



„რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა“

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის რეკეფცია ქართულ
ლიტერატურათმცოდნეობაში

1910-2010

ქრესტომათია

ნიგნი II

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

„რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა“

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის რეცეფცია ქართულ
ლიტერატურათმცოდნეობაში

1910-2010

ქრესტომათია

წიგნი II

თბილისი

2020

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

რედაქტორი
თეიმურაზ დოიაშვილი

შემდგენლები:
ნათია სიხარულიძე
ლევან ბებურიშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
თინათინ დუგლაძე

მხატვარი
მარიამ ებრაელიძე

© ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2020

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

ISBN 978-9941-13-802-7 (ყველა ნიგნის)

ISBN (II ნიგნის)

რედაქტორისაგან

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

ქრონოლოგიური პრინციპით განლაგებული მასალა ნიგნებში ასე გადანაწილდა:

ნიგნი პირველი – 1910-1960;

ნიგნი მეორე – 1961-1990;

ნიგნი მესამე – 1991-2010.

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

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

გამოცემას ახლავს ავტორთა და პირთა საძიებლები.

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

პროექტისთვის მასალა მოიპოვა და ტექსტები გააციფრა დამხმარე ჯგუფმა (სალომე ბობოხიძე, ლილი მეტრეველი, ნინო ხიდიშელი). ქრესტომათიის მეორე ტომის მომზადებაში მონაწილეობა მიიღო ფილოლოგიის დოქტორმა თამარ ყალიჩავამ.

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

მიხეილ კვესელავა

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ზოგიერთი საკითხი

გალაკტიონ ტაბიძეს სამყაროს თავისებური, უაღრესად პოეტური გაგება აქვს. იგი არ არის გატაცებული წმინდა ფილოსოფიური საკითხებით, საგანთა და მოვლენათა მიზეზებისა და შედეგების დადგენით; მას არც თეორიული ხასიათის წერილები აქვს დაწერილი, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ის „მოაზროვნე პოეტი არ არის“. პირიქით. გალაკტიონის ლირიკულ ლექსებში მეტად ღრმა და განზოგადებული აზრებია ჩაქსოვილი. ამ აზრების დიაპაზონი რომ დადგინდეს, წინასწარ მათი ავტორის მსოფლგაგების ზოგადი ფარგლები უნდა მოიხაზოს. ამის გარეშე შეუძლებელიცაა ჩვენი ეპოქის ამ ერთ-ერთი უდიდესი პოეტის მრავალფეროვანი შემოქმედების კომპლექსური გააზრება. შთაბეჭდილებაც ისეთი დარჩება, თითქო გალაკტიონის შემოქმედებითი გზა მართლაც წინააღმდეგობებით იყოს აღსავსე, ან თითქოს მას რაღაც „ძველი ტვირთის“ მოშორება დასჭირებოდეს იდეური განვითარების განსაზღვრულ პერიოდში. ეს მაშინ, როდესაც გ. ტაბიძის შემოქმედება მთლიანია თავიდან ბოლომდე. თუ მის ადრინდელ ლექსებში ზოგჯერ ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული მოტივები გვხვდება, ეს მის მსოფლმხედველობრივ წინააღმდეგობებს კი არ ნიშნავს, არამედ თვითონ ცხოვრების წინააღმდეგობრივ ხასიათზე მიუთითებს. არც რევოლუციამდელი და რევოლუციის შემდეგი პერიოდის ლექსებს შორის არის რამე იდეური წინააღმდეგობა. გალაკტიონის მსოფლგაგება განვითარების ერთ აღმავალ ხაზს მიჰყვება. მის შემოქმედებაში შეიძლება ერთმანეთისაგან განსხვავებული საფეხურები იყოს, მაგრამ არა ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული ან ურთიერთგამომრიცხველი. რა თქმა უნდა, მის ადრინდელ ლექსებში ზოგჯერ ისეთი განწყობილებებიც ჩანს, რაც შემდეგ თვითონ გალაკტიონმა უარყო, მაგრამ, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, არც ეს არის მისი მსოფლმხედველობის **წინააღმდეგობრივი** ხასიათის მაჩვენებელი.

ზოგჯერ წერენ, რომ გ. ტაბიძე მხოლოდ ლირიკული პოეტია და რომ მის შემოქმედებას „დრამატული საწყისები არ ახასიათებს“. ეს არ არის სწორი. გალაკტიონის ადრინდელი შემოქმედების ძალა სწორედ მის დიდ დრამატულ დაძაბულობაშია. იგი უაღრესად კონტრასტული ფერებით ხატავს 1905 წლის შემდეგი დროის სულიერ დრამას და არა როგორც „შედარებით პროგრესულად განწყობილი ინტელიგენტური ფენების პროტესტის“ გამომხატველი, არამედ რეაქციის პერიოდის მკვეთრი შუქ-ჩრდილების რემბრანდტისებური ფერმწერი. გალაკტიონის შემოქმედებაში ენერგიულადაა ხაზგასმული შავი და ცისფერი, კეთილი და ბოროტი. იგი მთელ სამყაროს წარმოიდგენს როგორც „ორი მრისხანე სტიქიის“ ბრძოლას და ამავე ასპექტით განიხილავს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებას „ქვეყნის გაჩენიდან დღემდე“, თანაც იმას ცდილობს, რომ გაიაზროს ეს მანძილი, გადახედოს „საუკუნეთა გრეხილს“ და სწვდეს „წარმოშობათა საიდუმლოს“.

გალაკტიონი პოეტური ინსტინქტით ცდილობს ყური მოჰკრას სახეთა პირველ შექმნის „წყნარ შრიალს“, გაიგოს მისი სუნთქვა და ჩასწვდეს არსთა ბუნებას. ქვეყანა მისთვის ისაა, რასაც ხედავს, რაც ადამიანის მხედველობის მიღმა იგულისხმება, განუსაზღვრელობაა. გალაკტიონი გოეთეს ფაუსტივით განიცდის შიშს ამ განუსაზღვრელობის წინაშე. ამიტომ ცდილობს იგი პოეტური ინტეგრალებით „განსაზღვროს უსაზღვროება, დაადგინოს ფარგლები, რომელთა იქით შეიძლება რაღაც უცხო და მიმზიდველი იყოს, მაგრამ არა ოპტიკური სახე ან სურათი. მისი აზრით, პოეტის სული და სამყაროს უსაზღვროება ერთი კატეგორიის მოვლენებია, ერთიც და მეორეც განსაზღვრას ანუ ფარგლების დადგენას მოითხოვს. „სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებასო“, – წერს გალაკტიონი და ამით განსხვავდება იგი იმ „მეოცნებე ნიამორებისაგან“, რომლებიც მხოლოდ ტრანსცენდენტურ განუსაზღვრელობაში ეძებენ სრულყოფას.

უსაზღვროების განსაზღვრის ან უსასრულობის დასასრულის საკითხი მეოცე საუკუნის ფაუსტური პარადიგმების ავტორების განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. შეიძლება თუ არა განზომილებათა განსაზღვრა, დროისა და სივრცის ფარგლების დადგენა, თუ ასეთ

შემთხვევაში განუსაზღვრელობა და უსასრულობა კარგავენ თავიანთ სახეს? თ. მანის აზრით, დროის ცნება პირობითია, რადგან ხანგრძლივობას საზომი არა აქვს. არც „უზომო საზომი“ ქმნის მათს განტოლებას. იგი პირდაპირ სვამს კითხვას: „რა არის დრო?“ და ასე მსჯელობს: დრო უსხეულოა და ყოვლისშემძლე; ის საიდუმლოებაა, მოვლენათა სამყაროს აუცილებელი პირობა, მოძრაობა – დაკავშირებული და შერწყმული სხეულის არსებობასთან სივრცეში. გაურკვეველია, არსებობს თუ არა მოძრაობა დროის გარეშე, ან დრო მოძრაობის გარეშე? არის თუ არა დრო სივრცის ფუნქცია ან სივრცე – დროისა, თუ ეს ერთდაგივეობაა? დრო მოქმედა. მას ყველაზე უფრო კარგად განსაზღვრავს ზმნა „გატანა“ (durchbringen), მაგრამ რას ნიშნავს ეს გატანა? ცვლილებას. ერთმანეთისაგან განსხვავებულია, როგორც „ახლა“ და „უწინ“, ისე „აქ“ და „იქ“. მათ ყოფს მოძრაობა, მაგრამ თუ მოძრაობა, რომლითაც დრო იზომება, წრისებურია და თავისთავში დასრულებული, ცვლილება იგივეა, რაც სიმშვიდე და უძრაობა, რადგან „უწინ“ განუწყვეტლივ მეორდება „ახლაში“, „იქ“ კი „აქ“-ში და ა. შ. რაც არ უნდა ვეცადოთ, დროს მაინც ვერ წარმოვიდგენთ სასრულად, ხოლო სივრცეს – განსაზღვრულად. ჩვეულებრივად დროსა და სივრცეს „გავიზრებთ“, როგორც უსასრულობასა და მარადიულობას. შეიძლება ეს არ იყოს სრული ჭეშმარიტება, მაგრამ მაინც უკეთესია, ვიდრე არაფერი. იბადება კითხვა – ხომ არ იქნება მარადიულისა და უსასრულოს დაშვება ყოველივე განსაზღვრულისა და სასრულის ლოგიკურ-მათემატიკური უარყოფა და ნულთან გათანაბრება? შესაძლებელია თუ არა მარადიულობაში ერთი მოვლენა მიჰყვებოდეს მეორეს, ხოლო უსასრულობაში ერთი სხეული მდებარეობდეს მეორეს გვერდით? როგორ შევეუთანებოთ იძულებითი დაშვება მარადიულობისა და უსასრულობისა ისეთ ცნებებს, როგორცაა მანძილი, მოძრაობა, ცვლილება, ან თუნდაც სივრცის თვალსაზრისით განსაზღვრული სხეულების არსებობა სამყაროში? აქ ერთ გადაუწყვეტელ საკითხს მოსდევს მეორე, დროსა და სივრცის ალტერნატივა კი მაინც გადაუწყვეტელი რჩება. არც მათთან დამოკიდებულებაა გარკვეული, ერთნი უსასრულობის განუსაზღვრელობას ამტკიცებენ, მეორენი მის განსაზღვრას მოითხოვენ. ეს სულიერად „ფრთაგაშლილი“ ფაუსტური ადამიანების საერთო ნიშანია. განსხვავება იმაშია, თუ ვინ სად ხედავს იდეალურის განსაზღვრულ სფეროს – ადამიანური წარმოსახვის ფარგლებში თუ მის მიღმა. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ გ. ტაბიძემ რომანტიკული წარმოსახვის ტრანსცენდენტურ სამყაროს „იდუმალთა მხარე“ უწოდა. ნ. ბარათაშვილმა განაცხადა, რომ იმ ციური ხატების მიღმა მდებარე სადგურს ადამიანთა ფიქრნი ვერ მისწვდებიან. გალაკტიონი თითქოს შეგუებულია ამ „ვერმიხვდომის“ სევდასთან და თავის სასუგეშებლად ამბობს, „რად მინდა მივწვდე მიუნვდომელს, ვრცელს და უსაზღვროს“. ბარათაშვილივით მანაც იცის, რომ არის საზღვარი, რომლის იქით „კაცის გონება და გრძნობა ველარ სწვდება“, ადამიანის „ბედის სამძღვარიც“ იქ არის. ბარათაშვილს უნდოდა თავისი ფრთოსანი მერნით ანუ მეოცნებე სულის დემონური ქროლვით გადაელახა ეს საზღვარი. გოეთეს ფაუსტიც ამისთვის წავიდა „დედების მხარეში“, მაგრამ ბოლოს მაინც ცხოვრების სინამდვილეს დაუბრუნდა. ვაჟა-ფშაველამაც უარყო აჩრდილების მხარე და ჰორიზონტზე შეჩერებულ ყოვლისმაცოცხლებელ მზეს მიაპყრო თვალი.

გ. ტაბიძე აგრძელებს ამ ტრადიციას. მანაც იცის არსებობა იმ მხარისა, სადაც „მზისთვის უცნობი, ჩუმი და მოთარეშე“ აჩრდილები ცხოვრობენ თავისთვის „ყოველი ქვეყნის და დროს გარეშე“. მისი მახვილი თვალი ხედავს „სხვისთვის უხილავ-ფარულს“, მაგრამ თავის იდეალს რეალური სამყაროს ტრანსცენდენციაში კი არ ეძებს, არამედ პოეტური წარმოსახვის გარკვეულ ფორმებში და ისევ უსაზღვროების განსაზღვრას მოითხოვს. იდეალური, მისი აზრით, პოეტური წარმოსახვის სფეროშია და არა იმ სამყაროში, რომელსაც ადამიანთა ფიქრნი ველარ სწვდებიან. წარმოსახვის ძალა კი ყველას ერთნაირი როდი აქვს. ამიტომაც, რომ გალაკტიონი იდეალურის სფეროს იმ გენიოს მწერალთა თვალთ დასახვას ცდილობს, რომელთაც შეძლეს „განუსაზღვრელის“ პოეტური წარმოსახვა. ასეთები არიან დანტი, პეტრარკა, შელი, ბაირონი, რუსთაველი და ბარათაშვილი. გალაკტიონი შთაგონების ძალაში ხედავს იდეალურის შესაძლებლობის ნუგეშს.

ნუ დაღონდები... არსებობს მხარე,
სად თანაგრძნობაც არსებობს შენთვის,
იქ დაუდევარ მეოცნებე სულს
ბინა ექნება მუდამ, ყოველთვის.
იქ მალდებოდა პეტრარკას სული,
იქ მუსიკობდა თვით დანტეს ქნარი,
ლელვამ შელისა და ბაირონის
მხოლოდ იქ ჰპოვა ნავთსაყუდარი.
იქ რუსთაველის დატრიალებდა,
შემოქმედების დიდი ნადიმი
და იქ რეკავდა უცნაურ გრძნობით
ბარათაშვილის მწუხარე სიმი.

შემთხვევითი არ არის, რომ გალაკტიონი აქ ბარათაშვილსაც ასახელებს. იგი შთაგონებულია ამ დიდი ქართველი პოეტის შემოქმედებით, განსაკუთრებით მისი „მერანით“, რომელიც ყოველგვარ დაბრკოლებას სძლევეს, რათა „ბედის სამძღვრის“ მიღმა იპოვოს თავშესაფარი. გალაკტიონის ლურჯა ცხენებიც პოეტური წარმოსახვის იმ სამყაროსკენ მიისწრაფვიან, და არა იდემალებისა და მარადიულობის მხარეში. იგი პირდაპირ წერს, რომ „სამუდამო მხარეში“ მან ვერაფერი პოვა, გარდა „ცივი და მიუსაფარი მდუმარებისა“ იქ, იმ „საოცნებო უბეში“, არც სულს უხარია, რადგან ირგვლივ მხოლოდ „უსულდგმულო დღეები“ და „შემწლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებია“. ამიტომაც, რომ გალაკტიონის ლურჯა ცხენები იდემალების მხარისაკენ კი არ მიიჩქარიან, არამედ სიზმარიან ჩვენებებად „მისკენვე მოესვენებიან“ და ამის დასადასტურებლად წერს კიდევაც, „ყველანი აქ არიანო“. ლურჯა ცხენები მისივე ფიქრთა „ზღვის ხეტიალია“, საკუთარი ბედის ტრიალი, გამოუცნობი ქიმერების წრებრუნვა – თვითონ ის და არა სხვა ვინმე, ვინც მის გარეშეა. ამით გალაკტიონი თვით ადამიანის შინაგანი სრულყოფის საკითხს აყენებს. მას არც საკუთარი ბედი აკმაყოფილებს. იგი ცდილობს იმაზე მეტს, ვიდრე შეუძლია, ლამობს, ბედისწერის რკალი გაარღვიოს და გავიდეს შესაძლებლის ფარგლებიდან. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ის სამყაროს მიღმა რაღაც „საიდუმლოების მხარეში“ ეძებდეს იდეალურის განსახიერებას. გალაკტიონი არა **სამყაროს**, არამედ **საკუთარი ბედის** იქით ეძებს იდეალურს. „ბედის სამძღვრის“ ბარათაშვილისებური გადაღახვა მასთან „ბედს იქით“ ნუგეშის ძიებაშია გამოხატული.

რომ მომცა ფრთები, ავფრინდებოდი,
გადავცდებოდი მე ბედის საზღვარსო,

– ამბობს იგი. დაბრკოლებების გალაკტიონს ისევე არ ეშინია, როგორც ბარათაშვილს.

დაბრკოლებები? – უამისოდ ხომ
არც გმირობას აქვს ქვეყნად ადგილი.

– ამბობს ის. ამ უსასრულო ქროლვის მიზანიც ბარათაშვილურია: მოძმეთა მისთა სავალი გზის გაადვილება.

ო, მეგობრებო, ჩვენი სერობა
იქნებ მომავალს შვებას მიუტანს.

მაგრამ ყოველივე ეს ჭაბუკური ოცნებებით გატაცებაა, რასაც ჯერ კიდევ არა აქვს გარკვეული ფორმა. იგი გზას ვერ იკვლევს რეაქციის პერიოდის ბუნდოვანების „ნისლთა ნამქერში“.

პოეტი გრძნობს ეპოქის სუნთქვას და ტრაგიკულად განიცდის ყველაფერს, რაც მის ირგვლივ ხდება. იგი ამჩნევს თუ როგორაა დაძაბული გარემო და თვითონაც ზედმეტად დაჭიმულ სიმებზე უკრავს. მისი პოეტური ჩანგის ჟღერაც ნერვიულია, ზოგჯერ პაროქსისტუ-

ლიც. გალაკტიონის ფიქრები კონფულსიურად მოძრაობენ, ისინი ღრუბლებივით იშლებიან, ერთიანდებიან, კვლავ იშლებიან და თითქოს რალაც უფორმოსა და გაურკვეველ სახეებს ქმნიან. ამ ქაოსურ მოძრაობაში სევდაც არის და იმედიც, ავის გრძნობაც და ბრძოლაც. გალაკტიონის გზა დაუსრულებელი ძიებაა, ძიება ბნელში, ბურუსში, აჩრდილების „ჩუმი თარეში“, ვარსკვლავების კრთომა, ან **შუალამის სიცხადე**. მაგრამ ეს არ არის ის „კოსმოსური სევდა“, რომელიც სიმბოლისტ-დეკადენტებს ახასიათებთ. იგი განსაზღვრული დროითაა გამოწვეული და არა სივრცით. გალაკტიონი არსებობის აზრსა და სილამაზეს კი არ უარყოფს, არამედ გარკვეულ ვითარებას. ჩვენ ქვევით ვნახავთ, თუ როგორი ნაზი ფერებით ხატავს იგი ბუნების დიდებულ მშვენიერებას, როგორ მიიღტვის მზისა და სინათლისაკენ. ადრე კი, რეაქციის პერიოდში, მას არ შეეძლო ასეთი ხალისიანი ფერებით წერა. გალაკტიონის პოეზიაში ის მჟღავნდებოდა, რაც სინამდვილეში იყო, სინამდვილე კი მუქი ფერებით იყო წარმოდგენილი...

[...] ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ნ. ბარათაშვილის „სულო ბოროტოდან“ და „მერანიდან“ გ. ტაბიძის პოეზიამდე მართლაც ხელის ერთი განვდენაა.

ფაუსტურის ცნების სპეციფიკურ ნიშნებთან გალაკტიონის ზოგიერთი ნაწარმოების პირდაპირ კავშირზე თუნდაც მისივე განცხადება მიუთითებს, რომ მას დემონებთან სისხლით აქვს ხელშეკრულება დადებული („ჩვენ სისხლით დავდეთ ხელშეკრულება“). შეიძლება ეს მხოლოდ შემთხვევით ან გარეგნულ ნიშნად მოგვეჩვენოს, მაგრამ სინამდვილეში, ასე არ არის. სრულიად აშკარად იგრძნობა, რომ გალაკტიონი თავის მსოფლმხედველობრივ დამოკიდებულებას რეაქციის პერიოდის სინამდვილესთან დემონურ ძალებთან ბრძოლის ასპექტში შლის. მას, როგორც აღვნიშნეთ, ყოველივე არსებულის კოსმოსური მთლიანობა „ორი მრისხანე სტიქიის ბრძოლის“ სახით აქვს წარმოდგენილი:

ორი მრისხანე სტიქიის ბრძოლის
ბავშვობიდან ვარ მაყურებელი.

– წერს იგი. თუ ამ ბრძოლის ხასიათს სწორად გავიგებთ, გალაკტიონის შემოქმედების მთლიანობასაც ადვილად დავინახავთ. თვითონ გალაკტიონი ორი სტიქიის ბრძოლას ტოტალურ ხასიათს აძლევს. მისი აზრით, ეს ბრძოლა არათუ მოიცავს მთელ სამყაროს, არამედ კიდევ განსაზღვრავს მის რეალობას. ამის არ შემჩნევა ისევე გააუბრალოებს და გაამარტივებს გალაკტიონის მსოფლგაგებას, როგორც ვაჟა-ფშაველას აღარბებს მისი ვიტალური კონცეპციის გამოცხადება მხოლოდ „გამოსახვის საშუალებად“. სამყაროს პოეტური განცდა და ინტელექტუალური სიღრმე რომ ერთმანეთს არ გამორიცხავს, ეს თუნდაც გერმანელი პოეტის რაინერ მარია რილკეს შემოქმედებიდანაც ჩანს, მიუხედავად მსოფლმხედველობრივი განსხვავებისა, გალაკტიონიც ამ პლანში აღიქვამს სამყაროს. ეს მნიშვნელოვანია და ზოგიერთ შემთხვევაში გადამწყვეტიც. კაცმა რომ თქვას, ამის გარეშე არც შეიძლება გალაკტიონის მსოფლმხედველობის კომპლექსური წარმოდგენა. პირიქით, მისი პოეტური შედეგები ცალკეულ მარგალიტებად დაგვეფანტებიან და დაკარგავენ ერთმანეთთან იმ მძივისებურ კავშირს, რაც მათ ახასიათებთ. ამის სავალალო შედეგი კი ისევე მათი ერთმანეთისადმი დაპირისპირება იქნება და არა ერთ კომპლექსად წარმოდგენა.

გ. ტაბიძის შეხედულებით, მთელი სამყარო მზეების სისტემადაა განანილებული. მზე არის არა ერთი, არამედ მრავალი:

მზეები მარჯვნივ, მზეები მარცხნივ,
რამდენი მზეა რამდენი სხივით.

ეს მზეები ზესკნელისა და ქვესკნელის იარუსებზეა განლაგებული. ერთნი ზევიდან ქვევით დანათიან ქვეყანას, მეორენი კი – ქვევიდან ზევით.

ერთნი დასცქერენ ცის სიმაღლიდან,
ჯოჯოხეთიდან ცას – მეორენი.

მათი შეხვედრის ზონა ქმნის იმ სასაზღვრო სიტუაციას, რომლის განუსაზღვრელობის განსაზღვრის შესახებ გალაკტიონი ადრეც წერდა. ეს სასაზღვრო ზონა წარმოდგენილია, როგორც „სიცარიელის შავი უფსკრული“, საიდანაც ბნელი თვალებით იმზირება „სამარად-ჟამოდ დაუნახავი“.

რუსთაველი დაუნახავის ამ სფეროს „უიცს“ უწოდებდა და რადგან მას ასე ადვილად ვერავინ სწვდება, მისი გმირები შმაგობდნენ კიდეც „ვერმიხვდომისა წყენითა“; რუსთაველის აზრით, „ცოდნა ხამს მართ უიცისა“ და არა მხოლოდ იმისი, რაც თავისთავად თვალსაჩინოა. ბარათაშვილმა, როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, განაცხადა, რომ იმ სფეროს ადამიანთა ფიქრნი ვერ მისწვდებიან. ვაჟა-ფშაველამ ყოველივე ამას „უნახავის დანახვა“ უწოდა, გალაკტიონმა კი – „სამარადჟამოდ დაუნახავი“. უადგილო არ იქნება, თუ გავიხსენებთ, რომ ფაუსტური პარადიგმების გმირები სულ იმ ჯერაც შეუცნობისა და მიუწვდომის სფეროსაკენ მიისწრაფვიან. გოეთესთან ის ბუნების ფარულ მშვენიერებას გამოხატავს და მიწიური სულის სიმახინჯედ გვევლინება. ფაუსტურის უახლეს პარადიგმებშიც გამოუცნობის ეს სფერო დემონური ხასიათისაა. იგი თავისებური მიწიური სულია, რომელიც არ გვიმხელს თავის საიდუმლოებას. გალაკტიონსაც ასე აქვს ეს „სამარადჟამოდ დაუნახავი“ წარმოდგენილი. იგი ჩვენთვის „მარადის მიუწვდომელია“, მაგრამ ისევე, როგორც ვაჟა-ფშაველასთან, ეს „მარადის მიუწვდომელი“ არ გამოდის რეალური სამყაროს სფეროდან. ის სინამდვილეა და არა რომანტიკული ტრანსცენდენტურობის, ე. წ. „არაფრის სამეფო“ ან „უსივრცო მხარე“. გალაკტიონი ისტორიულ ასპექტში განიხილავს ჯერ კიდეც „დაუნახავისა და მიუწვდომელის“ სფეროს. იგი, მისი აზრით, „საუკუნეთა გრეხილთან“ არის დაკავშირებული და სატანის დემონურ სახეში პერსონიფიცირებული. გალაკტიონი წერს:

საუკუნეთა შორი გრეხილი,
ჩვენთვის მარადის მიუწვდომელი,
შორით დაგვცინის, როგორც სატანა.

ამრიგად, გალაკტიონის განუწყვეტელი ჭიდილი თავის შინაგან დემონებთან იგივე გამოუცნობლობისა და მიუწვდომლობის წინააღმდეგ ბრძოლაა, რაც ფართოდაა გაშლილი ფაუსტურ პარადიგმებში. მაგრამ ეს გალაკტიონის მსოფლგაგების ერთი მხარეა. დემონური მისთვის არ არის ტოტალური ცნება. იგი მხოლოდ ჯოჯოხეთის მზეების აჩრდილია. ხოლო გალაკტიონის გაგებით, ამის გარდა არსებობენ ზეცის მზეებიც, რომელნიც ასევე ესვრიან თავიანთ ჩრდილებს დედამიწას. ჯოჯოხეთისა და ზეცის მზეების ჩრდილნი სხვადასხვა სახით ვლინდებიან, ზეცის მზეებისა – ანგელოზების, ხოლო ჯოჯოხეთისა – დემონების. ორივე იარუსის მზეთა ჩრდილები ერთიანდებიან დედამიწაზე და წინააღმდეგობათა ამქვეყნიურ მთლიანობას ქმნიან. გალაკტიონი პირდაპირ წერს, რომ აქ „ერთია ორივე ჩრდილი“. თუკი ზეცის ჩრდილი – ანგელოსი აკვანს არწევს, ჯოჯოხეთის ჩრდილი – დემონი სიკვდილით მოდის. სიცოცხლე და სიკვდილი კი ადამიანური მთლიანობაა, ასევე სიკეთე და ბოროტებაც. თვითონ ადამიანსაც ორი ჩრდილი აქვს: კეთილისა და ბოროტის, რომელნიც ებრძვიან ერთმანეთს. სიკეთე ცდილობს დასძლიოს ბოროტება, განდევნოს ბოროტი სული და გამთლიანდეს, როგორც ერთი. ბოროტება კი, პირიქით, სიკეთის დათრგუნვას ცდილობს. ეს ბრძოლა საბედისწეროა. იგი იწყება ადამიანში და იზრდება კოსმოსურ მასშტაბებამდე, რადგან მზეთა ორი იარუსის – ზეცისა და ჯოჯოხეთის ანარეკლს წარმოადგენს. [...]

გალაკტიონს ყველგან თან სდევს მისი ეს მეორე ან ის „ვიღაც მესამე“, რომელიც ორთა შორის ჩნდება. გალაკტიონი მას ხან მეფისტოფელს უწოდებს, ხან ლუციფერს, ხანაც ბელზებელს, ან, სხვაგვარად, „ცოდვილ სულს“, „ბინდის სტუმარს“, „მწუხარების დემონს“ თუ „მხილების სახეს“. ერთ დროს მას თურმე ნალკოტში ნორჩი ყვავილის მოწყვეტა სურდა, მაგრამ ეს სერაფიმს შეშურდა მისთვის და ყვავილს კალთა გადააფარა. ამაზე გულმოსული დემონი გაშორდა ედემს და ბნელეთში იწყო ფრენა. აქ მისი „მიუწვდომლობის“ სულიერი ტანჯვა ვერავინ გაიგო. არავინ შეიწყნარა მისი მუდარა. ადამიანი სიკვდილში მაინც აღწევს ტანჯვის დასასრულს, „უსასრულო სულს“ კი სიკვდილიც არ ეღირსება. გალაკტიონი წერს,

რომ დღის ელვარებით ის მარტო ჩრდილადაა გადაქცეული. ეს თვით გალაკტიონის განწყობილებასაც ეხმაურება. ასეთ მომენტში ჩნდება „სისხლით დადებული ხელშეკრულების“ ძალა. „შავი დემონი“ დაძრწის ამქვეყნად და შურისძიების გამო ახშობს ადამიანურ სურვილებს. მისი მოქმედების სფერო განუსაზღვრელია. მას შეუძლია მრავალგვარი სახე მიიღოს – დიდების ან უკვდავების, ღამის სევდისა ან სასაფლაოს სიცივესი. იგი ყველა მოსახვევეში დგას, ყველას სასთუმალთან სუნთქავს. ის ხან საცოდავია, სხვისი ჩრდილი, ერთის მეორე ან ორის მესამე, ხანაც დაუნდობელი და ბობოქარი. როცა ის მრისხანე ვეფხვივით მძვინვარებს – თვით გალაკტიონის განწყობილებას ეხმაურება. მართალია, ლუციფერი მკაცრია, ბნელი და ცოდვილი, მაგრამ ესოდენ ძლიერ სულს გალაკტიონიც ადვილად შეუწდობს ყოველგვარ შეცოდებას და სხვასაც მიმართავს:

შეუნდე, შეუნდე, შეუნდე ბნელ-ცოდვილს,
ლუციფერს, ჩემს სულში ავობით მძვინვარეს,
ლუციფერს, მრისხანე ვეფხვივით დაკოდილს
და ახლა მძინარეს.
შეუნდე, შეუნდე, ჯოჯოხეთს – ჩემს თვალებს,
შეუნდე ჩემს ხელებს, ბოროტად დაღალულს,
მე შენი უმანკო ნათელი მანვალებს,
მე ველი სასწაულს.

მაგრამ სასწაული არ ხდება და სევდით მოსილი გალაკტიონი კიდევ უფრო აფართოებს დემონურის პარადოქსალურ ჰიპერბოლას. იგი ყველგან და ყველაფერში დემონურ **მეორეს** ხედავს. „ამ ბნელი ღამით ვილაც დადის საქართველოში“, ამბობს იგი და ჩვენ ვგრძნობთ, თუ ვინ არის ეს „ვილაც“, ვიცით გაურკვეველობა დემონურის ბნელი თვალებით რატომ იყურება უფსკრულიდან, რატომ არის, რომ ასე უჩუმრად მიდის ვილაც ვილაცსთან, სად ჩერდება ის და რატომ უკრავს ვიოლინოზე სევდიან მელოდებს. გალაკტიონი წერს, რომ საფლავების ქვებსაც ლუციფერის ლანდი ეფინება, სარეცელთან ვილაც უცნობის ჩურჩული ისმის, ვილაც „დემონიური არევ-დარევით“ მის სულში იხედება. იგი გრძნობს თავის „მახლობელ დემონს“ და „შიშის ჩრდილით“ აკანკალდება.

შემდეგ ჰიპერბოლა იზრდება. ბელზებელის დემონური განფენილობა „კიდითკიდე წვდება“ და გალაკტიონის თვალწინ გადაიშლება „ქვეყანა ბნელი დემონებისა“. იგი გახედავს „ყრუ დედამიწას“ და ზოგჯერ თვითონაც უერთდება „დემონების კორიანტელს“. აქ ისევ ის ორი მრისხანე სტიქია ხვდება ერთმანეთს. გამოუცნობლობის სატანა ისევ მედუზას ბნელი თვალებით მისჩერებია ქვეყანას. იგი დედამიწას აჩვენებს თავის „ჩაშავებულს და უსივრცო ენას“ ან გოეთეს მეფისტოფელივით ცალ თვალს იბრმავეებს, რათა მისი ციკლოპური ხედვა უფრო საშინელი გახდეს. გოეთეს მეფისტოფელმა კლასიკური ვალპურგის ღამეს ცალი თვალი იმიტომ დაიბრმავა, რომ ასევე ცალთვალა ფორკიადესთან „ლამაზი ერთი“ გამოსულიყო; მაგრამ სიმახინჯის ორი ნახევრის შეერთება ისევე არ იძლევა სილამაზეს, როგორც მკვდრის ორი ნახევარი არ ქმნის ილიასთან ცოცხალ ერთს. გალაკტიონის ცალთვალა მეფისტოფელიც იმ ერთის ნახევრობას გამოხატავს, რომელსაც ჯოჯოხეთის მზეები დემონურის ჩრდილებად ევლინებიან დედამიწას. რაკი გალაკტიონი დემონურს დროის კატეგორიასთან აკავშირებს, ბუნებრივია, რომ მისი ცალთვალა მეფისტოფელიც ამას გამოხატავს. იგი ბოროტებასთან ერთად სიმახინჯესაც ასახიერებს და რეაქციის პერიოდის პლასტიკურ გამოხატულებას წარმოადგენს. გალაკტიონი წერს:

მან დაიბრმავა ეს თვალი განგებ
და ამნაირად გახდა ცბიერი,
მეორე თვალში არის განგება:
მეტი სიმკაცრე და სიძლიერე.

უმარულიან დენათა შორის
მწარე დაცინვით მათი მგომობელი,
იგი ტრიალებს, ვით თვალი ქორის,
ეს საუკუნე – მეფისტოფელი.

ამრიგად, გალაკტიონმა სამყარო ორ სფეროდ გაყო, თვითეულ სფეროს თავისი მზე-
ების სისტემა მოუძებნა, ეს მზეები ორ კონტრასტულ ძალად ანუ ორ მრისხანე სტიქიად გამო-
ავლინა და ცხოვრების სინამდვილე ამ ერთმანეთის დაპირისპირებული ძალების ბრძოლად
წარმოიდგინა, რითაც დროში გამოვლენილი არსებობის წინააღმდეგობრივი ერთიანობის
სურათი წარმოგვიდგინა როგორც „საუკუნე-მეფისტოფელი“...

[...] ბოდლერი სიმახინჯისა და ბოროტების კულტს იცავს, გალაკტიონი კი, პირიქით,
ნ. ბარათაშვილივით ებრძვის ბოროტი სულის გავლენას. დეკადენტიზმი დემონურის სუ-
ლისკვეთებითაა გაჟღერებული, გალაკტიონი კი მის განთავისუფლებას ცდილობს. დემონთან
სისხლით მონერილი ხელშეკრულების მიუხედავად, გალაკტიონი მტრულადაა განწყობილი
დემონურთან, სიმბოლისტურ-დეკადენტური სკოლის წარმომადგენლები კი დამეგობრებუ-
ლები არიან მასთან. შ. ბოდლერი წერს, ვინც სატანასთან დამეგობრებულეები არ ხართ, ამ
ნიგნს, „ბოროტების ყვავილებს“, ხელში ნუ აიღებთო. ცოდვებისაგან თავისუფალი ადამიანები
მის ლექსებს, თურმე, ვერ გაიგებენ. ამისათვის, მისი აზრით, საჭიროა მკითხველმა ჯერ
უფსკრულში ჩაიხედოს ისე, რომ არ შეეშინდეს, და მაშინ შეძლებს, სატანური სიღრმით ჩასწ-
ვდეს მის პოეზიას. ბოდლერი თვითონ აღიარებდა, რომ მისი პოეტური ფანტაზიის სფეროა
ბოროტება, შეცოდება და სიმახინჯე. რა უნდა ჰქონდეს საერთო ამას გ. ტაბიძესთან, რომე-
ლიც ადრევე წერდა, რომ მისი შთაგონებაა პოეზია, მუსიკა და სილამაზე. **ბოდლერისათვის**
სილამაზე ხომ „ქვის სიზმარია“, მარად შეუცნობი სფინქსი და ცივი, როგორც „თოვლის გუ-
ლის თვლენა გედის მკერდში“. მას იტაცებს ლედი მაკბეტის სისხლიანი ხელები და „ესქილეს
ოცნება გაშლილი ყინულთა შორის“. ბოდლერს ვერც გაუგია, სილამაზე ზეცის ბინადარია
თუ უფსკრულისა, რადგან, მართალია, მას თვალეში დაისი უბრწყინავს, მაგრამ განთიადის
მოჯადოებული ბედისწერაც მისდევს, როგორც ნაგაზი ძაღლი. სილამაზე გადადის გვამებზე
და, როგორც ფარვანა, იწვის ცეცხლის ალში.

ო სილამაზევ! ყრუ, უცოდველო და
საძაგელო მხეცო,

– წერს იგი ლექსში „ჰიმნი სილამაზეს“.

ასევეა მოშხამული ბოდლერის სიყვარულის ფიალა. იგი სიყვარულს სამოთხის შხამს
უნოდებს, ქალს გველს ადარებს, აღწერს მშვენიერი ასულის გახრწნილ სხეულს, რომელსაც
მატლები ეხვევა. ზოგჯერ მასაც „უყვარს სიყვარული“, უნდა, რომ საკუთარი ბედი ქალის
სევდიან თვალეში ამოიკითხოს ან ზღვის ტალღებად დაიღვაროს მის სხეულში. იგი ოცნე-
ბობს ჩაიძიროს ქალის ტრფიალის თვალთა სიღრმეში, ჩაეფლოს მის წამწამების ჩრდილში და
ასე მიჰყვეს საკუთარ ზმანებათა დინებას. მაგრამ სიყვარულის კვარცხლბეკსაც დემონის შავი
აჩრდილი წაეფინება. სიჭაბუკე ჭკნება. მას თავს ადგება „გარყვნილების ოქროსფერი განთი-
ადი“, საროსკიპოების აბრეშუმებისა და ფარჩის ქვეშ დამალული გახრწნილება, ოპიუმის ბუ-
რუსი და in vino veritas! ბოდლერის წარმოდგენით, ქალის გამოხედვა „ყოველთვის ნისლს
იცვამს“. მას სძულს სატანური სიცივე სილამაზისა, მისი თოვლი და ყინვა. სიყვარულით
გაბოროტებული ბოდლერი მზადაა, შვიდი ცოდვა შვიდ ხანჯლად გალესოს და შვიდჯერ
ჩაჰკრას გულში შავ ვენერას – ჯალათს მისი ღამეებისა.

არც ამას აქვს რამე საერთო გალაკტიონის ნაზსა და ცისფერ სიყვარულთან, რომლი-
თაც სუნთქავს მისი არსებობა. იგი ვაჟასებურად გრძნობს სიყვარულის ძალის ყოველადობას:

უსიყვარულოდ
მზე არ სუფევს ცის კამარაზე,
სიო არ დაჰქრის, ტყე არ კრთება
სასიხარულოდ...

უსიყვარულოდ არ არსებობს
არც სილამაზე,
არც უკვდავება არ არსებობს
უსიყვარულოდ.

ასეთია გალაკტიონის თვალსაზრისი სილამაზესა და სიყვარულზე, რომელიც პრინციპულად განსხვავდება დასავლეთის დეკადენტური პოეზიის წარმომადგენელთა თვალსაზრისისაგან.

ასევე განსხვავებულია დეკადენტური პოეზიის წარმომადგენელთა დამოკიდებულება დემონურთან. ბოდლერი წერს, რომ ადამიანთა ბედის აღვირი უპყრიათ დემონებს, რომლებიც კაცთა გონებას დაუფლებიან და მატლებივით ირევიან მათ ტვინში. გალაკტიონმა გამოსტაცა დემონებს ეს აღვირი და თვითონ გააქროლა თავისი ლურჯა ცხენები. ბოდლერის აზრით, ადამიანი ყოველდღე თითო ნაბიჯით ეშვება ჯოჯოხეთში, გალაკტიონი კი სულ ზევით მიისწრაფვის ლაჟვარდისაკენ. ბოდლერის საყვარელი ფერი იყო შავი, გალაკტიონისა – ლურჯი და ცისფერი. ერთი ჯოჯოხეთის მზის ჩრდილებად ეფინება პოეზიის პარნასს, მეორე – როგორც ზეციური მზის ნათელი. ბოდლერი ყველაფერს შხამავს და წამლავს. ცხოვრება მას ისეთ წყვდიადად აქვს წარმოდგენილი, რომელშიც მზის ერთი სხივიც ვერ ატანს. ადამიანის ხვედრი, მისი რწმუნებით, მხოლოდ ტანჯვაა, მუზა – სასახლეების ხასა, სული – აკლდამა, რომლის კედლებს არაფერი არ ამკობს. აზრებს აქ შემოდგომის ფოთოლცვენა ეფინება ნისლად, გარშემო ყრუ სივრცეა და ფიქრების უფსკრული, ადამიანი იძირება საკუთარ გამოსახულებაში, ამ დაცემის სიღრმეს კი ვერავინ ზომავს. ყველაფერს ცვლის მთვარის სევდა, თეთრი ხილვა, სიმშვიდე, გარინდება და ბუს იდილია. ბოდლერი ხანდახან ცდილობს გაექცეს ყრუ სივრცეს. ზოგჯერ სიბნელიდან სინათლისაკენ მიილტვის, თითქოს შურს კიდევ იმათი, ვინც მარადიული სიმშვიდისა და სინათლისაკენ მიისწრაფვის, ვისი აზრიც ფრინველივით ლაჟვარდში ფრინავს, და ვინც სულიერად ამაღლდა; გული მასაც იქითკენ მიუწევს, სადაც მშვიდობა, სილამაზე, სიმდიდრე და ოცნებებია. მაგრამ ასეთი ლტოლვა მხოლოდ შემთხვევითი გაეღვება წყვდიადში. ელვის ზიგზაგი უმაღვე ქრება და ქვეყანას ისევ სიბნელე იპყრობს. ბოდლერი არ ებრძვის ცხოვრების წყვდიადს. იგი დემონურად ჩაფიქრებულია და მინდობილი. ერთხელ მან ასეთი კითხვაც დაუსვა თავისთავს: „შევძლებ თუ არა ჩემი უმწეო ბედის ცოცხალი სანახაობა გარდაქმნა საქმედ ჩემი ხელებისა და სინათლედ ჩემი თვალებისა? მან ვერ შეძლო ეს, იმიტომ ვერ შესძლო, რომ დასაყრდენი არ ჰქონდა. იგი ერთხანს გაიტაცა 1848 წლის რევოლუციამ, მაგრამ რევოლუციის დამარცხებამ კიდევ უფრო დააბნელა მისი სული.

ა. რემბოც იდგა პარიზის კომუნის ბარიკადებზე, მაგრამ ამ გარემოებამ ვერც ის მიიყვანა სინათლემდე, კომუნის დამარცხებას აქაც წყვდიადის სამეფო მოჰყვა.

დასავლეთ ევროპაში არ შეიქმნა ისეთი სოციალური პირობები, რომ სიმბოლისტ-დეკადენტების ნაწილს მაინც დაეღწია თავი ბოდლერისეული პესიმიზმისათვის, თუმცა გარღვევის ცდები ხშირი იყო. ე. წ. „წყეული პოეტების“ ისტერიკული პროტესტიც ამას გამოხატავდა.

[...] ზოგჯერ გალაკტიონიც ყოფილა შეპყრობილი სევდისა და უიმედობის გრძნობით, მაგრამ მისი სევდა არასოდეს არ ყოფილა ნიჰილისტური, უარმყოფელი. იგი არასოდეს არ ივინყებდა ზეციური მზეების განფენილობას დედამიწაზე და, დიდი სულიერი ნუხილის მიუხედავად, ყოველთვის აღტაცებულ სტრიქონებს უძღვნიდა განთიადს, სილამაზეს, სიხარულსა და სიყვარულს. გალაკტიონი არასოდეს არ დამორჩილებია „მის დემონს“. დემონური ამაღლების საშუალება კი არ ყოფილა მისთვის, არამედ მხოლოდ ცდუნების წყარო. მის ლექსში „ბინდის სტუმარი“ პირდაპირ ცოცხლდება „სულო ბოროტოს“ მოტივები, იგი ბარათაშვილივით მიმართავს დემონს:

წყეულ იყავ შენ... შენს სუნთქვას ძლიერს
გრძნობამ წუთები გადაატანა,
რას შთამისახავ ახალს, ზეციერს?
– იყავ დემონი, იყავ სატანა!
– მაგრამ შენ ვინ ხარ? დიდების სახე
თუ უკვდავების ნაზი სამოსი?
სევდა ხარ ღამის თუ სივარდის,
თუ სიცივე ხარ სასაფლაოსი?
ოჰ, ნეტავი მეც გამაგებინა,
რას მიმზადებენ ჟამნი და დრონი...
ოჰ, მიპასუხე, ვინა ხარ ვინა?
– იყავ სატანა, იყავ დემონი!

იყო მომენტები, როცა იგი „ყრუდ უსმენდა ლიუციფერს“, ან მწუხარების დემონს ატანდა თავის „მოფარფატე ფრთებს“, მაგრამ ეს მხოლოდ ის წუთები იყო, რაც მისმა „გრძნობამ გადაატანა ბოროტი სულის სუნთქვას“. საერთოდ კი, გალაკტიონის ლექსებში იგრძნობა ნეგატიური დამოკიდებულება დემონურ ძალებთან. იგი საკუთარ შესაძლებლობათა უსაზღვროებაშია დარწმუნებული და ადამიანის აბსოლუტურ უმწივობასა და დემონურის ტოტალურობას კი არ ქადაგებს, არამედ შემოქმედებითი ძალის ყოვლადობას. ეს აძლევს მის ჩანგს მძლავრ პოეტურ ჟღერას. იგი თვით მიისწრაფვის მთლიანისა და სრულყოფისაკენ. ეს სწრაფვა ფაუსტურად ძლიერია და ბარათაშვილისებურად დაუდეგარი.

მინდა გადმიშვას ნისლ-მოხვეულმა
მთებმა, რომ დავინახო ქვეყნის
ყველა პოლიუსები:
მე მოვიტხოვ სიტყვას,
მე გადავხედავ ქვეყნებს.

– ამბობს იგი და დასძენს: „კბილებით ჩავაცვივდებიო კოსმოსს“. ხოლო ამის სანინდარი დემონურის გარეშე ძალა კი არ არის, არამედ საკუთარი სულის დიაბოლური ფრთაგაშლილობა, რაც ყოველგვარ წინააღმდეგობას სძლევს.

მე სული ვარ შემოქმედი შეუზღუდველ სულთა თანა,
სამუდამო, როგორც ღმერთი, დაუძლევი ვით სატანა,
ყოფნამ ყოფნას უკვდავება უხილავად დაატანა,
თქვენ, მინაზე, უკვდავება გიკვირთ განა, შეგშურთ განა?
ერთი ხელით ხომლს დავხატავ, მთვარეს მოვხვევ ოქროს სხივებს
სიბნელისგან მზის შუქს გავყოფ ოქროსფერად ანამძივებს,
ერთის სუნთქვით დედამიწას გადავაფრქვევ ნაზ ყვავილებს,
მთას გრიგალი დაუბერავს, ააკვნესებს, ააკვივლებს...
უხილავი ყველგან სუფევს, უხილავი ყველგან გეძებს,
უხილავი გაგახარებს, უხილავი აგაკვნესებს,
დედამიწავ! სული არის შეუზღუდველ სულთა თანა,
სამუდამო, როგორც ღმერთი, გაბედული ვით სატანა.

გალაკტიონს სჯერა შემოქმედების მაგიური ძალისა. თუ რამეა მასში დემონური, ისევე მისივე პოეტური გენია. მას ვილაც პოეტის შესახებ უთქვამს, „დამონ არ უზის სულში, ძამიკო, დამონიო“¹ მაგრამ ეს „დამონი“ ბოროტი სული კი არ არის, არამედ დიადი შემოქმედები-

1 ა. განერელია, „ლერნამი და გობელენი“ („ლიტერატურული გაზეთი“, 1960 წ.).

თი ძალა. იგი ამ ძალას ცისა და ვარსკვლავების განუსაზღვრელობაში ხედავს, დაგუბებული აზრის გარღვევასა და შემოქმედების უძლეველ ექსტაზში, როცა მას „ყოველი არსის სული“ ემორჩილება:

ვბრძანებ: ტყის შქერში გაჩუმდება
ნიაფი ნელი.
ვიტყვი და თრთოლვად გადიქცევა
ვერხვის ფოთოლი.
მზე ჩემთვის ბრწყინავს და მეფე ვარ
ყოვლის მოქმედი,
არე-მიდამო ნეტარების,
ცრემლით ივლება,
ჩემს ხელში არის მაშინ ჩემი
მძვინვარე ბედი,
ქვეყნად ყოველი არსის სული
მემორჩილება.

ასე ძლიერად ეს არავის უთქვამს. არც არავის გამოუხატავს შემოქმედებითი ძალის ასეთი უსაზღვროება. ქვეყნად ყოველი არსის სული თვით სატანასაც არ ემორჩილება.

ფაუსტმა ამას დემონურის გზით ვერ მიაღწია. გალაკტიონი კი ასეთ ძალას თავის თავშივე ხედავს, თავის შემოქმედებითს შესაძლებლობაში. იგი პერსევსივით იმარჯვებს ბოროტ ძალებზე და პოეზიის თეთრ დედოფალს ათავისუფლებს ურჩხულების ტყვეობისაგან. თავის შინაგან დემონებთან ხანგრძლივი ბრძოლით მოღლილი გალაკტიონი ბუნების წიაღში ეძებს სულიერ სიმშვიდეს და კიდეც პოეზებს მას „**შუალამის სიცხადის მღუმარებაში**“.

ვაჟას შემდეგ ქართულ პოეზიაში ასეთი ძალით არავის აუჟღერებია ბუნების კოსმოსური სილამაზე, არავის იმდენი სითბო და სინაზე არ დაუღვრია ლექსებში, როგორც „ქართული სულით მეოცნებე“ გალაკტიონს. რა აქვს საერთო დეკადენტურ სიმბოლიზმთან გალაკტიონის პოეტურ პეიზაჟებს! იგი თითქოს მთვარის სხივებით ხატავს სამშობლოს მთისა და ველების არაბესკებს, ქვეყნის ნაირფეროვნებასა და მნათობების ჰარმონიულ დინებას კოსმოსში. მას იტაცებს ლაჟვარდთა სიმაღლე და ვარსკვლავების უსაზღვროება, ღამის მნათობთა ელიზეუმი და ბუნების ქალწულებრივი სუნთქვა. იგი „ორი მილიონი თვალებით“ მისჩერებია ყოველივე ახალსა და საინტერესოს. მისი პოეტური სმენა იმდენად გამახვილებულია, თითქოს დედამიწის პირველი ქაოსიდან დაბადების შრიალიც ესმის. იგი ყურს უგდებს ღამის სუნთქვას, აღტაცებით უყურებს, თუ როგორ თამაშობენ მთვარის ჩრდილები ატმის რტოებზე ან ვარსკვლავები როგორ თრთიან მტრედისფრად მიბნედილ ცაზე. გალაკტიონი დიდი ფერმწერის ოსტატობით ხატავს რბილ სარეცელზე მიძინებულ განთიადს, ცის ტატნობზე მელანქოლიურად განოლილ ღრუბლებსა და ხეების ჩუმ თვლემას. მისი პოეტური სიმი ცახცახებს სილამაზის ყოველ შეხებაზე. იგი განსაკუთრებული სიძლიერით წარმოგვიდგენს მწუხრის ჟამისა და მთვარიანი ღამის სიცხადეს: როცა ღონემიხდილი დღე მიიღვეა, ღამის გამჭვირვალე ბინდი გამოცურდება თავისი მსუბუქი ფრთებით და დედამიწას წამწამებზე ნეტარი ძილი აუთრთოლდება, ცაზე ყვავილივით გადაიშლება პირბადრი მთვარე და ვერცხლისფერ შუქში გახვევს ყველაფერს.

მაგრამ უეცრად ყვავილივით გაიხსნა მთვარე:
საამო, ნაზი, უხავერდო და უვნებელი.
ჯერ დააგუბა თეთრ ღრუბლებში იების ღვარი
და გადაღვარა ვით სირიის ნელსაცხებელი.
წითელი, თეთრი და ყვითელი ფერების ტვირთით
ერატოს მარად გაფითრება და მღუმარება,
მდინარეთ ლურჯი, ქაფიანი და მძიმე ზვირთი
შავი ზღვისა და კასპიისკენ მიეჩქარება.

ამ დროს ქვეყანაც ალერსიანი ხდება. ვილაც სალამურს აატირებს და კაემანს მოგვრის მიდამოს. გალაკტიონი თვითონაც დნება ბუნების ამ უსაზღვრო სიმშვიდეში.

სალამოვდება და მზის ჩასვლასთან
თანდათან მწუხრი მიახლოვდება...

– ამბობს იგი და თითქოს ლოცვად დამდგარი მიმართავს ბუნებას:

ბუნებავ ტკბილო! ვურიგდები ჩემს ამნაირ ხვედრს
შენ შეითვისე და შეიტკბე მწუხარე შვილი!
უთხარი ნანა, როგორც დედა ეტყვის თავის შვილს,
და მოასვენე შენს გულ-მკერდზე ღონემიხდილი,
რომ მარტოობის დამთრგუნველ და დამლუპველ ჟამად,
ჩემს სულს იდუმალ და შეუმჩნევ სიამეს ჰგვრიდე:
განსაცდელშია დამსხვრეული და ცივი სული,
მიუალერსე ავადმყოფ გულს და დაამშვიდე.

გალაკტიონი ბუნებაში ეძებს სიმშვიდეს. ამიტომ ხატავს ის ასეთი რბილი ფერებით ქვეყნის მშვენიერებას, მტრედისფერ ცას, ღრუბლების ლურჯ ტივებს, დაბინდულ ქლიავის-ფერ მთებსა და თავჩაქინდრულ მთვლემარე ტყეებს. გალაკტიონს უყვარს სიჩუმე, მყუდროება და გარინდება, მთების სითეთრეში ოცნება და ტყეთა მსუბუქი მელანქოლია. იგი ყურს უგდებს ნანგრევთა სიჩუმეს, უსმენს ლანდების ჩუმ ვედრებას, გრძნობს სიმინდების გაჟრჟოლებას და აჩრდილების ჩუმ თარეშს ბნელ ღამეში.

ასეთი მწუხარების ჟამს („ჟამსა სევდისას, მარტოობის ჟამსა მწუხარეს“) გალაკტიონი ყოველთვის ბუნებას მიაშურებს:

... ჩემ შემშლელ მწუხარების ჟამს
ჩემებრ მწუხარეს ვენვეოდი მთას
და ღამე თავის სილამაზეში
შემომახვევდა მშობლიურ კალთას.

მშვიდი და სევდიანი ბუნებაა გალაკტიონის „მწუხარე სულის“ ნუგეში. იგი ბარათაშვილივით განიცდის დროთა შემოღამებას და სევდიან ფიქრებს გაყოლილი იტყვის ხოლმე:

ასე ინთქმება ჩვენი ცხოვრება
საუკუნეთა სიმწუხარეში.

ასე იყო გუშინ, ასე არის დღეს და ასე იქნება ხვალ. როცა გალაკტიონის სულს მწუხარება შეიპყრობს, იგი თითქოს მომავლის რწმენასაც კარგავს. „დღე მომავალი, დღე ხვალინდელი გუშინდელ დღისგან არ განსხვავდება“, ამბობს იგი. ხვალაც მონყენილობა და წუთების თვლა განმეორდება, ეს საერთო კანონია, რადგან:

ათას საუკუნის მთელი ტრაგედია
მოსდევს მოგონებას, როგორც ანათემა.

ასეთ დროს სამყაროს სურათიც იცვლება მის წარმოდგენაში. წყნარსა და ჩუმ ლირიკულ პეიზაჟებში იჭრება დრამატული ტონი, მატულობს ტრაგიკული დაძაბულობა. პოეტური მეტაფორები და შედარებები უფრო ნერვიული ხდება. ფერებიც მუქდება: ლაჟვარდს შავი და წითელი ცვლის. ქვეყანას შავი ფარდა ეფარება, ხვედრის ყდაში ჩასმული სალამოს წიგნი იხუ-

რება და ციდან ისევ სიჩუმის ანგელოსი ჩამოეშვება. სადღაც ჩუმი და მოთარეშე აჩრდილი გამოჩნდება. როდესაც დუმილს სიჩუმე შეევედრება, ყველაფერი გაირინდება და სიჩუმის ამ დუმილში თითქოს საუკუნენიც შეჩერდებიან. შემდეგ ისევ გაისმის ღამის კვილი. ბუნება შეშფოთდება. „შუალამის მღვრიე მტევანი“ აირევა და ღამის უკუნეთ სიბნელეს პოეტის სევდიანი ფიქრები შეუერთდება. მან იცის, რომ ეს სიბნელე ყველაფერს ნთქავს და ყოველგვარ სახეს ბოლო აქვს ამ ქვეყანაზე. ეს ალავსებს სულს მწუხარებით. იგი თითქოს უნდობარიც ხდება და, მიუხედავად ამისა, გალაკტიონი მაინც არ არის მწუხარების პოეტი. იგი დასავლეთელი პოეტების ვით არ წერს სევდის სილამაზის ან მიმზიდველობის შესახებ. იგი არც ისეთ პარადოქსალურ გამოთქმებს ისვრის, როგორცაა „ღვთაებრივი სევდა“ ან „მწუხარების სიხარული“. პირიქით, ამბობს, რომ „მწუხარება, როგორც გველი“, ისე დასრიალებს ადამიანთა შორის. ეს თავისებური უარყოფის უარყოფაა. სევდა, მწუხარება და უიმედობა უარყოფის ნიშანია. გალაკტიონი უარყოფს ამ ნიშანს და სულ განთიადის, სიხარულისა და სინათლის მოლოდინშია. მაშინაც კი, როცა ის ასეთი ჯადოსნური ფერებით ხატავს ღამის სურათებს, გულით მაინც დილის ცისკარს მიესალმება. „ღამის უსივრცო საკურთხეველიც“ განთიადის მოლოდინშია. „ციდან იასამნამდე ღამე უცდის ალიონსო“, – წერს გალაკტიონი. აბა რა აქვს საერთო გალაკტიონის „თეთრ ღამეს“ ნოვალისის ღამის ბნელ კულტთან. მართალია, ორივე პოეტი ღამეს მიმართავს, როგორც სიმშვიდისა და სიჩუმის სავანეს, მაგრამ ნოვალისი „მარადიულ ღამეს“ რელიგიური მისტიკოსის თვალთა ნარმოიდგენს, როგორც „მარადიულ თვლემას“. ღამე მისთვის ბუნების ის მძლავრი კალთაა, რომელსაც ღმერთები უბრუნდებიან და თვლემენ ახალ გამოცხადებამდე. ეს არის მარადიული და წმიდა ძილი, რადგან ღამე, ნოვალისის აზრით, არ თავსდება დროსა და სივრცის ფარგლებში. წმინდა ძილის ხანგრძლივობა მარადიული, სიზმარი კი გაუთავებელი. ამას არაფერი აქვს საერთო გალაკტიონის ღამის სიციხადესთან. გალაკტიონისათვის ღამე სიბნელე არ არის. იგი არ წარმოადგენს ქვეყნის წყვდიადის ალეგორიას. პირიქით, ბნელი ჩრდილები მას დინგების საშინელ გროვად წარმოუდგება. გალაკტიონის ღამეც ნათელია, რძისფერი, „საიდუმლო შუქით“ განათებული და მოკამკამე. როცა ქვეყანას „დაჭრილ ფრთებივით დაქანებული“ ღამის სუნთქვა ეფინება და „სივრცის ოცნება დაბლა ეშვება“, მთვარით შევერცხლილი მიდამო მტრედისფერ და ლურჯ სვეტებადაა დაფერილი. ღამე მყუდროების მომხიბლველი ჯადოა. მთვარის შიშველი შუქი სიჩუმის ანგელოსის ფრთების შრიალია. ამ დროს მთელი ბუნება ტკბილი სურნელებითაა გაჟღერებული. ვარსკვლავები ცაზე „დავიწყებულ სიზმრებივით“ კანკალებენ. ბულბულის სტვენაც წყდება და სიჩუმის იდუმალება ფარავს ქვეყანას, გაოგნებული პოეტი მისჩერებია „ღამის სიციხადის“ ამ გრანდიოზულ სანახაობას და სევდით კი არ იმოსება, არამედ გულში ძლივს იკავებს „მომსკდარ სიმღერას“, რადგან მისი აზრით, „სიმღერაც დილის სინამდვილეა“. და ამიტომ, „განთიადამდე არ ვგრძნობ უიმედობასო“, – წერს იგი...

[...] ათეული წლების განმავლობაში აჟღერებდა გალაკტიონი თავის „მქუხარე ჩანგს“. იგი ვულკანივით აფრქვევდა ლექსებს და „მგზნებარე ფრენით“ მიიწვედა მზისკენ, ვიდრე მისი პოეტური ფანტაზიის ატყორცნილი „ოქროს სიმძიმე“, „ლაჟვარდი მზიდან“ იკაროსივით ძირს არ დაენარცხა და უკვე სამუდამოდ არ შეუერთდა საყვარელ მიწას.

ჟურნ. „მნათობი“, 1961, №8.

გრიგოლ რობაქიძე

გალაკტიონ ტაბიძე და მისი „ქაბათა ქაბა ნიკორწმინდას“

ალარ არის ამ სოფლად გალაკტიონ ტაბიძე. „უკანასკნელ წლებში“ – ვკითხულობთ „ლიტერატურულ გაზეთში“ (21.3.1959) – „გ. ტაბიძე მძიმედ იყო დაავადებული, რამაც გამოიწვია მისი ცხოვრების ტრალიკული დასასრული“. კერძოდ მიღებული ცნობით: მეოთხე სართულითგან გადმომხტარა და ასე შემზარავად მოუღია ბოლო თავისს სიცოცხლისათვის. რით იყო ავად? რამ მიიყვანა ასეთ წარკვეთილებამდე? „ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გჭირსა!“

გალაკტიონი იყო თავისებური ყოველმხრივ: თავისებური უცნაურობამდე. იყო უცოლ-შვილო (მე დავტოვე საბჭოეთი 1931 წლის დამდეგს. ეგებ შემდეგ დაცოლშვილდა! არა მგონია: ცოლშვილიანი გალაკტიონი მე ვერ წარმომიდგენია). იყო მარტოდ-მყოფი ბუნებით. მისს სიცოცხლეში მხოლოდ ერთმა ტურფამ თუ გაირბინა როგორც შორითგან სატრფიალო „მუზამ“: გავიხსენოთ მისი ადრინდელი შაირი „მერი“. ასე – ტრფიალი. მეგობრობა? ვეჭვობ გალაკტიონს მეგობრობა განეცადოს: ვგულისხმობ ძმურ მეგობრობას და არა „მეგობრულ განწყობილებას“. იყო გულდახშული და ამის გამო მარტოდ-მყოფი? არა, იგი გულახდილი იყო. მხოლოდ: გულისყური სხვა მხრით ჰქონდა მას განხრილი. რა მხრით? პოეზიის მხრით. იგი ცოცხლობდა და ცხოვრობდა შაირით: მხოლოდ შაირით. ჭირვეული იყო მით. მოვხატოთ ერთი მოსმით: შაირი მისთვის იყო ის, რაც მთვარეა მთვარეულისათვის.

იყო მუდამ პოეტურ ზმანებაში გადასული და თანაც ხშირად „კახურით“ შეზარხოშებული (აქა ერთი დეტალი: საკვირველი, დიად, საოცარი ქართველისათვის „კახურზე“ „არმწყრალი“, იგი მე ერთხელაც არ მინახავს ნადიმზე და არც მსმენია როდისმე ელხინოს მას ჩვენებურად, ქართველურად. და ეს საქართველოში: და ეს ტფილისში!). საინტერესო იყო მეტად შეხვედრა მასთან. შეგეყრებოდა, შეირხეოდა ორმაგ „ზეაყვანილი“ და მყისვე სიცხადეზე გამოდიოდა. ემჩნეოდა უხერხულობა, თვითონაც ამჩნევდა ამას. იყო მორცხვი (ეს მორცხვობა გვარეული თუ იყო: ტიცციანიც მორცხვი იყო, მისი ბიძაშვილი, დანარჩენში მისი ანტიპოდი). მორცხვობა კიდევ უფრო ამძაფრებდა მისს უხერხულობას. შემოგეფრქვეოდა ხალისით, გადამეტებული ხალისით – „მეტი“ აქ გამოწვეული იყო ალბათ ნდომით უხერხულობის დაფარვისა. ირხეოდა, იბნეოდა. არ იცოდა, რა ეთქვა, რა ექმნა. გეხალისებოდა. ნერვიული იყო და ხალისი მისს სახეზე კუნთების უჩვეულო ათამაშებით იფინებოდა.

მსჯელობდი მასთან რამეზე, გეთანხმებოდა ყველაფერში. ხოლო ისე, რომ უკანდასახევი გზა მოეტოვებია. გეთანხმებოდა, რადგან არ უნდოდა არდათანხმებით წყენა მოეყენებია. უკანდასახევი გზას იტოვებდა, რადგან არ უნდოდა თანხმობით შებორკილიყო. ბოლოს-დაბოლოს, არ იცოდი რას ფიქრობდა დანამდვილებით აღძრულ საკითხზე. ეს არ იყო „არც-იქითარცაქეთობა“. მაშ რა? რასაც თვითონ არ ეხებოდა, იგი მას თითქო არ ეხებოდა და რასაც თვითონ ეხებოდა, ამას იგი შაირებში გამოთქვამდა. ეს იყო და ეს. ხანდახან მწერალთა კრებებს ესწრებოდა. იჯდა თავისთვის, განცალკევებული. კამათში არ ერეოდა. ესეც გასაგებია.

არის ერთი ჯური პოეტებისა, რომელთა შაირში პროზაული თქმა ხშირად პოეტურად გამოდის. გალაკტიონი ამ ჯურს ეკუთვნის. უდიდეს ოსტატად შაირის ამგვარი მოზმევისა პუშკინი ითვლება. იგი აღწევს ამ მოზმევას სიტყვის მელოდიური გაშლით. პუშკინური მელოდია, განუმეორებელი, ცალკე საგანია, რომელსაც აქ, რასაკვირველია, გაკვრითაც ვერ შევებები. გალაკტიონსაც ემარჯვებოდა ხსენებული მოზმევა შაირისა და სწორედ სიტყვის მელოდიური გაშლით. როგორც ნამდვილ მგოსანს მასაც საკუთარი მელოდია აქვს: გალაკტიონური. მისი მთავარი ხერხი აქ განმეორებაა. განმეორება სიტყვისა, თუ თქმის. განმეორება მოსწრებული, მოხდენილი. ხსენებულ გაზეთში ვინმე ლავროსი კალანდაძეს მოჰყავს (წერილში „გალაკტიონი“) შემდეგი ადგილი გალაკტიონის შაირთაგან ამირანზე:

აღარ გათენდება ღამე საზიზღარი!
რომელი საათია, რომელი საათია?

ვის არ განუცდია მძიმე ღამე და არ აღმოხდენია: როდის გათენდება? გასაგებია ყველასათვის ეს ზახილი: „რომელი საათია?“ ახლა დააკვირდით: განმეორებით რომ არ იყოს თქმული ეს ზახილი, მაშინ იგი პროზაული დარჩებოდა: „რომელი საათია?“ ხოლო იგი განმეორებულია: „რომელი საათია, რომელი საათია?“ აქ ერთი მოქნევით პროზა პოეზიაში გადადის.

იმავე ავტორს მოჰყავს იქვე ერთი სტროფი გალაკტიონის რომელიღაც შაირითგან:

ვწერ ვინმე მესხი მელექსე,
რაც კი მივლია მე გზები.
ჯერ ლექსი მწვავდა, მერე მზე,
ჯერ მზე და მერე ლექსები.

(შენიშვნა: „ვნერ ვინმე მესხი მელექსე“. ავტორი ალბათ რუსთაველს ალაპარაკებს შაირში). განმეორება აქ – ვიტყვოდი: შებრუნებული – ისეთი რიტმით არის გაყვანილი, რომ კითხვისას მასში ერთი პატარა აბრუნდი მყისვე ვერ შევამჩნიე. სახელდობრ: ან ლექსი წვავდა „ჯერ“, ან და მზე: ორში ერთი!

სამნუხაროდ, ხელთ არა მაქვს გალაკტიონის წიგნები, რომ სხვა მაგალითები მოვიყვანო. ხოლო: რაც მოვიყვანე, ისიც საკმაოა, მგონი, რომ წინარად გამოდგეს ქვემოთსათვის.

წინ მიდევს „კრებული“, წიგნი პირველი (ნიუ იორკი, 1957), გივი კობახიძის მიერ გამოცემული, მისივე რედაქციით. აქ გადმოხეჭილია ერთი შაირი გალაკტიონისა „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ (მოთავსებული ყოფილა წიგნში „რჩეული“, ტფილისი, 1954). შაირი ათი რვასტრიქონიან სტროფისაგან შედგება. პირველი ნახევარი თვითუღი სტროფისა – გარდა პირველი სტროფისა, რომელიც შესავალია – ეხება ტაძარს – შენობას ამა-თუ-იმ მხრით. მეორე ნახევრის პირველ სამ სტრიქონში აღტაცებაა და ხოტბა (მეცხრე და მეთექვსმეტე სტროფში ამ ნახევრის მესამე სტრიქონი განხრილია ოდნავ). მეოთხე სტრიქონი, ბოლოკიდური, ნიკორწმინდას ახსენებს. ნათელმფენი სახელი ეშარავანდება მთელ სტროფს. აი, მაგალითად, მეოთხე სტროფი:

აქ რომ თაღებია,
სვეტთა შეკონება,
ისე ნაგებია,
სიზმრის გეგონება.
ნეტა ვინ ააგო,
რა ნიჭმა ააგო,
რა მადლმა ააგო,
სვეტი – ნიკორწმინდა!

ხედავთ: აქაც გამოყენებულია განმეორება. ოღონდ იგი აქ ანაირნაირებულია: „ნეტა ვინ ააგო, რა ნიჭმა ააგო, რა მადლმა ააგო“. ასევეა აგებული მეორე სტროფი, ასევე მესამე, ასევე მერვე. სტროფები: პირველი, მეხუთე, მეექვსე. მეორე ნახევრის მესამე სტრიქონის ბოლო: ზმად აქ სხვა სიტყვაა (ვხმარობ „ზმა“-ს და არა „რითმა“-ს. აქ ვერ განვიმეორებ მას, რაც შესახებ ამისა ვთქვი ამ ჟურნალის მეორე ნომერში). მეშვიდე სტროფში სამივე სხვადასხვაა, ხოლო სამივე შეხმიანებული. მეცხრეში მესამე (მეორე ნახევარზეა ისევ სიტყვა) პირველ ორს არ ეზმება: იგი აქ არაა საერთოდ ზმა. სამაგიეროდ ბოლოკიდური ეზმება პირველ ორს. ასევეა გამართული მეთექვსმეტე: მესამე სტრიქონის ბოლოსიტყვა – არც აქაა ზმა. განსხვავება ესაა მხოლოდ: ბოლოკიდური აქ პირველ ორს არ ეზმება. ბოლოკიდური: „ნიკორწმინდა“ ეზმება: პირველ სტროფში ბოლოსიტყვას მეორე და მეოთხე სტრიქონისა (სტროფის პირველი ნახევრისა). მეორე სტროფში: ეზმებიან ბოლოსიტყვას სიტყვები პირველი, მეორე და მესამე სტრიქონისა (სტროფის მეორე ნახევარისა). თუ სად გამოდის იგი ზმად მეცხრე სტროფში, ეს უკვე აღვნიშნე. დანარჩენ სტროფებში იგი ზმად არ გამოდის. არცაა საჭირო.

ვხედავთ: სტროფების გამართვაში აქ იგივეობა არ არის დაცული. გარნა ამის გამო შაირი არას ჰკარგავს რა. პირიქით: ამით კიდევ იგებს: „ხელოვნურობა“ მისი უფრო „ბუნებრივი“ ხდება.

საბავშვო შაირში „მედეიას ლეკვი“ უნაზესი ალერსით გაჰყავს პაოლო იაშვილს განმეორება:

ოღონდ სიცხე გამონელდეს
და ვუყიდი ცისფერ ლენტებს,
ერთი ყელზე გამოვაბა,
ერთი ფეხზე გამოვაბა,
ერთი ყურზე გამოვაბა,
ერთი კუდზე გამოვაბა,
ქვეშ დაფუგო ჩემი კაბა,
გავახურო დიდი ტაფა,
მოვუდუღო ის მურაბა...

(ასეთი განმეორება ხალხურ შაირებში თუ გვხვდება! არ მახსოვს). გალაკტიონის შაირში განმეორება სხვანაირია: რადგან აქ საგანი სხვაა ვიდრე საგანი პაოლოს შაირში. ერთი კიდე: ტაეპების ერთიმეორეზე მიყოლება გალაკტიონის შაირში არ გავს არც შავთელურს და არც ჩახრუხაულს. იგი გალაკტიონურია და ამ სახელით შევა ქართულ პოეზიაში. მოვისმინოთ კიდევ ერთი სტროფი, მეექვსე:

ხვეულთ დიადება
ვხედავ – რა უხვია,
დრომ მას დიადემა
კრძალვით შეუხვია.
ნეტავ ვინ მოჰქარგა,
და როცა მოჰქარგა,
შიგ მიჰკარგ-მოჰკარგა
გზნება – ნიკორწმინდა!

ძნელია ამ შაირის ხმამაუღლებლივ წაკითხვა. წარმოთქმას მოითხოვს. იწყებ წარმოთქმას: მიჰყვები ზეაყვანილი რიტმიულ დენას მისსა, რომელსაც თანდათან მეტი და მეტი ქანი ეძლევა. მიჰყვები ტანის რხევით და ისე: თითქო რიტუალურ როკვაში გადადიოდე.

საკვირველია ეს შაირი. გეტყვით მაგალითად ვინმე რომელიმე ტურფაზე: ჰოო, რა ლამაზია! ჰოო, რა მხიბლავია! თქმა ცარიელ რიტორიკად რჩება. რჩება ასე, რადგან კონკრეტული განსახება აკლია. ავიღოთ ახლა რომელიმე ხოტბითი სტილი „ნიკორწმინდასი“. თუ გინდ ეს:

ნეტა ვინ აზიდა,
ან როგორ აზიდა,
რა ხელმა აზიდა
მაღლა ნიკორწმინდა!

განა ესეც ცარიელი რიტორიკა არაა? თავის თავად – უთუოდ, ხოლო შაირში მოქცეული – არა. აქაა ამ შაირის საიდუმლოება. რით ავხსნათ ეს?

ჰიმნი მიმართულია შენობისადმი ტაძრისა. შეიძლება თუ არა ჰიმნით მივმართოთ რაიმე სხვა შენობას, არა ტაძრის შენობას: მაგალითად: შენობას თეატრისა, ან მუზეუმისა, ან კლუბისა, ან უნივერსიტეტისა? (ხაზს ვუსვამ: „ჰიმნით“.) არა მგონია. სასაცილო იქნებოდა პირდაპირ. მაგალითად რომელიმე კლუბის შენობის მიმართ რომ გვეთქვა: „ნეტავ ვინ ააგო /რა ნიჭმა ააგო /რა მაღლმა ააგო!“ ტაძარი კი სრულიად სხვაგვარი შენობაა: იგი საყდარია მარადის, უზენაესის: „საყუდარი“ მისი. და ჰიმნი მის მიმართ არა თუ მართებულია მარტო. ეს ერთი მხარე. ახლა მეორე. „ნიკორწმინდაში“ არაა ხსენება: არც ხატის, არც ჯვარის, არც წირვის, არც ლოცვის – გარნა ყოველი ეს გულვებულება მასში: ხატიც, ჯვარიც, წირვაც, ლოცვაც (ურწმუნონიც დამეთანხმებიან, რომ ამ შაირის შექმნა შეეძლო მხოლოდ ღრმად მორწმუნეს). ართქმული აქ გულისთქმაა უსიტყვო, რომელიც შაირის გაშლისას ატმოსფეროდ იფინება. იფინება ხსენებით ნიკორწმინდისა. გულვებულს მგოსანი შენობაში ხედავს: ვითარ ტანქმნილს. ხედავს და: იხიბლება მით. მოდის აღტაცებაში და: ხოტბით ეფრქვევა მას. ხოტბა აქ უშუალოდ აღმომხდარი ზახილია: ექსტატიური. კონკრეტ-სახვა მას კიდეც დაამძიმებდა. სიტყვას სიტყვა მოსდევს. თქმა თქმას: ანაირნაირებული განმეორებით, მოჰქროლავს „გალაკტიონურ“.

მოვისმინოთ ესეც. სტროფი მეცხრე:

მზერა ქართულია
სივრცის დაუნჯებით.
თვალი გართულია
ფრთიან ფასკუნჯებით:
ფრთები, ფრთები გინდა,
კიდევ ფრთები გვინდა,
გინდა დაეუფლო
სივრცეს, ნიკორწმინდა!

ხოტბა აღფრთოვანებული ფრთებად ესხმის ტაძარს.
შაირი მამულიშვილური გახარებით თავდება:

ბრწყინავს საქართველოს
ქებად ნიკორწმინდა!

დიდი ოსტატობით არიან ამ შაირში შერწყმული შინაარსი და ფორმა ერთიმეორესთან. ორიოდ სიტყვა ფორმა-შინაარსის ურთიერთობაზე საერთოდ.

ვთქვათ, ჩვენ წინ დევს ნამორი რომელიმე ხისა, ნამორი გახერხილი. ხერხილის გნდებე ვხედავთ: თუ როგორ ერგოლება ცილი ცილს. რა არის აქ შინაარსი და რა ფორმა? შინაარსი აქ იმდენადაა შინაარსი, რამდენადაც იგი გამოსხმულია ფორმაში და ფორმა იმდენად ფორმაა რამდენად იგი გამოსხმულობაა შინაარსისა. ეს ფორმულა ჰგულისხმობს: 1. რომ აქ ზღვარის გაყვანა ფორმისა და შინაარსის შუა ძნელია. 2. რომ აქ არ შეიძლება ითქვას: ჯერ შინაარსი და მერმე ფორმა, ან: ჯერ ფორმა და მერმე შინაარსი – ორივენი ერთთავად არიან მოცემულნი. 3. შინაარსისათვის აქ სხვა ფორმა წარმოუდგენელია და ფორმისათვის სხვა შინაარსი.

დაახლოვებით ასე უნდა იყოს გაშლილი ხელოვნური ნაქმი. მხოლოდ ერთი-რამ მოითხოვს აქ განმარტებას. სახელდობრ: მესამე მუხლის პირველი ნახევარი: „შინაარსისათვის აქ სხვა ფორმა წარმოუდგენელია“. შევჩერდეთ. განა არ შეიძლება, მაგალითად, ერთი-და-იგივე ამბავი რომანადაც გაიშალოს და დრამადაც? შეიძლება. მაგრამ გაშლამდე „მასალა“ იქმნება იგი და არა „შიგთავსი“: contenu (აქ ეს სიტყვა უფრო მოხდენილია ვიდრე „შინაარსი“. ნახმარია ივ. მაჭავარიანისა და ის. გვარჯალაძის მიერ შედგენილ ფრანგულ-ქართულ სიტყვარში. სხვაგან არ შემხვედრია). „მასალა“ და „შიგთავსი“. ნათელ-ვყოთ ეს დაპირისპირება. ბუნება ისეა შექმნილი, რომ იგი თვითქმნილად გვევლინება. მასში ყველაფერი თავის-თავისაგან ვლინდება. „მასალა“ აქ „შიგთავსია“ თავითგანვე. ხელოვნებაში ეს ასე არაა. აქ ერთი-რამე სხვა-რამედ იქმნის: „ერთი-რამე“ მასალა – „სხვა-რამე“ შიგთავსი. რაც ბუნებისათვის მასალაა და შიგთავსი ერთთავად, მაგალითად ქვა – იგი ხელოვანისათვის მხოლოდ მასალაა, მაგალითად იგივე ქვა (მოქანდაკესათვის). ამრიგად, როცა ვამბობთ, ერთი და იგივე ამბავი რომანადაც შეიძლება გაიშალოს და დრამადაც – უნდა დავუმატოთ, რომ აქ „ამბავი“ მასალა იქნება და „რომანი“ და „დრამა“ კი სხვადასხვა შიგთავსი. უკანასკნელზე იგივე ითქმის, რაც ითქვა „შინაარსზე“ (ხელოვნების გაგებისათვის აქ ნათქვამი გადამწყვეტია).

„ნიკორწმინდა“ სრულყოფილი შაირია, რადგან მასში: ძნელია ფორმისა და შინაარსის შუა ზღვარის გავლება (ამ მხრით იგი მუსიკას უახლოვდება). შინაარსი და ფორმა ერთდროულად არიან მოცემულნი. შინაარსისათვის აქ სხვა ფორმას ვერ წარმოიდგენთ. ფორმისათვის – სხვა შინაარსს? აქ უნდა შევჩერდეთ. ამ ჰიმნით ჩვენ შეგვიძლია სხვა რომელიმე ტაძარსაც მივმართოთ, მაგალითად, ტაძარს გელათისა. მაშასადამე, აქ ფორმისათვის შესაძლებელი ყოფილა სხვა შინაარსი! პასუხი: გელათი არაა ნიკორწმინდის მიმართ არსებითად „სხვა“: იგი, ასე ვთქვათ, დაა მისი: შინაგან, დანიშნულებით, იგივე და გარეგან, აგებულობით, იმგვარი.

ზემომოხაზული ფორმულა შინაარსისა და ფორმის ურთიერთობისა საჭიროა გატარებული იქმნას ერთს უაღრესად საყურადღებო განზომავში. ავილოთ მაგალითისათვის აკაკის **„ყანაო, ქვეყნის სამოთხე“** და **„ნესტორ ესებუას ჭიდილი კულა გლდანელთან“** (სათაური ზუსტად აღარ მახსოვს). შინაარსისა და ფორმის შერწყმულობა ორივე შაირში თანაბარი სისრულითაა გაყვანილი – გარნა ჩვენ მაინც პირველს ვაკუთვნებთ უპირატესობას. რატომ? ცხადია, იმიტომ, რომ „ყანა“ შინაარსით უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე „ჭიდილი“. თანაც ესეც უნდა ითქვას: რომ ისეთს შაირში, როგორიცაა „ჭიდილი“, შინაარსის გამოსხმულობის მოზმევა უფრო იოლია, ვიდრე ისეთში, როგორიცაა „ყანა“: იოლია და: რაც იოლია, ვიცით, იაფია. ხოლო ამ განზომავში ერთი პატარა, მაგრამ გადამწყვეტი დეტალი არ უნდა გამოეპაროს ჩვენს თვალგავლებას. აქ: არა განყენებული შინაარსი ეპირისპირება განყენებულ შინაარსს, არამედ ფორმაში გამოსხმული ფორმაში გამოსხმულს. „ჭიდილის“ შინაარსი რომ უფრო უკეთ იყოს გამოსხმული ვიდრე შინაარსი „ყანა“-სი, მაშინ უკანასკნელს როგორც შაირს „ყანობა“ ვერ უშველიდა: იგი „ჭიდილს“ არა თუ ვერ დაჩრდილავდა, მას ვერც კი გაეტოლებოდა.

ასეთია ჩემი გაგება შინაარსისა და ფორმის ურთიერთობისა, რომლის მიხედვით და-უსრულებელი დავა ფორმალისტებისა და ანტიფორმალისტების ერთიმეორესთან უნაყოფოდ გამოდის, მეტი რომ არა ვთქვათ.

რამდენად ჰარმონიულ გაყვანილია შინაარსისა და ფორმის შერწყმულობა ხელოვნურ ნაქმში, იმდენად პლასტიურია უკანასკნელი. პლასტიურობა კი სათავეა რიტმიულობისა. სრულყოფილი შერწყმულობა შინაარს-ფორმისა „ნიკორწმინდაში“ ჰქმნის მისს ზედმინევენით პლასტიურ სხმულობას და უკანასკნელი საკვირველ რიტმიულ დენას მისსა. ვთქვი და ვიმეორებ: ძნელია „ნიკორწმინდის“ ხმაამოუღებელივ ნაკითხვა. წარმოთქმას მოითხოვს. ინყებ წარმოთქმას: მიჰყვები ზეაყვანილი რიტმიულ დენას, რომელსაც თანდათან მეტი და მეტი ქანი ეძლევა. მიჰყვები ტანის რხევით და ისე: თითქო რიტუალურ როკვაში გადადიოდე.

შედეგია ეს შაირი, ნამდვილი შედეგია. სხვა რომ არაფერი შეექმნა გალაკტიონს, ეს შაირიც საკმაო იქნებოდა, რომ იგი შესულიყო ქართულ პოეზიაში, როგორც დიდი ოსტატი.

ვწუხვარ მეტად, რომ ვერ ვეხები გალაკტიონის შემოქმედებას საერთოდ. მიზეზი? მისი შაირებითგან ნაკითხული მაქვს, რაც მას გამოქვეყნებული აქვს ჩემს წამოსვლამდე საქართველოთგან: 1931 წლის დამდეგამდე. ხოლო ეს ძალიან ცოტაა იმასთან შედარებით, რაც მას შეუქმნია ჩემი წამოსვლის შემდეგ. აქედან ნაკითხული მაქვს – გარდა აქ მოყვანილისა – მხოლოდ (კრებულში „ქართველი მწერლები უკრაინას“ მოთავსებული) სამი შაირი. გასაგებია, თუ ვერ ვეხები გალაკტიონის შემოქმედებას საერთოდ.

P. S. ეს წერილი მოთავსებული მქონდა თითქმის, როცა წავიკითხე სიყვარულით სავსე და ფრიად საყურადღებო მოგონებები აკაკი განერელიასი გალაკტიონზე: „ღერწამი და გობელენი“ („ლიტერატურული გაზეთი“, 1. 7. 1960). ავტორს მოჰყავს შიგადაშიგ ნაწყვეტები გალაკტიონის შაირებითგან. მოვიყვან ორ მათგანს დასამატებლად იმისა, რაც ითქვა გალაკტიონურ განმეორებაზე:

პირველი:	ღამით იმავე მეგობარს ელი? არაფერია, არაფერია!
მეორე:	ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის. ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ. ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის. სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?

შემდეგ „აკადემიისაკენ მიდიოდა“ – გვითხრობს ავტორი გალაკტიონზე – „პორტფელს მიაქანებდა (ეს ჩვეულებად ჰქონდა). თავჩაქინდრული მძიმედ მიაბიჯებდა. დავენეი. ერთხანს უხმოდ მიყვებოდი უკან. უცებ მისი ბუტბუტი შემომესმა: იგი ახალი ტაეპის რითმებს სთხზავდა თუ იმეორებდა“. გავიხსენოთ ამ წერილის შესავალში თქმული სიტყვა გალაკტიონზე: „მუდამ პოეტურ ზმანებაში გადასული“. ალბათ მაშინაც „ბუტბუტის“ დროს, ასეთ ზმანებაში იყო გადასული.

ერთს კიდევ უფრო მნიშვნელოვან ცნობას იძლევა ავტორი. ერთს პოეტზე საუბრისას – ამბობს იგი – გალაკტიონმა ეს თქვაო: „ღამონ არ უზის სულში. ძამიკო, ღამონ!“ „ღამონ“: ბერძნული გამოთქმით და გაგებით: განპიროვნებულ-წარმოსახული იდუმალი ძალა, მბუდობი ადამიანის ბუნებაში ვითარ წარმმართველი უკანასკნელისა. „ღამონ არ უზის სულში“: ეს ნიშნავს – ვაცხადოთ გალაკტიონის ფარული აზრი – რომ სიტყვას მისსა, „იმ“ პოეტისა, არ აქვს შიგნითგან, სიღრმითგან ამოხეთქილი ძალა. მოჰყავს რა გალაკტიონის აზრი „იმ“ პოეტზე – „ღამონ არ უზის სულში“ – ავტორი უმატებს: „და ხმამაღლა ჩაიმღერა (გალაკტიონმა) თავისივე ლექსის ერთი ტაეპი: – აი რა არის თავიდათავი!“ ვხედავთ: რომ გალაკტიონი თავის თავში გრძნობდა „ღამონს“. საგულგებელია: რომ იგი მით იყო შეპყრობილი, აყვანილი. ამას ჰგულისხმობს რამოდენიმედ ამ წერილის შესავალში ნათქვამი: რომ გალაკტიონი „ჭირვეული“ იყო, შაირით ჭირვეული.

„ძამიკო“. ამ სიტყვაში ვხედავ მთელს გალაკტიონს. ეთქვა „ძმაო“ – თქმა არ იქნებოდა ღიმილ-მოვლელური. ეთქვა „ძამია“ – თქმით არ იქნებოდა „შორიახლოობა“ დაცული. სულ სხვაა „ძამიკო“: აქ ღიმილსაც ვხედავთ და შორიახლოობასაც ვგრძნობთ. განერელია ამბობს: „ძამიკოს“ გალაკტიონი „ყველა თანამოასაკეს და უმცროს მეგობარს ეძახდა“. ამ „ძამიკო“-ში უნდა ყოფილიყო, ასე მგონია, ტონი „უფროსური“: უმცროს მეგობართადმი არა მხოლოდ ასაკის მხრით, თანამოასაკეთადმი კი ოდნავ ასაკის გარე მიხედვითაც: ორივე შემთხვევაში მეგობრული.

ერთი-რამ მაგონდება აქ. მაგონდება ვითარ სიზმარი: გალაკტიონის მიმართვა ტიცციანისადმი შეხვედრისას: „ტიციანო!“ ამ მიმართვაშიც – საკუთრივ მისი „ო“-ნით დაბოლოებაში – მთლად ვლინდებოდა გალაკტიონი. „ტიციანო!“ ხალისიანი შეფრქვევით შეგებება უფროსური – „უფროსური“ ხნოვანების მიხედვით. ტონი: თითქო გამომწვევი და თანაც მამხნეველი. ერთიც მორცხვი იყო და მეორეც, ვიმეორებ. „ტიციანო!“ მორცხვობას გალაკტიონისა აქ სითამამე ჰფარავდა უფროსისა – ტიცციანის მორცხვობა კი რალაც შემაგებებელი „შორისდებულობით“ იზადრებოდა. ამ წუთში ნათესაურობა მათი ქალწულური სინაზით იფინებოდა: ორივეს ახასიათებდა – აქ რუსულ ენას უნდა დავესესხო – „ცელომუდრიე“. მაგონდება ეს და ვხედავ მათ.

ჟურნ. „ბედი ქართლისა“, 1962, №39-40.

ვიქტორ გაბესკირია

გალაკტიონ ტაბიძის მხატვრული სახეები

მხატვრული სახეების მნიშვნელობაზე სიტყვას არ გავაგრძელებთ, მხოლოდ შევნიშნავთ, რომ ისინი წარმოადგენენ მწერლის მრავალი განცდისა და ნაგრძნობის ერთად თავმოყრას, ერთ გამოხატულებას; ამის გამოა, რომ ზოგიერთ მხატვრულ სახეებს მარგალიტებადაც კი ვთვლით. ამ წერილში ჩვენ გვსურს მივუთითოთ იმ მხატვრულ სახეებზე, რომლებიც გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში გვეგულება და რომელნიც, თუ არ ვცდებით, პრესის ფურცლებზე მსჯელობის საგნად ჯერ არ გამხდარან.

მრავალი ნაფიქრის ერთად გამომსხვივოსნებელ მხატვრულ სახეს ჩვენ ვპოულობთ გალაკტიონის ერთ პატარა უსათაურო ლექსის შემდეგ სტრიქონებში:

ან გზა მიტოვებულია,
როგორც ძველი სიყვარული.

მიტოვებული გზა, როგორც ვიცით, ერთ-ერთი თემა იყო წარსულში, როგორც პოეტებისათვის, ისევე მხატვრებისათვის. მაგრამ, მიტოვებული გზა, რომ მიტოვებული სიყვარულისთვის მიემსგავსებით, ჩვენ სხვა მაგალითი არ ვიცით, თუ არა გ. ტაბიძის ზემოთ მოყვანილი სტრიქონები. უთუოდ ყველა მკითხველის თვალში სიმპატიური აღმოჩნდება ეს სტრიქონები, მაგრამ მაინც ვეცადოთ გავარკვიოთ, სახელდობრ, პოეტის რა ფიქრების მეოხებით შეიქმნა ამ სტრიქონებში მოქცეული ეს პოეტური სახე. სიყვარულის გზასთან მიმსგავსება ბუნებრივად უთუოდ იმის გამო მიიჩნია პოეტმა, რომ სიყვარულიც, ისევე, ვით გზა, ადამიანის ერთმანეთისაკენ სწრაფვის გამომხატველია; ბუნებაში არსებულ მიტოვებულ გზაზე მოსიარულე ადამიანებს ერთ დროს მათთვის საყვარელი ხეები, ბორცვები, წყაროები თუ ხვდებოდნენ, სიყვარულის გზაზე ასეთებად შეიძლება ტკბილი შეხვედრების, საყვედურების, განშორების მომენტები ვიგულისხმოთ.

გალაკტიონის პოეზიის ერთ-ერთ დიად მხატვრულ სახეს ჩვენ ვხვდებით ლექსში „მოჩვენება ნანგრევებში“, რომელშიაც დახატულია მზის ჩასვლის სურათი. ამგვარი პეიზაჟიც, როგორც ვიცით, უთვალავად აქვთ დახატული, როგორც პოეტებს, ისევე მხატვრებს, მაგრამ, ვიტყვოდი, საოცრად გრანდიოზულია ის სურათი, რომელიც გალაკტიონს შეუქმნია; შეიძლება გადაჭარბებულად ჩამითვალონ, მაგრამ, მაინც ვიტყვი, რომ მზის ჩასვლის ჟამს ცის კიდეზე შემდგარი ღრუბლები არავის ისეთ დიად ვითარებაში არ დაუნახავს, როგორც გალაკტიონს. აი ამ სურათის გამომხატველი სტრიქონებიც ხსენებული ლექსიდან:

ამომსკდარ მადნის ელვარება დასხმია ტატნობს,
ხელ-ფეხ მომსხვრეულ ოქრო-ვერცხლის ანგელოსთ შორის.

ჩვენ ის გვაოცებს, რომ, ამ სტრიქონების მიხედვით, ცის ტატნობზე ნათლად ვხედავთ არა ღრუბლებს, არამედ მზით განათებულ ქანდაკებებს ადამიანებისა, მათ შორის ისეთებსაც კი, რომელთაც, მსგავსად ვენერა მილოსელისა, ხელიც კი აქვთ მოტიხილი.

მხატვრული სახის შესაქმნელად, როგორც ვიცით, რუსთაველი ხშირად მიმართავს ჰიპერბოლურ შედარებებს, მაგალითად, ქალის თვალებს, როგორც ცნობილია, ტბებს ადარებს, წამწამებს – ტალას (ესე იგი, გუშაგებად მდგარ ადამიანებს). რუსთველი იმიტომ გავიხსენეთ, რომ ის მხატვრული სახე გ. ტაბიძისა, რომელსაც ქვემოთ მოვიყვანთ, შეიძლება მკითხველმა საეჭვოდ მიიჩნიოს, იმის გამო, რომ ქალის კბილები გალაკტიონს თეთრი ძაღლებსათვის მიუშგავსებია. ყოველ შემთხვევაში, ჯერ გალაკტიონის სტრიქონები გავიხსენოთ და დასკვნა შემდეგ გამოვიტანოთ. ის სტროფი გალაკტიონის ლექსისა („ხალხური მოტივებიდან“), რომელიც ქალის სახის სილამაზეს გვიხატავს, ამგვარია:

შენი თვალები – მალღები
სამხრეთის ზღვების ფერია,
კბილები – თეთრი ძაღლები
მიღრენენ: არაფერია!

ამ შემთხვევაში, კბილების თეთრ ძაღლებთან შედარება შეიძლება იმის გამოც გავამართლოთ, რომ ისინი ძვირფასი საუნჯის – ქალის სილამაზის – მცველებად გვევლინებიან, და თანაც იმის გამოც, რომ უღრენენ იმ ადამიანს, რომელიც იმ საუნჯედან რაიმეს წაღებას ლამობს.

ერთს ლირიკულ შედეგში, რომელიც მხოლოდ თორმეტი სტრიქონისაგან შედგება და რომლისთვისაც გალაკტიონს „მაშინ ცას უფრო სხვა ფერი ჰქონდა“ უწოდებია, ვკითხულობთ:

მაისი იყო, მთას მოხვეოდა –
გაზაფხულისა მთრთოლვარე ხელი.

უთუოდ დაგვეთანხმდება მკითხველი, რომ ბუნებაში გაზაფხულის ხელის დანახვა, იმგვარი ხელისა, რომელიც საალერსოდ მთას თრთოლვით მოეხვევა, როგორც თვით გალაკტიონს ჰქონდა ჩვეულებად ადამიანებთან ურთიერთობისას, – მეტად საინტერესო პოეტურ ხილვას წარმოადგენს. რა უნდა დასდებოდა საფუძვლად პოეტის ამგვარ ხილვას? მრავალი რამ: მთას მოხვეული მზის შუქი, ან პირიქით, მზით გაბრწყინებული მთაზე დაცემული ჩრდილი, ყვავილ-ბალახების ბიზინი და მრავალი სხვა სურათი, რომლებიც არაერთხელ დაგვანახეს სხვადასხვა მწერლებმა თავიანთ მოთხრობებში, ლექსებში. ზემოთ მოყვანილი მხატვრული სახე გალაკტიონისა ნოვატორულ მოვლენად პოეზიაში იმის გამო უნდა მივიჩნიოთ, რომ მან ბუნებაში რეალურად არსებული სურათები ორიგინალურად ნათქვამი ფრაზით დაგვანახა: მხატვრული სახე, რომელიც ორიგინალური საშუალებებით არარეალური სურათების ან ადამიანების არაბუნებრივი განცდების გადმოცემას შეეცდება, როგორც ეს ფორმალისტ მწერლებს ჩვევიათ, ვერცერთ შემთხვევაში ნოვატორული ვერ აღმოჩნდება, სასურველ მიზანს ვერ მიაღწევს.

გალაკტიონი ლექსებში ხშირად გვიმხელს სიყვარულს თეატრისადმი, მსახიობებისადმი. გავიხსენოთ, თუნდაც: „აჰ, გრიმი, გრიმი... ლევკოებს ისე აღარ აღელვებს გრძნობათა ქარი, ელეონორა, ნინო ჩხეიძე, სარა ბერნარი“, მაგრამ სამსახიობო ხელოვნებისადმი სიყვარულის გამოსახატავად, ალბათ, იშვიათად ვიპოვით ისეთ სტრიქონებს, როგორც არის გალაკტიონის ერთი ლექსის („შემოდგომა“) მხატვრული სახის გამომხატველი შემდეგი სტრიქონები:

წავიდეთ ერთად ველებში, გიცდი!
ვერ მოვიგონე ქვეყნად არტისტი
ქარის სადარი.

აქ, ველზე გასულ გალაკტიონს, ქარი, ალბათ, მონოლოგის წარმომთქმელ ტრაგიკოს მსახიობად ესახება. ამ შედარებას არც ვიუცხოვებთ, თუკი გავიხსენებთ, რომ გალაკტიონის მრავალ ლექსში, ქარი თავის მიუსაფრობაზე და უიღბლობაზე მოჩივარ არსებდა გვევლინება.

ამის შემდეგ ჩვენ კომენტარების გარეშე მივუთითებთ რამდენიმე დიდებულ მხატვრულ სახეზე, რომელთაც გ. ტაბიძის სხვადასხვა ლექსებში ვხვდებით:

„ტყე ტაძარივით იყო მაღალი“;
„ნიაჟმა ამ თქმით ბევრი იცინა,
ტყეში შეიჭრა და მიიძინა“;
„ახლა მარტოდ მარტო ვარ,
როგორც მთის ეკლესია“;
„... რომ ეს თოვლია ჩემი სამშობლო“;
„... და არ მშორდება თბილისის ცქერა,
სავსე ქართული პატიოსნებით“.

ესენიც ხომ მრავალ პოეტურ განცდათა შედეგად შექმნილი ძვირფასი თვლებია?

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1963, 9 აგვისტო, №32.

კონსტანტინე გამსახურდია

გალაკტიონ ტაბიძე

„შენ ნუ იქნები მიუდგომელი მის მიმართ, ეს რომ არა, სამართლიანობით ჩვენ შორს ვერ წავიდოდით: არა, შენ მოიგონე ის იმ წუთებში, როცა იგი გიყვარდა“.

რანერ მარია რილკე

წილად მერგო უბედობა – მუდამ ჩემთვის უსაყვარლესი მეგობრების გლოვა, ჩემი სიყრმის მეგობრები დავიტირო. მე დავკარგე ათეული წლების მანძილზე უძვირფასესი ადამიანები: გიორგი ნიკოლაძე, ალექსანდრე აბაშელი, კონსტანტინე ჭიჭინაძე, ქრისტეფორე რაჭველიშვილი, სიმონ ჯანაშია, ავეტიკ ისააკიანი, დემენიკ დემირჭიანი, ჩემი საყვარელი ძმები: ალექსანდრე და ვიქტორი.

რა ვქნა, განგების ნებას ვინ გადაუვა!

მას შემდეგ, რაც გალაკტიონი დაგველუპა, ამ ბოლო ხანს, იგი სიზმრებში მეცხადება ხშირად.

ჩვენს მეგობრობას საკმაოდ დიდი ხნის ისტორია აქვს. 1910 წელს ქუთაისის სასულიერო სემინარიის მოწაფე გალაკტიონი ჩემთან მოვიდა. მთხოვა: ქართულ გიმნაზიაში მოწყობაში დამეხმარეო. ხშირად ვხვდებოდით ერთმანეთს. იგი ფიზიკურად ლამაზი იყო, სულით უმანკო და სათნო.

მისი სიჭაბუკის ლექსები წაკითხული მქონდა და დაუყოვნებლივ ვეახელი ჩემს პედაგოგებს: ქართული გიმნაზიის დირექტორს, იოსებ ოცხელსა და სილოვან ხუნდაძეს. მათ დიდი სიამოვნება გამოთქვეს ამის გამო და დამპირდნენ: მას გამოუცდელად ჩავრიცხავთო მეშვიდე კლასში. გალაკტიონს მე ვამცნე, მაგრამ მან რატომღაც არ ინდომა სკოლაში შესვლა. მე უცხოეთს გავემგზავრე, წასვლის წინ ქუთაისში ვეძიე ამაოდ.

მრავალი წელი გავიდა ამის შემდეგ, გალაკტიონს შევხვდი ტფილისში 1918 წელს. იგი შეხვედრისას მუდამ მკოცნიდა: შენთან მოვალე მპირდებოდა და ჩემს ბინაზე იშვიათად ყოფილა.

საკმაოდ უცნაური იყო ჩვენი ურთიერთობა. ყოველი ჩემი წიგნის გამოსვლისას იგი დამირეკავდა და მომილოცავდა.

დღესაც ვაძაგებ ჩემს თავს, რომ ენერგიულად არ ჩავერიე მის ცხოვრებაში. გალაკტიონი ყოველ ახალ წელს მილოცავდა, მპირდებოდა მოსვლას, მაგრამ დანაპირებს არ მისრულებდა.

მე არაერთხელ გამღვიძებია ღამით და გალაკტიონი მომლანდებია. მე აქამდის ვერ მიპატიებია ჩემი თავისთვის ერთი ამბავი:

ირაკლი აბაშიძე, სერგი ჭილაია და მე სამკურნალო კომბინატში შევედიოთ შალვა დადიანის გამოსასვენებლად, გალაკტიონი ფოიეს ერთ კუთხეში იჯდა, დამინახა თუ არა, წამოდგა და კოცნა მომინდომა, მე მას არ ვაკოცე, ხელი ჩამოვართვი და ცივად გავეყარე, შემეშინდა: საუბარი არ გააბას მეთქი.

ეს დამრჩება სანანებლად მთელი ჩემი სიცოცხლის მანძილზე, რომ მე არ მეყო შორსმჭვრეტელობის უნარი და მასთან არ დავყოვნიდი იმ დღეს.

მერმე ის იყო, დაგველუპა გალაკტიონი, ჩვენი სასიქადულო, დიდი გალაკტიონი.

გალაკტიონის შემოქმედების შესახებ ახალი რა უნდა ვთქვა?..

საქართველო მუდამ იამაყებს სამი გენიოსის სახელით. ესენი გახლავთ: რუსთველი, ვაჟა-ფშაველა და გალაკტიონ ტაბიძე. ხანდახან აგრე მგონია, რომ ვერც რუსთაველი, ვერც ვაჟა გალაკტიონის უფაქიზეს ლირიკულ შედევრებს ვერ დანერდნენ.

მე, ასე თუ ისე, ვიცნობ მსოფლიო პოეზიას და უნდა მოგახსენოთ: გალაკტიონისთანა დიდი ვირტუოზი ლექსისა არც საქართველოს და არც ჩვენს პლანეტას არ მოეპოვება.

იგი ვირტუოზია არა მარტო ლექსისა, ქართული ენის დიდი შემოქმედიცაა. ქართული ენა მის ხელში მორჩილია როგორც გადნობილი ცვილი... არსად იგი ძალას არ ატანს ენას.

გოეტე ბრძანებდა: მწერლობა, პოეზია ენის მიმართ ძალდატანება არისო. გალაკტიონი ამას არ ჩადის. იგი სავსებით დამოუკიდებელია ჩვენი კლასიკოსებისაგან. მისი ლექსი ეს არის რალაც უჩვეულო და გაუგონარი ფეერია, მისი პოეტური სახეები, აროდეს ნახული შეუდარებელი და ბრწყინვალე ფეერიაა. გალაკტიონის პოეზია სამწუხაროდ, კავკასიონს გადაღმა ვერ გადაცდა, მაგრამ მისი ლექსები ისე ღრმად არიან შესული ქართული ენის უსიერ ტევრში, მეორე გალაკტიონია საჭირო, რომ ისინი აქედან გამოიყვანონ.

ამაოდ დამაშვრალვართ გენიოსების მთარგმნელები. ვერც დანტე, ვერც გოეტე და ვერც რილკე ვერ აჟღერდებინან სხვათა და სხვათა ენაზე. გენიოსების ადეკვატურად თარგმნა შესაძლო რომ იყოს, მათი დუბლიკატები გვეყოლებოდნენ.

დაე იყოს გალაკტიონი მარტოდენ ჩვენი, საქართველოს გალაკტიონი, განუმეორებელი ორფეოსი ქართული სიტყვის მუსიკისა.

* * *

ჩვენი ახალი თაობის გასაგონად ვამბობ:

პირადი ცხოვრება ადამიანისა ერთგვარი ხელოვნებაა, უსაჭიროესი ხელოვნება. ვინც ამ ხელოვნებას ვერ დაეუფლება, მას ფიასკო მოელის უსათუოდ.

გოეტე დიდი ხელოვანი იყო როგორც პოეზიაში, ისე ცხოვრებაშიაც. იგი ფინანსთა მინისტრის პოსტს ამშვენებდა ვაიმარში, შესანიშნავი მამა იყო თავისი ოჯახისა. მიჯნურობაში მან კარგად იცოდა, რომ სულიერი კულტურა ადამიანისა გონების დაოკებაში ცნაურდება უპირატესად.

საგულისხმოა ბალზაკის კალამბური: *Il faut penser comme un Dieu, et vivre comme un bourgeois française*. უნდა იაზროვნო როგორც ღმერთმა და იცხოვრო როგორც რომელიმე ფრანგმა ბურჟუამ. ეს ჭეშმარიტება რომ შეეგნოთ ლორდ ბაირონს, ედგარ პოს, ბოდლერსა და გალაკტიონ ტაბიძეს, ეს ოთხი გენიოსი ასე უდროოდ არ დაიღუპებოდა. ედგარ პო უკანასკნელ ვაგაბუნდსავით თვრებოდა, ბოლოს სული ამოხდა როგორც უპატრონო ლაცარონის. ლორდ ბაირონი ვერ დააკავა ვერც დიდმა სახელმა და ვერც ულამაზესმა დიაცებმა.

ბოდლერმა ოპიუმითა და თრიაქით შეიმოკლა სიცოცხლე.

ყოველი შემოქმედი თავისებურად იტანჯება, ყოველ ჩვენთაგანს ათასი დემონი ულადრავს გულს, მაგრამ ვიმეორებ: კულტურა სულისა ეგ არის ვნებათა დაოკება.

ზოგ-ზოგ ახალგაზრდას არ ესმის, რომ ედგარ პოს და გალაკტიონს ღვინის სმაში როდი უნდა გაეჯიბრო, არამედ – კარგი ლექსის წერაში.

ალარა გვყავს ჩვენი ძვირფასი გალაკტიონი, მაგრამ „სდგას საქართველო ოქროს თასივით მისი ლექსების ბადაგით სავსე“. ცხადია, ასე ნაუცბათევედ ვერავინ შეაფასებს ახალი ქართული პოეზიის ორფეოსის კოლოსალურ მემკვიდრეობას ჩემ წინაშეა მისი „Crane aux Fleurs artistiques“ და მისი ასი ლექსი.

რომელი ერთი გავიხსენო, მისი შედეგები ზეპირად იციან ქართული პოეზიის მოყვარულებმა. მსოფლიო პოეზიაში მე არ მეგულება პოეტი, რომელსაც ამდენი შედეგური ჰქონდეს. ავიღოთ მისი განსაცვიფრებელი მუსიკით აჟღერებული „ლურჯა ცხენები“, „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, „ანგელოს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „სილაჟვარდე“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, „მე და ღამე“, „მთანმიდის მთვარე“, „აკაკის ლანდი“, „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „გემი დალანდი“, „მიდიხარ“...

ათვალიერებ ამ მარგალიტებს და გაოცება გიპყრობს. *De la musique avant tout choses* – მუსიკისათვის, უწინარეს ყოვლისა, მღეროდა ვერლენი.

მე აგრე ვვარაუდობ: გალაკტიონზე სიჭაბუკეში განსაზღვრული ზეგავლენა მოახდინეს ვერლენმა და ედგარ პომ, მაგრამ სრულიად მიუდგომლად ვამბობ: გალაკტიონმა გადააჭარბა თავის მასწავლებლებს. მე ვიტყოდი, შორს გადააჭარბა. ეგ არის მხოლოდ, გალაკტიონმა ამაოდ სინჯა გზა ეპიკისაკენ. მაგრამ ასეთი განსაცვიფრებელი მუსიკალობის პოეტს სიღინჯე არ ეყო ეპიკისათვის.

ედგარ პოც დიდი ჯადოქარი იყო ლექსისა, მაგრამ პარალელურად მან მსოფლიო პოეზიას დაუტოვა შედეგები ნოველისტიკაში.

არც აკაკის, არც ვაჟას ლირიკას გალაკტიონისდარი ლირიკული შედეგები არ მოუციათ, სამაგიეროდ, მათ პოემებსა და პროზაშიაც თავი ისახელეს ფრიად.

როცა გალაკტიონის გული გაკვეთეს ექიმებმა, ჭაბუკური სიჯანსაღის აღმოჩნდა ეს გული.

ვაგლახ, რა ადრე შესწყვიტა ამ დიდი ორფეოსის გულმა ცემა! გალაკტიონის დაღუპვის გამო ვიგონებ გოეტეს ლექსს ლორდ ბაირონის სიკვდილის გამო დაწერილს:

ის ღმერთების სწორია
და ქუხილის ნაქადი,
მას შერჩება გლორია,
ჩვენ კი – ცრემლის ნაკადი.

ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1963, №6.

გიორგი გაჩეჩილაძე

გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის ზოგიერთი მოტივი

გ. ტაბიძის ლირიკის სიახლის მაჩვენებელი მომენტები ყველაზე მკვეთრად იმ პერიოდში ვლინდებოდა, როდესაც მისი ერი უფრო მეტი სიმძაფრით ეხმაურებოდა კაცობრიობის განახლებასა და განვითარებას. ეს მომენტი პირველივე შესაძლებლობისთანავე მკვეთრად გამოვლინდა რევოლუციისა და რევოლუციის შემდგომი პერიოდის გ. ტაბიძის ლირიკაში. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ გ. ტაბიძისათვის ეს იყო ისეთი ფსიქოლოგიური გადახალისების პროცესი, რომელმაც თვისობრივად შესცვალა მისი მსოფლგანცდა. მიუხედავად სიმბოლიზმის ფორმალური გავლენისა, იგი პრინციპულად დარჩა კლასიკური ხელოვნების ტრადიციებზე. ეს მომენტი ნათლად ასახულია გ. ტაბიძის იმ ლექსებშიც, რომლებიც ტექნიკის სრულყოფითა და პოეტური ფორმის ბევრი ნიშნით ქართული სიმბოლიზმის გამარჯვებად იყო მიჩნეული. ავიღოთ თუნდაც „ლურჯა ცხენები“. ეს არის ლექსი მისტიურ ფანტაზიაში წარმოსახული არაფრობის შესახებ. პირველივე სტრიქონებიდან ავტორს შეეყავართ არარსის სფეროში, რომელიც შიშის შემზარავი გრძნობითა და უარყოფითი განწყობილებით აღგვაქმევენებს აღნიშნულ სურათს.

არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.
მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში,
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა!

უარყოფითი თეზისის სახით არარსის განცდა გ. ტაბიძის პოეზიაში გამოწვევაა მთელი სიმბოლისტური და მისტიკური მსოფლგანცდისა, რომლის საპირისპიროდ ავტორი გვეუბნება, რომ ის, ანუ არარსი, განტვირთულია ყოველგვარი ადამიანური ტკივილისა და სიხარულისაგან, საერთოდ, სიცოცხლის ნიშნებისაგან, რომ მას დაკარგული აქვს მშვენიერების განცდისა და, მით უმეტეს, მისი შექმნის უნარი. აქ არაა სიცოცხლე, არ არის სიხარული. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი მოტივია „ლურჯა ცხენების“ კონტრაპუნქტში, ისევე როგორც სიკვდილი მხოლოდ ერთი თვისობრივი მომენტია მთელი სიცოცხლისა. სიკვდილი არ წარმოადგენს მასთან დაპირისპირებულ საწყისს, რადგან იგი შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ იქ, სადაც სიცოცხლეა, მათი ერთიანობის საფუძველს ცოცხალი ბუნების მარადიულობა განაპირობებს. გ. ტაბიძემ იცის, რომ არარსში შესული სიცოცხლე არ ნიშნავს სიცოცხლის სამუდამო მდუმარებას, მის აბსოლუტურ გაქრობას. სიცოცხლისათვის დამახასიათებელია არარსისაკენ მოქცევისა და უკუქცევის პრინციპი. „ლურჯა ცხენების“ მომდევნო სტრიქონებში ჟღერენ მისი მთელი ლაიტმოტივის პირველი აკორდები.

ვით ცეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!

აქედან იწყება თვით „ლურჯა ცხენების“ იდეის გახსნა. „ლურჯა ცხენები“ სიცოცხლისა და შემოქმედების მარადიული არსებობის გამომხატველი ფენომენია. ამ ლაიტმოტივში იწყება ახალი ინტონაციური ჟღერადობა, რომელიც ლექსის მთლიან ქსოვილში ბადებს „უსასრულო მელოდიის“ შთაბეჭდილებას. ლაიტმოტივების დინამიზმი შინაგანად წარმოადგენს განვითარებას არა კონტრასტული დაპირისპირებით, არამედ ვარიაციული სახით. არარსის „ლურჯა ცხენების“ და „შუქთა კამარის“ ლაიტმოტივებს თუ ერთმანეთს შევადარებთ, აღმოჩნდება, რომ ლექსის მთლიან ქსოვილში პირველნი ხასიათდებიან მინორის დახშული, ხოლო მეორენი – ღია, დრამატული ხმოვანებით. მათი დრამატიზმი ტრაგიკული მღელვარების, მოძრაობის, არსისა და არარსის მიმოქცევის დეფორმაციითაა გამოწვეული. ამ თვისებით კი მხოლოდ

სიცოცხლის სფეროა აღბეჭდილი. ესაა სფერო, რომელშიც ყოფნა უდრის არყოფნას, არსებობა – არარსებობას. მაგრამ სიცოცხლის უძლეველობა მარადიულია და ლექსში მთელი ძალით აელვარდება მისი ლაიტმოტივის ახალი, მეორე ვარიაცია:

მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!

„ლურჯა ცხენებში“ დაუდგრომელი ქროლვის აღქმას ლექსის შემდგომ სტრიქონებში მოსდევს „უსულდგმულო დღეების“, როგორც ადამიანური აზრითა და მოქმედებით შეუვსები სიცარიელის განცდა. მკითხველის წინ მკრთალად გაიელვებს ფიქრი ბუნების დაუსაბამო და უსასრულო დროზე, რომელიც, ერთი შეხედვით, თითქოს ყველაფერს ნთქავს და რომელზეც თითქოს კვალიც კი არ აღიბეჭდება ადამიანური ვნებების და შემოქმედებისა. ეს განცდა ნუთიერია. წარმავლის პარალელურად არსებობს გარდუვალობაც, რომელიც დაუსრულებელ მიმოქცევაში, სიცოცხლის ნაკადში ისახება. მაგრამ ტრაგიზმი იმაშია, რომ „ზევით“ ანუ ზესკნელში და „სამარეში“ ანუ ქვესკნელში, ორივე ერთია არარაობის სულისკვეთებით და მაინც –

როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!

„ლურჯა ცხენების“ სიმბოლიკა დიდი აზრობრივი და ემოციური დატვირთვით ხასიათდება. გალაკტიონი ლურჯა ცხენებში ხედავს სიცოცხლის მატარებელ ფენომენებს, იმ დაუდგრომლობას, რომელიც ჩვენი სინამდვილის უარყოფითი ტენდენციის მოვლენათა შეტაკებებში ვლინდება როგორც სიცოცხლის ძლევა მოსილებს მატარებელი ენერგია, რომელიც ელექტრონივით გადის ბუნების სხეულში.

სიკვდილისა და არარაობის დაპირისპირება სიცოცხლის ფენომენთან გალაკტიონის სხვა ლექსებშიცაა გამოვლენილი:

მოდის ზამთარი, მოდის სიცივე,
მოდის სიკვდილი. ჰეი, ლურჯა რაშო,
მედგრად, კივილით მოედე ტყეებს...
უსწორო იყოს შენი ავდარი...

აქ ლაპარაკია სიცოცხლის გამძლეობაზე და თუ ლურჯა ცხენები განიცდიან ტრაგიკული სინამდვილის დეფორმირებას და მიიჭრებიან არარსში, მიიჭრებიან არა იქ მოსაპოვებელი შვებისა და სამუდამო განსვენებისათვის, არამედ გაათქეცებული წყურვილით ისევ სიცოცხლის დანაფებისათვის. არარსიდან, მდუმარებისა და სიმწუხარის სფეროდან ისმის „ჩქარი გრგვინვა-გრიალი“. ეს ხმაა დაუთრგუნავი სიცოცხლისა, მაუნყებელი იმისა, რომ „შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა“. გალაკტიონი იღებს არარსს, როგორც მთლიანი სინამდვილის თვისებას. სიკვდილი, როგორც სიცოცხლის თვისება, მისაღებია სწორედ სიცოცხლის უძლეველობაში. ამ თვალსაზრისით იგი ესთეტიური განცდის ისეთივე ობიექტია, როგორც მზე და სილამაზე, რომლებშიც სახიერდება თვით სიცოცხლე და მისი ტრაგიკული თვისება – სიკვდილიც. ვინც იღებს პირველს, იღებს მეორესაც:

ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი:
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე,
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი!
(„შერიგება“)

როგორც დავინახეთ, „ლურჯა ცხენებში“ ტრაგიკული განცდის ფაქტორი არ იქცევა საბაბად მთელი სინამდვილის ერთი ფერით დახასიათებისათვის. ლექსში მოცემული ლა- იტმოტივების განვითარება ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის ვარიაციებს წარმოსახავს და „სამუდამო მხარეს“ წარმოგვიდგენს „ცივ და მიუსაფარი მდუმარების“ სტა- ტიურობაშიც და „გრგვინვა-გრიალის“ დინამიზმშიც, წარმოგვიდგენს თვალეში ჩამდგარი სა- მუდამო წყვდიადითაც („ცეცხლი არ კრთის თვალეში“) და „შუქთა კამარის“ აელვარებაშიც.

კლასიკურ ხელოვნებაში მშვენიერების განცდა დადებითი ემოციის აღმძვრელია. იგი ოპტიმიზმის ფორმაცაა, რადგან მშვენიერების განცდა უკვე მიუთითებს იმ სინამდვილის მიღებაზე, რომელშიც იგი ვლინდება. კლასიკური მსოფლგანცდისათვის **ესთეტიური** იდეალის საფუძველი სინამდვილისა და სიცოცხლის უზენაესი ძლევამოსილების არსებაშია. მისთვის არსებობს სინამდვილის მხოლოდ ერთი ფორმა, რეალური, სიცოცხლისეული ფორმა.

უარყოფითი ტენდენციის მქონე მოვლენა, მაგალითად, სიკვდილი, როგორც ესთეტიური ათვისების ობიექტი, კლასიკურ ხელოვნებაში არ სწყდება სინამდვილისა და სიცოცხლის სფეროს, არ შეიგრძნობა როგორც სინამდვილის რალაც უნივერსალური საზომი, რომელიც აბსოლუტის ფორმით გვეძლევა. მისი არსებობა უკვე მიუთითებს მის ჭეშმარიტებაზე, მაგ- რამ აბსოლუტის ხარისხში მისი აყვანა ხელოვნებას ხვევს მისტიკის ქსოვილში და რეალურ სინამდვილეს ირეალობით ცვლის. დეკადენტურ ხელოვნებაში ძირითადია სწორედ ეს ტენდენცია. აქ ფორმის ესთეტიკა, სილამაზე გვიზიდავს არა სინამდვილის ღირებულებათა მიღების საფუძველზე, არამედ სიკვდილის განცდით. კლასიკურ მსოფლგანცდაში კი უარ- ყოფითი ტენდენციის მქონე მოვლენა სინამდვილის სინთეტიური წარმოსახვის სფეროშია მოქცეული და ამდენად მას დამოუკიდებელი აბსოლუტის მნიშვნელობა ეკარგება. ამის შესა- ბამისად, კლასიკური ხელოვნების ზემოქმედების სულისკვეთება, სიცოცხლისეული სფეროს მიღებისა და მასში დამკვიდრების ტენდენციითაა აღბეჭდილი.

გ. ტაბიძე შინაგანი ჰარმონიის მატარებელი პოეტიკა და პირადული განცდის სიღრმე მასთან არასოდეს არ იჭრება სუბიექტივიზმის სფეროში. გ. ტაბიძის განცდის ფორმა ჰარმო- ნიის სახით გვეძლევა. ასეთია მისი ლექსი „შერიგება“.

ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი,
თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები
და ნავალ ქარში, როგორც მოცარტი,
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით.
დღეს ყველგან მზეა. ეხლა ამ ბაღებს
და მყინვარს, მაღალ ზრახვათა მეფეს
მაისი ალით ააზამბახებს,
ვით შეყვარებულს და მეოცნებეს.
ჩვენ გვირგვინები გვაქვს ოდნავ მსგავსი,
ლამაზი, შუქთა მარადი ნთებით:
მე – მსუბუქ დაფნის ფოთლებით სავსე,
მყინვარს – უმძიმეს იაგუნდებით.
ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე,
მშვენიერების ლექსით მქებელი:
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი!

ეს ლექსი გ. ტაბიძის მსოფლშეგრძნების რაობისა და ესთეტიური ბუნების ნიმუშიცაა, რომელშიც განცდისა და აზრის სუბიექტური შინაარსი გვეძლევა არა თვითკმარი ღირე- ბულებით, არამედ ყოფის ობიექტური ჰარმონიის სამოსელში. ლექსის პირველსავე სტროფ- შია მძაფრი დრამატული სიტუაცია, რომელიც ისეთივე თანაფარდობით ღრმავდება, როგორც მისივე დაძლევის განცდა. აქ ერთდროულადაა მოცემული დრამატული სიტუაციაც და

მისი შემსუბუქების აქტივ. მარტის ქარის გულისნამღები შრიალი და თეთრ ტანსაცმელში მოცარტივით ქარში გასვლა ნათელი კოლორიტით ავსებს მთელ დრამატულ სიტუაციას.

სიცოცხლის ჰარმონიისა და მისი დამკვიდრების პათოსი გ. ტაბიძემ კიდევ უფრო მეტი სიმძაფრით გამოხატა რევოლუციისა და მის უახლოეს პერიოდში დაწერილ რამდენიმე ლირიკულ შედეგში, რომლებიც თვისობრივად აფართოვებენ კლასიკური ხელოვნების ზნეობრივი იდეალის სფეროს და ამ ტრადიციების გაგრძელებას წარმოადგენენ.

ყველასათვის ცნობილია ის აღტაცება და ენთუზიაზმი, რაც ამ დიდმა ხელოვანმა თავის ქმნილებებში რევოლუციის მიმართ გამოხატა. ეს მოსალოდნელიც იყო, როგორც გ. ტაბიძის შემოქმედებითი ევოლუციის ლოგიკური შედეგი და, რაც მთავარია, აუცილებელიც. ასევე ნათელია ის ეროვნული და მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, რომელმაც იგი რევოლუციის იდეამდე მიიყვანა. რევოლუციის სულისკვეთება ძველის ნგრევისა და განადგურების გზით გამოვლინდა. სწორედ ეს მომენტი აისახა იმ ტრაგიკული განცდის მღვდვარებაში, რაც ბლოკთან რევოლუციის სიდიადისა და გრიგალის ქროლვის გაორებულ აღქმაში აღიბეჭდა. გაიხსენეთ მისი „თორმეტნი“.

გ. ტაბიძემ რევოლუცია, უპირველეს ყოვლისა, აღიქვა როგორც ხელოვანმა და მისი ძლიერებისა და პროგრესულობის პათოსი აითვისა ესთეტიურ პლანში. გ. ტაბიძესთან არ გვაქვს რევოლუციური ბრძოლის კონკრეტული სურათები და პლაკატურობამდე მისული საბრძოლო მოწოდების პათეტიკა. რევოლუციური გრიგალის ქროლვა იქცა მისი არტისტული სტიქიის შემადგენელ ნაწილად:

მე დავინახე მცურავი სული.
მე მისი წელი მეგონა თლილი
ვენერას წელი.
.....
მას იტაცებდა ელვათა რკალი
და სული იგი იყო გრიგალი.

ეს სტრიქონები საინტერესოა არა მარტო რევოლუციური გრიგალით გამოწვეული აღტაცებით, არამედ სწორედ სინაზისა და სინატიფის სფეროში განცდის თავისებურებით. აქვე ნათლად ისახება მისი ლირიკის უაღრესად ჰუმანური პოზიციის თავისებურება, რომელიც სიკეთის ძლევამოსილების პათოსითაა გარემოცული. გ. ტაბიძის ლირიკის ეს ასპექტი უაღრესად საინტერესოა და უშუალოდ კლასიკური ხელოვნების ტრადიციებთანაა დაკავშირებული.

გ. ტაბიძე აქტიური სულის პოეტია და სიკეთის სფერო მისთვის არაა ტკბობის „სიმშვიდე“ პირიქით, ესაა განუწყვეტელი ბრძოლა, მოძრაობის სარბიელი:

მოადგა ნაპირს ათასი ნავი,
ო, სიხარულო! იყავ, იდიდე!
გითხრან, სეტყვისთვის დახარე თავი,
პასუხად ცეცხლი შემოიკიდე.
ცეცხლი ალიან ცამდე ავიდა,
ო, მეომარო, ბრძენო პოეტო,
ყველა ამ ერთი სანახავიდან
იმ ერთ საყვარელ ნაპირს მოედო.

აქ ასახულია არა მარტო სიკეთის ძლევამოსილებით გამოწვეული სიხარული, არამედ მისი გამარჯვების უზრუნველყოფელი ბრძოლის განცდაც, რაც კლასიკურ ხელოვნებას ახასიათებს.

გ. ტაბიძის ლექსებში „სინამდვილეში ოცნებისას“, „რაც უფრო შორს ხარ“, „არ ღირს იმ ერთ ცრემლად“ და სხვა, ჩანს ბრძოლის პათოსი. ბრძოლა მისი სულიერი მოთხოვნილების პირობაა, რომლის დაცხრომაც მხოლოდ გამარჯვების აპოთეოზშია შესაძლებელი:

შენ ნუ დაეცემი, შენ ნუ შეშინდები,
გულის უდაბნოსთან ბრძოლას ეგ არ იგებს,
ყველა ამაოა, ჯერ არ შებინდდება,
მხოლოდ გამარჯვება ბედთან შეგვარიგებს.

გალაკტიონს შინაგანად აქვს სინამდვილის ორივე თვალთ დანახვის უნარი:

მე დემონები ქროლვით მარადით,
მომაგონებენ დაფარულ შხამით,
რომ უიმედოდ მივქროდი ღამით,
გატეხილ შუბით და მუზარადით.

აქ მითითებაა სერვანტესის სფეროზე, მაგრამ შეფასებაცაა პრაქტიციზმს მოკლე-ბული მოქმედებისა.

იმავე დროს გ. ტაბიძისათვის ნათელია უკანდაუხვეველი მოქმედების ფილოსოფია: „და იცის მხოლოდ ერთი გრძობა: არ დაბრუნება“, მაგრამ რეალისტური აზრით, ყველა ბრძოლა-ში შეუძლებელია არსებობდეს გამარჯვებათა დღესასწაულების პათეტიკა, და გალაკტიონთან ბრძოლის უსასრულო განცდაა მოცემული:

გეძებდი ყველგან... მახრჩობდა სიცხე
და მწვავდა ჯვარის მხურვალე რკინა,
მე ყველაფერი გადავივინყე,
არ არის ზეცა... არ არის ბინა.
არის ჩვენს შორის მთელი კედელი
და ბრძოლა მძაფრი ცეცხლის მდებელი,
ჩემში აღმოჩნდა ბედის მკვნეტელი
ჩემში აღმოჩნდა ამფეთქებელი.
ო, მე იმედი დავკარგე ზეცის;
არც მინდა შენი ყალბი ტახტები,
მსხვერპლი ქვეყნიურ ძალის ასკეცის –
– მტვერი იყავი, მტვერი გახდები.
არის სიჩუმე ბნელი ცხედარი,
მის ტანზე შავი ცეცხლის გაჩენა,
აპოკალიპსის მძაფრი მხედარი,
ვინც ქაოსებში შემოაჭენა.

ადვილი შესამჩნევია, რომ აქ უმძაფრეს დრამატულ მლელვარებაში ჩაქსოვილია ბრძოლის პათოსი, რომელშიც არა ჩანს გმირის გამარჯვების საზეიმო ფინალი, მაგრამ არა ჩანს ბრძოლის დაცხრომაც. იგი გრძელდება.

ზევით ჩვენ მივუთითეთ ბრძოლის აქტიური სულისკვეთების მომენტზე გ. ტაბიძის ლირიკაში, მაგრამ ამავე დროს, მასთან სიკეთის პოზიცია უსაზღვროა და, როგორც თავის-თავად დადებითი ტენდენციით აღბეჭდილ მოვლენას, არც სჭირდება თავისი სიძლიერის დემონსტრაცია, ვინმეს დაშინება, ვინმესთან მტრობა.

მისთვის მთავარია სიკეთისა და ჰარმონიის შენარჩუნება. სწორედ აქაა მოცემული მოსპობის ზნეობრივი უარყოფა. ესაა მტრის განადგურება უბრძოლველად, ანუ როგორც გ. ტაბიძე გვეუბნება, მტრის ხმაურისადმი „დამუნჯებით დამუქრება“. აქ თავისებური ირონიაცაა მტრისადმი. გ. ტაბიძის სიკეთის პოზიციისათვის სწორედ ასეთი „ბრძოლა“ დამახასიათებელი, პოეტი გვეუბნება:

და მებრალემა მე ჩემი მტრები:
არ ვიცი მტრობა.

ამ ლექსში, გარეგნულად, თითქოს გადმოშლილია ქრისტიანიზმის ზნეობრივი იმპერატივი. იგივე მომენტი არსებითი ტოლსტოისთანაც. მაგრამ ჩვენ ზემოთ დავინახეთ, რომ ტაბიძე მოქმედებისა და ბრძოლის პოეტია და ზემოაღნიშნული მხოლოდ თავისებური ფორმაა რომანტიული ამალღებისა. დაბრკოლებათა ძლევის ფორმა მასთან ჰარმონიისა და სიმშვიდის სფეროში სახიერდება. ეს მომენტი ნათლადაა აღბეჭდილი ლექსში: „დღეთა კარებთან ვდგევარ წუხილით“, რომელშიც გალაკტიონის მეტრძოლი გმირის ფსიქოლოგიური თვისებებია გამოვლენილი:

მე მტერს იმავე ხმით ვემუქრები,
რომ მოვა ჩემთან მონანიებით.

გ. ტაბიძისათვის არც არსებობს მოსპობის ფსიქოლოგია. მისი ლირიკული გმირი ლმობიერების მარადიული სახეა. ბრძოლის ფანატიკურობიდან მოულოდნელად შევყავართ სიბრალულისა და ლმობიერების სფეროში: „ო, გაუმარჯოს... სიყვარულს, სიბოხს და პატიებას“.

გ. ტაბიძისათვის ნათელია კონკრეტული ბრძოლა-გამარჯვების შეფარდებითობა და, რაც მთავარია, ერთი წინააღმდეგობის დაძლევით ახალ დაბრკოლებათა გადაშლის აუცილებლობა. აქა კლასიკური მსოფლგანცდის სულიერი სათავე. არ არსებობს ბრძოლის უკანასკნელი აკორდით მიღწეული მშვიდი ჰარმონიის სიტკბო და უმფოთველობა, არსებობს მხოლოდ დისონანსების უსასრულო განვითარება, რომლის სრულყოფისათვის უცხოა შეჩერების ხანგრძლივობა.

გალაკტიონისათვის გამარჯვებაში აღბეჭდილი სულიერი კათარზისი სიმალისაკენ ლტოლვის პირობაა, და გამარჯვება მხოლოდ იმდენადაა სიხარულის დასაბამი, რამდენადაც სული მალღდება.

გ. ტაბიძესთან განცდილი „მარადი ციერება სულისა“ სინამდვილიდან ამალღების პირობაა, მაგრამ ამალღება გალაკტიონთან არასოდეს არაა მიწისაგან მოწყვეტა.

მისი „მარადი ციერება სულისა“ არაა უღონო, პრაქტიციზმს მოკლებული ლტოლვა ცისკენ. ეს ორი მომენტი გალაკტიონთან იდეალურ განზავებაშია მოცემული. მის ლტოლვას ცისაკენ „ფოლადის ბურჯები“ გააჩნია. გალაკტიონის ბრწყინვალე ლექსი „ორი სიმღერა“ მის შემოქმედებაში სწორედ ამ ორი საწყისის ჰარმონიზირების მრწამსს გამოხატავს. ეს მომენტი, გალაკტიონის სხვა ლექსებშიცაა ასახული. გაიხსენეთ მისი „შედულება ოცნებისა და სინამდვილის“, „ქალაქისაკენ“ და სხვ.

გალაკტიონის ლირიკაში ზემოაღნიშნული ტენდენციები ორგანულად უკავშირდება მოქმედებისა და ბრძოლის სულისკვეთებას, მაგრამ ბრძოლის სიმძიმე ყოველთვის შემსუბუქებულია და დაძლეული ხელოვანის შინაგანი პოზიციით. „დე, თამაშის თუ ბრძოლის ვიყო ცქერით გართული“, – ამბობს მისი ლირიკული გმირი. მიქელანჯელოს „გამარჯვებულის“ სახეზე გამარჯვებით გამონვეული სიხარულის ნაცვლად აღბეჭდილია თავისებური შემფოთება. ესაა, თუ გნებავთ, სკეპტიციზმიც. მიქელანჯელოსთან სწორედ ეს მომენტი არსებითი; მასთან ბრძოლის წყურვილისა და გამარჯვების ზენიტის იქით ერთი ნაბიჯია, რომელიც სულიერ აღტაცებას ანელებს მოსპობის განცდის ნაღველით. გ. ტაბიძესთან კი ჩვენ განვიცდით ბრძოლის ზედაპირულობის და არა მისი სიმძიმის ტრაგედიას. გალაკტიონთან მიმდინარეობს „ბრძოლის პიესა“, ხოლო ეს უკანასკნელი ისეთი სუბიექტის სულიდან მომდინარეობს, რომლის აბოხოქრება სიკეთის არსებობის აუცილებლობითაა გამონვეული და ამდენად მისი საბრძოლო აქტივობა მუდამ თავდაცვითი ხასიათისაა და არა მოსპობის ინერციით გამძაფრებული. ეს უაღრესად საინტერესო მომენტი იმ მხრივაც, რომ იგი ფსიქოლოგიური უკუფენაა ეროვნულ-ისტორიული ყოფისა. გალაკტიონის სულისკვეთებით დაწერილ ლექსებშიც კი, რომლებშიც ბრძოლისა და მოსპობის პათოსია აღბეჭდილი, ამ უკანასკნელთა მიმართ იმ შინაგან გულგრილობას ვგრძნობთ, რომელიც ლალი და ბუნებრივი თავისუფლებისათვისაა ნიშანდობლივი.

შესაძლებელია ბრძოლის სიმძიმის შემსუბუქების განცდა ქვეცნობიერ შრეებში ასახავს სწორედ იმ „დავინყების კომპლექსს“, ამ შემთხვევაში მთელი ერისას, რომლის სიმძიმეთა

გამუდმებული დაძლევის წინაშე დგომაც ქართველ ხალხს არგუნა ხვედრად ისტორიამ. ყოველ შემთხვევაში, ფსიქოლოგიურად ესაა თავისებური უკუშექცევითი მომენტი, რომელშიც ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენის აღქმა საპირისპირო თვისების წინა პლანზე დაყენებით ხასიათდება; აქედან ნათელია ის შინაგანი ეთიკური და არტისტული ტენდენცია, რომელიც რევოლუციური გრიგალის ესთეტიურ აღქმაში გამოვლინდა.

ქართველმა ხალხმა, როგორც ცნობილია, აქტიური როლი ითამაშა რუსეთის რევოლუციურ მოძრაობასა და მის გამარჯვებაში როგორც პრაქტიკულად, ისე ინტელექტუალურად. ბრძოლის პათოსის ეროვნულმა განცდამ გ. ტაბიძე ლოგიკურად მიიყვანა რევოლუციის აზრისა და პროცესის ესთეტიურად ათვისების გზაჯვარედინამდე: „და გათრობდა ჰანგებში მხოლოდ მარსელიეზა“.

გ. ტაბიძის შემოქმედებაში უმაღლეს საფეხურზეა აყვანილი მებრძოლი რევოლუციური სულისკვეთება და კლასიკური მსოფლგანცდის სულიერი სფერო, კერძოდ იმ საფეხურზე, რომლის იდეალადაც სოციალისტური ჰუმანიზმია დასახული.

ჟურნ. „მნათობი“, 1963, №9.

გურამ კანკავა

ბალაკტიონ ტაბიძე

ბალაკტიონ ტაბიძის, როგორც შემოქმედის ბედნიერებას ისიც შეადგენდა, რომ ის თავის სიცოცხლეშივე მშობლიური პოეზიის კლასიკოსად აღიარეს. მართალია, ამის შესახებ მხოლოდ ბოლო ხანებში იწერებოდა, მაგრამ თითქოს ყველა, საკუთარი გულის სიღრმეში ადრევე შეთანხმებული იყო ამ აზრთან.

იაკობ ნიკოლაძეს აქვს ახალგაზრდა ბალაკტიონ ტაბიძის ადრინდელი პორტრეტი. ეს მომცრო ბიუსტი ერთადერთი უნდა იყოს მის საუკეთესო ნამუშევრებს შორის, რომელშიც მოქანდაკემ არ ჩასდო ზოგადი ან განყენებული აზრი. ქანდაკებას სახეზე ეტყობა, რომ იგი უშუალოდ მოდელიდან არის გადმოღებული. მას ძალზე შეწუხებული თუ შეძრწუნებული გამომეტყველება აქვს. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ქანდაკების ზომასზე მეტად თხელი მგრძნობიარე პირისკანი, ოდნავ შეჭმუჭნული და გამოუცნობ მოძრაობებით დასერილი, ვერ ჩერდება პოეტის შუბლზე, ფართო ყვრიმალეხსა და ყბებზე. თან გდევს უცნაური შემფოთების და შეუმჩნეველი მოძრაობის განუწყვეტელი შეგრძნება.

მისი სტრიქონების გარეკანიც ასე მღვღვარედ დაჭიმულია და მოძრაობის წყურვილით აღბეჭდილი.

გ. ტაბიძის პოეზიის თვითმყოფადობა მძლავრად გამომჟღავნდა მისი პოეტური ენის ინდივიდუალობაში. მხატვრული მეტყველების ინდივიდუალობა მისი მსოფლშეგრძნების გამომხატველია. პოეტური წარმოსახვა მისთვის შეუძლებელი იყო საკუთარი ენობრივი სტიქიის მიღმა. თვითმყოფი პოეტური აზროვნება უშუალო გამოხატულებას მის პოეტურ „მართლწერაში“ ნახულობდა. ამგვარ ბაზაზე შექმნა, არსებითად, პოეტმა თანამედროვეობის განცდა, საუკუნის სული. [...]

სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლა მან იმით დაიწყო, რომ მოახდინა ქართული ლექსის ლექსიკური ფონდის, პოეტური სინტაქსისა და თვით ბგერწერის ნორმების ერთგვარი გარდაქმნა. მან ახალი, საუკუნეობით მთვლემარე შესაძლებლობები აღმოაჩინა ქართულ სიტყვაში და ჩვენს პოეზიას ახალი სამყარო გადაუხსნა, ეს სამყარო თვით მისი შინაგანი პოეტური ბუნების სიმდიდრეში მდგომარეობდა.

თუკი მე-19 საუკუნის ქართული კლასიკური მწერლობისათვის ლიტერატურული პროგრესულობა, თანამედროვეობის გრძნობა, ერთი მხრივ, მდგომარეობდა ხალხური მეტყველებისკენ მიბრუნებასა და დაახლოებაში, მეოცე საუკუნის ქართველმა პოეტმა—

კლასიკოსმა შესძლო პოეტური ენის ნორმების ისეთ სიმაღლეზე ატანა, რომ მათ დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება შეიძინეს.

მის მიერ ქართულ ნიადაგზე დამყნილმა ახალმა მხატვრულმა სულმა თითქოს უფრო მკვეთრად და ახლებურად გამოაჩინა ჩვენი ეროვნული კოლორიტი, ქართული სიტყვის შუქი და განუმეორებელი იერი.

* * *

ახლა ჩვენთვის აშკარაა, რომ გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკა იმთავითვე გამომხატველი იყო თანამედროვე საზოგადოებრივი აზრისა და ისტორიული გარემოსი. მისი „სიმბოლიზმი“ სრული მხატვრული შესაძლებლობებით ემსახურებოდა ამ ლიტერატურულ-საზოგადოებრივ ამოცანას. ამ მოსაზრების დამადასტურებელია პოეტის „ლურჯა ცხენები“, რომელიც ქართულმა კრიტიკამ წმინდა გაუგებრობის ნიადაგზე ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანის“ ფილოსოფიურ კონცეფციას დაუახლოვა.

„ლურჯა ცხენები“ (ისე როგორც მისი ლექსი „ორად გაიპო წითელი კლდე“), რომელიც გალაკტიონ ტაბიძის რევოლუციამდელ ნაწარმოებებს ეკუთვნის, რევოლუციურ მოვლენათა წინათგრძნობით და გააზრებით არის შექმნილი. მისი მხატვრული ანტურაჟი, ზოგიერთი მოტივი და თვით ქვეყნის განახლების თემა აღებულია ახალი აღთქმის უკანასკნელი წიგნიდან, იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებიდან, რომელიც საფუძვლად დაედო ქრისტიანულ ესქატოლოგიის მოძღვრებას. ბრწყინვალე ლიტერატურული ფორმით დაწერილ, ფსიქოლოგიურად მოფიქრებულ და ექსტატურ-წინასწარმეტყველური სულით გაჟღენთილ იოანეს „გამოცხადებას“ საფუძვლად სადა, მაგრამ მყარი სოციალური და პოლიტიკური საფუძველი გააჩნდა. იუდეველთა პოლიტიკური იდეალი – რომის იმპერიისგან განთავისუფლებაში მდგომარეობდა, სოციალური კი – საზოგადოებრივ უკეთურებათაგან ხსნაში. [...]

დამახასიათებელი იყო რუსი სიმბოლისტების მძაფრი რეაგირება პოლიტიკური და იდეოლოგიური ბრძოლის საერთო წინარევოლუციურ გამოცოცხლებაზე. რევოლუცია მათ შემოქმედებაში, ხშირად, აპოკალიფსური მოვლენის სახეს იღებდა. სწორედ ამ სახითაა მოფიქრებული და ნაწილობრივ შექმნილი ალექსანდრე ბლოკის პოემა „თორმეტნი“, ანდრეი ბელის პოემა „ქრისტე აღსდგა“, კონსტანტინ ბალმონტის „სამი ცხენი“, ვალერი ბრიუსოვის „ცხენი მწვანე“ და სხვ. ამ თავისებურ თანამედროვე აპოკალიფსური ხასიათის ლიტერატურაში გალაკტიონ ტაბიძის „ლურჯა ცხენებს“ სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია. „ლურჯა ცხენები“ მისი ავტორისთვის ლირიკული პოეზიის ერთგვარ პოეტურ მანიფესტს წარმოადგენდა.

კომენტარის სახით მოვიგონოთ, რომ, როდესაც შვიდი ბეჭდით შეკრულ ღვთაებრივ საიდუმლოთა წიგნს – გამოცხადებას – კრავი სათითაოდ ბეჭედს ხსნის, პირველი ოთხი ბეჭედის მოხსნისთანავე ერთიმეორეს შემდგომ გამოჩნდება ჯერ თეთრი ცხენი – „ცხენი სპეტაკი“ – სიმბოლო გამარჯვებისა და ძლევის, შემდეგ წითელი ცხენი, ომის სიმბოლო, შემდეგ შავი ცხენი – რომლის მხედარს „აქუნდა ხელთა მისთა უღელი“ ანუ საზომი, – შიმშილის სიმბოლო, და ბოლოს „ცხენი მწვანე“ – ფერმიხდილი ცხენი, რომლის მხედარი სიკვდილის სახელს ატარებდა. ამ ფერადოვან აპოკალიფსურ მხედრებს უნდა აღესრულებინათ გამოცხადების პაპირუსებში ჩაწერილი სასტიკი წინასწარმეტყველება.

გ. ტაბიძის „ლურჯა ცხენებში“, როგორც ვხედავთ, არ ფიგურირებს არცერთი ზემოდასახელებული ფერის ცხენი. ამ შემთხვევაში, რამდენადაც ვიცით, ის იყო პირველი პოეტი, რომელმაც სავსებით თავისებური პოეტური კორექტივი შეიტანა ამ თემაში.

„ლურჯა ცხენებში“ ორი ძირითადი ლირიკული ხაზი გამოიყოფა; ისინი ერთმანეთშია გადაზრდილი, რაც კიდევ უფრო ამკვეთრებს მათ მნიშვნელობას. აქედან გამომდინარეობს, აგრეთვე, ის შინაგანი დრამატიზმის სიმძაფრე, რომელმაც უნდა განგვაცდევინოს ისტორიული დროის ის სასტიკი თუ საბედისწერო ვითარება, რომელიც რუსეთის რევოლუციის სურათს წარმოადგენს.

მთელი წყება, დაუსრულებელი გამა კომმარული საბედისწერო მხატვრული სახეებისა რიტმული საშუალებებით წარმოგვიდგენს არა მარტო ისტორიულ სურათს, არამედ ისტორიული დროის დინამიკურ ნახატსაც, იძლევა დროის ტალღების შეგრძნებას:

იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება:
ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში;
გაქრა ვნება-წამება – როგორც ღამის ზმანება
ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში...

ეს ლირიკული თემა მხატვრულ განვითარებასთან ერთად კიდევ უფრო დრამატიზებულია ლექსის დასასრულისკენ და მისი ცალკეული მოტივები და მხატვრული ტროპიკა ქმნის ექსპრესიულ ნახატს ისტორიის მკაცრი, შეუჩერებელი მოძრაობისა. არაჩვეულებრივი ოსტატობით გადმოგვცემს გ. ტაბიძე ბობოქარი დროის სულისკვეთებას; მასში ყოველი სახესიმბოლო ერთი დასრულებული მხატვრული მიჯნავს, სრულყოფილი სურათია, რომელიც ლოგიკურ წერტილს მოითხოვს, მაგრამ პოეტური აზროვნების ბუნება და მასშტაბები ამ ცალკეული მთლიანი მხატვრული ერთეულებიდან ქმნის კიდევ ერთ მხატვრულ მთელს, რაც პოეტური პოლიფონიის შესანიშნავ ნიმუშად იქცა. „ლურჯა ცხენების“ შინაგანი მდინარება და კომპოზიციური სტრუქტურა ქოროს მრავალხმიანობას გვაგონებს:

ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია!
ეხლა კი სამარეა შენი განსასვენები!
რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?
ვერავინ განუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!
მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა,
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!
შემლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება...

მეორე ლირიკული თემა ლექსისა ბევრად უფრო არბილებს მუქი საღებავით შესრულებულ სურათებს. ეს ძირითადი თემა – პოეზიის თემაა, რომელიც „ლურჯა ცხენების“ სახითაა ლექსში შეყვანილი და რომლის უებრო მხედარი თვით ავტორია. ყოველგვარ პირობებში, ყოველ დროს პოეტი ერთგულია საკუთარი მოწოდების; „ლურჯა ცხენები“ – ეს მისი პოეზიის მხატვრული ემბლემაა. სწორედ ასე უნდა უწოდოს მან საკუთარ ლექსებს; ეს მისი პოეტური „კოდი“; ხოლო მისი მხატვრული დევიზი ამ ხანად არის „პოეზია – უპირველეს ყოვლისა“.

ამ თემას პოეტი ამუშავებს იმავე პერიოდის სხვა ლექსებშიც. პოეზია – სიცოცხლის ყველაზე ნათელი წყაროა, ცხოვრების უღრმესი აზრია. პოეტისთვის ხომ ის უკვდავების ერთადერთი ალბათობაა:

იყო მრავალი განადგურება,
ლექსთა სიკვდილი კი – არასოდეს!

აღსანიშნავია, რომ ლექსში „ეფემერა“ „ლურჯა ცხენების“ ცნების შინაარსი ბევრად უფრო დაკონკრეტებულია: აქ თითქმის მისი პარალელური, ერთი და იმავე მნიშვნელობითაა ნახმარი ლექსი და ლურჯა ცხენები, ლექსთა და ცხენების შეჯიბრების ცნობილი მოტივი:

ო, რამდენი დაცხრება შურიანი თვალები,
რომ მარად იმარჯვებენ იდუმალი შვენებით
ლექსთა შეჯიბრებაზე – მხოლოდ ინტერვალები,
ცხენთა შეჯიბრებაზე – ისევ ლურჯა ცხენები!

საინტერესოა ისიც, რომ „ეფემერაში“ დამუშავებულია პოეზიის ყოვლისმპყრობლობის, საყოველთაო პრიორიტეტის მხატვრული დევიზიც. „ლურჯა ცხენების“ ეს ძირითადი მოტივი „ეფემერაში“ შედარებით დეკლარირებული ხასიათისაა:

ვწუხვარ: ერთადერთი ვარ და ზეცაზე სწერია
ჩემი გზა და ახალი ლალის კართაგენები,
ბედი – ქროლვის გარეშე – ჩემთვის არაფერია,
ჩემთვის ყველაფერია ისევ ლურჯა ცხენები.

„ლურჯა ცხენებში“ ავტორი სავსებით მისაწვდომი მხატვრულად ჰიპერტროფირებული სახე-სიმბოლოებით ლაპარაკობს პოეზიის უკვდავ ბუნებაზე თუ საკუთარ დაუშრეტელ წყურვილზე მისდამი, რომელიც არ შეუძლია დაარღვიოს არავითარმა გარემოებამ:

მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!

„ლურჯა ცხენები“ სიმბოლისტური პოეტიკის კლასიკური ნიმუშია. ახალ ქართულ ლექსს ამგვარი ორკესტრულობისთვის არ მიუღწევია. „ლურჯა ცხენები“, ამ მხრივ, თვით გ. ტაბიძის შემოქმედებაშიც უნიკალურია. ამ ნაწარმოებში ავტორმა სრულფასოვნად გამოამჟღავნა, თუ როგორ ესმის მას პოეზიაში ბგერწერის უმდიდრესი ხერხების გამოყენება.

პარიზში არსებობს შტეფან მალარმეს ინსტიტუტი, სადაც დიდი ყურადღება ეთმობა მალარმეს შემოქმედების შესწავლას და გაშიფვრას. ზოგიერთი პროფესიონალი გამშიფვრელი მალარმეს სახე-სიმბოლოებისა ხშირად სასურველ შედეგამდე მისულა (მაგ., ტიბოდე). მაგრამ, რალა თქმა უნდა, რთულია ამგვარი სიმბოლური სიტყვა-სახეების თუ ფრაზების ბოლომდე გაშიფვრა, სადაც აზრობრივი ქარგა შენარჩუნებული, მაგრამ ამასთან, დეფორმირებულია. ამიტომ, ასეთ შემთხვევებში, ბევრად უფრო საინტერესოა თვით მხატვრული სახეების სტრუქტურის გარკვევა, მათი მხატვრული ბუნების და ფსიქოლოგიის მიკვლევა.

მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!
შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება.

რამდენადაც რთულია ამ სტრიქონების ზუსტი აზრობრივი გაანალიზება, თითქმის იმდენად ნათელია მათი მხატვრული ბუნების შინაგანი კანონი. ყველაზე დამახასიათებელი გ. ტაბიძის პოეტური სახეებისთვის, ესაა გაფაციცებული მოძრაობის გრძნობა, მხატვრული წყვეტება, რომელიც ხშირად, თუ ასე შეიძლება გამოითქვას, მხატვრულ „პანიკაში“ გადადის. „ლურჯა ცხენების“ ცეზურას ავტორის ნერვიული ფესტიკულაცია გამოჰყოფს. ამიტომ საუკეთესო უმრავლესობა მისი სახეებისა არა ხედვითია ან ტაქტილური (ხელშესახები), არამედ მოძრაობის, გარდამავალი მდგომარეობის, სწრაფვის გამომხატველი. მხატვრული სახის მოძრავი ხასიათი, მისი რიტმული სწრაფვა ბევრად უწყობს ხელს იმ გარემოებას, რომ მისი პოეზიის მთრთოლვარე და მეტად დახვეწილი ბუნება ხშირად საგნის დემატერიალიზაციის შეგრძნებას იწვევს.

„ლურჯა ცხენებიდან“ ახლახან მოყვანილ ოთხ პნკარს თუ დაუუკვირდებით, ვნახავთ, რომ ყოველი მათგანი სავსებით მოულოდნელი ასოციაციებით არის შეკრული („მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!...“ და სხვა.). მაგრამ გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში განვლილია სიმბოლიზმის ის საფეხური, როდესაც მთავარი აქცენტი გადატანილი იყო კონტრასტული წარმომავლობის მხატვრულ სახეთა ვირტუოზობაზე, როდესაც ლაპარაკობენ მხოლოდ ბოდლერის პოეტურ გინიოლზე ან მორის როლინას, ბოდლერის ამ იმიტატორის, „ნევროზებ-

ზე“. ორი ერთიმეორესთან შეპირისპირებული სახე, ორი ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ასოციაცია მთავარი აღარაა „ლურჯა ცხენების“ ავტორისათვის. მთავარია მათი ერთმანეთთან მიმართების მხატვრული ხარისხი. ორი სახის მიმართებიდან წარმოიქმნებოდა ის „მესამე ასპექტი, რომლის მიხედვითაც იხსნება პოეტური შინაარსი“, როგორც ამას მოითხოვდა სტეფან მალარმე.

მალარმეს მსგავსად, „ლურჯა ცხენების“ სახე-სიმბოლოებში, ძირითადად, პოეტურად აქცენტირებულია არა ორი ურთიერთმიმართებაში მყოფი სახე, არამედ ის „პოეტური ტრაექტორია“ (ტიბოდე), რომელიც მათ აერთებს, ამგვარად, იქმნებოდა ამ ლექსის აჩქარებული რიტმი, ორკესტრული ჟღერადობა, უწყვეტი, სწრაფი ტემპი, პოეტური პოლიფონია, ფსიქოლოგიური თავისებურება და მძაფრი „აპოკალიფსური“ მუსიკა, რომელიც ვერ ჩრდილავს ლურჯა ცხენების გრგვინვა-გრიალს.

გალაკტიონ ტაბიძეს ჰქონდა აზროვნების საკუთარი მხატვრული დიალექტიკა, რითაც ის ურთულეს მხატვრულ აზროვნებას აღწევდა. ეს სირთულე და მრავალპლანიანობა პოეტური აზროვნებისა ღრმა მთლიანობაში იყო მოყვანილი. ყველაზე მეტად დაშორებული ასოციაციები, განცდის ყველაზე უფრო მოულოდნელი შეტრიალება ლექსში მთლიან მხატვრულ ერთეულად უნდა ყოფილიყო; ამ მხატვრული განუყოფლობის პრინციპს, ქართულ მწერლობაში ახლად შემოტანილ ლექსის ამ თვისობრიობას ავტორი ინტეგრალურს, ინტეგრალურ პოეზიას უწოდებდა. ასოციაციური სირთულისა და აღქმის მთლიანობის მომენტი გ. ტაბიძის ლირიკის მხატვრული საფუძველია, მისი მსოფლმეგრძნობის ყველაზე კარგად გამომხატველი მხარე.

ეხლა კი მის წინ გაიშლება ფერნალები –
უმალლესი გზა – პოეზიის ინტეგრალები!
ინტეგრალები! სიმებს მარად ესახსოვრება
სამშობლოს ჩემის ხმაურობით სავსე ცხოვრება.
(„პოეზიის ინტეგრალები“)

გალაკტიონისთვის ეს გზა იყო ყველაზე კონდენსირებულად აზროვნების პოეტური პრაქტიკა. „სამშობლოს ჩემის ხმაურობით სავსე ცხოვრება“ – მას სწორედ ამ ხერხებით სურდა ჩაეტიო ლირიკული პოეზიის ნატიფ სტრიქონებში.

ისე როგორც პირველი პერიოდის სხვა ლექსებში, „ლურჯა ცხენებშიც“ გარკვევით იგრძნობა ავტორის მისწრაფება პოეტური სინტაქსის ემანსიპაციისა ყოველდღიური მეტყველების ნორმებისაგან. ენის ჩვეულებრივი რაციონალური ფორმები ტრადიციული ლიტერატურის რემინისცენციებს ინვედნენ, ვერ წვდებოდნენ ლექსის ახალ მხატვრულ მოთხოვნებს და სიმბოლისტი პოეტი ხშირად მიმართავდა მათ საკუთარ პრინციპებზე მორგებას. ეს მხატვრული ტენდენცია თავს იჩენდა არა მარტო ინდივიდუალური პოეტური სინტაქსის შემუშავებაში, არამედ სიტყვისთვის ახალი მხატვრული შინაარსის, ანდა ნეოლოგიზმების შექმნის პრინციპში. ამავე ტენდენციის მიზანი იყო გაეთავისუფლებინა პოეტური ენა ყოველი შესაძლებელი და წინასწარი არაინდივიდუალური დამოკიდებულებისაგან. აქ სიტყვა გამოხატავდა არა ცალკეულ საგანს, არამედ მის იდეას, სულს, გამოხატავდა არა საგნებს, არამედ მხატვრულ მიმართებას მათ შორის. ეს პოეტური ემანსიპაცია გალაკტიონ ტაბიძის ადრეულ ლექსებშივე იგრძნობოდა (უნდა ითქვას, რომ მისი მეორე პერიოდი არანაკლები სიაშკარავითაა გამომხატველი ამ მხატვრული თვისების):

სიზმარიან ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით
ჩემთან მოესვენებით! ყველანი აქ არიან!

ამ სტრიქონებში უკვე ჩანდა ავტორის სრულიად ახლებური, პოეტურად რეფორმატორული დამოკიდებულება ქართული ენის სინტაქსისადმი.

რემი დე გურმონი წერდა მალარმეს შესახებ: „მან შეიყვარა სიტყვები უფრო მათი შესაძლებელი მნიშვნელობისთვის, ვიდრე მათი ნამდვილი აზრისთვის“. თუკი სიმბოლისტი

პოეტებამდე სიტყვა, ძირითადად, გამოხატავდა ავტორის დამოკიდებულებას საგანთან, გარე სამყაროსთან, მათ შემოქმედებაში და მათი პოეტური პრაქტიკის შემდეგ – სიტყვა ცვლიდა ჩვენს წარმოდგენას საგანზე, სინამდვილეზე. სიტყვა იქცა სინამდვილის გარდამქმნელ საშუალებად, სამყაროს ახლებური ხედვის მეთოდად.

ანდრეი ბელის აზრით, მხოლოდ სიმბოლისტურ ხელოვნებას შეეძლო მოეცა ამგვარი პოეზია: „ყოველი ხელოვნება თავისი არსებით სიმბოლიკურია“, – წერდა ის. სიმბოლიზმი გაგებულ იყო, როგორც წყურვილი უღრმესი განზოგადებებისა, დიდ განზოგადებათა ხელოვნებისა. ა. ბელის განმარტებითვე, სიმბოლიზმი, მისი ფართო გაგებით, არ წარმოადგენდა სკოლას. სიმბოლიზმს წარმოადგენდა თვით ხელოვნება. სიმბოლიზმი განმარტებული იყო, როგორც უძველესი, „მარადიული“ კატეგორია; ამ მიმართულების ადვოკატების აზრით, მხატვრული აზროვნების ისტორიაში სიმბოლიზმი „ეტაპი კი არ იყო, არამედ ზეისტორიული მხატვრული ელემენტი, რომელმაც გასული საუკუნის მიწურულისათვის მხატვრული დამოუკიდებლობა მოიპოვა და in corpore მოგვევლინა. ამ ფრიად საყურადღებო მოვლენას თავისი ისტორიული და საზოგადოებრივი საფუძველი გააჩნდა. თუნდაც ის ფაქტი, რომ სიმბოლისტურ ლირიკაში, როგორც ვთქვით, დიდი ადგილი დაიკავა ტექნიციზმმა და ფორმალურმა ძიებებმა, ეს უდავო მხატვრული გამოხატულება იყო იმ საზოგადოებრივ-ისტორიული პროცესისა, რომელიც კაპიტალიზმის განვითარებას მოჰყვა და ტექნიციზმის კულტივირების, მაღალი პროფესიონალიზმის და სპეციალიზაციის ფაქტი კულტურის სფეროშიც შეიტანა. ეს იყო განსაკუთრებული დრო, როდესაც კაპიტალისტური ინდუსტრია ჯერ ისევ პატრიარქალობის წიაღში ვითარდებოდა და ახალ ფანტასტიკურ გაქანებას იძენდა. [...]

სიმბოლისტების დამოკიდებულება ბურჟუაზიული სამყაროსადმი ისევე ნეგატიური იყო, როგორც ეს ზოგ მათ ჰიპერტროფირებულ მხატვრულ ხერხებში ჩანდა: აშკარა იყო მისწრაფება ცხოვრებით კმაყოფილი საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ერთგვარი ეპატირებისა. არც ერთ ქართველ პოეტს ისე უშუალოდ და მძაფრად არ უგრძნია რუსეთის რევოლუცია, როგორც ეს თავის დროზე გ. ტაბიძემ იგრძნო და გამოხატა.

* * *

ბუნების სურათების გამომხატველ პოეტის ცალკეულ სიმბოლისტურ ლექსებში, ხშირად, პეიზაჟურ მოტივებს ურთიერთსაპირისპირო, ანდა ნებისმიერი შინაარსი აქვთ შექმნილი. ამ პოეზიისთვის, ძირითადად, უცნობია პეიზაჟური ლირიკის ტრადიციული, ჩვენთვის კარგად ცნობილი დანიშნულება; ამგვარი ლირიკა პოეტისათვის განვლილ ეტაპს წარმოადგენს, ამიტომ ხდება, რომ ერთსა და იმავე ლექსში ჩვენ ვხვდებით სულ საწინააღმდეგო ხასიათის ლანდშაფტურ ჩანახატებს. „თოვლის“ კითხვისას, რომელიც სიყვარულის მძაფრ განცდაზეა აგებული, ყოველი სიტყვა, სახე, ან განწყობილების განვითარება თავის ალაგას მიგვაჩნია, თუმცა იანვრის თოვლიან მოტივთან ერთად უდაბნოებია ჩართული, რასაც კიდევ ერთხელ თითქოს სულ არ უთავსდება „თოვლთა დაფნა“ ან „...ზამბახების წყებად დაწვენა“. ეს მომენტი უდავოდ ახალი მოვლენა იყო იმ დროის ქართულ ლიტერატურაში. ჩვენი მწერლობა, რომლისთვისაც ბუნების აღწერა წარმოადგენდა ადამიანის გრძნობებისა და განწყობილებების ბევრად უფრო სწორხაზოვნად გამოსახვის მხატვრულ ხერხს, საფუძველს არ შეადგენდა ამ ახალი პოეტური მეთოდისთვის, თუმცა, როგორც ვნახეთ, საკმაოდ „მომზადებული“ ნიადაგი აღმოჩნდა მისი ორგანულად შეთვისებისათვის.

რით უნდა აგვეხსნა ჩვენ გ. ტაბიძის ლექსებში სრულიად დიამეტრული სახეების, მხატვრული ასოციაციების, საპირისპირო მოტივების თავისუფალი თანაარსებობა? როგორც მოსალოდნელია, ეს მხატვრული კანონი მის მიერ არჩეულ პოეტურ მეთოდში მდგომარეობდა, რომლის თანახმად, ლექსისთვის ბუნებრივია რთული პირობითობის დაშვება და მის თავისუფალ მხატვრულ განვითარებაში ყველაფერი იქნებოდა დასაშვები, რაც კი შემოქმედში გაჩენილ გრძნობას უფრო გამახვილებულად, მძაფრად და ერთგვარად ირაციონალურადაც ასახავდა. ამგვარად, იქნებოდა გამომსახველობის ახალი პოეტური „სიზუსტე“, რომელიც რეალისტური სიზუსტისაგან გარეგნულად ძალზედ განირჩეოდა.

იგივე „კანონი“ დასაშვებად ხდიდა ერთსა და იმავე საგანს სრულიად საწინააღმდეგო გააზრება შეეტანა პოეტურ ნაწარმოებში, იგი განსხვავებული ემოციური შეფერილობით

გადმოცემულიყო. ეს მხარეც საკმაოდ ხელშესახებია გ. ტაბიძის შემოქმედებაში და ზოგჯერ, ამ მხრივ, იგი კლასიკურ იმპრესიონისტულ ხელწერას უახლოვდება. იმავე „თოვლში“ ჩვენ ვნახულობთ, რომ თოვლი ათასნაირი განათებითა და გააზრებით გამოიყურება. ლექსში მწერალი თოვლს ქალწულს ადარებს, მაგრამ მისი პლასტიკური ფანტაზია ართულებს და მოძრაობაში გადმოგვცემს ამ სახეს: ხიდიდან გადაცვენილ იისფერ თოვლს უწოდებს „ქალწულებივით ხიდიდან ფენას“; თოვლის ცვენა ლურჯ სიზმრებს აგონებს, თოვლის ფერი – სატრფოს ფერმკრთალ ხელებს; აქვეა გათეთრებული ტყეების გუნდი და „მშვიდი დღეების თეთრი ბროლები“... როგორც ვხედავთ, პოეტის უმდიდრეს ფანტაზიას შეუძლია ერთი და იმავე საგნის ჩვენება სხვადასხვა პოეტური ინტერპრეტაციით, ისე რომ მისცეს მას ახალი პოეტური შინაარსი, მოულოდნელი პლასტიკური ფორმები.

გ. ტაბიძის პოეზიაში, როგორც ითქვა, ფართო ადგილი უკავია პეიზაჟურ ლირიკას, მაგრამ მისი პეიზაჟები ფერწერულად ზოგჯერ არაა საგანგებოდ დახასიათებული. ეს პეიზაჟები ხშირად უსაღებავოდ არიან წარმოდგენილნი ან, უფრო სწორედ, მათ არ სჭირდებათ ფერადები. განა საჭირო იქნებოდა საგანგებო ფერადები ისეთი დიდებული სახისთვის, როგორიცაა „ნაწვიმარ სილაში ვარდი“? ეს სახე იმდენად მძაფრ და საგნობრივ შეგრძნებას ინვესს თავისი კონტრასტული წარმომავლობით, რომ ზედმეტი ხდება თვით ბუნებრივი ფერის წარმოდგენაც. სტერილური უნაყოფობის სიმბოლო – სილა და მასში ნაზი და სურნელოვანი ვარდის არსებობა ქმნის დასრულებულ მხატვრულ სახეს, რომლითაც პოეტმა გამოხატა სულიერი მიუსაფრობის, ტოტალური მარტოობის იდეა.

ახალ ქართულ პოეზიას არ ჰყოლია გ. ტაბიძის მსგავსი პლასტიკური აზროვნების ოსტატი; პლასტიკურობა ნიშანდობლივია მისი პოეტური აზროვნებისთვის. მისი პოეტური კულტურისათვის და მეტყველებისთვის, ისევე როგორც ლექსის შინაგანი რიტმიული მოძრაობისთვის, თვით სიტყვაქმნადობისთვისაც; წმინდა პლასტიკურობა ერთი უმთავრესი საფუძველია სინამდვილის დინამიკურად აღქმის. პლასტიკურობის გენია მას უკარნახებდა დაენახა საგნებში უჩვეულოდ, ფანტასტიკურად ლამაზი ხაზები, ხვეულები, მოძრაობები, ცოცხალი კონტურები, მოულოდნელი ფორმები. საკუთარ შემოქმედებით დამოკიდებულებას გარე სამყაროსთან ის პლასტიკური მეტყველების ბაზაზე ქმნიდა („მეთოვოს, მეთოვოს კედლებს ფარშევანგები...“).

გაფრინდა ბავშვობის დღეები,
მინდვრები, ჭალები, ტყეები.
უეცრად მოვიდა შავებით
სხვა ბავშვი შორეულ დაბიდან,
მწუხარე ფერხულში ჩავებით
და თვალი ცრემლებმა დაბინდა.
ბალახი, მდინარე, ხეები,
დღეები, ბავშვობის დღეები.

ამ პოეზიისთვის დამახასიათებელია თემის მელოდიური გახსნა, ინტონაციური ჩამწვდომობა. ეს ინტონაციები მას ხშირად ცოცხალი სალაპარაკო ენიდან, ხან კი „ტრადიციული“ დიალოგის ფორმიდან აქვს ამოღებული. ისე როგორც საფრანგეთის დიდმა ლირიკოსმა პოეტმა ვერლენმა პირველმა მისცა თავს ნება ლექსში სალაპარაკო, ყოველდღიური კილო და ინტიმური საუბრის ინტონაციები გამოეყენებინა, ისე საქართველოში გ. ტაბიძე პირველი პოეტია, რომელმაც ქართული სასაუბრო ინტონაციები მხატვრულ პლანში წარმოადგინა, მოგვცა ქართული სალაპარაკო კილოს პოეტიზაცია („სალამო“, „მატარებელში“, „სახლი ტყის პირად“, „სადღეგრძელო იყოს მისი“...). ამ საუბარს ზოგჯერ ფრთხილი იმერული თავაზიანობის მარლი აქვს მოყრილი:

– მე იმერეთში ნავალ, თქვენ საით?
– მეც იმერეთში ჩემო ბატონო.
შევყვეით გზაში ცბიერ მუსაიფს.
შენ თვლემდი, ცაო, უკაბადონო.

ან კიდევ: მთები აჭრელდა, როგორც ჟირაფი,
მატარებელი მიჰქრის ბინდებათ,
ეხლა ინყება წიფის გვირაბი.
თქვენ ხომ არაფრის შეგეშინდებათ?

გალაკტიონის ამგვარ ლექსებში იგრძნობა ის პოეტური სილაღე, რომელიც ენობრივი ნორმების შეუზღუდველ გამოყენებაში მჟღავნდებოდა და ქართული ფრაზა მთელი თავისი გალანტობით ჩანდა. ბორის პასტერნაკი ამ პოეტურ აღმოჩენას ლირიკაში პოლ ვერლენს აკუთვნებს. [...]

გ. ტაბიძე იძლევა ხალხურ ყაიდაზე განწყობილ ლირიკულ შედეგებს. ჩვენ მაშინ განმეორებით ვრწმუნდებით რარიგად მძლავრია ეროვნული სული მის პოეზიაში, როგორ ახლო იდგა ის ეროვნულ მხატვრობასთან, რა ძალით გრძნობდა ქართული ხალხური ზეპირსიტყვიერების ხასიათს, მის კლასიკურ ნიშნებს. როგორც მოსალოდნელი იყო, პოეტი ახდენს მათ სტილიზაციას; ქართული სასაუბრო ენა აქ თავის პირვანდელ ბუნებრივობას მოკლებულია, მაგრამ ღრმად პოეტიზირებულია:

გულო, ოცნებას მალავ,
ცაო, ლურჯდება ზოლი.
ვაჟი: – დაიცა, ქალავ!
ქალი: – დაგიბრმა თოლი!
შორით ბრუნდება წყალი,
ნისლი იცრება მთაში.
– არა! – ჩურჩულებს ქალი.
– კარგი! – ამშვიდებს ვაჟი. –
თუნდა წაიყვა ჯოგი,
კიდენ დამრჩება მრავალ,
ბროლ-ლიკილასაც მოგი,
როცა ქალაქში ჩავალ.

პოეტური სტილიზაციის მომენტი სავსებით ახალი მოვლენა იყო ქართულ ლიტერატურაში, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ საიათნოვას და ზოგიერთი სხვა ქალაქურ კილოკავზე მომღერალი პოეტის ერთგვარ სტილიზატორულ ნიმუშებს. მაგრამ მათი პოეტური ხერხები ბევრად მარტივი ხასიათის იყო.

გ. ტაბიძის ფოლკლორულ ყაიდაზე შექმნილი ლირიკა უაღრესად კოლორიტულია, მათი პოეტური ქსოვილი დახვეწილია. ხშირად ამ ლექსების გარეკანი მთის ბროლივით კრიალებს, ან სოფლური ჭიქურასავით უმანკოა („ქალავ!“, „ხალხური მოტივებიდან“, „წინანდალეღი ნათელა“, „მე ვინც მიყვარდა“, „მივალ, გადავკოცნი“, „თვალთ ველარას ვხედავ“...). ავტორი რამდენიმე მხატვრული შტრიხით გვიხატავს არა მარტო ამ ნაწარმოებთა გმირებს, არამედ მთლიანად მათი მშობლიური კუთხის ხასიათს.

ამასთან დაკავშირებით უნდა ვთქვათ, რომ ენობრივი მხატვრული სტილიზაციის ფარგლები, ამ მხრივ, გ. ტაბიძესთან არ სცილდება ხალხურ გარემოს. საერთოდ, ურბანისტული მსოფლშეგრძნება უცნობი დარჩა მისი პოეზიისათვის, გალ. ტაბიძის ქალაქის თემაზე დაწერილი ლექსები სალონურად სალუქია და მათში თემისადმი დახვეწილი „იდილიური“ დამოკიდებულება გვხვბლავს:

ქალაქში, მტვერში ნაიქცა ბავშვი
ნუკრის თვალებით, თმით – მიმოზებით.
და მწუხარების მალე ნიაგში
მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოზები.
შემლილი სახით კიოდა ქურჩა:
შორს კი მზე დარჩა და მშობლის კერა!
მზეზე ჰყვავოდა სოფლად ალუჩა
და გაისმოდა დების სიმღერა.

ასეთივე სალონურ-დეკორატიული იერით გამოირჩევიან ლექსები ტფილისის ან პარიზის თემებზე, შესანიშნავი ციკლი უბინაო ქუჩის ბავშვების შესახებ და სხვ. ამ საუკუნის დასაწყისის თბილისის აღმოსავლური ხასიათიც ძალზე პირობითად, მაგრამ მისი მომავლის წინასწარმეტყველური გრძნობით აისახა მის ლირიკაში („ტფილისი“, „თეთრი პელიკანი“, „ჩემო იარალი“, „ტფილისს სძინავს მძიმე ძილით“...).

თუ გალაკტიონ ტაბიძის წინარე ქართულ პოეზიას გადავხედავთ, მის ერთ-ერთ მთავარ ტენდენციად უნდა ვაღიაროთ პოეზიისა და ფერწერის მხატვრული დაახლოება, შერწყმა. მაგალითად, ვაჟა-ფშაველასთან მათ შორის ზღვარი თითქმის მოშლილია: მისი პეიზაჟური ლირიკა ხედვითაა, ფერადებით მდიდარი და თუკი ასე შეიძლება ითქვას, სკულპტურულიც არის.

გ. ტაბიძის ლირიკის შესახებ ცოტაა ითქვას, რომ ის მელოდიურია. ზოგიერთ სხვა სიმბოლისტთა მსგავსად პოეზიას ის თითქმის მუსიკალური ხელოვნების ერთგვარ სახეობად თვლიდა. სინამდვილის ყოველი საგანი თუ მოვლენა მუსიკალური გამოძახილის სახით იკავებს ლექსში ადგილს. სიტყვა ლექსში, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკალური ტონია. მაგრამ სიმბოლისტებთან არა მარტო სიტყვას აქვს თავისი ტონალობა, არამედ სახეებს, ემოციებს, და აზრებსაც, რომლებიც ამ სიტყვებიდან ჩნდებიან და მათ სწორედ მუსიკალური გზით უნდა მოახდინონ შთაბეჭდილება მკითხველზე.

სინამდვილის ყოველ საგანს, – უთქვამს თურმე პოეტს, – აქვს თავისი საკუთარი მუსიკა, ხოლო პოეზია საგნებიდან და ცხოვრების სურათებიდან ამ მუსიკის მოსმენას უნდა ჰგავდესო.

ქართული ლექსის მელოდიურობა გ. ტაბიძემ მწვერვალამდე აიტანა და არნახული სიმაღლეები დაგვანახა. მას თითქოს არ შეეძლო მისი პოეტური სული, მისი ლექსის სტრიქონი, რომლებშიც მან თავისი სული ჩასდო, ყოფილიყო მუსიკალურ ჰანგზე მძიმე.

გ. ტაბიძის პოეტურ ნეოლოგიზმებში თავს იჩენს მისი მხატვრული მიდრეკილება ნახევარტონების გამოყენებისკენ, ნეოლოგიზმი მისთვის მხატვრული „ნახევარტონიცაა“, რომელსაც ახალი ემოციური ელფერი შეაქვს სტრიქონში და ზოგჯერ ერთვის ისეთ მხატვრულ სახეს ან სიტყვას, რომლის მხატვრულ-ემოციური შინაარსის „ფარულ“ გაგრძელებას თუ განვითარებას იგი შეადგენს. ამიტომ, მიუხედავად ერთგვარი ალოგიკურობისა, ასეთი ახალი სიტყვა შინაგანად მთლიანად „გასაგები“ და ემოციურად დატვირთული ჩანს. სიტყვა „უპირქუბო“ ნეოლოგიზმია, მაგრამ სწორედ მისი ირაციონალურ-ემოციური ლოგიკურობა ამთავრებს ამ ლექსში („ათოვდა ზამთრის ბაღებს“) ერთ-ერთ ძლიერ სახეს და ამგვარად, პოეტურად აქცენტირებულია:

გზა იყო უდაბური,
უსახო, უპირქუბო...

პოეტური გრადაციის მეთოდი აქ მხატვრული გამომსახველობის თანდათანობით გაძლიერებაში გამოიხატება.

მსგავსი თვისებისაა ნეოლოგიზმები: „დღეებს იმედი ესაკიდება“, „ირგვლივ დამჭკნარია ფერი და ფერვალი“ („საუბარი ედგარზე“), ეპითეტი „საიმდროო“ (ლექსიდან „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“...), ტონალური ორნამენტი: „დოვინ-დოვენ-დოვლი“... ავტორს შეუძლია ამ ნაწარმოებს ან გაუცნაურებულ სიტყვებს კონკრეტული პოეტური შინაარსი – ემოციური ნიუანსის იერი, ზოგჯერ მუსიკალურ-ეგზეგეტიკური დანიშნულება მისცეს. უფრო სწორედ მის ნეოლოგიზმებს სწორედ ამგვარი მხატვრული ფუნქცია აკისრიათ და, ამგვარად, პოეტურად მოტივირებულნი არიან.

პოეტური მინიშნებებით, ნახევარტონებით და შუქ-ჩრდილებით შესრულებული მხატვრობა ქმნის გ. ტაბიძის იმპრესიონიზმს. იმპრესიონისტული ხელწერა, როგორც ითქვა, მკვეთრად გამოჰყვა მეორე პერიოდის ლირიკას; გ. ტაბიძის მსოფლშეგრძნება, ძირითადად, იმპრესიონისტულია. ქართული იმპრესიონისტული პოეზია ჩაისახა და კლასიკურ სიმაღლემდე განვითარდა მის შემოქმედებაში. რუს სიმბოლისტებს რომანტიზმთან გამიჯვნის ხანაში ჰქონდათ გარდამავალი რგოლი – ტიუტიჩევი; ფრანგ სიმბოლისტებთან ეს ფუნქცია

„პარნასელებმა“ შეასრულეს; საქართველოში – გალაკტიონ ტაბიძემ თვითონ შეიმუშავა ქართული იმპრესიონისტული „მართლწერა“. ამ მხრივ, მას წინაპარი არ ჰყოლია.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია მძაფრად გამოიჩინა თანამედროვეობის გრძნობით. მასში ამომწურავადაა გამოხატული საუკუნის სული სწორედ ისე, როგორც ეს წარმოსადგენი იყო საქართველოში ამ საუკუნის პირველ ათეულ წლებში. თანამედროვეობის გრძნობა მას ღრმად ჰქონდა განვითარებული და კეთილისმყოფლად ჰკვებავდა მის მხატვრულ გემოვნებას, წარმართავდა პოეტურ მეთოდს და მისი პოეზიის ლიტერატურულ-სტილისტურ მხარეს. თანამედროვეობის ფხიზელმა განცდამ განაპირობა მის შემოქმედებაში სიახლისა და ჩვენთვის მანამდე უცნობი მხატვრული კანონების დანერგვა. ამიტომ შესაძლებელი გახდა ქართულ პოეზიას, გასულ მიჯნებთან შედარებით, ახალი თვისობრივი ნახტომი გაეკეთებინა წინ, მთელი საფეხურით მაღლა ასულიყო.

დღეს ქართველ პოეტს სწორედ ისე უნდა ესმოდეს თანამედროვეობის განცდისა და გადმოცემის ხელოვნება, როგორც ეს უნდებოდა მათ ჯერ კიდევ ამ რამდენიმე ათეული წლის წინ გალაკტიონ ტაბიძემ. უდავოდ, როცა პოეტი დროს, დროს აღნიშნავს, მოაწერს ლექსს ამ წელიწადს, დღესა და საათს, მას ხელში არ უნდა შერჩეს ანაქრონიზმი.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, 1947 წელს ის წერს, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. მასში კარგად ჩანს ავტორის არა მარტო პოეტური გაკვირვების და აღტაცების დაუბრუნებელი უნარი, ჩანს ეროვნული იმპრესიონისტული ხელწერის შემორჩენილი კლასიკური ნიმუშები. ჩანს, აგრეთვე, ის სრულიად ახალი მხატვრული მოვლენა ჩვენს პოეზიაში, რაც იმპრესიონისტული ხელწერის თუ მსოფლშეგრძნების რეალისტურ ტრადიციებზე მხატვრული დამყნობით მიიღება. ლექსში პოეტური აზროვნების ცნობილი ფრაგმენტულობა, შთაბეჭდილებათა ის გუნდ-გუნდი შემოსევა და გამახვილებულობა – აღსანიშნავი მოვლენის, სურათის სავსებით თავისებური მხატვრული დამუშავების შედეგი იყო. ლექსის საგანი პოეტური დანაწევრებისა და დაქუცმაცების შემდეგ მაინც განუყოფელ მთელად ერთიანდება, რომელიც კვლავ ფანტასტიკურ ნატყვებად, ხვეულებად შეიძლება დაშლილიყო, რათა ამ ცალკეული შტრიხებიდან კვლავ ერთ მხატვრულ ერთეულად ქცეულიყო და ასე დაუსრულებლად, რათა პოეტს შეექმნა და ეჩვენებინა განუსაზღვრელი შესაძლებლობა გრძნობის მოძრაობის, ფორმათა გარდამავლობის, დასკვნების მოულოდნელობის ან სულიერი სიმსუბუქის ესთეტიკური განცდისა:

აქ რომ თაღებია,
სვეტთა შეკონება,
ისე ნაგებია,
სიზმრის გეგონება...
ხვეულთ დიადება
ვხედავ – რა უხვია,
დრომ მას დიადემა
კრძალვით შეუხვია.
ნეტა ვინ მოჰქარგა,
და როცა მოჰქარგა
შიგ მიჰკარგ-მოჰკარგა
გზნება – ნიკორწმინდა!..

მზერა ქართულია
სივრცის დაუნჯებით,
თვალი გართულია
ფრთიან ფასკუნჯებით:
ფრთები, ფრთები გინდა,
კიდევ ფრთები გვინდა,
გინდა დაეუფლო
სივრცეს, ნიკორწმინდა!

იმპრესიონისტული მსოფლალქმა ხდება, ნაწილობრივ, ამ ლექსში თავისუფალი სულიერი ქროლვის, გრძნობის სიმდიდრის, შეუკავებელი აღტაცების გამის გამომხატველი. რიტმის აჩქარებულობა, სულიერი მოძრაობის და მომხიბლავი სიმსუბუქის შეგრძნება ავტორის მხატვრულ მეთოდში, ლექსის პოეტურ სტრუქტურაში მდგომარეობს. თემატური ქარგა კი, როგორც ვხედავთ, რეალისტურია: ლექსში გამომხატულია მეთერთმეტე საუკუნის ქართული სახუროთმოძღვრებო ორნამენტიკით და რელიეფით მდიდარი ძეგლი. ავტორს სწორედ ამგვარად უნდა გვაგრძნობინოს ეს ძეგლი, რადგან, პირველ ყოვლისა, მას სურს საკუთარი განცდა და შთაბეჭდილებები გაგვიზიაროს.

სიკვდილამდე რამდენიმე წლით ადრე გ. ტაბიძემ შექმნა შესანიშნავი რეალისტური ლექსი „მილიონებში ხელის მრეველი“. ამ ლირიკულ ნაწარმოებში თითქოს ჩატეულია მთელი გაშლილობა, სიფართოვე და ავტორის პიროვნული დიდბუნებოვანობა, რაც მუდამ ხიბლავდა მის მკითხველს. ლექსში იშვიათი მიგნებით არის გადმოცემული შემოქმედი ადამიანის ბედნიერი, სულიერი სისავსის გამომხატველი განწყობილება. აქვეა ნაჩვენები ერთგვარი სიუხვე და სხივიანობა ქართული ყოფისა, რომლის ერთ-ერთ მეპატრონედ და მოჭირნახულედ პოეტი თვლის საკუთარ თავს. „მილიონებში ხელის მრეველი“ იმპრესიონისტული მხატვრული ნორმების დაცვითაა შექმნილი:

ოცნების მდიდარ ბაღში შეველი,
ვარდები დამხვდა დაუღვეველი.
ვიყავ ამაყი და უძღვეველი –
მილიონებში ხელისმრეველი.

გადანგრეული მახსოვს სასახლე,
არის ჩემს გულში ერთი სიახლე:
ამჟამად მხოლოდ ზღვას ვასახელებ –
მილიონებში ხელისმრეველი.

აი, სიალაც იშლება დილის,
ოქრო ლიმონის, ქლიავი ლილის,
დაფნის, ფორთოხლის და ზეთისხილის
მილიონებში ხელისმრეველი.

წიგნიდან „ლიტერატურული ეტიუდები“, თბილისი, 1964.

რევაზ თვარაძე

როს სიმაღლეებს სწვდებოდა არსი

მონმე იმ ყრმობის,
კვლავ შუა ჟამთა,
სხვა მათათა შორის
შვენის შუამთა.
მრავალთა ნამთა
სჯეროდათ, სწამდათ
ძველი შუამთა,
კარგი შუამთა!

დეეს ჰგავდა ნამდვილს
მუხა იმ გზაში...
ერთხელ იმ ადგილს –
იმ შუამთაში,
სად ჩანდა ჩრდილი,
გზად შედგა წყვილი
იმერი ზრდილი:
ქალი და ვაჟი.

ვითარცა სევდა
რამ იდუმალი,
რალაც აგზნებდა
ორთავეს ალი.
მომსკდარ ღვარებად
ცრემლთ მდულარებით
ვაჟს მწუხარებით
ეტყოდა ქალი...

იმის გადმოცემამდე, თუ რის გამო საუბრობენ აქ ხსენებული ქალი და ვაჟი, მკითხველის ყურადღება სხვა მხრივ მიიწივს. ზემოთ მოტანილი სტრიქონები წარმოადგენს დასაწყისს ლეგენდა-პოემისა – „მშვიდობის წიგნი“, რომელიც შეტანილია გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა მერვე ტომში. ამ ტომით სახელოვანი პოეტი ჩვენ წინაშე კიდევ ერთხელ წარმოგვსთავისუფლებს ქართული ლექსის ჯადოქარ ოსტატად და უბადლო ხელოვნად. ეს ტომი, მსგავსად მეოთხე-მეშვიდე ტომებისა, მიგვანიშნებს გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ახალსა და მეტად თავისებურ პერიოდზე, გარდატეხაზე, რომელიც დაიწყო დაახლოებით 40-იან წლებში და რომლის შესახებ ჯერჯერობით რატომღაც არაფერი თქმულა ჩვენში.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში მომხდარი ხსენებული ცვლილება თემატური ან იდეური ხასიათისა არ ყოფილა. შეიცვალა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსთა პოეტური შინაარსი, რაც თავის მხრივ შედეგი იყო პოეტის მსოფლმეგობრებაში მომხდარი ცვლილებისა. ხსენებულ 40-იან წლებში გალაკტიონ ტაბიძემ თითქოს სრულიად ახლებური მზერით შეჰხედა სამყაროს, მის წინაშე გადაიშალა სრულიად ახალი ჰორიზონტი, სადაც ყოველივე მანამდე უცნობი ფერებით თუ ბგერებით ელვარებდა და მუსიკობდა, ყოველივეს მანამდე უცნობი მნიშვნელობა მიეღო; ეს იყო სამყარო, აღქმული მის მთლიანობაში. სამყაროს ამგვარ ჰარმონიულ მთლიანობაში აღქმა, მისი ასე უშუალოდ წვდომა, ჩვეულებრივ, შეინიშნება ადამიანის სიცოცხლის ადრეულ ასაკში და უპირატესად ემოციურ აღქმასთანაა დაკავშირებული. მაშინ ადამიანი გარემოსაგან თითქოს გამოუყოფელია, მისი უშუალო ნაწილია. შემდგომში, ინტელექტის განვითარებასთან ერთად, ეს ბუნდოვანი, მაგრამ ჰარმონიული მთლიანობის შემცველი და მომხიბვლელი ხატი თანდათანობით იშლება, ნაწევრდება, მკრთალდება, ბოლოს სულაც ჰქრება და ადამიანი ემოციების ნაცვლად განსჯის გზით, გონების მიერ გაშუალებული გზით სწვდება სამყაროს. და მხოლოდ დიდი გზების მქონე პირნი შეძლებენ ხოლმე ხელახლა აღიდგინონ სურათი დაკარგული მთლიანობისა და უფრო მაღალ საფეხურზე მისწვდნენ სამყაროს, თითქოს შეიცნონ საგანთა და მოვლენათა არსი. ამგვარი ხილვა და აღქმა, ამგვარი წვდომა უნაპირო სიხარულის, აღმაფრენის, შთაგონებული გალობის წყაროდ იქცევა შემოქმედისთვის. ამიტომ ამბობს გალაკტიონ ტაბიძე:

იხიბლებოდა სული დიადით,
როს სიმაღლეებს სწვდებოდა არსი.

სულიერი განვითარების ამ ეტაპზე შემოქმედისთვის ჰქრება განსხვავება საგანთა და მოვლენათა ყოველდღიური მნიშვნელობისა, ჰქრება ჩვეულებრივი მზერისათვის დადგენილი იერარქია, მისთვის „ცა, მიწა სავსეა მარადი ლირიკით“, იგი ყოველივეს – ბუნებას, ადამიანებს,

საკუთარ განცდებს, საერთოდ, მთელ შინა და გარესამყაროს აღიქვამს, როგორც დიდსა და მომავადობელ საგანს სიმღერისას, დაუშრეტელი აღმადრენის მომნიჭებელს.

ვით არ მიყვარდეს,
ვით არ მათრობდეს,
მობიბინეთა
ამ არეთ ბედი...
ეს არის ღვიათ,
ეს არის ვარდთა,
ეს არის შქერთა
უსაზღვრო ტბეთი!..

მე მუდამ ვიგრძნობ,
ვით მშვენიერ ფრთებს,
ალაგზნებს ვერხვებს
ჩრდილ-ფერიები,
და დაეცემა
ყანებს და ვაზებს
უულურჯესი,
ვინემ იები!..

ვით არ მაგზნებდეს
დაბლიდან ნელი,
სიამეთ მგვრელი
შეხება ქროლვის,
დასაბამიდან
უარმყოფელი
ყოველნაირთა
კვდომათა ჟრჟოლის!

მშობლიურია,
გარს რომ მევლება,
ხალისიანთა
ნიავეთ ჭევლება,
თავბრუდახვევა
და სურნელება
გადასარევად
ცოცხალ ფოთოლის!

როგორც მოსალოდნელი იყო, პოეტური შინაარსის შეცვლას გამომსახველობით სა-
შუალებათა ცვლილებაც მოჰყვა. არასოდეს არ ყოფილა გალაკტიონ ტაბიძის რიტმი ისე
ექსპრესიული, როგორც აღნიშნულ ეტაპზე. შემთხვევის ან უბრალო კაპრიზის გამო არ ხდე-
ბა, რომ პოეტი ათ და თოთხმეტმარცვლიანი ლექსის (მისი პოეზიის ძირითადი მეტრების)
სტრიქონებს ტეხავს – ამას მოითხოვს თვით ბუნება ლექსისა. ამიტომ ვღებულობთ ამგვარ
სტრიქონებს:

ვიგონებ ყრმობას, შორს, ძლიერ შორს,
ჭალების გაღმა
კავკასიონის კლდოვანი მთის
მოჩანდა ფერდი.

ცხადია, სულ სხვა ეფექტს მივიღებდით, ეს სტრიქონები რომ გაშლილი, თოთხმეტ-მარცვლიანი ლექსის სახით მოგვევლენოდა. თუმცა ისიც უეჭველია, რომ რიტმის ექსპრესიულობას პოეტი არსებითად სტრიქონთა დატეხვით კი არ აღწევს, არამედ სიტყვათა თავისებური განლაგებით.

რიტმული ცვლილების შემდეგ უნდა აღინიშნოს ლექსიკის, სინტაქსისა და სტილის სფეროში მომხდარი ცვლილება. თუ წინათ გალაკტიონ ტაბიძე შემთხვევიდან შემთხვევამდე მიმართავდა ნარ-თანთან მრავლობითისა და მსაზღვრელ-საზღვრულის ინვერსიულ წყობას, ახლა ამ ელემენტების გამოყენებით იშვიათი სილამაზის ფრაზებს ქმნის. მოვიგონოთ:

და ორნამენტით ათრობდა დემონს
იმ მშვენიერი წიგნების ძალა,
წიგნთა ყოველთა მაშინდელთ ზემო
ვარდით მორთული ჩნდა თავის ქალა.

ან: სიმაღლეებზე აღმართულო
ნანგრევო ტაძრის,
ვითარ დიდია შუბლის შენის
შორი მშვენება!

ცოტა რამ უნდა ითქვას აგრეთვე რითმებისა და მათი წყობის შესახებ. საერთოდ, გალაკტიონ ტაბიძე მუდამ შესანიშნავ რითმებს ხმარობდა. მაგრამ აღნიშნულ ეტაპზე მისმა ლექსმა მიაღწია ისეთ დონეს, როდესაც აბსოლუტურად გამორიცხულია რითმის თავისთავადი მნიშვნელობა. თუ ადრეული პერიოდის ლექსთა კითხვის დროს ჩვენ უნებურათ შევჩერდებით ხოლმე ისეთი რითმა-ასონანსების შეხვედრისას, როგორცაა, ვთქვათ, „სილაში ვარდი-სილაჟვარდე“, „მწოლარე-ოლარი“, „იესო-უნოტიესო“, „სიბნელეთი-ხმელეთი“, „კანკელი-კანკალი“ და მისთანანი, და მათ აღვიქვამთ, როგორც მეტად მშვენიერს, მაგრამ, ამასთან, ერთგვარად დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე კომპონენტებს ლექსისა, უკანასკნელი დროის ნაწარმოებებში ვერ ვნახავთ ვერც ერთ სტროფს, სადაც ჩვენს ყურადღებას რითმა დამოუკიდებლად მიიქცევდა. ახლა სარითმო სიტყვის ფუნქცია დიდად აღარ აღემატება მნიშვნელობას სტრიქონის თავში ან შუაში მოქცეული სიტყვებისა, რომელთა განლაგება ერთობ ტკბილხმოვან მუსიკას ჰქმნის. ისეთ სტროფშიც კი, როგორცაა:

ლურჯნი ამრიგად
ცის კამარანი;
საისლე – იქით
კიდევ მარანი,
ცელიც მოისმის,
მიდამოს მის
მგზავრის მოისმის
ჰარი-ჰარალი, –

ჩვენს ყურადღებას იპყრობს არა მაჯამური „მოისმის“, არამედ მთელი სტროფის უჩვეულოდ მუსიკალური ჟღერა. აღნიშნული სტროფი (ისევე, როგორც წერილის დასაწყისში მოტანილი სტროფები) საყურადღებოა აგრეთვე რითმების უაღრესად თავისებური წყობით (ababcccb). თუ სტროფის პირველი ნახევარი აგებულია რითმათა ჩვეულებრივი, ჯვარედინი განლაგების საფუძველზე, მეორე ნახევარში სამი ერთგვარი რითმის გამოყენებით და ბოლოს მერვე სტრიქონის მეოთხესთან გარითმვით ვლებულობთ იშვიათი მუსიკალური ეფექტის მქონე სტროფს.

ყოველივე აღნიშნული, ლექსის ზოგიერთ სხვა, აქ მოუხსენიებელ კომპონენტთან ერთად, ქმნის გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის უჩვეულო მუსიკალობას. მართალია, როგორც მრავალგზის თქმულა კიდევ, მისი ლირიკა მუსიკალობით მუდამ გამოირჩეოდა, მაგრამ ამ აზრს და-

ზუსტება ესაჭიროება: 25-30-იან წლებში გალაკტიონ ტაბიძე ლექსს ადრინდელისაგან განსხვავებული პრინციპებით აგებდა. ამ პერიოდში მუსიკალური ელემენტი ძალზე მიმკრთალებული იყო – ავტორი ყურადღებას ძირითადად ამახვილებდა ახალი იდეების დამუშავებასა და აზრის მაქსიმალურ სიცხადეზე.

ფაქტიურად ეს იყო მხოლოდ ძიებისა და, ფორმის თვალსაზრისით, ერთგვარი დაღმასვლის პერიოდი, როდესაც იდეის გამოხატვა ზოგჯერ პოეტურ შინაარსსა და ფორმას იმსხვერპლებდა ხოლმე. ამიტომ არის, რომ ამ პერიოდში, მრავალ შესანიშნავ ლექსთან ერთად, გალაკტიონ ტაბიძე ქმნიდა მდარე ნაწარმოებებსაც. მაგრამ ამ პერიოდის დასრულების შემდეგ დაიწყო ზემოხსენებული ცვლილება-გარდატეხის პერიოდი, როდესაც კვლავ წინა პლანზე წამოიწია მუსიკის პრობლემა, რომელიც უკვე სულ სხვა პრინციპებიდან გამოდიოდა, ვიდრე ეს იყო რევოლუციამდელ ან 25-30-იანი წლების შემოქმედებაში. თუ მოვიგონებთ ადრეული პერიოდის ისეთ ლექსებს, როგორცაა „ავგისტო თბილი“, „წინანდალელი ნათელა“, „მამული“, „მინდოდა წყაროს წყალი გემოთი“, „ქარი, მსოფლიო ომის მაუნყებელი“ და მრავალი სხვა და მათ შევუდარებთ, ვთქვათ, „ვარდებს“, „ეკვალიპტს“, „მეცხრე სიმფონიას“, „ვით არ მიყვარდეს“, „რიცას“, „ზღვა ახმაურდას“, „ხელხვავსა“ და სხვებს, დავინახავთ, თუ რა დიდი განსხვავებაა მათ შორის მუსიკალური ჟღერადობის მხრივ: თუ ადრეულ ლექსებში მუსიკალობა მხოლოდ პოეტის განცდების შესატყვისი და გამომხატველია, ახლა მუსიკა თითქოს თვით ლექსში ხსენებული საგნებიდან და მოვლენებიდან მოედინება, თვით ისინი ჟღერენ, გალობენ და გვასმენენ სიცოცხლის დიდ სიმფონიას. და ლექსის დიდი მუსიკალობა უმაღლეს საფეხურს (როგორც მოსე გოგიბერიძე ამბობდა რუსთაველის შესახებ – „ენამზეობას“) იმის მეოხებით აღწევს, რომ თვით პოეტის სული კვლავინდებურად დაპირისპირებული, გარეშე მჭვრეტელი კი არ არის გარემოსა, არამედ მასთან ჰარმონიულად შერწყმულია, მისი ორგანული, განუყოფელი ნაწილია და მისი შინაგანი გალობა მუდამ ეხმატკბილება სამყაროს მუსიკას.

* * *

შემოქმედნი ერთიმეორისაგან გამოირჩევიან არა მხოლოდ იმით, თუ რასა და როგორ ქმნიან, არამედ იმითაც, თუ რამდენს ქმნიან. ერთნი ძალზე „ძუნწობენ“ წერის დროს, უმთავრეს სათქმელს თითქოს თავისთვის იტოვებენ და თავიანთი შინასამყაროდან მხოლოდ მცირედს, ხანგრძლივი რეფლექსის შედეგად დანაწურს თუ იმეტებენ გამოსამზეურებლად; მეორენი მუდამყამს სასიმღეროდ არიან გამზადებულნი, მხოლოდ იმით ცოცხლობენ, რომ სისტემატურად რაიმეს ქმნიან და მათთვის აღქმას უეჭველად შეთხზვაც მოსდევს ხოლმე. პირველთა მემკვიდრეობის ხარისხობრივი დაყოფა საკმაოდ ძნელი საქმეა; ისინი ცოტას წერენ და მათი ნაწერებიც ღირსებით ერთიმეორისაგან დიდად არ განსხვავდება. ხოლო მეორეთა შემოქმედების განხილვა-შეფასებისას აუცილებელია უაღრესი სიფრთხილის გამოჩენა და მახვილი ალღოს, ნატიფი გემოვნების მოშველიება, რადგან მათს უამრავ ქმნილებაში ძალიან დიდი სხვაობაა ხარისხის, ღირებულების მხრივ; აქ შესაძლოა გენიალურის გვერდით ძალზე მდარე, თითქმის უნიჭობის ზღვარამდე მისულიც საკმაოდ აღმოჩნდეს. პირველი რიგის პოეტთაგან შეიძლება დავასახელოთ: უცხოეთში – ჰერედი და მარია რილკე, ჩვენში – ბარათაშვილი და ილია ჭავჭავაძე; მეორე რიგის პოეტთაგან – აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, უიტიმენი, ბლოკი და მაიაკოვსკი. თუ ჩვენი დროის შემოქმედთა შესახებ ვილაპარაკებთ, პირველთა შორის მოხვდება, მაგალითად, კოლაუ ნადირაძე, მეორეთა შორის – გალაკტიონ ტაბიძე.

აღბათ მრავალი ჩვენთაგანი ყოფილა მონმე, თუ როგორ გამოთქვამდნენ ხოლმე სინანულს (რალა თქმა უნდა – „არაოფიციალურ“ ვითარებაში, შინაურთა და მახლობელ-მეგობართა შორის): ეჰ, სადღაა ძველი გალაკტიონი! როგორ შეიცვალა, როგორ გაუბრალოვდა და ჩამოქვეითდაო. ამგვარი, სავსებით უმართებულო, მაგრამ მაინც საკმაოდ გავრცელებული აზრის გაჩენას შემდეგი მიზეზები უნდა ჰქონდეს საფუძვლად: 1. უწინარეს ყოვლისა, როგორც აღვნიშნეთ, გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში მართლაც იყო ისეთი პერიოდი (25-30-იანი წლები), როდესაც იდეურ აქტუალობას ზოგჯერ შესატყვისი პოეტური შინაარსი და ფორმა

აღარ ახლდა ხოლმე და მისი მრავალი ლექსი უაღრესი სქემატურობით თუ პლაკატურობით ხასიათდებოდა; ამ გარემოებამ მისი პოეზიის მიმართ ერთხანს ერთგვარი გულის გაცივებისა და უნდობლობის ატმოსფერო შექმნა და ეს განწყობილება მკითხველთა ნაწილს დღევანდლამდე შემორჩა. 2. პოეზიის მოყვარულთა საგრძნობი ნაწილი თავისი ბუნებით კონსერვატულია. ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაში მომხდარი გარდატეხა ჩვეულებრივ ძნელად შეინიშნება ხოლმე და, თუკი შეინიშნა, უფრო საძნელო ხდება ამ გარდატეხასთან, ცვლილებასთან, სი-ახლესთან შეგუება. კარგა ხანმა უნდა გაიაროს, რათა მკითხველმა თვალი და ყური შეაჩვიოს ამ სიახლეს და აღარ ეხამუშებოდეს იგი. 3. ამ საქმეში მკითხველს უნდა დაეხმაროს კრიტიკა. მაგრამ ამის თაობაზეც ითქვა, რომ ჩვენი კრიტიკა რატომღაც დაჟინებით დუმს, გალაკტიონ ტაბიძის უკანასკნელი პერიოდის ლირიკა, მასში მომხდარი დიდი ცვლილებები სპეციალური მსჯელობის საგნად ჯერაც არ ქცეულა. 4. დასასრულ, უმთავრესი: გალაკტიონ ტაბიძე ერთობ პროდუქტიული პოეტი იყო, ძალზე ბევრს წერდა და ამ სიმრავლეში ხელიხელსაგომანებ მარგალიტებთან ერთად ნაკლებ ღირებული ან, თუ გნებავთ, მდარე ქმნილებებიც არაიშვი-ათად გამოერეოდა ხოლმე. თხზულებათა რვა ტომიდან ვერც ერთს ვერ დავასახელებთ ისეთს, რომელიც თავიდან ბოლომდე თანაბარი სიამოვნებით იკითხებოდეს. ამასთან, ეს ტომებიცა და დღემდე გამოსული „რჩეულებიც“ არასწორი პრინციპებით, შეუწყნარებელი დაუდევრობითაა შედგენილი და ამ მხრივ მათში მაინცდამაინც დიდი გემოვნების კვალს ვერ აღმოაჩინებთ. ეს კი მკითხველს აბნევს და აღიზიანებს. საჭირო ხდება წიგნის რამდენჯერმე გულ-დასმით გადაკითხვა, ერთგვარი შავი სამუშაოს შესრულება, რათა ჯერ ჭეშმარიტი პოეზიის ნიმუშები გამოარჩიოთ შემთხვევითისაგან და შემდეგ დაენაფოთ ამ ნიმუშებს. ასეთ პირო-ბებში კი პოეტური ქმნილების ღირებულება სანახევროდ იკარგება ხოლმე.

ყოველივე, რაც ზემოთ ითქვა, შეიძლება გავიმეოროთ გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა მერვე ტომის შესახებ. საერთო იდეურ-თემატურ პოზიციას ამ წიგნისა, როგორც მოსალოდნელი იყო, მკითხველი შეჰყავს ჩვენი ეპოქის მოვლენათა შუაგულში, აგრძნობინებს ჩვენი დღეების მძლავრ მაჯისცემას, ჯანსაღსა და ამალღებულ სიცოცხლეს. რაც შეეხება ამ ლექსთა პოეტურ შინაარსსა და ფორმას, მათი დეტალური განხილვა მხოლოდ ზემოთქმულის ხელახალი ილუსტრაცია იქნებოდა.

მხოლოდ მცირე ხანს შევჩერდები წერილის დასაწყისში ხსენებულ ლეგენდა-პოემაზე – „მშვიდობის წიგნი“. კაცმა რომ თქვას, ეს არცაა პოემა ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით. მაგრამ რა მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რომელ ჟანრს მივაკუთვნებთ ამა თუ იმ ნაწარმოებს – ეპოსს თუ ლირიკას; ნაწარმოების ღირებულება ხომ მკითხველზე ზემოქმედების ძალით განისაზღვრება და არა ჟანრობრივი კლასიფიკაციით. ამ თვალსაზრისით კი „მშვიდობის წიგნი“ გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური და უმშვენიერესი ქმნილებაა (მკითხველს ამთავითვე უნდა მოვავგონო, რომ პოემა სრული სახით არ დაბეჭდილა; VIII ტომში შევიდა მხოლოდ ადგილები პოემიდან, მაგრამ აქედანაც კარგად ჩანს ნაწარმოების საერთო მიზანდასახულება და ესთეტიკური რაობა). თავისი ხასიათის მხრივ „მშვიდობის წიგნი“ პარალელი შეიძლება მოეძებნოს გალაკტიონ ტაბიძის მხოლოდ ერთ ვრცელ ნაწარმოებში. ეს არის „სინათლის ყვავილი“. ხოლო ამ ორივე პოემის საერთო მოტივი და იდეური ხაზები „ვეფხისტყაოსანსა“ და ხალხური შემოქმედების ზოგიერთ ნიმუშს მოგვაგონებს.

„სინათლისკენ ტანჯვის გზით“ – ბეთჰოვენის ეს სიტყვები მშვენივრად გადმოგვცემდა როგორც რუსთაველის პოემის, ისე გალაკტიონ ტაბიძის ორივე ხსენებული ქმნილების არსებას. მხოლოდ თუ „სინათლის ყვავილი“ შედარებით მარტივად ვითარდება, „მშვიდობის წიგნი“ ბევრად უფრო რთულადაა გააზრებული, იმდენად რთულად, რომ ჭირს კიდევ ზოგიერთი ხაზის ამოცნობა.

ამოუცნობი და განუსაზღვრელია, სხვათა შორის, ის დროც, როდესაც ხდება პოემაში მოთხრობილი ამბები. ეს არის ჩვენი ერის წარსული, აღებული მის მთლიანობაში, ისტორიული ეპოქის მომენტის გამოუყოფლად. სატრფო – თამარი შესჩივის ჭაბუკ ტარიელს იმის გამო, რომ ირგვლივ გამეფებულა სიბნელე, რადგან ხალხს დაუკარგავს „წყვიდადის მარად მანათობელი, ძვირფასზე ძვირფასი წიგნი“. ტარიელი მზადაა დაადგეს ძნელსა და შორ გზას,

გადალახოს ყოველგვარი დაბრკოლება, ოღონდ ხალხს დაუბრუნოს დაკარგული საუნჯე. იგი მიემართება საძნელო გზაზე და მას ვხვდებით უკვე სხვადასხვა პირად განსხეულებულს: იგი ხან მამაცი მენავეა, ხან მონადირე ჭაბუკი, ხან მიწის მუშა და ხანაც ბერი. ასე დადის იგი კიდი-კიდემდე, დაეძებს დაკარგულ წიგნს და ბოლოს აღწევს კიდეც მიზანს.

ვიდრე პოემა სრული სახით არ გამოქვეყნებულა, უმჯობესია თავი შევიკავოთ მისი ნამდვილი ანალიზის ცდისაგან. ამჯერად მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ეს წიგნი სინათლის, მშვიდობის, ბედნიერების სიმბოლოა.

მკითხველი ზემოთ უკვე მოტანილი სტროფებითაც იგრძნობდა, თუ რა დონეზე დგას გალაკტიონ ტაბიძის ეს ახალი ნაწარმოები პოეტური კულტურის თვალსაზრისით. მაგრამ მაინც მინდა ამ მშვენიერი პოემის კიდევ ერთი ადგილი გავიხსენო:

მალე ნელთბილი
ვრცელი ზღვიდანა
ნიავე გრილი
ამოიდენა...
სიამით ლალით
აავსო ბალი,
ნაპირთ წიაღი
და ველთა ყანა.

ზეთისხილთ წყნარი
ჰყვოდა მტილი,
სად ლოცვით მკრთალი
და ფერმიხდილი
ვიდოდა ბერი.
იდგა ჰაერი
სულ სხვანაირი
შუქით და ჩრდილით.

მუსიკოსისა და ფერმწერის ბედნიერი შერწყმა დიდი გზნებისა და ნათელი ხილვის პოეტთან – მხოლოდ ასე თუ გამოითქმის ამ სტრიქონებით აღძრული შთაბეჭდილება. და ამგვარი შერწყმა, ამგვარი ხილვა და პოეზიის დიდ სიმაღლეთა წვდომა არის სწორედ ყველაზე დამახასიათებელი გალაკტიონ ტაბიძისათვის.

წიგნიდან „ლიტერატურული წერილები“, თბილისი, 1964.

მირიან აბულაძე

რუსთველის სახე ქართულ საბჭოთა პოეზიაში

[...] მრავალი მკვლევარი თუ პოეტი შეხებია შოთა რუსთველის „ვეფხისტყაოსანს“, მისი თვალუწვდენელი გრძნობისა თუ აზრის სიღრმეში ჩაშვებულა, მაგრამ იშვიათად თუ ვინმე შეჰხებია ისე უშუალოდ და დიდი პოეტური გზნების უნაზესი თრთოლვით, როგორც გალაკტიონ ტაბიძე ლექსში „პოემა ვეფხისა“. ალბათ, ისეთივე განაფული პოეტური თვალი და სმენა, გულის დიდი მდულარება და ადამიანის სულის იდუმალებათა ამოკითხვის ისეთი მისწერი ძალა იყო საჭირო, როგორც ეს „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს გააჩნდა, რომ ამ პოემის შესახებ დანერგულ ლექსში, ყოველგვარი შემზადების გარეშე, ერთბაშად ასეთი ზვა-ვივით მქუხარე და თანაც ასეთი უნაზესი და მელოდიური აკორდები აელო ვინმეს:

აქ დასიცხული თვლემით გრძნობენ ვეფხვთა სიარულს,
თითქო ცეცხლში ხარ და განწირულ სიტყვას ჰკიოდვ:
ცას, დედამინას, ღვთაებრივს და ადამიანურს
„ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებში ვხედავ არეულს.

გალაკტიონ ტაბიძის წარმოდგენით რუსთველი ის პოეტი კი არ იყო, რომელმაც ერთი ხელის დაქნევით უბრალოდ ქაოსს რაღაც ფორმა მისცა და ასევე გულგრილად ეს ქვეყანა ყოველდღიური ვნებების მქონე ადამიანებით დაასახლა, არა, ამ პოემაში დახატული სამყარო, მისი სამივე გარსი – ზესკნელი, შუასკნელი და ქვესკნელი ძლიერ თავისებურია, აქ უსულო საგნები გაცოცხლებულა, ადამიანები ტიტანურნი არიან, მათი ვნებები ამაღლებული და ზღვარდაუდებელია, ხოლო ყველაფერი ზღაპრული რეალური და გააადამიანურებულია.

როდესაც „პოემა ვეფხისას“ ავტორი რუსთველის ჯადოქრულ სტრიქონებს კითხულობს, გრძნობს და თან თავის წარმოსახვაში ხედავს, რომ უსულო მატლები გალობენ, ცხოველები და ფრინველები ადამიანურ ვნებებს ამჟღავნებენ, ხოლო მნათობნი ასტრალური გზებით მიმოიქცევიან თავიანთი იდუმალი ბედით მოხაზულ ორბიტაზე.

„პოემა ვეფხისა“ ერთგვარი პოეტური სიმფონიაა, რომლის მთავარი მუსიკალურ-მხატვრული თემაა ვეფხის ფილოსოფიურად გააზრებული მხატვრულ-სიმბოლური სახე, რომელიც ამ ნაწარმოების თავისებური კომპოზიციური სარტყელია და ლეიტმოტივის სახით გასდევს თავიდან ბოლომდე ამ ლექსს.

„ვეფხი მოქმედებს ლმობიერი და თან მრისხანე“, – აცხადებს პოეტი და ამით მას თითქოს სურს გვაზიაროს რუსთველის პოემის პერსონაჟების ამაღლებულ სულსა და გმირულ საქმეებს.

გალაკტიონ ტაბიძეს, ამ ლექსის მიხედვით, რუსთველის „ვეფხისტყაოსანი“ მიაჩნია მაშინდელი დროის აღმოსავლეთ-დასავლეთის მხატვრულ-ფილოსოფიური აზროვნების პირმშოდ, იმ აზროვნების მწვერვალად, რომელმაც თავისებურად შეისისხლხორცა ყოველივე საღი და ბრძნული, რაც გააჩნდა ძველ ეგვიპტურ-ინდურსა და ანტიკურ ცივილიზაციას და ახალი, რენესანსის სახით მოევლინა კაცობრიობას აზროვნების ყველა სფეროში საშუალო საუკუნეების ქრისტიანული სამყაროს ფონზე.

გალაკტიონ ტაბიძე ამ ლექსში წერს, რომ:

კიდევ გადავა საუკუნეთა მღვრიე მრავლობა,
მაია, დედა მსოფლიოსის მოირხვეს დღეებს,
შთამომავლობას მოეცლება შთამომავლობა,
როგორც ფოთლები გიგანტიურ, უძველეს ხეებს...

ე. ი. საუკუნეები ცვლიდნენ ერთი-მეორეს, დროთა განმავლობაში გაჰქრა ძველი სამყარო, მაგრამ „ვეფხისტყაოსანმა“ გაუძლო ამ ჟამთა სვლას და მომავალ თაობებს გაუსწორა მზერა:

„ვეფხისტყაოსანს“ შეინახავს აღმოსავლეთი,
პერგამენტების შეინახავს ჩრდილი კეთილი,
პალმის ფოთლებზე დანერილი სისხლიან ცრემლით,
ან სპილოს ძვალზე სასოებით ამოკვეთილი
გადაშორდება დღეებს მტვერიანს,
გადაშორდება დროთა ბანაკებს,
მის მომავლიდან კვლავ უცქერიან –
რა სხვა დიდება უამხანაგებს.

გალაკტიონ ტაბიძის „პოემა ვეფხისას“ ეს „ვეფხისტყაოსნის“ პასაჟების თავისებური პერიფრაზი ანდა რუსთველისადმი მშრალი რიტორული ხოტბა კი არ არის, არამედ ავტორის ხელახალი ორიგინალური პოეტური ხილვა რუსთველის პოემის გმირთა სამყაროსი.

საიუბილეო კრებული „შოთა რუსთაველი“, თბილისი, 1966.

გიორგი ზაუტაშვილი

ასოციაციური წარმოსახვა ლირიკაში

მხატვრულ ლიტერატურას, სინამდვილის განსახოვნებისას ხელოვნების სხვა დარგებთან (ფერწერა, სკულპტურა, მუსიკა) შედარებით, საგანთა და მოვლენათა შორის მსგავსი ნიშნებით ოპერირების გაცილებით მეტი შესაძლებლობანი მოეპოვება. ამასთან, მასში ასოციაციური წარმოსახვა მკვეთრად თავისებურია.

უპირველეს ყოვლისა, ერთმანეთისაგან უნდა გავმიჯნოთ ასოციაციათა ორი სახეობა. პირველს წარმოადგენს ასოციაციები, აღძრული მხატვრულ ნაწარმოებთა გაცნობით; მეორეს კი – ასოციაციები, რომლებსაც, როგორც ხერხს, გამოსახვის საშუალებას, თვით შემოქმედი იყენებს თავის ნაწარმოებში. ასოციაციათა პირველი სახეობა მეტნაკლებად დამახასიათებელია ხელოვნების ყველა დარგის მხატვრული ნაწარმოებისათვის. ასეთი ასოციაციები, მართალია, ნაწარმოების დიდ შემეცნებითს ღირებულებაზე მიუთითებენ, მაგრამ მაინც განსხვავდებიან ასოციაციათა იმ კატეგორიისაგან, რომელთაც მხატვარი ნაწარმოების მატერიალური შინაარსის, სტრუქტურული ფაქტურისთვის იყენებს. პირველ შემთხვევაში თითქმის ისეთსავე მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, როგორც ჩვეულებრივ (არამხატვრულ) აზროვნებაში. რომელიმე ნაწარმოების პერსონაჟმა ან სიტუაციამ შეიძლება ვინმე რეალურად არსებული პირი, ნაცნობი ადამიანი ან მოვლენა გაგვახსენოს, მაგრამ ამ გახსენებას არ ექნება მიზანდასახულება, იგი არ იქნება წინასწარ გააზრებული აქტი ან შემოქმედებითი ასოციაცია. სხვა მდგომარეობაა მხატვრულ აზროვნებაში; ლ. ტოლსტოის გადატეხილ ბირკა ბალახის ნახვამ მისცა ჰაჯი მურატის ცხოვრების მხატვრული რეპროდუქციის იმპულსი, და, აქ ეს ბალახი იდეურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით ისეთივე სრულფასოვანი სახეა, როგორც ჰაჯი-მურატი; ასევე წინასწარ გააზრებულია და გარკვეული იდეურ-ესთეტიკური ფუნქცია აკისრია ი. ჭავჭავაძის მიერ „კაი ნასუქ კურატთან“ ლუარსაბ თათქარიძის შედარებას, აგრეთვე არტურ რემბოს მიერ მდინარეზე მოლივლივე უზარმაზარ შროშანასთან შექსპირის ცნობილი გმირის – ოფელიას შედარებას და სხვ. ხელოვნებასა და ლიტერატურაში საგანთა და მოვლენათა მიმართებების ასოციაციური წარმოსახვა მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი სპეციფიკური მხარეა, ხოლო მხატვრული აზროვნება შეგნებული, გააზრებული, მიზანდასახულებას დაქვემდებარებული აქტია.

ლიტერატურაში მხატვრული წარმოსახვისათვის ნიშანდობლივი ასოციაციები ორგვარია: ასოციაციები, მოცემული გმირის (პერსონაჟის) რეფლექსიაში, და ასოციაციები დამახასიათებელი თვით მწერლის თხრობისათვის. ამავე დროს ცალკე უნდა გამოვყოთ ასოციაციათა თავისებურების საკითხი ლირიკაში. ეპიკურ ჟანრებში, აგრეთვე დრამატულ ნაწარმოებებში (დიალოგებსა და მონოლოგებში) საგანთა და მოვლენათა სიახლოვის (მსგავსების) ნიადაგზე შექმნილი ასოციაციები გვხვდება, დაფუძნებული ტროპებსა და შედარებაზე. მათში მოცემული მიმართებანი მოსალოდნელი, დასაჯერებელი, ცნობიერებისათვის ადვილად მისაწვდომი და იოლად გასაშიფრია. ლირიკაში სხვა სურათი გვაქვს: აქ, გარდა შედარებისა და ხშირად უალრესად რთული (შორეული, თავისუფალი) ტროპებისა, ისეთი მოვლენები და საგნები გვხვდებიან ლირიკული ნაწარმოების სტრუქტურული სახით, ან სრულიად არ ეხმაურებიან შესატყვის თემატურ მოტივს. პერსონაჟის რეფლექსიის მოძრაობა ლოგიკურია, თანმიმდევრულია, ლირიკული გმირის აზროვნება კი ხშირად „ალოგიკურია“, „დატეხილია“. შევუპირისპიროთ ერთმანეთს პერსონაჟისა და ლირიკული გმირის განწყობილების მატერიალური შინაარსი და თვით განწყობილების მოძრაობა:

„შეიძლება გამოგიგზავნო ეს წერილი, შეიძლება არა, მაგრამ სწორეთ არ ვიცი, რისთვის მომესურვა შენთან საუბარი.

შეიძლება შპალერის ნახევებმა, მოხუცი ქალის თვალზე გადმოსავარდნათ მომზადებულ ცრემლსავით საბრალომ, მაიძულა მოგონებანი გადამეშალა გონებისათვის და მისი ცქერით გამეტარებინა დრო, ასე ზღაზვნით, უღაზათოთ, უგემურათ მიმდინარე.

შეიძლება შურს ვიძიებდე და შენს ცხოვრებაში მინდოდეს შევიტანო წუთი უკმაყოფილებისა, შარბათის ფიალაში ჩაგისხა შხამიანი წვეთი. შეიძლება კი, შეიძლება არა.

შენ ჩემს ოთახში შემოგეკონდა სიმშვიდე დაბურული ტყისა და სურნელება გაზაფხულისა. ვინ იცის, იქნებ ჩემკენ გიზიდავდა ნოხით დაფენილი იატაკი. სურათები ბიოკლინისა, ჰავანის ლურჯი რგოლები ან და Fleurs d'Oranger, რომელსაც ასე უხვავთ მაპკურებდი თავზე... ვინ იცის, იქნებ ავტომობილის გიჟური სრბოლა და ოპერის ლოჟაც გვაახლოვებდა, მაგრამ გვიყვარდა კი ერთმანეთი? "... (ნ. ლორთქიფანიძე, „ხელოვანთა ყავახანა“).

გ. ტაბიძის ხუთსტროფიანი ლექსი „ვერხვები“ ამავე თემაზეა აგებული. ნ. ლორთქიფანიძის მინიატურის პერსონაჟს „მოხუცი ქალის თვალზე გადმოსავარდნად მომზადებულ ცრემლსავით საბრალო“ შპალერის ნახევი ახსენებს წარსულს, გ. ტაბიძის „ვერხვების“ ლირიკულ გმირს – ვერხვის ფოთლების უშორეს ზღაპრად აშრიალება“. ორივე ეს ნაწარმოები ერთი და იმავე დროის ადამიანის რეფლექსებს გამოხატავს. ეს რეფლექსები შინაარსისა და ინტენსიურობის თვალსაზრისით თითქმის ერთნაირია. ორივე კონტრასტის ასოციაციზზეა აგებული (ანმყოფი შეპირისპირება წარსულთან), ორივეში წერის თანამედროვე კულტურაა აღბეჭდილი, და, ბოლოს, ორივე მხოლოდ ერთ განწყობილებას განასახიერებს. მიუხედავად ყოველივე ამისა, სხვაობა ამ ნაწარმოებთა შორის საგრძნობლად დიდია. მინიატურის გმირს შპალერის ნახევი (უსიხარულო, უაზრო ანმყოფი ცხოვრების სიმბოლიკა) აგონებს წარსულს, რაც ნათლად, მკაფიოდ, უაღრესად საგნობრივად პერსონიფიცირდება, გ. ტაბიძის „ვერხვებში“ კი მხოლოდ მინიშნებებია წარსულზე. წარსულს რეპროდუქცია მხოლოდ პოეტის სულში ხდება და იქვე რჩება. მკითხველამდე მარტოოდენ მისი მკრთალი ანარეკლი მიდის. ვერხვის ფოთლების შრიალი პოეტს უშორეს ზღაპრს აგონებს. ეს ზღაპარი მას ხიბლავს და „ათრობს ძველი ღვინის სმით, უგონოდ, მძაფრად“, ოღონდ არ ვიცით, რატომ განიცდის ასე ექსტატიურად განვლილ დღეებს. მეორე სტროფის მეორე ნახევარში თითქოს კონკრეტულ სახეს ლებულობს წარსული:

სადღაც დაკარგულ ვარდს და გვირილებს
მოგონებებში ვიჭერ თანაბრად...

ჩვენ მოველით, რომ ვარდისა და გვირილის სიმბოლიკას აუცილებლად მოჰყვება ჩვეულებრივი სახე, წარსულის რაიმე საგნობრივი კონტური გამოჩნდება, მაგრამ არა – მესამე სტროფშიც ძალზე „შორიდან უვლის“ პოეტი თემას, შორეულ მინიშნებებს, ნახევარტონებს იშველიებს; ეს იყო დიდი ხნის წინ, მაგრამ სად, როდის, რისთვის, – ეს მან არ იცის. იყვნენ ოდესღაც და მიეძინათ... არც მეოთხე სტროფი გვეუბნება რაიმე ნათელს, გასაგებს; პირველ ორ ტაეპში ლაპარაკია იმის შესახებ, რომ მას აქეთ „ბედი და იალქანი ქარის სიმძიმით გადაიხარა“, მესამე ტაეპში ინტონაცია იცვლება – „შენ კი სადა ხარ, რისთვის ან ვისთან?“ – კითხულობს იგი და თავად იძლევა პასუხს – „არ ვიცი, არა!“

ჩვენ გვგონია, რომ ლექსის ბოლო სტროფში, როგორც ნაწარმოების დასკვნით ნაწილში, მაინც დაკონკრეტდება პოეტის სულში გაცოცხლებული წარსული, მაგრამ არა, ლირიკული თხრობის კილო არ იცვლება, უფრო მეტიც, ყველაფერი, რაც ვერხვის ფოთლების შრიალმა გაახსენა პოეტს, მხოლოდ ვერხვის ფოთლების კვნესა ყოფილა („ეს იყო წინათ, დიდი ხნის წინათ, ეს იყო ვერხვის ფოთლების კვნესა“) და ამას სრულიად მოულოდნელად მოსდევს ერთგვარი „დასკვნა“:

დრომ ყვავილებით დაგვაგვირგვინა,
მე პაჟი ვიყავ, ის კი – პრინცესა.

ეს ნაწარმოები მთლიანად უაღრესად შორეული ასოციაციებითაა აგებული. უმშვენიერესი, ღრმად დამაფიქრებელი ფრაზაა – „იყვნენ ოდესღაც და მიეძინათ“, – მაგრამ კონკრეტულად არაფერს არ გვეუბნება, ვის მიეძინა? აქ მხოლოდ მინიშნებაა საერთოდ რაღაც მშვენიერის, ლამაზის, ამალღებულის დაკარგვაზე (ამ სიმბოლურ სახეს თითქოსდა აკონკრეტებს ვარდისა და გვირილის ასევე სიმბოლური სახე). უაღრესად ემოციურია აგრეთვე ფრაზა

– მე პაუზი ვიყავ, ის კი – პრინციესა, – მაგრამ როდის, სად? ერთი სიმბოლური მნიშვნელობის ამ ორ ფრაზაში მოცემული მოვლენა დროისა და ადგილის ლოკაციის გარეშე, ამიტომ უაღრესად ზოგადია, უაღრესად საერთო. ცხადია, ლირიკა ნაკლებად ექვემდებარება დროსა და სივრცეში ლოკალიზებას, მაგრამ აქ, ამ შემთხვევაში, მისი ლტოლვა აბსოლუტური თავისუფლებისაკენ უკიდურესობამდეა მისული.

საინტერესოა შემდეგი კითხვა-პასუხი:

შენ კი სადა ხარ ამდენი ხანი?
რისთვის ან ვისთან? არ ვიცი, არა!

ვინაა მიმართვის საგანი აქ? ცხადია, თვით პოეტი (იგივე ლირიკული გმირი). ამ, შედარებით ადვილად გასაშიფრ ფრაზებში მოცემულია პოეტის ანმყო სიცოცხლის თუ ცხოვრების სრული უაზრობა, არარაობა, მაგრამ რატომაა უაზრო, არ ვიცი, რადგან არ ვიცი, რა დაკარგა, არ ვიცი კონკრეტულად, რაში გამოვლინდა „ბედისა და იალქნის გადახრა სიმძიმით“. ერთი კი ნათელია, რაღაც დიადი, ღვთაებრივი, მშვენიერი დაკარგა, მაგრამ არსებობდა კი ცხოვრებაში ასეთი რამ? შეიძლება, ეს მხოლოდ ზმანება, პოეტის სულის მოჩვენება იყო? ჩვეულებრივ აზროვნებაში ხშირად განცდის, განწყობილების აღმძვრელი საგანი თუ მოვლენა „გაცოცხლებული“, გახსენებული, რეპროდუქტირებული საგნისა და მოვლენისაგან იდევნება და დაუსრულებელი ჯაჭვი იბმება ასოციაციებისა; აქ საინააღმდეგო სურათი გვაქვს: ლექსი იწყება და მთავრდება განცდის აღმძვრელი იმპულსით: ყოველთვის, როცა კი დაბერავს ქარი, ვერხვის ფოთლები უშორეს ზღაპრად აშრიალდებიან, და ყველაფერი ის, რაც დიდი ხნის წინ იყო, რასაც ეს შრიალი აცოცხლებს პოეტის ცნობიერებაში, მხოლოდ ვერხვის ფოთლების კვნესა ყოფილა. ამრიგად, ასოციაციათა იმპულსი კომპოზიციურადაც კი აწესრიგებს ლექსის „ნივთიერ“ ფაქტურას.

შორეული ასოციაციებისა და მინიშნების გამოყენების თვალსაზრისით ძალზე საინტერესო სურათია გ. ტაბიძის ლექსში „არ-დაბრუნება“:

აი, გრიგალმა გაიტაცა წითელი ლერწი
ვაზის – ბუნების.
მერი! მე ისევ მენატრება ჩუმი ალერსი
არდაბრუნების!
მოსვლა ფერების: ვერონეზი და ტიცციანი
და ნიაღვარი.
ვიცნობ ბაგეებს, ვიცნობ ხელებს! ათასი მხვდება
ბაგე და ვარდი...
ნუთუ, ზეცაო, ვით მე მიყვარს შენი დიდება,
ისე გიყვარდი?

აქ სულ სხვადასხვა რიგის (შინაარსის მხრივ) მოვლენებია წარმოდგენილი, მაგრამ ყველა ისინი, როგორც ნახევარტონები, ერთ ობერტონს ჰქმნიან, ლირიკული გმირის განწყობილების სრულ სურათს ხატავენ.

პოეტს გრიგალის მიერ ვაზის ლერწის გატაცება შორეული ასოციაციებით აგონებს მერისთან დაშორებას. ვაზის ლერწი თავის მხრივ უაღრესად ემოციური, სიმბოლური სახეა. ამ სახეს აძლიერებს (მისი შინაარსის ემოციურობას, აგრეთვე აზრობრივ მომენტს) ეპითეტი – „წითელი“. წითელი ლერწი აქ ცოცხალ, ნედლ, ფესვებისგან მოწყვეტილ ლერწს გულისხმობს. მაგრამ გრიგალის მიერ ვაზის წითელი ლერწის გატაცებას, როგორც სიცოცხლის თუ მშვენიერების დაღუპვის სიმბოლიკას, კიდევ უფრო შინაარსიანს ხდის იქვე განმარტებისთვის (დაზუსტებისთვის) მიწერილი (დეფისით გამოყოფილი) სიტყვა – „ბუნების“. ეს სიტყვა ერთსა და იმავე დროს მოვლენას კიდევ აკონკრეტებს და კიდევ აზოგადებს. საბოლოოდ კი, მთელი ფრაზა უაღრესად ზოგად მნიშვნელობას ღებულობს, და, სულ ბოლო ტაეპთან („ზეცისადმი“ სამდურავი) ერთად კომპოზიციურად ჰკრავს ნაწარმოებს. თვით ბოლო სტროფიც ჩაფიქრებას მოითხოვს, რადგან აქ უცბად ჩნდება ალეგორიული ასოციაცია.

„წყვილი ცხენები“, „სწრაფი ეტლი“, „მზიური ზრუნვა“ ადვილად გასაშიფრი თქმებია. ისინი მერისადმი პოეტის ამალღებული სიყვარულის ტრიუმფის კონკრეტული მხარეებია. ასევე აკონკრეტებენ ამ გრძნობას ტიცციანის და ვერონეზის სახეები. ნ. ლორთქიფანიძის მინიატურის გმირის რეფლექსიაში ბიოკლინის სახე მისი პირდაპირი მნიშვნელობით ცოცხლდება, აქ კი ტიცციანის და ვერონეზის სახეები სიმბოლიკას ჰქმნიან („მოსვლა ფერების“). ტიცციანისა და ვერონეზის სახეთა რიგშია მოთავსებული თქმა „და ნიაღვარი“. ესეც ნახევარტონის მნიშვნელობის მქონე ფრაზაა, შინაარსით უაღრესად საგნობრივი, მაგრამ სიმბოლიური. ეს ფაქტურის თავისებურებათა მხრივ. ახლა ვნახოთ აზრის თუ განწყობილების განვითარების ხასიათი.

ლირიკული გმირის სიყვარული მერისადმი უაღრესად ექსტატიურია, გაცისკროვნებული და ადამიანური, მაგრამ მას მაინც „არდაბრუნების ჩუმი ალერსი“ ენატრება. რას ნიშნავს არადაბრუნების ჩუმი ალერსი ან რატომაა იგი სანატრელი? „ჩუმი ალერსი“ გასაგებია. ასახსნელია „არადაბრუნების ალერსის“ მონატრება. ამავე დროს მისი ოცნების საგანი მხოლოდ მერია („ვიცნობ ბაგეებს, ვიცნობ ხელებს! ათასი მხვდება ბაგე და ვარდი“). აქ, შესაძლებელია, აზრის არალოგიკურ მდინარებასთან გვაქვს საქმე, რაც ასე ნიშნეულია ლირიკული წარმოსახვისთვის (განსაკუთრებით XX საუკუნეში). მაგრამ ასე მხოლოდ ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. სინამდვილეში სხვა მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე. არადაბრუნების ჩუმი ალერსი შორიდან ალერსია, მარადიული ალერსია, შორიდან ოცნებაა. ყველაფერი, რაზედაც ოცნებობს ამ ნაწარმოების ლირიკული გმირი (სწრაფი ეტლი, წყვილი ცხენი, ვერონეზისა და ტიცციანის ფერების მოსვლა და ნიაღვარი და სხვ.) მხოლოდ ოცნებაში შეიძლება წარმოიდგინოს ადამიანმა. რეალურად მათ ვერ განახორციელებს კაცი, ყველაფერი ეს მიუწვდომელია, შეუძლებელია, ამას მიუთითებს ნაცვალსახელი „აი“, რომლითაც იწყება ლექსის პირველი ტაეპი – მოქმედება თითქოს ახლა ხდება, ჩვენს თვალწინ: გრიგალი (ბოროტი ძალის სიმბოლი) სპობს ამ მშვენიერ, ამალღებულ ფენომენს, და ეს მეორდება ყოველთვის, დაუსრულებლად (სახელი „მერი“ ხომ სიმბოლიური მნიშვნელობითაა ნახმარი მსოფლიო ლირიკაში). ერთი სიტყვით, ამ ლექსში მოცემულია ლირიკული წარმოსახვისათვის ნიშნეული სირთულე ფაქტურისა და განწყობილების განვითარებისა.

ცნობილია, რომ ლირიკა უფრო ზოგად (ამალღებულ-სუბიექტურ) ასპექტში ანსახიერებს მოვლენას ვიდრე ეპოსი და დრამა. ეს გარემოება განსაზღვრავს სწორედ ლირიკული ნაწარმოების ფაქტურისა და სტრუქტურის თავისებურებას – განცდის მატერიალურ შინაარსად სრულიად სხვადასხვა რიგის მოვლენების და საგნების გამოყენებას, მოულოდნელი მიმართებების კომბინაციებს (ტროპები და შედარებანი), აგრეთვე აზრისა თუ განწყობილების ალოგიკურ განვითარებას და ნახევარტონებით ოპერირებას.

კრებ. „ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები“, III, თბილისი, 1966.

ნოდარ ნათაძე

პოეტური სახის სიცოცხლე

[...] გალაკტიონ ტაბიძის დიდი შემოქმედება, სხვათა შორის, ჩვენს პოეზიაში მხატვრულ სახეთა შინაარსეული სიმდიდრისა და მრავალმხრივობის კლასიკურ, მანამდე მიუღწეველ მწვერვალს წარმოადგენს. გალაკტიონმა ჩვენი პოეზია გადაახალისა თემებისა და განწყობილებების უმდიდრესი ნაკადით, ქართული ვერსიფიკაციის გამდიდრებითა და დახვეწილობის ახალ, მანამდე უნახავ სიმალღემდე აყვანით. მაგრამ გალაკტიონი ქართული პოეზიის რეფორმატორად და თანამედროვე ქართული პოეზიის მამად იქცა არა მხოლოდ ამით, არამედ არანაკლებ ახლებური პოეტური სამყაროს წყალობით. გალაკტიონის პოეტური სახეები ისე მდიდარი და, რაც მთავარია, ისეთი მრავალმხრივია, როგორც არ ყოფილა არც ერთი მისი

უშუალო წინამორბედის სახეები. მან ქართული პოეზიის მეტაფორული გამომსახველობის არა ერთი, არამედ რამდენიმე სრულიად ახალი სფერო გაუხსნა, ქართულ პოეტურ აზრსა და ქართველი კაცის ღირსიკულ აღსარებას მრავალგვარი, ქართულ პოეზიაში მანამდე გამოუყენებელი კალაპოტი მოუძებნა.

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან.

ან: მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება.

– წერს პოეტი ლექსში, რომელიც პოეზიაში მისი ერთ-ერთი პირველი განაცხადია.

უკვე ამ სახეთა შინაარსია: ხელოვნების მისტიკა, თვალსაჩინო ირაციონალურ სახეებში ჩამოყალიბებული ფილოსოფიური აბსტრაქცია – „შუქთა კამარა“, „მშრალი რიცხვები“ თუ „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“ – სრულებით ახალი მოვლენა იყო ქართული პოეზიისათვის. მან ახალ ქართულ პოეზიას, რომლის პოეტური აქსესუარი სულ სხვა სფეროებიდან იყო აღებული, სრულებით ახალი სამყარო გადაუშალა. მეორე მხრივ, გალაკტიონი ძალდაუტანებლად, ორგანულად ფლობს ემპირიული ქართული, იქნებ ოდნავ პოეტიზირებული, მაგრამ მაინც რეალური ყოფის სევდიან საღებავებსაც, რაზედაც მის სახეებში გამოყენებული წარმოდგენები მეტყველებენ.

მწუხარებავ, როგორც გველი
ხშირად გულში გამიარ,
ეს მძინარე მთა და ველი
იყოს მრავალჭამიერ.

მის პოეზიაში თავსდება ნამდვილი მხატვრობა, ფერსავსე პეიზაჟის დიდი და რეალისტური ხელოვნება, მშობლიური ბუნების „ფოლკლორული“ სტილიზაცია და ისევ ხილვის რანგში აყვანილი კოსმიურდიაპაზონიანი შეგრძნება ბუნების ძალებში.

ერთი მხრივ: მწვანე ჭალებში აფრინდა მწყერი,
ავარდა ლალა, მიქრის ტოროლა,
მწვანე ტალღების მიდის მენწყერი,
ისმის ჯეჯილის მარაო-ქროლა.

მეორე მხრივ: მესტიის ხიდი, ო, ჩელტის ხიდი,
ცის ჩუმი რიდი ედება უშპას.
ცეკვის ალერსით უუკვდავესით
ხენი თავისით აბამენ შუშპარს.

და ამის გვერდით: მსოფლიოს ყველა ხმათა ხვეული
იძროდა მარად,
ერთ მთლიან ჰიმნად გადაქცეული,
ერთ მთლიან ქნარად.

გალაკტიონის შემოქმედება ჭეშმარიტად ქართველი ადამიანის შემოქმედებაა. რატომ „შუქთა კამარა“, „მშრალი რიცხვები“ და „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“ და არა სხვა, უფრო რეალური და იმდროინდელი ჩვენი პოეზიის აქსესუარში შესული ჩვეული სახეები? იმიტომ, რომ ამ ლექსის დამწერის – თანამედროვე ხელოვნება-ფილოსოფიის მრუმე პრობლემეტიკას ზიარებული ადამიანის აზრი და გრძნობა სწორედ ამ სფეროში მოძრაობს, მისი გრძნობა თავისი გასაგნობრივებისათვის სწორედ ამ არარეალურს, მაგრამ სხვის თვალისმომჭრელი გაელვებასავით მკაფიო თვალსაჩინო წარმოდგენებს ემყარება.

რატომ თვალსაჩინო, სალი, თუმცა სევდით შეფერილი სახეები ლექსისა „გზაში“, – სახეები განწმენდილი ყოველი აბსტრაქციის, ყოველი მისტიკისა თუ დემონსტრაციული ინტელექტუალიზმის მინარევისაგან?

იმიტომ, რომ პოეტი ჩვენს ბუნებაში გაზრდილი, ჩვენს მინაში ფესვგადგმული, მასთან შესისხლხორცებული კაცია ისევე, როგორც მისი კარგი მკითხველი და მშობლიური ბუნების ხატვისას სახეთა ზემოთ ციტირებული ნაკადის („მშრალი რიცხვები“ და ა.შ.) გამოყენებას არ საჭიროებს. რატომ შუშპარობენ ხეები იმ არარეალურ სამყაროში, რომელიც „მესტიის ხიდ-შია“ აღწერილი? იმიტომ, რომ ავტორი (და მისი სავარაუდო მკითხველიც) სულის ძირამდე ქართველი ადამიანებია, რომლის უკან ჩვენი ფოლკლორული ზღაპრული სამყარო – მისთვის ნაცნობი და ნაგრძნობი სამყარო დგას. გალაკტიონის პოეტური სამყარო ნამდვილად თანამედროვე ქართველი ადამიანის სულიერი სამყაროა, ოღონდ გამძაფრებული და პოეტიზირებული. გალაკტიონი წინ უსწრებს, უკეთ, მიუძღვის მას სულიერი ცხოვრების მწვერვალებისკენ, მაგრამ არ სწყდება და მასთან კავშირს არ კარგავს.

რეალიზმის მხრივ პოეტურ სახეთა შინაარსს არანაკლებ მკაცრი და შეიძლება კიდევ უფრო მკაცრი მოთხოვნები წაეყენება, ვიდრე ლიტერატურას ზოგადად. რეალიზმი ამ შემთხვევაში იმას არ ნიშნავს, რომ შედარებასა თუ მეტაფორაში გამოყენებული წარმოდგენები რეალური, ე.ი. ემპირიული მასალისგან იყოს შედგენილი (მაშინ არარეალისტური და დასაწუნი იქნებოდა ისეთი ბრწყინვალე პოეტური სახეები, როგორიცაა, მაგ., „ლურჯა ცხენების“ ზემოთ ციტირებული სახეები). მეტაფორის საფუძვლად გამოყენებული წარმოდგენა სათანადო გრძნობის აღძვრაში მონაწილეობს არა უშუალოდ თავისი საგნობრივი მხარით, არამედ იმ ემოციური ტონით, რომელიც მას მკითხველის თვალში აქვს და მის სულში გამოცხადდება, თუნდაც თვით ამ სახეთა ამოსავალი შინაარსი („შუქთა კამარა“, „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“) და ა.შ. სრულებით არარეალური იყოს, ემოციური ტონი, რომლითაც ამ წარმოდგენებს განიცდის მკითხველი, არა მარტო რეალურია, არამედ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მკაცრად განმსაზღვრელიც. ამგვარად, სახეთა რეალიზმი შინაარსის მხრივ ფსიქოლოგიური რეალიზმის რანგისაა. სიზუსტე, გულწრფელობა და კეთილსინდისიერება ამ ემოციური ტონის დაჭერაში მეტაფორის წარმატების პირველი და აუცილებელი პირობაა. მის გარეშე ჭეშმარიტი პოეტური მეტაფორა არ არსებობს.

რაგინდ რაციონალური, აუხსნელი, ალოგიკური ჩანდეს პოეტური მეტაფორა და მასში მოცემულ წარმოდგენათა დაკავშირება გარეგნულად, იგი, ამგვარად, არც ნებისმიერია და არც შემთხვევითი. მას სინამდვილეში მათემატიკურ ფორმულაზე არა ნაკლები სიზუსტე, ოღონდ ფსიქოლოგიური სიზუსტე მოეთხოვება. ჩეხოვისა არ იყოს, მოტყუება ყველგან შეიძლება, შეიძლება თვით ღმერთიც კი მოატყუო (ასეთი შემთხვევებიც მომხდარაო) მაგრამ ხელოვნებაში მოტყუება შეუძლებელია. როდესაც ავტორი ჭეშმარიტი, ღრმად განცდილი, თითქოს უცნაური, მაგრამ ნამდვილად ფსიქოლოგიურად მართალი მეტაფორის მაგიერ შეთხზულ, ნამდვილ გრძნობას მოკლებულ, ურთიერთდაშორებულ წარმოდგენებზე აგებული მეტაფორებით გატაცებას ეძლევა, როგორც კი პოეტური სამკაულებით თამაშს იწყებს, კავშირს კარგავს მკითხველის ინტუიციასთან და მისი ლექსი სიტყვებისა და ცივი სახეების რახარუხად იქცევა. ეს არის რეალური შინაარსი „ხელოვნურობის“ იმ ბრალდებისა, რომელსაც არაშთამბეჭდავ, არა ამაღლელებელ პოეტურ სახეებს ვუყენებთ.

მკითხველის ყოველი პრეტენზია ამგვარი სახეების (რაც უნდა მკაცრი იყოს ეს პრეტენზია) უსაფუძვლოდ ვერ ჩაითვლება.

რა თქმა უნდა, მკითხველზე პოეტური სახის ზემოქმედება მისი ზემოხსენებული მხარეებით არ ამოიწურება. ეს ზემოქმედება მრავალმხრივია და მრავალფეროვანი, მის ნაირსახეობათა შესაძლებლობა ნამდვილად ამოუწურავია, რად ღირს თუნდაც ის ესთეტიკური სიამოვნება, რომელსაც მკითხველს თვით მეტაფორებში გამოყენებული თვალსაჩინო სახეების ხასიათი, თვით ნახსენები ლამაზი საგანი თუ მიმზიდველი გრძნობა აღუძრავს! ვინ იტყვის, მაგალითად, რომ ბარათაშვილის ზემოთ მოყვანილ სტრიქონთა ამაღლელებლობის დიდი წილი იმ ლაჟვარდი ცის წარმოდგენაზე არ მოდის, რომელიც თითქოს მკითხველის თვალს უაღერსებს და რომელსაც პოეტი ასეთი პლასტიკური თვალსაჩინობით ხატავს, მაგრამ პო-

ეტურ სახეთა ზემოქმედების ხსენებული მხარეები, ვფიქრობთ, მაინც ყველაზე არსებითია. როდესაც ქართული პოეტური აზროვნების განვითარების გზებსა და ტენდენციებზე ვლაპარაკობთ, სახეთა ამ მხარეს უპირველესი ყურადღება უნდა მიექცეს.

ჟურნ. „ცისკარი“, 1966, №8

გურამ ასათიანი

გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა (სიმბოლისტური პერიოდი)

უკანასკნელ დროს ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში გამოითქვა რამდენიმე საპირისპირო მოსაზრება, რომლებიც დაკავშირებულია გალაკტიონ ტაბიძის მემკვიდრეობის პრინციპულ საკითხებთან (მხატვრული მსოფლმხედველობის თავისებურება, მეტაფორული აზროვნების ფორმები, შემოქმედების პერიოდიზაცია და სხვ.). მომზადდა ნიადაგი იმისათვის, რომ ამ საკითხების ირგვლივ მოენწყოს აზრთა ნაყოფიერი გაცვლა-გამოცვლა. ამას, ჩვენი ფიქრით, სტიმულს მისცემს პოეტის თხზულებათა სრული კრებულის გამოცემა.

ამ წერილის მიზანია, ხელი შეუწყოს ასეთი დისკუსიის მომზადებას. გარკვეული მოსაზრებების გამო ავტორისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო, მეტი სიზუსტე შეეტანა ამ საკითხებში, რომლებიც დაკავშირებულია გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ხელოვნების ჩამოყალიბებასთან. ამის გამო წერილში შედარებით უფრო ვრცლად და დანვრილებით არის განხილული პოეტის ადრინდელი შემოქმედება. დარწმუნებული ვართ, რომ გალაკტიონის უკანასკნელი პერიოდის ლექსები ბევრად უფრო ღრმა და დაკვირვებულ ანალიზს მოითხოვენ, ვიდრე ამ წერილის ფარგლებში მოხერხდა.

გალაკტიონ ტაბიძის მოსვლა ქართულ მწერლობაში დაემთხვა ჩვენი საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე მძიმე ხანას, რომელმაც საბედისწერო ზეგავლენა მოახდინა მთელი ლიტერატურული თაობის შეგნებაზე.

ეს იყო წლები, რომელიც ა. ბლოკმა „испепеляющие годы“ უწოდა. 1905 წლის რევოლუციის დამარცხებას თან მოჰყვა არა მხოლოდ საერთო პოლიტიკური და საზოგადოებრივი რეაქციის უძლიერესი ტალღა, არამედ კიდევ უფრო სასტიკი და ღრმა კრიზისი ადამიანთა შეგნებაში.

თუ მე-19 საუკუნე, მიუხედავად ყველა თავისთავად აუტანელი, სულისშემბრუნებელი ობიექტური პირობებისა, ქართულ მწერლობაში (ისევე როგორც დასავლეთ ევროპაში და რუსეთშიც) იყო დიდი სულიერი სიმხნევისა და მსოფლმხედველობრივი ოპტიმიზმის ეპოქა, მეოცე საუკუნის გარიჟრაჟზე სულიერი ქმედების სარბიელზე მოსული ახალი თაობის თვალწინ თითქოს ერთიანად და სამუდამოდ დაემხო წინამორბედთაგან ნაანდერძევი ყველა იმედი და ილუზია.

გალაკტიონ ტაბიძეს წილად ხვდა ბოლომდე შეესვა ამ საბედისწერო შინაგანი შეკრთომისა და სასონარკვეთის შხამიანი თასი.

თუ პოეტის ადრინდელ ლექსებში ჯერ კიდევ შემორჩენილია თავდავინწყებული რწმენისა და იმედის მოტივები – სულ მალე მის ლირიკაში წამყვან, საერთო ტონის მიმცემ ადგილს სევდისა და სასონარკვეთის განცდა იკავებს.

აუცილებელია აღინიშნოს, რომ 1905 წლის ტრაგედია ქართველი მონინავე ინტელიგენციისათვის წარმოადგენდა არა მხოლოდ სასტიკ დამარცხებას სოციალური ბრძოლის გზაზე; მისი უდიდესი ნაწილის შეგნებაში იგი მოასწავებდა მთელი გასული საუკუნის მანძილზე მასულდგმულელებელი ნაციონალური იმედების უმძიმეს კრახსაც.

ამ მტკივნეულ შთაბეჭდილებაში პოეებს სათავეს ეროვნული პესიმიზმის, უსასოობის ის მწვავე მოტივი, რომელიც თანდათან ძლიერდება გ. ტაბიძის ადრინდელ შემოქმედებაში და შედარებით გვიან თავისებური სკეპტიციზმის ელფერს იძენს:

ველარ ვცნობილობ მშობლიურ ხეებს,
ზამთარს ბილიკი დაუტანია...
„დიდი ხანია?“ – მივმართავ ტყეებს
და ტყე გუგუნებს: „დიდი ხანია!“

...ეს მძაფრი კენესა მიწამლავს დღეებს,
ის გული ისევ ჩემი გულია...
„დაკარგულია?“ – მივმართავ ტყეებს,
და ტყე გუგუნებს: „დაკარგულია!“
(„იქ ვილაც კენესის“, 1915 წ.)

მშობლიური სინამდვილის მწუხარე განცდით ეს ლექსი თითქოს პირდაპირ ეხმაურება XIX საუკუნის ქართულ პატრიოტულ ლირიკას. მაგრამ მის ინტონაციაში არის ახალი ნიუანსი: არა მხოლოდ იმედის სამუდამოდ დაღუპვის შეგრძნება, არამედ ამ განცდასთან შინაგანი შერიგებაც და მის შედეგად აღძრული ტკივილით თავისებური ტკბობის ცდაც.

ამ ლექსის განწყობილებებიდან მხოლოდ რამდენიმე ნაბიჯიღა რჩება იმ თავისებურ ესთეტიურ სკეპტიციზმამდე, რომელიც „თოვლში“ (1916 წ.) უკვე სიმბოლიზმის სპეციფიკური ენით არის გამჟღავნებული: „ჩემს სამშობლოში მე მოვევლე მხოლოდ უდაბნო ლურჯად ნახავერდები“. სამშობლო აქ უკვე „ლურჯი სიზმარით დათოვლილ“ მისტიკური უდაბნოს ერთ უბრალო მონაკვეთად იქცევა და მის უსასრულო სივრცეში საბოლოოდ კარგავს თავის რეალურ კონტურებს.

შემთხვევითი არ არის, რომ გ. ტაბიძის შედარებით ადრინდელ ლექსშიც „სად?“ (1914 წ.) საკუთარი არსებობის უმიზნობა პოეტის მიერ განცდილია როგორც ეროვნულ, პატრიოტულ იდეალებში მწარე განხიზღვის შედეგი.

საით მივყავარ ჩემს მონყენილ გზას,
სად ვპოვებ შვებას მიუსაფარი?
რას მომცემს ისეთს მე საქართველო
ანდა რას მისცემს მას ჩემი ქნარი?

...არ ვიცი... მაგრამ უმიზნობაში
ფიქრს ვერ ვიკავებ ცრემლად მონაქუხს...
ვწუხვარ, ვეძახი სიცოცხლის მიზანს,
მაგრამ არავინ იძლევა პასუხს...

ეს რწმენადაკარგული, უიმედო დამოკიდებულება საკუთარი ქვეყნის ბედ-იღბლისადმი, ეს თითქოს ინდიფერენტული ინტონაციით დასმული რიტორიკული კითხვა „რას მომცემს ისეთს მე საქართველო?“ შეიძლებოდა მიგვეჩნია დეკადენტი პოეტის უბრალო პოზად. მაგრამ მასში იგრძნობა ნამდვილი, გულწრფელი ტკივილი. არ უნდა დაგვავინყდეს, რომ ეს სტრიქონები ინერებოდა იმ დროს, როდესაც ეროვნული მოძრაობის ყველაზე ნაცად მებრძოლთა შეგნებაშიც კი ნაციონალური ოპტიმიზმი უმწვავეს კრიზისს განიცდიდა. სწორედ ამ წლებში დაინერა სამოციანელთა ქედუხრელი პლეადის დიდებული მედროშისა და მათი ერთ-ერთი უკანასკნელი წარმომადგენლის – მოხუცი აკაკის ცნობილი ლექსი „ჩაფიქრება“, რომელიც ამ პოეტისაგან თითქმის წარმოუდგენელი უკიდურესი პესიმიზმით იყო გამსჭვალული. და თუ თვით ერის სულიერ მამას, რომელიც თითქმის ნახევარი საუკუნის მანძილზე მისი აღმაზევების, მტერთან სამკვდრო-სასიცოცხლო შერკინებისათვის სულისჩამდგმელის როლს ასრულებდა, შეეძლო თუნდაც ერთი წუთით ასეთ უიმედო ფერებში დაენახა თავისი ქვეყნის მომავალი, რაღა გასაკვირია ის უმწეო სასონარკვეთის გრძნობა, რომელიც მაშინ სრულიად ახალგაზრდა პოეტის სულს დაეფულა.

რევოლუციის სასტიკი მარცხი და მის შედეგად დაწყებული რეაქცია საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში, უხეში ძალის, ბოროტების, რუტინის, ველური ძალმომრეობის

ზეიმი, ეროვნული გათავისუფლების ილუზიათა ტრაგიკული დამსხვრევა, უდროობის, უიმედობის ყრუ წლები, საყოველთაო აპათიის, სულიერი „დაუძლურების“ ატმოსფერო – ყოველივე ეს თითქოს ერთი მიმართულებით უბიძგებდა ჭაბუკ გალაკტიონ ტაბიძეს. ეს იყო ცხოვრებიდან გაქცევის გზა. ხოლო პოეზია – მომხიბლავი სიზმრებისა და „არაამქვეყნიური ლანდების“ სამყარო, წარმოადგენდა იმ ერთადერთ მყუდრო ნავთსაყუდელს, სადაც მაშინ მახინჯი სინამდვილისგან სიძულვილით უკუქცეულ პოეტს შეეძლო თავის შეფარება.

ეს უცნაურად მშვენიერი სამყარო, როგორც აღთქმული ქვეყანა, როგორც ფეერიული „ტყის ჯურღმული“, ეკზოტიკურ მცენარეთა მსუბუქი, მათრობელი სუნთქვით, ციური „ნაზი ექსტაზით“ სულ უფრო ღრმად ითრევედა და იმორჩილებდა მის შთაგონებას.

გალაკტიონ ტაბიძე იყო ერთ-ერთი იმ ახალგაზრდა პოეტთაგანი, რომლის სახელთან დაკავშირებულია XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ პოეზიაში ნეორომანტიკული მიმართულების აღმოცენება.

მართალია, ზოგიერთ ადრინდელ ლექსში პოეტი ერთგვარ ხარკს უხდის წინა საუკუნის მეორე ნახევრის პოეზიისათვის ნიშანდობლივ რეალისტურ ტრადიციებს; მაგალითად, ლექსი: „...იქ ნაკადული მთის კალთიდან“ (1909 წ.) საფუძვლად უდევს ტრადიციული კონტრასტი თავისუფლებაზე მგლოვიარე ხალხის მდგომარეობასა და ბუნების „ნეტარ“ ზეიმს შორის. როგორც ცნობილია, ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ხერხი XIX საუკუნის რეალისტურ პოეზიაში. ხოლო გ. ტაბიძის „პრიმიტივის“ (1914) უკანასკნელი სტროფი –

და მჯერა ვინმე განთიადამდე
ისმენს ამ ოხვრას და მწარე გმინვას,
კივის... დაეძებს ნათესავ ლანდებს
და ყველას სძინავს, სძინავს... ოჰ!
სძინავს...

თითქოს უშუალო შეხმიანება ილია ჭავჭავაძის ცნობილ „ელეგიასთან“ („ო, ღმერთო ჩემო, სულ ძილი, ძილი“... და სხვ.).

აღსანიშნავია აგრეთვე ახალგაზრდა გალაკტიონის თაყვანისცემა აკაკი წერეთლის პოეტური პიროვნებისა და შემოქმედების მიმართ, რამაც ღრმა დალი დაამჩნია მთელ მის მწერლურ ბიოგრაფიას.

მაგრამ ის ძირითადი მიმართულება, ის გზა, რომელსაც გ. ტაბიძე თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე დაადგა, არსებითად წარმოადგენდა რეალიზმის, XIX საუკუნის ქართული რეალისტური პოეტიკის, მისი ძირითადი პრინციპებისა და ტრადიციების უარყოფის გზას.

ეს იყო ქართულ პოეზიაში რომანტიკული სულის, რომანტიკული მსოფლგაგებისა და განწყობილებების აღორძინების ცდა.

ქართული ნეორომანტიზმი თავისი განვითარების ადრეულ საფეხურზე არსებითად ეპიგონური ხასიათის ლიტერატურული მიმართულება იყო. მას არ მოუხდენია ნამდვილი გარდატეხა ქართულ პოეტურ აზროვნებაში. მან მხოლოდ შეამზადა ქართულ მწერლობაში სიმბოლისტური სკოლის აღმოცენება, რომელიც აგრეთვე ნეორომანტიზმის თავისებურ ნაირსახეობას წარმოადგენდა და ფორმალური თვალსაზრისით შეძლო გარკვეული მიღწევების მოპოვება. გ. ტაბიძის „ნეორომანტიკულ“ ლექსებში (ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით) ჯერ კიდევ ძალზე ცოტაა თავისთავადი, მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული თვალსაზრისით ნამდვილად ორიგინალური.

აქ პოეტის სტილი, წარმოდგენები, ლექსიკა ჯერ კიდევ ძალზე დაქვემდებარებულია გამომსახველობით საშუალებათა იმ ძირითად არსენალს, რომელიც XIX საუკუნემ დატოვა, ხოლო „ახალი“ ასევე მჭიდროდ არის დაკავშირებული რუსულ ნეორომანტიზმთან (განსაკუთრებით ნადსონისა და მისი მიმბაძველების შემოქმედებასთან).

შემთხვევითი არ არის, მაგალითად, რომ ადრინდელი ქართული ნეორომანტიზმის რკალში მოქცეულ ორ ახალგაზრდა პოეტს გ. ტაბიძეს და ი. გრიშაშვილს, რომლებიც შემდეგში სრულიად სხვადასხვა მიმართულებით წავიდნენ, ამ დროს ბევრი რამ აახლოვებს ერთმანეთ-

თან ფორმის მხრივ. შეიძლება მთელი რიგი პოეტური სახეების, ეპითეტების, ასოციაციების, ინტონაციური თუ რიტმული იდენტურობის აღნიშვნა, რაც საერთოდ იმდროინდელი პოეტური მეტყველებისათვის იყო დამახასიათებელი და უმთავრესად ლიტერატურული მოდის ზემოქმედებას მიენერება. ეს „უმანკო გულის ძგერა“, „იდუმალი სიმთა ჟღერა“, „ნაზ-ნარნარი ნიავქარი“ და „სწრაფ-უმიზნო ნიაღვარი“, ეს „ცელქი ფერიები“, „სევდიანი ჰანგები“ და „ჩანგები“, ეს საკმაოდ ზუსტი, მაგრამ უფერული, ყრუ რითმებით უხვად განწყობილი ლექსი, რომლის აკვიატებული მელოდიურობა უფრო მონოტონურობის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, ვიდრე მუსიკალური მრავალფეროვნებისა, ეს მარტივ კონტრასტებზე აგებული მეტაფორული სახეები და ხელოვნურად გართულებული ორმაგი და სამმაგი ეპითეტები, რომლებიც პოეტური ასოციაციების საკმაოდ სწორხაზოვან მოძრაობას ნიღბავდა – გარკვეული დროის მანძილზე შემორჩა XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ პოეტიკას.

თვით გალაკტიონისთვის ეს იყო მხოლოდ ლიტერატურული შეგირდობის ხანა, მხოლოდ თავისებური შემოქმედებითი „სალხინებელი“.

მაგრამ „ნეორომანტიკული“ გატაცებები, ცხადია, უბრალო შემთხვევითობის ნაყოფს არ წარმოადგენდნენ ახალგაზრდა პოეტის ლირიკაში. საერთოდ გალაკტიონ ტაბიძე თავისი პოეტური მსოფლშეგრძნებითა და მანერით დაბადებითვე რომანტიკული ბუნების პოეტი იყო. და ეს თვისება თითქმის ერთნაირად დამახასიათებელია მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ყველა პერიოდისათვის.

მხატვრული აზროვნების, სინამდვილისადმი პოეტური დამოკიდებულების თვალსაზრისით გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებას განსაკუთრებული, ისტორიულად კანონზომიერი ადგილი უკავია ახალი ქართული პოეზიის განვითარებაში. ეს არის თვისობრივად ახალი, უაღრესად მნიშვნელოვანი საფეხური იმ პროცესისა, რომელიც ქართულმა პოეტურმა აზროვნებამ განვლო ორი უკანასკნელი საუკუნის მანძილზე.

თუ ქართული რეალიზმის კორიფეების ილიას, აკაკისა და ვაჟას შემოქმედებაში თანმიმდევრულად იქნა უარყოფილი XIX საუკუნის პირველი ნახევრისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული მსოფლგაგება, რომელმაც თავისი სრულყოფილი გამოხატულება ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში პოვა, გალაკტიონ ტაბიძემ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში თითქმის მთლიანად დასძლია ამ დროისათვის ძირითადად ეპიგონობაში, უმწეო ნატურალიზმში გადაგვარებული რეალისტური პოეტიკა და მას ახალი, არსებითად რომანტიკული პოეტური სამყარო დაუპირისპირა.

ეს იყო თავისებური უარყოფა უარყოფისა, რომელსაც თვით დროის, ეპოქის სულიერი მოთხოვნილება განაპირობებდა.

როგორც აღვნიშნეთ, იმ დროისათვის, როდესაც გალაკტიონ ტაბიძე მოვიდა ქართულ მწერლობაში, უკვე ძირფესვიანად იყო შერყეული 60-იანელთა სოციალური ოპტიმიზმი, მათი პოზიტიური ფილოსოფიური მრწამსი, რომელმაც XIX საუკუნის მთელი მეორე ნახევრის მატერიალისტური მსოფლმხედველობა განსაზღვრა.

ამ ფხიზელი, პრაქტიკული მოქმედებისათვის სახელმძღვანელო მსოფლგაგების ადგილი დაიკავა არსებული სინამდვილით ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუცნობიერებელმა, მაგრამ უაღრესად მძაფრმა უკმაყოფილებამ.

ეს იყო უკმაყოფილება არა მხოლოდ სოციალური სინამდვილის კონკრეტული ფორმებით, არამედ საერთოდ მთელი „ძველი სამყაროთი“. პოეტის სიძულვილი ამ სამყაროსადმი რაღაც აბსოლუტიზირებულ, უნივერსალურ ფორმას იძენდა და საერთოდ ობიექტურ რეალობასთან, „ცხოვრებასთან“ მწვავე, შეურთებელ უთანხმოებაში პოვებდა თავის გამოსავალს.

ამ ახალი გონებრივი განწყობილებისათვის ფაქტიურად მიუღებელი იყო კონკრეტული, რეალური ნაბიჯები არსებული სინამდვილის გარდასაქმნელად. თავის ბუნდოვან პროტესტში იგი მიდიოდა მის სრულ უარყოფამდე, მისი, როგორც არასრულყოფილი, მახინჯი, ბოროტი რეალობის სრული მოსპობის, სრული გაუქმების მოთხოვნამდე და, რადგან ამის პრაქტიკული საშუალება ბუნებრივად არ არსებობდა, ამის გამო ეს ბუნდოვანი სულიერი მისწრაფება სინამდვილეს უპირისპირდება, თავის მიერვე შეთხზულ ირრეალურ ილუზიურ სამყაროს.

გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტური პერიოდის ლექსებში (დაახლ. 1915-1921 წ.წ.) ცხოვრება, ამქვეყნიური ყოფა ისეთივე „ვინრო გალიაა“, ისეთივე აუტანელი სამყოფელია შორეული სილაჟვარდისკენ განლტოლოვილი სულისა, როგორც ეს „ცისა ფერ“-ის ავტორს წარმოუდგებოდა. სინამდვილე აქაც დანახულია საკუთარი სულიერი განწყობილებების პრიზმაში და იგი საბოლოოდ ზღუდვად მალალი შთაგონების ექსტატიური აღმადრენისათვის. ხოლო მინაზე ყოფნისას პოეტს გამუდმებით თან სდევს საკუთარი მიუსაფრობის, უთვისტომობის მტკივნეული შეგრძნება. ამ თვალსაზრისით გალაკტიონ ტაბიძის „უსახლო სული“ თითქოს ღვიძლი პირმშოა ბარათაშვილის „სული ობოლისა“. იგი მუდმივ, შეურიგებელ კონფლიქტში იმყოფება გარემოსთან, ცხოვრების პროზასთან და ერთადერთ თავშესაფარს კვლავ საკუთარი ილუზიების „წმინდა ტაძარში“ ან დახვეწილ ინტიმურ განცდათა „ბროლის კოშკებში“ ეძებს.

გალაკტიონ ტაბიძის მთელი სიმბოლისტური ლირიკა, ისევე როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია, გამსჭვალულია სინამდვილისადმი შინაგანი პროტესტის, ღრმა უთანხმოების განცდით.

განსხვავება აქ არის მხოლოდ ამ პროტესტის შინაგან შესაძლებლობებში, მის რეალურ, ქმედით ძალაში. მაგრამ სწორედ ეს მკვეთრი არათანაბარზომადობა წარმოადგენს ყველაზე არსებითი, ეპოქალური ხასიათის სხვაობის ნიშანს.

როგორც ცნობილია, ევროპული ნეორომანტიზმი (ამ ტერმინის ფართო გაგებით), რომელმაც განსაკუთრებით დასრულებული სახე სიმბოლისტურ მსოფლგაგებასა და პოეტიკაში პოვა, აღმოცენდა იმ დროს (როგორც დასავლეთში, ისე უფრო გვიან რუსეთსა და საქართველოშიც), ისტორიული განვითარების იმ საფეხურზე, როდესაც ძველი საზოგადოების იდეოლოგია, ეთიკა, ესთეტიკური იდეალები, მთელი მისი სულიერი შესაძლებლობები უკვე აშკარა დეკადანსის ნიშნით იყო აღბეჭდილი.

თუ ბარათაშვილის ეპოქაში რომანტიკული სული წარმოადგენდა დიდი ინტელექტუალური და ემოციური დაძაბვის, ადამიანურ ვნებათა აღტკინების, მემამბოხე განწყობილების, ამაღლებული ჰუმანისტური იდეალებისაკენ სწრაფვისა და მათი მომავალი ზეიმის წინათგრძნობის სინონიმს, სიმბოლისტურ მსოფლშეგრძნებაში მკაფიო გამოვლინება პოვა ევროპული დეკადანსისათვის ნიშანდობლივმა უკიდურესი სულიერი დაღლილობის, ისტორიული უპერსპექტივობის, დაცემისა და გადაგვარების განწყობილებებმა.

წმინდა სიმბოლისტური ხასიათის ლირიკას გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში მხოლოდ გარკვეული ადგილი უკავია. თუ, მაგალითად, მისი ლექსების მეორე კრებული „არტიტული ყვავილები“ თავისი პოეტიკის ძირითადი ნიშნებით აშკარად სიმბოლისტურია, ამის თქმა არ შეიძლება პირველ, 1914 წელს გამოცემულ კრებულზე.

სიმბოლისტური პერიოდი გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში იწყება დაახლოებით 1915 წლიდან. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ წელს იგი მიემგზავრება მოსკოვს, სადაც ხშირად ხვდება რუსული სიმბოლიზმის გამოჩენილ წარმომადგენლებს, ხოლო საქართველოში დაბრუნებისას მონაწილეობას იღებს პირველი ქართული სიმბოლისტური ჟურნალის „ცისფერი ყანების“ (1916 წ.) დაარსებაში.

შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონ ტაბიძე მთელი თავისი არსებით, მთელი მწერლური ბიოგრაფიით მომზადებული იყო სიმბოლისტური მსოფლმხედველობისა და პოეტიკის მისაღებად. მაგალითად, უკვე 1912 წლით დათარიღებულ „მე და ლამეში“ არის სიმბოლისტური ლირიკისათვის დამახასიათებელი განწყობილებები: სამყაროს იდუმალი ძალების, ირაციონალურის მძაფრი განცდა. მაგრამ ამ ლექსში ეს მოტივები გადმოცემულია ჯერ კიდევ ადრინდელი ნეორომანტიზმისათვის დამახასიათებელი „ბრტყელი“, „ერთგანზომილებიანი“ პოეტური სახეებით.

ევროპულ სიმბოლიზმში თავისი უკიდურესი ფორმით გამოვლინდა დეკადანსის ეპოქისათვის ნიშანდობლივი ანტიმატერიალისტური, ანტირაციონალისტური ტენდენციები, რომლებიც თავის ფილოსოფიურ პირველწყაროს პოვებდნენ გასული საუკუნის დამლევისათვის გავრცელებული ნეოკანტიანობის, განსაკუთრებით ფრეიბურგელი ნეოკანტიანელების (რიკერტი და სხვ.) შოპენჰაუერის, ნიცშესა და ბერგსონის იდეალისტურ მოძღვრებებში.

რომანტიკული იდეალიზმი სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობაში უკანასკნელ საფეხურს აღწევს და უკიდურეს მისტიციზმში, ალოგიზმში, ინტუიტივიზმში გადაიზრდება. სიმბოლისტური ესთეტიკის თვალსაზრისით ხელოვნება წარმოადგენს არა სინამდვილის მხატვრულ ასახვას, არამედ „წმინდა“ შემოქმედებას. სიმბოლისტი ქმნის ახალ, დამოუკიდებელ სამყაროს, რომელიც უფრო „მნიშვნელოვანია“, უფრო „არსებითია“ ობიექტურად არსებულ ემპირიულ სინამდვილესთან შედარებით, რადგან, როგორც სულიერი ქმედების ნაყოფი, იგი უფრო ახლო დგას სინამდვილის, არსებობის ჭეშმარიტ არსთან, მარადიულ, უცვლელ, უნივერსალურ იდეასთან.

ეს „ჭეშმარიტი არსი“ სინამდვილისა მიუწვდომელია მშრალი გონებისათვის, მისი მიგნება, მასთან მიახლოება შეიძლება მხოლოდ ინტუიციის, ქვეცნობიერი სულიერი მოძრაობების, შემოქმედებითი ექსტაზის საშუალებებით.

სიმბოლო სიმბოლისტურ ესთეტიკაში წარმოადგენს იმ მთავარ ხერხს, იმ ძირითად მხატვრულ საშუალებას, რომლის შემწეობითაც პოეზიის ენაზე უნდა გამოიხატოს ეს ქვეცნობიერი მიახლოება სამყაროს იდუმალ ნაპირებთან.

თვითონ სამყარო, ობიექტური სინამდვილე სიმბოლისტებს წარმოუდგებოდათ სიმბოლოების უსასრულო ტევრად. აქ ყოველი რეალური საგანი, ყოველი მოვლენა მნიშვნელოვანი იყო არა თავისთავად, არამედ როგორც თავისებური გამოსხივება, ბუნდოვანი ანარეკლი, ან მითითება სამყაროს იდუმალ, შეუცნობელ არსზე.

სიმბოლისტებმა შექმნეს თავისი უაღრესად რთული პოეტური ენა. საჭიროა ითქვას, რომ, როგორც დასავლეთში ისე რუსეთში სიმბოლისტური პოეტიკის განვითარება დაკავშირებული იყო უაღრესად მკაფიო მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებულ ხელოვანთა შემოქმედებასთან, რომელთაც მნიშვნელოვნად გააფართოვეს მეტაფორული აზროვნების შინაგანი შესაძლებლობები, მიაგნეს ახალ ნიუანსებს პოეტურ ფერწერაში, უაღრესად დახვეწეს ლექსის მუსიკალური ჟღერადობა და საერთოდ მხატვრული ნაწარმოების ემოციური ზემოქმედების არაერთი მანამდე უცნობი საიდუმლოება აღმოაჩინეს.

სიმბოლიზმი საერთოდ თავისი ბუნებით კოსმოპოლიტური ხასიათის ლიტერატურული მიმდინარეობა იყო, მაგრამ დასავლეთის სხვადასხვა ქვეყნებში (განსაკუთრებით საფრანგეთსა და გერმანიაში) მან თავისი სპეციფიკური ნაირფერობაც შეიძინა.

გალაკტიონ ტაბიძისთვის ყველაზე ახლობელი აღმოჩნდა ფრანგული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მამამთავრის პოლ ვერლენის ლირიკა, განსაკუთრებით მისი მოძღვრება მუსიკალური სანყისის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე პოეზიაში და ფერწერულ ელფერებზე, რაც პოეტურად ფორმულირებული იყო ვერლენის ცნობილ ლექსში „პოეზიის ხელოვნება“.

რაც შეეხება რუს პოეტებს, გალაკტიონ ტაბიძის ზოგიერთ, განსაკუთრებით ადრინდელ სიმბოლისტურ ლექსებში აშკარად იგრძნობა ბალმონტის გავლენა. მაგრამ შინაგანი შემოქმედებითი ნათესაობის თვალსაზრისით გალაკტიონ ტაბიძეს ბევრად მეტი რამ აახლოვებს ალექსანდრე ბლოკის პოეზიასთან, რამაც თავისი გამოხატულება პოვა მის მიერ რუსი პოეტისადმი მიძღვნილ შესანიშნავ ლირიკულ ლექსშიც. აღსანიშნავია, რომ ამ პოეტურ ნაწარმოებში გამხელილია ის პირველმიზეზი, რომელიც თავისებურ ეროვნულ ელფერს აძლევდა ბლოკისა და ტაბიძის სიმბოლისტურ ძიებებს და ამ მხრივ საგრძნობლად გამოარჩევდა მათ შემოქმედებას იმდროინდელ ლიტერატურულ ფონზე.

გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტური პერიოდის ლექსებიდან (დაახლოებით – 1915-1921 წ. წ.) შეიძლება, პირობითად მაინც, ორი საგრძნობლად განსხვავებული ნაკადის გამოყოფა. პირველ ჯგუფს შეადგენენ უპირატესად ის პოეტური ნაწარმოებები, რომლებშიც სიმბოლისტური მსოფლმხედველობა და პოეტიკა თითქმის ორთოდოქსალური სახით წარმოგვიდგება. ასეთი ლექსებია „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „ლურჯა ცხენები“, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“, „თოვლი“, „მაგიდა ალემბიკებით“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, „დომინო“, „საუბარი ედგარზე“, „ისევ ეფემერა“, „შემოდგომა უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ და სხვ.

ეს ლექსები, რომელთაგან თვითეული უკვე მაღალი, დახვეწილი ოსტატობით არის შესრულებული, ხოლო ზოგიერთი დღემდე შეუნელებელ ზემოქმედებით ძალას ინარჩუნებს,

თავისი ლირიკული თემებისა და მოტივების წარმოშობით, გამომხატვის საშუალებებით, მთელი თავისი შინაარსობრივი და ფორმალური თავისებურებით ძირითადად მოქცეულია ევროპული სიმბოლიზმის მხატვრული პრინციპებისა და ტრადიციების რკალში.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეტურ ხელოვნებაში თითქმის სრულყოფილი სახით არის განხორციელებული ე. წ. სუგესტიის, პოეტური ჩაგონების განწყობილების გადადების პრინციპი, რომელიც სიმბოლისტური პოეტიკის ქვაკუთხედს წარმოადგენდა.

ამ მხრივ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა პოეტის საოცარ, ნამდვილად ჯადოქრულ მუსიკალურ ნიჭსა და მის ასევე მაღალ ფერწერულ ოსტატობას. გალაკტიონის სიმბოლისტურ ლირიკაში იდეა, ნაწარმოების დედააზრი არასოდეს არ არის გაშიშვლებული, მისი პოეზიიდან განდევნილია ყოველგვარი მსჯელობის, რიტორიკის, სწორხაზოვანი განზოგადების ელემენტები, რომელთა ადგილს ახალი „წმინდა პოეტური“ საშუალებები იკავებენ. ალ. ბლოკი ამტკიცებდა, რომ სიმბოლისტები ცდილობდნენ „სიტყვათა ნაწყვეტებში განეჭვრიტათ იმიერსამყაროთა ბუნდოვანი მოძრაობა“.

სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს
უფრო მეტს, ვინემ დიდი მსჯელობა.

– წერს გ. ტაბიძე ერთ თავის შედარებით გვიანდელ ლექსში. „სიტყვა ნაწყვეტი“ აქ ფართო მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ. იგი გულისხმობს ცალკეულ დეტალებს, შტრიხებს, მოულოდნელად შემოტანილ შორეულ ასოციაციას, რომელიც ახალი კუთხით დაგვანახვებს ჩვეულებრივ საგნებს; აქ იგულისხმება ლექსის ინტონაციური და მელოდიური ნიუანსები და თვით ცალკეული სიტყვის თავისებური სემანტიკური გააზრება, იგულისხმება რითმა, რომელიც ასრულებს არა მხოლოდ თავის ტექნიკურ დანიშნულებას, არამედ საგანთა შორის რაღაც ფარულ, იდუმალ კავშირზეც მიგვითითებს. პოეტური ნაწარმოების ყველა ეს კომპონენტი გარკვეულ ურთიერთთანხმობაში იმყოფებიან; ისინი ბადებენ ერთიან ჟღერადობას, განწყობილების ერთ რთულ გამას, რომელიც მკითხველის ცნობიერებაში გადაიღვრება, რათა მასში შესატყვისი ემოციური განწყობა აღძრას.

როგორც ცნობილია, სიმბოლისტებს ხელოვნების იდეალურ სახეობად მუსიკა მიაჩნდათ. მუსიკა, რომელიც მთლიანად გათავისუფლებულია ვნებისაგან, ლოგიკური კატეგორიებისაგან, მათ წარმოუდგებოდათ წმინდა ემოციური თვითგამომხატვის იდეალურ ფორმად. მათი რწმენით, პოეზიაშიც უნდა გამოძებნილიყო ადექვატური საშუალებები, ახალი ხერხები, მეტყველების სპეციფიკური მანერა, რომელიც ადამიანის სულის საიდუმლო მუსიკას გადმოსცემდა.

შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტურ ლირიკაში საერთოდ მუსიკას, ლექსის მელოდიურ გააზრებას და ინსტრუმენტირებას უდიდესი, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ამ თვალსაზრისით მისი შემოქმედება ევროპული სიმბოლიზმის ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე სრულყოფილ ნიმუშს წარმოადგენს.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში ქართულმა ლექსმა საოცარი სინატიფე და ჰაეროვნება შეიძინა. მის მუსიკალურ გენიას ყოველივე გარეშე თუ შინაგანი, თვალთ ხილული, გაგონილი თუ ოცნებით წარმოდგენილი – პოეტური მელოდიების ენაზე გადაჰქონდა.

როგორც ღია სარკმელში შემოჭრილი გაზაფხულის დღე ათასნაირი სურნელით ავსებს ოთახს, ისე აავსო გალაკტიონის ლექსმა XX საუკუნის ქართველი მკითხველის სმენა ჯერარსმენილი რიტმებით, მოტივებით, ინტონაციებით, კეთილხმოვნების ნამდვილი სასწაულებით.

გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტურ ლირიკაში იშვიათად ვხვდებით სიტყვისადმი წმინდა ფორმალური დამოკიდებულების მაგალითებს. თუმცა შეიძლება ზოგიერთი მათგანის დასახელება, მაგალითად, ე. წ. ზაუმის ელემენტებისა ლექსში „მოვა, მაგრამ როდის“ და სხვ.

გალაკტიონთან სიტყვა თავის მუსიკალურ ჟღერადობას იძენს გარკვეულ აზრობრივ-ემოციონალურ კონტექსტში. აქ მთავარია სიტყვების არა მხოლოდ გარეგნული „თანაბგერება“, არამედ მათი შინაგანი, სიმბოლისტური კონცეფციით გამართლებული და გაპირობებული იდუმალი შეხმიანება, ე. წ. ეზოთერიული თანხმოვნება.

ასე მაგალითად „სილაჟვარდე“ და „სილაში ვარდი“ სიმბოლისტური პოეტიკის თვალსაზრისით არის არა მხოლოდ თავისთავად უაღრესად მდიდარი, კეთილხმოვანი რითმა, იგი გამართლებულია ამ ორი პოეტური სახის, ორი სიმბოლოს ფარული შინაგანი ნათესაობითაც.

სიტყვას და მისი საშუალებით შექმნილ მხატვრულ წარმოდგენას გ. ტაბიძის ლირიკაში არსებითად თითქმის არასოდეს არა აქვს დაკარგული თავისთავადობა. მაგრამ მისი მუსიკალური ფუნქცია, მისი ადგილი ლექსის მთლიან მელოდიურ წყობაში ახალ, განუმეორებელ, უმთავრეს შემთხვევებში სიმბოლურ ელფერს სძენს მის მნიშვნელობას. აქ თითქმის მთლიანად გამოყენებულია სიტყვის ბგერადი, მუსიკალური ენერგია, არა უბრალო ალიტერაციებისა ან სხვა მარტივი ეფექტების საშუალებით, არამედ რთული, მხოლოდ უცყუარი სმენის პოეტისათვის მისანვლომი მუსიკალური კონტრაპუნქტის პრინციპის განხორციელებით.

გ. ტაბიძეს აქვს ლექსები, რომლებიც მთლიანად – თავისი კომპოზიციით, ლეიტმოტივის განვითარებით, ბგერადი ინსტრუმენტირებით დასრულებულ მუსიკალურ ნაწარმოებს მოგვაგონებენ:

ათოვდა ზამთრის ბალებს,
მიჰქონდათ შავი კუბო
და შლიდა ბაირალებს
თმა-განენილი ქარი.

გზა იყო უდაბური,
უსახო, უპირქუბო.
მიჰქონდათ კიდეც კუბო.

ყორნების საუბარი:
დარეკე! დაუბარე!

ათოვდა ზამთრის ბალებს.

პოეტურ ხილვებს ამ ლექსში ორგანული ადგილი უკავიათ. მაგრამ ეს თავისთავად ზუსტი და შთამბეჭდავი სახეები აქ მაინც სინამდვილის უმოძრაო, მკვდარ ასლებად წარმოგვიდგება და, ყოველივე ეს რომ ატივტივებული არ იყოს მუსიკის, მელოდიური განვითარების მძლავრ ტალღაზე. აქ პოეტური შთაბეჭდილება – თმაგანენილი ქარის კივილი, ყორნების ხმა, თოვა გადმოცემულია არა მხოლოდ სურათით, შტრიხებით, საღებავებით, ე. ი. არა მხოლოდ ლექსის ფერწერული ფაქტურით, არამედ მუსიკითაც.

მუსიკალური ნაკადი არა მხოლოდ აძლიერებს, არამედ ავსებს და ამდიდრებს კიდევაც პოეტურ შთაბეჭდილებას. მისი საშუალებით ამ პატარა ლექსში შემოდის ის, რაც მასში პირდაპირ არ არის აღწერილი: სამგლოვიარო პროცესიის ყრუ ნაბიჯები თოვლზე, შეკავებული ქვითინი და შორეული ზარების მონოტონური რეკვის ხმა.

მუსიკალური სანყისის ნამყვანი, უპირატესი როლი გ. ტაბიძის ლექსში ერთგვარად ხსნის მთელი მისი შემოქმედების ერთ განსაკუთრებულ თავისებურებას. როგორც ცნობილია, გალაკტიონი ყველაზე ძნელად სათარგმნელი ავტორია ახალი დროის ქართველ პოეტთა შორის, რადგან სხვა ენაზე მისი ლექსის ადექვატური აჟღერებისათვის აუცილებელია მთელი იმ თითქოს შეუმჩნეველი მუსიკალურ-ინტონაციური ნიუანსების ზედმინვენით გადატანა, რომლებიც განუმეორებელ ელფერს აძლევენ მის პოეტურ ქმნილებებს და მათი ემოციური შთამბეჭდაობის მთავარ გასაღებს წარმოადგენენ.

უნდა ითქვას მხოლოდ, რომ მუსიკა გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში არამც და არამც არ ჩრდილავს პოეტური ხელოვნების სხვა კომპონენტებს. კერძოდ, მისი სიმბოლისტური პერიოდის პოეზია საოცრად მდიდარია ორიგინალური, თითქოს ხელახლა აღმოჩენილი პოეტური საღებავებითა და კიდეც უფრო მეტად ნახევარტონებით. ეს არის ჩვეულებრივი მსუბუქი აკვარელით შესრულებული, უაღრესად დახვეწილი ფერწერა. სინამდვილე აქ დანახულია თუმცა ძალზე სუბიექტური თვალთ, მაგრამ პოეტის განწყობილებათა ცვალებადობა მას წამითწამს ახალი ელფერით წარმოაჩენს და ზოგჯერ ბუნების ერთგვაროვან მოვლენებშიც

კი შუქისა და საღებავების ურიცხვ სახეცვლილებას, ურთიერთგადასვლას, ჰარმონიულ შეზავებასა და რბილ კონტრასტებს განჭვრიტავს.

ასე, მაგალითად, თოვლი გალაკტიონის ლირიკაში ხან იისფერია, ხან ლურჯი, ხან დაღლილი თითებივით მკრთალი, ხან ზამბახისფერი, ხან ბროლივით გამჭვირვალე, ხან მარმარილოსავით ცივი და თეთრი, ხან ვარდისფერი, ხან კიდეც:

დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით!
სითეთრე შვენის მაღალ მწვერვალებს,
ვით სასძლოს ფარჩა და აღმასები...

უაღრესად ფართოვდება გალაკტიონის პოეტურ შემოქმედებაში მეტაფორული აზროვნებისა და საერთოდ ხატოვანი მეტყველების ჩარჩოები. ამ თვალსაზრისით მის მიერ თითქმის ამომწურავად არის გამოყენებული სიმბოლისტური პოეტიკის ყველა ფორმალური აღმოჩენა და მონაპოვარი. მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის მის ლირიკაში აგრეთვე ქართული პოეტური სინტაქსი.

აქ უხვად გვხვდება ის სპეციფიკური „მრავალმნიშვნელოვანი პლენაზმები, იდუმალებით მოსილი ელიპსები, უაღრესად გაბედული და მრავალსახოვანი განცვიფრების მომგვრელი ანაკოლუფი“ და ა. შ. რის შესახებაც ჯერ კიდეც 1886 წელს წერდა ჟან მორეასი ფრანგ სიმბოლისტთა მანიფესტში.

მეტაფორას გ. ტაბიძის სიმბოლისტურ ლირიკაში უაღრესად მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი, რადგან სწორედ ერთი საგნის მეორესთან შედარებით უნდა წარმოიშვას მისი არაჩვეულებრივი, ზეგრძნობადი მნიშვნელობის განცდა და თვით ამ საგანთა სიმბოლური, მისტიკური ურთიერთკავშირის შეგრძნება.

პოეტურ ასოციაციათა ერთი შეხედვით თითქოს უნებლიე, ძალდაუტანებელი მოძრაობა აქ მხოლოდ მოჩვენებითია, ე. ი. იგი შეიძლება ამგვარად წარმოუდგეს მხოლოდ სიმბოლისტურ პოეტიკაში გაუთვითცნობიერებელ მკითხველს. საქმე ის არის, რომ ასოციაციათა მრავალსახოვნება და მათ შორის მკაცრი ლოგიკური კავშირების დარღვევა აქ შეგნებულ შემოქმედებით აქტს წარმოადგენს. რადგან სიმბოლისტური თვალსაზრისით, რაც უფრო შორეული და მოულოდნელია პოეტური ასოციაცია, მით უფრო ცხოვლად უნდა მიუთითებდეს იგი მოვლენათა უნივერსალურ ურთიერთკავშირზე.

როდესაც გალაკტიონ ტაბიძე წერს: „და თეთრი კუბო კავკასიონის“, ან „ტყე ტაძარით იყო მაღალი“, ან „ბაღში შეშლილივით კვდება თებერვალი“, ან „ის დანდობილი იღებს ჭიანურს და სასახლეებს ჰაერში მოდებს“, ან „დედაო ღვთისავ, მზეო მარია, როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი, ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია და შორეული ცის სილაჟვარდე“, ან „ხანდახან კლდესაც ედება ხავსი, ზიზლი მარადი და ყველასადმი“, ან „ღამეა საშინელი, ღამე ამართული, როგორც შავი დროშა. გრიგალი ძაღლივით ღრღნის ქალაქის ქალას“ და სხვ. ეს არის არა მხოლოდ საგანთა და მოვლენათა უბრალო მსგავსებაზე, გარკვეულ თვისებათა სიახლოვეზე აგებული ჩვეულებრივი პოეტური შედარება, არა მხოლოდ უბრალო ტროპი, არამედ მსოფლმხედველობრივი მინიშნების შემცველი სიმბოლოც.

მეტაფორულ სახეს აქ გამოცლილი აქვს ჩვეულებრივ ნაგულისხმევი პირობითობის საყრდენი. იგი განცდილია და გააზრებულია როგორც ჭეშმარიტი რეალობა, როგორც საგანთა ნამდვილ, შინაგან არსთან ინტუიციით, პოეტური ზემთაგონებით მიახლოვების ნაყოფი.

სიმბოლისტი პოეტისათვის „ტყე“ მართლა „ტაძარი“, „შორეული ცის სილაჟვარდე“ მისი სულის მარადიული სამყოფელია, ვიოლინოს გენიალურ დამკვრელს, ფანტასტიური ხუროთმოძღვრის დარად, მართლა შეუძლია სასახლეები ააგოს ჰაერში, ხოლო ღამე სხვა არა არის რა, თუ არა შავი, ავისმეტყველი დროშა, რომელსაც შეუცნობელი ბუნება ფენს ადამიანთა შესაძრუნებლად.

ხოლო უფრო უუსტად, ყოველი ამ სახეთაგანი: ეს „ტყე“ და „ტაძარი“, „სილაჟვარდე“ და „ცხოვრების გზა“, „ჭიანური“ და „სასახლეები“, „ღამე“ და „შავი დროშა“ მხოლოდ იდუმალი

მინიშნებებია, მხოლოდ სიმბოლოებია, რომელთაც ჩვენ უნდა მიგვახვედრონ სხვა, მათი ზედაპირის მიღმა მდებარე ტრანსცენდენტური სამყაროს არსებობა.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ სიმბოლისტიკები ფორმალურად არ უარყოფდნენ ობიექტურ სინამდვილეს და ხელოვნების შემეცნებით როლს. პირიქით, ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის თეორეტიკოსთა მტკიცებით სიმბოლისტიკური მეთოდი წარმოადგენდა სამყაროს მხატვრული ათვისებისა და შემეცნების უმაღლეს ფორმას, ოღონდ „შემეცნებაში“ ისინი გულისხმობდნენ არა სინამდვილის ობიექტურ კანონზომიერებათა განჭვრეტას, არამედ ცხოვრების მისტიკური არსის წვდომას, ემპირიულ სინამდვილეში „იმეორსამყაროს“ იდუმალი ანაბეჭდების ძიებას. სწორედ ამის გამო, სიმბოლისტიკებისათვის ადამიანის ინტიმური სულიერი მოძრაობანი, განსაკუთრებით ქვეცნობიერი სამყარო – ინტუიცია, სიზმრები, ჰალუცინაციები წარმოადგენდნენ ნივთიერ სინამდვილეზე უფრო ჭეშმარიტ რეალობას.

სიმბოლისტიკურ პოეზიაში ობიექტური სინამდვილე და პოეტის სუბიექტური ხილვები განუყოფლად ერწყმის ერთმანეთს და თავისებური „სიზმარცხადის“ სახით წარმოგვიდგება. სიმბოლისტიკური მეტაფორისტიკის ერთ-ერთ მთავარ დანიშნულებასაც სწორედ ამ ორი რეალობის ურთიერთმიახლოვება, ურთიერთშეზავება შეადგენს.

გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში საგნები, სინამდვილის კონკრეტული მოვლენები თანდათან ჰკარგავენ ნივთიერი ყოფის მყარ ნიშნებს. აქ ყველაფერი ცვალებად, მერყევ, ეფემერულ ხასიათს იძენს და ამგვარად პოეტის ინტიმურ განცდათა მოძრაობას ემსგავსება:

ძვირფასო, ვხედავ, ვხედავ შენს ხელებს,
უღონოდ დახრილს თოვლთა დაფნაში.
იელვებს, ქრება და კვლავ იელვებს
შენი მანდილი ამ უდაბნოში...

აქ ყოველივე მკვეთრი, რელიეფური, მინიერი ხაზგასმით შერბილებულია, საერთო ტონალობაში ინთქმება და ითქვიფება, ხოლო ის, რაც ჩვეულებრივი თვალისთვის უჩინარია, პირიქით, ზოგჯერ გარკვევით და მკაფიოდ არის წარმოსახული პოეტურ ხილვაში:

„შორს, ძალიან შორს მოსჩანდა ქარი“...
„დღეთა სინაზეს ედება კორძი“...
„შეკიდებიან მთვარეს – როგორც მძიმე მტევნები –
თეთრ-ვარდისფერი ალუჩები და
შადრევნები“...

რადგან პოეტის სიზმრები, ოცნებები ჭეშმარიტ რეალობად არის მიჩნეული, ისინი ბუნებრივად ეძებენ თავიანთ საგნობრივ, პლასტიკურ ფორმას:

მოკრიალებულ ჰაერში ოდეს
გულცივად ბრწყინავს ფარჩა ნათელი,
ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს
გადაზნექილი სიზმრების წელი.

მსგავსად ფრანგი და რუსი სიმბოლისტიკებისა, გალაკტიონ ტაბიძე ხშირად მიმართავს რეალურ მოვლენათა კონკრეტული თვისებების აბსტრაგირებას და ამ გზით სპეციფიკურ სიმბოლისტიკურ ეპითეტებს ქმნის. ინოკენტი ანენსკი ბალმონტის შესახებ წერდა:

„Лексическое творчество Бальмонта проявилось в сфере элементов наименее развитых в русском языке, а именно его абстрактностей... Не знаю, не первый раз ли у Бальмонта встречаются следующие отвлеченные слова: безымерность, печальность, пьяность, запредельность, напewность, многозблимость, кошмарность, безглагольность. Но Бальмонт лирически их оправдал“.¹

¹ ბალმონტის სიტყვათშემოქმედება გამოვლინდა რუსული ენის ნაკლებად განვითარებული ელემენტების სფეროში, კერძოდ, მის აბსტრაქტულობებში... არ ვიცი, პირველად ბალმონტთან გვხვდება თუ არა შემდეგი განყენებული სიტყვები: უსაზღვრობა, მონყენილობა, მთვრალობა, მიღმურობა, მღერადობა, მრავლისმომცველობა, კომმარულობა, უსიტყვობა. მაგრამ ბალმონტმა ისინი ლირიკულად გაამართლა.

აბსტრაქტული ლექსისადმი მიდრეკილება თითქმის ერთნაირად იყო დამახასიათებელი ყველა დროის სიმბოლისტიკებისათვის; საგნის რეალური თვისების აბსტრაგირება მათთვის წარმოადგენდა კიდევ ერთ თავისებურ საშუალებას „ფანტაზიის ცხოვრებისაგან მოსაწყვეტად“.

გალაკტიონ ტაბიძის საყვარელი ეპითეტები: სილაჟვარდე, თეთრი ბროლება, სიალე, ალმაცერობა, უდაბურება, ციერება, ხმოვანება, უამინდობა, სიცეცხლე, გაბედიება, გაათასება, შემოთეთრება, სიფერადე, გადამთოვრება, აქარიშხლება და სხვ. შეიძლება ცალკეულ შემთხვევებში არ წარმოადგენდეს ნეოლოგიზმებს ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით, მაგრამ პოეტის ლექსიკონში ისინი თითქმის ყოველთვის ორიგინალურ მსოფლმხედველობრივ გააზრებას შეიცავს. აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს თვით ლირიკულ კონტექსტს, რომელიც ახალ, სპეციფიკურ ელფერს აძლევს ჩვეულებრივ სიტყვასაც:

სიმაღლე ლაჟვარდთა,
ვარსკვლავთა სიმაღლე,
სიმაღლე ზამბახის...

სიტყვა „სიმაღლე“ ამ ლექსში უბრალო განზომილებითი თვისება კი არ არის საგნისა, არამედ მისტიკური მინიშნების შემცველი სუბსტანციური ეპითეტი (ისევე როგორც სიტყვა „გამხელა“ ლექსში „ოპერის თეატრთან“).

აღსანიშნავია აგრეთვე გ. ტაბიძის გატაცება ძველი მნიგნობრული ქართულიდან ნასესხები ზოგიერთი აბსტრაქტული ფორმით. ბიბლიური „ფერისცვალება“ და „გარდაცვალება“, ისევე როგორც ბარათაშვილის „იდუმალბა“, მის ლირიკაში უკვე წმინდა სიმბოლისტურ სა-მოსელში წარმოგვიდგება.

საერთოდ, გ. ტაბიძის ლირიკაში საგნობრივი სინამდვილის თვისებათა გამომხატველი სიტყვები ძალზე ხშირად არის გათავისუფლებული თავისი უშუალო ვალდებულებებისაგან და აბსტრაქტული სიმბოლიკის თავისებურ რთულ და ღრმააზროვან ნიშნებად იქცევა.

გ. ტაბიძის სიმბოლისტური პერიოდის ლექსებში უხვად ვხვდებით აგრეთვე სიმბოლისტური პოეტიკისათვის დამახასიათებელ სხვა მეტაფორულ ფორმებსაც: ე. წ. სინკრეტიზმის ნიმუშებს. ე. ი. სხვადასხვა გვარის მოვლენათა თვისობრივ დაკავშირებას: „შეშლილი ფერი“, „ბებერი ქარი“, „დაღლილი ფიფქი“, „რეკდენ ცისარტყელები“, „დამტვრეული სიფერადე“, „ჭრიჭინა ფხაჭნის ჰაერს“ და სხვა; კლასიკური ოქსიმორონის სიმბოლისტურ ნაირსახეობას, ე. წ. კატახრეზას (ე. ი. შინაგანად წინააღმდეგობრივ მნიშვნელობათა შეჯახებას მეტაფორულ მეტყველებაში, „სიშორის შენის სიახლოვე“, „იქ შავი თოვლივით დამათოვს“, „შენი სიბერე, სიახლე ორბის“ და სხვ.).

აქ შეიძლება ანაკოლუფისა (წინადადებაში შეგნებული სინტაქსური დარღვევების შეუთანხმებლობის) და ელიპსისის (ფრაზაში რაიმე ნაგულისხმევი სიტყვის გამოტოვების) არაერთი დამახასიათებელი მაგალითის მოტანა:

თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი,
დიკენსის გმირივით ცეცხლთან ჩაფიქრება...
ნუ ჩამიქრები... და იქაც, შიგნით, სულში...
თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი.

...მარმარილოს ქვეშ (მწუხარება უამრავ დროთა!
მე პოეზიამ დავინწყების ცელს ამარიდა).

...და დოსტოვესკიც... მას თითქოს ასჯერ
ნისლიან ღამით, ნისლიან ღამით,
მათ მიუსაჯეს სიკვდილით დასჯა
და ის ელოდა წამითი წამით...
.....

მგზავრი, მწუხარე ხმოვა,
მცვივა, მომეცი ჭერი!
ოჰ! როგორ მღუპავს გრძნობა –
ჩემი მოსისხლე მტერი.

გრძნობა პირველი თემა...
გრძნობა პირველი დღისით,
მოგონებები ჩემი,
მოგონებები სხვისი,
გრძნობა, ცხოვრება ზღვაა,
გრძნობა, იცვლება მხარე...

აუცილებელია ითქვას, რომ აქ ჩვენ მხოლოდ ძალზე პირობითად გამოვყოფთ იმ დამახასიათებელ მაგალითებს, რომლებიც სიმბოლისტური პოეტიკის ძირითადი პრინციპების განსაკუთრებით მკაფიო ილუსტრაციას წარმოადგენენ. მაგრამ გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში არის მთელი რიგი თავისი დროისათვის ახალი პოეტური ნიუანსები, რომელთა ანალიზი და კლასიფიცირება ძალზე შორს წაგვიყვანდა.

აქ თითქმის მთლიანად გათვალისწინებულია და ათვისებულია ევროპული მოდერნიზმის ყველა ფორმალური მონაპოვარი: იმპრესიონისტული ფერწერის ელემენტები, ლექსის მუსიკალური ფაქტორის ახალი გაგება, პოეტური სუგესტიის რთული ხელოვნება, გაბედული ცდები და სიახლეები რიტმის, რითმების, ინტონაციისა და სინტაქსის სფეროში; ახლებურად გახსნილი ბიბლიური, ანტიკური და ევროპული კულტურის სიმბოლური სახეები, სიტყვებისა და ფერების სიმბოლიკა, ემბლემატური მეტყველება და მრავალი სხვა.

მოდერნისტული პოეტიკის მთელი ეს საკმაოდ მდიდარი არსენალი გალაკტიონ ტაბიძეს გამოყენებული აქვს ნამდვილად ვირტუოზული ოსტატობით.

მაგრამ ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული ლექსები, რომლებიც პოეტის სიმბოლისტურ ლირიკაში მხოლოდ გარკვეულ ნაკადს შეადგენდნენ, მიუხედავად მათში გამოვლენილი უაღრესად ძლიერი და დახვეწილი პოეტური ნიჭისა, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული პოეტური კულტურის განვითარებაში ამ ლექსებმა მთელი ისტორიული ხანა შექმნეს და გარკვეული აზრით გადამწყვეტი როლიც შეასრულეს, საერთოდ, თანამედროვე ქართული პოეტიკის ჩამოყალიბებაში – მიუხედავად ყოველივე ამისა, მთელი ეს ლირიკული ნაკადი მაინც საგრძნობლად შეზღუდული იყო დეკადენტური ხელოვნებისათვის სპეციფიკური „რჩეული“ თემებისა და მოტივების ვიწრო, ხელოვნური რკალით. ეს სივრცისა და დროის გარეშე აგებული პოეტური შენობები ხელოვნურად დაცლილი იყო იმისაგან, რაც ჭეშმარიტად ნაყოფიერი, ქმედითი, ცხოველმყოფელი შთაგონების მთავარ წყაროს წარმოადგენს: ობიექტურად არსებული ცოცხალი სინამდვილის დაუშრეტელი სიახლისა და ნაირფერობისაგან, ცოცხალი ადამიანების ნამდვილი გულისთქმისა და ნამდვილი სულიერი ტკივილების ანაბეჭდებისაგან. განსაკუთრებით საგულისხმო და ნიშანდობლივია, რომ ამ ლექსების პოეტური სამყარო არსებითად გაძარცვულია ყოველივე ადგილობრივისაგან, ე. ი. კონკრეტული ნაციონალური გარემოს ნიშნებისაგან. ლიტერატურული „პროვინციალიზმის“ დაძლევის ტენდენცია, აქ არსებითად ეროვნული სპეციფიკის უარყოფამდე მიდის. „სამშობლო“ ძალზე ვიწრო ცნებად იქცევა სიმბოლისტი პოეტისათვის, რომელსაც მხოლოდ უნივერსალური, ან „არსაამსოფლო“ იდეების წვდომა სწადია.

აი, სამშობლოსგან სიმბოლისტური „განდგომის“ დამახასიათებელი მაგალითი:

რა სიჩუმეა!
როგორ აჩნია
გზას ნაკვალევი
არსაამსოფლო,
რომ სხვა სამშობლო

არ გამაჩნია...
რომ ეს თოვლია
ჩემი სამშობლო.

ეს ლექსები (რომელთა უმრავლესობა შევიდა 1919 წელს გამოცემულ კრებულში „არტიკული ყვავილები“) წარმოადგენენ განსაკუთრებით „ორთოდოქსალურ“ რკალს გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტურ ლირიკაში. როგორც თავისი მსოფლმხედველობით, ისე პოეტური გამოხატვის ფორმით მათი ავტორი შეიძლება აღიარებულ იქნას ერთ-ერთ ყველაზე მართლმორწმუნე სიმბოლისტად XX საუკუნის პოეზიაში.

მაგრამ არ უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რომ გალაკტიონ ტაბიძის რევოლუციონერულ შემოქმედებაში იმთავითვე ისახება და თანდათან სულ უფრო მეტად ღრმავდება მეორე ნაკადიც, რომელიც თუმცა ფორმალურად სიმბოლიზმის წიაღში იღებს სათავეს, მაგრამ თავის არსებაში უკვე მისგან გადახრის, მისი ჩარჩოებიდან გამოსვლის ნიშანსაც ატარებს.

ჩვენ მხედველობაში გვაქვს, უპირველეს ყოვლისა, ის ლექსები, რომლებშიც პოეტის შთაგონების წყაროს წარმოადგენს არა სიმბოლისტური წარმოშობის „მოარული“ იდეები და რემინისცენციები, არამედ ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებული სახეები: მშობლიური გარემო, საგნები, ბუნება, ქართველი ხალხის წარსული და აწმყო, ქართული კლასიკური მწერლობის წიაღიდან მომდინარე მოტივები, ქართული ხალხური პოეზიის თავისებური სურნელი, მისი განუმეორებელი წარმოდგენები და მელოდიური წყობა.

აი, უმთავრესნი ამ პოეტური ნაწარმოებებიდან: „მამული“, „არაგვი“, „პირიმზე“, „ქალავ“, „პოემა ვეფხვისა“, „ერთი გავარდნილი კაცი“, „ბავშვობის დღეები“, „სადღეგრძელო იყოს მისი“, „ჩემო იარალი“, „ომნიბუსით“, „ჭარხალი“, „მივარდნილი აივანი“, „თიბათვე გავიდა“, „გაგონდება თუ არა“, „ქარი მოგონებათა“, „წინამურში რომ მოკლეს ილია“, „მცხეთიდან“, „ამ ბნელი ღამით“, „ხალხური მოტივებიდან“, „წინანდალეილი ნათელა“, „შინდისის ჭადრებს“, „კახეთის მთვარე“, „ეს მშობლიური ქარია“, „გახედე, კახეთი“, „ალაზანთან“ და სხვ.

მართალია, ამ ლექსებშიც ნამდვილად არის სიმბოლისტური მსოფლგაგებისა და პოეტიკისათვის დამახასიათებელი ცალკეული შტრიხები, მართალია, სინამდვილე აქაც ხშირად რომანტიკული სიზმარცხადის სახით წარმოგვიდგება, მაგრამ მათში მაინც გაცილებით მეტია ცხოვრების, რეალური ყოფის თბილი სუნთქვა, სინამდვილის ცოცხალი საღებავები, „ჩვეულებრივი“ ადამიანისათვის დამახასიათებელი საღი, თავისთავად პოეტური განცდები.

სიმბოლისტურ სკეპსის და ავადმყოფურ ეგზალტაციას აქ მოულოდნელად ცვლის არსებობის უშუალო განცდით გამოწვეული ნრფელი აღტაცება და მშვიდი სიხარულის ნოტები:

აშრილდა ნემო ტყეში,
წამოვიდა ციდან თქეში,
ო, ასეთი სიხარული
არ მიგრძენია მე ჩემს დღეში.

გადმოვარდნილ წვიმის წვეთებს
მზე ღრუბლიდან შუქს უმეტებს.
აელვარდა ცისარტყელა,
ჩანს, რომ ბედი არ მიმეტებს...

კოსმოპოლიტური პოზა ასევე უეცრად იცვლება სულის სიღრმეში მოზღვავებული სინაზით მშობლიური ქვეყნისადმი, გალაკტიონის ლექსებში „მამული“, „პირიმზე“, „სადღეგრძელო იყოს მისი“, „დღეს მაისი ფერში ნაირნაირშია“, „მშობლიური ეფემერა“, „შინდისის ჭადრებს“, „ეს მშობლიური ქარია“ და სხვ.

პოეტის სულიერი ტკივილი და მწუხარება არსებითად სცილდება წმინდა სუბიექტური განწყობილებების ჩარჩოებს და ზოგად-ნაციონალურ განცდებს გამოხატავს.

მართალია, აქ ყველგან არის თავისებური რომანტიკული არტიზმი, სინამდვილის აშკარა ესთეტიზაციის ნიშნები. მაგრამ ეს თვისებაც ხშირად ერთგვარ თანხმობაში იმყო-

ფეხა ეროვნული თვითშეგნების, საქართველოს ისტორიის ორგანული განცდის გარკვეულ თავისებურებებთან.

დამახასიათებელია ამ მხრივ გალაკტიონ ტაბიძის მიერ შექმნილი თბილისის პოეტური სახე:

სადღეგრძელო იყოს მისი,
ვინც ოცნებით იწოდა,
ვინც პოეტის მარადისი
აღტაცება იცოდა.
მოდოდოდა ერთზე ასი,
გზა გვშვენოდა დიდების,
ჩვენ დავცალოთ ყველამ თასი
ბედთან არ დარიდების.
სადღეგრძელო იყოს მისი,
ვინც შიშმა ვერ დაჰხარა,
ავდგეთ ფეხზე! ჩვენ ტფილისის
ვადღეგრძელოთ ჭალარა.

თბილისი-პოეტი, ეს რომანტიკული მეტაფორა აქ იკითხება როგორც სრულიად ბუნებრივი, ორგანული, ამ ქალაქის მთელი ჰეროიკული ბიოგრაფიით გამართლებული პოეტური სახე.

გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში თანდათან შემოდის ისტორიზმის თავისებური განცდა, რომელიც მისი პატრიოტული შეგნების მომნიჭებას გვიდასტურებს. საქართველოს წარსულთან პოეტი მიდის თავისი განსაკუთრებული გზით. მას, უპირველეს ყოვლისა, ხიბლავს ქართველი ხალხის განსაცვიფრებელი შემოქმედებითი გენიით შექმნილ ძეგლთა ნაშთები, რომლებიც მისი სულიერი პოტენციის, მისი თანდაყოლილი შინაგანი პოეტურობის დაუთრგუნველ ძალაზე მეტყველებენ:

სვეტიცხოველში ხვალ იქნება დიდი მცხეთობა,
მაგრამ, შეხედე, სად დამდგარა ძველი დიდება,
ვინ ააშენა ამ სიმაღლეს? რა პოეტობა
შესძლებს გადმოსცეს იმა დღეთა გაბედითება?

ხაზგასმით ფეერიული, ნახევრად ირრეალური ხილვებისგან შედგება „პოემა ვეფხვისა“. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ამ პოეტურ ნაწარმოებში არის სტრიქონები, რომლებიც შეიცავენ სწორედ კლასიკური სამყაროს ზემოქმედებით გაპირობებული ფორმალისტური შემოქმედებითი კრედოთი ერთგვარი დაუკმაყოფილებლობის მოტივს:

დავლით ჩვენ იმ კარგი დროის შესანდობარი,
ოდეს პოეტი იყო არა მარტო პოეტი:
პოეტი იყო ბედუინი და მეომარი,
პოეტი იყო მოსამართლე და უფრო მეტი...

აქ შეიძლება აღინიშნოს აგრეთვე გასული საუკუნის ქართული კლასიკური ლიტერატურიდან მომდინარე ზოგიერთი რეალისტური მოტივისა და თემის კვალიც გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტურ ლირიკაში. მის „მივარდნილ აივანში“, „პირიმზეში“, „ჭარხალში“, „მამულში“ თითქოს ცოცხლდებიან „შემოდგომის აზნაურების“ მკრთალი ლანდები. ხოლო ლექსი „თიბათვე გავიდა“, თავისი განწყობილებით თითქოს დავით კლდიაშვილის პროზისათვის დამახასიათებელი მოტივების კონდენსირებულ ლირიკულ გამოხატულებას წარმოადგენს.

კლასიკური მწერლობის ელემენტებთან ერთად გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში იმავე დროს შემოდის ქართული ფოლკლორის თავისებური ზემოქმედების ნაკადიც.

ხალხური პოეზიის თავისებური ხატოვანების ღრმა განცდით არის დაწერილი, მაგალითად, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსები: „ხალხური მოტივებიდან“, „მივალ, გადავკოცნი“, „ვინც მე მიყვარდა“, „წინანდალელი ნათელა“ და სხვ.

ეს ლექსები მეტყველებენ გალაკტიონის პოეტური ნიჭის უაღრესად ფართო დი-აპაზონზე, მის მიერ ამ დროს დამუშავებული მუსიკალური და ფერწერული საშუალებების მრავალფეროვნებაზე. პოეტის მხატვრული მანერა აქ მუდმივ ცვალებადობას განიცდის.

გალაკტიონის პოეტური ენა თანდათან სცილდება სიმბოლიზმის რთული ემბლემატური მეტყველების კანონებს და გამოხატვის უფრო სადა, გამჭვირვალე ფორმებისკენ მიილტვის.

რეალური საგნები მის ლირიკაში უფრო მკაფიო კონტურებს იძენენ, პოეტური აზროვნება, ასოციაციების თანმიმდევრობა, მათი შემკვრელი ძაფი უფრო ნათელი და ხელშესახები ხდება.

ამ მეორე ლირიკული ნაკადის ლექსებში მეტაფორული სახეები ხშირად დასრულებული პლასტიკური სინატიფით წარმოგვიდგებიან და პოეტის პალიტრა მკაფიო საღებავებით მდიდრდება.

„ლურჯა ცხენებისა“ და „დომინოს“ ჰალუცინაციურ სამყაროს აქ თანდათან ცვლიან ნათელი ფერწერული მანერით შესრულებული სურათები:

ეს მშობლიური ქარია,
ეს სოფელია მძინარე.
არ ვიცი, რად მიხარია:
ვაზი, ყანები, მდინარე.
დღემ ნისლი შემოიხვია,
გზაც სიარულმა დალია,
ის – ძველისძველი ციხეა,
იქ კიდევ წინანდალია.
წინანდალს ვაზი ამშვენებს,
ახმეტას – ვაშლი წითელი,
როგორ რთავს, როგორ აშენებს
აკიდობის მკიდველი.

როგორც ვხედავთ, აქ პოეტურ წარმოსახვაში შეტანილია რეალური სინამდვილის, ყოფის ცოცხალი შტრიხები, რომელთა საშუალებით, „თოვლისა“ და „ეფემერებისგან“ განსხვავებით, უკვე შესაძლებელი ხდება ლირიკული პეიზაჟის კონკრეტული ლოკალური ნიშნების დადგენა. შეიძლება აქ კიდევ არაერთი ლექსის დასახელება, რომლებიც მკაფიო რეალისტურ ელემენტებს შეიცავენ.

თუმცა ამგვარი დეტალების არსებობა უფლებას არ გვაძლევს ნაჩქარევი დასკვნები გამოვიტანოთ პოეტის შემოქმედებითი ევოლუციის მიმართულებაზე. უხეში შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს გალაკტიონ ტაბიძე ამ დროს სიმბოლისტური მსოფლგაგების თანდათან დაძლევის გზით რეალიზმის მხატვრულ მეთოდს უბრუნდება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გალაკტიონ ტაბიძე დაბადებითვე მკაფიოდ გამოვლენილი რომანტიკული ბუნების პოეტი იყო. ამ ლექსებშიც მისი მხატვრული მსოფლშეგრძნება არსებითად რომანტიკულია. მხოლოდ სამყაროს რომანტიკული ხედვა აქ თანდათან ინმინდება მხატვრული წარმოსახვის სიმბოლისტური ელემენტებისაგან და თავისი მთავარი ტენდენციით „კლასიკური“ რომანტიზმის, კერძოდ, ბარათაშვილის ლირიკიდან მომდინარე ტრადიციებს უახლოვდება.

გალაკტიონ ტაბიძემ, ვიდრე საბოლოოდ დასძლევდა სიმბოლისტური პოეტიკის ინერციას, ძალზე რთული გზა განვლო. ამ მხრივ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ გარემოებასაც, რომ სიმბოლისტური ნათლობის მიღება პოეტის ბიოგრაფიაში დაემთხვა მისი შემოქმედებითი ნიჭის სრულ მომწიფებას.

რა თქმა უნდა, გალაკტიონ ტაბიძისათვის სიმბოლიზმი წარმოადგენდა თავისებურ „სპილოს ძვლის კოშკს“, რომელსაც სინამდვილისგან შეძრწუნებულმა პოეტმა დროებით მაინც თავი შეაფარა. ეს იყო ერთგვარი უკუქცევა, განდგომა, სულიერი შეკრთობისა და სასონარკვეთის გამოხატულება.

მაგრამ რამდენადაც ძლიერი არ უნდა ყოფილიყო პოეტის სურვილი ობიექტური სოციალური რეალობიდან მისტიკურ „სიზმარეთში“ გადასახლებისა, მისთვის მაინც შეუძლებელი აღმოჩნდა სინამდვილესთან ყველა კავშირის განწყვეტა.

გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტური პერიოდის ლექსებში ჩვენ ვხვდებით თუმცა არა უშუალო, მაგრამ მაინც ძალზე მძაფრ გამოძახილს თავისი ეპოქის, საზოგადოებრივი თუ პოლიტიკური ყოფისა და მოძრაობის უმნიშვნელოვანეს ძვრებზე.

ცნობილ ლირიკულ ციკლებში („ქარიშხლის შემდეგ“, „ბორკილები“, „ბრძოლაში“, „ქალაქი“, „ბავშვები“, „ომი“, „შიში“, „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“ და სხვ.) არეკლილია 1905 წლის რევოლუციის შორეული ექო, იმპერიალისტური ომის შემადრწუნებელი სურათები, თებერვლის რევოლუცია და სამოქალაქო ომის დასაწყისი.

განსაკუთრებული ადგილი უკავია გალაკტიონის სიმბოლისტურ პოეზიაში პირველი მსოფლიო ომის თემას („ცეცხლი“, „ზღვის ეფემერა“, „ტრანშეებში“, „ცეცხლიან ფერხულით“, „შიში“ და სხვ.).

შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლისტებს თავიანთი საშინელი სიზმრები აუხდათ სწორედ იმ ომში, რომლის მიერ მოტანილი ნგრევა, ცეცხლის, ჭუჭყისა და სისხლის მენყერი, თავისი შემზარავი სანახაობით, აღემატებოდა მათ ყველაზე კომმარულ ჰალუცინაციებს.

ომი გალაკტიონ ტაბიძეს წარმოუდგება ძველი სამყაროს, გადაგვარებული ცივილიზაციის, „ბებერი“ ქალაქების მსხვრევისა და განადგურების მისტიკურ სურათად, რომელიც მას თავისებურ დემონურ სიამოვნებას ანიჭებს.

ქალაქში შიშია
ქუჩებს და მოედნებს
ბურჟუდ და მოლიერად
მოედო ხოლერა.
და თეთრი ეტლები
მიჰქრიან
სკდებიან კედლები.
მე მიფიქრია
ამნაირ დღეებზე ჩუმად და
ცბიერად.
ცხედრები, ცხედრები...
ხოლერა... ხოლერა.
წინ მოაქვთ კუბო,
ქალაქი ფითრდება...
მან შეამჩნია
რომ ბერდება,
ძლიერ ბერდება!..

აქ ფანტაზია და სიცხადე კვლავ არეულია, ხოლო პოეტი მათი გულგრილი, „ცბიერი“ მჭვრეტელის როლში გამოდის. ომი დანახულია, როგორც სცენა, ბუტაფორია, თავისებური თეატრალური წარმოდგენა, რომელსაც მისტიკური რეჟისორები მართავენ და მისი შემზარავი სიმახინჯე ლექსში აშკარად ესთეტიზირებულია.

თებერვლის დღეებში მიღებულმა შთაბეჭდილებებმა, რევოლუციურმა მოსკოვმა და პეტროგრადმა, ამბოხისა და ნგრევის სტიქიამ უღრმესი დალი დაამჩნიეს ქართველი პოეტის შეგნებას.

როგორც აღექსანდრე ბლოკი, გალაკტიონ ტაბიძეც თავიდანვე სულის სიღრმემდე შეძრა, აღიტაცა და დაათრო „რევოლუციის მუსიკამ“. მისი „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „მღვრიე ქარი“, „ქარი ამწევი ფარდის“, „გრიგალი“, პოემა „ჯონ რიდი“ – სწორედ ამ ახალი, ჯერარსმენილი მუსიკის პოეტური გამოხატვის ცდას წარმოადგენს:

თმაგანენილი ორატორის მძაფრი ძახილი
მიეშურება აღელვების ზღვად და სამუშაოდ,
ჯერ არნახული, ჯერ ართქმული,
ჯერ არსმენილი
ხმით გუგუნებენ მოედნები:
მსოფლიო ჩუმად!

„გრიგალის“ ავტორი მთელი თავისი არსებით იღებს რევოლუციის განმაახლებელ ქროლვას:

სიცოცხლე არ ღირს უშენოდ არად...
გრიალებს ქარი...
თავისუფალი, ლალი, ძლიერი,
ბედისთვის ომი!
ცეცხლის ნავეები და კადნიერი
ოცნების ნდომა!..

ესაა მძაფრი და მშფოთვარე
რევოლუცია –
ადამიანურ ძლიერების
აღიარება.

მაგრამ ისევე, როგორც ბლოკის „თორმეტში“, გალაკტიონ ტაბიძის ამ ლექსებშიც ჯერ კიდევ არ არის სავსებით გაცნობიერებული სოციალური რევოლუციის ნამდვილი შინაარსი.

რევოლუციის „მღვრიე ქარში“ პოეტს ეჩვენება „იდუმალ ფიქრთა ჯაჭვანყვეტილი, აღელვებული მორევის ქაფი“, ხოლო მის ცოცხალ მონანიღეთა სახეების გვერდით იგი თითქოს გარკვევით ხედავს მკვდრეთით აღმდგარ ბიბლიურ ლანდებსაც – „იუდას სახე, კაენის ლანდი და ლამეების შავი გუგუნი“...

რევოლუცია სიმბოლისტი პოეტის თვალში სამყაროს დასაბამიდან შეურიგებელი, მტრული სანყისების ურთიერთშეჯახებას, სამკვდრო-სასიცოცხლო შებმას მოასწავებს.

გ. ტაბიძის დასახელებულ ლექსებში, მართალია, არის რუსეთის რევოლუციური სინამდვილიდან თითქმის უშუალოდ აღებული სურათები, პოეტური ქრონიკის ცალკეული ელემენტები, მაგრამ არსებითად წარმოსახვის მანერა აქ მაინც სიმბოლისტურია.

ქარი, ნგრევა, ქარში გაშლილი დროშები, „სისხლის ტალახის და ცეცხლის ზვირთები“, წარსულის ნაფოტები, „სული ძლიერ აფეთქების და სიცივე ჯადოქარი“ – ეს გარეგნული ნიშნები რევოლუციური სტიქიისა აქ მისტიკურ, ირრაციონალურ გააზრებას იძენენ.

რეალური მოვლენის სიმბოლისტური განზოგადების თვალსაზრისით დამახასიათებელია ერთი ფაქტი.

„ჯონ რიდში“, რომელიც უკვე პოეტური ქრონიკის მკაცრ სტილში არის დაწერილი და თავის ხაზგასმით მშრალი დოკუმენტური მანერით რევოლუციური სინამდვილის ასახვის მეორე უკიდურესობას წარმოადგენს, გალაკტიონ ტაბიძეს აღწერილი აქვს ასეთი ამბავი: პეტერბურგისკენ მიმავალ მატარებელში ავაზაკს ფარაჯის უბეში უპოვეს ქალის მაჯაში გადაჭრილი ხელი ოქროს ბეჭდებით.

ლექსში „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“ ეს თავისთავად შემზარავი ცხოვრებისეული ფაქტი ტრანსფორმირებულია წმინდა სიმბოლისტური ხასიათის პოეტურ სახეში:

...და როგორც ყორანს დააქვს ბრჭყალებით
ჰაერში ნაზი ხელები ქალის –
სიმები სწენენ შეუწყალებით
ამ გაგიჟებას, ვედრებას, ხალისს.

ქალის ხელები აქ უკვე პოეტურ სიმბოლოდ იქცევა, რომელმაც ჩვენში უმწეო მსხვერ-
პლის, უწყალოდ გათელილი სინაზის, „გაგიჟებისა და ვედრების“ რთული განწყობილება უნდა
აღძრას.

სულის სიღრმემდე აფორიაქებული და აღფრთოვანებული ბრუნდებოდა გალაკტიონ
ტაბიძე გემ „დალანდით“ რევოლუციის ხანძარში გახვეული რუსეთიდან საქართველოში. მას
თან მოჰყვებოდა „მთელი სიმწარე მოვლენები და მთელი სიტკბო, რომ ეს სტიქია მის გარეშე
არ ჩატარებულა“. პოეტის შეგნებაში კიდევ უფრო მწვავედ და მკვეთრად რეკდა ზარი, რომე-
ლიც მან ერთი წლით ადრე გამოთქვა „წერილში მეგობრებისადმი“.

განა არ არის საშინელი საცოდაობა,
ისეთ ქვეყანას – როგორც ჩვენი საქართველოა –
რევოლუცია არ აძლევდეს სიმშვენიერეს?

პოეტის შეგნება სავსე იყო მღელვარე წინათგრძნობით, განახლების მწვავე მოთხოვ-
ნილებით, მოახლოებულ გარდატეხათა იმედით და მოლოდინით. მაგრამ საჭირო იყო რაღაც
კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი, რომ გალაკტიონ ტაბიძეს ნათლად დაენახა მის თვალწინ
წარმართული დრამატული მოვლენების ნამდვილი აზრი. აუცილებელი იყო, ისტორიის გან-
მახლებელ ქარიშხალს მის შეგნებაშიც დაემსხვრია ყველა ძველი ილუზია, საბოლოოდ გა-
ნეფანტა დეკადენტური ცრუმორწმუნეობის ნისლი, რათა ასე სულიერად განწმენდილს, ახალი
ცხოვრებისთვის თვალახელილ პოეტს შეძლებოდა ახალი „გზებით მიეგნო სამშობლოსათვის“
და თავისი პოეტური მონოდებაც სრულიად ახალ ჭრილში დაენახა.

გალაკტიონ ტაბიძის ოციანი წლების ლექსები: „იდეა“ (1922), „რამდენ ღამეს მოელო
ბოლო“ (1925), „ქარბუქი მუსიკის ხმათა“ (1924), „ენამ ვერ გამოხატა“ (1927), „ინტერნაციონალი
(1927), „რა ხანა იყო“ (1928), „ოქტომბრის სიმფონია“ (1929) და სხვ. წარმოადგენენ ძველი
პოეტიკის ვინო, დახშული რკალიდან გამოსვლის, მისი რადიკალური უარყოფის ცდას. ჩუმ,
იდუმალ მელიოდებს აქ ცვლის „რევოლუციური კლასის მუსიკა“, „მინით აღმომსკდარი ხმა“,
ეპოქის „გრგვინვა და ქუხილი“.

რევოლუციური სტიქია აქ უკვე თავისი რეალური სახით, მისტიკური ნიღბის გარეშე
წარმოგვიდგება:

ბოძთან ტრამვაის უცდიდა მგზავრი,
გათეთრებული თოვლიან მხრებით,
და იყო ცხრაას ჩვიდმეტი წელი
თავის ქარიშხლით და ამბოხებით.

არა მისტიურ ფრთებით ფარული,
არა ოცნება და ზეფირები,
არამედ ნაღდი და რეალური
დაქანდა ხიდი და ჯებირები...

გალაკტიონ ტაბიძის პოეტურ სამყაროში ახალი თემების, ახალი მოტივების შემოჭრას-
თან ერთად მკვეთრად იცვლება პოეტური გამოსატვის ფორმებიც.

მისი ლექსი მდიდრდება სრულიად ახალი, უაღრესად მძაფრი რიტმებით და ინტონაცი-
ური ჟღერადობით, ახალი ტიპის მკაფიო და სადა მეტაფორული სახეებით, ახალი შეგნებუ-
ლად გაშიშვლებული, მარტივი და ზუსტი ლექსიკით.

აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი ამ ლექსში პირდაპირ, ყოველგვარი მხატვრული ტრანს-
კრიპციის გარეშე შესულია ეპოქის მონოდებები, ლოზუნგები, სპეციფიკური ტერმინები, თვით
დროის მიერ შექმნილი ნეოლოგიზმები.

დეკადენტური ესთეტიზმი აქ განსაკუთრებით ხელშესახებად უარყოფილია თვით
გამოსატვის ფორმებში, რომელიც ზოგჯერ ხაზგასმით პროზაულ, უხემ, შეულამაზებელ
ელფერს იძენს და ამ გზით „მოედნებისა და ქუჩების“ მეტყველებას უახლოვდება.

საბჭოთა დროში გალაკტიონის პოეტიკამ უაღრესად ღრმა სახეცვლილება განიცადა.
პოეტის შემოქმედებითი ევოლუცია უმტიკივნიულოდ არ წარმართულა. აქ იყო მძაფრი

უკიდურესობებიც, „თვითუარყოფის“ სასონარკვეთილი ცდებიც, და, თუ ობიექტურად განვსჯით, დროდადრო მხატვრული რეგრესის აშკარა ნიშნებიც.

მაგრამ საბედნიეროდ, როგორც დრომ დაგვიდასტურა, ეს იყო მხოლოდ ხანმოკლე გადახვევები და ჩავარდნები განვითარების აღმავალ გზაზე. სხვანაირად შეუძლებელია იმ ჭეშმარიტად მაღალი, „უმწვერვალესი“ მიღწევების ახსნა, რომელიც უკვე მსცოვანმა პოეტმა მოუპოვა ქართულ პოეზიას.

გ. ტაბიძის მიერ სიცოცხლის უკანასკნელ ათწლეულში დაწერილი ლექსები მხატვრული აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით ახალ, თავისებურ საფეხურს მოასწავებს პოეტის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. აქ საბოლოოდ დაძლეულია არა მხოლოდ სიმბოლისტური პოეტიკის რუდიმენტები, არამედ მისი უარყოფის პროცესში, გარკვეულ ეტაპზე წარმოშობილი ზოგიერთი უკიდურესობაც. გალაკტიონ ტაბიძე ამ დროს შესამჩნევად უახლოვდება ქართული კლასიკური პოეტური აზროვნებისა და მეტყველების ფორმებს, დაჟინებით ეძებს გამოხატვის სადა, ლაპიდარულ, ჰარმონიულ საშუალებებს, უფრო ღრმად ეუფლება ქართული ენის სტიქიას, მის თანდაყოლილ, სპეციფიკურ ხატოვანებას.

მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ აქ კლასიკური გამოცდილება გამოყენებულია უაღრესად თვითმყოფი ნიჭისა და თავისებური ბიოგრაფიის მქონე პოეტის მიერ. მოდერნისტულ გატაცებებსა და ფორმალურ ექსპერიმენტებს უკვალოდ არ ჩაუვლიათ გალაკტიონ ტაბიძისათვის. მსგავსად ჩვენი ეპოქის მთელი რიგი გამოჩენილი პოეტებისა, მოდერნისტული პოეტიკიდან მან შეითვისა ყოველივე ის, რაც მხატვრული ფორმის განვითარების თვალსაზრისით ნამდვილად წინ გადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენდა XX საუკუნის ლირიკაში. განსაკუთრებით ეს შეეხება იმპრესიონისტული ფერწერის ელემენტებს, პოეტური იდეისა და განწყობილების გადმოცემის მრავალსახოვან საშუალებებს და ლექსის მუსიკალური გააზრების ახალ პრინციპებს.

გალაკტიონ ტაბიძის უკანასკნელი წლების ლირიკისათვის დამახასიათებელი ფორმა-თა კლასიკური სისადავე გამდიდრებულია შინაგანად უაღრესად ღრმა და რთული პოეტური ნააზრევით. „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, „ზღვა ახმაურდა“, „შოთა რუსთაველი ზღვის პირას“, „ვესპერი“ დაწერილია დიდი ოსტატის თუმცა ოდნავ დაღლილი, მაგრამ შეუმცდარი ხელით.

პოეტური აზრის სიმწიფე, სახეების პლასტიკურობა, ფორმებისა და ხმების ჰარმონია, გამომსახველობით საშუალებათა ლაკონიზმი, ქართული სიტყვის შინაგანი ფერადოვნების ღრმა განცდა – ყოველივე ეს მათ თანამედროვე ქართული ლირიკის ნამდვილ შედეგებად აქცევს.

ეს არის ღრმა ეროვნული ხასიათის, ნამდვილად ხალხური, ნაციონალური პოეტური შემოქმედების ბრწყინვალე ნიმუშები.

პოეტის რომანტიკული დამოკიდებულება სამყაროსადმი აქ დაცლილია მისტიციზმის, ირრაციონალიზმის ელემენტებისაგან. რომანტიკული მსოფლგაგება აქ თავის გამოვლინებას პოეზებს რეალური სინამდვილის უაღრესად ამაღლებულ, მძაფრი პოეტური ფანტაზიით ფრთაშესხმულ განცდაში.

ეს არის თავისებური გამოვლინება ქართული ხელოვნებისათვის ოდითგან დამახასიათებელი რომანტიკული სულისა: მისი ციხე-კოშკების სიმაღლის, მისი ტაძრების ჰაეროვანი აღნაგობის, მის ჰანგებსა და მელოდიებში შემონახული ფარული გზნების და ქართული ორნამენტის საოცარი შინაგანი სიღრმისა.

ვინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს,
ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს.

– ნერდა გალაკტიონ ტაბიძე ერთ თავის გვიანდელ ლექსში და მართლაც, მთელი მისი ლირიკა კიდევ ერთი მკაფიო გამოსხივებაა ქართველი ერის უაღრესად თავისებური, თვითმყოფი შემოქმედებითი ნიჭისა.

„პოეტური ინტებრალის“ დიფინირება

გალაკტიონ ტაბიძის მრავალი ლექსი დაცილებულია თანამედროვე მკითხველის წარმოდგენათა სამყაროს. ამას ორი მიზეზი მაინც აქვს: ერთია თვით პოეტის შემოქმედებითი მანერა, გარდა ამისა, გალაკტიონი იმდენად მრავალმხრივი პოეტია, რომ ვერ კმაყოფილდება ვინრო ეროვნული ჩარჩოებით და ზოგიერთ ლექსში წყდება თანამედროვეთა წარმოდგენებსა და ასოციაციებს და კავშირს კარგავს მათთან. მიუხედავად ამისა, მკითხველისთვის გაუგებარი გალაკტიონის შედეგები მაინც არ კარგავენ ზემოქმედების უნარს. ამის საიდუმლო კი მათს მუსიკალურობაში უნდა ვეძებოთ.

თავის დროზე ვერლენის მიერ ნასროლი ლოზუნგი – „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!“ – პოეტების მომდევნო თაობებმა დრომად აიტაცეს. პოეზიაში მუსიკალურობის დომინირებამ მანამდე არსებული რიტორიკულ-ლოგიკური ლექსისთვის დამახასიათებელი კომპოზიციის რღვევა გამოიწვია. პოეტის მიერ ლექსის საფუძვლად აღებული თემა იშლება ნაწილებად, ფორმდება ზუსტ პოეტურ სახეებად (ხშირად – ტროპი-გამოცანა) და ლექსში უკვე მუსიკალური ნიშნის მიხედვით ლაგდება.

ამგვარი პოეზიის ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი ლექსი „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“.

პოეტის მრავალრიცხოვან თაყვანისმცემელთა უმრავლესობაში ეს ლექსი მხოლოდ თავისუფალ ასოციაციებს იწვევს. ლიტერატურათმცოდნეობას, რამდენადაც ვიცით, არასოდეს უცდია მისი ახსნა მოეცა და ეს ალბათ იმ საპატიო მიზეზის გამო, რომ ლექსი ძალზედ ბუნდოვანია, ან კი საჭიროა თუ არა იმ ლექსის განმარტება, რომლის კონკრეტული თემატიკა გაუგებარია და რომელიც, მიუხედავად ამისა, მთელი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში უაღრესი მუსიკალურობის გამო ინარჩუნებს (და კვლავაც შეინარჩუნებს) მკითხველზე ზემოქმედების უნარს?

მალარმე ლექსის განმარტებას ლექსის სიკვდილის ტოლფასოვნად მიიჩნევდა. მიუხედავად ამისა, ფრანგი ლიტერატურათმცოდნის ალბერ ტიბოდეს კომენტარებს პოეტის ლექსებისთვის მკითხველი არ დაუკარგავს. მალარმეს პოეზია, რომელმაც ტიბოდეს დახმარებით დაიბრუნა თავისი კონკრეტული თემატიკა, მკითხველს უფრო მეტი უფლებამოსილებით წარუდგა. ამით ჩვენ იმის თქმა სულაც არ გვსურს, თითქოს გალაკტიონის პოეზიას ვისიმე ატესტაცია ესაჭიროებოდეს, არა, მაგრამ მისი მრავალი ლექსის თემატიკა იმდენად დაშორებულია ჩვენი წარმოდგენების სამყაროს, რომ განსაკუთრებულ განმარტებას მოითხოვს. ყოველგვარი განმარტება კი გარკვეულ კვლევა-ძიებას უნდა დაეფუძნოს. [...]

ლექსის პირველსავე ტაეპს არარეალურ სამყაროში გადავყავართ: „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი...“ და შემდეგ მთელი ლექსი მართო წყვეტილ ასოციაციებს იწვევს და გვხიბლავს უაღრესი მუსიკალურობით. მრავალჯერ გამეორებული „მშვიდობით!“ ლექსის ლეიტმოტივია, რომელიც ტრაგიკულ დასასრულს მიგვანიშნებს. მაგრამ მინიშნება არ ხსნის დეფორმირებულად მოცემულ ლექსის თემას, რადგანაც ჩვენი ასოციაცია პოეტის ასოციაციათა ლოგიკურ ჯაჭვს არ თანხვდება. ლექსის თემა ჩვენი ცხოვრების მიღმა დარჩენილი.

ლექსის ამოხსნისათვის ამოსავალ წერტილად „გრაალის კოშკები“ უნდა მივიჩნიოთ. ეს არის ერთადერთი კონკრეტული რამ, რაც წარმატების იმედს იძლევა.

შუა საუკუნეების თქმულებათა ბრეტონულ ციკლში არსებობს თქმულება წმინდა გრაალის შესახებ. თქმულების თანახმად გრაალი ზურმუხტისაგან გამოთლილი თასია, რომელიც საიდუმლო სერობის დროს ქრისტეს ხელთ ქონდა. ამ თასში იოსებ არიმათიელმა ჯვარცმულის სისხლი მოაგროვა და თასი წაიღო ბრიტანეთში, მიუვალ მონ-სალვატის მთაზე, სადაც რაინდ ტიტურელის მიერ ბრწყინვალე ტაძარი იქნა აგებული.

ამ ბრეტონულ თქმულებაზე დაყრდნობით შემდეგში შეიქმნა მითი გრაალის სამეფოს შესახებ. ეს მითი ფრანგულ და გერმანულ ლიტერატურაში სხვადასხვა სახით დამუშავდა.

კრეტიენ დე ტრუა, ვოლფრამ ფონ ეშენბახი და ანონიმი ავტორები ცდილობდნენ წმინდა გრაალის მითოსთვის ადგილობრივი (ფრანგული ან გერმანული) ნიადაგი მოეძებნათ.

1846-47 წლებში დაწერილი რიჰარდ ვაგნერის ოპერა „ლოენგრინი“ შუა საუკუნეების გერმანულ პოეზიაში დამუშავებული წმინდა გრაალის თქმულების თემაზე იყო აგებული. თუ მხედველობაში მივიღებთ ვაგნერის უდიდეს გავლენას XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის ევროპის ყველა დიდი პოეტის შემოქმედებაზე, მაშინ სანიშნო უნდა გახდეს გალაკტიონის ზემოდ დასახელებული ლექსის „ლოენგრინიდან“ წარმომავლობა. ტექსტობრივი ანალიზის საფუძველზე კი შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ პოეტურ ენაზე გადატანილი „ლოენგრინის“ ფინალია.

როგორია ვაგნერის ოპერის შინაარსი და, სახელდობრ, რა აისახა გალაკტიონთან?

ბარბანტის პრინციპსა ელზას ბრალად ედება ძმის მკვლელობა. მისი უდანაშაულობა რაინდულ ორთაბრძოლაში უნდა დამტკიცდეს. ელზა ღმერთს ევედრება, რათა მას დამცველი მოეველინოს („ბაგეთა ლოცვა“). ხდება სასწაული, ზღვიდან ნავით გამოჩნდება ზეციური რაინდი ლოენგრინი („ანგელოზი“), რომელიც ფრიდრიხ ფონ-ტელრამუნდთან ორთაბრძოლაში დაიცავს ელზას ღირსებას. გამარჯვებული ლოენგრინი ცოლად თხოულობს ელზას, მაგრამ წინასწარ პირობას უდებს, რომ ის არასდროს დაინტერესდეს მისი წარმოშობით. ელზა თანახმაა, მაგრამ ჰერტრუდასგან ჩაგონებული ქორწინების ღამესვე ტეხს ალთქმას („ამაოდ დაგენდე“, „ელვარე საღამო“). ლოენგრინი იძულებულია სახალხოდ განაცხადოს თავისი ვინაობა: ის ზეციური გრაალის სამეფოს რაინდია („გრაალის კოშკები“). ლოენგრინი არღვევს წმინდა გრაალისადმი მიცემულ ალთქმას და ამის გამო ხდება ტრაგედია („ზმანებათ სამრეკლო... დაიმსხვრა და გლოვა მომესმა“). თუმცა ელზას და ლოენგრინს უყვართ ერთმანეთი, მაგრამ ალთქმის დამრღვევი რაინდი სამუდამოდ უნდა დაშორდეს ხალხს და გრაალს დაუბრუნდეს („ჩვენ ერთმანეთი ამაოდ გვინდოდა! მშვიდობით მარადის!“). ელზა ვერ უძლებს ტრაგედიას და კვდება („კვდება ვარდები“). ლოენგრინი თანდათან შორდება ზღვის ნაპირზე შეგროვილ ხალხს („მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!“).

ჩვენი აზრით, ეს ლექსი ერთ-ერთი ბედნიერი გამონაკლისია, როდესაც პოეტური წარმოები გენიალური მუსიკის ადექვატურია როგორც პოეტური სახეების, ასევე მუსიკალურობის მხრივ.

გალაკტიონმა ლექსი კომპოზიციურადაც მუსიკალურად ააგო. ეს არის ლოენგრინისა და ქოროს მონაცვლეობას დამყარებული ნაწარმოები.

ჩვენ გვგონია, რომ ეს ლექსი კარგი მაგალითია, თუ რა უნდა იქნეს გათვალისწინებული გალაკტიონის მრავალი ლექსის აღმძრავი იმპულსების დასადგენად: თავის მხრივ ამგვარი კვლევა ზოგიერთ ტექსტოლოგიურ საკითხსაც გაარკვევს (მაგალითად, რატომ ხდება აღნიშნული ლექსის ერთ-ერთ ვარიანტში დაცული „ლიდიის სამრეკლოს“ შეცვლა „ზმანების სამრეკლოთი“ და რომელი ვარიანტი უნდა ავირჩიოთ – „ლიდია“ თუ „ზმანება“?). ასეთი მეთოდის გამოყენებით მკითხველისთვისაც უფრო ნათელი გახდება დიდი პოეტის შემოქმედების მრავალი მხარე.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1967, 17 მარტი, №12.

როლანდ ბურჟულაძე

ტროპი-ბამოცანის ამოხსნის ცდა

შემოქმედებითი პროცესის განსაზღვრა ყოველგვარი კვლევის დროს აუცილებელ წინაპირობად უნდა ჩაითვალოს, ამიტომ, უწინარეს ყოვლისა, საჭიროდ მიგვაჩნია ამ მიმართებით ჩვენი პოზიციის გარკვევა.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ჯერ კიდევ საკამათოდ ითვლება საკითხი – პოეტური შემოქმედება ინტუიტიური აზროვნების შედეგია თუ ინტელექტუალური შრომისა,

სამწუხაროდ, პირველ შეხედულებას უფრო მეტი მკვლევარი იზიარებს და ეს თავის მხრივ არასასურველად მოქმედებს ლიტერატურული კრიტიკის განვითარებაზე. ჩვენ კატეგორიულად წინააღმდეგი ვართ, რომ პოეტური შემოქმედება ინტუიტიური აზროვნების შედეგად დავსახოთ. რა თქმა უნდა, სამყაროს ინტუიტიურ ჭვრეტას შემოქმედებითს პროცესში გარკვეული ადგილი უკავია, მაგრამ მისი წილი მეტად უმნიშვნელოა. პოეტის შემოქმედება ძირითადად მძიმე და ხანგრძლივი ინტელექტუალური შრომის ნაყოფია. ინტუიტიური აზროვნების თეორიის ფესვები პლატონის იქითა შორეულ წარსულში იკარგება, მაგრამ მის ძირითად დასაყრდენს მაინც მეოცე საუკუნის პოეზია წარმოადგენს, რადგანაც თანამედროვე პოეზია უაღრესად მდიდარი მეტაფორულობის გამო რაღაც შეუცნობლობის იერით წარმოგვიდგება.

პოეზიაში დროთა განმავლობაში ერთი მიმდინარეობა მეორით იცვლებოდა, მაგრამ კრიტიკული ჟანრი უფრო კონსერვატიული აღმოჩნდა და ძველი მეთოდებით ვერ შეძლო ახალი პოეზიის გაანალიზება. ინტუიტიური აზროვნების თეორია კი ისეთი ფარდაა, რის მიღმაც საკმაოდ მრავალი რამის მოთავსება შეიძლება (ჩვენი ეს თეზა პოეზიაში ინტელექტუალურის დომინირების შესახებ, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება აბსოლუტურად იქნეს მიღებული, რადგანაც საკითხი საკმაოდ რთული და საკამათოა, მაგრამ აღნიშნული საკითხის მიმართ ჩვენი დამოკიდებულების გარკვევა იმდენად მიგვაჩნია საჭიროდ, რამდენადაც ვფიქრობთ, რომ ეს ჩვენს მიერ გამოყენებულ კვლევის მეთოდს სინათლეს მოჰფენს).

პოეტთა მიერ სიტყვის, როგორც მუსიკალური ფენომენის აღიარება კრიტიკისთვის დარჩა: „ხმა მღალადებელი უდაბნოსა შინა“. ახალი პოეზიისათვის დამახასიათებელი მეტაფორების ამოსაცნობად გამოყენებულია ძველი მეთოდი: ურთიერთშეპირისპირებულ სიტყვათა ლექსიკური მნიშვნელობების შერჩევა კონტექსტის გათვალისწინებით. შედეგიც სავსებით ბუნებრივია: მეტაფორა ამოუცნობი რჩება. კრიტიკოსი კი დასკვნას აკეთებს – ეს ინტუიტიური აზროვნების შედეგიაო.

ახალი პოეზიისათვის ხედვითი და სმენითი ასოციაციების ერთობლიობაა დამახასიათებელი. სინესთეზიური პრინციპით შექმნილი ლექსი, ბუნებრივია, რომ არ შეიძლება მხოლოდ სიტყვის ლექსიკურ მნიშვნელობაზე იყოს აგებული. ასეთი სახის პოეზია, უწინარეს ყოვლისა, მოითხოვს სიტყვიერი მასალისადმი პოეტის უაღრესად თავისუფალ მიდგომას (რაც ისევ და ისევ მუსიკალური ნიშნით ხდება), ამის უშუალო შედეგს კი ინდივიდუალურ მეტაფორათა უსასრულო მრავალფეროვნება წარმოადგენს.

მცირეოდენი გადახვევა თვით მეტაფორის საკითხის გამო.

მეტაფორა პროზისთვისაც არის დამახასიათებელი, მაგრამ პროზაულ ტექსტებში (და ყოველდღიურ მეტყველებაში) ნახშიარი მეტაფორები ხშირი განმეორებისგან გაუფასურებულია. მათ არ გააჩნიათ მკითხველის (და მსმენელის) ყურადღების დაძაბვის უნარი იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ არავითარ ამოსაცნობს არ შეიცავენ – მეტად ცხადნი არიან. „ტკბილი ბუნება“, „ანთებული თვალები“, „ცივი გული“, „შავი ცხოვრება“, „ცხოვრების ვარსკვლავი“ და სხვა ამგვარი – მხოლოდ პროზაული მეტაფორებია. თავის დროს, როცა მოხდა ამ სიტყვათა პირველი ურთიერთშეპირისპირება, ალბათ ისინი შეიცავდნენ რაიმე ახალს და ორიგინალურს, რაც მკითხველის სმენას და აზროვნებას გააღიზიანებდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში დაიკარგა მათი, როგორც ტროპის ინდივიდუალური ხასიათი და ისინი ფრაზეოლოგიურ ლირებულებად იქცნენ. ამით გამდიდრდა ენის ფრაზეოლოგიური ლექსიკონი, მაგრამ სიტყვათა ეს შეპირისპირებები სამუდამოდ დაიკარგა პოეზიისათვის. მიუხედავად ამისა, პოეტს ახალ მეტაფორათა შექმნის ამოუწურავი შესაძლებლობა გააჩნია და მეტაფორათა პერიოდული გაუფასურება პოეტური ენის განვითარების სტიმულად გვევლინება.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში ტროპი-გამოცანის აგების პრინციპის გასარკვევად მხოლოდ ერთი ლექსის („ალგები თოვლში“) მაგალითით დავკმაყოფილდით. ეს იმიტომ, რომ ამ ლექსში მოცემული მეტაფორა-გამოცანა ერთგვარ გასაღებს წარმოადგენს გალაკტიონის პოეზიისთვის დამახასიათებელი ტროპიკის გასაგებად.

არა მარტო მკითხველის, არამედ ლიტერატურათმცოდნეთა გაკვირვებასაც იწვევს ლექსის პირველი ტროპი:

დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით!

სიტყვათა ისეთი შეპირისპირება, როგორც არის „ივლისისფერი ყინვა“, ერთი შეხედვით მართლაც უაღრესად უცნაურია. საეჭვოა, რომ „ივლისისფერის“ სავარაუდო სინონიმური მნიშვნელობების ძიებამ რაიმე ხელშესახები მოგვცეს, რადგანაც სიტყვის სანყისი მნიშვნელობა დროის აღმნიშვნელია და არა ფერის, ასეთ ვითარებაში თითქოს იქმნება საშიშროება, რომ „ივლისისფერი ყინვა“ ინტუიტიურის მიღმა მოთავსდეს.

მაგრამ არა!

მივმართოთ ტექსტოლოგიურ ძიებას. ლექსის ავტოგრაფი ჩვენთვის საინტერესოს არაფერს იძლევა (ეს ტროპი აქ სავსებით იგნორირებულია), მაგრამ სამაგიეროდ აღნიშნული ადგილი 1916 წელს დაბეჭდილი რედაქციით შემდეგნაირად იკითხება:

როდესაც მთვარე თოვლიან ალვებს
ათრობს ცისფერი ყინვის თასებით...

როგორც ვხედავთ, აქ „ივლისისფერის“ ნაცვლად „ცისფერის“ კონსტატირება ხდება, ე. ი. სავარაუდოა, რომ „ივლისისფერი“ წარმოადგენს „ცისფერის“ ტრანსფორმირებულ სახეს. მაგრამ როგორ, რა პრინციპით ხდება ასეთი უჩვეულო ტრანსფორმაცია?

როდესაც ხედვითი ასოციაცია არაფერს გვაძლევს და ტროპი აბსურდულად გვეჩვენება, მაშინ მის ამოსაცნობად უეჭველად სმენითს ასოციაციას უნდა მივმართოთ.

რა საჭიროა გ. ტაბიძის პოეზიის მიმართ სამოცი წლის განმავლობაში ეპითეტის „მუსიკალურის“ ხმარება, თუ ამ მუსიკალურ პრინციპს პოეტის შემოქმედების ამოსახსნელად არ გამოვიყენებთ? შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ფრაზა „მუსიკალური პოეზია“ უცხოენოვანი ნიგნებიდან გადმოღებული ტერმინია, რომელსაც ქართულ კრიტიკულ ჟანრში გააზრება აკლია.

„ივლისისფერი“ ტონალურად ერთ ხმოვანზეა აგებული („ი“). სინესთეზიურ ხელოვნებაში კი ეს ხმოვანი ძირითადად ცისფერი ფერის აღმნიშვნელია. თვალსაჩინოა წმინდა აკუსტიკური მსგავსებაც: ივლისისფერი-სისფერი-ცისფერი. ამგვარად, ეჭვი არ არის, რომ გალაკტიონ ტაბიძისთვის „ივლისისფერის“ ასოციაციის გამომწვევი სანყისი მუსიკალური ფორმა უნდა ყოფილიყო „ცისფერი“.

მაგრამ არ შეიძლება აქ ბუნებრივად არ გაჩნდეს კითხვა: რამ გამოიწვია „ცისფერის“ ასეთი ტრანსფორმირება და მისი თითქოს აბსურდულ ზღვარამდე მიყვანა? ამ კითხვას რომ ვუპასუხოთ, მხედველობაში უნდა მივიღოთ გ. ტაბიძის ამავე პერიოდის პოეზიისათვის დამახასიათებელი ნიშანი – ცისფერის მოჭარბება.

პოეტს ამ პერიოდის ლექსებში ისე ხშირად აქვს გამოყენებული „ცისფერი“, რომ არ შეიძლება არ ეგრძნო ამ სიტყვის გაუფასურების ზღვარამდე მისვლა. ამის გამო ის ზოგჯერ მუსიკალური პრინციპით ახდენდა მის დაშლა-გარდაქმნას და ქმნიდა ასეთ საოცარ ტროპებს.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, გ. ტაბიძის პოეზიაში სიტყვათა ზოგიერთი უცნაური შეპირისპირება, რაც ერთი შეხედვით აბსურდულ და ამოუცნობ მეტაფორა-გამოცანას იძლევა, გამომწვეულია არა რაღაც მისტიკური ინტუიტიური აზროვნებით, არამედ საკმაოდ ხანგრძლივი ინტელექტუალური შრომის შედეგს წარმოადგენს, დამყარებულია ხედვითი და სმენითი ასოციაციების ერთობლიობის პრინციპზე და მთლიანად თავსდება ასოციაციათა ლოგიკური ურთიერთდამოკიდებულების კანონებში.

ჩვენ შეგნებულად თავს ვარიდებთ აღნიშნული ლექსის სრულ გაშიფრვას იმ საპატიო მიზეზის გამო რომ ასეთი გაშიფრვა არასასურველია (მკითხველს უნდა ჰქონდეს დამოუკიდებელი აზროვნების საშუალება), თუ ზოგიერთი ძნელად გასაგები ადგილის ახსნა-განმარტებას ვიძლევი, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მკითხველს მივცეთ ჩვენი წარმოდგენით სწორი ორიენტირი, რათა შემდეგ მან თვითონ მოახდინოს პოეტის ნაწარმოებთა სწორი შეცნობა და ფსიქოლოგიურად და ინტელექტუალურად მზად იყოს ტროპ-გამოცანებზე (და შიშ-

ველ ასოციაციათა კვანძებზე) აგებული პოეზიის აღსაქმელად. თანადროული ლიტერატურული კრიტიკის დანიშნულება კი სწორედ ის არის, რომ დაეხმაროს მკითხველს პოეტსა და მას შორის არსებული ინტელექტუალური ინტერვალის შემცირებაში.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1967, 12 მაისი, №20.

როლანდ ბურჭულაძე

„მოძრაობა და მართო მოძრაობა...“

ძალიან დიდი ხნის წინ, ანტიკურ ეპოქაში, ბერძნებს ჰქონდათ ცოდნა ციურ ცთომილთა მოძრაობისა, მაგრამ მისი გაანგარიშება და რუკაზე გადატანა არ შეეძლოთ. ასეთი სამუშაოს ჩატარება პლატონს „ადამიანის გონებისთვის მიუწვდომელ ოცნებად“ მიაჩნდა. შემდეგმა თაობებმა უარყვეს პლატონის შეხედულება: სხვადასხვა დროს შედგენილ იქნა საკმაოდ ზუსტი ასტრონომიული რუკები. დღეს კი პლატონის აზრი, რბილად რომ ვთქვათ, საკმაოდ გულუბრყვილოდ გვეჩვენება.

ჩვენი აზრით, შეიძლება ანალოგიის მოძებნა.

ლიტერატურათმცოდნეობის გუშინდელი აქსიომები დღეს უკვე გადასინჯვას ითხოვენ. მონტენზე ამბობენ, ფრანგებს აზროვნება ასწავლაო. კრიტიკასაც იგივე მისია აკისრია: მკითხველს უნდა ასწავლოს პოეზიის სწორი აღქმა.

„ივლისისფერი ყინვა“, „ლომფერი ოქტომბერი“, „ცისფერი ღვინოები“ და სხვა ამგვარი განმარტებას მოითხოვს. განმარტებას მოითხოვს იმ მიზეზით, რომ ასეთი ტროპები არ შეიძლება პოეტურ თვითნებობად ჩაითვალოს. მათი წარმოქმნა მათემატიკური სიზუსტით მოქმედ კანონებს ემორჩილება და საჭიროა ამ კანონთა მიკვლევა და გააზრება.

ზემოთ ჩვენ სწორი აღქმა ვახსენეთ. რას ნიშნავს ეს?

რამდენი მკითხველიც არსებობს გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებისა, იმდენნაირი გაგებაა სავარაუდო. მაგრამ შეცნობის ამ კალეიდოსკოპში შეიძლება არც ერთი არ იყოს სწორი. ერთადერთი სწორი აღქმა ეს პოეტისეულ ასოციაციათა ჯაჭვის შეცნობაა. თუ „ივლისისფერი“ ჩვენში „მცხუნვარეს“, „მომხიბვლელის“, „გამჭვირვალეს“ ასოციაციას იწვევს, ასეთი აღქმა არასწორია.

სუბიექტური თვალსაზრისით პრინციპული მნიშვნელობა არც ენიჭება, თუ როგორ აღიქვამს მკითხველი „ივლისისფერ ყინვას“, ან „თიბათვის მზეს“, რომელიც „გახელილი თვალეზით კვდება“, რადგანაც პოეტისა და მკითხველის ასოციაციათა სხვაობა არ ნიშნავს ამ უკანასკნელზე ლექსის ზემოქმედების გამორიცხვას. მაგრამ მეცნიერულ პოეტიკას არ შეუძლია დაკმაყოფილდეს იმ ფაქტით, რომ ლექსი მკითხველზე ზემოქმედებას ახდენს. საჭიროა გაირკვეს ის გზა, თუ როგორ ხდება რეალურის გარდაქმნა მხატვრულ სახედ. ამის გარკვევა კი სტრუქტურული პოეტიკის გარეშე შეუძლებელია. სამწუხაროდ, პოეტიკის განვითარება ჩვენთან სტატისტიკური აღრიცხვის ჩიხშია მოქცეული და, რაც უფრო ადრე დავძლევთ სიძნელებს, მით უფრო უკეთესია (სტრუქტურული პოეტიკა კიბერნეტიკული მეცნიერების საკმაოდ მნიშვნელოვანი დარგია. და ის სავალალო ფაქტი, რომ ჩვენთან სათანადოდ არ არის განვითარებული, მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენს ნაკლზე მეტყველებს).

ასეთი საპროგრამო ხასიათის განცხადება გვაიძულა ფილიპე ბერიძის წერილმა, რომელიც „ლიტერატურული საქართველოს“ 23-ე ნომერშია გამოქვეყნებული. წერილი კამათის წესით არის დაბეჭდილი, მაგრამ პასუხის გაცემა საკმაოდ ძნელია: „ბელინსკი იტყოდა...“ „ი. ჭავჭავაძე წერდა...“, „ჰეგელმა ახსნა...“, „ბალზაკმა უწოდა...“, „ბრიუსოვი იტყოდა...“, „ლუსი აღნიშნავს...“, „ჰეგელი ხედავდა...“, „გ. ტაბიძე განსაზღვრავდა...“, „ფსევდო-ლონგინს მიაჩნდა...“, „კ. გამსახურდიამ შენიშნა გაურია...“ და ა. შ.

როგორც წერილიდან ჩანს, ავტორი არ იზიარებს ჩვენს თეზას შემოქმედებით პროცესში ინტელექტუალურის დომინირებისა: „პოეტურ შემოქმედებითს პროცესში ინტელექტის

დომინანტობის აღიარება ჩრდილს აყენებს გრძნობის როლს და მხატვრული სახე დაჰყავს გონების უსიამოვნო ექომდე“. მცდარი შეხედულებაა! რატომ არ აქცევთ ყურადღებას იმ ელემენტარულ გარემოებას, რომ ინტელექტის დომინირება კი არ ქმნის უსიამოვნო ექოს, არამედ არასაკმარისი ინტელექტი.

რაც შეეხება გრძნობის როლის დაჩრდილვას, ამაზე იმ აზრის ვართ, რომ პოეტური შედეგის გამოცხადება უაზრო ინტუიციის ნაყოფად საკითხის გარკვევისთვის თავის არიდებაზე მეტყველებს.

ფ. ბერიძე შეცდომად გვითვლის აზრს, რომ „პოეტურ შემოქმედებითს პროცესს ინტელექტი წარმართავს და არეგულირებს“. ზედმეტი სქოლიო რა საჭიროა, მაგრამ საინტერესოა, როგორ გავიგოთ ასეთი ფრაზა: „ლირიკული გრძნობა პოეტური ფანტაზიის სფეროში მოძრაობს და ვითარდება. ამ მოძრაობა-განვითარებას კი აწესრიგებს და გარკვეული მხატვრული მიზნისკენ წარმართავს გონება“ (ფ. ბერიძე, „ლირიკული გრძნობის განვითარება“, ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, გვ. 112, 1966).

იმ დროს, როდესაც ფსიქოლოგიური ცოდნა საკმაოდ დაბალი იყო და არ შეიძლებოდა ასოციაციათა შორის არსებული ლოგიკური კავშირის დადგენა-გამოყენება, როდესაც მათემატიკური ლოგიკა მხოლოდ მათემატიკის ან ლოგიკის ჩარჩოებში იყო ჩაკეტილი, კიდევ შეიძლებოდა გაუგებარი ტროპები (და მთელი ლექსებიც) ინტუიტიური თეორიის მიღმა მოგვეთავსებინა, მაგრამ დღეს დროა გავიგოთ, რომ „ინტუიცია“, როგორც ტერმინი, თავის დროზე ორი სხვადასხვა ინტელექტის სხვაობას უწოდეს და ეს სხვაობა მაინც ინტელექტი იყო (ერთი ადამიანი ვერ ჩასწვდა მეორის მიერ გამოთქმულ აზრს და მას ინტუიცია – ლოგიკური აზროვნებით მიუწვდომელი დასკვნა უწოდა).

არასოდეს არ უნდა დავივიწყოთ, რომ შემოქმედი ყოველთვის მალა დგას მკითხველზე. სანამ მკითხველი არ მიაკვლევს იმ გზას, თუ როგორ ხდება რეალურის გარდაქმნა მხატვრულ სახედ, სანამ არ მიაგნებს დეფორმირებული თემის წვდომის გზას, მანამდე ლექსი მისთვის ჰორიზონტს იქით იარსებებს. ხმას გაიგებს, მაგრამ ვერასდროს დაინახავს. ხოლო, თუ დანახვას მოისურვებს, იძულებული იქნება საკუთარ ცოდნას (და გამოცდილებას) დამყარებული ასოციაციების მიხედვით წარმოიდგინოს ლექსით დახატული სურათი.

როდესაც ჩვენ ინტუიციას უარყოფდით, იქვე აღვნიშნავდით, რომ საკითხი საკმაოდ რთული და საკამათო იყო. უარყოფის ხაზგასმით აღვნიშვნა კი იმიტომ გვესაჭიროებოდა, რომ ეს ჩვენს მიერ გამოყენებულ კვლევის მეთოდს სინათლეს მოფენდა.

ჩვენ რომ ინტუიციის მომხრე ვყოფილიყავით, მაშინ „ივლისისფერ ყინვას“ ინტუიციის ცეცხლგამძლე ყუთში მოვათავსებდით და არ ვეცდებოდით ამ მეტაფორა-გამოცანის საწყისი რეალური ფორმა მოგვენახა. ასევე პოეტური ინტუიციის (და არა ლირიკული იმპულსის) ნაყოფად უნდა მიგვეჩინა „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ და არ უნდა დაგვედგინა მისი „ლოენგრინიდან“ წარმომავლობა.

გაზეთის წინა ნომერში გამოქვეყნებული ი. კენჭოშვილის „რეპლიკა მარჯვნივ და მარცხნივ“ ცდილობს გარკვეული დაზუსტება შეიტანოს ჩვენს მიერ გამოთქმულ მოსაზრებაში, მაგრამ მთელი მისი მსჯელობა მაინც სამწუხარო გაუგებრობაზეა აგებული. ი. კენჭოშვილი აღვნიშნავს: „შეუძლებელია გავიზიაროთ რ. ბურჭულაძის კატეგორიული მტკიცება, რომ ყველა პოეტურ ნაწარმოებში გონებისეული მომენტი სჭარბობს“.

როდესაც ჩვენ ინტელექტის დომინანტობას აღვნიშნავდით, ეს შეეხებოდა შემოქმედებითს პროცესს და არა მის შედეგს. ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ფიქრნი მტკვრის პირას“ ლოგიკურ-რიტორიკული ლექსია და იდეურ-თემატური მხარე წინ არის წამოწეული. გ. ტაბიძის „ლურჯა ცხენები“ კი პირიქით, მუსიკალური პრინციპით არის შექმნილი და ამიტომ თემა დეფორმირებულია და უკანა პლანზეა გადასული. მაგრამ ლექსში ინტელექტუალური თუ ემოციური მხარის წინ წამოწევა არ ცვლის შემოქმედებითი პროცესის ინტელექტუალურ ხასიათს.

ამგვარად, ჩვენ არასდროს არ ვცდილვართ დაგვემტკიცებინა გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში „ინტელექტის მომენტის დომინირება“, მაგრამ ასეთი მომენტი შემოქმედებითს პროცესში დომინირებს.

როდესაც პოეტი ლექსზე მუშაობის დროს ადგენს სქემას, ახდენს ასოების კლასიფიკაციას, სინოფონიისა და ომოფონიის პრინციპებით ანარმოებს სიტყვებს, რომლებიც ლექსიკონში არ გვხვდება, ყოველივე ეს მეტყველებს მისი ინტელექტის უმაღლეს აქტივობას (და არა მისტიკურ ინტუიციას).

ის შენიშვნები და სქემები, რომლებიც გალაკტიონ ტაბიძეს წლების განმავლობაში უსისტემოდ აქვს გაკეთებული, მომავალ ლიტერატურათმცოდნეებს არანაკლებ სამუშაოს მისცემს, ვიდრე მისი ბრწყინვალე პოეტური ნაწარმოებების მეცნიერული შესწავლა (თუნდაც ფ. ბერიძემ ასეთ შესწავლას „სკრუპულოზური კირკიტი და წვრილმანი ფილოლოგიური ჩარევა“ უწოდოს).

ფ. ბერიძისა და ი. კენჭოშვილის მსჯელობა ერთ მცდარ არხში მიმდინარეობს: ისინი იგივეობის ნიშანს სვამენ ინტუიციასა და ემოციას შორის და თავს გვახვევენ პოეზიაში ემოციის უგულვებლყოფის ბრალდებას. ასეთი აზრი ჩვენ არასოდეს გამოგვიტყვამს.

რაც შეეხება ლირიკულ იმპულსს, თუ მას ემოციურის სინონიმად მივიჩნევთ, მაშინ უნდა აღვნიშნოთ, რომ შემოქმედებითი პროცესის საწყისს სწორედ ის წარმოადგენს. ეს იმ მიზეზით, რომ ყველა საგანი (თუ მოვლენა) ხელოვანში შემოქმედებისათვის საჭირო გარკვეულ ბიძგს ინვესტს. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ემოციური იმპულსი მხოლოდ ლექსის პირველ მონახაზს იძლევა, რისგანაც შემდგომი დამუშავების პროცესში თითქმის აღარაფერი რჩება ხოლმე.

წავიდეთ კომპრომისზე და ვთქვათ, რომ ინტუიცია და ემოცია სინონიმური ან მონათესავე ცნებებია და ამ მხრივ არავითარი სადავო არა გვაქვს ფ. ბერიძესთან და ი. კენჭოშვილთან. ასეთ შემთხვევაშიც კი ჩვენს მიერ ინტუიტიურის უარყოფა ერთგვარ წინაპირობას წარმოადგენს სიმბოლისტური პოეზიის სწორი აღქმისათვის. ეს მაშინ, როდესაც ჩვენთან მოკამათენი ინტუიციაზე (ემოციაზე თუ ლირიკულ იმპულსზე) დაყრდნობით ვერ მოგვცემენ ლექსის ისეთ ანალიზს, რომელიც უაღრესად სუბიექტური არ იქნება.

დასკვნა ასეთი უნდა იყოს: შემოქმედებითს პროცესში ინტელექტის დომინირება გამართლებულია ჩვენს მიერ მოცემული ლექსების ანალიზით.

მოგვეცით ლექსის (თუ ცალკეულ ტროპთა) თქვენებური ახსნა და შემდეგ ვიკამათოთ დეტალებისა და პრინციპული საკითხების გამო. წინააღმდეგ შემთხვევაში აზრი არ აქვს სხვისი სამუშაო დებულებების განყენებულად განხილვას, რაც დაბნეულობის მეტს არაფერს გამოიწვევს.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1967, 28 ივლისი, №30.

ზურაბ კიკნაძე

„რალაც ამაზე ღრმა, უფრო მეტი...“

„ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნებულმა როლანდ ბურჟულაძის რამდენიმე წერილმა ცხოველი გამოხმაურება გამოიწვია. მაგრამ უნდა აღვნიშნოს, რომ პოლემიკოსებმა შეცვალეს თემა, რომელსაც რ. ბურჟულაძე იცავდა თავის წერილებში და რომელსაც იგი ეყრდნობოდა გალაკტიონის ზოგიერთი ლექსის ახსნისას.

ინტუიცია თუ ინტელექტი? რომელი მათგანი დომინირებს პოეტურ შემოქმედებაში? ეს უნდა ყოფილიყო კამათის საგანი. ფ. ბერიძემ ინტელექტს ინტუიციის ნაცვლად დაუპირისპირა „გრძნობის აქტიური მოქმედების პრინციპი“, რითაც საკამათო საკითხს ასცდა. ლაპარაკი უნდა ყოფილიყო ადამიანის შემოქმედებითს უნარზე და არა ფსიქოლოგიურ კატეგორიაზე, როგორცაა გრძნობა ან ემოცია, ი. კენჭოშვილის წერილში („ლიტერატურული საქართველო“, №21) ყურადღება უმთავრესად გამახვილებულია პოეტური ნაწარმოების ხასიათზე და ნაკლებად – შემოქმედებითს პროცესზე. რ. ბურჟულაძემ ეს აღნიშნა თავის საპასუხო წერილში,

მაგრამ, სამწუხაროდ, მას არ უცდია ახალი არგუმენტები მოეტანა თავისი შეხედულების დასამტკიცებლად. გარდა იგივე კატეგორიული გამონათქვამებისა, მისთვის ერთადერთ საბუთად რჩება: უკეთუ შემოქმედებას უაზრო ინტუიციის შედეგად დავსახავთ, ლექსის ახსნა შეუძლებელი, უკიდურეს შემთხვევაში – სუბიექტური გახდება. ამიტომ პოეტური შემოქმედება ინტელექტუალური შრომის შედეგად უნდა მივიჩნიოთ. ამ საბუთით რ. ბურჭულაძე გადაჭრით უარყოფს ინტუიციის როლს. უმნიშვნელომდე დაჰყავს მისი წილი შემოქმედებაში. ძნელია ასეთ მსჯელობას დაეთანხმოს კაცი. ლექსი მხოლოდ იმისთვის არ ინერება, რომ აიხსნას. მისი შემოქმედება უშუალო უნდა იყოს, ისევე როგორც მისი გაჩენაა უშუალო. უშუალობა ინტუიციის თვისებაა. ერთგან რ. ბურჭულაძე ყოველად უცნაურად განსაზღვრავს ინტუიციას: „ერთი ადამიანი ვერ ჩასწვდა მეორის მიერ გამოთქმულ აზრს და მას ინტუიცია – ლოგიკური აზროვნებით მიუწვდომელი დასკვნა უწოდა“. ამ აზრის თანახმად ინტუიცია ფიქციაა და როგორღა უნდა ასრულებდეს ეს „არარსებული“ უნარი პოეტურ შემოქმედებაში თუნდაც უმნიშვნელო როლს? სხვაგან იგი ინტუიციას „უაზროდ“, „მისტიკურად“ ნათლავს. ამგვარი აზრი ინტუიციის შესახებ არათუ სადავოა, არამედ მოკლებულია ჭეშმარიტების მარცვალსაც კი.

ინტუიცია არ არის „რალაც მისტიკური“ და, მით უმეტეს, „უაზრო“ რამ. ეს უნარი ადამიანში არსებობს და უკეთუ ძნელია რაიმეს ახსნა მასზე ორიენტაციით, ეს არ ნიშნავს, რომ იგი უაზროა და ნაკლებ როლს ასრულებს სულიერ შემოქმედებაში. თავი რომ დავანებოთ პოეზიას და შემოქმედების სხვა მაღალ რანგებს, ინტუიციის გამოვლენას ჩვენს ყოველდღიურ ყოფაში ვამჩნევთ. უმეტეს შემთხვევაში, ჩვენს მოქმედებასა და თქმას ინტუიცია წარმართავს. ლოგიკურ განსჯას, გააზრებას მხოლოდ მომხდარ ფაქტთან აქვს საქმე. ინტუიციის ანუ შთაგონების გარეშე ყოველი სიტყვიერი შემოქმედება, რომელსაც პოეზიის პრეტენზია აქვს, მხოლოდ კვაზი-პოეტური იქნება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ: ნაძალადევი. შემოქმედების პირველად აქტში ინტელექტი ემსგავსება იმ ხუთ სულელ ქალწულს, რომელთაც ვერ მიუსწრეს სიძეს და ამაოდ რეკდნენ დახშულ კართან. მას თითქოს ეკრძალება იმ „წყვდიადში“ შესვლა, სადაც პოეტური აზრის პირველი წინათგრძნობა ისახება.

მეცნიერული აღმოჩენისა და პოეტური შთაგონების ანალოგია არ არის შემთხვევითი. მეცნიერისა და ფილოსოფოსისათვის ისევე აუცილებელია შთაგონება, როგორც პოეტისათვის. თავისი არსით ეს აქტი ორივე შემთხვევაში ერთია, განსხვავებულია მხოლოდ გამოვლენის სფერო. აღმოჩენა შთაგონების მსგავსად ბედნიერი ნყალობაა, იმდენად ბედნიერი, რომ შემთხვევის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს. მაგრამ ეს შემთხვევები დიდი შემოქმედის მოღვაწეობაში მრავალჯერადია. ინტუიტიურ აღმოჩენათა ეს სიხშირე განასხვავებს დიდ პოეტს „ერთი, ორი“ ლექსის მთქმელისგან. პოეტის დაუშრეტელი შთაგონება ქმნის პოეტურ სახეებს, იმ სამყაროს ნასხლეტებს, რომელსაც პოეტი იმანენტურად და შეუცნობლად ატარებს თავის თავში, როგორც ერთიანს, ორგანულ მთელს. ინტუიციის უნარი მისწრაფვის განახორციელოს მაქსიმუმი: ერთიანად, ერთი აქტით წვდეს ამ მთლიანობას.

მაგრამ პირველადი ინტუიციის მონაპოვარს შემდგომი დამუშავება ესაჭიროება. რაში მდგომარეობს „ინტელექტუალური შრომა?“ როდესაც მეცნიერი ან ფილოსოფოსი ინტუიციით აღმოჩენილ ჭეშმარიტებას რაიმე ღირებულებას ანიჭებს, იგი ცდილობს თავისი აზრი სხვებისთვისაც გასაგები გახადოს. ერთი სიტყვით: დაამტკიცოს ეს ჭეშმარიტება. უკეთუ არ არსებობს ერთხელ მიგნებული აზრი, სილოგისტური მსჯელობა მას ვერ მიაგნებს. დისკურსიული (ინტელექტუალური) პროცესი არ ქმნის, არამედ ამონმებს ინტუიტიურ ჭეშმარიტებას, მაგრამ ამ პროცესში, ინტელექტთან ერთად შთაგონებაც დაუცხრომლად მოღვაწეობს.

რა ამოძრავებს პოეტს პირველი შთაგონების შემდეგ? მისი მიზანი ვერ იქნება ინტუიციის მიერ მოპოვებული ჭეშმარიტების დამტკიცება ან შემონმება, პოეტი მეცნიერისა და ფილოსოფოსისგან განსხვავებით არ მიჰყვება ინტელექტუალურ-ლოგიკურ გზას. პოეტის მიზანია, თავის ჩანაფიქრს ერთადერთი ზუსტი ესთეტიური ფორმა მისცეს. ეს პროცესი დრამატულია და რთული. მას მხოლოდ პირობითად შეიძლება ეწოდოს ინტელექტუალური, რამდენადაც იგი დისკურსიული არ არის. „არქიტექტურა გაქვავებული მუსიკაა“ ამ ინტუიტიურ აზრს (შეუძლებელია იგი ლოგიკური გზით მიღწეულიყო) პოეტი არ ამტკიცებს, არა-

მედ განაცხადებს ლექსში. მას აქ ვერ უშველის მათემატიკური სქემებისა და მუსიკის კანონების ცოდნა, თუ იგი თავის თავში არ ატარებს ჰარმონიის უშუალო განცდას. რ. ბურჭულაძე ამგვარად ფიქრობს: „როდესაც პოეტი ლექსზე მუშაობის დროს ადგენს სქემას, ახდენს ასოების კლასიფიკაციას, სინოფონიისა და ომოფონიის პრინციპებით აწარმოებს სიტყვებს, რომლებიც ლექსიკონში არ გვხვდება. ყოველივე ეს მეტყველებს ინტელექტის უმაღლეს აქტივობას (და არა მისტიკურ ინტუიციას)“. თუნდაც ყოველივე ეს მოწმობდეს ინტელექტის უმაღლეს აქტივობას, იგი მაინც არ იქნება პოეტური აქტივობა. ამგვარად წარმართება არა შემოქმედების, არამედ კვლევის პროცესი. ისევე როგორც ლოგიკური კანონების აღმოჩენამდე ადამიანი მაინც ლოგიკურად აზროვნებდა, ასევე დასაბამიდან პოეტის შემოქმედებაში ვლინდებოდა პრინციპები, რომლებიც შემდეგ მეცნიერებამ აღმოაჩინა. ადამიანს, რომელიც არ ატარებს ჰარმონიის, ერთიანობის განცდას, ვერავითარი პრინციპების ცოდნა ვერ დაეხმარება პოეტური შედეგის შექმნაში.

ინტუიციის პიროვნული მთლიანობის უნარია, ამიტომ მას ყოველთვის მთლიანისკენ აქვს აღებული ორიენტაცია, რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ნაწილებისგან მთელის შედგენა, მაგრამ მას არ ექნება ის ღირებულება, რაც თავიდანვე მთელად განცდილს აქვს. მკაცრად განსხვავდება შეკონინებული მთელი ორგანული მთელისგან. ეს უკანასკნელი მხოლოდ ინტუიციის გაჩნდება, რადგან, ვიმეორებ, ინტუიციას მთლიან პიროვნებაში უდგას ფესვი.

რ. ბურჭულაძე წერს: „(კრიტიკამ) მკითხველს უნდა ასწავლოს პოეზიის სწორი აღქმა“. ცოტა ქვემოთ: „ერთადერთი სწორი აღქმა ეს პოეტისეულ ასოციაციათა ჯაჭვის შეცნობაა. თუ „ივლისისფერი“ ჩვენში „მცხუნვარეს“, „მომხიზვლელის“, „გამჭვირვალეს“ ასოციაციას იწვევს, ეს აღქმა არასწორია“. რატომ? მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთადერთ სწორ აღქმას თურმე „ცისფერთან“ ასოციაცია იძლევა. სხვა მკითხველმა „ცისფერი“ ისევე შეიძლება უარყოს, როგორც რ. ბურჭულაძემ „მცხუნვარე“, „მომხიზვლელი“ და ა. შ. შეუწყნარებელია არგუმენტი, რომ თითქოს გალაკტიონის წინაშე იდგა ხიფათი სიტყვა „ცისფერის“ გაუფასურებისა. მაგრამ გალაკტიონის, ისევე როგორც ყველა დიდი პოეტის, პოეზიის საიდუმლოება სწორედ ისაა, რომ მის ხელში სიტყვა არასოდეს უფასურდებოდა. გალაკტიონს არასოდეს უკუუგდია ეს სიტყვა და თუ მის ნაცვლად „ივლისისფერი“ შემოიტანა ერთ ლექსში, ეს მხოლოდ იმას უნდა მოასწავებდეს, რომ პოეტმა ახალი შთაგონებით შეხედა თავისსავე ლექსს, ახალი ფერი შეიტანა მასში (ვინც დაკვირვებით ნაიკითხავს ლექსის „აღვები თოვლში“ პირველ ვარიანტს „აღვის ხე თოვლში“, შეამჩნევს, რომ მათ შორის განსხვავება მხოლოდ „ივლისისფერი“ და „ცისფერით“ არ ამოიწურება).

საგანთა არსებობის ფაქტი დღემდე აუხსნელი სასწაულია, მაგრამ მათ ჩვენ ვიღებთ და აღვიარებთ. ასევე უნდა მივიღოთ და აღვიაროთ ყოველი პოეტური სახე, უკეთეს მას ესთეტიური ზემოქმედების ძალა შესწევს. ხოლო არსებული საგნისა თუ მხატვრული სახის ზემოქმედება ყოველთვის და ყველაზე ერთნაირი არ არის. ლოგიკური ანალიზი ან სინთეზი რომელიმე პოეტური ტროპისა არარსებულ სახემდე მიგვიყვანს. „თიბათვის მზე“ გალაკტიონის პოეზიაში მნიშვნელოვანი პერსონაჟია, მაგრამ არა ერთმნიშვნელოვანი. ერთგან იგი უმზეობაა, მეორეგან ლოცვის ობიექტი. „ლურჯ მზემდე“ („ნაკლებ საფუძვლიანი ანალიზით: თიბათვე, ივნისი – ივლისი, ივლისისფერი – ცისფერი, ლურჯი) მხოლოდ მკვლევარის ინტელექტუალური ძიება თუ მივა. იგი არარსებული სახეა. ამიტომ მცდარია მისგან გამომავალი ყველა დასკვნა ამ ლექსის ახსნისას.

„კრიტიკამ მკითხველს უნდა ასწავლოს პოეზიის სწორი აღქმა“. ეს ნიშნავს: ლექსს თავისი კომენტარი ახლდეს. ვინ შეძლებდა უკეთ ამ საქმეს, თუ არა თვით პოეტი, ლექსის ავტორი, რომლისთვისაც საკუთარი ლექსის ჩასახვისა და შექმნის მთელი ლაბორატორიუმი ასე თუ ისე ცნობილია? მაგრამ პოეტს ეს ზედმეტად მიაჩნია და სწორიც არის: მან ლექსით ამოწურა თავისი სათქმელი. იგი უარყოფს სხვა ფორმას, გარდა ლექსისა. გარეშე კაცი, რაც უნდა კვალიფიციური მკვლევარი იყოს, ყოველთვის ხიფათის წინაშე აღმოჩნდება იმგვარი ინტერპრეტაციის ცდისას, რომელსაც, ობიექტურობის პრეტენზია ექნება. აქ საკმარისი

არ არის სიტყვათა და იდეათა ასოციაციების კანონთა ცოდნა (განა პოეტური შემოქმედება აუცილებლად ასოციაციის კანონებზეა დამყარებული?). აბსოლუტური ობიექტურობისათვის აუცილებელია პოეტის სუბიექტურ პოზიციაზე დადგომა, მისი შინაგანი ცხოვრების განცდა, თანაგანცდა. მხოლოდ ეს შეაძლებინებს კაცს დაესწროს პოეტის სულში ლექსის გაჩენის აქტს. სავსებით ადექვატურად აღიქვას შემონაქმედი, შეიცნოს თვით შემოქმედისთვისაც შეუცნობელი. და შემდეგ მკითხველს ასწავლოს მისი სწორი აღქმა. ყველა სხვა შემთხვევაში გარეშე კაცი მხოლოდ მას დაინახავს ნანარმოებში, რაც მისთვის გასაგებია და რაც მხოლოდ მის ცოდნას და ინტელექტუალურ დონეს (თუ გემოვნებას) შეესაბამება; მკითხველსაც მხოლოდ თავის შეხედულებას შესთავაზებს.

რ. ბურჭულაძის ინტელექტუალიზმს სხვა ასპექტიც აქვს. იგი გულისხმობს პოეტის მიერ გარკვეული მეცნიერული ფაქტების და მოვლენების ცოდნას. სავსებით შესაძლებელია, გალაკტიონის ლექსი „მას გახელილი დარჩა თვალები“ მართლაც მოგვაგონებდეს ფუგას, მაგრამ შეცდომა იქნება თქმა იმისა, რომ იგი შეგნებულადაა აგებული ფუგის პრინციპებზე, იმ მოსაზრებით, რომ პოეტს სურდა ლექსით გამოეხატა ფაუსტური კულტურის კვდომა. პირობითობები მკვლევარის მიერ აბსოლუტურ ღირებულებად არის მიჩნეული. ფუგის ხელოვნებას მხოლოდ პირობითად ეწოდება ფაუსტური ხელოვნება, მით უმეტეს იგი არ არის მონოდებული ამ კულტურის კვდომის გამოსახატავად. ამიტომ ხელოვნურია ხსენებულ ლექსზე ამგვარი მსჯელობა. ლექსი აგებულია ფუგის პრინციპით – ფაუსტურ კულტურას ხშირად ფუგის ხელოვნებას უწოდებენ – ფაუსტური კულტურა დასაღუბად არის განწირული – მაშასადამე, გალაკტიონის ლექსის ტრაგიკულ განწყობილებაში ფაუსტური კულტურის დაღუპვა იგულისხმება. ასევე პირობითია მსჯელობა რიჰარდ შტრაუსის შესაძლებელი გავლენის შესახებ.

თუ ასე აუცილებელია ლექსის ან მის ცალკეულ ტროპთა ახსნა, როგორც რ. ბურჭულაძე მოგვიწოდებს, რატომ არ უნდა ჩაგვაფიქროს იმ კავშირმა, რაც შემდეგ ფრაზებს შორის შეიმჩნევა: „მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეო“ – „მიდის ზაფხული ბაღში, მდელოში“ – „და მოგონება ძვირფასი მკვდარის“ – „ყველგან უჩინრად ტირის ცერერა“. ტრაგიკულად განცდილი მზის ყოველი ჩასვლა („ჩამავალ მზეთა მგლოვიარება“), მზის დეკადანსი თიბათვეში, პერსეფონეს დაკარგვა ამ თვეში და ცერერას მოთქმა, და კიდევ სხვა რამ უფრო პიროვნული („მე ისევ აქ ვარ, საქართველოში“) დაკავშირებულია ერთმანეთთან ნაკლებ ლოგიკური, მაგრამ უფაქიზესი კავშირით, რომლის მოშლა (უკეთუ ამ ფრაზებს ცალ-ცალკე განვიხილავთ) დაარღვევდა ლექსის მთლიანობას. ლექსის დანერისას პოეტი რომ მხოლოდ ინტელექტუალურ გზას დასდგომოდა, ერთი ლექსის ნაცვლად რამდენიმე დაინერებოდა. მათ შორის გალექსილი მითი ცერერას შესახებ და ლექსი ძვირფასი მკვდრის მოგონებაზე. მაგრამ ეს ორი, და კიდევ სხვა რამ ინტუიციის უნარით მათს ერთიანობაშია განცდილი. მითიური და პიროვნული აქ ორგანულად არის შერწყმული. ამაშია ხსენებული ლექსის მაგიური ძალა და მისი მუსიკალურობა. პოეტისათვის ეს მთლიანობა უაღრესად ღირებულია. ჩვენმა საკუთარმა ინტუიციამ ამ მთლიანობას უნდა მიგვახვედროს, ოდნავ მაინც უნდა დაემთხვას ჩვენი ინტუიცია პოეტის შთაგონებას. მთლიანობა, რომლის გამოხატვასაც პოეტი მთელი თავისი სიცოცხლე ცდილობს, ბევრ შემთხვევაში ჩვენთვის სამუდამოდ მიუწვდომელია, დავასრულებ პოეტისავე სიტყვებით: „რალაც ამაზე ღრმა, უფრო მეტი, გაუშუქებლად დარჩება მარად“.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1967, 11 აგვისტო, №32.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის გარემო

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

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

უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის 40-იან წლებამდე მიმდინარე ლიტერატურული პროცესები, თუკი მათ ფართო ისტორიულ პლანში წარმოვიდგინოთ, თავიანთი შინაგანი სტრუქტურით გარკვეულ ანალოგიას ამჟღავნებენ XIX საუკუნის დაახლოებით ამავე პერიოდის ლიტერატურულ პროცესებთან. როგორც ცნობილია, „XIX საუკუნის პირველ ნახევარში თანდათანობით გზას იკვლევს და ისახება ახალი ეპოქის შესაბამისი ახალი ქართული ლიტერატურა. საფუძველი ახალი ქართული მწერლობისა არის ევროპეიზმი, ხოლო პირველი მწერალი, რომელიც მტკიცედ და საბოლოოდ ამკვიდრებს ახალ ერას ქართულ ლიტერატურაში, არის ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ (პ. ინგოროყვა). „ევროპეიზმი“ ილია ჭავჭავაძის ტერმინია. იგი „ილიასათვის იყო არა უბრალოდ დასავლეთ ევროპის ლიტერატურულ მიმდინარეობათა გავლენის ან მათთან სიახლოვის მიმანიშნებელი ტერმინი... ილია ჭავჭავაძის „ევროპეიზმი“ ეროვნულ სამწერლო კულტურაში იგივე პოეტური კულტურის უნივერსალობის ცნებაა“ (ს. ჩიქოვანი).

გრიგოლ ორბელიანმა დასძლია პირველად „ქართული კლასიკური ლირიკიდან მიმდინარე კოლოსალური ძალის ინერცია და ნაწილობრივ შეძლო ახალი გზების, ახალი პოეტური საშუალებებისა და ფორმების მიგნებაც“ (გ. ასათიანი), მაგრამ ბარათაშვილი იყო ის „პირველი ევროპელი პოეტი, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით“, რომელმაც „დაამკვიდრა ქართულ მწერლობაში ახალი იდეების სამყარო. ბარათაშვილმა გამოიყვანა XIX საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობა ვიწრო პროვინციალობის რკალიდან, მისცა ქართულ პოეზიას ფართო დიაპაზონი... აიყვანა იგი თანამედროვე ევროპული პოეზიის სიმაღლეზე“ (პ. ინგოროყვა). ამრიგად, ევროპეიზმი, როგორც ლიტერატურული მოძრაობა, ერთი მხრივ, ქართული პოეზიის ეროვნულ საწყისებთან დაბრუნებას, ხოლო, მეორე მხრივ, დროის ახალ სულთან შესაბამისად, მის უნივერსალიზაციას ან „მსოფლიო რადიუსით“ გამართვას (გ. ტაბიძე) გულისხმობდა. „ძველ საქართველოსთან ერთად, XIX საუკუნის მიჯნაზე დასრულდა განვითარების ციკლი ძველი ქართული მწერლობისა, რომელიც სულ სხვა საზოგადოებრივი გარემოს ნაყოფი იყო“ (პ. ინგოროყვა). ახალ პოლიტიკურ ვითარებაში ბარათაშვილმა – პროფეტული ნათელმხილველობით გაიცნობიერა „ქართლის ბედი“ და ერის სპონტანურ სულიერ ძალებს ახალი მიმართულება მისცა, რითაც სათავე დაუდო სამოციანი წლების დიდი მოღვაწეების ეროვნულ მსოფლმხედველობას. ამ აზრით, ილია ჭავჭავაძეცა და აკაკი წერეთელიც ბარათაშვილის პოეზიიდან იღებენ დასაბამს.

თავის მხრივ, მათაც სავსებით ახალ სიტუაციაში მოუხდათ მოღვაწეობა. ფაქტიურად, ისინი იყვნენ საქართველოს ტომობრივად დაქსაქსული სხეულის გამთლიანების პირველი იდეოლოგები, ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ფუძემდებლები... სწორედ ამის გამო, მათ პოეზიაში ეროვნულ, სოციალურ და საზოგადოებრივ მიზნებს დაექვემდებარა პოეტური შემოქმედების ყველა სხვა ასპექტი. ამ მიზნებმა განაპირობეს, ბევრ შემთხვევაში, მათი ლირიკის მხატვრულ ფორმაზე შინაარსის დომინირება.

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

ილიას და აკაკის ტიტანური ძალისხმევის საგანი ქართული შემოქმედების ამ ჭურვიდან ამოყვანა იყო. მათი მოღვაწეობა, ქართველი ხალხის თანდათანობითი კონსოლიდაციის კვალდაკვალ მომართული იყო ეთნოგრაფიზმის დაძლევის, ერთიანი სალიტერატურო ენის ახალი სინთეზისა და ერთიანი ეროვნული ფსიქიკის შექმნის გეზით. ამ გეზით მათი დაჟინებული მიზანსწრაფვის გამო, რაც გარდუვალი აუცილებლობით იყო ნაკარნახევი, მათი ყურადღების ორბიტაზე არ მოქცეულა იმის ინტერესი, რომ სინქრონულად მიჰყოლოდნენ სიღრმისეული პოეტური ცდებისა და ლექსის ესთეტიკური სრულყოფის ევროპულ გზას...

XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან თავს იჩენს ერთგვარი ლიტერატურული კრიზისი, რომელსაც ცხადად ეტყობა ესთეტიკური კულტურის უკმარობა და იდეური ძიებების უნიათობა. ამ კრიზისს საუკუნის მიწურულამდის ფარავს ვაჟას გოლიათური ფიგურა. ვაჟას ღრმად უნივერსალური პოეზია, დაკნინებული, ეთნოგრაფიული მასშტაბით იყო შეფასებული და თითქმის გაუგებარი დარჩა მაშინდელ საქართველოში. გაუგებარი დარჩა იმიტომ, რომ იგი ერთადერთი შემოქმედი იყო, რომელმაც მხარი გაუსწორა ახალი დროის „დასავლეთის უდიდესი ინდივიდუალისტების ქმნილებებს“, „პიროვნების რელიგიით“ (ბ. პასტერნაკი) აღბეჭდილი თავისი გენიალური პოემებით.

* * *

XIX საუკუნის ქართული პოეზიის საერთო განახლების ფონზე ერთი მეტად უცნაური გარემოება შეიმჩნევა. ეს უცნაურობა შეეხება ქართული რითმის უარყოფით მუტაციას. ეს ბიოლოგიური ტერმინი ხელოვნებაში ლუის მემფორდმა შემოიტანა. იგი გულისხმობს საგნის ორგანულ, ფესვეულ სახეცვლილებას, რომელიც ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. ქართული რითმის პროსოდიულ გადაგვარებას მუტაციას იმიტომ ვუწოდებ, რომ: 1. იგი არ იყო სპორადული მოვლენა, 2. იგი არსებითი ელემენტია გრ. ორბელიანის, ნ. ბარათაშვილისა და ი. ჭავჭავაძის პოეზიისა, 3. XX საუკუნის 10-იანი წლებამდე, სხვადასხვა სახეცვლილებით, იგი მოქალაქეობრივ უფლებას ინარჩუნებს ერთ საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში. ვაჟასა და აკაკის ქმნილებებში ქართულ რითმას თავისი ბუნებრივი პროსოდია შენარჩუნებული აქვს, რაც იმით არის გაპირობებული, რომ მათი ლექსთწყობა ხალხური პოეზიის ნიალიდან ამოიზარდა და თუ მას ზოგჯერ არ ექცევა განსაკუთრებული ყურადღება, ეს ადვილად აიხსნება ლექსის ვერსიფიკაციული კულტურის ხარჯზე აზრობრივ-იდეური პლანის წინ წამოწევიტ. მაგრამ ბარათაშვილთან, რომლის მაგიური სტილი და სიტყვიერი პურიზმი რაფინირების ეტალონად დარჩება მუდამ, ქართული რითმის ბუნებრივი პროსოდიის დაკარგვა ამოუხსნელ პარადოქსად რჩება.

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

...და ჩემთა ბაგეთ რალა დაუშოთ
შენდა სათქმელად,
მაშა, დუმილიც მიმითვალე
შენდამი ლოცვად!

და სტრიქონების დასასრულში ქორეულ და დაქტილური სიტყვის ბოლო ერთნაირი ხმოვნისა და თანხმოვნის კომპლექსს რითმად მიიჩნევდეს, მითუმეტეს, რომ უკანასკნელი სტრიქონი, შვიდი საუკუნის წინათ დაწერილი შავთელის კანონიკური სტროფის ერთ-ერთი

სტრიქონის პარაფრაზია (ა. განერელია). ასევე ძნელი წარმოსადგენია, რომ ამავე ლექსში ბარათაშვილი ჰქმნიდეს სრული კლასიკური რითმებით ასეთ სტროფს:

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

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

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

2. ქართული პოეზია ყოველთვის და ყველა ასპექტში საკუთარი შინაგანი ბუნების მიხედვით აბსორბაციისა და აკლიმატიზაციის უდიდეს უნარს და, შესაბამისად, ურყევ მდგრადობას იჩენდა სხვა ენებისა და პოეტური კულტურების მიმართ, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ისინი უფრო ხანგრძლივ და ნათესაურ ურთიერთობაში იყვნენ ქართულ კულტურასთან მთლიანად, ვიდრე რუსული ენა და პოეტური მეტყველება (გავიხსენოთ თუნდაც: „სპარსული ენის სიტკბომან...“).

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

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

ძნელი წარმოსადგენია, რომ ისეთი ინტროსპექციული ბუნების პოეტს, როგორიც ბარათაშვილი იყო, გაცნობიერებული არა ჰქონოდა არამცთუ თვალსაჩინო ფაქტი ქართულ ენაზე უცხო პროსოდიის ზეგავლენისა, არამედ ამ ზეგავლენის მიზეზიც. მაგრამ პარადოქსი სწორედ ის არის, რომ მას, როგორც ჩანს, სრულებით არ ეჩვენებოდა ასეთი რითმა არაბუნებრივად, წინააღმდეგ შემთხვევაში, წინ აღუდგებოდა მას. ეს გარემოება იმაზე მიუთითებს, რომ მიზეზი ამ ზეგავლენის ფსიქოლოგიური ხასიათის წანამძღვრებშია საძიებელი, წანამძღვრებში, რომლებიც ეპოქალური გარდატეხის აუცილებელი თანამგზავრები არიან.

* * *

მთელი XIX საუკუნე ერთიანი სალიტერატურო ენის შექმნის პათოსით არის გაჟღენთილი, მაგრამ მონოლითური ენობრივი სტილის შექმნის ამოცანას იგი მხოლოდ ნაწილობრივ ასრულებს. ქალაქური ცივილიზაციის დაბალი დონე ამ ამოცანის უფრო დიდი მასშტაბითა და სიღრმით განხორციელების საშუალებას არც იძლეოდა. ამის შესაბამისად, XIX საუკუნის

პოეტური სტილი, როგორც ერთიანი პერცეპცია, როგორც შინაგანი ფსიქიკური ცხოვრების ექსპრესიული სისტემა, ხშირად არის შებღალული არაესთეტიკური ელემენტების სიჭარბით, რაც განსაკუთრებით ცხადად საუკუნის მიწურულში ხდება საცნაური. ამ დროის ეპიგონური მწერლობა პერმანენტულად ფიტავს ქართული პოეზიის შინაგან ძალებსა და ესთეტიკურ კულტურას. ეპიგონობა ყოველთვის გულისხმობს შემოქმედებით სიძაბუნეს, თუმცა ერთგვარ ლიტერატურულ სახეს მოკლებული არ არის. XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში მან სავსებით დაჰკარგა ლიტერატურული ელფერი და ახალი საუკუნის მძაფრად დრამატული და ღრმად დიფერენცირებული ევროპულ-რუსული კულტურის ფონზე დეგრადირებული სახე გამოაჩინა.

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

აქ აუცილებელია აღინიშნოს ერთი მომენტი: XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართული პოეზია უაღრესად დიფერენცირებულ მიდგომას მოითხოვს. ლიტერატურულ ტენდენციებსა და ცალკეულ პოეტებს შორის, მათ ნიჭიერებასა და ერთი და იმავე პოეტის სხვადასხვა დროს დაწერილ ლექსებს შორის იმდენად დიდი ზღვარი, რთულად ამოსაცნობი განსხვავება-მსგავსება და დაპირისპირებაა, მაინც შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის პოეტების ლექსებს ათიან წლებამდე გასული საუკუნის პოეზიის ინერციის ბეჭედი აზის. მხოლოდ 1915-16 წლებში, გალაკტიონის და „ცისფერყანწელების“ პირველი შედეგებით იკვეთება სპეციფიკურად ახალი მსოფლგანცდა და მოდერნისტული სტილი, რომელიც არსებითად უპირისპირდება, ერთი მხრივ, XIX საუკუნის პოეტიკასა და რაციონალისტურ აზროვნებას, ხოლო, მეორე მხრივ, XX საუკუნის დასაწყისის დიფუზიურ პოეზიასა და ეპიგონების „ესთეტიკურ ბარბაროსობას“ (გ. ტაბიძე).

XX საუკუნის ათიანი წლებიდან დაწყებული, დაახლოებით 20 წლის განმავლობაში, ქართული „პოეტური რენესანსის“ ხანაა, რომლის მთლიან მდინარებაში, განსაკუთრებით, „მინასთან დაბრუნების“ (1922) პერიოდამდე, აუცილებელია ერთმანეთისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული რამდენიმე ნაკადი გამოიყოს. ზოგადად, მათთვის ნიშანდობლივია ქართული ლექსის ვერსიფიკაციული რესტავრაცია, რაც განუყოფლად იყო დაკავშირებული ქართული პოეზიის საერთო მოდერნიზაციასთან, მის განახლებასთან აზრობრივი და ფორმალური ძიებების ყველა ასპექტში. პოეტური რენესანსის ამ ხანის დამსახურებაა „ქართულ პოეზიაში“ თავისუფალი ლექსის შემოტანა და ახალი მხატვრული საზომების დამკვიდრება (სონეტი, ტერცინა, ტრიოლეტი და სხვ.). ლექსის რიტმულ-ინტონაციური გადახალისება, რითმების სრულყოფა, ალიტერაციისა და ასონანსის ახლებური გამართვით ლექსის ჟღერადობის გამდიდრება და მთელი რიგი სხვა პოეტიკურ-თემატიკური სიახლენი“. ქართული ლექსის ტექნიკური აღორძინების ამ ფონზე და მასთან მიმართებაში, მკვეთრად შეინიშნება სხვადასხვა პოეტებისა და პოეტურ დაჯგუფებათა განსხვავება. კერძოდ, გალაკტიონ ტაბიძისა და „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებას შორის არსებული განსხვავება, რაც პოეტური განცდისა და ტრადიციისადმი დამოკიდებულების მთელ ხაზზე ვლინდება. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს შემდეგი:

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

გალაკტიონ ტაბიძე, ამ მხრივ, არსებითად სინთეზურია. იგი იმთავითვე მეტნაკლები ჰარმონიულობით ახდენს ევროპული მოდერნიზმის ასიმილაციას და მისი ზოგიერთი მსოფლ-

მხედველობრივი ელემენტის სრულ აკლიმატიზაციას. გალაკტიონის შემოქმედებაში უმეტეს შემთხვევაში, ჰარმონიული მთლიანობით არის წარმოდგენილი როგორც რომანტიკულ-ტრადიციული, ისე დეკადენტური მსოფლმხედველობით აღბეჭდილი პიროვნული განცდა, ამის გამოა, რომ აღნიშნულ დროის მონაკვეთში დაწერილი „ყანწელთა“ ლექსები თანამედროვე მკითხველზე ევროპულ-რუსული მოდერნიზმის იმიტაციის შთაბეჭდილებას სტოვენს მაშინ, როცა ამავე პერიოდის გალაკტიონის ლექსები დღესაც ცოცხალ პოეზიად განიცდება.

* * *

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებას, ჩვეულებრივ, ორ პერიოდად ყოფენ და, ჩვეულებრივ, გამყოფ ნიშანსვებად საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების თარიღი არის მიჩნეული. უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონზე, როგორც მოქალაქესა და პოეტზე, დიდი გავლენა მოახდინა 1905 წლის რევოლუციამ, პირველმა მსოფლიო ომმა, 1917 წლის რევოლუციებმა და შემდეგდროინდელმა ამბებმა, მაგრამ შეუძლებელია მისი პოეტური სტილისა და მსოფლმხედველობის სფეროში მომხდარი ფერისცვალების ქრონოლოგიურად იმავე თარიღებთან მისადაგება. სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ გალაკტიონი „ერთი მთლიანი პოეტური სტილისა და შემოქმედებითი პოზიციის ხელოვანი იყო“, რაც მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ მთელი მისი პოეზია განუმეორებელი პიროვნული ინტუიციის ერთიანი იერით არის აღბეჭდილი, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმას, რომ ნახევარი საუკუნის მანძილზე მის შემოქმედებას მნიშვნელოვანი ცვლილებები არ განეცადოს.

1908 წლიდან „მე და ღამემდე“ გამოქვეყნებული გალაკტიონის ლექსები პირობითად თუ ჩაითვლება პოეზიად. ამ ლექსებში მხოლოდ ემბრიონული ელემენტების სახით არის მიმოფანტული მისი ტალანტისთვის ნიშანდობლივი სიტყვიერი და ფრაზობრივი მიმოქცევა. გალაკტიონ ტაბიძის ამ პერიოდის პროდუქციას გარდამავალი ხანის დიფუზიური პოეზია შეიძლება ეწოდოს. „მე და ღამე“, ფაქტიურად, მოდერნიზებული აკაკის ლექსია, რომელშიც ძალუმად იგრძნობა როგორც რომანტიკულ-სენტიმენტალური, ისე ახალი პოეტური ცდებით შეფერილი განცდის ელემენტები. ამ პერიოდის ლექსების უმრავლესობაში გაზიარებულია და გაღრმავებული აკაკისეული ტენდენცია პოეტური მეტყველების სალაპარაკო ენის ბუნებრივ ინტონაციასთან მიახლოებისა. გალაკტიონისათვის ეს არის მისი უაღრესად თანადროული და სადა ენობრივი სტილის პასიური შემზადების ხანა.

1915 წლიდან გალაკტიონის ლექსებში უჩვეულო ინტენსიობით გამოდის წინა პლანზე პოეტური აზროვნების სავსებით განსხვავებული სისტემა, მოდერნისტული თვალთახედვა, რომელშიც თვალსაჩინოდ მჟღავნდება ახალი ეპოქისათვის ნიშანდობლივი მსოფლმეგრძნობა. გალაკტიონის მსოფლგანცდა და სტილი, მისი პოეტური აზროვნების სისტემა ძირითადად, სიმბოლიზმის პოეტური კულტურის მხატვრულ მეთოდზეა დაფუძნებული, მაგრამ სიმბოლიზმისათვის ნიშანდობლივი თვალთახედვა მის პოეზიაში თითქმის ყოველთვის წმინდა ქართული ველტილდით არის განზავებული. შინაგანად მდევნი ეს „ველტილდი“, რომელიც თავისთავად, ღრმა ინტუიციის შედეგია, იცავდა მას ევროპული და რუსული სიმბოლიზმისათვის ნიშანდობლივი თემებისა და მოტივების კალკირებისაგან, რასაც ასე უხვად ეწოდნენ „ცისფერყანწელები“. სიმბოლიზმის, ან უზარმაზარი ძლიერებით მორჭმული პოეტური სკოლის გამსრესი ზეგავლენისაგან, მას იფარავდა თვითონ ქართული ენა, როგორც ტრადიციული, ნაციონალური მსოფლმეგრძნობისა და შემოქმედების ფორმის გამსაზღვრელი ფენომენი, რომელსაც გალაკტიონი, „ყანწელებისაგან“ განსხვავებით, პირველქმნილი, ინტუიციური უშუალოებით ფლობდა...

როგორც ცნობილია, ენა ერთდროულად წარმოადგენს მასალას, იარაღსა და მხატვრული ინსპირაციის შედეგს. აქედან: იგი პოეტური ნაწარმოების უბრალო შრეზე მეტი რამ არის. ნაციონალური ენის ფორმები მართავენ აზრის მოძრაობას (ჰარტმანი) და ყოველგვარი კულტურული შემოქმედება, უპირველეს ყოვლისა, ენობრივი შემოქმედება, როგორც პიროვნების თვითგამოხატვის თავდაპირველადი ფორმა (ჰაიდგერი). ადამიანის სამყარო მისი ენის სამყაროა (ვაისგერბერი). ენა ჩვენთვის უფრო მეტია, ვიდრე აზრის გადაცემის სისტემა. იგი უხილავი საბურველია, რომელიც ჩვენს სულს შემოვლებია და მის ყოველ სიმბოლურ

გამოსახულებას წინასწარი მზა ფორმით განსაზღვრავს (სეპირი). ამ აზრით, ზემოთნახსენები „ველტიბილი“ ქართულ ენაში იმთავითვე მოცემულ სპეციფიკურ მსოფლგანცდის სუბსტრატს მოიცავს. ტიცინ ტაბიძემ „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერში იწინასწარმეტყველა: „მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვდეს რუსთაველი და მალარმე. რუსთაველი მე მესმის როგორც ქართული სიტყვის შემკრები ერთეული და მალარმე, ამავე აზრით, ევროპის პრეზენტისა“. ეს წინასწარმეტყველება გალაკტიონ ტაბიძის ადრინდელ (1915-28) პოეზიაში ჯერ „ევროპის პრეზენტისა“ პრიმატით, ხოლო გვიანდელ (1940-59) პერიოდში რუსთაველური მოდულაციებით აღბეჭდილი სტილის პრიმატით, სავსებით განხორციელდა.

ამ კონტექსტში გასაგები უნდა იყოს, რომ XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში ევროპის პრეზენტაციის განხორციელება, ილია ჭავჭავაძის მიერ „ევროპეიზმად“ წოდებული, სტრუქტურულად ანალოგიური ლიტერატურული პროცესის უშუალო გაგრძელებაა. იგი ქართული პოეზიის ევროპეიზაციის მეორე ეტაპს წარმოადგენს და ქართული პოეტური კულტურის უნივერსალიზაციას, ქართული პოეზიის „ევროპული რადიუსით გამართვას“ გულისხმობს.

1928 წლიდან გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში თავს იჩენს სრულიად ახალი თვისებები და ნიშნები, რომლებიც პირდაპირი შედეგია მის პოეტურ შინაგანსაზრებო საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მომხდარი არსებითი ხასიათის ცვლილებებისა. ეს ცვლილებები მანამდე მხოლოდ სპორადულად, შეზღუდული სახით ვლინდებოდა მის შემოქმედებაში, მაგ: „ჯონ რიდი“ (1924). მაგრამ „ეპოქის“, „პაციფიზმის“ და „რევოლუციური საქართველოს“ სათაურით გაერთიანებულ ლექსებში სანინალმდეგო სურათს ვხედავთ: აქ, სპორადულად ის ვლინდება, რაც მთლიანობაში ორგანული იყო მისი პოეზიისათვის. უნდა პირდაპირ ითქვას: პოეტური კულტურისა და ჭეშმარიტი ინსპირაციის თვალსაზრისით, ზემოთაღნიშნულ ციკლებად გაერთიანებული ლექსები შემოქმედებითი კრიზისის მომასწავებელია. ეს კრიზისი კარგა ხანს გრძელდება და მხოლოდ 30-იანი წლების მეორე ნახევარში კარგავს სიმწვავეს. ეს იყო პოეტის შინაგანი გარდატეხის პერიოდი. გალაკტიონის ერთიანი სტილი იხლიჩება და წინა პლანზე არაპროპორციული მოცულობით გამოდის პოეტური მთლიანობისაგან აბსტრაგირებული შინაარსი, რომელიც შიშველი დეკლარაციების სახეს ღებულობს. ეს დეკლარაციები ფაქტიურად ახალი იდეოლოგიური პოზიციის მოაზრებისათვის წარმოებული შავი სამუშაოს ფუნქციას ასრულებს და პოეტისათვის ორგანულ, ჭეშმარიტად მხატვრულ ექსპრესიამდე ვერ მალდება. „ჰიპერბოლური გროტესკი, განვრცობილი მეტაფორა, ორატორული პათეტიკა“ გაუშინაგნებელი დარჩა გალაკტიონისათვის, ჩვენს სამწერლო კრიტიკაში სავსებით სწორად იყო აღნიშნული, რომ „ჯონ რიდის“ პოეტიკა ტიპური არ იყო გალაკტიონისათვის. და თუმცა ეს უკანასკნელი და ზემოთაღნიშნული ლექსთა ციკლები განსხვავდება ურთიერთისაგან, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის საერთო ფონზე ისინი ერთდებიან, როგორც მისთვის არაორგანული პოეტიკის ნიმუშები. ახალი იდეოლოგიური პოზიციის მოაზრებამ პოეტს საშუალება მისცა კავშირი გაეღრმავებინა დროის სულთან, უფრო ფართო მასშტაბით დაენახა ეპოქის საზღვრები და, უკვე ჩამოყალიბებული მსოფლშეგრძნების გადახალისების გზით, თანდათანობით დაეძლია ის დისტანცია, რომელსაც ახალ სინამდვილესთან მიმართებაში ძალაუწებურად ბადებდა მისი განვლილი პოეზიის ხილვებისა და განცდის შინაგანი რიტმი.

ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარში პოეტი მნიშვნელოვნად აფართოებს თავისი პოეზიის თემატურ რკალს და თანდათანობით ავლენს მისთვის დამახასიათებელ პოეტურ ბრწყინვალეობას („ჩემი სიმღერა“ – 1934, „ჩემი გული“ – 1934, „მესხი მეღვინე“... – 1936). ფაქტიურად ამ ლექსებშია ფესვი გალაკტიონის გვიანდელი პოეზიისა, რომელიც ღრმა ეროვნული განსახებით არის აღბეჭდილი, როგორც შინაგანად, ისე გარეგანად და სრულიად ახალი ეტაპია მისი პოეტური ბიოგრაფიისა. ამრიგად, გალაკტიონის შემოქმედებაში, ჩემი აზრით, გამოიყოფა ოთხი პერიოდი:

1. ინერციის პერიოდი (1908-1915),
2. მოდერნისტული სინთეზის პერიოდი (1915-1928),
3. გარდატეხის პერიოდი (1928-1935),
4. კლასიკური სინთეზის პერიოდი (1935-1959).

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

* * *

ჯერ კიდევ 1908 წელს შენიშნავდა ბლოკი, რომ „დეკადენტების სახელით აერთიანებენ ერთმანეთისაგან დიდად განსხვავებულ ადამიანებს“. ეს იყო მცდარი მიდრეკილება, რამდენადაც დეკადენტური კულტურის ნიადაგზე ჩამოყალიბებული დიდი პოეტების ცოცხალი შემოქმედება სავსებით არასოდეს არ თავსდება თეორიებისა და დოგმების მკაცრ ჩარჩოებში. ამის მკაფიო მაგალითია თვითონ ბლოკისა და გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია, რომელშიც დეკადენტური მსოფლგანცდა უცნაურად არის განზავებული რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივი ელემენტებით. „არტისტული ყვავილების“ პირველმავე რეცენზენტმა მართებულად აღნიშნა, რომ „გალაკტიონ ტაბიძე წმინდა წყლის რომანტიკოსია. მის პოეზიაში მოდერნიზმი და მისი უკანასკნელი ზედნაქსოვები ახალი რომანტიზმის საღებავშია გავლებული. მისი ფუტურიზმიც კი უაღრესად რომანტიკულია“. ამ კონტექსტში საინტერესო უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ გალაკტიონი არცერთ დეკადენტ მხატვარს არ ახსენებს თავის ლექსებში. მის გემოვნებას სავსებით აკმაყოფილებს ჯოტო, ბოტიჩელი, მიქელანჯელო, და ვინჩი, რემბრანდტი, გოია, ვან დეიკი...

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

გალაკტიონის პოეტური ინტუიცია XIX საუკუნის ტრადიციიდან არის ამოზრდილი, რაც ერთი შეხედვით ძნელი შესამჩნევია, მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი დროის ახალი სულის შესაბამისად არის ტრანსფორმირებული. პოლ ვალერი გონებამახვილურად შენიშნავს: „ჩვენ ვამბობთ, რომ მწერალი ორიგინალურია, როცა იგი ვერა გრძნობს დაფარულ სახეცვლილებებს, რომელთა მეშვეობით გამოვლინდნენ მასში სხვები. ჩვენ გვინდა ვთქვათ, რომ გაპირობებულობა იმისა, რასაც ის აკეთებს – იმით, რაც უკვე გაკეთებული იყო, განსაკუთრებით რთული და თავისებურია. არსებობს ნაწარმოებები, რომლებიც სხვა ნაწარმოებების მსგავსებას წარმოადგენენ. არსებობს ისეთები, რომლებიც მათდამი დაპირისპირებულია, და ბოლოს, ისეთები, რომელთა ურთიერთდამოკიდებულება წინამორბედ ქმნილებებთან იმდენად რთულია, რომ ჩვენ ვიბნევით და ვამტიცივებთ, რომ ისინი დასაბამს უშუალოდ ღმერთისაგან იღებენ. პოეტი ყოველთვის იმეორებს წინამორბედ პოეტებს, ანდა უარყოფს მათ, ე. ი. იმეორებს მათ სხვაგვარად, სხვანაირი ტონალობით, ხვეწს, ამძიმებს, ავსებს, ამარტივებს ან მეტისმეტად ტვირთავს მათ...“.

ის, რაც უაღრესად არის დამახასიათებელი გალაკტიონის ადრინდელი მსოფლგანცდისა და თვალთახედვისთვის ყველაზე კარგად 1915 წელს დაწერილ „შერიგებაში“ ჩანს, აქ ორიოდ სიტყვით უნდა აღინიშნოს შემდეგი:

ყველა სიმბოლისტი პოეტი და სიმბოლიზმისაგან გამოსული ან მასთან ახლო მდგარ პოეტურ სკოლათა და მიმართულებათა უმრავლესობა იზიარებს ბოდლერის მიერ მიკვლეულ და განხორციელებულ ერთ მეთოდს, რომელიც მანამდე უცნობი იყო. ეს მეთოდი გულისხმობს პოეზიის ისეთი საკუთარი სამყაროს შექმნას, სადაც **დემიურგად** და **დიქტატორად** – ფრანგი მკვლევარებისა და კრიტიკოსების მიერ le reve-ად წოდებული პოეტური განწყობის მდგომარეობა გამოდის, რაც სხვა ენებზე ზუსტად არ ითარგმნება და დაახლოებით ნიშნავს „ზმანებას“, „ოცნებას“, „ნებისმიერებას“ (ბ. ლივშიცი).

აქვე უნდა აღინიშნოს მეორე მომენტიც, რომელიც სამყაროს მუსიკალური ხმიერებით განცდას გულისხმობს. მთავარი ამ პრინციპში ლექსის მუსიკალური ხმიერება კი არ არის, არამედ ის, რომ აზრით დატვირთული პოეტური სახე იძენს მუსიკალურ დენადობას, განუსაზღვრელობას, რაც მკითხველის ცნობიერებაში ლირიკულ განწყობილების განსაკუთრებულ ეხოს ბადებს. გალაკტიონისთვის აბსოლუტურად ნიშანდობლივია ორივე ეს მომენტი.

აქედან მოდის იმპრესიონისტული ელემენტების სიჭარბე გალაკტიონისეულ პეიზაჟებსა და აღწერილობაში, რაც, საერთოდ, დამახასიათებელი იყო გვიანი სიმბოლისტებისათვის, რომლებიც ნაყოფიერად იყენებდნენ პარნასელთა გამოცდილებასა და ბოდლერის, ვერლენისა და მალარმეს პოეზიის იმპრესიონისტულ მიღწევებს.

„შერიგებაში“ გახსნილი სურათი აშკარად იმპრესიონისტულია თავისი პლენერთა და წარმავალი შთაბეჭდილების სიციცხალით:

ტოტებს ქარისას გადაჰყვამარტი,
თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები
და ნავალ ქარში, როგორც მოცარტი,
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით.

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

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

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

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

მზისა და სილამაზის მეოხებით სიკვდილთან შერიგება, თავისთავად სიცოცხლისა და შესაბამისად ხელოვნების, შემოქმედების, მშვენიერების პოზიტიური ღირებულების აღიარებაა. მაგრამ ეს აღიარება იმთავითვე მოცემულ ჭეშმარიტებად არ არის მიჩნეული. არის რალაც რუსთველური სიკვდილ-სიცოცხლის შერიგების ამგვარ გადანყვეტაში: ამ ლექსს გააჩნია თავისი პირქუში ორეული („ედარებოდა შეშლილს“), სადაც ყურადღება სამყაროსადმი ნეგაციურ მომენტზეა გამახვილებული, მაგრამ ეს ნეგაცია ლექსის შიგნითვე, ხელოვნების აქტში წყდება. ლექსი, ხელოვნება, იგივე არტისტული ყვავილები, პოეტის აზრით, ის ერთადერთი რამ არის, რაც შეიძლება დაუპირისპირდეს სიკვდილს. და თავისი წიგნის „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“ გამოქვეყნების თითქმის ოცდაათი წლის შემდეგ, გალაკტიონი ლექსში „ვარდები“ იტყვის: „წიგნთა ყოველთა მაშინდელთ ზემო ვარდით მორთული ჩნდა თავის ქალა“, სადაც ამ ვარდს „ნანვიმარ სილაში“ ნახული ვარდის გადახალისებულ პარაფრაზს დაუკავშირებს, როგორც სიცოცხლისა და ნაყოფიერების უმაღლესი აზრის გამომხატველ სიმბოლოს.

ამრიგად, თქმა იმისა, რომ გალაკტიონი დეკადენტი, დაზუსტებასა და განმარტებას მოითხოვს. რა თქმა უნდა, გალაკტიონს აქვს მკაფიოდ გამოხატული დეკადენტური ლექსე-

ბი, მაგრამ მთლიანობაში მისი პოზიციისათვის ნიშანდობლივია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რომანტიკულ-ტრადიციული მსოფლშეგრძნების ფილტრში გატარებული დეკადენტობა... გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში იგი, უპირატესად, მოდერნიზმის მოდელის როლს ასრულებს და პოეტი მხოლოდ ზოგად, თანადროულობისათვის ნიშანდობლივ ხაზებში იზიარებს მის განწყობილებებს.

* * *

1914-22 წლებს ვალერიან გაფრინდაშვილი ქართული პოეზიის „დიონისურ ღამეს“ უწოდებს. უარიყოფა ძველი, იქმნება ახალი. ამ ხანის პათოსი კარგად არსი გამოხატული „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ მონინავე წერილში: „განახლება ან სიკვდილი! ძირს ყოველგვარი რუტინა, ძირს დრომოჭმული შემოქმედების უნაყოფო ელემენტები. გაუმარჯოს ახალ შემოქმედებას“. მაგრამ განახლების ეს დაუცხრომელი მისწრაფება, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე ასეთ დროს, ზედმეტ გულმოდგინებას იჩენდა გარდასულისა და ტრადიციულის უარყოფისას, რის გამოც სავსებით იგნორირებული იყო ძველი ქართული პოეზიისა და, საერთოდ, ძველი ქართული კულტურის უმდიდრესი გამოცდილება ახალი პოეტური კულტურის დადგენაში. ეს იყო საერთო ტენდენცია და იგი, როგორც ჩანს, ყოველმომცველი იყო. გალაკტიონის სიტყვები: „მეხუთე საუკუნის სტილი შვენის თვით მეხუთე საუკუნეს, მაგრამ ჩვენი საუკუნისათვის იგი **მარტოოდენ ძონძებია**“ – ასეთი ხასიათის გადაჭარბებად უნდა მივიჩნიოთ. ცხადია, ყოველთვის ძალაში იყო და იქნება შეგონება: არავინ შთაასხის ღვინოი ახალი თხიერსა ძველსა... მაგრამ თქმა იმისა, რომ ძველი სტილი „მარტოოდენ ძონძებია“, ე. ი. ისეთი რამ, რაც ზედმეტი და გამოუსადეგარია, უთუოდ გადაჭარბებაა. საგულისხმოა, რომ ეს აზრი პოეტურ პრაქტიკაში ყველაზე უნინ და ყველაზე თვალსაჩინოდ თვითონ გალაკტიონმა უარჰყო, როცა თავის გვიანდელ პოეზიაში, ფრაზობრივი კონსტრუქციების მეტი დინამიკურობის მიზნით ძველი ქართული ენისათვის ნიშანდობლივი გრამატიკული ტემისი შემოიტანა. როგორც ახალი დროის შესაბამისი სტილური ნოვაცია და არა როგორც არქაული „ძონძი“. გალაკტიონ ტაბიძემ, მსგავსად ყოველი დიდი ხელოვანისა, იცოდა, რომ „ხელოვნებისათვის არ არსებობს წარსული და მომავალი, რომ ფერისცვალება ევოლუციას არ ნიშნავს“ (პიკასო) და რომ ბევრი რამ „არქაული“ უფრო თანადროულია, ვიდრე „ფუტურისტული გამოცანები“, როგორც დაცინვით უწოდა მანდელშტამმა უნიჭო პოეტების თვითდაჯერებულ ჩხირკედელაობას.

XX საუკუნის ახალი ქართული პოეზიის შექმნისა და ინტენსიური აღმავლობის პერიოდში ლიტერატურული ტრადიციის ფონად XIX საუკუნის მწერლობა იგულისხმებოდა და მოდერნისტი ლირიკოსების ტრადიციასთან მიმართებას XIX საუკუნის დიდ პოეტებთან დამოკიდებულება განსაზღვრავდა. მიუხედავად იმისა, რომ „ყანწელთა“ თეორიულ დეკლარაციებსა და წერილებში ხშირად იყო მოხმობილი რუსთაველის სახელი, როგორც ქართული სიტყვის უდიდესი მეტრისა, რუსთაველური და რუსთაველის ეპოქის პოეტური კულტურის მიღწევებსა და ქართული მოდერნისტული პოეზიის ცდებს შორის შემაერთებელი არხი რეალურად არ არსებობდა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ოციან წლებამდე გალაკტიონია ის ერთადერთი პოეტი, რომელიც ამ არხს, მართალია იშვიათად მოქმედს, მაგრამ მაინც ინარჩუნებს ენობრივი სტილის სფეროში (იხ. ლექსები: „მზეო თიბათვისა“, „ათი ქალწული“, „უნაზესი ხელნაწერი“, „სალამოვ, ვიცი...“, „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში...“). მხოლოდ უფრო გვიან, ოცდაათიანი წლების მიწურულიდან, მის პოეზიაში თანდათანობით ფართოვდება და ძლიერდება ეს არხი, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ უფრო ღრმა და სრული ხდება როგორც პოეტის მსოფლშეგრძნების ეროვნული წყარო, ისე პოეტური ტრადიციისადმი დიფერენცირებული და ინტიმური კავშირი.

მისი გვიანდელი ლირიკის შედევრი „ვით არ მიყვარდეს“, როგორც ექსპრესიის, ისე იდეური მიზანსწრაფვის თვალსაზრისით, თითქოს იმ აზრის დადასტურებას წარმოადგენს, რომელიც ოციანი წლების დასაწყისში გამოთქვა ვალერიან გაფრინდაშვილმა: „ახლა იწყება ქართულ პოეზიაში რუსთაველისა და ძველი პოეტების რენესანსი, თუმცა ეს რენესანსი ჯერ ლექსიკონის აღდგენას შეეხება. წარსული ეპოქები, მათი ინტიმური სტილი უფრო ძნე-

ლი მისანვდომია, და ეს იქნება მიზანი მწერლობის შემდეგი მოღვაწეობისა. თანდათან უნდა დავიბრუნოთ წარსული, როგორც პომპეა და ჰერკულანუმი“ ...

...მე არ გავცვლი გზას, რომლის წარსული
თვალუნვდენელი წელინადთ ტყეა.
უხსოვარ ხნიდან დროგადასული
აქ დარჩენილი მისი სახეა.

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

როგორ დავტოვო და ნაილოს დრომ,
რომელიც გზნებათ მრავალთ სანყვია,
იქ რომ კორდია და იმ კორდზე რომ
გადარჩენილი სამი ცაცხვია.

ის სამი ცაცხვის მათ ქვეშ შთენილთა
აღფრთოვანებით, იმედთა შლილთა
და ოცნებათა გადახდენილთა
ჩემთა ოცნებათ გროვა აწყვია.

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

ნანგრევი... როგორ მიყვარდა მე ის.
რამდენი სევდის, რამდენ სიამის –
მე დაფიქრებულს ვინ უწყს რა წვაში
მღელვარე ღამე იქ მითევია...

მედგრად! გრძნობამ წინ რომ გაიწიოს,
მეშინის ვისი, მეკრძალვის რაის?
ამ ნანგრევებთან მშობლიურ სიოს
კვლავაც ვუპოვით უჭკნობელ მაისს.

* * *

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

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

ავვისტო, თბილი სამხრეთის ქარი
შენს ლაჟვარდოვან მანდილში ჰქროდა.
ისმოდა შორით „რაშო-და-შოდა“
და კრიალებდა მზიანი დარი,
როგორც ოცნება უშორეს დროთა,
თითქო ქალწულმა პირველად სცოდა
და სინანულის დაგუბდა ღვარი...
ზღვა იყო წყნარი.
თითქო ფენობა ზურმუხტის რტოთა,
ცის დასავლამდე უსიზმროდ მდგარი,
უსმენდა ჩანგებს და მოელოდა.
შორს, ძალიან შორს მოსჩანდა ქარი.
მე შენ გკოცნიდი და გული თრთოდა...
ზღვა იყო წყნარი.

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

ამ ლექსში თვითეული საგანი პოეტური განცდის მსუბუქ ზმანებაშია გახვეული და მის შეუზღუდველ ხელმნიფებას ემორჩილება (le rave). ლექსში გამოსახული ბუნება და რეალიები პირველივე სტრიქონიდან პიროვნული შთაბეჭდილების უაღრესად სუბიექტურ პლანშია „დახატული“ და ადექვატურად ფერშეცვლილი. განწყობილების სიზმრისეულ ნაკადში (მთელი ლექსიც ხომ მოგონებათა ინტროვერსიულ ბურუსშია გახვეული). სიტყვებს მოძარცული აქვს „საგნობრიობა, კონკრეტულობა, ნივთიერობა“.

ომის შემდეგ დაწერილი „ზღვა ახმაურდა“ სამი სტროფისაგან შედგება, სამივეს რიტმულად ენერგიული რეფრენი ამთავრებს. მთლიანად ლექსიც მოუსვენარი, ნერვიულად დაძაბული განწყობილებით არის დატენილი. უკვე დასაწყისში დაუოკებელი მძვინვარებისა და მისი თანდათანობითი გაშლის პერსპექტივაა შექმნილი. პირველ სტროფშივე მინიშნებულია ლექსში მოხაზული ობიექტისა (ზღვა, გრიგალი) და ნაგულისხმევი სუბიექტის განუყოფელი კავშირი: ის, რაც ხდება სუბიექტის გარეშე, მის არსებაში უღრმეს რეაქციას იწვევს. მეორე სტროფში რამდენადმე ნათელი ხდება ამ მწვავე რეაქციის შინაარსი: ლექსში ნაგულისხმევი სუბიექტის შინასამყარო თანდათანობით და გარდაუვლად იმსჭვალება გარესამყაროს სტიქიური მლელვარებითა და თვითონაც ამგვარსავე სტიქიურ შემართებას ესწრაფვის. აქ ურთიერთის იდენტურია ზღვა-გრიგალი-სიმფონია. სტიქიონური აქ პირდაპირ არის სახელდებალი მუსიკად ან მუსიკალური სტრუქტურის მქონე მოვლენად. მეორე სტროფშივე გამოხატულია რეგისტრის ამაღლება. ზღვის რიტმული ხმაური და გრიგალი ჩვენს გარეთ არსებული რეალური ცხოვრების სიმბოლოა და უნდა ვიგულისხმოთ, რომ გრიგალის მეთაურობით მოგზაური ანძა თვითონ პოეტის სულია.

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

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

პირველ ლექსში შთაგონება ინტროვერსიულია, მეორეში – ექსტრავერსიული. პირველი რესენტიმენტს, ხოლო მეორე აწმყოში წარსულის ცოცხალ ქმედებას გამოჰხატავს. ამიტომ პირველში განწყობილება პასიურია, იმპრესიონისტული, მეორეში აქტიურ-ენერჯიული და ეს საკვებით არის გამჟღავნებული პირველის სტატიკურ და მეორის დინამიკურ რიტმში.

* * *

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

გალაკტიონ ტაბიძის მსოფლგანცდა სიმბოლიზმის ფილოსოფიურ და მხატვრულ ბრძმედში გამოიწრთო. და თუმცა მისმა შთაგონებამ გავლენების ბევრი სხვა, შედარებით მცირე მნიშვნელობის, ქურაშიც გაიარა, სიმბოლიზმი იყო ის უნივერსალური მოდუსი, რომლის მეშვეობითაც გალაკტიონმა მეოცე საუკუნის პოეტური სიტყვა თანადროულობის ბეჭდით დაბეჭდა. მან დანერგა ქართულ პოეზიაში მრავალმხრივ დახვეწილი ევროპული თანამედროვე პოეტური აზროვნების სტილი და ფართო დინებით შემოუშვა ქართულ ლექსში სიღრმისეული მნიშვნელობით აღბეჭდილი ინდივიდუალური განცდა. მის ადრინდელ ლირიკაში ამ ძლევამოსილი მიმდინარეობისათვის ნიშანდობლივი ელფერით ცხადდება თანადროული მსოფლიოს ურბანული სახე („ფანტასტიურო, დამაავადეს შენმა ქუჩებმა და შენმა გზებმა“), რევოლუციური გარდატეხების „სისხლი და ცხედრები“, ტექნიკური ცივილიზაციის სასონარკვეთილი კივილი („ვერჰარნ! გაისმის მათი ხარხარი, ნუთუ არასდროს არ შევჩერდებით?“) და სხვა უამრავი, ახალი ქართული პოეზიისათვის მანამდე უცხო პრობლემა და მოტივი. საინტერესოა, რომ 1916 წელი, როცა გალაკტიონ ტაბიძისა და საერთოდ, XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში ერთბაშად, დიდი ინტენსიობით გამოვლინდა „მოდერნი“, – აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის გამოქვეყნების წელიცაა, და მისი სახელი შემთხვევით არ გვხვდება გალაკტიონის ლექსებში. „აჰა, ქალაქთა გვიანი ნებით ბურუსებში ჩანს აინშტაინი“. ლექსში „ისევ ეფემერა“ პოეტი თითქოს ახალი დროის უღრმესი ტენდენციების მაგიური ხილვის პროეცირებას ახდენს:

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

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

40-იანი და 50-იანი წლების მანძილზე გალაკტიონის პოეზია თანდათანობით იმსჭვალება კლასიკური პოეზიის რეალისტური ელემენტებით. რა თქმა უნდა, სიმბოლიზმის მხატვრული მეთოდის ბაზაზე მოპოვებულ ძირითად მიღწევებს იგი ინარჩუნებს, მაგრამ მისი ხილვები თითქოს კარგავს ზმანებრივ სიმსუბუქეს და მუსიკალურ დენადობას. თუმცა ამ ახალი თვალთახედვით დანახულ საგნებშიც კი ყოველთვის იგრძნობა მინიერიდან მოწყვეტის მოსალოდნელობა. ლექსების რიტმი მკაფიოდ რელიეფურია, ხოლო სიტყვიერი ფაქტურა კლასიკურად გამჭვირვალე.

შემოქმედების გვიანდელ პერიოდში გალაკტიონს ქართული კულტურის ფესვეული მოდელის მოაზრებისა და აპოლოგიის პათოსი იპყრობს. ეს პათოსი მისთვის არც ადრე ყოფილა უცხო, მიუხედავად იმისა, რომ სპორადულად ვლინდებოდა, მაგ. 1916: „მას ვით არ სმენია დიდება მარადი და ქართლის გენია“; 1918: „და სამუმებთან იყო ქნარი გიგანტიური, ქართული სულით მეოცნებე პოეტის ქნარი“; 1919: „და სამუდამოდ იყო ქართული მისი ჰიმნები გენიალური“; 1922: „წვეთი სისხლი არ არის ჩემში არა ქართული, ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არა პოეტის“ და სხვ. მაგრამ ახლა პოეტისათვის ქრება იმპრესიონისტული განწყობილების ნაკადში განზავებული თუნდაც ამგვარად გამჟღავნებული ეროვნული განცდა, ქრება გალილეად არჩეული თბილისი-ემაფოტის სახე, პროვინციალური იმერეთის დავით კაკაბაძისეული მწუხრით, „უკაბადონო“ ცით დაბინდული ეზოების რომანტიკა და წინა პლანზე გამოდის ანტიკური მზიურობის შუქზე დანახული ქართული მიწა, როგორც „გარდასულის ხილული სახე“ – თავისი განუმეორებელი რელიეფით, უძველესი ტყეებითა და ტაძრებით... და ბედისწერით...

ჟურნ. „მნათობი“, 1968, №11.

აკაკი ხინთიბიძე

მუსიკა, გრძნობა და სილაგაზე

„მიყვარდა ჰანგი“ გ. ტაბიძემ პირველად გამოაქვეყნა სათაურით „Art poetique“ („თეატრი და ცხოვრება“, 1915, № 2). მუსიკის უმაღლესი დანიშნულების შეგრძნება, რაც ლექსში პირდაპირი ლოზუნგის სახითაა, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ხელოვნების ქვაკუთხედს წარმოადგენს. მაგრამ ამჟამად გვსურს ვილაპარაკოთ იმ საერთო შთაბეჭდილებებზე, რასაც აღნიშნული ლექსი აღძრავს, იმ ხერხებსა და საშუალებებზე, ამ შთაბეჭდილებათა შექმნას რომ უწყობს ხელს.

მუსიკის ღვთაებრივი ძალის განცდა ლექსის პირველ ვარიანტში რამდენადმე უფრო მძაფრი და რელიეფური იყო იმით, რომ მოვლენათა განვითარება აწმყოში ხდებოდა („მე მიყვარს ჰანგი გრძნობით გამთბარი“, სიმღერა „მოდის და მოდის ფერად ლივლივით“) და ნათქვამს უფრო რომანტიკული ელფერი მისცა (ყველა შემდეგ გამოცემაში ლექსი ძირითადად ამ ვარიანტით იბეჭდება).

მოვლენებისგან დროით დაშორება ამ პერიოდში გალაკტიონის ერთ-ერთ დამახასიათებელ მხატვრულ ხერხად იქცა. ამ გზით ცდილობს პოეტი უფრო ღრმად ჩაიხედოს საგანთა არსში, უკეთ დაინახოს მათი ნამდვილი ბუნება (იგი ამ თვალსაზრისით ასწორებს ადრინდელ ლექსებსაც).

მაინც როგორია ეს განცდა? როგორ ეხატება პოეტს მუსიკის ცხოველმყოფელი სული?

მუსიკა, უპირველესად, გრძნობის გამოვლინებაა. ჰანგი გრძნობით გამთბარი უნდა იყოს. გრძნობა პირველი სიტყვაა, რომელიც მუსიკის დასახასიათებლად გამოიყენა პოეტმა. ლექსი ასე იწყება: „მიყვარდა ჰანგი გრძნობით გამთბარი“.

შემთხვევითი არ არის, რომ სტრიქონი – „მუსიკა იყოს და სილამაზე“, შემდეგში პოეტმა ასე შეცვალა: „მუსიკა, გრძნობა და სილამაზე“. თავის ამ პოეტურ მანიფესტში გ. ტაბიძემ საჭიროდ მიიჩნია მუსიკისა და სილამაზის გვერდით გრძნობაც დაესახელებინა და მასზე გაემახვილებინა ყურადღება, რაც რამდენადმე გადახვევა იყო ცნობილი სიმბოლისტური ლოზუნგიდან: „მუსიკა და სილამაზე“ (ისევე, როგორც გალაკტიონისეული მოწოდება – „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ არ წარმოადგენდა პირდაპირ განმეორებას ვერლენის მანიფესტისა „მუსიკა, მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“). გრძნობის განსაკუთრებული ხაზგასმა, მისი მნიშვნელობის გაღრმავება და გაფართოება გ. ტაბიძის ესთეტიკური მრწამსის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანი იყო, რამაც შესანიშნავი გამოხატულება ჰპოვა პოეტურ ფორმულაში: „გრძნობა – იცვლება მხარე“ („კახეთის მთვარე“).

გრძნობით გამთბარი ჰანგი უნდა იყოს ნაზი და ჩუმი, მსუბუქი და ნარნარი:

მიყვარდა ჰანგი გრძნობით გამთბარი,
ყვავილებივით ნაზი და ჩუმი,
ხან მოშრიალე, ვით აბრეშუმი,
ხან მოთამაშე, ვით ნიაქიარი.

რკალური რითმა სწორედ რომ თავის ადგილზეა. ნაზი ყვავილის წარმოდგენა უშუალოდ უკავშირდება აბრეშუმის რბილი ქსოვილის წარმოდგენას, ყვავილის სინაზე და სიჩუმე რბილი და ნაზი აბრეშუმის ჩუმ შრიალში გადადის. ჯვარედინი რითმით განწყობილ ლექსში ეს რკალურობის ერთადერთი შემთხვევაა ფუნქციური დანიშნულებისა. ამასთან, რითმა ჩუმი – აბრეშუმი მეტად ბუნებრივ სინტაგმას ქმნის.

პოეტი შთაგონებით მღერის სიყვარულზე:

ვმღეროდი დამთვრალ ყვავილთა მტვერში,
ვმღეროდი ტრფობის ან მტრობის ხმაზე.

ამ სტრიქონთა ჟღერადობაც ჰარმონიულია. ალიტერაციის შემწეობით ერთმანეთს უკავშირდება ინტონაციური ხაზგასმის ცენტრები (მტვერში, ტრფობის, მტრობის) და აზრის, სურათის კანონზომიერება ბგერათა კანონზომიერი გამეორებით უფრო მყარი ხდება. მაგრამ ამ სტრიქონებში არის ერთი აზრობრივი მომენტი, რომელიც თითქოს არ ეთანხმება შექმნილი სურათის ხასიათს. მხედველობაში გვაქვს სიტყვა მტრობა.

ზემოთ აღწერილ იდილიურ ატმოსფეროში მტრობის ხმაზე სიმღერა, ერთი შეხედვით, უადგილო და შეუფერებელია. მაგრამ ეს გაორება წმინდად გალაკტიონისეულია: მტრობას მტრობა სდევს, სადაც სიყვარულია, იქვეა სიძულვილიც. პოეტის სული ამ ორ, ურთიერთსაპირისპირო საწყისს აერთიანებს; ერთსა და იმავე დროს იგი არის ცეცხლზე უმბურვალესი და ჭაობზე უნოტიესი, ლაჟვარდზე უსპეტაკესი და დემონზე უბოროტესი („ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა“). ამგვარი კონტრასტები საერთოდ უყვარდა გალაკტიონს. დაპირისპირებულთა ერთიანობა, ზუსტად ამავე ანალოგიით, მისთვის ჩვეულებრივი და ბუნებრივია:

ამ ვარდობისთვის ვარდებით ვთვრები,
კარგია თრობა,
არ მებრალება მე ჩემი მტრები
და ვიცი მტრობა.
(„მაისის ისრით“)

ვარდობისთვის ვარდებით თრობა იგივეა, რაც დამთვრალ ყვავილთა მტვერში სიმღერა, ორსავე შემთხვევაში იქვეა ჩასაფრებული მტრობაც – სიყვარულის საპირისპირო მოვლენა.

ასეთია მუსიკით ამეტყველებული პლასტიკური სურათი, რომელსაც გვთავაზობს პოეტი თავისი ლექსის პირველ ნაწილში. თვალწინ გვესახება ადამიანი, რომელიც მთელი არსებით მისცემია სიმღერის ცხოველმყოფელობით მონიჭებულ ნეტარებას:

მსურდა ყოველში და ყველაფერში
მუსიკა, გრძნობა და სილამაზე.

ლექსის ბოლო ნაწილი მუსიკის უმაღლესი დანიშნულების პოზიტიური დასაბუთებაა. მუსიკა არის სულიერი განმენდის საშუალება; იგი აცხრობს ვნებათა ლელვას და ადამიანს უნარჩუნებს სულიერ წონასწორობას. მუსიკა, როგორც წმინდა ზეციური მოვლენა, არის მინიერი ვნებებისაგან ცოდვილი სულის დახსნა. ლექსის იმ ადგილას, სადაც ახლა გვესმის ალფრთოვანებული ამოძახილი – „მუსიკა იგი!“ პირველ ვარიანტში ყოფილა – „მუსიკა გვიხსნის!“

მცირედი მინიშნებით გაგვახსენებს პოეტი ცნობილ თქმულებას წმინდანთა ცხოვრებიდან; ბერი სანთლის ალზე თითს დაინვაგს, რათა ფიზიკური ტკივილის შეგრძნებით აბობქრებული სული დაინყნაროს, „ცეცხლის ალში დააცხროს ვნება“ (ამას პოეტი ლექსის პირველ ვარიანტში „ბრძენთა თქმულებას“ უწოდებს).

ძველი, წარმართული გადმოცემითაც ხომ ცეცხლი ცოდვისაგან განმმენდი და გარდამქმნელი ძალაა. ცეცხლის გაგების ამ ასპექტში ხვდებიან ერთმანეთს ცეცხლი და მუსიკა:

მუსიკა, იგი! ჰოი, მგოსნებო,
მართალი არის იგი თქმულება,
რომ უფრო დიდი და საოცნებო,
უფრო მაღალი დანიშნულება
არ არის, როგორც განმმენდის ხმაში,
ვით ცეცხლის ალში, დააცხრო ვნება,
რასაც არ ქვია რითმით თამაში
და განცდათ ტანჯვა-მშვენიერება.

მაშასადამე, მუსიკა, ე.ი. განმმენდის ხმა, ისევე როგორც ცეცხლის ალი, ვნებათა დაცხრომის, ცოდვილი სულის დაწყნარების საშუალებაა. შედარებას რომ უფრო მკვეთრად გაუსვას ხაზი, პოეტი შესადარებელ ობიექტებს თანაზომიერ რიტმულ მონაკვეთებად ყოფს და კიბური რითმით აკავშირებს ერთმანეთთან:

არ არის, როგორც განმმენდის ხმაში,
ვით ცეცხლის ალში...

1937 წლის გამოცემაში ამ ადგილას **რიტმით თამაშის** ნაცვლად გვაქვს **რიტმითა ტაში**, რაც ერთი შეხედვით, აძლიერებს რიტმული კანონზომიერების გრძნობას: განმმენდის ხმაში – ვით ცეცხლის ალში – რიტმითა ტაში (სამსავე შემთხვევაში ლოგაედი შედგენილია დაქტილისა და ქორესაგან). მიუხედავად ამისა, ბოლო ვარიანტი – აზრობრივი ცენტრების გრამატიკული პარალელიზმითა და მუსიკალური სიმეტრიულობით (რიტმით, განცდათ) მკითხველის თვალსა და ყურს მეტ სიამოვნებას ჰგვრის.

მაგრამ რას ნიშნავს ეს რიტმით თამაში ან განცდათ ტანჯვა-მშვენიერება, რა ურთიერთობაა მათ შორის და რატომ უპირისპირდება ერთიცა და მეორეც განმმენდის ხმას?

გამოთქმა რიტმით თამაში მიგვანიშნებს გ. ტაბიძის მხატვრული სტილის ერთ თავისებურებაზე. ისეთ ლექსებში, სადაც პოეტი არ არის შთაგონებული ერთი კონკრეტული ვითარებით და საერთო შთაბეჭდილებების იმპრესიონისტული გადმოცემით კმაყოფილდება, უმეტესად იგრძნობა გარეგნული ეფექტით გატაცება. ერთი შეხედვით, ეს არის მსუბუქი ამღერება ცოცხალი და წარწარი რიტმით, რიტმითა ხვეულებით, მეტაფორათა მრავალსახეობით. ამ სიმსუბუქის უკან ხშირად აზრის სიღრმე და გრძნობათა მთელი სიმძიმე იმალება, მაგრამ იგი იმდენადაა შენიღბული ფერთა ელვარებით, რომ გარედან არაფერი ჩანს. ამას შეიძლება პირობითად „რიტმით თამაში“ („რიტმითა ტაში“) დავარქვათ. ამგვარ ლექსებში „რიტმით თამაშის“ ხელოვნება პირდაპირ ვირტუოზულია („ჭიანურები“, „რა დროს რომანსეროა“, „Voiles“); ხოლო იქ, სადაც შეუნიღბავი სახით გადმოცემულია პოეტის დიდი სულიერი ტკივი-

ლები („განცდათ ტანჯვა-მშვენიერება!“), უმეტეს შემთხვევაში ნაკლებია გარეგნული ეფექტი, ე.წ. „რითმათ თამაში“. თითქოსდა, მთელი სისტემა მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებისა მიწყნარებულია და ასპარეზი მთლიანად დათმობილი აქვს აზრისა და გრძნობის შეუღლამაზებელ მსვლელობას („უდაბნო“, „სად“, „მზეო თიბათვისა“).

ასე მკვეთრად აქვს პოეტს გამიჯნული თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ეს ორი მხარე: „რითმათ თამაში“ და „განცდათ ტანჯვა-მშვენიერება“. მაგრამ ამჯერად პოეტის მიზანია არა იმდენად აღნიშნული დაპირისპირების ჩვენება, რამდენადაც მითითება მუსიკის უმაღლეს დანიშნულებაზე, რაც გამორიცხავს როგორც ერთის, ისე მეორის არსებობას. მუსიკა არ არის მსუბუქი გართობისა და თავშექცევის საშუალება – „რითმათ თამაში“. ამავე დროს, მუსიკა არ შეიძლება გავაიგივოთ სიყვარულის გრძნობასთან, რომელიც ერთსა და იმავე დროს სასიამოვნოც არის და მტანჯველიც (აქაც იგივე ორი საწყისი!). მუსიკა მოჭარბებულ ვნებათა დაცხრომის საშუალებაა.

ლექსის ერთ ვარიანტში („რჩეული“, 1954 წ.) ეს ორი სხვადასხვა მოვლენა („განწმენდის ხმა“ და „განცდათ ტანჯვა-მშვენიერება“) გაიგივებულია:

რასაც არ ქვია რითმათ თამაში,
არამედ განცდათ ტანჯვა-მშვენება.

არ ვიცი, რა საფუძველს ემყარება აღნიშნული გასწორება, რომელიც ამარტივებს და აღარიბებს პოეტის განცდათა სამყაროს.

ამრიგად, გალაკტიონისთვის დამახასიათებელია სიყვარულის გრძნობის მთელი სიღრმითა და სიმძლავრით გადმოშლაც და მისი მსუბუქი, ნარნარი ფერებით ამეტყველებაც. ამავე დროს, პოეტი ფიქრობს, რომ ყოველივე ეს მაინც ჩვეულებრივი ამბავია: გიყვარს და ეძლევი ამ გრძნობას. მისი აზრით, უფრო დიდი და საოცნებო, ადამიანურობის არსის გამომხატველი არის პირად განცდებზე ამაღლება, „დათმობა სურვილთა“ (ავთანდილის ლოცვა რომ დავიმონწოთ). აქედან გამომდინარე, პოეტი ეძლევა მუსიკას, როგორც განწმენდის ხმას, როგორც მიწიერ ვნებათაგან დახსნის საშუალებას, სულიერ სისპეტაკესა და სიმყუდროვეს.

ლექსის პირველ ვარიანტში ამ სტრიქონებს კვლავ ერთვოდა მოწოდება მუსიკისა და სილამაზისაკენ, მაგრამ შემდეგ იგი მოხსნა პოეტმა. ზედმეტად თუ მიიჩნია იდეის ასეთი აშკარა, განმეორებითი ხაზგასმა და ლექსის უკანასკნელ აკორდად დაგვიტოვა სულიერი სიმტკიცისა და სისპეტაკის – უმაღლესი ადამიანური დანიშნულების – აპოლოგია.

* * *

ყველა ვარიანტი ლექსისა „ქარი ჰქრის“ „ქრის“ ზმნას მესამე ობიექტურის პირის ნიშნით წარმოგვიდგენს („ჰქრის“).

პოეტი ბრმად არ მიყვება გრამატიკული სქემების რიგს. ბგერა „ჰ“ ფილტვებიდან ჰაერის ნაკადის მძლავრი ამოსროლით – ქარის ქროლვის ზედმიწევნით ზუსტი ბგერითი გამოხატულებაა. იგი აძლიერებს სიტყვა ქროლვის შინაარსს, ავტორისათვის სასურველ ემოციურ მიმართულებას აძლევს:

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...

ეს დინამიკა, რომელიც შინაარსიდან მომდინარეობს, ლექსის რიტმშია გადასული.

გვიანი შემოდგომაა. სიყვითლის ნაზი იერი სიცოცხლის შენარჩუნებისათვის გაშმაგებულ ბრძოლაშია გადასული... ქარების მძლავრი ქროლვისაგან ტყე რკალივით იხრება წელში, ზამთრის სუსხდაკარგული ფოთლები ხეებს წყდებიან და ქარდაქარ მიფრინავენ... მოქნეული წვიმა და თოვლი ერთმანეთში ირევა. მთელი ბუნება აბობოქრებულია, გამძვინვარებული და ყალყზე შემდგარი: წარმოებს უეცარი გადასვლა ერთი თვისებრიობიდან მეორეში. სურათი უაღრესად პლასტიკურია, ხელშესახები. რკალად მოხრილ ხეებსა და ამავე მიმართულებით გაფრენილ ფოთლებს მკითხველი მაყურებლის მდგომარეობაში გადაჰყავს.

სხვა ლექსში, სადაც პოეტი შემოდგომასა და ზამთარს ასურათებს, იგი უფრო მშვიდია და აუღელვებელი. გალაკტიონისეული შემოდგომა ნაზია, მსუბუქი მელანქოლიის იერიითაა შემოსილი, ხოლო „თეთრი ზამთარი“ შეჩვეული დარდივით ჩვეულებრივი და უშფოთველია.

ბუნების მოვლენათა ასეთი მტკივნეული განცდა საზოგადოებრივი ცხოვრების განსაკუთრებული სიმძაფრის მაუწყებელია.

უთვისტომო, უმეგობრო ადამიანი მარტოდმარტო დგას განრისხებული სამყაროს წინაშე მძიმე სევდით, დაკარგული ბედნიერებით... და როცა ქარი ასეთი საზარელი გრიალით აწყდება არემარეს, როცა საშინლად აუტანელი გახდა მარტოობა, ისე ახლოა განსაცდელი, იგი განწირული ადამიანის ხმით ეძახის დაკარგულ მეგობარს:

სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ!

თითქოს პოეტის ხმაც ფოთოლივით მიჰყვება ქარს და შემდეგ მის გრიალში იკარგება.

გამეორებანი („ქარი ჰქრის“ და „სადა ხარ“) გრადაციული ხასიათისაა. პირველი – ქარის დაუსრულებელი ქროლვის შთაბეჭდილებას ქმნის. მეორე – მარტოობის განწყობილებას ამძაფრებს. რამდენადაც ძლიერდება ქარის გრიალი, იმდენად იზრდება სასონარკვეთილება. სამტაქტიანი თანაბარი რიტმული მონაკვეთები, ორსავე სტრიქონში ტერფების ზუსტი ანალოგიით (სამ-სამჯერ: „ქარი ჰქრის“ და „სადა ხარ“) ამ აზრობრივ პროპორციებს კიდევ უფრო კანონზომიერს ხდის.

ლექსის ავტოგრაფში (გ. ტაბიძის არქივი ლიტერატურულ მუზეუმში, T, t-463) ბუნების სურათების ჩვენება ამით თავდებოდა. მაგრამ შემდეგ პოეტმა საჭიროდ დაინახა მისი გაშლა-გაღრმავება. და როცა ქარის შეუჩერებელ გრიალს, გაფრენილი ფოთლებისა და რკალად მოხრილი ხეების სურათს წვიმისა და თოვლის უსიამოვნო განცდაც დაემატება, როცა გვიანი შემოდგომის სილუეტი ზამთრის მკაცრ სინამდვილედ გადაიზარდა, ფერები გამუქდა, წინააღმდეგობანი გადაულახავ ზღუდედ აღიმართა, პოეტს სრულიად გარდაეწყვიტა მეგობრის პოვნის იმედი:

როგორ წვიმს, როგორ თოვს, როგორ თოვს,
ვერ გპოვებ ვერასდროს, ვერასდროს.

დაკარგული ბედნიერების ძებნა გ. ტაბიძის შემოქმედების ერთი მნიშვნელოვანი მოტივია. პოეტი დაუსრულებლად მოგზაურობს, დაეძებს თავის ოცნებას, თუმცა იცის, რომ მას „ვერსად ვერასდროს ვერცერთი გზით ველარ შეხვდება“ („ვერსად, ვერასდროს“).

ეძებდე და იცოდე, რომ ვერასდროს ვერ იპოვი; ამასთან, არასდროს არ გმორდებოდეს მისი „გულის მკანწრელი“ სახე, ყველგან, ყოველთვის თან დაგდევედეს, როგორც მტანჯველი ფიქრი დაკარგულსა და აუხდენელზე – ასეთია პოეტისეული განცდის შინაარსი:

შენი მე სახება დამდევეს თან
ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველგან.

ლექსის ავტოგრაფში ეს სტრიქონი სხვა ვარიანტითაა წარმოდგენილი:

ყოველთვის, ყოველ დროს, ყოველგან.

სიტყვათა შემდგომი გადაჯგუფების მიზანი ალბათ ისე იყო, რომ პოეტს უფრო თვალსაჩინო გაეხადა კონტრასტი: ვერ ვპოვებ ვერას დროს და შენი სახება თან დამდევეს ყოველ დროს.

მაგრამ ასეთი გარეთ გამოტანილი, აშკარა ლოგიკური ხაზგასმები, გალაკტიონის მაინცდამაინც არ უყვარს და არც უხდება ამ ლექსს.

ავტოგრაფს ის უპირატესობაც აქვს ალიტერაციის წყალობით, რომ სტრიქონიდან სტრიქონზე გადასვლა უფრო ბუნებრივი და ჰარმონიულია:

შენი მე სახება დამდევს თან
ყოველთვის, ყოველ დროს, ყოველგან.

ამავე მოტივით, სიტყვათა რიგის შეცვლა სავარაუდებელი იყო ლექსის მესამე სტრიქონშიაც. მეორე სტრიქონის სარიტმო სიტყვა – ქარდაქარ კიბური რითმით მოებმებოდა მესამე სტრიქონის – ხეთა ჯარს, ამასთან შიდარიტმაც გაიმართებოდა (რიგს – ხრის).

ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ,
ხეთა ჯარს, ხეთა რიგს, რკალად ხრის.

მაგრამ ასეთ გასწორებას არცერთი ვარიანტი არ უჭერს მხარს. შეუძლებელია რითმათა ამგვარი გამართვის შესაძლებლობა თვით პოეტს არ შეემჩნია, მაგრამ მან, როგორც ჩანს, უპირატესობა მიანიჭა მეტყველების ბუნებრიობას და სტრიქონი დაინყო უფრო ცნობილი და გავრცელებული გამოთქმით – ხეთა რიგს. პოეტის ალლო შეუმცდარია. თუმცა მკითხველისათვის იმასაც აქვს მნიშვნელობა, რომ სტრიქონში არსებობს სიტყვათა გადასმის შესაძლებლობა, რაც აძლიერებს რითმას, ამდიდრებს ბგერათა ჰარმონიას.

ეს მტანჯველი ფიქრი პოეტისათვის ჩვეულებრივი და ახლობელია; იგი შეეჩვია, შეეთვისა მას, თითქოსდა შეიყვარა კიდევ, მშვენიერ ტანჯვად აქცია („განცდათ ტანჯვა-მშვენიერება!“) და არც უნდა გამოსვლა ამ მტანჯველი ფიქრიდან. ამიტომაც, რომ ასეთი ექსპრესიით დაწყებული ლექსი, განცდის ტრაგიკულ ხარისხში აყვანილი, მშვიდი გულგრილობით მთავრდება:

შორი ცა ნისლიან ფიქრებს სცრის,
ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის!..

მღელვარე განცდამ ჩუმი სევდის სახე მიიღო, რომელმაც ქარის ქროლვასაც პირვანდელი სიმძაფრე დაუკარგა და ყველაფერი ჩვეულებრივი, სტაბილური გახდა. ასეთია ლექსის ამ უკანასკნელი სტრიქონების ქვეტექსტი.

გ. ტაბიძე ბუნებას პეიზაჟისტის თვალთ არ უყურებს. წარსულის დიდი რომანტიკოსების მსგავსად ბუნების მოვლენების ხატვით იგი თავის სულიერ მდგომარეობას გვიხასიათებს. კერძოდ, ქარი, რომელიც, გ. ტაბიძის პოეტური შთაგონების ხშირი სტუმარია, ხან თავისი პირდაპირი სახით წარმოდგება:

წუხელი დამით ქარი დაჰქროდა
და დიდხანს, დიდხანს არ დამეძინა.

ხან ცოცხალ არსებად იქცევა:

რა სევდიან ნანას ამბობს ქარი.

ხან კი საზოგადოებრივი ცხოვრების აშლილობის მეტაფორული სახეა. გ. ტაბიძე იმ ქარიშხლიანი დღეების მესიტყვე იყო, როცა ძველი ინგრეოდა და ახალი „ნისლში ინაკვეთბოდა“ და თუ მის პოეზიაში ამ ნგრევის ხმაური არ ისმის, ეს მისი შემოქმედებითი თავისებურებების შედეგია. ცხოვრების ხმაური ისე ასხლტება ზოგიერთი პოეტის გულის ფიცარზე, როგორც თოფის გრიალი სალ კლდეზე და მძლავრ ექოს გამოსცემს. მაგრამ არიან პოეტები, რომელთა რაინდული სულის მგრძნობიარე ქსოვილები უხმაუროდ ისრუტავს ეპოქათა ქარტეხილებს და საკუთარ ტკივილად აქცევს. ეს სულიერი ტკივილი, გარდატეხის სისხლიანი ეპოქებით აღძრული, გ. ტაბიძემ შესანიშნავი ხელოვნებით გამოხატა ლექსებში: „ატმის რტოო“ და „მზეო თიბათვისა“. ლექსების ამავე კატეგორიას მიეკუთვნება „ქარი ჰქრის“.

თავის „ნისლიან ფიქრებს“ პოეტმა საუცხოო ჩარჩო შეუქმნა. დაქტილებით განწყობილი ცხრამარცვლიანი სტრიქონები (3/3/3) ლექსს მწუხარე მელოდიის სახეს აძლევს. საერთოდ, დაქტილური ტერფი, როცა სტრიქონში დაქტილები ერთმანეთს მისდევენ, ხელს უწყობს მძი-

მე განწყობილების გამოხატვას... (ამ გარემოებაზე პირველად პროფ. პ. ბერაძემ მიუთითა). ეს წყობა გ. ტაბიძის პოეზიაში ძალზე გავრცელებულია და თითქმის ყოველთვის სევდიან კილოს ახლავს თან:

მწუხარე ფერხულში ჩავებით
და თვალი ცრემლებმა დაბინდა.
(„ბავშვობის დღეები“)

ანდა: ჯვარს ეცვი, თუ გინდა, საშველი
არ არის, არ არის, არ არის.
(„შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“)

მაგრამ დასახელებული ლექსებისაგან განსხვავებით, „ქარი ჰქრის“ ყურადღებას იქცევს თავისი დინამიკით, რაც ეწინააღმდეგება დაქტილის გამომხატველობით ბუნებას. როგორ მოახერხა პოეტმა, რომ ასეთი დინამიკური შინაარსი მდორე დაქტილებით გადმოეცა? ცნობილია, რომ ქართულ ლექსწყობაში სამმარცვლიანი ტერფებიდან მხოლოდ დაქტილი მონაწილეობს. მაგრამ ქორესა და ერთმარცვლიანი სიტყვის შეერთებისას ხშირად დაქტილის დეფორმაცია ხდება, მახვილი ბოლო მარცვალზე გადადის. სინტაგმაში „ქარი ჰქრის“, რომელიც მეტრული სქემის მიხედვით დაქტილის ტიპური სახეა, მახვილი ბოლო სიტყვას უნდა მიეცეთ. უპირველეს ყოვლისა, ამას მოითხოვს სინტაგმის შინაარსი ნაწარმოების მთლიანი კონტექსტის გათვალისწინებით. სიტყვა „ჰქრის“ ამ ლექსის ლოგიკური ცენტრი და ემოციური საყრდენია. ამასთან, იგი რითმის თანაწევრია (ჰქრის – ხრის; სცრის – ჰქრის). ლექსში ძირითადად ერთმარცვლიანი რითმებითაა დაწერილი, რაც გვაიძულებს აქცენტი სარიტმოდ მარცვალზე გადავიტანოთ.

ამრიგად, შინაარსობრივ-ფორმალური აუცილებლობით სინტაგმაში **ქარი ჰქრის** მახვილი უკანასკნელ მარცვალს ეცემა და დეფორმირებული დაქტილი ანაპესტს უახლოვდება; კადენცია აღმავალია, ტემპი – დინამიური. ლექსის რიტმიკა ამ თარგზეა გამოჭრილი. ყოველი ორსიტყვიანი ტერფი ქორესა და ერთმარცვლიან სიტყვას აერთიანებს (ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს, რკალად ხრის, სადა ხარ, როგორ წვიმს, როგორ თოვს, დამდეგს თან, შორი ცა, ფიქრებს სცრის). ისეთი მთლიანი სიტყვაა კი, როგორცაა ვერასდროს, პოეტმა ამ პრინციპს დაუმორჩილა და ორად გაყო (ვერას დროს). ამავე მიზანს ემსახურება ლექსის ერთადერთი ინვერსიაც: „შენი მე სახება დამდეგს თან“. რომ ყოფილიყო: მე შენი სახება დამდეგს თან, – მახვილის გადანაცვლებით რიტმი გაიზარებოდა. რაც შეეხება ერთადერთ შემთხვევას – ვერ გპოვებ, იგი ვერ არღვევს ამ რიტმულ წესრიგს, რადგან სინტაგმა მტკიცეაა შეკრული და ერთ განუყოფელ ერთეულად აღიქმება. ორსიტყვიანი ტერფები ლექსის აბსოლუტურ უმრავლესობას შეადგენს და მათი ანაპესტისებური ბუნება ერთსიტყვიან დაქტილებსაც თავის მორევეში ითრევს. სტრიქონი: **ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ** თავისი ერთსიტყვიანი დაქტილებით იმგვარსავე მახვილს მოითხოვს, როგორსაც ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის. მიუხედავად ამისა, ყოველივე ზემოთქმული უფლებას არ გვაძლევს, რომ „ქარი ჰქრის“ მთლიანად და სავსებით ქართული ენისათვის უცხო, ანაპესტურ სქემას დაუუქვემდებაროთ. ერთმარცვლიანი რითმები, რომლებიც აღმავალ კადენციას იძლევა, ამ ლექსში ისეთი მკვეთრი და გამოკვეთილი არ არის, რომ აბსოლუტური ერთმარცვლიანობა მოგვცეს. ლექსის ერთი რითმა წმინდად დაქტილურია (ქარდაქარ – სადა ხარ), ხოლო ზოგიერთი სხვა შევსებული და გამდიდრებულია კლაუზულის წინა ხმოვნებით ან თანხმოვნებით (დამდეგს თან – ყოველგან, ქარი ჰქრის – რკალად ხრის, როგორ თოვს – ვერას დროს, ფიქრებს სცრის – ქარი ჰქრის). ტიპური ერთმარცვლიანობა, რაც ზოგჯერ დამახასიათებელია გ. ტაბიძის რითმისათვის („იმ ვარდისფერ ატმებს“, „ვისმენ დანატრულ ხმას“), ამ ლექსში არ დასტურდება. ეს არის რაღაც გარდამავალი საფეხური ერთმარცვლიანობიდან სამმარცვლიანობისკენ. ამის შესაბამისად, წმინდა ანაპესტური წყობაც გამორიცხულია. ძალაში რჩება ქორედ და ერთმარცვლიან სიტყვად დაშლილი, დეფორმირებული დაქტილი, რომელსაც მიდრეკილება აქვს ანაპესტისაკენ.

ყოველივე ეს ლექსის რიტმიულ დინებას მეტად თავისებურ იერს აძლევს.

* * *

დიდი პოეტის შემოქმედებით სამყაროს თავისი კანონზომიერებანი აქვს, სადაც რითმით დაწყებული და მსოფლმხედველობის ურთულესი პრობლემებით დამთავრებული, არაფერი არ არის შემთხვევითი. პოეზიას უყვარს კანონზომიერებანი, თვით იგი უდიდესი კანონზომიერებაა რიტმის ჩარჩოებში ჩასმული სიტყვისა და აზრისა.

კანონზომიერებანი გ. ტაბიძის პოეზიაში თავს იჩენს, უპირველეს ყოვლისა, მასალის შერჩევასა და გამოყენებაში. მცენარეები, ყვავილები, რითაც ასე მდიდარია გალაკტიონის ხელით ნაშენი სამყარო, ერთმანეთისაგან მკვეთრად განირჩევიან აზრობრივი და ემოციური დატვირთვით. ვარდები, ზამბახები, იასამნები თუ ატმის ყვავილები გალაკტიონის ლექსებში ხელს უწყობენ ურთიერთ განსხვავებული განწყობილების შექმნას. მკაცრადაა განსაზღვრული მათი ხასიათი, მიზანდასახულება, გამოჩენის დრო და ადგილი. ლექსში უმთავრესად ერთადერთი ყვავილი ან მცენარეა გამოსახული და იგი, როგორც მეტაფორა, არაპირდაპირ მიგვანიშნებს განწყობილების შინაარსზე. ასეთია, კერძოდ, „მე და ლამის“ იასამანი, როგორც მთვარით განათებული თეთრი ლამის სიმბოლური გამოხატულება, ანდა „მერის“ ვერხვი, რომლის ბნელხმიანი ფოთლების გაუგებარი შრიალი ანალოგიურია ლექსის გმირის სულიერი განწყობილებისა, ამგვარივე ხასიათისაა „თოვლის“ ზამბახები და „ციხის ნანგრევების“ გარინდებული ალუბალი.

1916 წელს გ. ტაბიძის პოეზიაში ატმის ყვავილების სურნელი შეიჭრა. ზედიზედ გამოქვეყნდა ლექსები: „ატმის ყვავილები“ და „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“, „იმ ატმებს გაუმარჯოს, იმ ატმის ყვავილებს“ და „იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებ კვლავ“. აყვავებული ატმის ხე, როგორც ოცნება, თაიგული, ატმის ყვავილები, როგორც აფრენილი პეპლები, შემდეგ ფრთებდაცვიანი და მტვრად ქცეული – ყველაფერი ეს სრულიად ახალი მოვლენა იყო ქართულ პოეზიაში.

პოეტი მიესალმება ატმის ყვავილს, როგორც გაზაფხულის სიმბოლოს. დგას დამთვრალ ყვავილთა მტვერში და სიყვარულის სიმღერას მღერის. სიცოცხლის განახლებისაკენ მისწრაფება გ. ტაბიძის ადრინდელი შემოქმედების ერთი მთავარი მოტივი და მიმართულება იყო. მაგრამ ატმის ყვავილებს განუშორებლად თან სდევს გაავეებული ბებერი ქარი, როგორც სიცოცხლის სიხარულს – სიკვდილის ცელი. ამის მიუხედავად, ატმის ყვავილი მაინც დარჩა პოეტისთვის სიყმანვილის ნათელ მოგონებად. სიყვარულის მწველი განცდის სახე-სიმბოლოდ. ამ განწყობილებითაა, კერძოდ, ამეტყველებული „იმ ვარდისფერ ატმებს“...

რა არის ამ ლექსში ახალი და მნიშვნელოვანი, ამავე რკალის სხვა ლექსებისაგან განსხვავებული? რა ფაქტორებითაა გაპირობებული მისი ზემოქმედებითი ძალა?

უპირველეს ყოვლისა, თვალს სჭრის ლექსის გარეგნული ბრწყინვალეობა. თუ „ატმის ყვავილებში“ აქცენტი რითმათა მრავალჯერაობაზეა გადატანილი, თუ „ატმის რტოო“ რიტმული წყობის იშვიათობით იქცევა ყურადღებას, „იმ ვარდისფერ ატმებში“ ახალი და ორიგინალურია მთელი სისტემა ვერსიფიკაციისა, მთელი მხატვრული ქსოვილი.

ამასთან ერთად, განსხვავებულია გამოხატვის ასპექტი. თუ „ატმის ყვავილები“ და „ატმის რტოო“ ერთგვარი „ლოგიკური დასაბუთებაა“ სიცოცხლის უმწეობის საზოგადოებრივ უკულმართობათა ხანაში, „იმ ვარდისფერ ატმებს“ გახსენება და განახლებაა დიდი ხმაურით ჩავლილი „განცდათ ტანჯვა-მშვენიერებისა“.

პირველი ორი მძაფრად დრამატიზებული ეპიკური თხრობით ხასიათდება, მესამე კი ერთგვარი ლირიკული ამღერებით, რომელშიაც იგრძნობა სტიქიასთან ბრძოლაში გამარჯვებული ადამიანის აღმავალი სულისკვეთება.

...იგივე ვარდისფერი ატმები, სიცოცხლის წყურვილი და მელანქოლია, იგივე ქარი, ხეებს რომ რკალად ხრის... ცა, დედამიწა, მზე, გზა... ყველაფერი იგივე. თითქოს არაფერი შეცვლილა, მაგრამ სხვაა ლირიკული გმირის სულისკვეთება, იმ უმწეო არსებას დღეს თამამად შეუძლია თვალი გაუსწოროს ქარიშხალს და მის გრიალს თავისი ხმაც შეუერთოს.

ლექსს რომანტიკული იერი დაჰკრავს. ვარდისფერი ატმები აქ ძველი, ჩაუმქრალი ცეცხლის გაღვივებაა: ისევ იფეთქა ატამმა, ისევ, მოსწყურდა ადამიანს ადამიანი... ისევ მწუხარება:

იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებ კვლავ...
იმგვარადვე მდევ... იმგვარადვე მკლავ.

ო, როგორ მომწყურდი! მწუხარეა დღე.
იმგვარივე ცა. იმგვარივე ხე.

ეს მოკლე წინადადებები, აზრის, გრძნობისა და თხრობის ლაკონიზმი, სხარტი და მოქნილი რიტმი, ასეთი უეცარი მოკვეთა სტრიქონის ბოლოს რაღაც მძლავრად განცდილის გამოძახილს გავს.

განწყობილების მონოლითურობა განმტკიცებულია ბგერათა ერთიანობით. აქტიურად მოქმედებენ ერთგვაროვანი ან მსგავსი თანხმოვნები, ამთლიანებენ ისედაც მტკიცე სინტაქსურ ერთეულებს. შესიტყვებანი: „ვარდისფერ ატმებს“, „მოვიგონებ კვლავ“, „იმგვარადვე მკლავ“ შეკრულია მონათესავე ბგერებით: დ, ტ, გ, კ. სინტაგმა „იმგვარადვე მდევ“ მთლიანად ერთგვაროვან ხმოვანებაზეა აგებული. სინტაგმებში დაწყებული ბგერათა ეს ჰარმონია სტრიქონიდან სტრიქონზე გადადის. როცა ბგერათა კომპლექსმა **მწყ** ვერ პოვა დასაყრდენი სინტაგმაში – „როგორ მომწყურდი“, იგი მის გარეთ გავრცელდა. „ო, როგორ **მომწყურდი!** **მწუხარეა** დღე“. თანხმოვანთა ამგვარი აქტიურობა მთელ ლექსს გასდევს:

იგივ ქარი დაჰქრის. ილუნება ბზა.
იმგვარივე მზე. იმგვარივე გზა.

ბზა, მზე, გზა – საგანგებოდ შერჩეული ბგერათა კომპლექსებია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ლექსის მუსიკალური ხმოვანების წარმმართველი არსებითად არის ორი ბგერა – გაერთიანებული სიტყვაში **იმ**, რომლითაც ლექსი იწყება. სიტყვას **იმ** თავისი გამაძლიერებლები მოსდევს: **იგივ, იმგვარადვე, იმგვარივე**, აგრეთვე **მოვიგონებ**. ნაწარმოების აქცენტი სწორედ ამ სიტყვებზეა გადატანილი, ხოლო მათ შინაარსში წარსულის თვალი ტრიალებს, როგორც ლექსის ძირითადი ლეიტმოტივი.

სათავიდან წამოსული **ინისა** და **მანის** აკუსტიკა მთელს ლექსს მსჭვალავს: **მდევ, მკლავ, მომწყურდი, მზე**, ატმებს, **მწუხარეა**; რაც შეეხება **ინს**, საკმარისია ითქვას, რომ ზემოთ მოტანილ ორ სტრიქონში იგი 9-ჯერ მეორდება.

აღნიშნული ბგერები თავისებურ ხმოვანებას ქმნიან. **ინი** მაღალი ტონალობისაა, მაგრამ ნაკლებად ჟღერადი. **მანი** ბაგისმიერი ბგერაა, ყრუ ხმოვანების, სუსტი ინტენსივობის. ორივე ერთად ქმნის ზეანეულ მინორს. ამ ბგერათა გვერდით უნდა მოვისხენიოთ მჟღერი **რაე**, რომელიც ლექსში ასევე თვალსაჩინოა. ამ სამი ბგერის კომბინაცია გამოვლენილი ლექსის დასაწყისშივე (იმ ვარდისფერ) იძლევა მინორისა და მაჟორის თავისებურ ნაერთს, რაც კარგად შეესატყვისება ლექსის საერთო განწყობილებას. გალაკტიონი სხვა დროსაც ხშირად მიმართავს ლექსის პირველივე სტრიქონში ტონის ამგვარ გამოკვეთას (შდრ. „მთანმინდის მთვარე“: „ჯერ არასდროს არ...“; „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“: „ამ მა-ისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს“).

„იმ ვარდისფერ ატმებს“ ბგერისა და აზრის თანხმოების შესანიშნავი ნიმუშია.

ამგვარი მეტრული სტრუქტურით გალაკტიონს სხვა ლექსი არ დაუწერია. ორსტრიქონიან სტროფებში თერთმეტმარცვლიან სტრიქონს ათმარცვლიანი მოსდევს. პირველი მუხლი ექვსმარცვლიანია, დანარჩენი სამი – ხუთმარცვლიანი. ყოველი ხუთმარცვლიანი მუხლი შედგენილია მეორე პეონისა და ერთმარცვლიანი სიტყვისაგან („იმგვარივე ხმით, იმგვარსავე ზარს“). ეს ერთმარცვლიანი სიტყვები სტრიქონთა ბოლოებშია გასული და რითმებს ქმნის, დამოუკიდებელ მახვილებს საჭიროებს. გრძელი, ოთხმარცვლიანი ტერფიდან უეცარი გადასვლა ერთმარცვლიანზე, მეტრული მახვილის მასზე გადატანით, უაღრესად თავისებურ რიტმიულ სურათს იძლევა. ეს არის თითქოს სათქმელის დაუმთავრებლობა, მღელვარების გამო მისი მოულოდნელი განწყვეტა.

თითოეულ სტროფს პოეტი ჩვეულებრივი, გაშლილი რიტმით იწყებს („იმ ვარდისფერ ატმებს“, „იგივ ქარი დაჰქრის“); შემდეგ გადადის შეკვეცილ მუხლებზე და უკანასკნელი დარტყმები ერთმარცვლიანი სიტყვებისა განსაკუთრებით მძლავრი და მკვეთრია („იმგვა-

რადვე მდევ, იმგვარადვე მკლავ“). რიტმის ამგვარი ექსპრესიულობა, ცეზურათა ეს მტკიცე ზღუდეები განაპირობებს ფრაზის სიმჭიდროვეს.

პოეტი არსებითად უკვე ერთხელ თქმულს უბრუნდება, ამიტომ მასზე მინიმუმას საკმარისად მიიჩნევს. როდესაც გვითხრა: „იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებო“, – ჩვენთვის ნათელია, რომ აქ იგულისხმება ატმის ყვავილების სიმბოლიკა, ასე ჩინებულად წარმოდგენილი ლექსში „ატმის ყვავილები“ („ვარდისფერ ღილებს შეატყო ჟრჟოლა“). გამოთქმაში – „იღუნება ბზა“ „ატმის რტოს“ ლეიტმოტივი ისმის – „საიმდროო ქარიშხლის“ გრგვინვა.

„იმ ვარდისფერ ატმებს“ ლოგიკური დასრულებაა ატმის ყვავილების ციკლისა. აქ უკუგდებულია საუბრის, ჩვენების, „არგუმენტაციის“ ჩვეულებრივი ფორმა. აქ მხოლოდ „დასკვნებია“ წარმოდგენილი. წარსულის გახსენებაც პოეტს თავისი ახლანდელი განწყობილების დახასიათებისათვის სჭირდება. და ეს, თითქოსდა, უბრალო გამეორება ნახულისა და განცდილისა, არაჩვეულებრივი სიცხადით წარმოგვიდგენს პოეტის სულს; ეს დაჟინებული „იმგვარივე“ და „იმგვარადვე“ გრადაციის ისეთ ამალღებულ საფეხურს ქმნის, რომ ლექსის ჩათავების შემდეგაც ძალიან დიდხანს ვრჩებით მღელვარე განცდებით აღვსილი ჯადოსნური მუსიკის ტყვეობაში.

ჟურნ. „ცისკარი“, 1969, №2

დავით კობიძე

გალაკტიონ ტაბიძე და აღმოსავლური ლექსთწყობის საკითხები

ჩვენი ეპოქის დიდ პოეტს გალაკტიონ ტაბიძეს მრავალი სახის სალექსო ფორმა აქვს გამოყენებული. ერთ-ერთ წერილში (ჟურნ. „დროშა“, 1967, №12) შესაძლებლობა გვქონდა მის სალექსო ფორმებს შორის „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსის“ („აი, რა მზის სიზმარია“) არსებობაზე შევჩერებულიყავით, მაგრამ მართო ამ ფორმით არ ამოიწურება გალაკტიონის პოეზიაში აღმოსავლური ლექსთწყობის სახეების არსებობა.

ამჯერად ჩვენი ყურადღება მიიქცია ლექსმა „ახალი მზე“:

ვარდით ნამებს იტაცებდა ხშირი მზე,
მე ვფიქრობდი ახალგაზრდა ირემზე;
შენს ნათელზე ვოცნებობდი პირიმზე!
გულში ცეცხლი ეღვარებად იქნება,

სადაც ჰყრია დამსხვრეული ლოდები,
რომ მოჰფინოს სვეტს დაფნების ფოთოლი,
სადაც ლელავს ნიმფა და ასფოდელი,
ახალი მზე სურვილს გადენიგნება.

ლექსი თერთმეტმარცვლოვანია და ორი ხანისაგან შედგება. დასაწყისი ხანის პირველი სამი სტრიქონი ერთი რითმითაა შეკრული (ხშირი მზე, ირემზე, პირიმზე), ხოლო მეოთხე სტრიქონი (გულში ცეცხლი ეღვარებად იქნება) შეწყობილია არა პირველი ხანის სტრიქონებთან, არამედ მეორე ხანის მეოთხე სტრიქონთან (ახალი მზე სურვილს გადენიგნება).

მეორე ხანაშიც ისეთივე მდგომარეობა გვაქვს, როგორც პირველში; აქაც პირველი სამი სტრიქონი ერთმანეთზეა შეერთებული (ლოდები, ფოთოლი, ასფოდელი), ხოლო მეოთხე სტრიქონი, თავის მხრივ, პირველი ხანის მეოთხე სტრიქონს ერთმება.

შეიძლება გვითხრან: ლექსის მეორე ხანაში დარღვეულია შეერთების პრინციპი, სიტყვები: ლოდები, ფოთოლი, ასფოდელი – სარიტმოდ სიტყვებად (განსაკუთრებით ლოდები და ფოთოლი) არ გაიგება და, შესაძლებელია, არც ავტორს მიაჩნდა ისინი რითმებადო.

გეთანხმებით, ზოგ კრიტიკოსს უფრო მოეწონებოდა, რომ ამ ხანაში მოცემული სარიტომო ერთეულების ნაცვლად იმავე სიტყვებიდან ნაწარმოები მრავლობითი რიცხვის ფორმები ყოფილიყო წარმოდგენილი: ლოდები, ფოთლები, ასფოდლები.

იმასაც აღვნიშნავთ, რომ მოწონება-არმოწონება დამოკიდებულია, რა თქმა უნდა, კრიტიკოსის საერთო მომზადების დონეზე და იმაზედაც, თუ რამდენადაა ის ჩახედული გალაკტიონის რითმების თავისებურებაში.

დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ გალაკტიონი ზოგჯერ ყურადღებას იმას კი არ აქცევს, რა ბგერებითაა დამთავრებული სარიტომო სიტყვები, არამედ იმას, თუ ისინი მუსიკალურად ერთმანეთს როგორ შეენწყობიან. ამიტომ ზოგჯერ მის ლექსებში ისეთი რითმებიც გვხვდება, ზოგი მკვლევარი თუ კრიტიკოსი მათ სხვა პოეტს რომ არ მოუწონებდა.

მაგალითად, გ. ტაბიძეს რითმებად გამოყენებული აქვს სიტყვები: **ელავს-ხელებს** („ჩვენი დღის ამბებს“), **ქართული-მართალი** („ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“), **მარხილი-დამარხული** („ოფორტი“), **თოვლით-მხოლოდ** („თოვლი“), **ძალღი-დაღლილი** („ეს იყო ძველი, ნაცნობი აზრი“), **სართულს-სანთელს** („ჭიანურები“), **კარგი-სარკე** („ერთ დროს“) და სხვა მისთანანი, რომელთა რითმებად ჩათვლა ზოგიერთთა თვალსაზრისით გაჭირდებოდა.

გალაკტიონისათვის ასეთ შემთხვევაში მთავარი ის კი არ არის, აკუსტიკურად ემთხვევა თუ არა სარიტომო სიტყვების უკანასკნელი ბგერები ერთმანეთს, არამედ ის, საერთოა თუ არა სარიტომო სიტყვათა ჟღერადობა, მუსიკალობა. ასეთ ვითარებაში პოეტი სარიტომო სიტყვათა თანხმოვნების იგივეობას თითქოს მეტ ყურადღებას აქცევს, ვიდრე ხმოვნებისას.

მაგალითად, სარიტომო სიტყვის „მართლის“ ნაცვლად „მართული“ რომ ყოფილიყო (ქართულთან შესაწყობად: ქართული – მართული), ან „დამარხულის“ ნაცვლად „ხრახნილი“ (მარხილთან შესაწყობად: მარხილი – ხრახნილი), თითქოს საქმე უფრო მარჯვე რითმებთან გვექნებოდა, მაგრამ გალაკტიონისათვის ამ შემთხვევაში მთავარ როლს ასრულებს თანხმოვანთა იგივეობა (რთლ პირველი შემთხვევისათვის, ხოლო მრხლ მეორესათვის).

ესაა, ჩვენ ვფიქრობთ, იმის საფუძველი, რომ პოეტს ისეთი სიტყვები აქვს გამოყენებული რითმებად, როგორცაა, მაგალითად, „კარგი“ და „სარკე“ და არა „კარგი“ და „ქარგი“, რაც ადვილი მისაგნებია.

მთავარი გალაკტიონისათვის ამ შემთხვევაში არგ და არკ ბგერათა კომპლექსები იყო და ამიტომაც მას ამ არჩევანში ხელი ვერ შეუშალა სიტყვათა დამაბოლოებელმა ხმოვნებმა (ი, ე).

შესაძლებელია აქაც შეგვედავინო: თქვენი მაგალითები მითითებულ ლექსებში საჯვარედინო რითმებს ქმნის და ამდენად ისინი, როგორც არაძირითადი რითმები, გალაკტიონის რითმების თავისებურებათა დასახასიათებლად არ გამოდგებიანო.

დიახ, სწორი შენიშვნა გახლავთ, მაგრამ გალაკტიონის ლექსებში ძირითად რითმებადაც, ვიმეორებთ, ზოგჯერ ისეთივე აგებულების რითმებია გამოყენებული, როგორც ჩვენ ვაჩვენეთ.

მაგალითად, პოეტთან ძირითად რითმებად ასეთი სიტყვები გვხვდება: **დამიფასოს-პასუხს** („შენი სადღეგრძელო“), **გადინხაროს-სინხარულს** („მთელი დღე ვგრძნობდი“), **ბურუსმა-ლურსმანი** („ეს იყო ძველი, ნაცნობი აზრი“), **აურევს-ხმაურობს** („დაღამდება ტყეში ოდეს“), **მარტო-მიყვარდა** („თოვლი“), **სახელი-სხვები** („შენ ერთი მაინც“) და სხვა მისთანანი.

სარიტომო ერთეულების შერჩევის პრინციპი აქაც იგივეა, რაც ზემოთ ნაჩვენებ შემთხვევებში. უნდა აღინიშნოს, რომ გალაკტიონის ასეთი რითმებიანი ლექსების კითხვისას არავითარი დაბრკოლება არ იგრძნობა, რადგანაც მთელი ლექსი იმდენად მუსიკალურია და განცდებით სავსე, რომ მაშინვე ატყვევებს მკითხველს, მას შესაძლებლობა არ ეძლევა კრიტიკული თვალთვლით გახედოს ყოველ სტრიქონს და სარიტომო ერთეულებს.

არა მგონია, მაგალითად, ამ ხანის კითხვისას მკითხველმა რაიმე უხერხულობა იგრძნოს:

საქართველოში შენ ერთი მაინც
არ იტყვი, როგორც იტყვიან სხვები;
შეგებრალეხა თვითონ კანინიც
თუკი პოეტის ჰქვია სახელი.

(ლექსიდან „საქართველოში შენ ერთი მაინც“)

არის გზა, არის ნელი თამაში:
და შენ მიდიხარ მარტო, სულ მარტო;
მე თოვლი მიყვარს, როგორც შენს ხმაში
ერთ დროს ფარული დარდი მიყვარდა.
(ლექსიდან „თოვლი“)

პირველ მაგალითში ძირითადი სარიტმო ერთეულებია „სხვები“ და „სახელი“, მეორეში – „მარტო“ და „მიყვარდა“.

პირველ მაგალითში სხებ და სხელ, ხოლო მეორეში მარტ და მყვარდ ბგერათა კომპლექსები აძლევენ პოეტს შესაბამისი სიტყვების რითმებად გაგების შესაძლებლობას.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ისეთ ლექსთა ხანებში, სადაც საქმე ახალი სარიტმო ერთეულების ძიებასთან თუ სიახლესთან გვაქვს, წამყვან რითმებად ზოგჯერ დამხმარე (საჯვარედინო) რითმები გამოდის და მათ შერჩევას პოეტი დიდი გულისყურით ახდენს.

ჩვენ ზოგადად და არა დანვრილებით შევხებით გალაკტიონის რითმათა ზოგ თავისებურებას და, ვფიქრობ, მკითხველი დამეთანხმება, რომ საანალიზო ლექსის („ახალი მზე“) მეორე ხანაში „ლოდები“, „ფოთოლი“ და „ასფოდელი“ ჭეშმარიტად სარიტმო ერთეულებად გაგებული, რითაც აღნიშნული ხანის პირველი სამი სტრიქონია შეკრული.

ასეთი სახის ლექსთწყობა კი თავის დროზე გავრცელებული იყო აღმოსავლურ, კერძოდ, სპარსულ პოეზიაში; მას მუსამათურ ლექსთწყობას უწოდებენ. „მუსამათი“ არაბული სიტყვაა და „ძაფზე აცმულ მარგალიტებს“ ნიშნავს: ამ შემთხვევაში მარგალიტებად სტრიქონები იგულისხმება.

აღმოსავლურსა და ქართულ პოეზიაში კარგად ცნობილი სალექსო ფორმა „მუხამბაზი“ (მუხამმას – ხუთეული) მუსამათური სახის ლექსთწყობას განეკუთვნება. ასეთი სახის ლექსების სახელწოდება ხანის სტრიქონთა რაოდენობით განისაზღვრება. მაგალითად, მუხამბაზი ჩვენთვის ცნობილ სალექსო ფორმას იმიტომ ეწოდება, რომ თვითეული მისი ხანა ხუთ სტრიქონს შეიცავს. ლექსი შეიძლება რამდენიმე (ორი, სამი, ექვსი და მეტი) ხანისაგან შედგებოდეს. სპარსულ მუხამბაზებში ათი და მეტი ხანის არსებობის შემთხვევებიც გვაქვს: ამიტომ დიდ გაუგებრობას წარმოადგენს ქართული პოეზიის იმ მკვლევართა განცხადებანი მუხამბაზების ხუთსტროფიანობის შესახებ, რომლებიც არ იცნობენ ან ძნელად ითვისებენ ამ უკანასკნელ ხანებში ქართულ-სპარსული პოეტიკის ურთიერთობის დარგში ჩატარებულ კვლევა-ძიების შედეგებს.

გალაკტიონის ზემოთ მოყვანილი ლექსის თვითეულ ხანაში რომ ხუთ-ხუთი სტრიქონი ყოფილიყო წარმოდგენილი, მაშინ ჩვენ მისი სახით ტიპური მუხამბაზი გვეჩვენოდა, მაგრამ მისი ხანები ოთხ-ოთხ სტრიქონიანია და, ცხადია, ლექსი მუხამბაზამდე ვერ ადის.

არაბულ-სპარსული ტერმინოლოგიით ასეთი ტიპის ლექსებს მორაბზაყ (ოთხეული, ოთხტერფიანი, ოთხჯერი, კვადრატული) ეწოდება. რითმათა განლაგება ასეთია: aaad bbbd cccd და სხვ.

შესაძლებელია პირველი ხანა ერთი რითმით იყოს შეკრული, ოღონდ, როგორც საერთო სქემიდან ჩანს, ყველა ხანის მეოთხე სტრიქონი უცილობლად ერთმანეთს უნდა ერთმეზოდეს.

არსებობს „ოთხეულის“ უფრო რთული სახეები, როცა ერთი და იგივე ლექსი შეიძლება ჰორიზონტალურადაც იქნეს წაკითხული და ვერტიკალურადაც („კვადრატული ლექსი“).

ასეთ „ოთხეულებში“, სადაც მთავარ როლს სიტყვათა არცთუ ისე აზრიანი განლაგება ასრულებს, ბუნებრივია, აზრი ფორმას ეწირება და მათი დანიშნულებაც საზოგადოებრივი ღირებულების მიღმა დგას.

გალაკტიონი, როგორც მისი ლექსებიდან ჩანს, პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით იცნობდა აღმოსავლური ლექსთწყობის სახეებს. ერთგან, მაგალითად, ის ამბობს „გაჰქრა ძველი დუბეითი“ (ლექსი „ავდარი“). ცხადია, ამ სტრიქონის ავტორმა იცის, რომ „დუბეითი“ ძველად არსებული სალექსო ფორმაა, რომელიც აღმოსავლურს უკავშირდება.

ბევრის მთქმელია პოეტის შემდეგი სტრიქონებიც:

არაბეთიდან მოსული მონა
სდგას, მოიტანა შორით ფარისი
და სპარსეთიდან ლექსების კონა
მიმოდის როგორც ტოტი ქარისი.
შორეულ დღეებს მახლობლად უზის
მცოდნე ჰაფიზის, მცოდნე გაზელის,
ცივი ოცნება შხეფავს აუზის.
ჩვენი დროც ისევ რუსთაველს ელის.
(„ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“)

ამ სტრიქონების ავტორი, ცხადია, გრძნობს სპარსული ლექსების ტკბილ სურნელებას, იცის, რომ ყაზალი დიდი ლირიკოსის ჰაფიზის (XIV საუკ.) ძირითადი სალექსო ფორმაა და სხვ.

მარტო აქ მოყვანილი სტრიქონებით, ცხადია, არ ამოიწურება ის ცხოველი ინტერესი, რასაც გალაკტიონი აღმოსავლეთისადმი იჩენდა.

ყოველივე აქ ნათქვამი იმას არ ნიშნავს, რომ პოეტი უშუალოდ იცნობდა სპარსულ პოეზიას და იქიდან სალექსო ფორმების სახით მისთვის საჭირო მარგალიტებს კრებდა.

ჩვენს განკარგულებაში მყოფი მასალების ანალიზი გვარწმუნებს იმაში, რომ გალაკტიონ ტაბიძის სალექსო ფორმები, მთელი მისი შემოქმედება ქართული პოეტური კულტურის მონაცემებს ემყარება და ამავე დროს მის განვითარებას წარმოადგენს. აღმოსავლური ლექსთწყობის სახეებსაც, რომელთაც ზოგჯერ ის იყენებს, ქართული პოეზიის გზით იცნობს.

ჩვენი სასიქადულო პოეტი ძალიან კარგად იცნობდა ძველ ქართულ მწერლობას, კლასიკურისა და ალორძინების ხანის წარმომადგენელთა შემოქმედებას, ცხადია, XVIII-XIX საუკუნეები პოეზიასაც, იცნობდა ქართული მხატვრული აზროვნების ყველა გზას და პოეტური მეტყველების გამოსახვის შესაძლებლობებს.

შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ გ. ტაბიძის ლექსი („ქარი არხევდა იტალიანურ შობის ხეს ტრიპოლისში“) მეტრითა და რითმით, როგორც პროფ. ი. იმნაიშვილმა აღნიშნა („ქართული პოეტური ენის საკითხები“, გვ. 160), VIII-IX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში არსებულ ლექსებს ენათესავება.

ნათქვამი იმას არ ნიშნავს, რომ გ. ტაბიძეს არ გააჩნია საკუთარი სალექსო ფორმები და პოეტური მეტყველების სამყარო. პირიქით, გალაკტიონმა მის თანამედროვეთა შორის ყველაზე მეტად წასწია წინ ქართული ლექსის ფორმა და მისი მუსიკალობა.

ჩვენ არა ვართ იმის მომხრე, რომ ამა თუ იმ პოეტის შემოქმედების შესწავლის მიზნით თვითეული მისი ლექსის დანვრელებითი, სტრიქონ-სტრიქონ მიყოლებით ანალიზი მოვახდინოთ და ფილოლოგიური ჩარევით პოეტური აღმადგენის სიგრძე-სიგანის გაზომვას გამოვუდგეთ. მაგრამ როცა საქმე ლექსის იშვიათ თავისებურებას, მის რთულ სახეს ეხება, ასეთი ოპერაციები ცალკეულ მკითხველთა დახმარების მიზნით აუცილებელიცაა.

ლექსის სტრიქონულ განხილვას კი, პოეტის შემოქმედების ლაბორატორიაში ჩახედვის მიზნით, უფრო მეტი სარგებლობის მოტანა მაშინ შეუძლია, თუ ჩვენ საანალიზო ლექსის თვითეული სტრიქონის თავდაპირველი სახეებისა და მათი ვარიანტების წარმოდგენა შეგვეძლება, როგორც ეს ვლ. მაიაკოვსკიმ მოახდინა ს. ესენინისადმი მიძღვნილი მისი ლექსის განხილვის დროს.

კლასიკური ხანის პოეტებიდან გალაკტიონი რუსთველის შემოქმედებითაა მოხიბლული. მას კარგად ესმის „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის მხატვრული აზროვნების გზები, მისი პოეტური ტექნიკის გავლენას განიცდის და აქა-იქ მეტაფორებსა და მხატვრულ გამოთქმებს ესესხება.

მაგალითად, ავთანდილის სიმღერის დიდი ემოციური ძალის დახატვის მიზნით რუსთველი ამბობს:

რა ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეცნი მოვიდიან,
მისვე ხმისა სიტკბოსაგან **წყლით ქვანიცა გამოსხდიან.**

გალაკტიონთან („პოემა ვეფხვისა“) იკითხება:

შეხედეთ: ქვებიც გამომსხდარან მოსმენად მშვიდი.

ცხადია, ჩვენს პოეტს „მოსმენად ქვების გამოსხდომა“, ეს დიდებული პოეტური სახე, სადაც უსულო საგნები – ქვები გასულიერებულია, „ვეფხისტყაოსნიდან“ აქვს შეთვისებული და არა სხვა წყაროდან.

აგრეთვე, „ვეფხისტყაოსანიშივე“, ფატმანმა რომ ავთანდილი იხმო, ნათქვამია:

გვერდსა დაისვა, ბალიში მისცა მისისა ნოხისა,
ვარდისა ბალსა უჩრდილობს **ჩრდილი წამწამთა ქოხისა.**

გალაკტიონთან ვკითხულობთ („წერილი სოფლიდან“):

იშლება თვალწინ ფერადი ნოხი
თქვენთა მშვენიერთ **წამწამთა ქოხი.**

ჩანს, პოეტს ეს მხატვრული სახეც რუსთველიდან აქვს შეთვისებული და სარიტმო სიტყვებიც იგივეა შერჩეული, როგორც „ვეფხისტყაოსანი“ (ნოხი, ქოხი).

რა თქმა უნდა, ნათქვამით არ ამოიწურება გალაკტიონის რუსთველთან დამოკიდებულების საკითხები. ეს თემა ცალკე უნდა დამუშავდეს.

გალაკტიონი, როგორც აღნიშნა, კარგად იცნობდა აღორძინებისა და გარდამავალი ხანის პოეტების შემოქმედებასაც. ჩვენ ვფიქრობთ, შემთხვევითი არ იყო, რომ მან ლექსების ერთი წყება „ასი ლექსის“ სათაურით დაბეჭდა. ასევე მოიქცა დღეს ქართული რევოლუციური პოეზიის ფუძემდებელთაგანი პოეტი ალიო მირცხულავა; მანაც „ასი ლექსი“ გამოაქვეყნა.

ძველ ქართულ პოეზიაში, რაც გალაკტიონმა უეჭველად იცოდა, „ასი ლექსის“ ჟანრს არჩილმა ჩაუყარა საფუძველი; მას ეს სათაური ორჯერ გამოუყენებია.

პირველში („ლექსნი ასნი ორმუხლნი“) გაერთიანებულია რითმებით დანწყვილებული ორ-ორ სტრიქონიანი ასი ლექსი, რასაც ძველად „ორმუხლს“ უწოდებდნენ (შეადარეთ სპარსული მესნევი), ხოლო მეორეში („ლექსნი ასეულნი“) – ოთხ-ოთხ სტრიქონიანი ლექსები (თუ დავტყობთ, რვა-რვა სტრიქონიანი გამოვა).

შეიძლება აქვე გავიხსენოთ, რომ არჩილს აქვს აგრეთვე „ლექსნი ასდაათნი“, მაგრამ ჩვენი დროის პოეტებს, როგორც სათაური, ჩანს, „ასი ლექსი“ უფრო მოსწონებიათ.

გ. ტაბიძის საანალიზო ლექსის („ახალი მზე“) ფორმა ბესიკის („ბუღბუღი მოდის მწუხარებით“, „შავნი შაშვნი“ და სხვ.) და ალ. ჭავჭავაძის („ედემს რგულსა“ დ სხვ.) ლექსთა ფორმებს ენათესავება.

ამის ცხადსაყოფად მოვიყვანოთ ადგილები ბესიკის ცნობილი ლექსიდან „შავნი შაშვნი“:

გაზაფხულის შემოსვლისა მხმობელნი,
ია-ვარდ-ზამბახთა მახარობელნი,
სხვა ყვავილთა და სხვა ამბავთ მთხრობელნი,
შავ-ხავედმოსილნი, ქუფრად მბზინავნი.

ერთიერთის მიმდევარნი, ერთპირნი,
ორნი ერთის შესაპყრობლად მომბირნი,
საშიშარად შარას თვალშემაჭვირნი,
ხან მომკვლელ, ხან მომწყლველ, ხანცა მლხინავნი.

აქაც, სწორედ ისევე, როგორც გალაკტიონის ლექსში, პირველი სამი სტრიქონი ერთმანეთზეა გართმული, ხოლო მეოთხე სტრიქონი მომდევნო ხანის მეოთხე სტრიქონს ერთმეება.

შეიძლება ისიც აღინიშნოს, რომ ეს ლექსებიც თერთმეტმარცვლოვანია და საერთო რიტმითა და მარცვალთა განლაგების თვალსაზრისითაც „ახალ მზეს“ ემთხვევა.

აქვე უნდა ითქვას, რომ სპარსულ და ტაჯიკურ პოეზიაში საერთოდ მორაბაყის ანუ „ოთხეულის“ ტიპის ლექსებში ისევე, როგორც მუხამბაზისაში, მარცვალთა რაოდენობა (მეტრი) განსაზღვრული არ არის; მათი რიცხვი ავტორის ნება-სურვილზეა დამოკიდებული.

სპარსულში ასეთი სახის ლექსები XIV-XV საუკუნეებიდან გვხვდება და იქიდან მოყოლებული დღევანდელ პოეზიაშიც საკმაოდ ფეხმოკიდებული ჩანს.

ჩვენში ასეთი სახის ლექსების წერა გავრცელებული ყოფილა როგორც ხელახალი აღორძინების, ისე გარდამავალი ხანის პოეზიაში.

ტიპური „ოთხეული“ შეუთხზავს XVIII საუკუნის მინურულისა და XIX საუკუნის პირველი ათეული წლების წარმომადგენელს დიმიტრი თუმანიშვილს („გოჭარის ხმაზედ“). მოგვყავს აღნიშნული ლექსის პირველი სამი ხანა:

მომამორვა სვემან მზეს მცხინვარესა,
სანუთრომან მიმცა დღესა მწარესა;
ღრუბელმან მომიცვა ყოვლსა მხარესა
ვერღა უჭვრეტ გაბადრულსა მთვარესა.

ბრწყინვალე აპოლო მიმეფარება,
ვფუცავ, მთიები არვინ ედარება.
მჭვრეტელი განჰკრთების, შეეზარება,
მისთა მხედთა მნათნი გაიგარესა.

მალრიბელნი ბროლის ცაზედ მნათობენ,
მელნის ტბანი ჯუმლაობენ, სათობენ,
ქამანდ შეხრით ირისეს კამათობენ,
თურე გვანან მარისს, მოისარესა.

ლექსი სულ ხუთი ხანისაგან შედგება. ყოველი ხანის პირველი სამი სტრიქონი ერთმანეთზეა შერთმული. გამონაკლისს ამ შემთხვევაში თითქოს პირველი ხანა წარმოადგენს, სადაც ოთხივე სტრიქონი ერთმანეთს ერითმება, როგორც მუხამბაზის პირველ ხანაში, სადაც ხუთივე სტრიქონია ერთმანეთზე შეწყობილი; მაგრამ მთავარი აქ ისაა, რომ პირველი ხანის მეოთხე სტრიქონს დანარჩენ ხანათა დამაბოლოებელი სტრიქონები ერითმება. ავტორს დ. თუმანიშვილს, რა თქმა უნდა, შეეძლო პირველი ხანის მეოთხე სტრიქონი წინა სტრიქონებთან არ შეეწყოს, როგორც ამას გალაკტიონის ლექსში ვხედავთ; ამით, რა თქმა უნდა, „ოთხეულში“ რითმათა განლაგების პრინციპი არ დაირღვეოდა ისევე, როგორც იგი არ ირღვევა მუხამბაზებში, სადაც ზოგჯერ პირველი ხანის მეხუთე სტრიქონი არა წინა, არამედ მომდევნო ხანათა მეხუთე სტრიქონს ერითმება.

დ. თუმანიშვილის ლექსიც თერთმეტმარცვლოვანია. საკითხი ისმის: ქართულ პოეზიაში მორაბაყის ტიპის ლექსებისათვის თერთმეტმარცვლიანობა ხომ არ დამკვიდრდა?

ვფიქრობთ, რომ არა. საქმე ის არის, რომ აღორძინებისა და გარდამავალი ხანის პოეტებთან გვხვდება ასეთივე ფორმის ლექსები, რომლებიც თერთმეტზე მეტი ან მასზე უფრო ნაკლებმარცვლოვანია.

ასე, მაგალითად, ბესიკის ცნობილი ლექსი „ბუღბუღი მოდის მწუხარებით“, რომელიც ზემოთაც გვქონდა მოხსენიებული, მუსამათურ წყობას ექვემდებარება (ოთხეულია) და თოთხმეტმარცვლოვან ლექსს წარმოადგენს.

აღ. ჭავჭავაძის ლექსიც „ოჰ, გაბადრულო მთვარევ“ „ოთხეულის“ წესით არის შეთხზული და შვიდმარცვლოვანია;

„ოთხეულის“ ფორმითაა დაწერილი გ. ტაბიძის მეორე ლექსიც („ტირიფი“), რომელიც ხუთმარცვლოვანია. მომყავს აღნიშნული ლექსის უკანასკნელი ორი ხანა:

ტირიფი ტირის,
მე ცრემლის ხმირის
არა ვარ მომხრე:
არაა **ნესი**.

დრო ანთებს რკინას,
დროს აღარ სძინავს
და ჰქუხს, და გრგვინავს
ჩვენი **კონგრესი**.

აქ, ისევე როგორც მთელ ლექსში, ხანათა მეოთხე სტრიქონებია ერთმანეთზე შერითმული. ლექსი, როგორც აღინიშნა, ხუთმარცვლოვანია. ყოველივე ეს იმას გვაფიქრებინებს, რომ მარცვალთა რაოდენობა ქართულ „ოთხეულში“ არ უნდა ყოფილიყო განსაზღვრული.

შეიძლება ისიც აღინიშნოს, რომ დ. თუმანიშვილისა და გალაკტიონის ის ლექსები, რომლებზედაც ჩვენ ვმსჯელობთ, ფორმის თვალსაზრისით ბესიკისა და ალ. ჭავჭავაძის თეჯნისების სტროფებსაც ენათესავენ.

განსხვავება ის არის, რომ მათ (გალაკტიონისა და დ. თუმანიშვილის ლექსებს) ომონიმური რითმები არ გააჩნიათ, როცა იგი თეჯნისებისათვის აუცილებელია. გარდა ამისა, თეჯნისები „ოთხეულებისაგან“ პირველი ხანის ფორმითაც უხვევენ. იგი ჯვარედინი რითმითაა აგებული. აქვე შეიძლება ისიც აღინიშნოს, რომ ქართულ პოეზიაში თეჯნისი ჩამოყალიბებულ, მყარ სალექსო ფორმად ქცეულა, რასაც სპარსული პოეზიის მიმართ ვერ ვიტყვით; ასევე ქართულში მყარ სალექსო ფორმად ქცეულა **ბაიათი**, რომლის სტროფები თუ ხანები მტკიცე კანონებზეა აგებული.

გალაკტიონი, როგორც ითქვა, კარგი მცოდნეა ძველი ქართული პოეზიისა და საკუთარი ლექსების ნაირსახეობისათვის, ზოგჯერ, ძველად არსებულ ფორმებსაც ესესხება.

ამიტომ მკითხველი არ უნდა გააკვირვოს მის სალექსო ფორმათა შორის „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსის“, „ოთხეულის“, რომელზედაც ეს-ეს არის ვმსჯელობდით, და არც სხვა სახის სალექსო ფორმის არსებობამ.

აღმოსავლურ პოეზიაში (სპარსულსა და თურქულში) არსებობს ბაიათი, როგორც სალექსო სახეობათაგანი. ამ სახელწოდებით გარკვეული ტიპის ლექსებია გაერთიანებული. ისინი უმთავრესად თესნიფების – ხალხური რომანსების ხასიათისაა; შეიცავენ როგორც რობაის მსგავს სტროფებს, ისე მესნევის ტიპის ბეითებსაც.

ჩვენ „სპარსული ქრესტომათიის“ მეორე ნიგნში საგანგებოდ დავბეჭდეთ უახლესი სპარსული პოეზიის წარმომადგენლის თესნიფებისა და ბაიათების სახელმძღვანელო ოსტატის არეფის (1882-1934) „ისპაანური ბაიათები“ (გვ. 120-122), რომ პოეტიკის მკვლევართათვის საქმე გაგვეადვილებინა და საკითხის კვლევით ყველა დაინტერესებულისთვისაც იგი ხელმისაწვდომი გაგვეხადა.

მკითხველი სპარსულ ბაიათში სხვადასხვა საზომით დაწერილ როგორც ცალკეულ ბეითებს, ისე რობაის ტიპის სტროფებსაც იპოვის.

ქართულში ბაიათი გარკვეულ, ჩამოყალიბებულ სალექსო ფორმას წარმოადგენს, რომლის სტროფები ფორმის თვალსაზრისით, როგორც ეს მ. თოდუას აქვს აღნიშნული („ქილილა და დამანას“ საბასეული ვერსია, 1966, გვ. 152), რობაის მსგავსია, მას ენათესავენ.

სპარსულ და ტაჯიკურ პოეზიაში ძველადაც არსებობდა და ახლაც არსებობს ისეთი ლექსები, რომელთა შემადგენელი სტროფები რობაის უფრო გავრცელებული ფორმის მიხედვითაა აგებული (aaba); როგორც ცნობილია, არსებობს რობაის უფრო ნაკლებად გავრცელებული ფორმაც (aaaa), მაგრამ პოეტებს რატომღაც პირველი აურჩევიათ.

ასეთი სახის ლექსების წარმოშობა შეიძლება იმ ოთხსტრიქონიანი სასიმღერო ლექსების მძლავრ გავლენასთან იყოს დაკავშირებული, რომელთა სათავეებს ძალიან შორეულ წარსულში მივყავართ.

საქმე ის არის, რომ მათ (ისეთი სახის ლექსებს, რომელთა შემადგენელი სტროფები რობაის ფორმისაა) სპარსულში ბაიათებს არ უწოდებენ.

ასეთ ვითარებაში არც ქართული და არც სპარსული პოეტიკის თვალსაზრისით სწორი არ იქნებოდა ქართული ბაიათის სტროფებისათვის რობაიები გვეწოდებინა.

საქმე ის არის, რომ რობაი უპირველეს ყოვლისა დამოუკიდებელი, დასრულებული ლექსია, ამასთან ის გარკვეულ სალექსო საზომს შეიცავს, რასაც ლექსში რობაის ფორმის სტროფების გამოყენების შემთხვევაში ვერც ირანელი და ვერც ქართველი პოეტები იცავენ.

უნდა აღინიშნოს, რომ რობაის ფორმის სტროფების შემცველი ლექსები ქართულ პოეზიაშიც საკმაო რაოდენობით გვხვდება. ასე, მაგალითად, ალ. ჭავჭავაძის ცნობილი ლექსები „ლოთებო, ნეტავი ჩვენა“, „მაისის ვარდმან“, „თავსა უფლად“ და სხვ. რობაის ფორმის სტროფებს შეიცავს.

დიდი აკაკის მთელი რიგი ლექსებიც, როგორცაა მაგალითად, „საიდუმლო ბარათი“, „ქართლის ბედი“, „სალამური“ და სხვ. ასეთივე ფორმითაა აგებული.

აღნიშნული ფორმის ლექსები გალაკტიონის პოეზიაშიც გვხვდება. ასე, მაგალითად, ლექსები „ძველი მოტივით“, „მთვრალია ყოფნით, მთვრალია ცეცხლით“, „ერთი გავარდნილი კაცი“ და სხვ.

ნათქვამი იმას ნიშნავს, რომ ბაიათის ის სახე, რაც ქართულ პოეზიაშია წარმოდგენილი, აღმოსავლური (სპარსულ-თურქული) წარმოშობის კი არ უნდა იყოს, არამედ ჩვენს ეროვნულ ნიადაგზე განვითარებული; მისი შემადგენელი სტროფების, როგორც ოთხსტრიქონიანი ლექსების სახეობას, ქართულ ნიადაგზედაც შორეული წარსული აქვს და ვფიქრობთ, იგი სპარსულს არ უნდა უკავშირდებოდეს.

ასეა თუ ისე, ქართული პოეზიის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე, განსაკუთრებით აღორძინების, გარდამავალი და შემდეგი ხანის პოეტებთანაც აღნიშნული სალექსო ფორმა საკმაოდ გავრცელებულია.

ქართულ ბაიათში სტროფთა რაოდენობა განსაზღვრული არ არის, სტროფი ოთხ სტრიქონს შეიცავს; ყოველი ახალი სტროფი ახალი რითმითაა შეკრული. რითმათა განლაგება ასეთია: aaba.

ბესიკის, ალ. ჭავჭავაძის და დ. თუმანიშვილის ბაიათები შვიდ-შვიდ მარცვლოვანია, როგორც ჩანს, ქართულში ეს წესად დამკვიდრებულია.

ბაიათის რითმები ძირითადად ომონიმურია. მაგალითად, ბესიკის ბაიათის („იადონს ის ევარდა“) პირველი ხანა ასეთია:

იადონს ის ევარდა
და სუმბულს ისე ვარდა;
თქვა მაისმა: მე თქვენგან
დაბმულვარ, ისე ვარ-და.

ამ ხანაში შემდეგი ომონიმებია: ის ევარდა (ვარდად მოეჩვენა), ისე ვარდა (ისე მივარდა და მას: იადონს სუმბული ვარდად მოეჩვენა და ისე მივარდა მას), ისე ვარ-და (გასაგები გამოთქმა).

[...] ქართული ბაიათების შესახებ როცა ვმსჯელობთ, ყურადღებას იპყრობს გ. ტაბიძის ლექსი „არსებობის გული“:

იყო ფიქრების ვალსი,
იდგა რკალები წყალზე,
არ ასვენებდა ღამეს
ფიქრი ერთ ლამაზ ქალზე.

თვალს არ ეკიდა ძილი,
მზეთა ვიყავით შვილი;
რისთვის დაგვარქვეს ნეტა
დემონიური წყვილი?!

მაგრამ ეს იყო სრული
ყრმობის სევდა და რული,
იმ სიყვარულის ცეცხლი,
იმ არსებობის გული.

წარმოდგენილი ლექსი სამი სტროფისაგან შედგება; იგი ერთ რითმაზე არაა აგებული. სტროფებს თავიანთი რითმები გააჩნიათ, ყოველი სტროფის სამი სტრიქონი (პირველი, მეორე და მესამე) ერთი რითმითაა ჩაკეტილი. მესამე სტრიქონი თავისუფალია.

აქაც და ზემოთ დასახელებულ ლექსებშიც რითმათა განლაგებისა და სტროფების ფორმათა თვალსაზრისით ერთნაირი სურათი გვაქვს (aaba), სწორედ ისეთივე, როგორსაც ჩვენ ადრინდელ ქართულ პოეზიაში ვხვდებით.

ზემოთ წარმოდგენილ ლექსზე იმიტომ შევაჩერეთ ყურადღება, რომ იგი ისევე, როგორც ბაიათი, შვიდმარცვლოვანია, გარეგნული ფორმითაც მას ემთხვევა, მაგრამ ბაიათად მაინც არ ჩაითვლება, რადგან ის ომონიმურ რითმებსაა მოკლებული. თავისებური რიტმი და ომონიმური რითმები ბაიათებს, როგორც სასიმღერო ლექსებს საინტერესოს ხდის, მათ მეტ შნოსა და სილამაზეს აძლევს.

ნათქვამი იმას არ ნიშნავს, რომ გალაკტიონის იმ ლექსებს, რომელთა სტროფები რობაის ფორმითაა აგებული, პოეტური სილამაზე აკლიათ.

პირიქით, გალაკტიონს, რომელიც ქართული პოეზიის ტრადიციებს აგრძელებს, წინათ არსებული სალექსო ფორმები უცვლელად კი არ გადმოაქვს, არამედ შემოქმედებითად. მათ მეტ რიტმულობასა და მუსიკალობას მატებს და, ამრიგად, ისინი თანამედროვე პოეტური ტექნიკის სიმაღლეზე აჰყავს.

ჩვენი ექსკურსი ცხადყოფს, რომ გალაკტიონის შემოქმედების შესწავლა ლიტერატურის თეორიასა და პოეტიკაში არსებული ტერმინების კორიანტელის დაყენებით, ან მხოლოდ თანამედროვე ქართული პოეზიის ცოდნით, რაც არ უნდა ღრმა იყოს ის, შეუძლებელია.

გალაკტიონის პოეზიას მთელი ქართული ლიტერატურის განვითარების გრძელ მანძილზე აქვს გადგმული ფესვები; იგი მით არის ნასაზრდოები; ამიტომ გალაკტიონის თავისებურებათა გაგებისათვის საჭიროა კარგად გვესმოდეს ჩვენი ძველი პოეზიის მონაცემები, მისი პოეტური მეტყველების გზები, რისი ღრმად შესწავლისათვის ზოგჯერ აუცილებელი ხდება ქართულის საზღვრებს გავცდეთ და აღმოსავლური პოეზიის პროცესებიც გავითვალისწინოთ.

წიგნიდან „ქართულ-სპარსული ურთიერთობები“, II, თბილისი, 1969.

აკაკი ხინთიბიძე

ოციანი წლების ქართული პოეზიის სტილური სიახლენი

შემოქმედებითი გარდატეხა, რაც ოციანი წლებში თითქმის ყველა ქართველმა პოეტმა განიცადა, ნათლად გამოვლინდა სტილის სფეროშიც. სტილზე დაკვირვებით მკითხველმა უფრო ადრე იგრძნო პოეტის იდეურ-მხატვრული მეტამორფოზა, ვიდრე თვით პოეტი იტყოდა ამის შესახებ.

ოციანი წლების ქართული პოეზიის სტილზე დაკვირვებისას, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენათა პირდაპირი აღქმა და გადმოცემა. ეს იყო ჩვეულებრივი, მრავალჯერ ნაცადი, ტრადიციულად განმტკიცებული გზა, დამახასიათებელი ჯერ კიდევ აკაკის სკოლისა და რევოლუციურ-დემოკრატიული პოეზიისათვის. ახალ ვითარებაში მან სააგიტაციო ლირიკის ხასიათი მიიღო.

სააგიტაციო ლირიკის განმსაზღვრელია მოქმედებისაკენ, ცხოვრებისეულ მოთხოვნათა უშუალო სამსახურისაკენ მომწოდებელი საბრძოლო ინტონაციები. ამ დროს ლექსი

ხდება იარაღი ადამიანის ბედნიერებისათვის ბრძოლაში. სააგიტაციო ლირიკა ჩვეულებრივად უტილიტარულია, იგი კაცობრიობის ყოველდღიურ ამოცანებს ემსახურება. ჩაბმულია რა ცხოვრების ორომტრიალში, პოეტი-აგიტატორი ცდილობს დაიჭიროს ძირითადი და აუცილებელი, რაც დამახასიათებელია მიმდინარე მომენტისათვის და გზნებითა და პათოსით აუწყოს მასებს მისი მნიშვნელობა.

თავისი არსით სააგიტაციო ლირიკა არის რალაც გარდამავალი პოეზიასა და პუბლიცისტიკას შორის. მას გარეგნული ფორმა, სამოსელი პოეზიისა აქვს, შინაარსი, პათოსი – პუბლიცისტიკისა. რიტმული მეტყველება და ტროპული აზროვნებისაკენ მიდრეკილება მას პუბლიცისტიკაზე უფრო ძლიერსა და ეფექტურს ხდის, ხოლო მზამზარეული იდეური სქემებით გატაცება მას ხშირად უკარგავს ჭეშმარიტი პოეზიის ძალას.

სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებზე პირდაპირი რეაგირება გამოხატვის ძირითადი ფორმა იყო პროლეტარული პოეტებისათვის, რომლებიც უშუალოდ აგრძელებდნენ დემოკრატიული მწერლობის ხაზს. [...]

სააგიტაციო ლირიკის ძირითადი სტილური თავისებურება არის აზრის მოკლედ, მკაფიოდ, ლოზუნგის ფორმაში გამოხატვა, რათა თავისი მომწოდებელი პათოსით სწრაფად მოახდინოს ზემოქმედება მკითხველსა და მსმენელზე. [...]

მოვლენებისადმი პირდაპირი რეაგირება, პოლიტიკური ცხოვრების პუბლიცისტური სიმახვილით გამოხატვა, ერთგვარი სააგიტაციო სტილი უცხო არ ყოფილა გ. ტაბიძის 20-იანი წლების ლექსებისათვის. ეს იყო სრულიად ახალი განშტოება გ. ტაბიძის ლირიკისა, რითაც პოეტი ცდილობდა გადმოეცა ეპოქის ჩქარი სუნთქვა. იმ რთულსა და მრავალნაზნაგოვან სინამდვილეს, რომელშიაც პოეტი მოქმედებდა, სხვადასხვა კუთხით და თვალთ მიდგომა ესაჭიროებოდა, რათა სრულად დანახულიყო შუქ-ჩრდილების მოძრაობა.

1923-1924 წლებში გ. ტაბიძე წერს ლექსებს: „სულ მალე“, „ეს ლექსი“, „ჩვენ აზია ვართ“, „ოქტომბრის გამარჯვებისათვის“, რომლებშიაც ლაპიდარულად, შეკუმშული სტილით, საგნებზე, მოვლენებზე, ფაქტებზე პირდაპირი და უშუალო მითითებით ამეტყველებულია მიმდინარე დრო:

რა დენიკინი, რა კოლჩაკი და რა ვრანგელი.
რა ინტერვენტი ცეცხლით და რბევით
არ ნამოსულა წინააღმდეგ, ო, სივერაგე!
მათთან ბრძოლაში დაეცა ბევრი!
(„ოქტომბრის გამარჯვებისთვის“)

ამავე წლებში იჩენს თავს სტრიქონთა მთავარი აზრის რითმაში გაცხადების ტენდენცია, ესოდენ უჩვეულო გალაკტიონის ადრინდელი პოეტიკისათვის. ლექსში „ეჯახებიან პლანეტები ერთი მეორეს“ პუბლიცისტური სიმკვეთრით გამოირჩევა სიტყვები: „შეძახება და ეჯახებიან“, რომელნიც ურთიერთშეუღლებულნი კიბურ რითმას ქმნიან:

აქ სიმძაფრეა და შეძახება:
ეჯახებიან პლანეტები ერთი მეორეს.

მეორე მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი ასპექტი სამყაროს პოეტური წარმოსახვისა ამ დროს იყო სიმბოლიურობა, მოვლენათა არაპირდაპირი ხატვა. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია ოციანი წლების პირველ ნახევარში, რაც გარდატეხის ეპოქით არის განპირობებული. ერთი სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობიდან კარდინალურად განსხვავებულ მეორე მდგომარეობაზე გადასვლა მხატვრისათვის ჩვეულებრივად წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა და გაურკვევლობის ბურუსიდან გამოსვლა ძნელი ხდება. ამას ისიც ერთვის, რომ იმდროინდელ ქართველ პოეტთა ძირითადი ბირთვი სიმბოლისტურ მიმართულებას იყო ნაზიარები და მკაფიო რეალისტური სტილი ეუცხოებოდათ.

გარდატეხის ეპოქის ტკივილები განსაკუთრებით ძლიერად გამოვლინდა გ. ტაბიძის ლირიკულ შედეგებში.

1921-1925 წლებში გ. ტაბიძე ქმნის ბრწყინვალე ნაწარმოებებს: „ცაზე ლეგიონი“, „ეს მშობლიური ქარია“, „შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“, „მე ერთადერთი მქონდა ნუხილი“, „რა დროს რომანსეროა“, „ქარი ჰქრის“, „ჩვენ პოეტები საქართველოსი“, „ქალავ“, „პროლოგი 100 ლექსის“, „არ ღირს ერთ ცრემლად“, „ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვი“, „სალამო სოფლად“, „წერილიდან მისდამი“, „თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი“, „ავადმყოფს“, „ქარმა ბუდიდან ყვავის ბახალა“, „შინდისის ჭადრებს“, „დღიურ პროზიდან“, „ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“ და სხვ.

1922-1923 წლებშია დაწერილი აგრეთვე მთელი ციკლი ეფემერებისა.

ამ ლექსებისთვის ნიშანდობლივია მოვლენათა ხატვის ახალი, წმინდად გალაკტიონისეზური მანერა, რომელიც პოეტმა გამოიმუშავა „არტისტული ყვავილებიდან“ თანამედროვეობისაკენ მომავალ გზაზე.

ცხადია, სტილის მხრივ ეს ლექსები ერთმანეთს არ მიჰყვებიან. „შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“ მკვეთრად განსხვავდება პუბლიცისტური სიმკვეთრით დაწერილი „ჩვენ პოეტებისაგან“. მაგრამ, თუ ღრმად ჩავუკვირდებით, დასახელებული ლექსები და საერთოდ ამ პერიოდის გალაკტიონის შემოქმედება (სააგიტაციო ლექსების გამოკლებით) ძირითადად ერთ სტილურ არხში მიემართება. ეს არის აზვირთებული სამყაროს მღელვარების გამოხატვა წმინდა ემოციურ ასპექტში. პოეტის მხედველობის გარეთ ვერ დარჩებოდა ტრადიციული სულის ადამიანთა ტკივილები. მასთან შეერთებულმა ახლის დამკვიდრების განცდამ, ქვეყნის განახლების წინათგრძნობამ შინაგანი გაორების, გაურკვევლობის განწყობილება დაბადა. ამან, უპირველეს ყოვლისა, გამოხატულება ჰპოვა მხატვრულ სტილში.

ლექსი „ცაზე ლეგიონი სცურავს ვარსკვლავების“ 1921 წელსაა დაწერილი. იგი ცეცხლოვანი ღამის სიმბოლური სურათია. მყინვარიდან ვარდისფერმა ალმა იგიზგიზა და გამოჩნდა მშვენიერი სანახავი: „კოცონებად შემოკიდებული ღამე, მდინარეზე გადანასახავი ალი“. პოეტი შეჰხარის „შუქთა შეკაზმვას და ალთა გაჭენებას“. გამარჯვების ლოზუნგებს ესვრის სწრაფ, სანატრელ მერანს, ცეცხლსა და გათენებას. მაგრამ ამ კაშკაშა ღამეს ბურუსი და გაურკვევლობაც ახლავს: ხიდების სიგრძივ რაღაც ლანდებია, შორი მდინარიდან უცხო ფრინველი კისკისებს. იდუმალებას მოუცავს ეს უცნაური ღამე. მისი სევდისა და ტკივილების გადმოცემა ენით არ შეიძლება. პოეტის გულში იმარხება ამ ცეცხლოვანი ღამის გამოუცნობი მწუხარება:

ვიცნობ ამ ნაპირთა ასავალ-დასავალს,
მაგრამ ყველაფერი ენით არ ითქმება,
როსმე მოგიყვები მათ თავგადასავალს,
და თმა, გათენებავ, ყალყზე დაგიდგება.

განწყობილებათა ეს ამღვრეული დინება მომდევნო წლებში თანდათან დაიწმინდა და ორ შტოდ დაიყო. ერთია „ჩვენ პოეტები საქართველოსი“ და ამ მიმართულების ლექსები – ცეცხლოვანი პათოსით, იმედიანი სულისკვეთებით; მეორე – რთული ეპოქის სიმბოლური გამოხატულებანი. შევჩერდეთ ამ უკანასკნელზე, რომელიც უფრო ფართო დინებას წარმოადგენდა და უფრო დამახასიათებელი იყო ამ პერიოდში გალაკტიონის სტილისათვის. „ქარი ჰქრის“ მკვეთრი ფერებით შესრულებული სურათია. რევოლუციების, რეაქციისა და რეპრესიების დროს განსაკუთრებით მძიმეა ნაზი, რომანტიკული პიროვნების მდგომარეობა. იგი მარტოდმარტოა აქარიშხლებული ცხოვრების პირისპირ. ამაოდ დაეძებს მეგობარს, თანატოლს, რომელიც გაუადვილებდა არსებობას, გაამხნევებდა, სიცოცხლის ხალისს დაუბრუნებდა. მისი ყოფნა უმწეოა, როგორც ქარიშხლების ეპოქაში მზის სხივის მომლოდინე ატმის სუსტი ყვავილისა.

თუ „ქარი ჰქრის“ გამომხატველია იმ ადამიანის სევდისა, რომელიც მარტოდმარტოა განსაცდელის ჟამს, „ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვი“ ბარიკადების მსხვერპლის მოგონებაა. ამ ლექსს ავტოგრაფში ქვესათაურად ჰქონია: „დაცემული ბარიკადებზე“, ხოლო თარიღად – 1917 წელი, რაც რევოლუციის ბარიკადებზე მიგვანიშნებს.

ოქროსფერ ნავში მეოცნებე ყმანვილი გაჰყვა რევოლუციის ტალღებს და სამარადისო სახსოვრად მიიღო „ტყვია, ჩამჯდარი თავში“. ისე შენიღბულია ლექსში ზემოხსენებული კონკრეტული ვითარება, რომ თუ ავტოგრაფის ქვესათაური არა – შეუძლებელი იქნებოდა მისი გახსნა.

უკვე მეორე წიგნზე მუშაობის დროს გალაკტიონი ეუფლება მოვლენათა გასაიდუმლოების ხელოვნებას და მას თავის შემოქმედებით პრინციპად ხდის. ადრე დაწერილ ლექსებს იგი ამ თვალსაზრისით ასწორებს კიდეც („მერი“).

ზოგიერთი ლექსის რედაქციულ სხვაობაზე დაკვირვება ნათელყოფს, აგრეთვე, ერთ საინტერესო გარემოებას. ლექსის პირველ ვარიანტს, როგორც რეალურ შთაბეჭდილებათა შედარებით უშუალო ანარეკლს, უფრო მეტად ეტყობა კონკრეტულ სინამდვილესთან სიახლოვე: სახეები უფრო საგნობრივი და ხელშესახებია. როცა პოეტი მეორედ და მესამედ უბრუნდება ლექსს, მაშინ, სადაც კი შესაძლებელია, მთლიანად სპობს კვალს რეალური შეგრძნებებისა, რომელთაც მას პირველი შემოქმედებითი ბიძგი მისცეს.

კერძოდ, ბარიკადებზე დაცემულის კონკრეტული მინიშნებიდან განთავისუფლება ლექსს „ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვი“ ემპირიულ სინამდვილეს აშორებს.

გალაკტიონმა 20-იან წლებშიც შეინარჩუნა რომანტიკული სულისკვეთება. მიუხედავად თემატიკის შეცვლისა, სინამდვილესთან დაახლოების ტენდენციისა, ეპოქის სულის გადმოცემის რეალური მიზანდასახულობისა, იგი კვლავ რომანტიკოსად დარჩა. პოეტი ხედავს, თუ როგორი სისწრაფით ინგრევა ძველი და მის ნანგრევებზე ახალი ქვეყანა შენდება. ხანჯალივით ბასრი დღეები ერთმანეთს ცვლიან, ტყვია-წამლითა და დინამიტით სუნთქავს გარემო, „ათასწლოვანი ადგილიდან სხლტებიან კლდენი“. პოეტი დგას, როგორც „ბედუინი და მეომარი“ – „ლექსი ყოველთვის იყო ხანჯალი“. ამ მღელვარე დღეების ქრონიკაში, როცა ყველა და ყველაფერი ბრძოლის პათოსითაა გაჟღერებული და თვით გალაკტიონიც ცეცხლოვანი ლოზუნგებით ესაუბრება მასებს („ომი სიმშვიდეს, ომი რუტინას!“) – პერიოდულად ჩაერთვება გადია, როგორც სიმშვიდის კეთილი ანგელოზი, როგორც ბავშვობის, წარსულის, უკეთეს დროთა მოსაგონარი სახე. 1927 წელს ამ თემაზე პოეტს სამი ლექსი აქვს დაწერილი.

ლექსში „გადია“ დახატულია „წარსულ დღეებში გადასროლილი“ ძველი ქართველი ქალი. იგი სიყმანვილის სურათს დაჰყურებს, ძველის მოგონებებით სუნთქავს და ცოცხლობს. იქვე თბილ ბალიშებზე კატა ისვენებს. ამ სიმშვიდეს, სინყნარეს დანატრებული პოეტიც ნაზი სიყვარულის წარსულ სიზმრებს უბრუნდება:

მე კი, მოღრუბლულ დღით მოწყენილი,
გადავშლი მანონს, სადაც ზონარად
მჭკნარი ალოე არის შთენილი,
უკეთეს დროთა მოსაგონარად.

გადია მწყრალი თვალებით უსმენს „ჩვენი დღის ამბებს“. ამ გაუთავებელ ბრძოლებს, შეჯახებებს, შფოთს, აურზაურს იგი სვეტიცხოვლის თაღებქვეშ მიჰყავს, „იქ, სადაც ლოცვა და ზარებია“. პოეტიც სულით და გულით მასთანაა:

გწყურია, ოდეს სანთლები ელავს,
წაიღო სულით აურზაური,
ბაგით შეეხო მადონას ხელებს
და იგრძნო სუნთქვა არ აქაური.
(„ჩვენი დღის ამბებს“)

გადიას სახე მიმდინარე ცხოვრების ორომტრიალში პოეტის წუთიერი შესვენებაა, დაღლილი სულის დაწყნარებაა და არა მისი მრწამსის გაზიარება. დღეს, მართლაც რომ მთვარეული და სიზმარეულია ქერუბიმების გალობის მოსმენა. ერთგან პოეტი ვერ მალავს მწარე

სიმართლეს და ბედის დაცინვას უწოდებს დღევანდელ ვითარებაში მშვიდ სასუფეველზე ოცნებას. სტრიქონებს შორის პოეტის ჩუმი კვნესა ისმის, როცა იგი თავის ტკბილ გამდელზე ამბობს:

ის ირონიამ ფრთით უშუალოდ
წარსულ დღეებში გადაისროლა.

რევოლუციის გარიჟრაჟზე საბჭოთა პოეზიაში ფართოდ შეიჭრა ე.წ. კოსმიური თემატიკა. გამონაკლისს არც ქართული პოეზია წარმოადგენდა. ამ მხრივ განსაკუთრებით უხვ მასალას ვპოულობთ პროლეტარული პოეტების შემოქმედებაში. ალიო მირცხულავას ლტოლვა მზისაკენ, ცეცხლოვანი ისარი, მარატის რაში თუ საჰარაში მოგზაურობა, როცა იგი შორდება „მშობელ მიწის მერიდიანებს“ – ამგვარი მისწრაფების მაუწყებელია.

კოსმოსური აღტყინება, რაც დაკავშირებულია გმირულ რომანტიკასთან, არც გ. ტაბიძისთვის ყოფილა უცხო. 1926 წელს გალაკტიონი წერს ლექსს „კოსმიური ორკესტრი“, რომელიც ამ თემის ბრწყინვალე აღქმისა და გადანყვეტის ნიმუშს წარმოადგენს.

ლექსის პირველ ოცდახუთ სტრიქონში ანაფორისგვარად ჩამწკრივებული „მსოფლიო“ და პერიოდულად მონაცვლე რეფრენები: „მსოფლიო... მსოფლიო... მსოფლიო...“ – ლექსს ორკესტრულობას, თითქოსდა, კოსმიურ ჟღერადობას აძლევს:

მსოფლიო ვულკანის ავარდნენ ბოლები,
მსოფლიო მდინარეთ ადიდდნენ ტალღები,
მსოფლიო მწერვალთა დანისლდა ზოლები,
მსოფლიო, მსოფლიო, მსოფლიო!

მსოფლიო მუსიკის ჭექაში ავტორი მოხდენილად რთავს საქართველოს სიმს, ისევე როგორც დანტეს, ბაირონის, შელის, გოტიეს, ჰაფიზის, ვერლენისა და ბოდლერის სახელებში რუსთაველის სახელს.

კოსმიურ თემატიკაზე დაწერილ ლექსებში შეინიშნება რიტმული თავისუფლება, მეტრული არტახებიდან თავის დაღწევის ტენდენცია. მიწის მერიდიანებს გაშორებული პოეტის სუნთქვა ლალია და შეუფერხებელი. „კოსმიური ორკესტრი“ რვა სხვადასხვა საზომის ნაერთს წარმოადგენს (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგიერთი საზომის შიგნით მეტრის ცვლას). თორმეტმარცვლიან დაქტილურ სტრიქონებს (33/33) ენაცვლება ქორეულ-პეონური ნყობის თოთხმეტმარცვლადი (44/42), მას მოსდევს ბესიკური საზომი (5/4/5), რომელიც გადადის რვამარცვლიან მაღალ შაირში (4/4); მაღალ შაირს ათმარცვლიანი ლოგაედი ცვლის (5/5), ათმარცვლედს თორმეტმარცვლადი, მაგრამ არა დიაქტილური, არამედ ქორეულ-პეონური ნყობით (42/42), შემდეგ ასევე მკვირცხლი ათმარცვლადი ქორეულ-პეონური ტერფებით (4/42) და ბოლოს ამგვარივე რიტმული იმპულსის ჰეტერომეტრული საზომი – რვამარცვლადი ექვსმარცვლედთან (44/42). ლექსის ჩამკეტი სტრიქონები დაქტილებია: „მსოფლიო, მსოფლიო, მსოფლიო“.

საზომიდან საზომზე გადასვლის უხერხულობა მოხსნილია შუაში ჩართული რეფრენების წყალობით. ორიოდ შემთხვევაში რეფრენის მოვალეობას უსიტყვო სტრიქონი ასრულებს, მრავალწერტილები ცვლიან რეფრენის რიტმს და ახალ საზომს მოქმედების ნიშანი ეძლევა.

არცერთ სხვა ლექსში გალაკტიონს არ მოუცია ასეთი მრავალგვარი რიტმი, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ იგი კოსმიური თემის შედეგია. ამ თემამ თავისებურად იმოქმედა საერთოდ ბევრი პოეტის მეტრიკაზე [...]

ხალხური პოეტური სახეებით გატაცება შეინიშნება გ. ტაბიძის ლირიკაში. „არტისტული ყვავილების“ შემდეგ ეს ახალი შემობრუნება იყო გალაკტიონის მხატვრული სტილისა, ახალი ეტაპი მის შემოქმედებაში. უკვე 1922 წელს გალაკტიონი წერს ლექსებს: „ეს მშობლიური ქარია“ და „წინანდალედი ნათელა“, რომლებშიც ხალხური სახეების მთელი პასაჟებია – ფოლკლორიდან წამოღებული და დიდი შემოქმედის ხელით პოეზიის პარნასზე ატანილი. კახეთიდან ჩამოტანილ მოგზაურობის დღიურებში სრულიად ბუნებრივად ჟღერს:

წინანდალს ვაზი ამშვენებს,
ახმეტას – ვაშლი წითელი.
(„ეს მშობლიური ქარია“)

რეალურია ზეპირსიტყვიერი პოეზიის განცდა ლექსში „ხალხური მოტივებიდან“, რომელიც უშუალოდ ხალხური „სებრო, სებრო, ლალისებროს“ ბაზაზეა დანერგილი. მაგრამ ოდნავადაც არ იგრძნობა მისი იმიტაცია. ქალის გარეგნული სილამაზის ნაკვთობრივი აღწერა გალაკტიონს ბევრად უფრო გასპეტაკებული აქვს, ვიდრე ეს ხალხურ ლექსშია.

ხალხური პოეზიის კვალი თვალნათლივ მიგვანიშნებს, რომ ახალი სტილის ძიებისას გალაკტიონი არ უგულვებლყოფს ეროვნული პოეზიის ნაცად გზას. [...]

20-იანი წლების ქართული პოეზიის სტილურ მრავალფეროვნებაში არაიშვიათია ფორმალისტური ძიებანი. [...]

დამაფიქრებელია ის გარემოება, რომ 1927 წელს გ. ტაბიძე წერს ერთსტროფიან ლექსს „აი, რა მზის სიზმარია“, რომელიც, ერთი შეხედვით, წმინდა ფორმალისტური ვარჯიშობაა. გალაკტიონისათვის ფორმალიზმი საერთოდ უცხოა. სიმბოლიზმის პერიოდშიც კი მას არც ერთი ფორმალისტური სტრიქონი არ დაუწერია. რაშის მისამართით თქმული – „დოვინ-დოვენ-დოვლი“ („მოვა, მაგრამ როდის“) ხალხური ლექს-სიმღერებისათვის დამახასიათებელი შეძახილია, ოღონდ ლიტერატურული სახე აქვს მიცემული (მით უმეტეს, არ შეიძლება მას ზაუმი ვუწოდოთ!).

ამავე თვალთ უნდა შევხედოთ ზემოხსენებულ ლექსსაც. ჯერ ერთი, იგი შესაძლებელია მივიჩნიოთ აკაკის სატირული ლექსის „ივერიამ აგვირია“-ს გამოძახილად (მდრ. აკაკი: „ივერიამ აგვირია“; გალაკტიონი: „აირევი ივერია“). მეორე მხრივ, და უფრო არსებითად, ისიც ხალხურ მეტყველებასთან არის დაკავშირებული და თავისი ხასიათით პირდაპირ ანალოგიას წარმოადგენს ხალხური თქმისა: „ატამი ითესა, ასეთი იმატა“. გალაკტიონის ლექსშიაც სტრიქონების ნაღმა-უკულმა ნაკითხვით ერთსა და იმასვე ვღებულობთ. ეს ე. წ. „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსია“, აღორძინების ხანაში ფეხმოკიდებული! [...]

20-იანი წლების ქართული პოეზიის ნოვატორულმა თვისებებმა, უპირველეს ყოვლისა, თავი იჩინა ინტონაციაში. ეპოქამ ინტონაციის ისეთი ფორმების გამოვლინებას შეუწყობ ხელი, რომლებიც განსაკუთრებით ეფექტური და შესამჩნევია. მრავლისმეტყველია პოეტთა ერთი ნაწილის პუნქტუაცია: ყოველი სტრიქონის თუ არა სტროფის ბოლოს მაინც ძახილის ნიშანი ზის. რევოლუციის გამარჯვებისათვის, ხოლო შემდეგ ახალი, სოციალისტური ყოფის დამკვიდრებისათვის მებრძოლი პოეტი, თხრობისა და კითხვის ინტონაციებთან შედარებით, ბუნებრივია, წინ წამოსწევდა ძახილის ინტონაციას. [...]

გარდატეხა გ. ტაბიძის შემოქმედებით სტილში, რაც რევოლუციის გამარჯვებას მოჰყვება, სწორედ ინტონაციაში გამოვლინდა. ინტონაცია ლექსისა „ქალაქი წყალქვეშ“ მისი პოეზიის სრულიად ახალი თვისება იყო. თხრობითი, კითხვითი და ძახილის ინტონაციების ხშირი მონაცვლეობა, რაც ამ ლექსში ძალზე საგრძნობია, ადრე გალაკტიონის პოეზიას არ ახასიათებდა:

როგორ? მე ვქმნიდი იმედებს განგებ!
და მისთვის მსურდა ვარდების ფენა,
მისთვის ვფერავდი მრავალჯერ ჩანგებს,
რომ მხოლოდ მტრისთვის დამეტკობო სმენა?..
არა და არა! მრავალი სტანჯა,
მრავალს დაუფრთხო სიმშვიდის ძილი, –
ლექსი ყოველთვის იყო ხანჯალი,
ლექსი მტრებისთვის იყო სიკვდილი.

1 დ. კობიძე, „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“, ჟურნ. „დროშა“, 1967, №12. ამასთან ერთად გამორიცხული არ არის შესაძლებლობა, რომ გალაკტიონი ამ ხასიათის ლექსებს იმდროინდელი რუსული პოეზიიდან იცნობდა (გ. მიქაძის დაკვირვება).

მოგხვდათ? იგრძენით? შევატრიალე
თუ არა ნისლში მყოფი ბორბალი?
იყო თუ არა ქექა-გრიალი,
ჩვენი დღეების ცა ნაჭორფალი?

ამ პერიოდის გალაკტიონისათვის უცხოა ინტონაციური ერთფეროვნება, რაც ახალი ცხოვრების ამსახველ სხვა ქართველ პოეტებს სჩვეოდათ. მომწოდებელ ხმებთან, ძახილის ინტონაციებთან შერწყმული კითხვები, გაკვირვებანი მიგვანიშნებს, რომ პოეტი ღრმა თვალთ აკვირდება სინამდვილეს და არა მხოლოდ აღწერს მას, არამედ განსჯის კიდევ. განსჯა (პოეტური და არა ცნებითი) ყოველთვის ახასიათებდა მოაზროვნე პოეტს და მაშინაც არ უღალატნია მისთვის, როცა იგი ყველაზე უფრო ესაჭიროებოდა ხალხსა და ქვეყანას. 20-იანი წლების გალაკტიონის პოეტური ინტონაციის დახასიათებისათვის საყურადღებოა ლექსი „დღიურ პროზიდან“. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ორი ტიპი პოეტისა. ერთია დღიური პროზის მიმყოფი, ნათელი სიბრძნით, მშრალი სიტყვით და ფართო მსჯელობით; მეორე კი – ეფემერებში ასროლილი მეოცნებე, რომელსაც იტაცებს „ნისლში გამქრალი საიდუმლო“, რომელიც მელოდიას უფრო ეწყობა, ვიდრე აზრის პრიმატს, ვისთვისაც ნაწყვეტი სიტყვა მეტია, ვიდრე მჭერმეტყველება:

სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს,
უფრო მეტს, ვინემ დიდი მსჯელობა.

20-იანი წლების ქართული ლირიკის ერთ-ერთი გავრცელებული და დამახასიათებელი მხატვრული ხერხი არის კონტრასტი. ჯერ კიდევ ძალაში არ შესულა ძველისა და ახლის, ანდა სოციალისტური და კაპიტალისტური სინამდვილის ცნობილი დაპირისპირებანი (წინათ და ახლაც, ჩვენში და მათთან), მაგრამ ცხოვრების ლიტერატურული ფიქსაცია იმთავითვე კონტრასტულ ხასიათს ღებულობს. ზოგჯერ იგი არ ჩანს და ნაგულისხმევია, უფრო ხშირად კი ახალი ეპოქის ინვენტარი ძველთან შეპირისპირების ფორმით არის წარმოდგენილი: მერნები და ავტო (გ. ტაბიძე, „ახალ მერნების წყება“), მტკვარი ტივებიანი და ელექტროენერგიად გარდაქმნილი (ა. აბაშელი, „მტკვარი“), ნავთის ლამპა და ელნათურა (ი. გრიშაშვილი, „ლამპების საუბარი“) და სხვ.

მაგრამ უფრო საინტერესო და მნიშვნელოვანია ლირიკული კონტრასტები, რომლებიც გარდატეხის ეპოქაში პოეტურ სულს ეუფლება: ღვია და ზარბაზნები, თოფების ქუხილი და მთის ნაზი ყვავილი დეკა.

როცა თოფების ატყდა ქუხილი
და ზარბაზნების გრგვინვა და ქექა,
მე ერთადერთი მქონდა ნუხილი:
თქვენი სოფლების ღვია და დეკა.
(გ. ტაბიძე, „მე ერთადერთი მქონდა ნუხილი“)

მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-შინაარსობრივი მიმართულება ფორმის კომპონენტთაგან ყველაზე უკეთ პოეტურ სემანტიკასა და ლექსიკაში იჩენს თავს. გ. ტაბიძე შესანიშნავად ფლობს ცალკეული სიტყვებით დიდსა და ღრმა შინაარსზე მინიშნების ხელოვნებას. როცა შედარებით მოგვიანო ლექსში „რვა მარტი“ პოეტი წერს – „სალამი ამ მწიფობისთვის“, ამ სიტყვაში მკითხველი ჩვენს სისხლსავსე ეპოქას ხედავს. 1921-1922 წლებში პოეტი ხშირად მიმართავს მერანის სიტყვა-სახეს. დაწყებული იქიდან, როცა ლექსში „ცაზე ლეგიონი“ მომავალი ეპოქის შემხვედრ სინონიმად მერანი დასახა:

„იმ სწრაფს, იმ სანატრელ მერანს გაუმარჯოს“ – მერანის სიმბოლური სახე პოეტს დიდხანს არ მოშორებია. მაგრამ იგი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში განსხვავებულ შინაარსს იძენს.

ჩვენი დროის კართან ახალი მერნები დგანან, – ვკითხულობთ ლექსში „ახალ მერნების წყება“, – მათ გაბედული მხედრები უნდათ, თავდავიწყება ენატრებათ. აქ ახალი მერნების მსუბუქ წყებაში ახალი დროის მგოსნები არიან ნაგულისხმევი.

აპოკალიპსის მერანზეა საუბარი ლექსში „ძველი ხელები წყდება კალიპსოს“, რომელიც რევოლუციის უშუალო ასახვას წარმოადგენს. აპოკალიპსის მერნის ქროლვა („მიჰქრის მერანი აპოკალიპსის“) რევოლუციის ტრიუმფული მსვლელობის პირდაპირი გამოხატულებაა. წარმავლობის აზრითაა ნახმარი მერნის გადაჭენება ლექსში „ვილანელი“.

ყოველივე ქარია და ჩვენება.
ყოველივე მერნის გადაჭენება.

წარსულიდან თანამედროვეობაში გადმომავალი პოეტისათვის ეს ჩინებული სახეა – ფორმით ტრადიციული, ეროვნული, ხოლო შინაარსით – ახალი, საერთაშორისო.

გალაკტიონი ხშირად მიმართავს ლექსიკურ მოულოდნელობებს, ნაწარმოებში შემოაქვს ქვეტექსტებით, მინიშნებებით მდიდარი სიტყვები. ერთი ამგვარ სიტყვათაგანია ლეგიონი („ცაზე ლეგიონი სცურავს ვარსკვლავების“). ერთი შეხედვით, ამ კონტექსტში ლეგიონი რამდენადმე უცნაურად ჟღერს. რა აუცილებელი იყო ვარსკვლავთა სიმრავლის გამოსახატავად ლეგიონის გახსენება? ნუთუ გალაკტიონს გაუძნელდა უფრო შესაფერი სიტყვის პოვნა? გადავხედოთ ლექსის ვარიანტებს.

ერთ-ერთ ავტოგრაფში სიტყვა ლეგიონის ნაცვლად წერია დივიზია:

სცურავს ვარსკვლავების მთელი დივიზია.

და ლექსს სათაურად აქვს: „ღამე. მანევრები“. აქვე, აღნიშნული სათაური ასეა შეცვლილი: „სანაპირო რაზმი“. შემდეგ ისიც გადახაზულია და წერია: „კომკავშირლები“.

თუ ამ სათაურებს და ავტოგრაფისეულ დივიზიას გავითვალისწინებთ, ლეგიონიც უცნაურად აღარ მოგვეჩვენება.

სათაურთა შინაარსი ხსნის, აგრეთვე, ლექსის ერთ ქარაგმულ ადგილს:

სფინქსის ეპარება ფიქრი გამკლავების.

თუ ლექსის თემა არის მანევრები, სანაპირო რაზმის კომკავშირლების მოქმედება, მაშინ გამკლავებაზე ფიქრიც ჩვეულებრივი ამბავია.

ყველაფერი ეს ლექსის ბოლო ვარიანტში მხოლოდ მინიშნების სახითაა შემორჩენილი სიტყვებში: ლეგიონი და გამკლავება.

ამ ლექსის ვარიანტების ურთიერთშედარება ერთხელ კიდევ გვიდასტურებს ზემოხსენებულ მოსაზრებას, რომ ლექსის ბოლო ვარიანტში გალაკტიონი ცდილობდა რაც შეიძლება დაშორებოდა ემპირიულ სინამდვილეს, კონკრეტულ ფაქტებსა და მოვლენებს და მათზე მცირედი მინიშნებით ფართო განზოგადებისთვის მიემართა.

20-იანი წლების ქართულ ლექსში დასაბამი მიეცა ეპოქისთვის ნიშნულ ნეოლოგიზმებს, რამაც შემდეგ ფართო გავრცელება ჰპოვა.

ლექსიკური გამახვილებით გამოირჩეოდა ამ პერიოდის დემოკრატიული და პროლეტარული პოეზია. ხშირად მეორედბოდა რევოლუციური შინაარსის ალეგორიები: ცეცხლი, ქარი, რაში და სხვ. ლირიკული კომპოზიციის საფუძველსაც ამ ალეგორიების პათეტიკა ქმნიდა. მაგრამ ხშირად ამგვარ ლექსიკაზე აქცენტირებას ლექსი აზრობრივ სიღარიბემდე, მხატვრულ ერთფეროვნებამდე მიჰყავდა.

ტროპული აზროვნების თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს გალაკტიონის „შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“. ეს, მართლაც, რომ მწუხარებას შედარებული ლექსი („მაგრამ მწუხარებას ნულარ ედარები“) მთელი სიძლიერით და სისავსით გამოხატავს დასაღუპად განწირულის სახეს. ლექსის სათაურში გაცხადებული პირველივე შედარება („შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“) თვით ელეგიის შინაარსსაც ამძაფრებს და აძლიერებს. ჩვეულებრივად, შედარების მეორე წევრი, როგორც ნაცნობი საგანი თუ მოვლენა, მხოლოდ პირველის გამოხატვის მიზანს ემსახურება. აქ კი ერთიცა და მეორეც – რაც ედარება და რა-

საც ედარება, – როგორც შავით შემოსილი ქალი, ისე ელეგია, ესთეტიკური გამოხატვის საგნად არის ქცეული.

ეს არის შავით შემოსილი და მუხლზე დაცემული გოდება ეპოქის ქარტეხილებს შენირული ადამიანისა.

1924 წლიდან გალაკტიონის პოეტური სემანტიკა უფრო ნათელი და გარკვეული ფერებით ელვარებს. მისი გასაღები პოეტის მეტაფორაშია:

ჩვენ გავიარეთ ლაბირინტები
და ქაოსიდან გზებზე გავედით.
(„გზებზე გავედით“)

თავის თანამედროვე პოეტთაგან, რომლებიც ეპოქის სურათს ხატავენ, გ. ტაბიძე გამოირჩევა სიღრმითა და მრავალმხრიობით. იგი არ კმაყოფილდება პირველი შეხედვის შთაბეჭდილებით, არ მიჰყვება დადებითს თუ უარყოფითს ჩვენების ერთ ხაზს, მოვლენას თავის მრავალმხრიობაში ხედავს და აღიქვამს. ცხოვრების სირთულე მთელი სისავსით იჩენს თავს პოეტის მხატვრულ სახეში, სიმბოლურ ჩანაფიქრსა და მინიშნებაში.

აი, 1927 წელი. ომების ქარტეხილებით დარბეული ქვეყანა თანდათან ღონიერდება. გალაკტიონი ქართლში მოგზაურობს. მის თვალს ახარებს შემოდგომის ხვავი და ბარაქა. გასცქერის ნაყოფით დატვირთულ ბაღებს და ქვეყნის ნათელ მომავალზე ფიქრობს. მაგრამ ყველაფერს როდი ეშველა, ჯერ კიდევ ბევრია სამწუხარო და სავალალო, და პოეტს უფლება არა აქვს ეს ტკივილი დაუმალოს მკითხველს. აი, ერთ-ერთი ლექსი ქართლის ციკლიდან:

რა მშვენიერი მინდვრებია, რა მოსავალი,
რა ყურძნის ტბები, რა ხორბალი და რა კაკალი.
მეტეხის ახლო არნივები ვნახე მრავალი,
მაგრამ ჯერ კიდევ უტეხ პურში არის გრაკალი;
შემოდგომის დღეს მისცემია მშვიდი ხეხილი,
აქ მომავალი გაანათებს ისევ ცისფერად.
უფლისციხესთან ერთი ხეა გადატეხილი,
იმ საღამოზე მონყენილი ეგდო გზისპირად.
(„რა მშვენიერი მინდვრებია“)

უფლისციხესთან გადატეხილი ხე ეროვნული სევდის გამოხატულებაა. ეროვნული გრძნობა პერსპექტიულ სახეს იღებს, იმედის სხივით იმოსება ზაჰესისადმი მიძღვნილ ლექსში.

მაგრამ ჯერ საერთოდ ზაჰესის ციკლზე. ამ თემის გადანყვეტისას განსაკუთრებით ცხადად იჩენს თავს სტილური მრავალფეროვნება, რაც ოციანი წლების ქართული პოეზიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისებაა. ზაჰესი – საბჭოთა საქართველოს პირველი დიდი ნაგებობა, სინათლე და სიცხადე ახალი, სოციალისტური ეპოქისა, ქართული პოეზიისათვის ერთგვარი მაგიური ძალის აღმოჩნდა. მის მძლავრ შუქზე ჩვენმა მწერლობამ ნათლად დაინახა დღევანდელი დღის ძლევა მოსილება და განჭვრიტა მომავლის პერსპექტივები. ზაჰესის შესახებ მაშინ ბევრი იწერებოდა. ახალგაზრდა პოეტები, ამ მოტივით შთაგონებულნი, დგამდნენ პირველ გაუბედავ ნაბიჯებს. ზაჰესის თემამ მოიარა თითქმის ყველა ასაკისა და მიმართულების პოეტი, ყველა ლიტერატურული სკოლა და დაჯგუფება.

პროლეტარულ მწერალთა მონინავე თაობა ზაჰესს აღფრთოვანებული პათეტიკით უმღეროდა. დამახასიათებელია ა. მირცხულავას რიტორული შეძახილი – „ზაჰეს, მზედარო“ („მტკვარისტანი!“)

ძველი თაობის პოეტთა ლექსებში ზაჰესი სხვა ფიგურული გამოთქმებით სახიერდება. ამ პატარა მხატვრულ ნიუანსშიაც იგრძნობა თუ როგორ თანდათან ეჩვენებოდა ისინი ახალ სინამდვილეს. ძველიდან ახალზე გადმოსვლა ერთბაშად, მოუფიქრებლად არ ხდება; მხატვრული აზროვნება ეძებს საყრდენ ჯებირებს წარსულსა და აწმყოს შორის ხიდის გასადებად.

და ეს მარტო მსოფლმხედველობრივი აქტი როდია, იგი ამავე დროს მწერლის მხატვრულ პრინციპთა ერთიანობითაც არის ნაკარნახევი. მწერალს არ უნდა მთლიანად განწყვიტოს კავშირი ძველ პოეტიკასთან, საერთოდ, ძველ სამყაროსთან: სურს, რომ ეს ახალი ძველის ამაღლება-განვითარება იყოს და არა მისი დანგრევა-მოსპობა. ეს ხაზი, რომელიც თიშავს და აკავშირებს ოციანი წლების პოეტურ თაობებს, იმ დროს ყოველგვარი შენიღბვის გარეშე ვლინდება და ზაჰესის ტროპულ გააზრებაშიც კი იჩენს თავს.

გ. ტაბიძე ზაჰესში ეროვნული ძალების აღორძინებას ხედავს.

ეს ქართულადაც ზაჰესია – ასე არ არის?
შეაკეთებენ ძლიერ მალე მწერის სიძველეს.

– ამბობს იგი და აღმოდებულ ზაჰესს ძველ სინამდვილეში უძებნის პარალელს – ქიაკოკონებით გაჩირაღდებულ მარიამობის ღამეს ადარებს:

მე ღამით ვნახე აღმოდებით მჩქეფი ზაჰესი,
განათებული როგორც ღამე მარიამობის.
(„ზაჰესთან“)

როგორია 20-იანი წლების ქართული ვერსიფიკაცია? რა გადმოჰყვა მას ტრადიციით და რა მიემატა ახალი? რა როლს ასრულებს იგი ქართული საბჭოთა პოეზიის ფორმირებაში? [...]

რიტმიკის თვალსაზრისით საინტერესო მასალას იძლევა გ. ტაბიძის 20-იანი წლების პოეზია. არასდროს, არც ერთ სხვა ათწლეულში არ ყოფილა ასე მრავალფეროვანი და მრავალნახნაგოვანი გ. ტაბიძის ლექსების რიტმი. ერთი მხრივ, პოეტს ამ პერიოდში გადმოჰყვა თავისი ადრინდელი რიტმიკა. იგი მეტნაკლები ინტენსივობით ვლინდება ეფემერების ციკლში („ზღვის ეფემერას“ გამოკლებით). მეორე მხრივ, მას შემოაქვს სრულიად ახალი ჰანგი – მუსიკა რევოლუციისა. გარდა ამისა, ნიშანდობლივია ახალი ქვეყნის მშენებლობის რიტმიც. ყოველივე ამასთან ერთად, თავისი რიტმი და მუსიკა აქვს დაეჭვების, დაღლილობის, ადამიანური სისუსტის განწყობილებებს, რაც უცხო არ იყო პოეტისათვის. საერთოდ, თემატიკური სიახლე, გალაკტიონის აზრით, რიტმის ახლებური ვარიაციების გარეშე არ არსებობს. იგი ხომ ყოველ საგანსა და მოვლენაში მათთვის დამახასიათებელ მუსიკას ეძებდა და პოულობდა კიდევ.

ერთი საინტერესო შტრიხი გ. ტაბიძის 20-იანი წლების რიტმიკისა შესანიშნავად არის ფორმულირებული მისსავე სტრიქონებში:

მიჰყევ, გაუგონე ბორბლებს სიარული,
არის საუკუნე ინდუსტრიალური!
(„მიჰყევ, გაუგონე ბორბლებს“)

გალაკტიონს კარგად ესმოდა აღმავალი ეპოქის ხმა, „ბორბლების რიტმი“, მაგრამ იგი მარტო ამ ხმის გადმოცემით არ იზღუდებოდა.

გალაკტიონის რიტმიკის მრავალსახეობამ, უწინარეს ყოვლისა, თავი იჩინა საზომთა სიმრავლეში. საგულისხმოა შემდეგი სტატისტიკა: მარტო 1921-1925 წლებში გალაკტიონი ლექსის 19 სხვადასხვა სახეობით წერს. ამ დროს პოეტის შემოქმედებაში პირველად იჩენს თავს ისეთი უნიკალური საზომები, როგორცაა 3/3/2 („ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვი“) და 2/4/24 („ცაზე ლეგიონი..“, „შავით შემოსილიხარ..“, „არ ღირს ერთ ცრემლად“, „სალამო სოფლად“); უფრო ხშირი ხდება ქორეული დაბოლოების შვიდმარცვლედო გალაკტიონისეული წყობით, რომლითაც პოეტს ადრე დანერილი ჰქონდა „ატყდა ვაზების კვირტი“; გრძელდება გალაკტიონისთვის ასევე ნიშანდობლივი დაქტილური წყობის ლექსები – ცხრამარცვლედო და თორმეტმარცვლედო („ქარი ჰქრის“, „გახედე: კახეთი“ და სხვ.); არც თუ ისე იშვიათია ჰეტერომეტრული საზომებიც (რვამარცვლედო შვიდმარცვლედთან, ათმარცვლედო ხუთმარცვლედთან, თოთხმეტმარცვლედო ათმარცვლედთან). თუ ამას დაუმატებთ ახალი, თავისებური წყობის თითო-ოროლა ნიმუშს, მაგალითად: „ვისმენ დანატრულ ხმას“ (რომელიც წარმოადგენს

ხუთმარცვლედის ვარიაციას ერთმარცვლიანი კადენციით) და „ეს მშობლიური ქარია“-ს III ნაწილს – „შუქი გაიშალა“ (რომლის ექვსმარცვლიანი ტაქტები ქორეთი და პეონითაა შედგენილი), აგრეთვე ვილანელის ფორმას, რომელიც განმეორებადი სტრიქონის აქცენტირებით ხასიათდება („ვილანელი“), შეგვიძლია სრული დაბეჯითებით ვთქვათ, რომ ასეთი მრავალფეროვნება საერთოდ უცხო იყო ქართული პოეზიისათვის. [...]

20-იან წლებში თანდათან იკლო სონეტისადმი ინტერესმა. დადასტურდა, რომ სონეტი არ იყო ორგანული ქართული ლექსნაწარმოებისათვის. მისი ჩაკეტილი ფორმა კარგად ვერ შეეგუა ქართული ლექსის გაშლილ ბუნებას. ამიტომ მკვეთრად შემცირდა სონეტების რიცხვი. იგი როგორც რუსულ-ევროპული პოეზიისადმი მიმბაძველობის გამოხატულება, „ცისფერყანწელებისა“ და ორიოდ სხვა პოეტის ვერსიფიკაციას შემორჩა. გ. ტაბიძეს რამდენიმე სონეტი აქვს დანერგილი. სონეტებს არ წერდნენ დემოკრატიული და პროლეტარული მწერლობის წარმომადგენლები, არც ფუტურისტები, რომლებიც საერთოდ ყოველგვარი ნორმატიულობის წინააღმდეგნი იყვნენ.

ჰეტერომეტრიკის მომძლავრებამ თანდათანობით გაუხსნა გზა თავისუფალ ლექსს, რამაც გარკვეული ადგილი დაიჭირა გ. ტაბიძის 20-იანი წლების პოეზიაში.

ლირიკული შინაარსის რამდენიმე თავისუფალი ლექსი, რომლებიც პოეტმა 1922-1927 წლებში დანერგა („ეს იყო ოქტომბრის დამლევს“, „შენ ყოველთვის კარგი ხარ“, „ქალაქი სიბნელეში“ და სხვ.), უფრო სწორი იქნებოდა ლირიკული პროზისათვის მიგვეკუთვნებინა. კერძოდ, „ეს იყო ოქტომბრის დამლევს“ „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალში“ 1923 წელს პროზის სახით დაიბეჭდა.

თავისუფალი ლექსის ნიმუშები: „ჩვენ აზია ვართ“, „ქუჩაზე“, „პლაკატების კვილი“, „უკანასკნელი საზღვარი“, „ბავშვი გაზეთებში“, ამასთან, ცალკეული ლექსები პოემებიდან: „ეპოქა“ და „რევოლუციურ საქართველოს“ თავიანთი პათეტიკით, პლაკატურობით, პროზაიზმების სიჭარბით განცალკევებით დგას გალაკტიონის შემოქმედებაში და წარმოადგენს უკიდურეს განშტოებას მისი პუბლიცისტური სტილისა.

გალაკტიონის თავისუფალი ლექსების ერთი კატეგორიისათვის („თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი“, „ზღვის ეფემერა“, „მხოლოდ ნანა“) უცხო არ არის რითმა, რაც, პოეტის აზრით, თავისუფალ ლექსში, საერთოდ, ნებადართულია.

თავისუფალი ლექსის, ლირიკული პროზის თუ შერეული საზომების ზღურბლზე დგანან ა. მირცხულავას „პროლეტარი ქალი“, „ანწილი ფიქრები“, „ქალაქი ღამით“, „მეზღვაური“ და სხვ.

ამ პერიოდის თავისუფალ ლექსზე დაკვირვება ნათელს ხდის მის არაორგანულობას ქართული პოეზიისათვის. შინაარსისა და განწყობილების თვალსაზრისით ეს ლექსები უმთავრესად ბუნდოვანი, მოუნესრიგებელი ასოციაციების შედეგია. სტილისტიკის მხრივ თვალშისაცემია პროზაიზმები; მუსიკალური ჰარმონია დარღვეულია. მხოლოდ რამდენიმე ლექსში განწყობილების ზუსტი გამოკვეთით და მოვლენათა ინტონაციური გამძაფრებით შესძლო გალაკტიონმა ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის მიეღწია.

თავისუფალი ლექსი ჩვეულებრივად (თუმცა არა ყოველთვის) სტროფიკის თავისუფლებასაც გულისხმობს. [...]

კლასიკური სტილის დარღვევამ რითმაშიაც ჰპოვა გამოხატულება. აქ თავს იჩენს ორი სხვადასხვა ტენდენცია. ერთი დამახასიათებელია ათიანი წლების პირველი თაობისათვის (გ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, ა. აბაშელი), მეორე – „ცისფერყანწელებისა“ და ფუტურისტებისათვის. გ. ტაბიძე, ერთი მხრივ, ერთგულია კლასიკური რითმისა. მან ზუსტი რითმის არაერთი ტყუპი მარგალიტი შექმნა. მეორე მხრივ, გ. ტაბიძე ახალი რითმის შემოქმედია. იგი ასონანსებისა და კონსონანსების უბადლო ოსტატად გვევლინება. მაგრამ რითმის უზუსტობა გ. ტაბიძის ლექსში მკაცრად კანონიზებულია. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში პოეტი არაზუსტი რითმის ერთ რომელიმე სახეობას ქმნის.

საერთოდ, გალაკტიონისა და სხვათა ნოვატორობას რითმის სფეროში ერთგვარად ორგანიზებული ხასიათი ჰქონდა. ამ უზუსტობაში სიზუსტე და დისციპლინა იგრძნობოდა. [...]

გ. ტაბიძის „თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი“, ანდა ცოტა უფრო ადრინდელი „დროშები ჩქარა“ სილაბურობის პრინციპს აღარ ემორჩილება. სუსტი სიტყვათმანხვილები მეტრული

მახვილითაა გაძლიერებული, ხოლო ინტონაციური აქცენტირება კიდევ უფრო ზრდის სიტყვის მნიშვნელობას. ამ ლექსებში აქცენტი, სიტყვისა იქნება ეს, ლოგიკურ-ემოციური, თუ მეტრული, ბევრად უფრო გაძლიერებულ-გამახვილებულია, ვიდრე, მაგალითად, „შინდისის ჭადრებსა“ და „კახეთის მთვარეში“. საინტერესოა ამ მხრივ ორი ეფემერას – „საახალწლო ეფემერას“ და „ზღვის ეფემერას“ ურთიერთშედარება. ორივე ლექსი 1922 წელსაა დაწერილი და ერთმანეთის გვერდითაა დაბეჭდილი „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალში“ (1923 წ. 5). „საახალწლო ეფემერა“ ჩვეულებრივი ათმარცვლიანი ლექსია ლოგაედური წყობისა, ოთხტაეპიანი სტროფებით და ჯვარედინი რითმით. „ზღვის ეფემერა“ თავისუფალი ლექსია. მასში ჩვეულებრივია ერთი წყობიდან მეორეზე გადასვლა, მეტრული კანონზომიერება დაცული არ არის, სტრიქონები ინტონაციური დაყოფის პრინციპს ემორჩილება, რითმა ალაგ-ალაგ გაივლევს. ძლიერი აქცენტის მეოხებით ტერფები, მუხლები, სიტყვები დამოუკიდებელ რიტმულ ერთეულებს ქმნიან:

მაგრამ როდესაც ცა იყო მშვიდი,
იყო მზიანი,
ჩვენ გვანუხებდა მელანქოლია
და ელეგია ნელი ზვირთების,
ჩვენი თვალები სივრცეებში
ეძებდნენ გრიგალს,
ფრთებს – განიმედებს
და ის მოვიდა: ძლიერი, მძაფრი –
და დააჯახა ზღვა ჩვენს იმედებს.

თუ „საახალწლო ეფემერა“ ბუნებრივად თავსდება ტრადიციული სისტემის ფარგლებში, „ზღვის ეფემერას“ გადახრა ტონურობისაკენ ეჭვს არ იწვევს.

ამ ტრანსფორმაციას სხვა ერთა ვერსიფიკაციისადმი მორჩილებით ვერ ავხსნით. გალაკტიონი არც ამ შემთხვევაში წყდებოდა ეროვნულ ნიადაგს. ქართული ლექსის ფართო ყალიბი საშუალებას იძლევა მეტრული აქცენტის გამოკვეთით ტონურობის ელემენტთა გაძლიერებისა. თუმცა აქ გაქანების მასშტაბი მკაცრად განსაზღვრულია, რაც კარგად იცოდა გალაკტიონმა და არ ესმით ტონური ლექსის მიმდევრებს.

მიუხედავად ამისა, არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ ამ პერიოდის ქართულ ლექს-წყობაზე ერთგვარ ზეგავლენას ახდენდა მაიაკოვსკის ტონური ლექსი, რასაც ზოგჯერ შემოქმედებითი იმპულსის ხასიათი ჰქონდა, ზოგჯერ კი – პირდაპირი მიბაძვისა.

ცვლილება დაეტყო პოეტური ფრაზის სინტაქსურ წყობას. ამღერებული ტონი ჯერ პათეტიკურმა (დეკლამაციურმა), ხოლო შემდეგ საქმიანმა ტონმა შეცვალა; სტრიქონებს პროზაული იერი მიეცა; სასაუბრო ინტონაცია მთელი სისრულით ამოქმედდა, ჩვეულებრივი გახდა სტრიქონების დატება მცირე რიტმულ ერთეულებად ამ უკანასკნელთა ინტონაციური გამახვილებით; გაიზარდა რითმის ლოგიკურ-სემანტიკური ფუნქცია, გახშირდა თავისუფალი რითმები. ლექსი უფრო ხმაურიანი, ორკესტრული გახდა.

ქართულ ლექსს დაეტყო ოდნავ შესამჩნევი გადახრა სილაბურობიდან ტონურობისაკენ, თუმცა ეს მოვლენა დროებითი იყო. ტონურობისაკენ გადახრის პროცესს შემდგომი გაღრმავება და განვითარება არ ეწერა, რადგან იგი ორგანულად არ მომდინარეობდა ნაციონალური პროსოდის ბუნებიდან; ოცდაათიან-ორმოციან წლებში ქართული ლექსწყობა კვლავ ეროვნულ საწყისთა განვითარების ნაცად გზას დაადგა.

ოციანი წლები მეტად ძლიერი და მნიშვნელოვანი ხანა იყო ქართულ პოეზიაში. იგი შემოქმედებითი მიღწევის ათნლეულად იქცა ქართველ პოეტთა ძირითადი ნაწილისათვის. ლირიკულ შედეგთა აბსოლუტური უმრავლესობა სწორედ ამ პერიოდშია შექმნილი. [...]

კრებ. „XX საუკუნის ქართული ლირიკის ისტორიის ნარკვევები“, I, თბილისი, 1971.

გიორგი გაჩეჩილაძე

გალაკტიონ ტაბიძის ბოლო პერიოდის ლირიკა

გალაკტიონ ტაბიძის სიცოცხლეშივე, რაღაც გულგრილი დამოკიდებულება დამკვიდრდა მისი უკანასკნელი პერიოდის შემოქმედებისადმი. აქა-იქ პოეტის საკმაოდ ერთგული თაყვანისმცემლებიც შეეგუენ იმ აზრს, რომ თითქოს გალაკტიონი, როგორც პოეტი, წარსულში დარჩა. თითქმის გაბატონდა შეხედულება, რომ მან კარგა ხანია ამოწურა თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობები.

და მართლაც, რასაც ის ბოლო დროს წერდა, ხშირად არ ჰგავდა იმას, რაც მან უფრო ადრე შექმნა. უფრო მეტად თვალშისაცემი კი ის იყო, რომ მისი ბოლო პერიოდის ზოგიერთი ლექსი აღარავის განაცდევინებდა ლექსის კულტურის იმ ტრადიციას, რომელიც თვით გალაკტიონ ტაბიძემ დაამკვიდრა და რომელზეც, ძირითადად, თანამედროვე ქართული საზოგადოების პოეტური გემოვნება აღიზარდა და ჩამოყალიბდა.

ამ გემოვნებასა და კულტურის ტრადიციებისადმი სმენაშეჩვეული საზოგადოებისათვის უჩვეულო და მოულოდნელი იყო გ. ტაბიძის ახალი ლექსების სტრუქტურული და შინაგანი ტენდენციები.

როგორც დრომაც გვიჩვენა, გ. ტაბიძის ბოლო პერიოდის ლექსები არც ძველის უღონო განმეორება ყოფილა, როგორც ეს შემოქმედებითი კრიზისის დროს ემართებათ ხოლმე ზოგიერთებს და არც ენერჯის დაშრეტის გამოხატულება, რომელიც ასაკით გამონვეულ მოდუნებას ახასიათებს.

პოეტის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ნამდვილად დაიწყო სრულიად ახალი პერიოდი, რომელიც ქართული პოეტური სიტყვის განვითარების გზაზე თვისობრივი სიახლის დაწყების საჭიროებას მოასწავებდა. ეს სიახლე, ცხადია, არ წარმოადგენდა რაიმე მსოფლმხედველობრივ გადატრიალებას გ. ტაბიძის შეგნებაში.

გ. ტაბიძის მსოფლგანცდის ტიპი, როგორც კლასიკური ხელოვნების სულისკვეთების მატარებლისა, ბოლომდე დარჩა მისი შემოქმედებითი პოზიციის საფუძვლად.

ლიტერატურული საზოგადოება კი, როგორც ცნობილია, ყოველთვის მომზადებული არაა პოეტური გადატრიალების შედეგებში სწრაფი ორიენტაციისათვის. მით უმეტეს, რომ გ. ტაბიძის, როგორც ნოვატორისა და რეფორმატორის გზა არასოდეს არ ხასიათდებოდა წარსულისა და ტრადიციისადმი მტრული საბრძოლო დამოკიდებულებით. ასე იყო რამდენიმე ათეული წლის წინათაც, როდესაც დაახლოებით 1915 წლიდან მან ძირეულად შეუცვალა სახე ქართული ლექსს. ეს სიახლე მას არ მოუხდენია თავისი ადრინდელი ლიტერატურული კერპების: ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის მემკვიდრეობათა მსხვერვის საშუალებით. გ. ტაბიძის რეფორმატორული დამოკიდებულება ტრადიციისადმი ყოველთვის იყო მშვიდი და უმაღლესი ზნეობრიობით გაკეთილშობილებული. გ. ტაბიძის შეგნებაში ნოვატორული ძიება არ ჰგავდა ბრძოლის ველს, როგორც ეს მის თანატოლ ცისფერყანწელებს ჰქონდათ წარმოდგენილი.

ასე იყო დაახლოებით 50-იან წლებში, როდესაც გ. ტაბიძემ ხელმეორედ მოჰკიდა ხელი ქართული ლექსის ძირეული განახლების საქმეს. მისი ძიებები არ იყო გარემოსილი გარეგნული ლიტერატურული აჟიოტაჟით, იგი არ იყო გამიზნული ეფექტური გაელვებისა და უცაბედი შთაბეჭდილების მისაღწევად.

ამდენად, ორმოცდაათიან წლებში მართლაც ძნელი წარმოსადგენი იქნებოდა, რომ ნოვაციის მწარმოებლად ხელმეორედ გვევლინება ისეთი პოეტი, რომელმაც სამიოდე ათეული წლის წინ უკვე დაასრულა ახალი ქართული ლექსის განახლებისა და დამკვიდრების პროცესი. ძალიან ხშირად პოეზიის მეფე და სიტყვის ვირტუოზი ბატონ-პატრონები უკანასკნელ პერიოდში ხომ მყუდრო შემოქმედებით განცხრომას ეძლევიან...

მაგრამ გ. ტაბიძე, რომელშიც „წვეთი სისხლის არ იყო არა ქართული“, ხოლო „ძაფი ნერვის არ იყო არა პოეტის“, უჩვეულო გულმოდგინებით შეუდგა თავისი ერის ცხოვრების ახალი

მაჯისცემისათვის შესატყვისი პოეტური სიტყვის ძიების საქმეს. ლიტერატურულ პრაქტიკაში ასეთი ნოვაციის დასაწყებად და განსახორციელებლად ჩვეულებრივ, ახალი თაობის პოეტური ლიდერი იბადება, ისეთივე ტიპის ლიდერი, როგორც თვით გ. ტაბიძე იყო XX საუკუნის პირველი მეოთხედის პოეტთა ახალი პლედისათვის. თავისი შემოქმედების ბოლო პერიოდშიც, გ. ტაბიძემ, ჭეშმარიტი მეორე შემოქმედებითი დაბადება იხეიმა. მისი მისია ქართული კულტურის და ლექსის საქმეში ამ მხრივ ენათესავება შექსპირის ღვანლს ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში, რომელსაც თ. ელიოტი შემდეგნაირად ახასიათებს სტატიაში „პოეზიის მუსიკა“:

„პოეტი, რომელმაც ყველაზე მეტი შესძინა ინგლისურ ენას, იყო შექსპირი. თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე მან ორი პოეტის ტვირთი ზიდა... პირველ პერიოდში ის თავის ფორმას ნელნელა უახლოვებდა სასაუბრო ენას. იმ დროისათვის მან დაწერა „ანტონიოსი და კლეოპატრა“, რომელშიც მან მოძებნა ის შუალედი, მედიუმი, რომელიც ყოველ დრამატულ პერსონაჟს მიესადაგა, განურჩევლად იმისა, იყო ის მთავარი თუ მეორეხარისხოვანი, „პოეტური“ თუ „პროზაული“. მათ შეეძლოთ ბუნებრივად და ლამაზად მეტყველება. პოეტმა შეიგრძნო, რა უნდა გაეკეთებინა. მან გზა გაიკვლია ხელოვნურიდან ბუნებრივისაკენ, სიტლანქიდან მოქნილობისაკენ. უკანასკნელი პიესები უკვე დახვეწილობის უბადლო ნიმუშია. ბოლო პერიოდის შექსპირი პოეტის მეორე ამოცანას ასრულებს. ეს არის ექსპერიმენტი, რამდენად დახვეწილად, რამდენად ძნელად შეიძლება მუსიკის მიღწევა ისე, რომ მთლიანად არ დაიკარგოს სასაუბრო ენის ელემენტები და ისე, რომ პერსონაჟებმა არ დაკარგონ ადამიანური თვისებები. ეს არის „ზამთრის ზღაპრისა“ და „ციმბელინის“ პოეტი.

გალაკტიონ ტაბიძე პოეზიაში მოვიდა ისეთ დროს, როდესაც სიტყვისადმი დამოკიდებულების კრიტიკიუმს ქართული ნეორომანტიზმის კრედიო განსაზღვრავდა. სენტიმენტალური ამოკვნესების გამომხატველი პოეტიზმები გრძობასა და აზროვნებას პრიმიტიულობის დაღით ტვიფრავდა. ლიტერატურული ატმოსფერო აშკარად დაიმუხტა გადახალისების საჭიროებით.

სამწერლო ასპარეზზე მოქმედ პოეტთა ახალი პლედის: ს. შანშიაშვილის, ალ. აბაშელის, ი. გრიშაშვილის, კ. მაყაშვილისა და სხვების შემოქმედებაში ბოლომდე გარკვეული და მიგნებული არ იყო პოეზიის განახლებისათვის აუცილებელი პრინციპები.

ს. შანშიაშვილი ლექსის ტრადიციულ ფარგლებში ცდილობდა სიტყვის დახვეწის მიღწევას. ი. გრიშაშვილმა ადგილობრივი კოლორიტის გამძაფრებაში დაინახა ეროვნული პოეზიის შექმნის გზა. ა. აბაშელი ტრადიციული სახეებისა და სიმბოლოების შინაარსობრივი გაფართოებით ცდილობდა ახალი ლირიკული ჰორიზონტის გახსნას. იმავე დროს, ამ ლიტერატურულ პროცესს ცოცხალი ძეგლებივით დაჰყურებენ ილია ჭავჭავაძის აჩრდილი, აკაკი წერეთლისა და ვაჟა ფშაველას შთაგონებული სახეები.

ასეთ ლიტერატურულ სიტუაციაში გ. ტაბიძის გამოჩენა თითქმის ზუსტად შეესატყვისება ბოდლერის გამოჩენას ფრანგული პოეზიის ცაზე. ეს არის პერიოდი, როდესაც ძველი და ახალი თაობის პოეტთა შორის თითქმის განანილებულია პარნასის ყველაზე ღირსშესანიშნავი ადგილები. საჭირო იყო ახალი გზის აღმოჩენა.

„ბოროტების ყვავილების“ შესავლის პროექტში ეს აზრი ასე ჩამოაყალიბა თვით ბოდლერმა: „გამოჩენილმა პოეტებმა უკვე კარგა ხანია ერთმანეთში გაინანილეს პოეტური სამეფოს ყველაზე აყვავებული პროვინციები... ამიტომ მე ხელს მოვკიდებ სხვას“.

პ. ვალერის შენიშვნით ეს „სხვა“ იყო დაპირისპირება „იმ სისტემასთან ან სწორედ სისტემის უქონლობასთან“, რომლითაც იმდროინდელი ლიტერატურული ატმოსფერო ხასიათდებოდა.

გ. ტაბიძის პოეტურ ტალანტს ბედნიერად შეერწყა ღრმა კრიტიკული აზროვნების უნარი. ამ უკანასკნელი თვისების გარეშე მისი პირველი ლექსების ხასიათი და საერთო ტენდენცია ქართული პოეზიის პარნასზე მას ალბათ აკაკის სკოლის საუკეთესო წარმომადგენლად დატოვებდა, ან პოეტთა ახალი პლედის კონკურენტად პოეტური შტამპების დახვეწის საქმეში.

სწორედ კრიტიკული აზროვნების უნარმა დააყენა გ. ტაბიძე პოეტური აზროვნებისა და სისტემის ახალი სამყაროს აღმოჩენის გზაზე. თავისი ლიტერატურული ატმოსფეროს

შემხუთველი ფარგლებიდან გ. ტაბიძე გადის აზროვნებისა და პრობლემატიკის ისეთ ორბიტაზე, რომელზეც დაახლოებით ერთი საუკუნით ადრე, თავისი დროის დონიდან ნიკოლოზ ბარათაშვილი გავიდა. ეს ორბიტა იყო საუკუნის კულტურისა და ცივილიზაციის ახალი პრობლემატიკა. იგი ევროპეიზმს უკავშირდება. გ. ტაბიძემ, ისევე როგორც ერთი საუკუნით ადრე „ბედი ქართლისას“ ავტორმა, თავისი ეპოქის კულტურისა და ცივილიზაციის ამოცანები მიიღო, როგორც საკუთარი ეროვნული ცხოვრების შემადგენელი ნაწილი. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ მან საკუთარი ეროვნული პრობლემატიკა აიტანა თავისი დროის მსოფლიო ცივილიზაციის ამოცანების დონეზე. მან მძაფრად იგრძნო XX საუკუნის კულტურის ისტორიული ფორმის ხასიათი. მაგრამ საუკუნის კულტურის ისტორიული ფორმისაკენ ორიენტაციის გზაზე გ. ტაბიძეს არასოდეს არ გაუწყვეტია კავშირი თავისი ერის ისტორიული ცხოვრებისა და ამოცანების მთლიანობასთან. პირიქით, ეს იყო ამ ისტორიული ცხოვრებისა და ამოცანების ახალ ეტაპად მიღების გამოხატულება. სწორედ ამ საფუძველზე მყარად დგომის განცდამ და გაცნობიერებამ მისცა მას შესაძლებლობა თავისუფლად გაეკეთებინა ექსკურსები ყოველგვარი იზმის არტიკულ საუნჯეებში და არ დაეკარგა მყარი ეროვნული სახე.

ამიტომაც, რომ მარცხით მთავრდება იმ მკვლევართა ცდა, რომლებიც გ. ტაბიძის შემოქმედების მთლიან ხასიათს, რომელიმე იზმის მსოფლმხედველობრივ სისტემას უქვემდებარებენ.

ეს პროცესი გ. ტაბიძის შემოქმედებაში ყველაზე ინტენსიურად 1915 წლიდან იწყება. 30-იანი წლებისათვის, უფრო ზუსტად, 1928 წელს თითქმის უკვე მთავრდება ამ დიდი პოეტური სისტემის მთლიანი პანორამა, რომელიც გ. ტაბიძემ მოხაზა.

30-იანი წლებიდან გ. ტაბიძის პოეტური სტილის განვითარების გზაზე იწყება ეპოქის სოციალური შინაარსისა და ახალი რიტმის შესატყვისი ენის ძიების პროცესი.

გ. ტაბიძემ ამ პერიოდში თავისი შემოქმედებითი ლაბორატორიის უაღრესად მასშტაბური პლანი გამოავლინა. 30-იანი წლების ლიტერატურული პროცესის ფონზე იგი ჩანს, როგორც პოეტი ტრიბუნი, მძაფრი ორატორული პათოსის მქონე ოსტატი და უდიდესი შემოქმედებითი ექსპერიმენტების გამშლელი ხელოვანი. სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება პოეტის ფართო ლაბორატორიულ-ექსპერიმენტული ჭიდილი ცხოვრების ამოცანებსა და მოთხოვნილებებთან შეხამებული სიტყვის მოსაპოვებლად. ეს პროცესი ერთიანი შინაგანი მთლიანობითაა აღბეჭდილი 1928-1945 წლის ლექსებში.

დაახლოებით 1945 წლისათვის შეიძლება დასრულებულად ჩაითვალოს ის ხანგრძლივი პროცესი პოეტური საგნის წვდომისა და გამოსახვის საშუალებათა ახალი პრინციპების დამკვიდრებისა, რომელსაც მან დიდი ენერგია შეაღწია. აქედანვე შეიძლება დავინწყოთ გალაკტიონ ტაბიძის ბოლო პერიოდის შემოქმედებითი სურათის ანალიზი. მასში უკვე დასრულებული სახით ვლინდება საგნებისა და მოვლენების პოეტური აღქმის ახალი პრინციპები და ლექსის კულტურის ის ახალი ტრადიცია, რომლის დამკვიდრებასაც მან ხელი მოჰკიდა.

* * *

რაში გამოიხატება ეს პრინციპი და როგორი ტიპის სიახლეს ამკვიდრებდა იგი თავისი დროის ქართული პოეზიის წინაშე?

ამ კითხვაზე პასუხი არ გაიცემა თუ გათვალისწინებული არ იქნა იმ პოეტური სისტემის რაობა, რომლის ცვლასაც ახალი პოეტური სისტემის ხასიათი წარმოადგენს.

უნდა გვახსოვდეს, რომ ის რევოლუცია, რომელიც გ. ტაბიძემ და ახალი პლეადის სხვა პოეტებმა ქართული ლექსის განახლების საქმეში მოახდინეს, გარკვეულ კულტურულ-ისტორიული ყოფის ატმოსფეროში განხორციელდა. მაგრამ კულტურულ-ისტორიული ცხოვრება არ ხასიათდება სტატიურობით. იგი იცვლება, ვითარდება, მოითხოვს თავისი ამოცანების შესაბამის ფორმებს.

ისევე, როგორც ყოველი მოძღვრება, იქნება ეს სოციალური, რელიგიური, ფილოსოფიური თუ სხვა, ასევე კულტურისა და ლიტერატურის ტენდენციებიც გარკვეულ სისტემად დასრულებისაკენ მიისწრაფვის. როდესაც გარკვეულ სისტემას აღმოაჩნდება სრულად გა-

ფორმებისა და დასრულების უნარი, იგი იქცევა სინამდვილის წვდომისა და საზომის ერთეულად. იგი იძენს გარკვეული პრინციპის მნიშვნელობას.

ასეთი პრინციპების ხარისხი და მოქმედების დიაპაზონი ვრცელდება იმ კულტურის ტენდენციის სფეროზეც, რომელმაც იგი წარმოშვა და რომლითაც მოწმდება მისი თვისებრიობა.

ასეთ ვითარებაში გამომჟღავნდება ღირებულებებისა და კრიტერიუმების ფორმები. ისინი ყალიბდებიან ცნებებში და პრინციპებში. იწყება საგნებისა და მოვლენების შეფასება და მათი გარკვეული სისტემის თვალთახედვით წარმოსახვა. მაგრამ როგორც კი თვალშისაცემი აღმოჩნდება, რომ თვით ამ სისტემის განმსაზღვრელი სინამდვილე არ წარმოადგენს სტატიური მდგომარეობის ანარეკლს, რომ იგი მოძრავია, ცვალებადი და განვითარების ტენდენციითაა აღბეჭდილი, მაშინვე ცხადი ხდება ამ პრინციპების სტატიური ხასიათი.

ისინი დოგმატიზმის შინაგანი კონსერვატიულობით აღიბეჭდებიან და გარკვეულ პერიოდამდე ჯიუტად არსებობენ ახლის დამკვიდრების გზაზე.

ლიტერატურული განვითარების ამ კანონზომიერებაზე უაღრესად საყურადღებო დაკვირვება ეკუთვნის თომას ელიოტს. სტატიაში „პოეზიის მუსიკა“ იგი ეხება რა პოეტური გადატრიალების შემდეგ დამკვიდრებული ლიტერატურული სტილის, პოეტური ნორმებისა და სისტემის ხასიათს, აღნიშნავს: „რევოლუციის მიმდევრები პოეტურ სიტყვას რომელიმე მიმართულებით ანვითარებენ. ისინი ხვენენ და სრულყოფენ ამ პოეტურ იდიომს (სიტყვას). ამასობაში სასაუბრო ენა თავისი გზით ვითარდება. იმდროინდელი პოეტური სიტყვა კი იცვითება და გამოდის ხმარებიდან... რა თქმა უნდა, არც ერთი პოეზია არ არის ზუსტად ის სასაუბრო ენა, რომელზეც პოეტი ლაპარაკობს ან რომელიც მას გარკვეულ საზოგადოებაში ესმის, მაგრამ ყოველი პოეტი თავისი დროის სასაუბრო ენასთან ისეთ ნათესაურ კავშირში უნდა იყოს, რომ მსმენელმაც და მკითხველმაც შეძლოს თქმა: „აი, როგორ უნდა ვილაპარაკო პოეზიის ენაზე რომ შემეძლოს საუბარი“.

როდესაც გარკვეული ლიტერატურული სისტემის ხასიათი აღარ შეესაბამება ცხოვრების განვითარების პრინციპს და მის მოთხოვნებს, იწყება მათი გადახალისების საჭიროება. ელიოტი ამ გადახალისების პროცესს უკავშირებს ლიტერატურის მიბრუნებას სასაუბრო ენისაკენ. მაგრამ რას ნიშნავს სასაუბრო ენასთან დაბრუნება? ცოცხალი, სასაუბრო მეტყველება, ცხოვრების ახალი შინაარსის სარკეა. მასზე ორიენტაცია კი იქცევა ამ შინაარსის წვდომის პირობად. ამდენად, მასში სხვა არაფერი იგულისხმება, თუ არა ცხოვრების ახალი შინაარსისა და ამოცანების ჩაბმაში გამოხატულება. იგი უშუალოდ, ყოველგვარი ბარიერების გარეშე ვლინდება სასაუბრო მეტყველებაში.

ამ საკითხთან დაკავშირებით, იმავე სტატიაში, ელიოტი ასეთ დასკვნას აკეთებს:

„პოეტის ამოცანა სხვადასხვა პერიოდში განსხვავებულია არა მარტო იმის მიხედვით, თუ როგორია მისი პიროვნული დამოკიდებულება ენასთან, არამედ იმ დროის მიხედვითაც, რომელშიც მას უხდება მოღვაწეობა. ზოგიერთ პერიოდში მთავარი ამოცანა არის დაკანონებული წესების მუსიკალურ საშუალებათა დამუშავება იმის მიხედვით, თუ როგორია ლექსის იდიომის კავშირი სასაუბრო მეტყველებასთან. სხვა პერიოდში, პოეტის ამოცანაა თვალყური ადევნოს ცვლილებებს სასაუბრო მეტყველებაში, რომელიც იწვევს ფუნდამენტურ ცვლილებებს, როგორც აზროვნებაში, ასევე – ფსიქიკაში. ეს ციკლური მოძრაობა ძალზე დიდ გავლენას ახდენს ჩვენს კრიტიკულ თვალსაზრისზეც. წარსულზე მსჯელობისას ნოვატორთა მნიშვნელობას ხშირად გადაჭარბებულად ვუტოლებთ ნოვატორულის სრულმყოფთა მნიშვნელობას“. ლიტერატურის ისტორიაში ასეთი გადასვლა გარკვეული მხატვრული სისტემის დასასრულიდან ახალ სისტემაზე ან, რაც იგივეა, სასაუბრო ენაზე, უაღრესად რთულ შემოქმედებით პროცესებთან არის დაკავშირებული. პროზაში უფრო ხშირად იგი გზას იკვლევს პარადიული სტილის ამოცანებით. იგი წარმოიშვება სწორედ ძველი სტილისა და სასაუბრო მეტყველების, ე. ი. ცხოვრების ახალი შინაარსის შესაბამისობათა კომპლექსში“.

30-იანი წლებისათვის გ. ტაბიძის ასე მკვეთრად გადასვლა თავისი პოეტური სტილიდან ახალი რიტმისა და ინტონაციის ძიებებისაკენ სწორედ ამ პროცესით აიხსნება. ეს იყო სიახლისადმი საოცრად გრძნობაგამახვილებული ხელოვანის რეაქცია. ახალი სოციალური შინაარსის შესატყვისი პოეტური ფორმები და ომისდროინდელი ლექსების ხასიათი ერთიანი ტენდენციითაა აღბეჭდილი და დასრულებული პოეტური სტილით ხასიათდება. ამ პერიოდში

უკვე ისახება წანამძღვრები, რომლებიც უფრო ფართოდ იშლება „ადამიანის“, 1945, „ზღვა ახ-
მაურდას“, 1946, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, 1947, „ასპინძა“, 1948, „ცაცხვი ზღვის პირად“,
1949, და შემდეგ დაწერილ ლექსებში.

* * *

გ. ტაბიძის ბოლო პერიოდის შემოქმედებითი ცხოვრების კარებთან თვალშისაცემად
იკვეთება ორი უაღრესად საყურადღებო ლექსი. ესენია: „ადამიანი“, 1945, და „ზღვა ახმაურდა“,
1946. იმ მრავალ ლექსთა შორის, რომლებიც ამ პერიოდშია შექმნილი, ჩვენ საგანგებოდ
გამოვყოფთ ამ ორ ნაწარმოებს, როგორც ისეთ პოეტურ ნიმუშებს, რომლებშიც გენეტიურა-
დაა ჩაქსოვილი გ. ტაბიძის წარსული პოეტური ძიებების ხასიათი და პოტენციალურადაა
საგრძნობი ახალი პერიოდისათვის ნიშანდობლივი ტენდენციები.

„ადამიანი“ თავისებური მედიუმიანა ქართული პოეზიის ტრადიციებისა და თანამედრო-
ვეობის მიჯნაზე მოძებნილ ახალი ხედვის გამოხატულებაში. იგი თავისებური გასაღებია
ადამიანის თაობის შეცნობაში გალაკტიონ ტაბიძის თვალთახედვის გასარკვევად. იგი ამავე
დროს მიგვითითებს ამ თვალსაზრისის ქართული პოეზიის ტრადიციებთან განუყოფელ
ერთიანობაზე. შტრიხი, რომელიც აქ გ. ტაბიძის პოეტურ ფორმაზე თვალშეჩვეულ მკითხველს
წარმოუდგება, ეს არის უაღრესობამდე გამარტივებული პოეტური ენის სისადავე და პო-
ეტური წარმოსახვის უშუალოდ საუბრის მანერასთან მიახლოების ტენდენცია:

რომ უვალი გზა ეტეხნათ,
რომ მხნედ ეთესათ და ეხნათ,
უხსოვარ დროით ამ ქვეყნად
იბრძოდნენ ადამიანნი.
იმ გზა და გარემოიდან,
იმ უხსოვარი დროიდან
კაცი მე ბევრი ვპოვე და
მიყვარდა ადამიანი.
მხოლოდ სამშობლოს ერთგული,
არ მოღალატე და სრული
სიმართლისათვის – ვით გული
იწოდა ადამიანი.
ვიცი, რუსთველის ალური
გმირობა თუ სიხარული,
ეს იყო მოსიყვარულე
იმ დროთა ადამიანი.
ვიცი, აკაკიც მკაცრია,
თუ გული განაკანრია,
ილიაც ასე: „კაცია –
ჰკვირობდა – ადამიანი?!“
გრძნობებით უმხურვალესით
მამიამ ხმალებრ ნალესით
ლექსით (და მერე რა ლექსით)
იცოდა ადამიანი.
ყაზბეგი, ვაჟა სხვა სხვაფრად
მამულისათვის გულმძაფრად –
თვით სიკვდილსაც კი არაფრად
არ გრძნობდა ადამიანი!

ლექსით „ადამიანი“ გ. ტაბიძის ახალი პერიოდის ლირიკაში იხსნება უაღრესად ფართო
ზნეობრივ-ფილოსოფიური პლანი. ამ ლექსში უკვე მითითებულია იმ ფსიქოლოგიური ტიპის
მყარი მორალური საფუძვლების ხასიათი, რომელიც პოტენციურ განვითარებას პოულობს
გ. ტაბიძის პოეზიის ახალ თავისებურებებში.

„ზღვა ახმაურდა“ (1946) უაღრესად მძაფრი დრამატიზმით აღსავსე ლექსია. მას საფუძვლად უდევს არა რაიმე ინტიმური ხასიათის კონფლიქტი ან სოციალური ცხოვრების ასპექტი, არამედ ზოგადად ადამიანის რაობისა და გარესამყაროს ურთიერთმიმართების ხასიათი.

ამ ლექსში იკვეთება სახე შემოქმედისა, რომლის მთელი არსება, თვითეული ნერვი, მაჯისცემა ანგარიშმიუცემლად ინთქმება ცხოვრების ზღვაში და რომელიც შემოქმედებითი სანყისის აუცილებელ პირობად მიიჩნევს ამ ზღვის სტიქიასთან ზიარების პათოსს.

ზღვა ხმაურობდა
ყრუ ხმაურობით,
ანძა გრიგალის
მეთაურობით
 მოგზაურობდა.
ძარღვებს თანდათან
ეს უცნაური
წენდა, არღვევდა
აურზაური.
 ზღვა ხმაურობდა.
ძარღვებში სისხლის
წვეთი ყოველი,
იმ სიმფონიის
ვერ დამტევნელი
 გრიგალს სწყუროდა.
დენის ყოველი
მცირე ატომით,
ძალგამეტებით,
ძალგადაკვდომით
 ზღვა ხმაურობდა.
და მე ვიგრძენი
უეცრად, მკაცრად –
არა ჩემს გარეთ,
არა რამე სხვა –
არამედ ჩემში
ახმაურდა ზღვა,
 ზღვა ახმაურდა.

ეს არის ნმინდა ფაუსტური კონფლიქტის მრწამსით გაჟღენთილი ნაწარმოები. იგი ყველაზე ნათლად შეიძლება დახასიათებულ იქნას ბარათაშვილის ფილოსოფიური ლირიკის კონსტრუქციული ცნებით „წილობა“. გავიხსენოთ მერანის ავტორის პირველი დიალოგი თავის დემონთან, ლექსში „ხმა იდუმალი“. იგი ასე მთავრდება:

ანგელოზი ხარ, მფარველი ჩემი,
ან თუ ეშმაკი მაცდური ჩემი?
ვინცა ხარ, მარქვი, რას მომისწავებ,
სიცოცხლეს ჩემსა რას განუმზადებ?
როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა,
როს მხვდეს ამ სოფლად ჩემი წილობა?

„წილობა“ აქ კონსტრუქციული მნიშვნელობის ცნებაა და გულისხმობს ადამიანის რეალურ ხვედრს. იგი გამოხატავს სიცოცხლეში ადამიანისათვის შესაძლებელი ყოველგვარი

შეგრძნებების შეუზღუდავად მიღების ფაუსტურ წყურვილს. იგი გულისხმობს სიცოცხლის გამოვლინების ყველა თვისებასთან ზიარებას და მისი შინაარსის უნივერსალურ შევსებას.

აქ არ არის რომანტიკული ვედრება ბედნიერებასა და სასოებაზე. აქ არ არის ბედნიერებაზე მალემრწმენი ადამიანის გულაცრუების სევდა. არ არის შეჩვილება ცხოვრების მძიმე უღელსა თუ მზიური სიხალისის წარმავლობაზე. აქ ლაპარაკია ადამიანის არსებობის რაობაში გარკვევის წყურვილზე. იმ დაუოკებელ სწრაფვაზე, რომელსაც ამ რეალობის ადამიანურ მაკროკოსმოსში მოქცევის სურვილი იწვევს. ეს არ არის გრძნობისმიერი, სოციალური ან ეროტიული კონფლიქტის დრამატიზმი. ეს არის ინტელექტუალური დრამა:

ძარღვებში სისხლის
წვეთი ყოველი,
იმ სიმფონიის
ვერ დამტევენელი
გრიგალს სწყურობდა.

როგორც ცნობილია, ამ გრძნობით თავდავინწყებული ფაუსტი, პირველ მონოლოგში, თავის მიზნად აცხადებს: „მსურს გადავეშვა ქვეყნის ტრიალში, მიწის ბედი და უბედობა ვზიდო თამამად“. სწორედ ამის შემდეგ მიმართავს იგი თავის „ხმა იღუმალს“. „გამომეცხადე თუნდ მიღირდეს მე სიცოცხლედ“.

ბარათაშვილიც ამ ხმა იღუმალს სთხოვდა, განურჩევლად იმისა, ანგელოზი იყო ის თუ ეშმაკი:

როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა,
რომ მხვდეს ამ სოფლად ჩემი წილობა!

გალაკტიონის „ზღვა ახმაურდას“ წილობის პათოსში გარკვეული არის ადამიანისათვის განკუთვნილი რეალობის წვდომა, როგორც მისგან დამოუკიდებელი ფენომენისა, და როგორც მასში არეკლილი სანყისისა.

გ. ტაბიძის ბოლო პერიოდის ერთ-ერთი პოეტური შედეგია ლექსი „ასპინძა“. იგი 1947 წელსაა დაწერილი. ეს არის ცდა ქართველი კაცისა და ხასიათის თავისებური დინამიკური პორტრეტის შექმნისა. ქართველი კაცის ქცევისა და პიროვნული ხასიათის გენეტიურ ძირებში წვდომის გამოხატულება აქ უკავშირდება მის ზოგადადამიანურ ბუნებას. მის სახეს მზის სხივივით ეფინება ისტორიული წყვდიადის წარმხოცი სიკეთე და შეუპოვრობის სიკერპე. სიკეთე და შეუპოვრობა მისი პროფილის ისტორიისაგან დაღარული შტრიხებია.

ისეთი დღეა, გული მხოლოდ
გრძნობით დათვრება,
ისეთი დღეა – გამარჯვებას
რომ ეკადრება!
მაგრამ უეცრად ყოველივე
მოიჩადრება.
რალაც შემაკრთობს... და კვლავ ომი
მომენატრება.
ცას სილაჟვარდე დაჰფენოდა
ბრწყინვალე ზენრად,
მათთან ჩემს გრძნობებს სიხარულის
გზა მიმოეცათ
რა სივრცე არის, რა სილაღე...
მაგრამ უეცრად –
გამახსენდები... და კვლავ ომი
მომენატრება.

ამგვარი არის ჩემი ყოფნა
დღითა და ღამით,
ის უკუნებლად დაიდალა
ომების შხამით.
საუკუნით რომ ლალი ვიყო,
მტერი ერთ წამით
გამახსენდება და კვლავ ომი
მომენატრება.
ყოველ ქართველში ომის ტრფობა
ძველისძველია,
მეც ასეთი ვარ და ვერვისთვის
გამიმხელია.
სიცოცხლე მინდა, უშენოდ ის,
ოჰ, რა ძნელია.
გამახსენდები... და კვლავ ომი
მომენატრება.

ერთი შეხედვით ეს ლექსი თითქოს ქართველი კაცის ცხოვრებისა და ისტორიული ბედისწერის ხასიათისაგან მოწყვეტილი და შეუსაბამო განწყობილების ნაყოფია. ერთი შეხედვით მართლაც ძნელი წარმოსადგენია ეროვნული სხეულის გადარჩენისათვის დაუსრულებელი სისხლისღვრის პროცესი იყოს მოსანატრებელი, იქცეს სასურველი ტენდენციის გამოვლენად.

მაგრამ აქ ისეთივე ფსიქოლოგიური უკუშექცევითობაა, როგორც საერთოდ შეიმჩნევა ქართული კულტურის სტილში. ეს არის ბრძოლის ფიზიკური სიმძიმის განვლებების მიდრეკილება სიმსუბუქის საბურველში. გავიხსენოთ ქართული ხალხური ფანტაზიის არისტოკრატიული იერის მზეჭაბუკები. ისინი მოხდენილი გრაციოზულობით თრგუნავენ ფიზიკურ ძალას დანდობილ დევებს თუ გველუშაპებს.

მაგრამ ამ ლექსში ეს არ არის არსებითი. მისი ფსიქოლოგიური პროექცია უფრო ღრმაა და ეროვნული ისტორიისა და ბედისწერის კიდევ უფრო განსხვავებული შრეებითაა დაღარული.

საქმე იმაშია, რომ ქართული ყოფისა და ბედისწერის მთელ მანძილზე ომი იქცა ადამიანური შესაძლებლობისა და ღირსების გამოცდის ასპარეზად. იგი ქართული ყოფის ეთიკური კოდექსის საფუძველია. გალაკტიონის პოეტური ამოცანაა, გადმოსცეს მისივე სიტყვებით, „სული ქართულ ზნეობისა“. სწორედ ამ ზნეობის პროექციაა ლექსი „ასპინძა“. ზნეობის ის სული, რომლის პოეტურ საგნად ქცევის გამოხატულებასაც ეს ლექსი წარმოადგენს, გენეტიურ კავშირში იმყოფება ქართული კულტურის მთლიან ორგანიზმთან.

ვეფხისტყაოსანს რომ თავი დავანებოთ, გავიხსენოთ აკაკის „ჭაღარა“, ვაჟას „მობუცი რაინდის სიმღერა“, ან „რაინდის ჩივილი“, რომ არაფერი ითქვას ამ ზნეობის ესთეტიზებულ კოდექსზე, როგორცაა „კაი ყმა“.

ვაჟა ფშაველას „კაი ყმის“ აუცილებელი საწყისი არის ესთეტიზმის ემბაზში გავლენებული მეომრის საბრძოლო ჟინი და ექსტაზი [...]

საგულისხმოა, რომ ქართული პოეზიის ეს პათოსი, თვისობრივად უახლოვდება ძველი ბერძნული ხელოვნების კლასიკურ იდეალებს. ვაჟა ფშაველას „კაი ყმის“ საბრძოლო ჟინი, ისევე როგორც რუსთაველის გმირთა ბრძოლის ექსტაზი, ჰომეროსის გმირთა ბრძოლის განცდას ენათესავება.

ცნობილი საბჭოთა მეცნიერი პროფ. ა. ლოსევი თავის კაპიტალურ გამოკვლევაში „ჰომეროსი“, წერს: „Как ни трагична война для Гомера, но он в буквальном смысле слова упивается изображением военных объектов и самой войны“¹.

ის საოცარი ენერგია, რომლითაც ვაჟა-ფშაველას სტრიქონებში ადამიანის იდეალი იკვეთება, ფაქტიურად ეროვნული თვითშეგნების ენერგიაა. ვაჟას „კაი ყმის“ საბრძოლო

¹ მიუხედავად იმისა, რომ ჰომეროსისათვის ომი ტრაგიკულია, იგი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, ტკბება საბრძოლო ობიექტებისა და თავად ბრძოლის ასახვით.

ექსტაზი არ არის ომით თვითმიზნური ტკობის გამოხატულება. ვაჟას, ისევე როგორც გალაკტიონ ტაბიძეს, აინტერესებს არა მხოლოდ ბრძოლის პროცესის დამოუკიდებელი ესთეტიური ასპექტი, როგორც ესაა, მაგალითად, მიქელანჯელოს „კენტავრების ომში“ ან „კიშთან ბრძოლაში“, არამედ ამ ბრძოლის უნარის გარდუვალი საჭიროების განცდა ეროვნული სხეულის გადასარჩენად.

ამ მომენტის გათვალისწინების გარეშე გაუგებარი იქნებოდა გ. ტაბიძის ლექსის რეფრენი „...და კვლავ ომი მომენატრება“. „ომის ნატვრის“ განცდითი ჩამოყალიბება, ეს არის ომის მუდმივი მონაწილის შეგნების ატრიბუტი. ეს არის ქართული ყოფისა და მისი ბედისწერის განუყოფელი თვისება. საქართველო იქცა ეროვნული პრესტიჟის დამცველ პროფესიონალ დუელიანტად. მისი დუელი საკუთარ ბედთან დაუსრულებელია.

ეს იყო ბარათაშვილის „მერანის“ პათოსი, ვაჟას „კაი ყმის“ რწმენა და ესაა გალაკტიონის ინტიმით წარმოდგენილი ქართველის სახეც. ქართული პოეზიის ამ ტრადიციაში, რომელსაც თვისობრივად აგვირგვინებს გ. ტაბიძის შემოქმედება, ომის საბრძოლო სულისკვეთება შერწყმულია ომის პროცესის ესთეტიზაციასთან. ეს უკანასკნელი ასრულებს მისი სიმსუბუქის, მხნეობის, სილალის, სულიერი განცდის ფუნქციას. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ბრძოლის უკიდურესი დაძაბულობის წუთებში, ბარათაშვილის „მერანის“ თავგანწირულ მხედარს სწორედ ესთეტიკურობის სიბრტყეში გადააქვს დაბრკოლებათა ძლევის პათოსი:

კვნესა გულისა, ტრფობის ნაშთი, მივცე ზღვის ღელვას,
და შენს მშვენიერს, აღტაცებულს, გიჟურსა ლტოლვას!

„მშვენიერს, აღტაცებულს, გიჟურსა ლტოლვას“ განაპირობებს ის ბრძოლის ველი, რომელზეც საბედისწერო დუელისათვის დგას ბარათაშვილის მხედარი. ესთეტიური საწყისის შემოჭრა ბრძოლის წუთებში აქ ისევე მოულოდნელი ექსცესია, როგორც ომის მონატრების გაელვება გალაკტიონის „ასპინძაში“. ეს არის ქართული ყოფისა და მისი ესთეტიური იდეალების **ანტინომიები**.

იგი უაღრესად მძაფრი მოდულაციებით ხასიათდება. შორს რომ არ წავიდეთ ამ ფსიქოლოგიური ექსცესის ტიპური მაგალითია ბაგრატიონის მიერ ბოროდინოს ველზე ფრანგთა ლამაზ მწყობრად განხორციელებული ერთ-ერთი იერიშის დროს წამოსროლილი „**Браво, французы!**“ ომის ესთეტიზაციის ასეთი პათოსი ქართული ყოფისა და ხელოვნების თვისებაა. იგი ომის პროფესიონალი მონაწილის ანტონიმური ექსცესია. სწორედ ამ ტენდენციის შეჯამებაა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსის ფინალი:

ყოველ ქართველში ომის ტრფობა
ძველისძველია,
მეც ასეთი ვარ და ვერვისთვის
გამიმხელია.
სიცოცხლე მინდა, უშენოდ ის,
ოჰ, რა ძნელია.
გამახსენდები... და კვლავ ომი
მომენატრება.

გავიხსენოთ ბარათაშვილის ოცნება სამხედრო კარიერაზე, ან „ჭალარის“ ავტორის, აკაკი წერეთლის გატაცება კონრად ვალენროდის გმირული იდეალით და გასაგები გახდება თუ რატომაა ყოველ ქართველში ომის ტრფობა ძველისძველი. ეს არის გალაკტიონის პოეზიის ეროვნულისა და ზოგადხალხურობის უნიკალური თვისება. აქ ისევ შეგვიძლია გავიხსენოთ ძველი ბერძნული ხელოვნების უნივერსალიზმისათვის ნიშანდობლივი ის სულისკვეთება, რომელსაც ა. ლოსევი შემდეგნაირად ახასიათებს: „Он взял наилучшее, что было в обеих формациях, именно, всенародный героизм без варварства и цивилизацию без крайностей индивидуализма. В этом-то и заключается секрет его тысячелетнего обаяния“¹.

¹ მან შეითვისა საუკეთესო, რაც კი არსებობდა ორივე ფორმაციაში, სახელდობრ – საერთო-სახალხო ჰეროიზმი ბარბაროსობის და ცივილიზაცია ინდივიდუალისტურ უკიდურესობათა გარეშე. ამაში მდგომარეობს საიდუმლო მისი ათასწლოვანი მომხიბვლელობისა.

ამავი პერიოდში იქმნება გ. ტაბიძის პოეტური შედეგები „ნიკორწმინდა“. იგი ქართული პოეტური კულტურის უდიდესი მოვლენაა, არა მხოლოდ სიტყვის მუსიკალობისა და ურთულესი ჰარმონიის კანონზომიერებით აღბეჭდვის თვალსაზრისით, და არა მხოლოდ თავისი ლექსალური მნიშვნელობითაც, იგი საგულისხმოა როგორც ეროვნული კულტურის ტრადიციების, მისი ღირებულების თანამედროვეობის დონეზე აზიდვისა და მასთან შეერწყმის ფაქტი. „ნიკორწმინდას“ ნათელი სვეტია ქართული კულტურის წარსულისა და თანამედროვეობის გზასაყარზე. იგი თავისებური მედიუმია ნიკორწმინდა ტაძრის, როგორც წარსული საუკუნეების სიმბოლოსა და ნიკორწმინდა ლექსის, როგორც ახალი საუკუნეების ერთიანი კულტურული ფენომენისა. ამ მხრივ, ეს არის ეროვნული ხელოვნების, მისი ძირების მოაზრებისა და აპოლოგიის ნიმუში. როგორც იოანე ზოსიმეს „ქება ქართულისა ენისა“ არის აპოლოგია ქართული ენისა, ასევე გ. ტაბიძის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ არის აპოლოგია ზოგადად ქართული ხელოვნებისა.

აღსანიშნავია, რომ „ნიკორწმინდაში“ ჩანს თავისებური იგივეობა ქართული ორნამენტის პლასტიკაში ჩაღვრილ მუსიკასა და ქართული პოეტური სიტყვის პლასტიკურ ორნამენტულობაში გახშირებულ მუსიკათა შორის.

ერთს, უფრო ადრინდელ ლექსში „ვით არ მიყვარდეს სამშობლო ჩემი“ გალაკტიონი თავისი პოეზიის ეროვნულ კულტურასთან გენეტიური ნათესაობის ხილვას უკავშირებდა ქართულ ორნამენტს:

ვინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს
ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს.

უნდა ვიფიქროთ, რომ გ. ტაბიძის შემოქმედებითი ამოცანა იყო ამ ლექსით შეექმნა ნიმუში უნივერსალური სინთეზის: სიტყვის, მუსიკისა და პლასტიკური ხელოვნებისა. პოეზია აქ ეჯიბრება ქანდაკებას, მუსიკა – არქიტექტურას. ქვა, სიტყვა და ბგერა ერთი და იგივე მასალაა, თუ მის გარდამსახველს მკერდზე ისე აქვს მიდებული ქნარი შთაგონებისა, როგორც ამას დიდი ხელოვნება მოითხოვს. „ნიკორწმინდას“ სწორედ ამ პრინციპის საზეიმო მიღებით იწყება. პოეტური ფრაზა – „მაქვს მკერდს მიდებული ქნარი – როგორც მინდა“ მიუთითებს საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობითა და ენერგიით სიამაყის გამოხატულებას. როგორც ქართული სიტყვის უნივერსალურად გამართვის ხელოვნებაში რუსთაველის თვითრწმენა და ამაყი ტონი თავისი დროის მელექსეთა მიმართ, ისევე გასმა გალაკტიონის სიტყვებიც:

მაქვს მკერდს მიდებული
ქნარი როგორც მინდა.

ეს გამომწვევი ტონი ეხებოდა იმათ, რომლებიც ნვალობდნენ, ქნარის მკერდთან მიდებანზე. როგორი იქნება ტანჯვა, როცა მათი ხელი უკვე სიმებს შეეხება, ეს კიდევ სხვა ამბავია.

მაქვს მკერდს მიდებული
ქნარი – როგორც მინდა –
ჩემთვის დიდებული
სხივი გამობრწყინდა.
მკვიდრად ააშენა,
ვინაც ააშენა
და ცით დაამშვენა
დიდი ნიკორწმინდა.
მზერა ქართულია
სივრცის დაუნჯებით,
თვალი გართულია
ფრთიან ფასკუნჯებით
ფრთები, ფრთები გინდა,

კიდევ ფრთები გვინდა,
გინდა დაეუფლო
სივრცეს, ნიკორწმინდა!
შენ, ფრთამოლულუნეს
ჟამთა სიმაღლეზე,
ჩვენი საუკუნე
გიცავს, უახლესი.
მძლავრი ხელოვნება,
ხალხის ხელოვნება
ბრწყინავს საქართველოს
ქებად ნიკორწმინდა!
(1947)

„ნიკორწმინდის“ ფინალი არ არის მხატვრული შთაბეჭდილების ექსტაზში თავდავიწყებული ადამიანის ემოცია. იგი გაჟღენთილია საკუთარი კულტურული წარსულით არა მარტო სიამაყის გრძობით, არამედ ამ კულტურის ძალების, მისი შენახვისა და განვითარების შეგნებითაც. მისი დაცვა პრაქტიკული ამოცანაა. მისი დაცვის თვისებური იარაღი არის თვით გალაკტიონის ლექსიც „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“.

* * *

როდესაც გ. ტაბიძის ბოლო პერიოდის სტილურ თავისებურებაზეა საუბარი, პირველ რიგში, ჩვენს წინ დგება პოეტური მეტყველების, პოეტური სინტაქსის საოცარი გამარტივების საკითხი. ამ ტენდენციამ თავისი გამოხატულება ჰპოვა პოეტის მიერ სასაუბრო მეტყველებასთან სრულიად ახლებური მიმართების სპეციფიკაში. როგორც აღინიშნა, სასაუბრო მეტყველების ნაკადი ქმნის სრულიად ახლებურ აზრობრივ ინტონაციურ და სტილურ სპეციფიკას. იცვლება საერთოდ ის ტონალობა, რამდენადმე ზეანეული პათოსი, რომელიც გ. ტაბიძის, განსაკუთრებით, 30-იან წლების ლექსებს ახასიათებდა. იცვლება პოეტური ლექსიკის ელფერიც.

გ. ტაბიძის 30-იანი წლების ლირიკაში ფართოდ გაეხსნა კარი ეპოქის ისტორიული ფორმის ამსახველ საგნებს, მოვლენებს, რიტმს, ლექსიკას, ტერმინოლოგია-ცნებებს. მაგრამ როდესაც გ. ტაბიძის ლექსმა მიიღო საუბრის მშვიდი ტონალობა, იგი განიტვირთა და დაინმინდა ისტორიული ფორმის ატრიბუტებისაგან, ცივილიზაციის ფენისაგან. გ. ტაბიძის 30-იანი წლებისა და ახალი ლექსების მხატვრული ქსოვილის, ტონალობისა და ინტონაციის განსხვავება ისეთია, როგორც ორი ადამიანის საუბრის განსხვავება ქალაქის ხმაურიან ცენტრსა და მყუდრო ბინაში.

ახლა გ. ტაბიძე ლექსს ანიჭებს საინტერესო თემაზე თითქოს ოდესღაც შეწყვეტილი საუბრის თუ დიალოგის გაგრძელების ხასიათს.

და არის ქვეყნები სხვა,
რომელთაც არა აქვთ ზღვა,
ანუ არც მდინარე.
აქ კი ცადასულა ფრთა,
უშორეს ტალღების მთა
თეთრი და მყინვარე.
ზღვა ჩვენი მრისხანე ომს
შეხვდა ვით შეჰფერის ლომს,
არსმენილ განგაშით...
გრგვინვასა და ქუხილს სტეხს –
შეაწყდა გრიგალი მეხს
გემების კანკალში.

ჰკვეთავდა უნდოს და ნავსს,
 კრეისერს, წყალქვეშა ნავს,
 მოქნეულ დაშნითა.
 დალენა ნალმები მტრის,
 და მაშინ დამშვიდდა ის...
 ო, როგორ დამშვიდდა!
 იგრძნობ ზღვად გასულთა ხმას,
 სად იალქანი დგას
 ალპიურ კარავის,
 რას იტყვი? რა უნდა თქვა?
 ვისა აქვს ჩვენსავით ზღვა?!
 არავის, არავის!
 (1947)

ამ საუბრის ხასიათი, თემა, ინტონაცია გ. ტაბიძის ლირიკაში ახლა იძენს უფრო მატერიალურ, უფრო საგნობრივ, უფრო ხელშესახებ ელფერს, ვიდრე ეს იყო მისი 20-იანი წლების ლირიკაში. რაც მთავარია, ახლა ემოციონალობის ტალღას ქმნის აქცენტი ამ საუბრის გულითადობისა.

ჩვენი იფნის ტყიდან ისმის
 ხმაურობა უძოს ხევის,
 გადმოსმის, გადაისმის
 ხმა ზვირთების მიმოხვევის.
 რალაც ნაცნობ სიხარულს მგვრის,
 უძოს ხევო, ჟღერა შენი,
 შინდისიდან ნიავი ქრის,
 ტყის ფოთლების ამაზრზენი.
 მოსვენებას შესთხოვს ვისმეს?
 კი, მაგრამ ვის? ჰე, ვის? ჰე, ვის?
 აივანზე ტყიდან ისმის
 ხმაურობა უძოს ხევის.
 (1955)

ამ სტილური თავისებურების ახალ ეტაპს, რომელიც 50-იანი წლების ქართულ პოეზიაში სწორედ გ. ტაბიძემ დაიწყო, დიდი მისია აქვს განსახორციელებელი ქართული ლექსის განახლებისა და სრულყოფის საქმეში... ამ სრულყოფის ნიმუშებია გალაკტიონის ბოლო პერიოდის ისეთი ლექსები, როგორიცაა „ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“, „რაც ეს გაჩნდა ხეივანი“, „თენდება, გათენდა“ და სხვა.

* * *

იმ დროიდან
 დაწყებული დღემდე –
 როს გათენდა,
 მზით ანთებულ ზემდეგ,
 სერზე აველ,
 მთაწმინდაზე შევდექ
 ოცდაექვსი
 საუკუნის შემდეგ.

ომის დამთავრების შემდეგ გ. ტაბიძეს არ დაუმთავრებია თავისი შემოქმედებითი ძიების დიდი გზა. იგი ახალი ენერგიით შეუდგა ლირიკული პანოს შექმნას. იგი შეუდგა სწო-

რედ თავისებური შემოქმედებითი სურათის ახალი ფერების ძიებას, რადგანაც მისი შინაგანი თრთოლვის საგანი თითქოს საგანგებოდ მოექცა თანამედროვეობის ისეთ უღელტეხილზე, საიდანაც თანაბარი გამოკვეთილობით იგრძნობოდა გარეგნულად უხილავი წარსულის პათოსიცა და მომავლის ამლელვარებული ფონიც. დაიწყო დროის, ამ ორ საბედისწერო მიჯნას შორის ორიენტაციის ახალი, არა იოლი გზა.

თუ იტყვი ძველ გზებით დახვევას,
შენს აქ მომგზავნელს რას ეუბნები?
თვით მცხეთა შიგნით დაგშლის ნახევარს,
ნახევარს – მცხეთის გარეუბნები.
ზე აიხედავ – სივრცეა ზეცის,
ძირს დაიხედავ – რა გეფიცება?
მკვდარს გვერდზე წვენილს, ხელფეხმოკვეცილს –
ორმო-სამარხში გაელვიძება.
ხმალს მივარდება მტერთ სამუსრველად –
მტკვარი მოხვდება ხელთ ბრინჯაოსი,
და ცხარე ბრძოლის იქცევა ველად,
ველი სამთავროს სასაფლაოსი.
სვეტიცხოვლიდან შეხედავ ტყე-ველს
ძვირფასი ქვებით მოოჭვილ ქარში –
და ივერიის როსმე უძღვევით
გმირთ წინ მიუძღვის თვით პიტიახში!
ახ, მტერი, მტერი! ის ტყისკენ იხევს,
არმაზის ხევით მისდევს წვალემა,
მაგრამ უძღვევს არმაზის ციხეს,
მთაზე მდგომს რამე დაემალება?
უზარმაზარი გალაგნის კედელს
ის გაეკვრება, შიშისგან მკვდარი
ახალო მცხეთავ, შენს შეუწყვეტელს
ამლელვარებას ჟღერს ჩემი ქნარი.

აქაც შეუწყვეტელი დუელია, ამლელვარების დაუსრულებელი პათოსი.

* * *

არსებობენ პოეზიაში პოეტი ქრონიკორები. ისინი ჟამთა აღმწერელთა გულმოდგინებით ეხმაურებიან ყველაფერს, რაც გარშემო ხდება. ასეთ ტრადიციათა და პოეტთა მთელი დასით საკმაოდ განებივრებულია ქართველი მკითხველი. არიან სხვაგვარი წყობის პოეტებიც, რომლებიც ღრმად ჩახედული არიან უფრო ზოგად ან ინტიმურ პრობლემატიკაში, ვიდრე ყოველდღიურ მოვლენებში. გალაკტიონ ტაბიძე პოეტთა არც ერთ კატეგორიას არ განეკუთვნებოდა. მისი პოეზია იყო და რჩება შემოქმედებითი აქტუალობის ნიმუშად. დროისა და თანამედროვე ცხოვრების ცვლილებები მისი შემოქმედებითი აგზნებადობის სტიმულს წარმოადგენდნენ. მისი შემოქმედებითი პულსი მისივე ერის ცხოვრების ცოცხალი სინამდვილით ფეთქავდა.

მაგრამ თვალსაზრისი გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებითი პოზიციისა და ძიებათა სპეციფიკის შესახებ არასოდეს არ იქნება გააზრებული სწორად, ვიდრე გათვალისწინებული არ იქნება მისი ლექსების ავტორისეული მიზანდასახულების ხასიათი. იგი საჭიროებს გ. ტაბიძის ლექსთა მშვიდ და ხანგრძლივ კრიტიკულ-ტიქსტუალურ ანალიზს.

ამ თვალსაზრისით უაღრესად საყურადღებოა 1954 წელს გ. ტაბიძის ლექსის ავტორგრაფზე: „სუფთა სინდისი, სისპეტაკე“ დართული პოეტის ასეთი ჩანაწერი:

„ამხანაგებო!

მე მინდა გესაუბროთ იმ ძალზე დავინყებულ საგანზე, რომელსაც სახელად ჰქვია **ლიტერატურული სინდისი**. ამ თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, თქვენ კარგად

იცით, რომ ჩემს მიერ დაწერილია არა ასი, არა ორასი, არა ათასი, არამედ შვიდი ათასი ლექსი და პოემა. ჩემს მიერ სიყრმიდანვე არჩეული გზა თავიდანვე **მხარდაჭერას** პოულობდა ისეთი ტიტანების მხრით, როგორც იყვნენ ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი. მთელი ძველი გვარდია, მათი სახით, ჩემს მხარეზე დადგა. შემდეგში ამ ოცი წლის წინათ მე მომენიჭა საამაყო სახელწოდება საქართველოს სახალხო პოეტისა. მე მამხნევებდა ლიტერატურული სინდისის ასეთი მკაფიო გამოვლინება“.

ცხადია, გ. ტაბიძის ლიტერატურული სინდისის მხარდამჭერ და თანამებრძოლთა სახეებში ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის წარმოდგენა, ასევე ქართველი მწერლების მთელი ძველი გვარდიის აღნიშვნა, არის არა ლიტერატურული მისტიფიკაცია, არამედ ლიტერატურული ტრადიციისა და ეროვნული პრინციპების დაცვისა და იმ ხაზის გატარების იდეა, რომელსაც საქართველოს ისტორიულ გზაზე მისი კულტურის „ძველი გვარდია“ ედგა სათავეში. ამ თვალსაზრისით კიდევ უფრო საგულისხმოა ის განსაკუთრებული გულისწყრომა და კრიტიკული დამოკიდებულება, რომელიც ამ დროს გ. ტაბიძეს გასჩენია საკუთარი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მდგომარეობის შესახებ. ლექსის „სუფთა სინდისი, სისპეტაკე“ ვარიანტში ვკითხულობთ:

სამშობლოს მცველთა თავდადებით
სიმღერა წრფელი,
ქვეყნად ბევრია სინდისი.
არც ილიაა, არც აკაკი,
პლეადა მთელი,
ალარც სკანდელი,
მაგრამ მათ გვერდით არსებობენ
უხსენებელნი
რედაქტორები, რომლებიც კი
ჩვენ შეგვხვედრიან.
აიღეთ, გინდათ შვიდი ტომი,
ჩემი ტომები.
რა გააფთრებით, რა უვიცად,
რა მონდომებით
ამახინჯებდნენ მათ (სულ განგებ),
თვის შეცდომებით,
რედაქტორები, რომლებიც კი
მე შემხვედრია.

ეს მომენტი საგანგებოდაა გასათვალისწინებელი, როგორც გ. ტაბიძის შემოქმედების თანამედროვე მკვლევართათვის, ისე მის თხზულებათა შემდეგში გამომცემელ ტექსტოლოგებისათვისაც.

საგულისხმოა, რომ გ. ტაბიძის ასეთი გამძაფრება თავისი პოეტური მემკვიდრეობის მდგომარეობის გამო ყველაზე მტკივნეულად სწორედ 50-იან წლებში დაიწყო.

დაიწყო XX საუკუნის მეორე ნახევარი. მსოფლიო ისტორია და ცივილიზაციის ახალი საფეხური ახალ ტენდენციებსა და ამოცანებს აყენებს კაცობრიობის წინაშე. იგივე ამოცანები დგას გ. ტაბიძის ერის წინაშეც. ამ პერიოდიდან გ. ტაბიძის სულიერი პრობლემატიკის სფეროში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს თავისი ხალხის ბედზე ფიქრი:

ამ ათას ცხრაას ორმოცდათოთხმეტს
თუ უხიფათოთ გავსცდით როგორმე,
თუ წელიწადი დავტოვე მიღმა,
როგორმე ბედმა თუ გაგვიღიმა,
და ისე, რომ არ გადავცდეთ ნორმებს,
თუ გავეტიეთ გზაზე როგორმე –

და რაკი ერთად ვერ დავეტიეთ,
როგორმე გზაზე თუ გავეტიეთ,
თუ მოვაგვარეთ ეს მტკვრის ნაპირი,
ჩვენთვის საჭირო და შესაფერი,
მაშინ, ო, ბედო, აგვინთებ სანთელს,
რომ განგვარინეთ ამ კორიანტელს.
რომ ღირსეულად ვკრეფთ დაფნის რტოებს,
რომ გავცდით ძველი ქუჩის ვინროებს.

ეს პერიოდი გ. ტაბიძის პოეზიის სტილურ თავისებურებათა კომპლექსში უაღრესად საინტერესო მომენტია, არა მარტო შინაარსობრივი წარმოსახვის თვალსაზრისით, არამედ ფორმის სპეციფიკითაც. გ. ტაბიძე სრულიად ახლებურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს, როგორც ქართული პოეზიის ტრადიციებთან, ისე საკუთარი შემოქმედების ადრეულ პერიოდთან. ეს ეხება ერთ მეტად თავისებურ შტრიხს – ციტაციას.

გ. ტაბიძე იღებს ქართული პოეზიის რაიმე პოპულარულ ნიმუშს, მოდელს, ინტონაციას, ან მელოდიკას და ამ მოდელის ბაზაზე ქმნის ახალ ლექსს.

რა თავისებურებაზე მიუთითებს ეს? პუშკინისა და, განსაკუთრებით, ბლოკის პოეზიასთან დაკავშირებით ამ საკითხზე უაღრესად საგულისხმო დაკვირვება ეკუთვნის ტინიანოვს. ბლოკის ბოლო პერიოდის ლექსებთან დაკავშირებით იგი წერს: „Он предпочитает традиционные, даже стертые образы („ходячие истины“), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности“¹.

სწორედ ამ პრინციპით აიხსნება გ. ტაბიძის ისეთი ლექსის სპეციფიკა, როგორცაა „ეხლა კი დროა“.

მისი მიმართება ბარათაშვილის ცნობილი სტრიქონების მელოდიკასა და პრობლემასთან აიხსნება სწორედ პრობლემური სიახლოვის იგივეობით:

ეხლა კი დროა, მშრომელო, რომა
მშვიდობა ნახოს საქართველომა,
გრილი ნიავის
ქროლა შეიგრძნოს მჭკნარმა მდელომა.
ეხლა კი დროა, მშრომელო, რომა,
დაფასდეს შენი ღვანლი და შრომა,
დარიგდეს წიგნი,
იქუხოს ქართლის სადღეგრძელომა.
ეხლა კი დროა, მშრომელო, რომა
ის გავიხსენოთ რისხვა და წყრომა,
რაც თავს დაგვატყდა,
განადგურება რომ მოგვინდომა.
ეხლა კი დროა, მშრომელო, რომა
თუ არ დაგვინდო უცხოთ გვარ-ტომმა,
ხმაღს იკრას ხელი
ქართველმა ვეფხვმა, ქართველმა ლომმა.

იმავე პრინციპითაა აგებული ლექსი „გულიკოს (ქეთევანს), მარგარიტას“. მის მოდელად აღებულია ცნობილი პატრიოტული სიმღერის ტექსტი „აჰ, მეზურნევე, დაჰკა, დაჰკა!“

¹ „ის უპირატესობას ანიჭებს ტრადიციულ, უფრო მეტიც, გაცვეთილ სახეებს („მოარული ჭეშმარიტებანი“), რადგანაც მათში შენარჩუნებულია ძველი ემოციურობა, რომელიც, ოდნავ განახლებული, უფრო ძლიერი და ღრმაა, ვიდრე ემოციურობა ახალი სახისა, რადგანაც სიახლე, როგორც წესი, იწვევს ყურადღების გადატანას ემოციურობიდან საგნობრიობის მიმართულებით“. Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, М., 1929, стр. 517.

თქვენ უკრავდით, თქვენ მღეროდით,
წაშლილია მდუმარება,
„მასში ისმის სევდიანი
ჩემი ქვეყნის მდგომარება“.
სული კერესელიძისა
ჩვენთვის ისევ „ცისკარია“
ასმა განვლო წელმა, დღესაც
მესმის, თითქოს სიზმარია,
„თუ ხარ საქართველოს შვილი,
დაჰკა გრძნობით დაირასა“,
ნუ გგონია, რომ ეს გული
სამუდამოდ დაირაზა.

ასეთი ტიპის პოეტური სტრუქტურა განსაკუთრებით ნიშანდობლივია გ. ტაბიძის ბოლო პერიოდის ლირიკისათვის.

ხალხური ანდაზის საფუძველზე: „წყალნი წავლენ და წამოვლენ, ქვიშანი დარჩებიანო“ გ. ტაბიძემ შექმნა ერთი ლექსი.

თავისი შემოქმედების ბოლო პერიოდში, რომელიც მთელი ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში მომხდარი მნიშვნელოვანი ცვლილებების საფეხურს ემთხვევა, პოეტისათვის განსაკუთრებით საგულისხმოდ იქცა დროის წარმხოცი ძალის კანონზომიერებაზე დაკვირების შედეგი. დროის რომელიმე მომენტში გააქტიურებული ძალა არ წარმოადგენს მარადიულ ინსტანციას, რომელსაც შემოქმედების ინტერესები უნდა დაექვემდებაროს. დროს თავისი განაჩენი გამოაქვს, როგორც ასეთი ინსტანციების, ისე მასზე დაქვემდებარებული შემოქმედების რაობაზე. ამდენად, პრინციპი საზოგადოდ ჰუმანიზმისა და ეროვნული ამოცანების მარადიული ხასიათის შესახებ, როგორც შემთხვევით და წარმავალ მიმოქცევასთან დაპირისპირებულ ღირებულებისა, გ. ტაბიძის მძაფრი შემოქმედებითი ინტერესების საგნად იქცევა.

ლოგიკურად ადვილია ისტორიული ცხოვრების ამ ელემენტარული კანონზომიერების აღნიშვნა. გაცილებით ძნელია ამ ისტორიულ ცხოვრებაში მონაწილეობის დროს მისი რეალურად განხორციელება.

საგულისხმოა, რომ ამ თემაზე შექმნილი ქართული ხალხური ანდაზა გამსჭვალულია მსუბუქი იუმორით, თავისებური ოპტიმიზმით, იმ მაღალი და მარადიული ღირებულებების უკვდავებაში დაუეჭვებელი რწმენით, რომელიც ხალხს შეუქმნია.

ამ მხრივაც ნიშანდობლივი გ. ტაბიძის ერთი ბოლო დროინდელი ლექსი „გიორგი! ეხლა“. ეს ლექსი თავის ხასიათით ხალხურ მოტივს ეყრდნობა. იგი პოეტის უფრო ადრინდელი ნაწარმოების ვარიაციაა. მასში გამოხატულია ბაგეზე ნაღვლიანი ღიმილით წარმოთქმული ხალხური შეგონების პათოსი დროის მოქცევა-უკუქცევის შესახებ. ამავე დროს ეს ლექსი თავისებურად ემიჯნება ხალხური შეგონების ზედროულ აბსტრაქტულ ხასიათს და უშუალოდ ქართული ყოფის ანარეკლად გვევლინება. ვინც ჩვენი ქვეყნის ისტორიას იცნობს, მან იცის, რომ „გამვლელ-გამომვლელებისა და მოუნვეველი მესტუმრეების „მზრუნველობის“ კვალი ღრმად ამჩნევია ქართველი ხალხის ხვედრს. გ. ტაბიძის ლექსის ირონიული პათოსიც მათკენაა მიმართული.

გიორგი! ეხლა
მზრუნველს და მომვლელს
საქართველოში
ვინმე გამოლევს?
მზად იყავ მისცე
ანგარიში ხალხს
და არა ყოველ
გამვლელ-გამომვლელს!

* * *

როდესაც გ. ტაბიძის ბოლო პერიოდის ლირიკაზე საუბარი, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ისეთ პოეტურ ქმნილებას, როგორცაა ლირიკული პოემა „მშვიდობის წიგნი“. იგი გ. ტაბიძის ლირიკული პოეზიის ორგანული და შემავსებელი ნაწილია.

ისევე როგორც გურამიშვილის „დავითიანი“ ან ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“ არის მშვიდობის წიგნი, ასევე გალაკტიონის პოემაც იწოდება „მშვიდობის წიგნად“.

თუ გურამიშვილისა და ბარათაშვილის პოემები უშუალოდ ერის სასიცოცხლო ამოცანებისა და პრაქტიკული საქმიანობის პროგრამით გამსჭვალული ნაწარმოებებია, გ. ტაბიძის პოემა არის ერის კულტურული ცხოვრებისა და სულიერ ფასეულობათა აპოლოგიის ნიმუში. ქართველი კაცის შრომა, ბრძოლა და მოღვაწეობა ამ პოემაში მხოლოდ ფონია იმ დიდი ღირებულებების დასამკვიდრებლად, რომელსაც ქართველი და მისი განუყრელი თანამგზავრი – წიგნი ეწოდება. ამ პოემის პათოსი წიგნის კულტია. ბრძოლა წიგნის შესანარჩუნებლად, წიგნის გადასარჩენად, წიგნის სადიდებლად. ეს არის ქებათა ქება წიგნისა.

წიგნის კულტის განცდა ქართულ პოეზიაში ყველაზე მძაფრად დ. გურამიშვილის „დავითიანში“ გამოვლინდა. „დავითიანი“ არის აპოლოგია შემოქმედების წიგნში გამოხატული ფასეულობისა. გურამიშვილის პოეზიის მიხედვით, წიგნი არის ის ერთადერთი პირმო, რომელიც მან შთამომავლობას დაუტოვა.

წიგნი ადამიანური ყოფის ღრმა ტკივილებთან ზიარების („გულსა მოვსწყვიტე მუნუკი, მება ზედ ავი თიანი“) ისეთი ესთეტური ნაყოფია („დავით შევანყევ. შევკონე, ვით ვარდნი და ვით იანი“), რომელიც უდიდეს სულიერ ფასეულობად ქცევის უნართაა აღბეჭდილი („ზედ გულზედ ვიბი იგი ხე, კაციანი და ღვთიანი“).

გ. ტაბიძის პოემის შესავალშივე ადამიანთა სულიერი ცხოვრების დრტინვის თავისებური სიმბოლური სურათია მოხაზული. მასში შემდეგი აზრია: თუ ერის ეზო-ყურე არ არის საიმედოდ დაცულ-შემოფარგლული და მასში ყველა გამვლელი დათარეშობს, ის ერი კარგავს სულიერი ცხოვრების დვრიტას, ანუ – წიგნს:

მომსკდარ ღვარებად ცრემლთ მდულარებით
ვაჟს მწუხარებით ეტყოდა ქალი.
– ტარიელ, ბნელა, ეზო ჰგავს ქუჩას,
შემოდის ყველა, ვისაც გზად უჩანს...
რა გითხრა ერთგულს? წიგნი ნაიღეს,
შენს გარდა ჩემს გულს ვერვინ გაიგებს.
არ იცის ყველამ, რა დარდი მწველად
მწვავს – გულში ბნელა, დარდი ნამიღებს.
მაგრამ რა ვუყოთ, რომ დაღამდება,
დრო უპასუხოდ არ დაამდება,
ასეა ჟამი, მისდევს წამს წამი –
ღამის წამწამი ახამხამდება.
მოედოს არეც გზას ჟრუანტელი,
მაინც ვერ ჩაქრეს ჩვენი სანთელი.
დუმილით ვით ხარ... მოდის, ენთება,
ტარიელ მითხარ, რომ გათენდება...
– თამარ, ამიერ გზათ მონა ვიქნე...
– მაშ ვლი სულიერ ვენახთა წინდვით!
– თამარ, ჯერ უვლელს... მოვივლი ტყე-ველს.
– წიგნი, ტარიელ, ტარიელ, წიგნი!

ერი წიგნისაგან განიძარცვა. წიგნი აქ ფართო სიმბოლიკით ხასიათდება. მისი დაკარგვა არგონავტებისაგან იმ გრძნეული ოქროს საწმისის გატაცების ბადალია, რომელშიც განსახიერებული იყო ძველი კოლხეთის ძლიერება, სიმდიდრე და თავისუფლებით სიამაყე.

პოემის დასაწყისშივე გ. ტაბიძე ხატავს ამ წიგნის მნიშვნელობის ხასიათს ერის ცხოვრებაში. [...]

„მშვიდობის წიგნი“ ლირიკული პოემაა. უფრო სწორედ ეს არის მკრთალი ფაბულით გაერთიანებული ლირიკული ფრაგმენტების კრებული. მისი პოეტური აზრი უფრო ხშირად პოემის ქვეტექსტებში უფრო იგრძნობა, ვიდრე სიუჟეტურ ხლართებში.

ამ ფარულ ქვეტექსტებში გახსნილი შინაარსით გ. ტაბიძის პოემა თავისებურად ეხმიანება „ვეფხისტყაოსნის“ სიცოცხლის დამამკვიდრებელ ოპტიმისტურ პათოსს. მისი დედა-აზრია გადმოსცეს ქართველი კაცის მოუტყეხელი სულის მხნეობა, ჭირის ძღვევისა და სინათლისა და სიკეთისაკენ ლტოლვის იდეა.

შემთხვევითი არ არის ამ პოემაში „ვეფხისტყაოსნისა“ და მისი ავტორის სახელის რამდენჯერმე გაელვება.

საქმე მხოლოდ ის კი არაა, რომ „მშვიდობის წიგნის“ ფაბულა თავისებურ, შეგნებულ გამოძახილს წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსნის“ ცენტრალური პასაჟისა. ნესტანის დაკარგვა და ტარიელისაგან მისი ძებნა – წიგნის დაკარგვა და ასევე ტარიელისაგან მისი ძებნა. ეს დამთხვევა ხაზგასმული მინიშნებაა იმ თავგადასავალზე, რომელიც რუსთაველის გმირთა მსგავსად ისტორიული ქართველების ფონზე გაიარა ქართველმა კაცმა. სატრფოს დაკარგვა, – წიგნის დაკარგვა, თავისუფლების დაკარგვა, როგორც სიმბოლო იმ სულიერი დვრიტისა, რითაც ქართველი ერის კულტურის სასიცოცხლო ინსტიტუტები მოქმედებენ, ქართველ კაცს აიძულებდა მუდმივი მობილიზაციისა და შეუპოვრობის სულიერი ფენის გამომუშავებას. ამ შეუპოვრობის გამოძახილია შორეულ ქვეყნებში გატაცებული წიგნის მოძებნისა და მისი სამშობლოში დაბრუნების თავგადასავალი. სამყაროს ქაოსში ქართველი კაცი ჯადოსნური ლამპრის მოსაძებნად წასული ზღაპრული პერსონაჟით ადგას კაცობრიობის ნათელი იდეალის გზას. მისი ხვედრია, როგორც ამ ხიფათიანი გზის ავბედითობა, ისე შეუპოვრობა და იმედის რწმენა. ეს არის ისტორიული ცხოვრების ხასიათით გაპირობებული მისი ზედროული ამოცანა.

მზე-ივერია, – გმირების ხვედრი
ბედნიერებას მისას ვის ვედრის?
იგი, ვინც იცის ამ ძვირფას მინის
ძალა – სიმტკიცე და ხმალი მკვეთრი.
მიეცა მას ბოლო გონი და ძალა,
რომ აიშოროს მძიმე ფიალა
შხამებით სავსე, რაიცა ასე
ბედმა მის თავზე დაატრიალა.

ეს სტრიქონები თავისებურად ეხმიანება ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილსა“ და აკაკი წერეთელის „თორნიკე ერისთავის“ ფინალს. მათ აერთიანებთ არა მხოლოდ თემა და მიზანდასახულება, არამედ საერთო პოეტური ინტონაციაც. [...]

როგორც ვხედავთ, გ. ტაბიძის სტრიქონები წარმოადგენს თავისებურ საგალობელს იმ ჰანგზე, რომელსაც ასე გულშიჩამწვდომად ეხმიანებოდნენ მისი დიდი სულიერი წინაპრები. გ. ტაბიძის მიერ ღირსეულადაა მიღებული ერისადმი სამსახურის ის ესტაფეტა, რომელიც მათი დიდი ლიტერატურული მასწავლებლების სულიერ ცხოვრებაში გამოიწრთო. ამიტომაცაა, რომ მისი პოემის პასაჟებში ქართული კლასიკური პოეზიის ინტონაციები არა თუ მინიშნებულია, არამედ ხაზგასმულადაა გამკვეთებული, როგორც თავისებური მხედრული პატაკი წინაპართა მიმართ და როგორც უკვდავება მათი ოცნებისა. ამ პათოსის თავისებური გვირგვინია პოემის შემდეგი ადგილი:

ო, რუსთაველო, ო, დიდო შოთა...
მსგავსად თუ კაცთა ცხოვრება გაცვდა,
წლებს მაინც გასწვდა, რაც გულში კრთოდა.
მსგავსად თუ თოვლთა მიდიან დღენი,

განა ბევრს გვთხოვდა სამშობლო ჩვენი?
ახალსა და ძველს ჰკითხეთ მთა და ველს,
გვთხოვდა განა ბევრს სამშობლოს ბჭენი?
ცოტას სინათლეს, ცოტას სიმშვიდეს...

ის, რაც „წლებს მაინც გასწვდა, რაც გულში კრთოდა“, არის იმ დიდი სულიერი ფასეულობის მარადიულობა, რომელიც ქართულმა კულტურამ და მისმა შემოქმედმა ქართველმა ხალხმა დღემდე შემოინახა. წიგნი, რომლის გადასარჩენადაც ღირდა სიცოცხლე, „ვეფხისტყაოსანია“. ამ წიგნის ბედი ქართველი ხალხის ბედის თანაზიარია. ხოლო მისი შემქმნელი ხალხი, ქვეყნის ყოველგვარ ქაოსში მუდმივი რწმენით უნდა შეჰყურებდეს თავის მომავალს. ასეთია გ. ტაბიძის „მშვიდობის წიგნის“ მრწამსი.

მაგრამ ეს პოემა საგულისხმოა, არა მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომელიც მის შინაარსობრივ ასპექტშია წარმოდგენილი, არამედ იმ თვალსაზრისითაც, რომელიც მის პოეტიკურ სპეციფიკაშიცაა განხორციელებული. ამ მხრივ, ეს პოემა გამოირჩევა, როგორც ვირტუოზული პოეტური ტექნიკით, სიტყვასთან არტისტული დამოკიდებულების სიმძაფრით, ასევე იმ მდიდარი ტექნიკური არსენალის ახალი თავისებურებითაც, რომელიც საერთოდ გ. ტაბიძის ბოლო პერიოდის ლირიკისათვისაა დამახასიათებელი. ეს არის მიდრეკილება, სიმარტივის, სიცხადის, კონკრეტულობისაკენ, რომელიც მის ლირიკაში სასაუბრო ინტონაციის შემოჭრას უკავშირდება.

ამ თვისებით, ეს პოემა თავისებური შეჯამებაა პოეტის ბოლო პერიოდის შემოქმედებითი ძიებებისა...

* * *

მომავალი თაობების ქართული კულტურის მკვლევართა წარმოდგენაში ახალი და უფრო მაღალი პერსპექტივებიდან განათდება გ. ტაბიძის ტრაგიკული აღსასრულის ფაქტი. ლიტერატურისა და კულტურის ისტორიაში ამ სიკვდილსაც თავისი ადგილი და მნიშვნელობა ენიჭება. ერთგან ტინიანოვი წერდა:

„სიკვდილი ასრულებს ან წყვეტს განვითარების ხაზს. იგი ერთ მთლიანობაში ჰკრავს პოეტის საქმეს, და არაიშვიათია შემთხვევა, როდესაც ათეული წლების მანძილზე მას დაუჩრდილავს პოეტის ხედა“.

მაგრამ ამასთან ერთად, სიკვდილი თითქოს ასწორებს პოეტის საქმეს. მასში ურთიერთს უახლოვებს სხვადასხვა დროის პუნქტებს. ეს კი თვალსაჩინოდ გვიჩვენებს, თუ როგორ იქცა ევოლუციურად უმნიშვნელო იმავე ბუნებისად, როგორიც იყო მნიშვნელოვანი და მხოლოდ არ დაემთხვა ისტორიის ხაზს. იგი თანამედროვეებს აიძულებს, პირველ ყოვლისა, შეეცადონ მოსინჯონ ის მთავარი პუნქტი, რომელიც შესაძლოა გამოეპაროთ უფრო გვიანდლებს, თუნდაც ძალზე ყურადღებიან მკითხველებსაც. ჯერ კიდევ ძნელია იმ საფეხურისათვის თვალის გასწორება, რომელიც გ. ტაბიძის სასიკვდილო ნახტომის ტრამპლინად იქცა. ყოველ შემთხვევაში, სიკვდილთან საოცარი სიმშვიდით შეხვედრის უდიდესი ადამიანური დოკუმენტია მისი ბოლო პერიოდის შედეგრი „ეს იყო წინათ“.

ეს იყო წინათ,
დიდი ხნის წინათ,
რაც გახსენება
გულმა არ ჰგუბოს –
მაინც მოვიდა
ვიღაც გვირგვინით
და შენს უბრალოს
ამშვენებს კუბოს.

მიდიხარ... ისე
მიგაქვს წვალეზა,
თითქო ზღვის კარად
თივას თიბავდე,
ვინა თქვა შენი
გარდაცვალება?
არა, სწორედ დღეს
შენ დაიბადე.

მიდიხარ... აღარ
დაგემდურება
არც მინიერი,
არც ზეციერი,
ვინა თქვა შენი
უბედურება?
არა, სწორედ დღეს
ხარ ბედნიერი.

მიდიხარ... ტკბილი
გქონდეს მგზავრობა,
სხვა ბინა
მარად იყო ზღაპარი
ვინა თქვა შენი
მიუსაფრობა?
არა, შენ ჰპოვე
თავშესაფარი.

მიდიხარ... შენს ბედს
ბევრი ინატრებს
მშვენიერს, ბედი
სხვა არსად არი.
შენ სივრცეებმა
დაგაბინადრეს –
შენ უკვდავების
ხარ ბინადარი.

გ. ტაბიძის ბოლო პერიოდის ლირიკა მრავალ და რთულ საკითხებს აყენებს ქართული კულტურისა და ლექსის განვითარების გზაზე.

კრებ. „თანამედროვე ქართული ლირიკის ისტორიის ნარკვევები“, II, თბილისი, 1973.

ვასილ კიკნაძე

ბალაკტიონ ტაბიძის თეატრალური სამყარო

დიდი იყო გ. ტაბიძის თეატრალური სამყარო. მის პოეზიაში უხვად არის განფენილი თეატრალური სახეები, თემები, პარალელები. პოეტისათვის თეატრი ხშირად გამხდარა შთაგონების წყარო. მისი ლექსების ლირიკული გმირის ფიქრები, აღმადრენა თუ სევდა მოკლებული როდია თეატრალურ სახიერებას. სამყაროს მისეული განცდა მეტწილად დიდი არტისტიზმით არის გამოხატული.

ვირტუოზული ოსტატობით დაწერილ ზოგიერთ ცნობილ ლექსში სინამდვილის უშუალო განცდა ე. წ. „მეორე პლანშია“ გადატანილი. მისი გამოხატვის ფორმაში იგრძნობა მეორადი სინამდვილის პირობითი თეატრალური მანერა. აქ თითქოს მაყურებლის თვალით არის დანახული მხატვრული სურათი.

საერთოდაც, მეოცე საუკუნის დასაწყისისა და ოციანი წლების პოეტების ლექსიკონში, მათ პოეტურ ხილვებში დიდი ადგილი უჭირავს თეატრალურ სახეებს, არტისტულ ყვავილებს, ბოჰემას... სამყარო თეატრალური ილუზიაა, უჩვეულო, შეუცნობელი, ფარდის მიღმა დაფარული სინამდვილის პოეზია, მისი პირობითი ფორმა და ცხოვრების ნიღბების გათამაშება, – ზოგჯერ ამ პოეტებისათვის წარმოადგენდა სიმბოლოს თვით ცხოვრებისას. მათთვის იგი იყო ისევე წამიერი, წარმავალი, მოძრავი და შეუცნობელი, როგორც ფარდის იქით წარმოდგენილი სინამდვილე ესახებოდათ.

ამ პარალელში ხედავდა ცხოვრებისა და თეატრის მსგავსებას ბევრი პოეტი ჩვენშიც, ევროპაშიც. მათთვის არსებული სინამდვილე თავისებური თეატრია, დედამინა თავისი პენიზაჟებით ბრწყინვალედ ასრულებს მხატვრის ფუნქციას, ადამიანები კი თამაშობენ სხვადასხვა როლებს, ზოგი – ავისას, ზოგი – კარგისას, კონფლიქტები, კოლიზიები, სიუჟეტები მოგზაურობენ ამ ფართო დეკორატიულ სამყაროში...

ვალერიან გაფრინდამვილი წერდა: „თეატრი არის მინიატურა დედამინის... ის ნამდვილი სიმბოლიკაა ჩვენი მშვენიერი და საშინელი ცხოვრების... თეატრი არის ცხოვრების ნიღაბი“, „ცისფერყანწელების“ პოეტურ არსენალში თეატრმა განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა. მაგრამ არა მარტო ისინი, ამ პერიოდის თითქმის ყველა პოეტი იყო გატაცებული თეატრით. „ჩვენ ფარდის მარადი რომანტიკოსები და რაინდები ვართ“ – ამბობდა ვ. გაფრინდამვილი და ეს თითქოს ქართველი პოეტების მანიფესტი იყო. შემთხვევითი არც ის გახლდათ, რომ კორპორაცია „დურუჯს“ მხარში ამოუდგნენ ქართველი მწერლები. პირველ რიგში – ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ბ. ჟღენტე, შ. აფხაიძე და სხვები. როგორც ყოველ ბუნტარულ აფეთქებას, რომელიც მიმართულია ძველისა და დრომოჭმულის წინააღმდეგ – „დურუჯსაც“ ჰქონდა თავისი უკიდურესობანი, მაგრამ ძირითადად მან დიდი როლი შეასრულა თავის დროზე თეატრის შემოქმედებით და ორგანიზაციულ ცხოვრებაში. იგი გამოვიდა ქართული მწერლობისა და თეატრის დამაკავშირებლის როლში. ამ ორმოცი წლის წინათ (1926 წ.) ბ. ჟღენტე წერილში „დურუჯის დღისათვის“ წერდა: „არა ერთი ტრაფარეტული ტრადიცია მივეციტ ჩვენ დარღვევასა და დავინწყებას, არა ერთი ავტორიტეტული რუტინა შევარყიეთ. მაგრამ არის ტრადიციებიც, რომელთაც ჩვენ ვიცავთ, ვაგრძელებთ და ვამაღლებთ. ტრადიციები, რომლებიც იცოცხლებენ პოეზიაში, ვიდრე არსებობს თვითონ პოეზია. მათ შორისაა ტრადიცია თეატრის სიყვარულისა და მასთან სიახლოვისა... ჩვენი თანაგრძნობა უდაოდ ეკუთვნის „დურუჯს“... ქართულმა დრამამ თავი დააღწია პრიმიტიულობას და მსახიობის კულტურასთან ერთად ჩაისახა თეატრალური გემოვნების ევროპული კულტურა“. [...]

მრავალმხრივ ერთნაირი პროცესები ხდება ქართულ მწერლობასა და თეატრში. ეს გასაგებიც არის. ისინი ერთად არიან, ერთად განიცდიან ტკივილსაც და სიხარულსაც. მათ დიდი ისტორიული მისია ხვდათ და იგი ერთად, ერთიანი ძალით შეასრულეს. მე-19 საუკუნის 60-70-იანი წლების შემდეგ, ისე ახლოს არასოდეს არ ყოფილა მწერლობა და თეატრი, როგორც ეს მოხდა ოციან-ორმოცდაათიან წლებში: გ. ტაბიძე, მ. ჯავახიშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, კ. გამსახურდია, გ. ლეონიძე, ლ. ქიაჩელი, ს. ჩიქოვანი, შ. დადიანი, ტ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, ბ. ჟღენტე, პ. იაშვილი, ს. შანშიაშვილი, ალ. მირცხულავა, ვ. გაფრინდამვილი, კ. ნადირაძე, შ. აფხაიძე და სხვები, მეორეს მხრივ, კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი, ა. ხორავა, უ. ჩხეიძე, ვ. ანჯაფარიძე, შ. ლამბაშიძე, თ. ჭავჭავაძე, ს. ზაქარიაძე, ვ. გოძიაშვილი...

ეს არის ახალი საუკუნის დიდი მწერლობა და დიდი თეატრი (ახალი დროის კლასიკოსია აქ ბევრი მათგანი!) ისინი ერთმანეთზე ახდენდნენ ზემოქმედებას, ერთად ქმნიდნენ ახალ ქართულ კულტურას. ძნელი არ არის დავინახოთ ამ მწერლობის როლი თეატრში და თეატრისა მათ შემოქმედებაში. **ამ პერიოდის თითქმის ყოველი პოეტისა და პროზაიკოსის შემოქმედებაში იგრძნობა ინტენსიური თეატრალური აზროვნება.**

ყველაზე უფრო კი გალაკტიონის თეატრალური სამყაროა გამორჩეული, თუმცა, გ. ტაბიძე არ ყოფილა თეატრალური მოღვაწე, უფრო მეტიც, იგი თითქოს ჩვენი პოეტებიდან ყვე-

ლაზე შორს იდგა თეატრისაგან. მას პირადად არ გადაუტანია ქართული თეატრის ჭირ-ვარამი (მსგავსად ილიასა და აკაკისა), არც ბევრი სტატიები უწერია თეატრის პრობლემებზე, მაგრამ მაინც დიდია თეატრის როლი მის პოეტურ სამყაროში.

რადგან ჩვენი წერილი პირველი სპეციალური სტატიაა ამ საკითხზე, ბუნებრივია, მას ნაკლიც ექნება და სადაოც, მაგრამ საერთოდ იმდენი რამ არის დანერგილი გალაკტიონის შესახებ (კარგიცა და სუსტიც!), რომ შეიძლება კაცს სურვილი აღეძრას შესწავლილი იქნეს პოეტის შემოქმედების თეატრალური სფეროც.

... გ. ტაბიძეს აქვს ლექსი „საახალწლო ეფემერა“, სადაც გამოხატულია, თუ რას განიცადის პოეტი თეატრში. იგი დაკავშირებულია მუსიკის ჯადოსნურ მელოდიასთან, არტისტი ქალის მშვენიერებასთან, დარბაზში გარინდებულ მაყურებლის სულთან, ფარდის იდუმალ შრიალთან.

მრავალ წამნამებს და მრავალ ისარს
გრძნობს დაღალული თვალი თეატრში
და ედარები მზეს ნამაისარს,
მაღალ ლოყიდან შენ, ბეატრიჩე!

პოეტი მღელვარებით უყურებს მას და თეატრს შეუმჩნევლად მიჰყავს იგი ბუნდოვანსა და შორეულ მხარეში. პოეტი „თითქოს ქაოსის ნისლში“ შევიდა, და ამ მშვენიერ თეატრალურ ილუზიებში ქანაობს. იგი ხედავს „კარგი ქალების სიცილს უდარდელს, ელვარე ლალებს და ყელსაკიდებს“. ეს არტისტული სამკაული ლამაზი ქალისა იმონებს მის სულს, და როცა ფარდა ეშვება, „თეატრი ხდება ლურჯ გაზოლებით უდაბნო ყვავილთ ნასამუშარი“.

გალაკტიონისათვის დაუფინყარია ეს დღე, რომელმაც დაიმონა იგი.

კვლავ მონად ვყავარ თეატრის ვარდებს,
ღამეს, სითეთრეს, ვაზას, მაგიდებს.

თეატრალური აქსესუარები აქ განსაკუთრებულ ინტიმს იძენენ. პოეტის სული, მისი ემოცია, ფიქრი და დამოკიდებულება ათბობს და ჩვენთვის ახლობელს ხდის საგანს, ლამაზი ქალის ხელი რომ ეხებოდა. ის ღამეც და სითეთრეც, პოეტი რომ ამბობს, თეატრის ღამეა, სცენის თეთრი სინათლეა. თეატრი ხომ ისევე ადვილად ეგუება მოგონილს, როგორც ელექტრონის სინათლე იძლევა სცენაზე მზის სხივის ილუზიას.

გალაკტიონის პოეტური განცდა და თეატრალური ილუზია ლექსში აღიქმება, როგორც ერთი მთლიანი პროცესი. პოეტურია თეატრის მიერ აღძრული ემოციები, მშვენიერია ის სახილველი, რომელიც პოეტში ამდენ სევდასა და სიხარულს ინვევს. თეატრალური გარემო (სცენა, პარტერი, ლოჟა) პოეტისათვის მომაჯადოებელი სამყაროა, რომელიც მაშინ ქრება, როცა თეატრის პატრონი „აბნელებს სანთლებს, ალაგებს დარბაზს“ და მშვიდად მიდის.

თეატრიდან მიღებული შთაბეჭდილება იმდენად ძლიერია, რომ გალაკტიონში ბადებს ახალსა და ძლიერ მეტაფორულ სახეებს, აღძრავს აქტიურ ემოციას.

თეატრი შთაგონების წყაროა არტურ რემბოსათვისაც. მისი გახსენება კოსმიურ მოვლენის პარალელს წარმოშობს რემბოსთან („მთვრალი ხომალდი“). გალაკტიონის სურათიც ბუნების სამყაროშია განფენილი. ჩვენ თითქოს ვხედავთ, როგორ „ნაფოტივით ტივტივებდა კლავიში სცენაზე. ეს ნაფოტივით ატივტივებული კლავიში წარმოქმნის მუსიკის მომაჯადოებელ ჰანგებს და „თეატრს ვით სატივიარი“ ისე ედება. გალაკტიონისათვის ზღვის სივრცე და მისი ხმა, სცენაზე წარმოქმნილი მუსიკალური მელოდიის შესატყვისია. რემბოსთან კი მზის ამოსვლა (რომელიც „იდუმალ ბურუსს არღვევდა“) და ზღვის ღელვა თავისი გრანდიოზულობით ანტიკური თეატრის ასოციაციას ინვევს.

მე დავინახე, მზე იდუმალ ბურუსს არღვევდა.
ისფერ ზოლად დაფენილი ენთო დასავლით,

ანტიურ დრამის მსახიობთა მსგავსი ტალღები
იგრავებოდნენ ზღვის კიდესთან შავ ფარდასავით.
(თარგმანი გ. გეგეჭკორისა)

რასაკვირველია, აქ „მსახიობთა მსგავსი ტალღებზე“ როდია ლაპარაკი. ანტიკური თეატრი გამოირჩეოდა თავისი დიდი ტემპერამენტით, ვნებით, მსახიობთა ბობოქარი სულით. ცხადია, აქ ლაპარაკია ღია ცისქვეშ ნარმოდგენილი სპექტაკლის (რომელიც ათასებისათვის იყო განკუთვნილი!) მასშტაბებზე.

გალაკტიონის ლექსებში თეატრისაგან აღძრული ფიქრები და ემოციები დიდ მხატვრულ სახეებში იხატება. ადვილი წარმოსადგენია გლოვისა და მწუხარების სიღრმე, როდესაც ჩვენ ვკითხულობთ „მერის“ უკანასკნელ სტრიქონებს.

და მე ავტირდი – ვით მეფე ღირი,
ღირი, ყველასგან მიტოვებული.

ძალზე ხატოვანია და კონკრეტული ეს სურათი, რომელიც მკითხველში მეფე ღირის ტრაგედიის მთელ შინაარსს იტევს. მეფე ღირის ტრაგედიის პარალელი პოეტის განცდებთან ზუსტად გამოსატყავს სულიერი ობლობისა და მარტოობის გრძნობას. ბევრ პოეტს თავისი სევდიანი ცხოვრება მოსაწყენი და მელანქოლიური სპექტაკლისათვის შეუდარებია. გალაკტიონთან ტკივილი კი აქტიური, მძაფრი და ღრმა ტკივილია. მისი სულიერი დეპრესია თავისუფალია ინდიფერენტიზმისაგან, როცა იგი ახსენებს სწორედ ღირსა და არა სხვას, უკვე ადვილი აღარ რჩება მონოტონური სევდისათვის. სულ სხვაგვარ სურათს იძლევა შარლ ბოდლერი, როცა იგი შესცქეროდა „ქვეყანას სადაც წუთისოფლის ზარები რეკდა“. როცა „ბედისწერის საფეხურებზე“ თამაშობდნენ „მარადიული შეცოდების მოსაწყენ სპექტაკლს“. „მოსაწყენი სპექტაკლის“ ცნება თავისთავად უკვე განსაზღვრავს პოეტური ასოციაციის ხასიათს.

დიდი მსახიობის სარა ბერნარის სიკვდილს ღრმა გულისტკივილით შეხვდა გ. ტაბიძე. პოეტი იგონებს მსახიობის განვლილ გზას. მის დაუდევარ ბუნებას, მის გრიმს, უჩვეულოსა და ეფექტურ გრიმს, პლასტიკას, მის მიმიკას. ერთი სიტყვით, არტისტულ პალიტრას უხვსა და მრავალფეროვანს. და შემდეგ:

მაგრამ... იწყება, ასწიეს ფარდა –
მის წინ კარპიის არის ცხედარი:
ქალის თვალებში იშლება ვარდი,
გრძნობათა ცეცხლი გაუბედარი.
იდგა მუხლმოყრით და ცრემლებს ღვრიდა
სასონარკვეთა და გრძნობა ძველი,
იგი ოცნება, ხან მარგარიტა,
ხან კლეოპატრა – ნილოსის გველი.
რა ფერებია? გრძნობათ სეირად
და ისე, როგორც მწვანე სურათებს
ხატავს დჟორდანო და რიგეირა.

ლექსის უკანასკნელ სტრიქონებს გალაკტიონი ქართულ თეატრს უკავშირებს.

აჰ, გრიმი, გრიმი, ლევკოებს ისე
აღარ აღელვებს გრძნობათა ქარი,
იქნება მშვიდი ნინო ჩხეიძე
თუ ანთებული სარა ბერნარი.

ისევ გრიმი, ისევ ანთებული არტისტული ცხოვრება!

გალაკტიონმა რამდენიმე ლექსი უძღვნა მსახიობ ქალებს. მისთვის მსახიობის პროფესია უდიდესი პატივისა და დიდების საქმეა. პოეტი მზად არის ძეგლი დაუდგას მსახიობს, რომელმაც მთელი სიცოცხლე ხელოვნებას შესწირა.

ოჰ, რა რიგ მინდა მაშინ ძღვევის დაგიდგა ძეგლი,
გულწრფელ სიტყვებში გამოვხატო ეს გრძნობა მცირე.
– ძეგლის ღირსი ხარ, რადგან სული უკანასკნელი
შენს ერთ სიყვარულს, ხელოვნების ტაძარს შესწირე.
(„მსახიობ ქალს“)

ეს არის 18 წლის ჭაბუკის სურვილი. ახალგაღვიძებული პოეტური გენიის (ლექსი 1909 წელსაა დაწერილი) პირველი თეატრალური ოცნება. ამ პერიოდში ჭაბუკი პოეტი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ხელოვნებისადმი. ლექსებს უძღვნის მუსიკას, მსახიობს და საერთოდ ხელოვნებას. მან იცის, რომ ხელოვნების სამყარო რთულია, ღრმა და ზოგჯერ შეუღწეველი, აღუვსებელი. ეს არის „ოქრო მინის გულში დამარხული“, ამასთანავე, „არის საღვთო ბილიკები ამ სივრცისკენ მიმავალი“. მაგრამ მას იქით კაცის გრძნობა და გონება ვერ სწვდება“ („ხელოვნება“). ასე რთულ და იდუმალეზით მოცულ სამყაროდ ესახებოდა პოეტს ხელოვნება.

მსახიობის ხელოვნების მეტრძოლი ბუნება გამოხატულია ლექსში „მსახიობის დღიურიდან“.

ვინ რას დამაკლებს?! ჩემში ძალაა
ფრთაგაშლილი და დაუთრგუნველი!
დეე კვლავ ეჭვით დამხარხარებდეს
მტერთ ურცხვი გუნდი, ბრბო უზრუნველი.
(1910 წ.)

ამ ლექსის დაწერიდან 45 წლის შემდეგ გალაკტიონი კვლავ უბრუნდება თეატრს, როგორც მეტრძოლი ხელოვნების თემას.

ხელთ აულია
თეატრს
უზარმაზარი
ქნარი.

– წერს იგი და ეს „უზარმაზარი ქნარი“ პოეტისათვის დიდი მხატვრული ძალაა.

ქუხს ტრომბონის ხმა
ჩანგი,
ბუკი და პიანინო.
ხმა ორკესტრის და
სცენის
გრიგალს მიჰყივის
თანა.

– სწერს იმავე ლექსში „ო, ნანა, ნანა, ნანა“.

გალაკტიონი რამდენჯერმე მიმართავს შექსპირისეულ სახეებს. აქ უნდა გავიხსენოთ მისი „ჰამლეტის ქნარით“. ეს ლექსიც სიჭაბუკის წლებშია (1911 წ.) დაწერილი. დაწერილია დიდი ექსპრესიით.

ამაოა მთლად ცხოვრება, დრტვინვის წუთისოფელია.
ნადი... ნადი მონასტერში, მონასტერში ოფელია!
ტკბილი ნანა სულს უთხარი, უბედობა ხატს აჩვენე,

დამაშვრალი სული, გული მონასტერში მოასვენე!
მაშ, შორს მტვერი, შორს, შორს მინა – ის ცის უარმყოფელია.
წადი, წადი მონასტერში, მონასტერში ოფელია...

როგორც შემდეგ დავინახავთ, ლექსი თავისებურ გამოძახილს პოულობს გალაკტიონის წერილში „თეატრები“.

თეატრის სული, მისი არტისტული ცხოვრების სითბო, ვნება და კოლორიტი ნაგრძნობია ლექსში „სცენა – სუნთქვაა გახშირებული“. აქ შესანიშნავად არის დაჭერილი წარმოდგენის მზადების რიტმი, გადმოცემულია სცენური ატმოსფერო.

დეკორატორი ამზადებს ფარდებს,
სდგამს ტყეს და იქით ქოხებს თოვლიანს
შენ ამ პიესის მითხარ, რა გმართებს
ან მანფრედები როსმე მოვლიან?
სცენა – სუნთქვაა გახშირებული,
სანამლავეები იღვრება ჭიქით,
რამდენი მახსოვს ატირებული
ამ დერეფნებში, ამ ფარდებს იქით.

ასე ძლიერია პოეტისათვის თეატრალური სინამდვილე, ეს სინამდვილე იჭრება მაცურებლის სულში და იქმნება გრძნობათა და ფიქრთა ჰარმონია. და იგი იქმნება იმ ცრემლის გამო, რომელიც სცენაზე დაიღვარა და რომელმაც მაცურებელშიც იგივე განცდა გამოიწვია.

ამ თემას აგრძელებს პოეტი სხვა ლექსშიც („კარგი პიესა“). სცენა გაგებულა, როგორც ცხოვრების ექვივალენტი. სცენაზეც ყველაფერი ხდება მსგავსად სინამდვილისა. აქ არის შურიცა და მტრობაც, სიყვარულიცა და სიძულვილიც. ერთი სიტყვით, მისთვის არაფერი ადამიანური არ არის უცხო. მაგრამ სცენაზე წარმოსახული მთელი ცხოვრება სანახაობაა.

ეს არის მოქმედი და მოძრავი სანახაობა, მისთვის უცხოა რუტინა. გალაკტიონი თეატრის მშვენიერი ფარდის მიღმა განცდილ სინამდვილეს მის განუწყვეტელ მოძრაობაში ხედავს. პოეტი გრძნობს თეატრის შინაგანი ბუნების თავისებურებას.

სცენაზე მიდის
ადამიანთ შური და მტრობა:
ხან სიხარულის,
ხან ტირილის გულღვარძლი გრძნობა –
სანახაობა!
ყველაფერი რუტინის გარდა,
არ გვაშორებს მას
მშვენიერი თეატრის ფარდა.

გადის წლები და გალაკტიონის წარმოსახვაში უფრო მრუმე ფერს იძენს თეატრალური სანახაობა. იგი უახლოვდება მის წარმოდგენას ცხოვრებაზე, მის წინააღმდეგობებზე.

რალაც სიზმარეულ ილუზიაში ეხვევა მისი თეატრი და პოეტი გლოვობს ამის გამო. მას ეჩვენება, რომ თითქოს ამქვეყნად იგი ისე დადის თეატრიდან თეატრში, როგორც მწუხარე სანახაობიდან სანახაობაზე. აქ თეატრი არსებითად ცხოვრების ტოლფასოვან შინაარსს იძენს.

ღრმა მწუხარება აღარც მანებებს
ისევ უფსკრულში გადაქანებას.
როდემდე ვივლით
ასეთ ტკივილით?
როდემდე უნდა მივყვეთ ზმანებებს?

ყოველდღიური სიზმრების ნატვრით,
ერთ თეატრიდან, ან სხვა თეატრით,
როდემდე ვივლით
ასეთ ტკივილით
ან წარსულ დღეებს რატომ შევნატრით?

რა სატკივარი და საფიქრალი გასჩენია პოეტს? თეატრის ილუზია რატომ აღძრავს მასში ამდენ სევდას? იქნებ იმიტომ ხდება ასე, რომ ცხოვრებისა და თეატრის იგივეობის განცდა დაეუფლა პოეტს? და თუ ცხოვრება ისევე წარმავალია, როგორც წარმავალია თეატრის სპექტაკლი, მაშინ საფუძველი ჰქონია პოეტს ღრმა სევდისათვის. მას უკვე შეეძლო თავისი განვლილი დღეები თეატრის გარდასულ სპექტაკლებისათვის დაეკავშირებინა:

ან წარსულ დღეებს რატომ შევნატრით,
სარაჯიშვილი როცა მღეროდა.

სარაჯიშვილის სახელს იგი ხშირად უბრუნდება („ოპერის თეატრთან“, „მწუხარება“ და სხვა), მის ხსოვნას უძღვნის ლექსებს.

ოპერის თეატრს გავუვლი ახლო
და გული კვდება საამოებით,
გახსოვს თუ არა, მაღალო სახლო,
ჩემი მქუხარე საღამოები?

მაგრამ სარაჯიშვილის გახსენება, მარტო გარდასულ დღეებს როდი აგონებს, იგი არის ერთხელ განცდილი ესთეტიკური სიამოვნების გამეორების წყაროც. პოეტი მიმართავს მომღერალს, რომ „ჩამოხსნას დღეებს შავი ზენარი“ და უკვე აღარ ესმის მომღერლის ქვითინი.

და მაინც ამის მიუხედავად, მიუხედავად პოეტის განცხადებისა, „ბევრი რამ მწარე“ მახსოვს, მაგრამ არ დავღონდებო – ლექსი უთუოდ დაეჭვებული კაცის კითხვით მთავრდება:

ძნელი არ არის ღვივოდეს რწმენა,
აუხდენელი მომავლის ზღაპრის? [...]

გ. ტაბიძემ ლექსი უძღვნა ქართული სცენის დიდოსტატს ვასო აბაშიძეს. პოეტი იგონებს დიდ მსახიობთან ერთად გატარებულ დღეებს, მის მყუდრო ბინას, სადაც არაერთხელ განუცდია სიხარულით სავსე წუთები. მოგონებას ერთგვარი სინანულის იერი დაჰკრავს. პოეტის განცდაში არის სინაზე და სითბო. არის დაფარული სევდაც, რომელსაც სიჭაბუკის გარდასულ დღეთა მოგონება წარმოშობს ხოლმე.

მე მახსოვს მისი პატარა ბინა
იქ უფრო ადრე ვცხოვრობდი წინათ,
რალაც პატარა, რალაც ფარული.
ო, შესახვევი თეატრალური.
გადაიშალნენ გზები სხვადასხვა.
ცხოვრებამ ბევრი წაიღო სასო,
რა კარგად მახსოვს ძვირფასო ვასო,
რა კარგად მახსოვს მგზნებარე საშა,
რა კარგად მახსოვს მქუხარე ვაშა,
რა კარგად მახსოვს პატარა ბინა,
და ორი თასი რომ გვედგა წინა.

პოეტისა და მსახიობის მეგობრობა შესანიშნავად არის გადმოცემული ამ გულწრფელ სტრიქონებში. პოეტი იგონებს მისი ბიოგრაფიიდან დასამახსოვრებელ დღეებს, რომელიც

მსახიობის წარმატებასთანაც არის დაკავშირებული. პატარა ქუჩისა და პატარა ბინის სითბო და იდილია რალაც განსაკუთრებულ ინტიმს იძენს, როცა პოეტს აგონდება „ორი თასი“. ჩვენ თითქოს ვხედავთ პოეტსა და მსახიობს ერთად მაგიდასთან შემომსხდრებს, ვხედავთ მათ სახეებს, გვესმის მათი სიტყვები...

ლექსში ნახსენებია „მგზნებარე საშა“. ძნელია კატეგორიულად ვამტკიცოთ თუ ვის გულისხმობს პოეტი. შესაძლოა იგი იყოს საშა (ალექსანდრე) იმედაშვილი ან საშა (სანდრო) ახმეტელი. ორივეს დამშვენებოდა „მგზნებარის“ ეპითეტი!

ლექსი დაწერილია 1958 წლის 3 ოქტომბერს. ამავე დღეს დაუნერია მეორე ლექსიც, „ტასო აბაშიძე“. დიდი მსახიობების შვილისადმი მიძღვნილი ლექსი ორი სტროფისაგან შედგება და თითქოს ექსპრომტის ხასიათისაა უნდა იყოს.

გარედ არეა წვიმის,
აქ კი ოთახი გრიმის,
მსახიობ ქალთან ცალკე
საუბრობს მისი სარკე.
სარკე: მზადა ხარ, ტასო?
ტასო: სიცოცხლის ფასო!
კართან როლების გროვა
სცემს, ტასო, დროა, დროა!

როგორც გ. ტაბიძის ცხოვრებისა და შემოქმედების ანალიზიდან ირკვევა, პოეტს სიკვდილამდე არ შეუწყვეტია ფიქრი თეატრზე. იგი ხშირად მიმართავდა დრამატურგიულ ფორმებს. მისი ლექსები და დღიურებში გამხელილი ფიქრები ნათელს ხდის, თუ რაოდენ დიდი იყო გალაკტიონის თეატრალური სამყარო. მისი ინტერესების სფეროში შედიოდა მსახიობის ხელოვნება, თეატრალური მხატვრობა, თეატრალობის ბუნება, მუსიკა, ორკესტრი. სწერდა პერსონალურად მსახიობებისადმი მიძღვნილ ლექსებს. იშველიებდა თეატრალურ და დრამატურგიულ სახეებს, დეტალებს. იტაცებდა დიალოგის ფორმის ლექსები და განსაკუთრებით შინაგანი მონოლოგები. დიდი სურვილი ჰქონდა დაენერა პიესები. ჰქონდა თეატრალური ჩანაწერები, წერილები. ერთი სიტყვით, ნამდვილი თეატრალი იყო. თეატრისადმი ეს სიყვარული სიჭაბუკის წლებიდან მოსდევდა.

* * *

გალაკტიონ ტაბიძეს მოსკოვში ჰქონდა დამთავრებული სარეჟისორო კურსები (1928 წ.) მოისმინა ლექციები რეჟისურის, თეატრის ისტორიის, გრიმის, მეტყველებისა და სხვა სპეციფიკური თეატრალური დარგების შესახებ. იგი ბავშვობიდანვე გატაცებული იყო მუსიკით. დიდი სურვილი ჰქონდა, გამხდარიყო ნ. სულხანიშვილის გუნდის წევრი, საამისოდ გამოცდაც ჩააბარა. ერთ-ერთ დღიურში პოეტს აღწერილი აქვს, თუ როგორ მოხვდა სულხანიშვილის გუნდში. დღიურში წერია: „1910 წელი. ერთ-ერთი სახლის დარბაზი... დარბაზის ერთ კუთხეში დგას როიალი. როიალთან ზის ნიკო სულხანიშვილი. მას ხელი კლავიშზე უდევს. დიდი კომპოზიტორის სახე გამოხატავს შემოქმედებით ზეშთაგონებას და მისი თვალები აღტაცებით მომჩერებია. კომპოზიტორი ამოწმებს ჩემს ხმას. – დავიწყოთ ხელახლა, მეუბნება ნიკო სულხანიშვილი. აბა აჰყევით. ნიკო იღებს გამას, სრულიად უბრალო გამმას დო... რე... მი... მე ვყვები ჯერ სრულიად უბრალოდ. შემდეგ გადადის ვარიაციებზე და ჩემი ხმა უმაღლეს ნოტიდან გადმოდის. დაბალზე, დაბლიდან მაღალზე და შემდეგ, დიდხანს, უკანასკნელი აკორდი მისწყდა. გამოცდა დამთავრდა.

– რა სუფთა ალტია, გასაოცრად წკრიალა ალტი, უნაზესი ლირიკა! რამდენი წლის ხართ? თხუთმეტის ბ-ნ ნიკო! როდესაც ოცის გახდებით თქვენი ალტიც ბარიტონათ იქცევა. დარჩით ჩემს გუნდში. ვიმღეროთ ერთად.

ასე გავხდი სულხანიშვილის გუნდის წევრი“.

მუსიკისადმი ინტერესი არასოდეს განელებია გალაკტიონს. იგი ხშირი სტუმარი იყო ჩვენი საოპერო თეატრის სპექტაკლების, უდიდეს პატივს სცემდა ზ. ფალიაშვილს, თეატრისათვის განკუთვნილი ხარჯები საკმაოდ სოლიდური იყო მის ბიუჯეტში. როგორც მისი დღიურებიდან ჩანს, პოეტი ხშირად განიცდიდა ეკონომიურ გაჭირვებას. ხშირად ნუხდა, ჩიოდა, ზოგჯერ პირდაპირ გოდებდა ამის გამო. ვერ იქნა და ვერ აეწყო მისი საქმე ამ მხრივ. 1929 წ. 14 თებერვლის თარიღით ხელოვნების მთავარ სამმართველოს წერს, რომ დაწერილი მაქვს 5 ათასამდე ლექსი და წერილი, „მაგრამ ფიზიკურად დავავადმყოფდი, არა მაქვს ბინა, განვიცდი აუტანელ სიღარიბეს... შიმშილმა, უბინაობამ, უტანსაცმელობამ სრულიად გამანადგურა“, გთხოვთ დახმარებასო. კითხულობთ დღიურებს და პირდაპირ თვალებს არ უჯერებთ, თუ როგორ ტრაგიკულად განიცდის პოეტი ხელმოკლეობას. ეკონომიურ მდგომარეობიდან გამოუვალობის გრძნობა მასში ბადებს შიშსა და ურწმუნოებას. ზოგჯერ იგი ცდილობს გაექცეს მას და თავი შეაფაროს სადღაც.

ამგვარი ეკონომიური და სულიერი მდგომარეობის დროს იგი ხშირად მიდის თეატრში. თეატრი მისთვის გართობაც არის და ზოგჯერ დროის მოკვლაც, უფრო მეტად კი მისი იდუმალი ბუნება იტაცებს.

1946 წლის ერთ-ერთ საოჯახო ხარჯთაღრიცხვაში წერია: „სულ გვაქვს 400 მანეთი. აქედან 20 პაპიროსს, 20 თეატრს, 7 კინოს“... ერთობ ბევრია თეატრის ბიუჯეტი. დღიურებში ხშირად ვკითხულობთ: „დავესწარი „გორდას“ – გადამრია სცენამ ზღვის ლელვისამ, მშვენიერმა ადგილებმა ჯვრის მონასტრისა და სვეტიცხოველისამ. „გორდა“ უდიდესი მიღწევაა ქართული ხელოვნების“.

„ვიყავი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. დავესწარი „შესაფერ ჯილდოს“ გ. ქელბაქიანის. სადაც გ-ნის წიგნები ორჯერ მარჯვე (ძლიერ) ადგილასაა ნახსენები. აღფრთოვანებული დავბრუნდი შინ. რა ღრმად და ლამაზად არის ქართველი ინტელიგენტების მიერ გ-ნის ბუმბერაზობის შეგნება, გაგება. სდგამენ სომხური, მოზარდი და სხვა თეატრებშიც, თვითონ პიესა საუკეთესო აგიტაციისა ოჯახის – სახელმწიფოს პირველი უჯრედის შესახებ“.

ჩვენ არ გვიკვირს პოეტის ბავშვური აღტაცება იმის გამო, რომ მისი წიგნები ახსენეს სცენაზე. თავად კარგად იცოდა, რომ დიდი პოეტი იყო, მაგრამ გაფაციცებით უგდებდა ყურს სხვის ნათქვამს. [...]

* * *

1919 წელს ჟურნალმა „თეატრი და მუსიკა“ (№1) გამოაქვეყნა გალაკტიონის წერილი „თეატრები“. წერილი დიალოგის ფორმით არის დაწერილი. იგი ეხება სინთეტიკური თეატრის პრინციპებს და კარგად გამოხატავს იმჟამინდელი ქართული თეატრის სატკივარს.

1919 წელს ქართულ თეატრში რთული პროცესები ხდებოდა. თეატრს ჰქონდა ღრმა კრიზისული მოვლენები. უყურადღებოდ იყო მიტოვებული ქართული დრამა. მწვავე ბრძოლა ჰქონდა გამართული ქართულ რეჟისურას. პროფესიონალური რეჟისურა იმტკიცებდა პოზიციებს. მსახიობსა და რეჟისორს შორის გამართული ბრძოლა, რომელიც ევროპისა და რუსეთის თეატრებს არსებითად უკვე გადატანილი ჰქონდათ, საქართველოში ჯერ კიდევ არ დამთავრებულიყო. ეს იყო ამასთანავე სინთეტიურ თეატრისათვის ბრძოლაც. გალაკტიონის წერილი სწორედ ამ მხრივსაა საყურადღებო, წერილი დიდი არაა, მაგრამ მნიშვნელოვანია და ამიტომ მოგვყავს მთლიანად.

რეჟისორი – პიესა ჩატარდა ისე, როგორც შეფერის გამოცდილ რეჟისორს.

ჰამლეტი – არა, პიესა ჩატარდა ისე, როგორც შეფერის დახელოვნებულ მსახიობებს.

რეჟისორი – თქვენო უდიდებულესობავ.

ჰამლეტი – ასეა: მსახიობობა იბადება ზემთაგონებიდან და არ საჭიროებს არავითარ ტექნიკურ შენობას, უმაღლესი მიზანი თეატრისათვის არის სცენური იმპროვიზაცია.

რეჟისორი – თქვენო უმაღლესობავ... ავტორი?

ჰამლეტი – გაერთიანება შემოქმედების დროს ავტორისა და აქტიორის იდეების: აი კიდევ უდიდესი მიზანი.

ოფელია – ჩემის აზრით ეს კითხვა (რეჟისორი თუ ავტორი?) არ არსებობს. ეს მხოლოდ გაუგებრობაა.

ჰამლეტი – შეიძლება თქვენ აგვიხსნათ ეს გაუგებრობა?

ოფელია – სცენაზე ვარ და არ მახსოვს შემთხვევა, რომ პიესა ჩატარებულიყოს თეატრალური მოწყობილობის გარეშე.

ვერც ერთი მსახიობი მაშინ როლს ვერ შექმნიდა. თქვენო აღმატებულებავ! რა იქნებოდა ჰამლეტი, რომ არ ყოფილიყვნენ დეკორატორები, ბუტაფორები, კოსტუმერები, სცენარიუსები, ან სუფლიორები? რეჟისორი მონოდებულისა...

ჰამლეტი – მონოდებულია სცენარიუსებისა და დეკორატორებისათვის!

რეჟისორი – აგრეთვე ჰამლეტისათვის.

ოფელია – ყველასათვის, თქვენო უმაღლესობავ? აი ოსკარ უალდის სიტყვები წიგნიდან „ნილაბთა ქვშმარიტება“. „თითოეულ თეატრალურ ორგანიზაციაში გაყვანილი უნდა იყოს განანილება შრომისა და არა მონებისა: ფონი უნდა დარჩეს ფონად, ფერები კი ეფექტს უნდა დაუმორჩილდეს. ამას მხოლოდ მაშინ მივალწევთ, როდესაც წარმოდგენას ხელმძღვანელობს მხოლოდ ერთი პიროვნება. ხელოვნების განათება მრავალგვარია, მაგრამ მთავარი ძალა მხატვრული ეფექტისთვის მხოლოდ გაერთიანებაშია ნამდვილი მხატვრული დადგმა ერთი შემოქმედის სულით უნდა იყოს გაჟღერებული“...

ჰამლეტი – „ოფელია, ნადი მონასტერში!“

ოფელია – მე მიინდა ვსთქვა, რომ უმთავრესი პიროვნება თეატრში არც რეჟისორია და არც აქტიორი. ყველაზე უმთავრესი ჩვენი ძვირფასი თეატრია. უნდა ამაღლდეს იგი მაღალ ხელოვნებამდე, აი რას ვუსურვებ მათ ყოველი ახალი სეზონის დასაწყისში“.

როგორც რეჟისორის, ჰამლეტისა და ოფელიას დიალოგიდან ვხედავთ, პოეტი სინთეტიური თეატრის იდეას იცავს. ყველა კომპონენტის ჰარმონიული შერწყმის თემა თავისებური რეაქციაა რეჟისურის დიქტატურის წინააღმდეგ. არ შეიძლებოდა გალაკტიონს არ სცოდნოდა, რომ რუსეთში კ. სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ავტორიტეტმა, აგრეთვე, ევროპის თეატრებში რეჟისორთა პიროვნების წარმოჩინებამ საერთოდ მსახიობთა ერთგვარი გაღიზიანება გამოიწვია. ბევრს ეგონა, რომ რეჟისორი მოკლავდა მსახიობს, წაართმევდა მას პირველობას. „მსახიობები“, – წერდა კოტე მარჯანიშვილი, – რეჟისორს ისე უცქეროდნენ, როგორც მათი არტისტული თავისუფლების მოძალადეს, როგორც დესპოტს, რომელიც თითქოს ართმევდა მათ მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებლობას. „იმ ხანებში მონოდებულები ვიყავით დაგვეცვა მდგომარეობა თეატრში. ხშირად გვიხდებოდა ჩხუბი არა მარტო მსახიობებთან, არამედ დირექციასთანაც“.

ასეთი იყო სინამდვილე. გალაკტიონისათვის მიუღებელი გახლდათ თვით საკითხის დასმაც კი, თუ ვინ არის თეატრში უპირველესი, მისი აზრით, კამათი – დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი თუ მხატვარია უპირველესი არ შეესაბამება თეატრის საერთო ინტერესებს.

მაგრამ კამათი მაინც არსებობდა. იგი გაგრძელდა დიდხანს. თეატრის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე აქცენტებს იძენს ამა თუ იმ კომპონენტის უპირატესობის საკითხი. გალაკტიონი გრძნობს, რომ ეს მეტად ღრმა და სერიოზული საკითხია და ამიტომ საკმაოდ სოლიდური არგუმენტაციაც მოაქვს თავისი აზრის ნათელსაყოფად დიალოგის თითოეულ მონაწილეს. „ყველაზე უმთავრესი ჩვენი ძვირფასი თეატრია“. ამბობს ოფელია და აქ ვლინდება ავტორის პოზიციაც.

გალაკტიონი არა იშვიათად მიმართავდა ხოლმე თავისი ნააზრის დიალოგის ფორმაში გადმოცემის ხერხს. როგორც ჩანს, მასაც დიდხანს ანუხებდა დრამატურგობის ყინი. ამ მხრივ იგი გამონაკლისი არ ყოფილა. მსოფლიოს თითქმის ყველა დიდი პოეტი და პროზაიკოსი ოცნებობდა დაენერა პიესა, გამხდარიყო დრამატურგი. ვილამ არ სცადა პიესის დაწერა ჩვენშიაც და სხვა ქვეყნების მწერლობაშიაც, მაგრამ ძალიან ცოტას თუ გაუმართლა ბედმა. ვის არ უოცნებია ამოეხსნა თეატრალური სამყაროს საიდუმლოება, ჩასწვდომოდა მის არსს და თავადაც გამხდარიყო სპექტაკლის შექმნის მონაწილე.

გალაკტიონსაც ბევრჯერ გამოუთქვამს სურვილი დაენერა პიესა, ერთხელ მარჯანიშვილის თეატრში საზეიმო შეხვედრაზე მან თავის მომავალ პიესაზე ილაპარაკა საჯაროდ. დღიურებში ხომ საკმაოდ ბევრია ასეთი განცხადება.

... „მოქმედი პირნი“ – ბუბა, შიუკა, კვარიკი, მარალა, ასარ-ბასარი, ლოლა სასტუმროს პატრონი და სხვა. მოქმედება სწარმოებს, 1921 წ. თებერვალში, ტფილისის მიდამოებში...”

აქ მეტი არაფერი! ახლა სხვა ჩანანერი:

... „მთელი მოქმედება სწარმოებს ძველი ტფილისის ფონზე. ძველი ტფილისი, ეხლა ინგრევა – შენდება, ახალი შენობები – აი, ამ ნგრევა-შენების საფუძველზე აიგება მთელი პიესა. სიუჟეტი: ანგრევენ ერთ ძველ სახლს, რომელშიაც მოთავსებულია ძველი ოჯახი – ეს არ არის რევოლუციური ნგრევა ეს არის მშენებლობითი ნგრევა“.

(საინტერესო დამთხვევაა. მარია ბარათაშვილმა ამ თემაზე დასწერა პიესა „სართულები“. დაიდგა თბილისის სომხურ თეატრში.)

კინოსცენარის დაწერაც უცდია პოეტს. სურვილი ჰქონია და ჩაუნერია ერთი ტიპის რვა თვისება. „თვალეები დახუჭა, მის ოცნებაში გადაირბინა მთელმა მისმა ცხოვრებამ“, ვინ რას ეძახდა. ძაღლის ლეკვი – ასე უწოდებდნენ დაბადებიდან. ვირი – ნაცნობ-მეგობრები“ და ა.შ.

და კიდევ ერთი ჩანანერი. პიესა ომის თემაზე. „რამდენიმე მტრის მზვერავი გამოდის, რომ დაზვეროს“... ხუთიოდე სიტყვა. ხუთიოდე მტრიხი!...

ძნელია გადაჭრით ლაპარაკი არარსებულ პიესებზე, მაგრამ ჩანანერების დიდი ნაწილი ისეთია, რომ შეიძლება ვთქვათ, პოეტს კომედიების დაწერა ჰქონდა განზრახული. ყველაზე სრული ჩანანერი (021371-37) ვოდევილს ეკუთვნის. „ივანე ნაპოლეონად იქცა“ ასეთია ვოდევილის სახელწოდება. შემდეგ ქვემოთ მინანერი აქვს „ვოდევილი I მოქმედებად გ. ტა-ბიდისა“. დაწერის თარიღი გაურკვეველია. არც ვოდევილია დამთავრებული. მართალია, ვოდევილი მაინცდამაინც არ ბრწყინავს გალაკტიონის საკადრისი გონებამახვილობითა და ნიჭიერებით, მაგრამ დიდი პოეტის ყოველი თეატრალური ინტერესი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს დღეს.

ვოდევილში სამი მოქმედი პირია: ივანე, მისი ცოლი თებრონე და კარისკაცი, თუმცა მოქმედ პირთა დასახელებაში შვილებიცაა ნახსენები, მაგრამ მოქმედებაში ისინი არ არიან.

მოქმედება მიმდინარეობს ივანეს ბინაში, იწყება იმით, რომ ივანე გაზეთს კითხულობს, სადაც აღწერილია „კავკასიელი ნაპოლეონის“ ივანე კვახაძის (ზოგჯერ კვახპირველი) გმირობა. ივანე უმაღლეს იხმობს კარისკაცს და უბრძანებს, რომ ყველას აუწყოს ივანეს ნაპოლეონად გადაქცევა. კარისკაცი ჯერ დაიბნევა. გათამაშდება ამ დაბნეულობის სცენა, ნაჩვენებია ივანეს რეაქცია კარისკაცის საქციელზე, შემდეგ გონსმოსული კარისკაცი იწყებს ყვირილს, რომ ივანე ნაპოლეონად იქცა.

ივანე კვლავ მოუხმობს კარისკაცს და გაზეთს მიანვდის, ნაიკითხე რა სწერიაო, მაგრამ გაზეთს ისევ ივანე უკითხავს: შიგ სწერია: „ქართველი თავადაზნაურები თავის კანში ველარ მაგრდებიან, ბედაურებს თავს ველარ უკავებენ და მამაპაპური სულით და ადათით გაჟღენთილნი გმირულად მოინევენ ბრძოლის ველისაკენ“. მომდევნო სურათს აკლია რალაც. ლოგიკური განვითარება არ ხდება. შემდეგ არის ჩანანერი. ივანე კარისკაცს ეუბნება, ხომ არ დაივიწყებთ, რომ მე ნაპოლეონი ვარ, არაო? მაშ კარგი, ამისათვის გჩუქნით საქართველოს თავის ლამაზი ქალებით. „საუცხოვო ქალები არიან იმერეთში, – უფრო კარგები გურიში და სულ უკეთესები სამეგრელოში“. ყველა მიჩუქნიაო. ამას მოსდევს მოქმედებაში თებროლეს შემოსვლის სცენა. ივანე მას ჟოზეფინას უწოდებს. ერთმანეთს მიუაღერებენ „ნაპოლეონი და ჟოზეფინა“. კარისკაცი შეახსენებს ნაპოლეონს, რომ საჭიროა რეფორმები და ივანეც იწყებს ოცნებას:

„რეფორმა! მაგალითად გავამრავლოთ სასწავლებლები? ავაგოთ მონასტრები? ავაგოთ ეკლესიები? შემოვიღოთ უფასო სწავლება. რა რეფორმა? საჭიროა ისეთი რეფორმა, რომ მტრებმა კრინტის დაძვრა ვერ გაბედონ. ოჰ, ჩემი მტრები, მართლა ეხლა გამახსენდა, საჭიროა ჯაშუში ვიყოლიოთ. თუ რას ამბობენ ჩემზე ჩემი მტრები, აუცილებლად ეს მე საშუალებას მომცემს უფრო დიპლომატიურად ვანარმოო საქმე. დაუძახეთ კარისკაცს!“

ვოდევილიდან ჩანს, რომ პოეტს აწუხებდა ცრუ რაინდობის თემა, რომელიც შორს არ იდგა „ყვარყვარიზმისაგან“!

(გალაკტიონ ტაბიძე გაბაასების, დიალოგის ფორმას სხვა ლექსებშიაც მიმართავს (მაგ. „ქალაქ!“), მაგრამ მისი საყვარელი დრამატული ფორმა უფრო შინაგანი მონოლოგია, ვიდრე დიალოგი!).

გალაკტიონ ტაბიძეს სიკვდილამდე აწვალბდა ფიქრი, – თუ როგორ გამოეხატა თავისი სათქმელი დრამატულ ფორმაში. ღრმა შინაგანი კონფლიქტი, რომელიც მის სულში არსებობდა, მართლაცდა „ბედნიერი მასალა“ იყო დრამატული ჟანრისათვის. მსოფლიოს თითქმის ყველა დიდმა მწერალმა სცადა ბედი დრამატურგიაში, ბევრმა ამაოდ, მაგრამ მათი სულის ამ ლტოლვაში არის რაღაც შეუცნობელი და ამასთანავე თითქოს ადვილად გასაგები, – თუ რატომ იტაცებს ყველას თეატრალური სამყარო.

ადამიანი ისწრაფვის გახსნას თავისი შინაგანი სამყარო სხვის სულში, – ამბობდა კოტე მარჯანიშვილი. ეს ძლიერი და ყოვლისმომცველი ვნება აწუხებდა ბევრ მწერალს ჩვენშიც. პიესებს სწერდნენ, ფიქრობდნენ მასზე ცნობილი მწერლები (მ. ჯავახიშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, ლ. ქიაჩელი, გ. ლეონიძე, ს. ჩიქოვანი და სხვები).

ასე იყო მე-19 საუკუნეშიც. ყველა მწერალი თითქოს მოვალედაც სთვლიდა თავს ძალა ეცადა დრამატულ ჟანრში. [...]

გალაკტიონი, უპირველესად, დიდი ლირიკოსია და თითქოს მის შემოქმედებაშიც მხოლოდ „ერთი მოქმედი პირია“, მაგრამ ეს არის მძაფრი დრამატული, მე ვიტყვოდი, ტრაგიკული გმირი. მისი პიროვნება გახლართულია დრამატულ კოლიზიებში, იგი იბრძვის, ეძებს გამოსავალს და ეს მებრძოლი სული არასოდეს არ ასვენებს მას. პოეტი მარტო არ არის, მას ჰყავს თავისი პარტნიორი – მეორე სახე, რომელთანაც მუდმივ ჭიდილსა და წინააღმდეგობაშია იგი.

შუალამისას, მარტოობის საშინელ ჟამად,
მეწვევა ჩემი იდუმალი მეორე სახე.
გამოუცნობი მღელვარებით ვდგევართ პირდაპირ:
მშვიდი სიცოცხლე რა ამაოდ მე განვიზრახე.
თვალწინ მეშლება დღეთ წარსულთა მწუხარე რიგი
და უნაყოფო ჩემსა ბრძოლას მაგონებს იგი;
და მსურს მე ამ დროს, მსურს უსაზღვრო თავისუფლება,
რომ ჩემს მახლობლად არ სუფევდეს წამების ღმერთი,
მსურს არ დამდეგდეს იდუმალი სახე მხილების
და ვიყო ერთი, ყველგან, მუდამ მსურს ვიყო ერთი.
(„იდუმალი მეორე სახე“)

ორსახეობა, თუ სამსახეობა („მაგრამ უეცრად ვილაც მესამე, ვილაც მახინჯი ჩადგა ჩვენ შორის“) პოეტის სულში ქმნის ღრმა დრამატიზმს. მოპირისპირე მხარეების „გამოუცნობი მღელვარებით“ დგანან პირისპირ და ეს შინაგანი დაძაბულობა უნდა მოიხსნას ერთის გამარჯვებით. გალაკტიონთან იმარჯვებს სინათლე, სიკეთე, მაგრამ „ცხოვრების დრამატული წინააღმდეგობანი მას ტრაგიკულის სიმაღლეზე აჰყავს“ (მ. კვესელავა). რევოლუციამდელი საქართველოს პირობებში წარმოქმნილი კონფლიქტი პოეტსა და მის გარემომცველ სინამდვილეს შორის იხსნება, როცა აფრიალდა „ალისფერი დროშა“, მაგრამ პოეტის პიროვნებაში დრამატული საწყისი მაინც არ ქრება. ეს უკვე სულ სხვა ხასიათის კონფლიქტია, მაგრამ მაინც არსებობს. [...]

გვინდა ერთ მომენტზედაც მივიქციოთ ჩვენი მკითხველის ყურადღება. შესაძლოა, აქ სადავოც ბევრი რამ იყოს, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ლიტერატურათმცოდნეობისათვის ეს თავისთავადაც საინტერესო საკითხი უნდა იყოს. იმ მოტივებთან ერთად, რომლის შესახებაც რ. თვარაძე წერს, ჩვენ მნიშვნელოვან მომენტად მიგვაჩნია „ყოფნა-არყოფნისა“ და „დროთა კავშირის დარღვევის“ პრობლემა. გალაკტიონთან დიდი პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა ასპექტითა და ინტენსივობით ჩნდება ეს პრობლემა, რასაკვირველია, ყოველთვის ადვილად შესამჩნევი როდია იგი. ზოგჯერ შეფარვითი ფორმა აქვს მას, მაგრამ ასეა თუ ისე, იგი მაინც არსებობს.

გ. ტაბიძის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია შექსპირს. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ალბათ, არცერთ მწერალს ისე მძაფრად და ღრმად არ გამოუხატავს სიკვდილ-სიცოცხლის და საერთოდ „ყოფნა-არყოფნის“ პრობლემა, როგორც ეს გააკეთა შექსპირმა.

გალაკტიონის შემოქმედებაში და თვით პიროვნების ხასიათში (იქნებ მის ცხოვრებაში?!) არის რაღაც ჰამლეტისებური. მის სულს ჰამლეტისებურად სტანჯავდა ეჭვი და იგი სიკვდილამდე თან სდევდა მას. პოეტი გრძნობდა თავის სიდიადეს, მაგრამ ეჭვი ეპარებოდა, რომ მის „მთავარ ხაზს“ არ იცავდა ქართული პოეზია. დღიურებში ხშირად მიაწინებდა ამ მომენტს. უნივერსიტეტის „პირველი სხივი“ რომ დაარსდა, ამ ფაქტშიაც კი თავის „მთავარი ხაზიდან“ გადახვევის საშიშროება დაინახა. ეჭვი ყველასა და ყველაფრის მიმართ დაეუფლებოდა პოეტის მთელ პიროვნებას [...]

რევოლუციამდე პერიოდში გალაკტიონი ხშირად მიმართავდა სიკვდილ-სიცოცხლის თემას. ახალგაზრდა პოეტი თავსაც ეკითხებოდა და სხვებსაც: თუ რატომ იყო ეს ქვეყანა მოუნყობელი – გაუმარგლავი? ჰამლეტის დარად იგიც ხშირად გრძნობდა „შეურაცხყოფას ღირსეულის უღირსისაგან“ („ჰამლეტი“).

მაგრამ როგორ მოიქცეს? „იტანჯოს და აიტანოს მჩაგრავ ბედის“ განაჩენი „თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას“? („ჰამლეტი“) და პოეტი არჩევს ბრძოლას. ის ამბობს,

ვიცი – ბოლო აქვს ქვეყანაზე ყოველგვარ სახეს,
მაგრამ წამებას, ჩემს წამებას კი არ აქვს ბოლო;

რაკი ეს ასეა: მე ვეძებ მასში თავისებურ ბედნიერებას,
იგი სავსეა ძლიერებით, ვით ცეცხლის ქურა...
რომ კვლავ შეეძლოს განმიახლოს ძღვევის სიმღერა,
რაც სინამდვილემ წამართვა და გამინადგურა.

სინამდვილის უხეში ხელი შეეხო პოეტის ნაზ სულს, მაგრამ ამ ძალადობაშიც პოეტი თავისებურ „ბედნიერებას“ პოულობს. იგი აღვიძებს და ამძაფრებს ბრძოლის ჟინს.

მაგრამ ათასი მტანჯველი კითხვებით, ტკივილით და სიზმარეული ხილვადობით არის აღსავსე ბრძოლის ეს გზა. და იწყება „გმირის შინაგანი ბრძოლა საკუთარ თავთან“ (ბელინსკი).

დრამატული კოლიზია მოიცავს პოეტის მთელ შინაგან სამყაროს. ორი მხარე, ცხოვრებისადმი დამოკიდებულების ორი ასპექტი უპირისპირდება ერთ არსებაში.

პოეტი დრამატულ ფორმაში წერს „მესაფლავეს“. ეს არ არის უბრალოდ ლექსის ინსცენირება. დრამატურგიულ სტრუქტურაში ლექსის მოქცევის სურვილს განაპირობებს კონფლიქტის ხასიათი, ლექსის საკმაოდ ნათელი სიუჟეტური განფენილობა კი ქმნის საამისო საშუალებას. გალაკტიონი არ კმაყოფილდება მარტო „მესაფლავით“ და აქ სხვა ლექსებსაც იშველიებს, რომ უფრო განავრცოს თავის სათქმელი.

დრამატული რედაქცია ასე იწყება:

მესაფლავე – განვაგრძოთ თავო ჩემო, საქმე დანყებული. ისევ საფლავი, საფლავი, უკანასკნელი ბინა ადამიანის. ბედს არ ვემდური, რომ ასე ვარ და მეძახიან მესაფლავეს, რადგან სიცოცხლეში მეც საქმეს ვაკეთებ, საქმეს მადლით მოსულს, ბინას ვუმზადებ ადამიანს, ბინას. მგზავრს წუთისოფლისას ნეტარს, თუმცა სამარეთ წოდებულს. სიკვდილი უკანასკნელი სიტყვაა სიცოცხლის, ჰო, ეს მჯერა, უხილავო ძლიერებავ, ადამიანო, სიცოცხლეში მაინც ნუ მიეცემი დავიწყებას. შენ კი ვინ მოგიგონებს... დარჩებით მეგობრად შენ და სამარე“.

ეს მონოლოგი შორეულად, მაგრამ მაინც იწვევს „ჰამლეტის“ მესაფლავის ასოციაციას. ბინა, რომელიც გარდაცვლილისათვის მზადდება, გალაკტიონის მესაფლავეში კეთილ საქმედ არის მიჩნეული. მესაფლავე პირდაპირ ამბობს „ბედს არ ვემდური“, რომ მესაფლავის ხელობისა ვარ, რადგან მადლით მოსილს საქმეს ვაკეთებ – ბინას ვუმზადებ გარდაცვლილსაო.

შექსპირის მესაფლავეებიც მიცვალებულთათვის კარგი ბინის აგებაზე ფიქრობენ, მათ სჯერათ, რომ მესაფლავისაგან „გაკეთებული სახლი მეორედ მოსვლამდისა სძლებს“.

შექსპირის მესაფლავე თხრის საფლავს და მღერის:

ამისთანა ძვირფას სტუმრის
დასახვედრად თურმე კმარა,
თოხ-ნიჩაბი, ბნელი ორმო,
ფიცრის კუბო და სუდარა.

გალაკტიონის მესაფლავე არ მღერის, მაგრამ უცნაურად იღიმება (აქ ვერც შექსპირის მესაფლავე იმღერებდა, რადგან უკვე მიცვალებულის წინაშე დგას). მისი ღიმილი მკვდრის ღიმილივით ცივია, ოდნავ ირონიულიც. რადგან „იცის, იცის მესაფლავემ, როგორც უნდა... როგორც ხდება“. ყველაფერი წარმავალია, ყველაფერს დავინწყება უწერია...

ამის შემდეგ ხდება მეტამორფოზა. უკანასკნელ სიტყვას პოეტი ამბობს:

მაგრამ დღეს არ ღირს სიკვდილზე დარდი,
თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები
და წავალ ქარში, როგორც მოცარტი
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით.

და ბოლოს უფრო ხაზგასმული ოპტიმიზმი:

ამაღლდი სულო თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი,
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან ჩვენი შემრიგებელი.

„მესაფლავის“ პესიმიზმი გზას უთმობს იმედს, სიცოცხლის გამარჯვების იდეას. „მესაფლავეში“ უფრო ძლიერია ცხოვრების განახლების, სიცოცხლის გაგრძელების იდეა, ვიდრე პესიმიზმი ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით, მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს ოპტიმიზმის „იდეალური საყრდენი“, მესაფლავისა და პოეტის დიალოგის არსი მაინც „ყოფნა-არყოფნის“ მარადიული პრობლემის ასპექტშია დანახული. ეს პრობლემა ანუხებდა სიჭაბუკის წლებიდანვე გალაკტიონს და, როგორც ავლნიშნეთ, არც არასოდეს არ განთავისუფლებულა მისგან.

გალაკტიონს აქვს ლექსი, რომელსაც „ორი“ ჰქვია. აქაც იგივე ფიქრები, ნუხილი, სევდა, იმედი, ლექსში, როგორც იტყვიან, ორი მოქმედი პირია. მათ სახელები არ გააჩნიათ. ისინი, უბრალოდ, ციფრებით არიან დასახელებული (პირველი, მეორე).

ფილოსოფიური დიალოგი მათ შორის – სიცოცხლის მდინარება, თაობათა მონაცვლეობა და დროის უსასრულო სვლა საუკუნეთა სიღრმეებში, ჭაბუკს ასეთ პოეტურ სახეში აქვს გამოხატული.

მახსოვს, მეც მახსოვს... როცა ყრმამ წყალში
მწუხარე სიტყვით ქვა გაისროლა –
უკვალოდ როცა გაჰქრა იგი ქვა...
ზღვა შეკრთა. წყალმა დაიწყო თრთოლა,
რგოლი რგოლს მიჰყავს წყნარი ლივლივით,
დაჰყვა ზღვის სივრცეს დაუსრულებელს,
ნაპირს მიასკდა და გამობრუნდა.
ისევ დაადგა გზას უსაზღვროს, ვრცელს,
ახლა არა სჩანს...

ასე წრიული, რგოლისებური განვითარება სიცოცხლისა და შემდეგ გაქრობა უსასრულობაში საკმარისი საფუძველია სევდისათვის.

მაგრამ ლექსი მაინც იმედიანი სტრიქონებით მთავრდება:

წელიწადები წელიწადს შეცვლის,
შთამომავლობას – შთამომავლობა...
ეჰ, მაგრამ სხვაა მაინც სიცოცხლე,
ვნებებს ხომ მარხავს მისი გაქრობა.

ჭაბუკი პოეტისათვის დაუთმობელია სიცოცხლე, რადგან მასთან ერთად ხომ... ადამიანური ვნებებიც ქრებიან?!

თაობათა მონაცვლეობის უსასრულო გზა კვდომისა და განახლების გზაა. პოეტისათვის სიცოცხლის გაქრობა, ამქვეყნიური ვნებებისაგან განთავისუფლებას ნიშნავს: ხოლო მის იქით, მიღმა უცნობ სამყაროში რაღა შეიძლება იყოს?

მოვსპოთ სიცოცხლე... დავიძინოთ... რომ დავიძინოთ,
მერე სიზმრად იქ ვნახავთ რასმე? ძნელი ეს არის.
არ ვიცით მაშინ რა სიზმრები მოგვევლინება,
როს სიკვდილის ძილს მივეცემით და მოვშორდებით
მოკვდავთ ცხოვრების მღელვარებას!

– ამბობს ჰამლეტი. მან იცის, რომ „გაბედულებას მოსაზრება უსუსტებს შუქსა“ და ნებისყოფას ადუნებს იგი, მაგრამ მას სწამს, რომ ამ ქვეყნად არავინ არის ისეთი, „რომელიც მონად ვნებათაღელვას არ გახდომია“. [...]

ჟურნ. „მნათობი“, 1973, №1.

ირაკლი კენჭოშვილი

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის გენეზისისათვის

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის გენეზისი დაკავშირებულია ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და ურთულეს პერიოდთან ჩვენი საუკუნის ქართული ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრებისა – 10-იან წლებთან, როცა ქართულ სინამდვილეშიც მთელი ძალით, კომპლექსურად იჩინა თავი ყველა ნიშანმა ზღვრული ხანისა, XIX საუკუნის კულტურის დაისისა და XX საუკუნის კულტურის განთიადისა. შეიძლება ითქვას, რომ გასული საუკუნის 60-იანი წლების შემდეგ ქართული საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში არ ყოფილა ღირებულებათა გადაფასების ისეთი ინტენსიური პროცესი, რაც გაცნობიერებული იყო როგორც კრიტიკულ, ასევე მხატვრულ აზროვნებაში. განახლების სურვილი იყო ეპოქის მოთხოვნილება, – წადილი და მოწოდება იმ დროის მოწინავედ მოაზროვნე ადამიანთა. ამ მიზნით მათ ხელახლა გახსნეს ეროვნული კულტურის საგანძურები და ახალი ენთუზიაზმით დაენაფნენ ევროპის ახალ ხელოვნებას. როცა გალაკტიონი მოვიდა ქართულ პოეზიაში, იდგა ჟამი შენებისა, ჟამი განყრად ქვათა და ჟამი შეკრებად ქვათა... ორი კულტურის მიჯნაზე უშუალო წარსულის ქართული ხელოვნება დასრულებული ტრადიციის სახით წარმოდგა ახალი ლიტერატურული თაობის წინაშე. აშკარა იყო: „წინამურში რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოქა დამთავრდა დიდი“.

რათა აშკარა გახდეს უზარმაზარი მასშტაბები იმისა, რაც მოხდა ქართულ პოეზიაში ამ საუკუნის დასაწყისში, უპირველეს ყოვლისა, ნათლად უნდა განვსაზღვროთ ხასიათი 10-იან წლებში დაწყებული რადიკალური მოვლენებისა. აქ არ გამოვუდგებით იმის კვლევას, თუ რამდენად მოახერხა ქართულმა კრიტიკულმა აზრმა სათანადო სისრულითა და ობიექტურობით გაშუქება იმ ლიტერატურული მოვლენებისა, რომელთანაც თავიანთი შემოქმედების გენეზისით დაკავშირებულნი არიან ქართული ლექსის უდიდესი რეფორმატორები, მათ შორის კი უპირველესად გ. ტაბიძის გიგანტური ფიგურა. ერთი აშკარაა: არ შეიძლება იმ ფაქტის უარყოფა, რომ ქართული ლექსის ახალი ეროვნული ეტაპი არსებითად განსაზღვრა

ევროპულმა კულტურამ. ეს თითქოს პარადოქსია, მაგრამ ყოველ პარადოქსს თავისი ახსნა უნდა მოეძებნოს.

თავისთავად ის გარემოება, რომ ეროვნულმა ლიტერატურამ და ხელოვნებამ განახლება-განვითარების მძლავრი ბიძგი შეიძლება უცხოეთიდან მიიღოს, საკვირველი არ უნდა იყოს. ბოდლერის მიერ ედგარ პოს აღმოჩენამ დასაბამი მისცა ფრანგული პოეზიის ახალ ეტაპს; ბაირონის შემოქმედების აღმოჩენით დაიწყო ზოგი ერის ლიტერატურის ახალი ხანა. ბლოკი და მისი თაობის არაერთი პოეტი, ისევე როგორც გ. ტაბიძე და სხვანი, შემოქმედების მძლავრ იმპულსს ლებულობენ საფრანგეთიდან, კერძოდ სიმბოლისტებისაგან. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საკუთრივ ეროვნული პოეზიის ძალუმი ენერჯია არ ყოფილიყოს მნიშვნელოვანი ბლოკისათვის ან გალაკტიონისათვის. კავშირი ეროვნულ პოეზიასთან გ. ტაბიძის პოეზიაში არასოდეს ყოფილა განწყვეტილი. მაგრამ ეროვნული პოეზია იყო ენერჯია, რომლის ახლებურად ამოქმედების სტიმული და გეზის მიმცემი ძალა იყო ევროპული სიმბოლიზმი. აკაკის, ილიას, ვაჟას პოეზია გ. ტაბიძისათვის იყო ნიმუში სისადავისა და ხალხურობისა, პოზიტიური იდეალებისა და პოეტური ჰარმონიისა. ამასთანავე გ. ტაბიძემ პოეზიის რაობისა და დანიშნულების ახალი გაგება იანდერძა არა აკაკისა ან ილიასაგან, არამედ სიმბოლიზმისაგან.

გ. ტაბიძის პირველი ლექსები 1908 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო ლექსების პირველი კრებული 1914 წელს. 1908-14 წლების ლექსები არათანაბარ დონეზეა დაწერილი, ლექსების მეორე კრებულისაგან (1915-19 წლების ლექსები) განსხვავებით. 1908-14 წლების ლექსების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება ის არის, რომ უკვე პირველ ლექსშივე ჩანს ცნობიერი ზრუნვა ლექსის ტექნიკისადმი. კერძოდ, სიახლე ის არის, რომ რითმა საგანგებო ზრუნვის საგნად არის ქცეული. ისეთი ლექსები, როგორცაა „ნეტა მალე მიაღწევდე მიზანს“, „მტევანი, ვაზის ჯვარი“, „რაც უფრო შორს ხარ“ (1908), გალაკტიონის ბოლოდროინდელი ლექსების ერთი წყების („ნიკორწმინდა“, „თასი“, „რიცა“ და სხვ.) მხატვრული სტრუქტურის არქეტიპებია: აქ სრულყოფილია პოეტური ტექნიკა და, ამასთანავე, მიღწეულია იშვიათი სისადავე – პოეტურობის მაქსიმუმი პოეტურ ხერხთა მინიმალურად გამოყენების გზით.

1908-14 წლების ლექსებში გალაკტიონის გზა პოეტური განახლებისაკენ ევოლუციური ხასიათისაა და არა რევოლუციური. გალაკტიონის პოეტური პალიტრა მნიშვნელოვნადაა დავალებული გასული საუკუნის ქართული ლექსისაგან. უკვე პირველივე ლექსებიდან იგი ხშირად ცდილობს კიდევ ტექნიკურად უფრო დახვეწილად და სრულყოფილად გამართოს გასული საუკუნის დროინდელი ლექსი. ცალკეული ლექსები თითქოს ბარათაშვილის, ილიასა და აკაკის ლექსთა თავისებურ, მოდერნიზებულ ვარიანტებს წარმოადგენენ. ამგვარ ლექსებს ქმნის გალაკტიონი სიმბოლიზმით ჭარბი გატაცების ხანებშიც. ასეთ ლექსებში კლასიკურად სრულყოფილია ვერსიფიკაციული მხარე. 10-იანი წლების ქართულ პოეზიაში განხორცილდა „ქართული ლექსის ვერსიფიკაციული რესტავრაცია, რაც განუყოფლად იყო დაკავშირებული ქართული პოეზიის საერთო მოდერნიზაციასთან“¹, რომლის ერთ-ერთი გამოვლინება იყო თავისუფალი ლექსის დანერგვა, ახალი სალექსო საზომებისა და სონეტის, ტერცინას, ტრიოლეტის, რითმის სრულყოფა და სხვა.

გალაკტიონის ადრეულ ლექსებშივე ჩანს პოეტის გადახრა პოეტურობის ახლებური გაგებისაკენ, რაც ქართული პოეზიის ახალი ტენდენციურობისაგან და იმ დროის დასავლეთევროპული დეკადენტური პოეზიის ზეგავლენით აღბეჭდილი რუსული პოეზიის ნი-ალიდან აქვს მიღებული. ეს ახალი გაგება გალაკტიონის პოეზიაში ყალიბდებოდა თვით ჩასახვის გზითაც, როგორც შედეგი იმდროინდელი სულიერი ატმოსფეროსი და როგორც მოთხოვნილება ქართული ლექსის შემდგომი განახლების აუცილებლობისა. რაც შეეხება იმ ხანებში გალაკტიონის კავშირს ახალ პოეტურ მიმდინარეობასთან, ამ მხრივ იგი ეპიგონ პოეტებს უფრო ეცნობა, ვიდრე ჭეშმარიტ ნოვატორებს. მხოლოდ 1914 წლიდან უკავშირდება გალაკტიონი პოეტურობის ახალი გაგების სამშობლოს – ფრანგულ პოეზიას და ამ გაგების „რუსული ვარიანტის“ ნამდვილ შემოქმედთ.

დეკადენტური გამოძახილი განსაკუთრებით ეპიგონური ხასიათისაა 1908-1914 წლებში დაწერილ თექვსმეტმარცვლიან ლექსებში, რომლებშიც, როგორც წესი, არ ისმის რაიმე პირ-

1 თ. ჩხენკელი, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის გარშემო, „მნათობი“, 1968, № 11, გვ. 125.

დაპირი გამოძახილი ტრაგიკულ და დიად სოციალურ და პოლიტიკურ კატაკლიზმათა წინაშე მყოფი სინამდვილისა. ამ ლექსებში გამეფებულია ფსევდორომანტიკული განწყობილებანი. ამ ლექსების მანერისტული ხელწერა არ შეესაბამება მათ იდილიურ შინაარსს. მაგრამ მაინც, თუნდაც მარტო პოეტური ტექნიკის თვალსაზრისით, ეს ლექსებიც სიახლეა ქართული პოეზიის განახლების, პოეტური შტამების დაძლევის და პოეტურობის ახალი გაგების გამომუშავების გზაზე. ეს გზა ძიებით იკვალებოდა და ამითაც აიხსნება ის სტილისტური სიჭრელე, პესიმისტურ და ოპტიმისტურ განწყობილებათა ის მუდმივი მონაცვლეობა, ეროვნული და უცხოური პოეზიის ტრადიციათა სინთეზის სხვადასხვა ვარიანტი, „სუსტ“ და „ძლიერ“ ლექსთა შექმნა თითქმის ერთსა და იმავე პერიოდში, იშვიათი წარმატებანი და მოულოდნელი ნაბორძიკებანი, რაც თავს იჩენს 1908-1914 წლების ლექსებში. ამ პერიოდშია დაწერილი ადრინდელი გალაკტიონის ისეთი ლექსები, როგორცაა „ნეტავ მალე მიაღწევდე მიზანს“, „გადანახული დროშები“ (1908), „გამოსალმება“, „გამონაკლისი“ (1910), რომლებიც იშვიათი სრულყოფილებით ხასიათდებიან და მოულოდნელიც კი არიან დამწყები პოეტისაგან. ამასთანავე ოპტიმიზმს ისეთი ლექსებისა, როგორცაა „ახალგაზრდებო“, „პირველი მაისი“ (1908), ენაცვლება მელანქოლია ლექსებისა „ღამე“, „მომაკვდავი“ (1909). კლასიკურად სადა და გამჭირვალე ლექსის „გამოსალმების“ (1910) პარარელურად იწერება „ხელოვნურად გართულებული ორმაგი და სამმაგი ეპითეტებით“¹ გამართული „ნუთი“ (1910) და სხვ.

ლექსებში „ახალი ტალღა“, „ქანდაკება“ (1909) პოეტს მიზნად დაუსახავს რთული ფორმალური ვერსიფიკაციული ამოცანები, რიტმული სანყისის გამრავალფეროვნება, რაც ფორმის მიმართ ცნობიერი ზრუნვის გამოვლინებაა. ადრინდელი გალაკტიონის ლექსთაგან მკითხველთა ერთ ნაწილს შორის დიდად პოპულარული „მე და ღამე“ (1912) ერთ-ერთი ნიმუშთაგანია ისეთი ლექსებისა, რომლებშიც თავს იჩენს სინამდვილის „ესთეტიკური“ უგულვებლყოფა, მისი „დაუინტერესებელი“ ჭვრეტა. ამასთანავე, შესაძლებელია ამ ლექსის თემატური მოტივი „საიდუმლოს“ მალვისა არაპირდაპირი გენეტური კავშირებით დავალებულია მალარმესაგან, რომელიც ასაბუთებდა, რომ საგნის, მოვლენის დასახელება ნიშნავს მისი მომხიბლელობის მოსპობას, რადგან პოეტური მეტყველების მთელ სიმშვენიერეს შეადგენს ამოცნობა იმისა, თუ რისი თქმა სურდა პოეტს. დაფიქრება იმ საიდუმლოს რაობის შესახებ, რომელსაც პოეტი ქვეყნად არვის არ უმჯღავნებს, უთუოდ შეადგენს „მე და ღამის“ პოეტური ეფექტის ერთ-ერთ საყრდენს. ასეთი მალარმესებური თვალსაზრისის ანალოგი, შესაძლოა დუმისის პოეტურ-ფილოსოფიური გააზრებითაც დავალებული, ცხადად ჩანს ლექსში „არ მინდა სიტყვა“ (1914):

არ მინდა სიტყვა, არ მინდა სიტყვა!
როდესაც სიტყვა დაიბადება
სიმართლის ალი – როგორც ბურუსი
ისევ ირღვევა და იფანტება...
სადაა სიტყვა, რომ ამოაშროს
გულში ნაგრძნობი და ნაფიქრალი?

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ახალი პერიოდი იწყებს ქართული სიმბოლიზმის ჰეროიკულ ხანას. 1914 წლის მეორე ნახევარშია დაწერილი ლექსი „სიბერე“ („მე მიღალატეს ძველმა რითმებმა“), რომელშიც ელავს ბოდლერისეული ფრაზა „სპლინი“, „იდუმალი მეორე სახე“, ხოლო 1915 წლის დასაწყისში დაწერილია „Art Poetique“, რომელიც იმეორებს ვერლენის ცნობილი ლექსის სათაურს და ეხმაურება ამ ლექსის ცნობილ თეზას: „De la musique avant tout chose“.

ჩვენი აზრით, სიმბოლისტურად უნდა მივიჩნიოთ გალაკტიონის შემოქმედების გზის მონაკვეთი მანამადე, ვიდრე კი პოეტი ქმნის სიმბოლისტურ ლექსებს, ვიდრე კი მთლიანად გადავიდოდეს ახალ პოზიციებზე. როცა თავისი გიგანტური მუხლუხობით გადაიარა 1924 წელმა, გალაკტიონმა ამ წლის დამლევს – 25 დეკემბერს ახალი მოწოდებით მიმართა საქართველოს პოეტებს:

1 გ. ასათიანი, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა, „ცისკარი“, 1967, №8, გვ. 111.

დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია
და სისხლიანი დგას ანგელოსი,
ახალ გრიგალებს ვწირავთ სიცოცხლეს
ჩვენ, პოეტები საქართველოსი!...

ვფიქრობთ, ლოგიკური იქნება ეს მოწოდება მივიჩნიოთ გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტური პერიოდის დასასრულად და ახალი პერიოდის დასაწყისად, თუმცა მკვეთრი გათიშვა სიმბოლიზმთან 1928 წელს იჩენს თავს. მართალია, ყველაზე რელიეფურად და თანმიმდევრულად გალაკტიონი სიმბოლიზმთან სიახლოვეს ამჟღავნებს მისი ლექსების მეორე კრებულში; ხოლო 1921-24 წლების მრავალ ლექსში გენეტიკური კავშირი პოეტურობის სიმბოლისტურ გაგებასთან ძნელად შეიმჩნევა და მათი პოეტიკა არსებითად იმ ტიპისაა, რომელსაც მისდია გალაკტიონმა თავის საუკეთესო ლექსებში 1925-28 წლებიდან თავისი შემოქმედებითი გზის დასასრულამდე; ეს იყო კლასიკური სისადავის, სასაუბრო მეტყველებასავით ბუნებრივი და ამასთანავე, მაღალპოეტური ხელოვნების გზა. 1922-24 წლებში გალაკტიონ ტაბიძის შეხება სიმბოლისტურ პოეტიკასთან მჟღავნდება ისეთ ლექსებში, როგორცაა „ეფემერა“ („ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები“), „ისევ ეფემერა“, „ზღვის ეფემერა“, „საახალწლო ეფემერა“, „დგება თეთრი დღეები“, „მეოცნებე აფრებით“, „ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა“, „ეს იყო ოქტომბრის დამლევს“ (ყველა 1922 წ.), „მე ერთადერთი მქონდა წუხილი“, „შენ ემართლები მიმქრალ სახეებს“, „ეხლა კი მშვიდობით“, „ეფემერა“, „ქალაქში“, „ცისფერი“ (ყველა 1923 წ.), „მღვრიე ქარი“, „ქარი მოგონებათა“, „ქარი ჰქრის“, „ქარი ამწევი ფარდის“, „აღმოსავლეთი“ (ყველა 1924 წ.) აღსანიშნავია, რომ 20-იან წლებში აქვს თარგმნილი გ. ტაბიძეს მთელი წყება ვერლენის ლექსებისა.

ცნება სიმბოლიზმი, სიმბოლისტური გალაკტიონ ტაბიძის მიმართ მეტად პირობითად უნდა გავიგოთ. როცა 1915 და 1925-28 წლების ლექსებს სიმბოლისტურს ვუნოდებთ, მხედველობაში გვაქვს გალაკტიონ ტაბიძის დიდი ინტერესი ფრანგული და რუსული სიმბოლიზმისადმი, მაგრამ ვგულისხმობთ იმას, რომ ამ პერიოდში გალაკტიონის ინტერესთა ორბიტაში იმყოფება ქართული და ევროპული რომანტიზმი, ბოდლერი და პარნასის ჯგუფის პოეტები, ედგარ პოს სამყარო, ოსკარ უაილდის ესთეტიზმი და ემილ ვერჰარნის ურბანისტული პოეზია. გალაკტიონ ტაბიძისათვის ეს ნაირფეროვანი მხატვრული ფენომენები რაღაც პუნქტში ერთიანდებოდა, მთლიანდებოდა, და თანაც ისე, რომ კავშირი ევროპულ ფენომენტთან ხელს უწყობდა ქართული პოეტური ტრადიციების ორგანულად შესისხლხორციებას. გალაკტიონი ისე ლებულობს ევროპულ რომანტიზმს, სიმბოლიზმსა და პოსტსიმბოლისტური ხანის პოეზიას, რომ ყოველივე ამას სულაც არ აღიქვამს, როგორც ეროვნულის ანტიპოდს.

რამდენადმე მსგავსია ბოდლერისა და გალაკტიონის პოეტური გენეზისის ბუნება. როცა ბოდლერი გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე, ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო ჰიუგო, რომელსაც უდიდეს პატივს სცემდა „ბოროტების ყვაველების“ ავტორი და მას არაერთი ლექსი მიუძღვნა კიდევ, მაგრამ ბოდლერმა ისიც დაინახა, რომ „ჰიუგოს ხაზის“ შემდგომი განვითარება შეუძლებელი იყო: „პოეტური სამეფოს ყველა კარგი მინები დაკავებულია. მე ისლა დამრჩენია, რომ სხვა გზით ვიარო“, – ამის შეცნობით მოვიდა ბოდლერი პოეტურობის ახლებურ გაგებასთან. ასევე გალაკტიონიც მოესწრო ვაჟა-ფშაველასა და აკაკი წერეთელს. ახალგაზრდა გალაკტიონს წილად ხვდა ბედნიერება არაერთგზის შეხვედროდა მსცოვან აკაკის, – რაც აღბეჭდილია ფოტოზეც. გალაკტიონიც იყო მათ შორის, ვინც სხვიტორიდან დიდი ეროვნული ბარდის გადმოსვენებაში მონაწილეობა. ბოდლერის მსგავსად, გალაკტიონმაც შეიცნო, რომ აუცილებელი იყო ქართული ლექსის შემდგომი განვითარება. ჰიუგოსა და აკაკის ემბრიონი, შესაბამისად, სამუდამოდ დარჩა ბოდლერისა და გალაკტიონის პოეტურ ფორმაში, მაგრამ ორივე დაადგა ახალ გზას, ორივემ შეიმუშავა პოეტურობის ახალი გაგება. ფრანგული სიმბოლიზმი, ინგლისური ესთეტიზმი თუ უახლესი რუსული პოეზია გალაკტიონს არ მიუღია არც წმინდა სახით, არც მთელი კომპლექსით. გალაკტიონმა მისებურად, სუბიექტურად, თავისი კორექტივებით მიიღო ევროპული პოეზია. არსებითი,

რითაც გალაკტიონი უკავშირდება ევროპულ პოეზიას, ეს არის პოეტურობის ისეთი გაგება, რაც მეტად თუ ნაკლებად ზოგადია რომანტიზმისა, სიმბოლიზმისა, თუ ინგლისური ესთეტიზმისათვის, უაილდის, ბლოკისა თუ ვერჰარნისათვის და რაც არ უხშობდა გზას ქართული პოეზიის სტიქიას.

პოეტისავე სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, გალაკტიონის პოეზიაში „ორი ზღვა შეხვდა ერთი მეორეს“, XIX საუკუნის ქართული პოეზიის სწრაფვა თავისი შინაგანი პოტენციის აბსოლუტური ამონურვისაკენ, საბოლოო ფორმალური დახვეწისაკენ, ვირტუოზული სრულყოფისაკენ და ანალოგიური პროცესი, უკვე რეალიზებული ევროპული პოეზიის წიაღში. გალაკტიონ ტაბიძემ საბოლოოდ, ნიუანსებამდე სრულყო აკაკისა და ილიას ეპოქის პოეზიაში ცალკეული ხელუხლებლად დატოვებული ფორმალური უბნები პოეზიისა. გალაკტიონს ზურგი კი არ შეუქცევია წინამორბედი ხანის ეროვნული პოეზიისადმი, არამედ მოისურვა იმავე პოეზიის ზოგი ფორმისეული მომენტის სრულყოფა, გართულება, ცალკეული მომენტების ნიუანსირება. ახალი ქართული ლიტერატურული მიმდინარეობა, – აღნიშნავდა გ. ტაბიძე, – „შეეცადა წარსულისაკენ შესრულებული იდეების გატარებას, შემოიტანა რა თანამედროვე პოეზიაში ახალი სტილი უფრო ღრმა, რთული, ხელოვნური, ნიუანსებით და ძიებებით სავსე...“ მაგრამ ეს ოპერაცია წინამორბედი პოეტური სტილისადმი სტიმიულირებული იყო სიმბოლისტური პოეზიით და ხორციელდებოდა ახალი ეპოქის კულტურის დეკადენტური განწყობილებების ვითარებაში. ამდენად კავშირი ეროვნული პოეზიის წიაღთან არც განყვეტილი ყოფილა, მაგრამ არც ჰარმონიული.

პოლ ვალერი სამართლიანად შენიშნავს: პოეტი, რომელიც აითვისებს ოსტატობას, კლასიკოსი ხდება. გალაკტიონმა მოისურვა უფრო გაერთულებინა, უფრო ნიუანსურად დაეხვეწა და ვირტუოზულობამდე მიეყვანა წინამორბედთა პოეტური ოსტატობა, მათი ფორმა, მათი რითმა, რიტმი და სხვა. ამდენად, ამ პირობითობის ფარგლებში, გალაკტიონის დამოკიდებულება წინამორბედი ხანის ქართული პოეზიისადმი – იყო დამოკიდებულება კლასიკოსისა რომანტიზმისადმი. თუ ამავე აზრს ფორმისა და შინაარსის მთელ კომპლექსზე განვავრცობთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გალაკტიონის მიმართება XIX საუკუნის ქართული პოეზიისადმი იყო მიმართება სიმბოლისტისა რეალიზმისადმი.

ქართული პოეზიისათვის იგივე როლი შეასრულა ფრანგულმა სიმბოლისტურმა პოეზიამ, რაც ამ უკანასკნელისათვის – ედგარ პოს პოეზიამ. პოს პოეზიაში ფრანგმა პოეტებმა საკუთარი ძიებების სტიმიული პოვეს; მსგავსი იყო სიმბოლიზმის შემწეობაც ქართველი პოეტებისათვის. ასეთ პერიოდში აცხადებს გ. ტაბიძე:

ხშირად ვიგონებ ვერლენს,
როგორც დაღუპულ მამას...
(„ჭიანურები“, 1916)

პოეტურობის მისთვის სასურველი მოდელი გ. ტაბიძემ ფრანგულ სიმბოლიზმში დაინახა, თუმცა მზად იყო ამგვარი მოვლენა ქართულ პოეზიაშიც ეძებნა. მაგალითად, გალაკტიონის აზრით, ბოდლერის ლექსში „ლოცვა-კურთხევა“ პოეტის ხვედრსა და მონოდებაზე გამოთქმული აზრი შორს არ არის აკაკი წერეთლის ნაწერების სულისკვეთებისაგან: „ბოდლერს აქვს ერთი ლექსი, რომელსაც „ლოცვა-კურთხევა“ ჰქვია. მაგრამ აქ არავითარი კურთხევა არ არის. აქ არის წყევლა და მხოლოდ წყევლა... ლექსი გამოხატავს მგოსნის ამ ქვეყნად მოსვლას, დაბადებას... ღვიძლ დედისთვის მგოსანი არის საგანი მარტოოდენ გაკვირვებისა და ზიზლისა – დედას სცხვენია საკუთარი შვილის ყოლა. მგოსანი იტანს დაცინვას სულელებისაგან, იტანს შურსა და სარკაზმს, მგოსანი ხანდახან მსხვერპლი ხდება რომელიმე სისხლისმსმელი დალილასი, რომელიც თავისუფლებას მისცემს მას შემდეგ, რაც ამოსწოვა მასში უკანასკნელი სისხლი. მგოსანი, რომელმაც გამოიარა მთელ რიგი შეურაცხყოფათა და ტანჯვათა, უკანასკნელად მიდის ამ ტანჯვისაგან განწმენდილი სამარადისო დიდებასთან. მიდის იმ გვირგვინით, რომელიც გამზადებულია წამებულთათვის, მათთვის, რომელთაც ყველაფერი გადაიტანეს სიმართლისა და სილამაზის სამსხვერპლოდ. ძალიან სამწუხაროა, რომ ეს ლექ-

სი ქართულად არ დაინერა. მაგრამ აკაკის ნაწერებშიც ბლომადაა გაბნეული ამის მსგავსივე ფიქრები. იგი ისე ახლოა ქართველის სულთან, მის საუკეთესო და თავყანსაცემ შვილთა მდგომარეობასთან¹.

სიმბოლიზმი, საფრანგეთიდან დაძრული კულტურული ტალღა, ისეთსავე მასშტაბურ მოვლენად იქცა, ვით თავის დროზე ელინიზმი, რომელმაც იხარა არა მხოლოდ საბერძნეთის მიწაზე, არამედ რომსა და აღმოსავლეთშიც. ასევე, ფრანგული სიმბოლიზმით სტიმულირებული ხელოვნებამ დიდი ლიტერატურა წარმოშვა სხვა ქვეყნებშიც: რილკე და სტეფან გეორგე გერმანიაში, ბლოკი და ბრიუსოვი რუსეთში, იეიტსი და სხვანი ირლანდიაში, „ცისფერი ყანების“ პოეტთა ორდენი, რომელიც, პარნასელ პოეტებზე პოლ ვალერის ნათქვამი რომ გავიმეოროთ, წარმოადგენს „ერთ დიდ პოეტს მრავალი თავით“¹. განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა ის სტიმული, რომელიც მისცა ფრანგულმა სიმბოლიზმმა ქართული პოეზიის უდიდეს რეფორმატორს გ. ტაბიძეს.

სიმბოლიზმი საპირისპირო თვისებაა ნატურალიზმისა; „იგი იყო იდეალური მშვენიერების, სილამაზის, იდეალის რელიგია“². გ. ტაბიძის ლექსში „მარტო არა ხარ“ (1914) სახეგეგმით რწმენა, რომ „არსებობს მხარე, სად თანაგრძნობა არსებობს შენტვის“ – იდეალური მშვენიერების ზედროული სამეფოა.

„არტიტული ყვავილების“ ავტორის მჭიდრო კავშირი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ფრანგულ პოეზიასთან გამომჟღავნდა ამ კრებულის ფრანგულ სათაურსა და შ. ბოდლერის, თ. გოტიეს, პ. ვერლენის და ა. რენიეს სტრიქონების გამოყენებაში კრებულის ეფიგრაფებად. ჩვენი აზრით, გ. ტაბიძის მეორე კრებულის სათაური ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ გათვალისწინებით არის შექმნილი, სხვათა შორის, აღსანიშნავია ისიც, რომ ორივე კრებულში ლექსები დანომრილია რომაული ციფრებით. გარდა ამისა, გალაკტიონის კრებულის სათაური ეხმაურება აგრეთვე ბოდლერის ლექსს „ამური და თავის ქალა“. ორივე კრებულში თავს იჩენს ცხოვრებისეული სიმახინჯისადმი ხელოვნების დაპირისპირება. როგორც გ. ტაბიძე აღნიშნავს თავის ერთ ჩანაწერში „არტიტული ყვავილების“ გამო, „ამ საკითხზე წერდნენ ჩვენი კლასიკოსები, მაგრამ მათ არ ჰქონიათ ასე მკვეთრად დაპირისპირებული სიკვდილი – სიცოცხლესთან, სიკვდილი – რევოლუციასთან“. ამ დაპირისპირებათა სიმძაფრით არის კომპენსირებული გ. ტაბიძის ლირიკაში სინამდვილის კონკრეტული შტრიხების სიძუნწე.

როგორც ვიცით, 1925 წლის ოქტომბერს გ. ტაბიძემ გამოაქვეყნა ასი ლექსი, რომელთაც წინ უძღვის „პროლოგი ასი ლექსის“. აქაც განმეორებულია გარკვეული პრინციპი ბოდლერისა, რომელმაც „ბოროტების ყვავილებში“ შეიტანა ასი ლექსი პროლოგითურთ.

აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ბოდლერის ლირიკაში უფრო მეტად არის გამოყენებული ნატურალისტური საწყისი. ამ მხრივ გ. ტაბიძე უფრო ახლოსაა წმინდა სიმბოლისტებთან, კერძოდ, ვერლენთან. გარკვეული გაგებით, გალაკტიონის ლირიკა არა მხოლოდ ანტინატურალისტურია, არამედ იმპერსონალური, ზეპიროვნულიც. ვგულისხმობთ იმას, რომ მისი ლირიკა შორეულადაც კი არ არის მისი ცხოვრების პოეტური დღიური, მისი ბიოგრაფიის მხატვრული ილუსტრაცია. მისი ლირიკა არაა ის ეკრანი, რომელზეც შეიძლება ვეძებოთ პოეტის „მე“-ს რხევათა პროდუქცია. იგი „მალავდა“ თავის ხმას. გ. ტაბიძის ლირიკა, განსაკუთრებით მისი „სიმბოლისტური“ ლექსები არც ის ეკრანია, რომელზედაც შეიძლება ვიხილოთ გარე სამყარო. „საუბარი ედგარზე“, თუ „მგლოვიარე სერაფიმები“, „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, თუ „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ და სხვ. წარმოადგენენ „ბუნების მკაცრი ტაძრის“ (ბოდლერი) გასულიერების, მისი ანტისეკულარიზაციის ცდას, რომელშიც მეტად სპეციფიკური ურთიერთობა მყარდება გარე და სუბიექტურ სამყაროთა შორის. პოეტი ცდილობს სული შთაბეროს, გააცოცხლოს, ზეცისკენ, ეფემერებისკენ აზიდოს დღიური პროზა, გარე სამყარო. ამ სულითაა განმსჭვალული გენიალური „ნიკორ-წმინდა“. ასეთ ლექსებში პოეტი გარე და პიროვნულ, რეალურ და იდეალურ სამყაროთა ურთიერთმიმართებათა მედიუმად გვევლინება.

1 Поль Валери, Избранное, М., 1936, გვ. 183.

2 С. М. Bowra, The Heritage of Symbolism, N. Y., 1967, გვ. 3.

უკვე რომანტიზმის ეპოქაში იწყო რღვევა სინამდვილის გააზრების და სისტემატიზირების ტრადიციულმა სქემამ. შესაძლოა, ამ რღვევის ერთ-ერთი მეტად გაშუალებული ასახვაა ბარათაშვილის „ვპოვე ტაძარი“. მეცნიერების განვითარებამ ბუნება თითქოს დააცარიელა მორალური და სულიერი შინაარსისაგან, მოახდინა მისი ყველა გამოვლინების სეკულარიზაცია, რის გამოც, როგორც გ. ტაბიძე ამბობს ერთ ლექსში, „რომანტიკული გაქრა ფერია“, რაც აისახა თანამედროვე პოეზიაში, კერძოდ, გ. ტაბიძის ლირიკაში:

თუ ბრძოლა არ არის... ამაოებით,
მათ ენატრებათ ისევე ძველი
ფანტასტიური საღამოები...
„ვიგონებ... ველი“.
მრავალ სახეზე არის ობლობა,
მრავალს აშფოთებს რაღაც მონობა:
როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა?
ვით ავიტანოთ უმადონობა?
გაქრა ზმანება, გაქრა ფერია,
ნუთუ ბოდღერიც არაფერია?
შეგლიც ჰიუგოს დაეგვანება?
მიუსსე? ვერლენ? ღმერთი? კაინი?
აჰა, ქალაქთა გვიანი ნებით
ბურუსებში სჩანს აინშტაინი.

რამდენად თანამედროვეა გალაკტიონის პოეტური სტილი? შედარებით იოლად შეიძლება ამ საკითხის გადამწყვეტა, თუ გავიხსენებთ, რომ გალაკტიონ ტაბიძე ეკუთვნის იმ პოეტთა რიგს, რომელნიც დაკავშირებული არიან სიმბოლიზმთან. ეს პოეტებია – პოლ ვალერი, რაინერ მარია რილკე, შტეფან გეორგე, ალექსანდრ ბლოკი, უილიამ ბატლერ იეიტსი და სხვანი. მაგრამ ეს საკითხის მხოლოდ ერთი ნაწილია. საერთოდ კი თანამედროვე დასავლეთის პოეზია ინტელექტუალური და რთულია; ტრადიციული სულის კულტი შეცვლილია გონების კულტით; „მგოსნური“ სანყისი, მგზნებარება და პათოსი შეცვლილია ანალიზით. თანამედროვე პოეზიის ერთი დიდი ნაკადი იძლევა სინამდვილის „სწეულ ხედვას“, რომელსაც ხშირად საყვედურობენ, რომ იგი უბრალოდ ნეგატიურია, გაუცხოვებული და პესიმისტური. ასეთი პოეტებია ტომას ელიოტი, ეზრა პაუნდი, ს. ჟ. პერსი და სხვა. მაგრამ თანამედროვე დასავლეთის პოეზიაში არის კიდევ მეორე ნაკადი, რომელიც სიცოცხლის დამკვიდრების პათოსით, პოზიტიური იდეალებით ხასიათდება: მაგალითად, ინგლისური ენის პოეტთაგან ასეთებია დილან ტომასი, ჰარტ კრეინი, დ. ლორენსი, კარლ სენდბერგი, რობერტ ფროსტი და სხვა. გალაკტიონ ტაბიძე მსოფლგანცდის არსებითი მიმართულებების თვალსაზრისით ამ მეორე ნაკადთან ამჟღავნებს ნათესაობას.

გ. ტაბიძემ ახალი ჟღერადობა შესძინა ქართულ ლექსს, ქართულ სიტყვას. ადვილი პოეტური შტამპებიც კი დააცარიელა ჩვეული ასოციაციებისაგან და ახალი ნიშნადობა მიანიჭა მათ. ამასთანავე დანერგა ჩვეულებრივი მეტყველების სიტყვები და ინტონაცია, შემოიტანა ქართულ ლექსში ახალი სიტყვები და ტერმინები, რაც ქართული ლექსის მოდერნიზაციის ერთ-ერთი გამოვლინება იყო. გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში მაშინიზმის თავისებური გამოძახილია ტექნიკისათვის და ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელი ტერმინების გამოყენება. ასეთებია, მაგალითად: დრედნოუტი, სალუტი, დენდიზმი, მანიფესტანტი, ფორა, ფოიე, დეპუტატი, პროჟექტორი, შტანდარტი, ორკესტრი, ქიმიური ომი, ჰოსპიტალი, ტანკი, მარტიროლოგი, მაგნატი, ტრესტი, მსოფლიო ორკესტრი, ელექტრონი, კილოვატი და სხვ. ეს სიტყვები, თავიანთი ტიპით ახალნი და სავსებით უცხონი ქართული პოეზიისათვის, ორგანულად არის ახმანებული გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებში. სიტყვებისადმი აბსტრაქტული შინაარსის მინიჭება უთუოდ ფრანგი სიმბოლისტების პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გავლენის შედეგია. გალაკტიონი უხვად ხმარობდა თავის როგორც „სიმბოლისტურ“, ასევე

„არასიმბოლისტურ“ ლექსებში ისეთი განყენებული ფორმის სიტყვებს, როგორცაა: „თეთრობა“, „მკრთალობა“ („მისტერია წვიმაში“, 1935), „დროის მწერლობა“, „მგრძობიერება“ („ვერ გახსნის გენიალობა“, 1940), „ყვავილთ შემოშენება“, „უდაბნოთა ჩვენება“, „ტრიანონის ცდომანი“, „მრავალთ კვდომანი“ („ნარნერა წიგნზე „მანონ ლესკო“, 1939), „უღვთისმშობლობა“, „უმაღონობა“ („თუ ბრძოლა არ არის“, 1925), „უამინდობა“ („რამდენიმე დღე პეტროგრაფში“, 1918), „საქართველოს გაბედითება“ და სხვ.

სიტყვათა აბსტრაქტული შინაარსის გაზრდის ეს ტენდენცია დიდად იყო ფეხმოკიდებული იმ დროის სიმბოლისტურ პოეზიაში; მას ადგილი ჰქონდა იმ რუს პოეტებთანაც, რომლებსაც კი რაიმე შეხება ჰქონდათ სიმბოლიზმთან (ა. ბლოკი, ბალმონტი, ბრიუსოვი და სხვ.)¹. თავი რომ დავანებოთ ფრანგი სიმბოლისტების თვით დედანს, მათ რუსულ თარგმანებშიც უხვადაა გამოყენებული სიტყვათა ის „აბსტრაქტული ფორმა“, რომელიც ზომიერად, მაგრამ სამუდამოდ მიიღო გ. ტაბიძემ.

როგორც ცნობილია, სიმბოლისტებმა გაართულეს ლექსის პოეტიკა: ნახევარტონის, სიტყვათა და აზრთა, მეტაფორათა შორის ლოგიკური კავშირის შემცირებისა და ემოციური კავშირის გაზრდის ხარჯზე მათ შეამცირეს ლექსის, პოეზიის კონკრეტული შინაარსი, მაგრამ გაზარდეს ლექსის აბსტრაქტული შინაარსი, შეამცირეს მხედველობითი ფორმები და გაზარდეს განყენებული პროპორციები. ეს ტენდენცია თავს იჩენს იმ დროის როგორც პოეზიაში, ასევე ფერწერაში. გალაკტიონი ჩაება ამ ტენდენციის დინებაში. შევხედოთ ამ თვალსაზრისით მის ლექსს: „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ (1919):

ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი.
მწუხარე თვალებით მიწას დაყურებდა.
მშვიდობით, მშვიდობით! ამაოდ დაგენდე,
ელვარე სალამოვ აღმას საყურეთა!
ბაგეთა ლოცვაო, დიდება და ძეგლო,
უთუოდ მახსენებ ოდესმე... ოდესმე!
გრაალის კოშკები, ლიდის სამრეკლო
შენს ფეხთქვეშ დაიმსხვრა და გლოვა მომესმა.
ოჰ! როგორ გაფითრდა ციურთა თანადი
ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით –
ღრუბელი ფერადი და ალვა ტანადი,
რომელსაც აზიის ცით გადავუარეთ.
ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი
და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის.
ამაოდ დაგენდე და ჩვენ ერთმანეთი
ამაოდ გვინდოდა! მშვიდობით მარადის!
ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები –
სალამო კანკალებს შიშით და რიდობით –
სალამო ნელდება და კვდება ვარდები...
მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით.

ამ ლექსის შეფასებისას თუ არ გავითვალისწინებთ სიმბოლისტური პოეტიკის თავისებურებებს და თუ ამ ლექსს კლასიკური „გასაღებით“ მივუდგებით, ჩვენ წინაშე იდგება ნაწარმოები, რომელშიც უგულვებელყოფილია ლოგიკისა და მხატვრული პოეტური აზროვნების ელემენტური მოთხოვნილებანიც კი. შეუძლებელია ავხსნათ (ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით) თუ რას ნიშნავს „ელვარე სალამო აღმას საყურეთა“, თუ რას ნიშნავს „ციურთა თანადი“, ან „ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის“. ამ ლექსის მხატვრული ეფექტი, მისი ემოციურობა ეფუძნება არა აზრის მხატვრულ გაშლას, არამედ სიტყვათა შორის კავშირის დამყარების თავისებურებას, კავშირის კანონს, – სიტყვა ახდენს თავისი მაქსიმუმის, თავისი შინაარსის უჩვეულო რეალიზაციას.

1 გ. ასათიანი, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა, „ცისკარი“, 1967, № 8, გვ. 118-119.

გალაკტიონის ლირიკა მუსიკალობის, კეთილხმოვნების, რიტმული სიმდიდრის, რითმის სრულყოფილების ერთ-ერთი უიშვიათესი ნუმუშია. ამ მხრივ პოეტი თითქოს აჭარბებს ყოველგვარ „ადაამიანურ შესაძლებლობებს“. სამწუხაროდ, ჩვენს გამოკვლევებში არ ყოფილა კონკრეტულად ნაჩვენები მუსიკალობის, ბგერობრივ-ინტონაციური სანყისის შინაგანი კავშირი პოეტური ნაწარმოების იდეასთან, ანუ როგორ იძენს აზრობრივ დატვირთვას, როგორ მაღლდება იდეურ ნიშნადობამდე გალაკტიონის ლექსების პოეტური ხელწერა. შევეცდებით ამის ნათელყოფას.

გალაკტიონის ლექსი „გოტიეს“ (1920) შინაარსობრივად ორი ნაწილისაგან შედგება. ლექსის პირველ ნაწილში ლაპარაკია წარსულზე; მეორე ნაწილი (ეს ლექსის ბოლო სტროფია) აწმყოს შეეხება. ლექსი ემყარება ანტითეზას: მაშინ – ეხლა, ბედნიერი წარსული – უბედური აწმყო, „ბედნიერი იგი დრო“ – „ეხლა კი გზა ეკლებზე უფრო უეკლესია“. წარსული ნაწილობრივად ლოკალიზებული და, კერძოდ, დაკავშირებული გოტიეს დროინდელ პარიზთან. თავის მხრივ, პარიზი სიმბოლოა ისტორიული წარსულისა, პოეტის პიროვნული წარსულისა და დაკარგული იდეალებისა. ლექსის პირველი ნაწილი „აჭრელებულია“ ფრანკიზმებით, რომელნიც თავიანთი იდეურ-კულტურული ასოციაციებით განსაზღვრავენ ტექსტის ემოციურ უღერადობას. ისინი თავიანთ ფერსა და სურნელს ავრცელებენ ტექსტის არაფრანგულ, „არალიტერატურულ“ შრეზეც. ბრიუმელი დენდიზმისა და არისტოკრატიზმის ასოციაციებს იწვევს. „რითმა-ნიუანსები, რიტმიული ლანდები“ ეხმიანება ვერლენის სტრიქონს „Car nous voulons la Nuance encore. Pas la Couleur, rien que la nuance!“. პოეტის ნეოლოგიზმი „მემიმოზენი“ ფრანგულ ასოციაციათა აღმძვრელი სიტყვების თანამეზობლობაში ასევე ფრანკიზმად აღიქმება. ფრანგულ წრეს განეკუთვნება აგრეთვე პიმოდანი, დელაროში, ლოზენი, გოტიე, რომელიც სათაურშია მოცემული. ამ შრის დანიშნულებაა ისაა, რომ მისი „ემოციური დამუხტულობა გამომდინარეობს არა ტექსტიდან, რომელსაც ისინი თავიანთ მუხტს გადასცემენ, არამედ იგი ტექსტის გარეშე მდებარეობს და განსაზღვრულია გარკვეული ეპოქის კულტურის კონტექსტით. ასეთ მოთხოვნილებას ყველაზე უკეთ პასუხობენ საკუთარი სახელები და ბარბარიზმები. ემოციურ ფერმენტთა თავიანთ როლს ისინი მით უკეთ ასრულებენ, რომ მათი ლექსიკური მნიშვნელობა მკითხველს, შესაძლოა, ბოლომდე არც ესმის ნათლად. ასეთია საკუთარ სახელთა ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია“¹.

ლექსის მეორე ნაწილი თავისუფალია ფრანკიზმებისაგან. ამგვარად, ლექსიკურადაც გატარებულია წარსულისა და აწმყოს ოპოზიცია, რაც განხორციელებულია ფონოლოგიურადაც. პირველი ნაწილის მუსიკალური ფონის ერთ-ერთ ძირითად განმსაზღვრელ ბგერას წარმოადგენს ბგერა „ნ“, რომელიც პირველ და მეორე სტროფში რვაჯერ მეორდება, მესამეში ექვსჯერ, მეოთხეში შვიდჯერ. ბგერა „ნ“ ხშირად სტრიქონის თავში და ბოლოშია, აკუსტიკურად და სემანტიკურად ყველაზე აქცენტირებულ სიტყვებში. ლექსის მეორე ნაწილში „ნ“ მხოლოდ ერთხელ გვხვდება! აქ აქცენტირებულია ბგერა „კ“ და ნაწილობრივ „ს“. ხშირად მეორდება მსგავსი უღერადობის სიტყვები, რის გამოც ბოლო სტროფი ბგერობრივად ერთფეროვანია და ამ მხრივაც განსხვავდება ლექსის პირველი ნაწილისაგან. ამგვარად ლექსში „გოტიე“ შინაარსობრივი ოპოზიცია მჭიდროდ არის დაკავშირებული ლექსიკურ-მუსიკალურ ოპოზიციასთანაც.

ვინაიდან ლექსი „გოტიეს“ უკავშირდება საკითხს დროის განცდა-გააზრებისა გალაკტიონის ლირიკაში, აქვე განვიხილავთ ამ მოვლენას. თავდაპირველად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ლიტერატურაში დროის გააზრების შესწავლას არც ისე დიდი ხნის ისტორია აქვს, მაგრამ ფართო გაქანება პოვა ამ ბოლო ხანს“².

გალაკტიონის ლირიკაში დროის განცდა-გააზრება, დროის პოზიტიური და ნეგატიური აქცენტებისადმი ყურადღება თავს იჩენს ადრინდელ ლექსებში. ამის ცხადი ნიმუშია „ოთხი დრო“ (1916). გალაკტიონის ადრინდელ ლირიკაში ბედნიერება წარსულშია მოთავსებული, ხოლო აწმყო ნეგატიურადაა გააზრებული, როგორც ბედნიერების მომსპობი ფაქტორი.

1 Ю. М. Лотман, Анализ поэтического текста., Л., 1972, გვ. 150-151.

2 დროის საკითხზე ლიტერატურაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია Н. Meyerhoff, Time in literature, 1960; G. Poulet, Etudes Sur le Temps Humain, P., 1950; M. Church, Time and Reality, 1963; Д. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1971.

„წარსული დროო მითხარ, ხომ გახსოვს? მე ალტაცებით ვმღეროდი მაშინ“... – კითხულობს გალაკტიონი ლექსში „გახსოვს?“ (1914) და ამ წარსულს იაზრებს როგორც ბედნიერების სამეფოს, როგორც „დროს – რომელსაც სულს ვერ დავავინწყებ, დროს – რომელიც არ განმეორდება“. ლექსში „ერთ დროს“ (1916) ბედნიერება აგრეთვე წარსულშია დანახული:

ერთ დროს იყავ შენ ძლიერ კარგი,
ან დრო სხვაგვარად მიემართება...

ბედნიერი „კარალეთის დღეებიც“ წარსულში მდებარეობს, ხოლო დროის სვლა უარყოფითად არის განცდილი:

კიდევ შეგრჩა თუ არა
მხიარული თვალები?
თუ დრომ გადაუარა
და ჩაუქრო ალები?

ამასთანავე წარსული, რომელსაც ბედნიერება უკავშირდება, არაა მთლად ზუსტად ლოკალიზებული. იგი იმდენად კონკრეტულ ისტორიულ ან ბიოგრაფიულ წარსულს კი არ უკავშირდება, არამედ წარსულის რომანტიკული, ლეგენდური, მითიური ვარიანტია. ლექსში „გოტიეს“ პოეტის წარსული ოცნებისეულია, რომელიც თითქოს მოკვეთილია გარე სამყაროსაგან, რის გამოც წარსული ირრეალურია, აკლია რეალური კონფიგურაცია. გალაკტიონის ლექსებში ხშირად იჩენს თავს ბავშვობის ნოსტალგია, როცა ჯერ კიდევ არ განიცდებოდა დროის სვლა. ე.წ. სიმბოლისტურ ლექსებში ბედნიერებით სავსეა მხოლოდ ის დრო, როცა იგი ნაკლებად განიცდება, ხოლო მისი დანახვა და განცდა ტრაგიკულ ხასიათს ატარებს. დროის შეგრძნებას ცხოვრების სიმახინჯის შეგრძნება შემოაქვს ლექსში „ედგარი მესამედ“. გალაკტიონი სიმბოლისტურ ლექსებში ძალიან ხშირად გაურბის უშუალო რეალობას. იგი ქმნის ექსტაზის, ოცნების სამყაროებს და მაშინ იგი ხედავს როგორ „აიმართნენ კოშკები ცისა და ნესტანისა“. ამ მომენტებში მშობლიური ქალაქში კიბეებზე „დაფენილია დაფნის ფოთოლი“ („თბილისი“). ეს არის გაქცევა ანმყოსაგან, გაქცევა იდეალური მშვენიერების ზედროულ სამყაროში და მაშინ:

ჩნდება სინათლის ჩქარი ქაფები,
გზებზე ქარივით მოქარავანე,
და აიმართენ, ვით ჟირაფები,
მთა არსენალის და მთა სავანე.
სიონი ჩემი ნათელს დამათოვს,
მტკვარიც დაანთებს ნათელ ხარებას.
ათოვს ხიდეებს, ათოვს მადათოვს,
ათოვს ზმანებებს და მწუხარებას.
და მესიზმრები შენ, ვისაც ქერა
სამოსი გამოსაეს სნეულ ოცნებით,
და არ მშორდება ღვთისმშობლის ცქერა,
სავსე ქართული პატიოსნებით.

ზმანებებიდან გამორკვევას, რეალობაზე დაფიქრებას კი მოაქვს ანმყოს ტრაგიკული განცდა:

ტფილისი ჩემთვის არის მაღალი
გილიოტინა და ეშაფოტი!
ნერონის ცეცხლზე იფიქრო კაცმა,
მადონნას გწვავდეს მზე უვედრები
და განიცადო ასეთი ჯვარცმა:
უდაბურება, რღვევა, ცხედრები!

მაგრამ ხშირად პოეტი ახერხებს დაუპირისპიროს ანმყოს ტრაგიკულ განცდას შინაგანი ნება და ბრძოლის პათოსი; ასეთ დროს პოეტს აღმოხდება:

შენ ნუ დაეცემი, შენ ნუ შეშინდები.
გულის უდაბნოსთან ბრძოლას ეგ არ იგებს.
ყველა ამაოა, ჯერ არ შებინდდება.
მხოლოდ გამარჯვება ბედთან შეგვარიგებს.

გალაკტიონის ერთ-ერთ შედეგში „ვარდები“ (1927) ნაჩვენებია ზამთრისაგან, რეალური ანმყოსაგან გადასვლა ხელოვნების, ფლორის, გრაციის, მუზების, ხელოვნების, მშვენიერების სამყაროში, სადაც არ იგრძნობა დროის ხანიერება.

გალაკტიონ ტაბიძის იმ ლექსების უმრავლესობაში, რომლებშიც საბჭოთა სინამდვილის თემას ეხმიანება ჩვენი სინამდვილის პარტიული შეფასების პოზიციებიდან, პოეტის პრინციპი ანმყოს მიმართ და მომავლის მიმართ ნათლად ჩანს შემდეგ სტრიქონებში ლექსისა „ანმყოს დიდება დიდი“ (1938):

ანმყოს დიდება დიდი
და დღეს მომავალს ვაშა!
ჩვენი ლენინის მარად
ძღვეამოსილი დროშით,
წინ, ახალ-ახალ ნათელ
გამარჯვებისკენ, მხარევ!

საგულისხმოა, რომ ისეთ ლექსებში, რომლებშიც პოეტი მთელი არსებით ახლოსაა მშობლიურ სინამდვილესთან, როცა იგი ახერხებს დაძლიოს პიროვნული გაუცხოება და იგრძნოს საკუთარი თავი ერის ცხოვრების თანამონაწილედ, გამოსჭვავის სინამდვილის კონკრეტული ხატი და ანმყოც ნათელ ფერებშია დანახული. ასეთია ერთ-ერთი ლექსი ციკლიდან „ეს მშობლიური ქარია“ (1922):

ეს მშობლიური ქარია.
ეს სოფელია მძინარე.
არ ვიცი რად მიხარია:
ვაზი, ყანები, მდინარე.
დღემ ნისლი შემოიხვია,
გზაც სიარულმა დალია,
ის – ძველის ძველი ციხეა,
იქ კიდევ წინანდალია,
წინანდალს ვაზი ამშვენებს,
ახმეტას – ვაშლი წითელი,
როგორ რთავს, როგორ აშვენებს
აკიდობის მკიდველი.

გალაკტიონის პოეზიაში სხვადასხვა ტიპის ლექსებში განსხვავებული სიცხადითა და უშუალოდ ირეკლებოდა ჩვენი სინამდვილის მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენები. იგრძნობა დაფიქრებანი თანამედროვეობის მრავალ საჭირობოროტო პრობლემაზე. კერძოდ, მის პოეზიაში გამოძახილი ჰპოვა ისეთმა ისტორიულმა მოვლენებმა, როგორიცაა 1905 წლის რევოლუცია, პირველი მსოფლიო ომი, 1917 წლის თებერვლის რევოლუცია. კვალდაკვალ ეხმაურებოდა პოეტი ოქტომბრის რევოლუციას. ლექსი „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“ (1918) რევოლუციური პეტროგრადის პიროვნული განცდის თავისებური პოეტური დღიურია. ისეთი თითქოსდა სუბიექტური განწყობილებების ლექსები, როგორიცაა „გემი დალანდი“ და „დაბრუნება“ (1918), ქართლის ბედის ხელახალი ორიენტირებაა ახალი ისტორიული ვითარე-

ბის მიმართ, რომლის თავისებური ასახვაა სტრიქონი „მოსკოვი, პეტროგრადი, ლენინი, კრემლი!“, სადაც ქართულ პოეზიაში პირველადაა ნახსენები ლენინის სახელი. ცალკე უნდა ითქვას გალაკტიონის პოემაზე „ჯონ რიდი“ (1924), რომელიც უთუოდ ჯონ რიდის ცნობილი წიგნისა და ბლოკის „თორმეტის“ გათვალისწინებით არის შექმნილი. „ჯონ რიდი“ 20-იანი წლების გალაკტიონის ნაწარმოებთა შორის ყურადღებას იპყრობს იმით, რომ აქ პოეტი ცდილობს თვალი გაუსწოროს რევოლუციურ ეპოქას, რომლის ცალკეული ფრაგმენტების, დოკუმენტური პასაჟების გამოყენებით, პროზაული და პოეტური სანყისების მონაცვლეობით ცდილობს შექმნას დინამიკურობით აღსავსე ეპოქის, ფართო ეპიკური სინამდვილის ჩანახატი.

1915-20 წლების ლექსების დიდი ნაწილი, რომლებშიც გალაკტიონი ყველაზე უფრო ახლოსაა სიმბოლისტურ პოეტიკასთან, თავისი თემატიკით საკმაოდ ასოციაციურია, თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ 1917 წლის თებერვალსა დაწერილი ისეთი ეპოქალური ლექსები, როგორცაა „დროშები ჩქარა!“ და „ათრობდა ხალხთა მწუხარება“, ხოლო 1918 წელსაა შექმნილი „წერილი მეგობრებისადმი“, რომელშიც პოეტი საქართველოს ისტორიული ცხოვრების განახლებას ნატრობს. მომდევნო წლებში პოეტის მიერ მთელი რიგი ფორმისეული მიღწევანი, ახალი ვერსიფიკაციული მრავალფეროვნება მთელ რიგ შემთხვევებში თემატიკის ეროვნული, ისტორიული და პოლიტიკური ასპექტის გაფართოებასაც უკავშირდება.

ცალკე და საგანგებოდ უნდა ითქვას იმის შესახებ, რომ საბჭოთა თემატიკა 20-იანი წლების დამლევს დიდ ადგილს იკავებს გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში. 1928 წელს გალაკტიონ ტაბიძე კომინტერნის VI კონგრესის დელეგატებთან ერთად მოგზაურობდა საბჭოთა კავშირის სამრეწველო ცენტრებში, რომლის შედეგადაც მან შექმნა ლექსების ციკლი „ეპოქა“, „პაციფიზმი“, „საით მიდის რევოლუციური საქართველო“, „პრესა“ და სხვა. მრავალი ამ ლექსთაგანი სოციალისტური რეალიზმის ნამდვილი ნიმუშია. ისინი აგრეთვე წარმოადგენენ მნიშვნელოვან დოკუმენტებს ქართველი პოეტის დამოკიდებულებისა საბჭოთა სინამდვილისადმი. ამასთანავე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მრავალ ასეთ ლექსში პოეტი ცდილობს მოიპოვოს გამარჯვება დეკლამაციური ტიპის ლექსში, რაც, შესაძლოა, არ წარმოადგენდა გალაკტიონის ნამდვილ პოეტურ სტიქიას.

„საუბარი ლირიკის შესახებ“ (1940) ერთ-ერთი ყველაზე უფრო საყურადღებო ნაწარმოებია გ. ტაბიძის პოემათა შორის. ისევე როგორც სხვა პოემებს, შესაძლოა, ამ პოემასაც დაჰკრავს ერთგვარი ფრაგმენტულობის შთაბეჭდილება, მასში მედიტაცია და საუბარი არ ემყარება შინაგან განვითარებასა და დინამიკას. მაგრამ მაინც ამ პოემაში ორიგინალურად და ცხადად იჩინა თავი გალაკტიონის სწრაფვამ პოეტური სისადავისაკენ, „მოქალაქეობრივ“ და „წმინდა“ პოეზიათა შორის წინააღმდეგობის მოხსნისაკენ. ჯერ კიდევ ილია ჭავჭავაძე აღნიშნავდა წინააღმდეგობას წმინდა და მოქალაქეობრივ პოეზიათა შორის, რაც თავისებურად აისახა მის ცნობილ წამოძახილში: „არა მარტო ტკბილ ხმათათვის გამომგზავნა ქვეყნად ცა...“, ხოლო აკაკი წერეთელი განვილილ პოეტურ გზას ასე აჯამებდა: „საზოგადოდ, მე ხელოვნებას დიდ ყურადღებას არ ვაქცევდი და ისე მიმაჩნდა მწერლობა, როგორც ერთი იარაღთაგანი დღიურ ავკარგიანობის საბრძოლველ-სამსახუროდ. თუ რამე ხელოვნური გამომსვლია ხელიდან, ეს ძალაუნებურად და შემთხვევით მომხადარა“. სიმბოლიზმთან მჭიდრო კავშირის პერიოდში გალაკტიონმა დიდი ყურადღება დაუთმო პოეტურ ხელოვნებას, მაგრამ მას პოეზიის აკაკისებური აქტუალობა როდი ახლდა თან. პოემაში „საუბარი ლირიკის შესახებ“ ცდილობს დაასაბუთოს, რომ შესაძლებელია „პოეტსა“ და „მოქალაქეს“ შორის წინააღმდეგობის დაძლევა. პოეტს ღიმილს გვრის „შედევი წმინდა“, მოკლებული რეალურ იდეას. პოემა ყურადღებას იპყრობს ძველი ბერძენი პოეტების ლექსთა ხშირი დამონებებით და ქართული პოეზიის ტრადიციების ხოტბით, ვინაიდან წარსულის ეს პოეზია „არ მოემწყვდა პიროვნულ და ინტიმურ სფეროს, ის ასახავდა ურთულესს, უღრმესს, საეროს. ადამიანის საეროსთან დამოკიდებულებას, საგმირო საქმეთ, სამშობლოს მისის დიდებას“. ამ თვალსაზრისის გატარებას ცდილობს გ. ტაბიძე 30-50-იან წლების ლექსებში, რომელთა საუკეთესო ნაწილში, კერძოდ, „ნიკორწმინდაში“ პოეტი ჭეშმარიტ გამარჯვებასაც აღწევს.

30-იანი წლების გ. ტაბიძის ლექსების ერთ-ერთი სიახლე, როგორც თემატიკური, ასევე წმინდა შემოქმედებითი, დიდად განაპირობა იმ შთაბეჭდილებებმა, რომელიც 1935 წელს ივნისში მიიღო პარიზში მწერალთა ანტიფაშისტურ კონგრესზე მონაწილეობისას. ამ შთაბეჭდილებებმა ააღორძინა და ახლებურად ააჟღერა „ფრანგული თემა“ გ. ტაბიძის ლირიკაში. ასეთ ლექსთა შორის განსაკუთრებით საყურადღებოა „მისტერია წვიმაში“, რომელიც რეალისტური და იმპრესიონისტული ფერწერის მონაცვლეობით, ჩვეულებრივ მეტყველებასთან ახლოს მყოფი ბუნებრივობით, იშვიათი არტიზმიტა და უშუალოდ ხასიათდება. „ფრანგულ თემასთან“ არის დაკავშირებული აგრეთვე ისეთი შედეგები, როგორიცაა „წარწერა წიგნზე მანონ ლესკო“ (1939) და „გოტიეს რომანიდან“ (1940), „ანატოლ ფრანსი“ (1935) და სხვ.

გ. ტაბიძე დიდი გულისყურით ადევნებდა თვალყურს თანამედროვე რუსულ პოეზიას; იგი განსაკუთრებულ პატივს სცემდა ვ. მაიაკოვსკის. მისი პოეზიის მოქალაქეობრივ პათოსს, მზადყოფნას ხალხის სამსახურისათვის. 1935 წელს გალაკტიონმა ლექსიც მიუძღვნა მაიაკოვსკის:

...მაიაკოვსკი ბალდათის
ლირიკა იყო ნათელი.
სალამოვდება, მზე ჩადის,
მზე ჩადის, მზე ბალდათელი...
...და უფრო უანკარესი
მოულოდნელი შვენივით
უცებ გაბრწყინდა კონგრესი
მაიაკოვსკის ხსენებით.

ლირიკის, პოეზიის ხალხის სამსახურში ჩაყენების აუცილებლობის საილუსტრაციოდ გ. ტაბიძე ხშირად იმონებს მაიაკოვსკის „საუბარში ლირიკის შესახებ“.

გ. ტაბიძის ომისდროინდელი ლირიკა აღსავსეა პატრიოტული გრძნობის ახალი გაქანებით, მამულიშვილური იდეების მაღალი პათოსით, რაც ზოგჯერ ინტიმური ხასიათის ლექსებშიც კი ირეკლება:

არ დაგავიწყდეს პალმა, ლიანა,
გეტყვი, თუნდ გული ჩემი დამინდეს,
არ დაგავიწყდეს ჩვენი ქვეყანა,
ყველაფერი რომ გადაგავიწყდეს.
(„არ დაგავიწყდეს“, 1944)

50-იანი წლების გ. ტაბიძის პოეზიის ხასიათზე ბევრს მეტყველებს „მშვიდობის წიგნი“, რომელიც დიდი სამოქალაქო, საზოგადოებრივი განცდებითა და ვნებებით არის დატვირთული და მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ წლების პათოსთან და ხასიათთან. გ. ტაბიძის უკანასკნელ და საუკეთესო ლაღადისად უნდა მივიჩნიოთ „ახლა კი დროა“, რომელიც საღი და ნათელი ისტორიზმის გრძნობით ხასიათდება. გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიამ განვითარების რთული გზა გაიარა: ეს იყო წინააღმდეგობრივი გზა, ძიებებით და გენიალური მიგნებით, აღმოჩენებისა და ზოგჯერ აშკარა მარცხის, ზოგჯერ კომპრომისებისა და წაბორძიკების, მაგრამ საბოლოოდ მუდამ ხალხის, მისი ბედისა თუ უბედობის, მისი სიხარულისა და ჭირვარამის გამზიარებელი და ამსახველი პოეტის გზა. გალაკტიონის საუკეთესო ქმნილებებმა სამუდამოდ ჰპოვეს თავიანთი სამყოფელი ეროვნული პოეზიის ოქროს ფონდში. გ. ტაბიძის პოეზიის სათანადო შეფასება, ამ დიდი პოეტური სამყაროსადმი დღევანდელი პოეზიის ამოცანების ორიენტირება თანამედროვე ქართული ლიტერატურისმცოდნეობის აქტუალურ პრობლემათა რიცხვს განეკუთვნება.

ჟურნ. „მაცნე“ (ენისა და ლიტერატურის სერია), 1973, №3.

აკაკი ხინთიბიძე

ილია და გალაკტიონი

გალაკტიონ ტაბიძე თხუთმეტი წლის ჭაბუკი იყო, როცა ილია ჭავჭავაძე მოჰკლეს. ახალი, მძლავრი სიმღერის წამოწყებისათვის მომნიჭებულ ახალგაზრდას, რომელიც სწორედ მაშინ თავისი სადებიუტო გამოსვლებისათვის ემზადებოდა, არ შეიძლებოდა გვერდი აეგლო ილიას დიდებული შემოქმედებისათვის.

გ. ტაბიძის ადრინდელ ლექსებზე დაკვირვება ნათელყოფს, რომ მის შემოქმედებას დვრიტად დაუდო ილიას ეროვნული გოდება. პოეტი ილიასებურ ასპექტში გვიხატავს მოვლენებს, თანაც გვაგრძობინებს, რომ წყარო მისი ამგვარი გაგებისა ილიას პატრიოტული ლირიკაა. მხედველობაში გვაქვს, ერთი მხრივ ილიას „ელეგია“ და გალაკტიონის „პრიმიტივი“, ხოლო მეორე მხრივ, ილიას „გაზაფხული“, და გალაკტიონის „მამული“.

„ელეგია“ ილიას ეროვნული პროგრამის ქვაკუთხედი. ლექსის დასაწყისში პოეტი მთვარიანი ღამის პანორამას შლის:

მკრთალი ნათელი სავსე მთვარისა
მშობელ ქვეყანას ზედ მოჰვენოდა.

ბუნების სინყნარესთანაა შეფარდებული ქვეყნის ძილიც: „მთვარის ჩრდილი კვლავ ჩემ ქვეყნის ძილს ეალერსება“.

გალაკტიონის ლექსიც მთვართი განათებული თეთრი ღამის სურათით იწყება: „ყოველ თეთრ ღამეს, მთვარიან ღამეს“... ირგვლივ დუმილია გამეფებული: „მთებს სძინავს, სძინავს, სძინავს მდინარეს“, სძინავთ ადამიანებსაც, მაგრამ ბუნებისა და ადამიანის ამ ერთი შეხედვით წყნარსა და ნეტარ ძილში დროგამოშვებით ტანჯვის მკვნესარე ხმა ისმის. ჩანს, ქვეყნის მაცოცხლებელი ძარღვი მთლად არ მოდუნებულა. ილია წერს: „ზოგჯერ – კი ტანჯვით ამოძახილი ქართველის ძილშია კვნესა ისმოდა!“

გ. ტაბიძის ლექსში ქვეყნის ნუხილი გადმოცემულია აკვნესებული სალამურის ხმით. არც „მშობელი ქვეყანა“ ნახსენები, არც „საქართველო“, მათ მაგივრობას სწევს ერთადერთი სიტყვა სალამური:

ყოველ თეთრ ღამეს, მთვარიან ღამეს
ვიღაც სალამურს გრძობით ატირებს,
ვარსკვლავნი რთავენ ამ დროს მიდამოს,
უცხო ღელეებს, ცისფერ ნაპირებს.

წყნარ, მთვარიან ღამეში სალამურის „ოხვრა და გმინვა“ იგივეა, რაც ილიასეული – ტანჯვით ამოძახილი, კვნესა ქართველის ძილში; ეს იგივე ამირანის კვნესაა:

შეხავსებია კლდეები კლდეებს,
იქ ვიღაც კვნესის დიდი ხანია.
„ამირანია?“ მივმართავ ტყეებს
და ტყე გუგუნებს: „ამირანია“.
(გ. ტაბიძე, „მშობლიური ეფემერა“)

ილიას ლექსში მიძინებული ქართლის სურათს მოსდევს პოეტის აქტიური დამოკიდებულება – „ოხ, ღმერთო ჩემო, სულ ძილი, ძილი“. პოზიცია ნათელია. ასევე ნათლად იგივე პოზიცია გადმოცემული გალაკტიონის ლექსში:

და მჯერა: ვინმე განთიადამდე
ისმენს ამ ოხვრას და მწარე გმინვას,

კვიის... დაეძებს ნათესავს, ლანდებს
და ყველას სძინავს, სძინავს... ოჰ! სძინავს.

უკანასკნელი „ოჰ! სძინავს“ ზუსტად იმავე შინაარსის შემცველია, რისაც ილიას – „ოხ, ღმერთო ჩემო, სულ ძილი, ძილი“. იმ განსხვავებით, რომ გალაკტიონის ნათქვამს ლაკონი-ურობითა და ზმნის აქტიურ ფორმაში დასმით მეტი სიმძაფრე ახასიათებს. ილია უფრო დინჯია, აუღელვებელი. იგი გვესაუბრება იმ კაცის ენით, რომელსაც ყოველმხრივ მოფიქრებული აქვს ქვეყნის გამოღვიძებისათვის ზრუნვა. ამასთან, ილია არ კმაყოფილდება მოვლენისადმი თავისი დამოკიდებულების ჩვენებით და ლექსის ბოლოს კიდევ უფრო განმარტავს თავის პოზიციას – „როსლა გვეღირსოს ჩვენ გაღვიძება?“ გალაკტიონი ზემოხსენებული განცდის იქით არ მიდის. დანარჩენი თქვენ იცითო. იგი წერტილს სვამს იქ, სადაც „საქმე“ უნდა დაიწყოს, მაგრამ ლოგიკური ცენტრის ემოციური ხაზგასმით (სიტყვა „სძინავს“ ლექსში ხუთჯერ მეორდება), როგორც იტყვიან, იდეას თითქოს მატერიალურ ძალად აქცევს.

გალაკტიონის ზემოთ ციტირებულ სტროფში აშკარა გამოძახილია ილიასეული ნუხილისა –

რომ შენს მინაზედ, ამდენ ხალხში კაცი არ არის,
რომ ფიქრი ვანდო, გრძნობა ჩემი განვუზიარო.
(„მას აქეთ რაკი“)

გალაკტიონის ლექსის ლირიკული გმირიც, რომელიც ყოველ თეთრ ღამეს გათენებამდე ქვეყნის კვნესას უგდებს ყურს, ყვილით უხმობს მონათესავე სულს, რომ თავისი ფიქრი ანდოს და გრძნობა გაუზიაროს, მაგრამ: „არსაიდან ხმა“ (ილია); ყველას და ყველაფერს გულმოსაკლავად სძინავს; იგი მარტოდმარტოა თავის მწუხარებაში (შეადარეთ ილიას – „ვიდექ მარტოკა“).

ამასთანავე, მისი ამგვარი მდგომარეობა შემთხვევითი და ეპიზოდური არაა. ილიამ მხოლოდ ერთხელ განცდილი გადმოგვიშალა, წარსულში ნანახი სურათი აღადგინა („მოჰფენოდა“, „დაინთქმებოდა“, „მეტყოდა“, „ისმოდა“), თუმცა მომავლის გასათვალისწინებლად („გვეღირსოს“), „პრიმიტივის“ ლირიკული გმირისათვის ეს წარსულის განცდა კი არაა – „ჩავლილი და დამთავრებული“, ეს მისი ანმყო, მიმდინარე ცხოვრება, რომელიც მეორდება ყოველ თეთრ ღამეს (სხვათა შორის, ასე ერქვა ლექსს, როცა იგი პირველად გამოქვეყნდა). საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ ილიას მსგავსად, გალაკტიონიც დროის გრძნობას ზმნისეული რითმებით აძლიერებს და მოქმედების ანმყოში გადმოტანა („ატირებს“, „ახშობს“, „აპირებს“) განცდას უფრო მახლობელსა და რელიეფურს ხდის.

დასასრულ, თვალში საცემია ლექსის საერთო რიტმული ჟღერადობა: ლოგაედური ათმარცვლედო ჯვარედინი რითმით; ძირითადი რითმა – ზმნისეული, ხოლო არაძირითადი – ძირისეული. შესაძლებელია, ამ ლექსების იდეურ-შინაარსობრივი თანხვედრილობისათვის მაინცდამაინც ხელი არ შეეშალა განსხვავებულ მეტრსა და რითმებს, მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ შინაარსობრივ მსგავსებას კიდევ უფრო მყარს ხდის რიტმული ნწყობის თანხვედრილობა.

ილიას „გაზაფხული“ და გ. ტაბიძის „მამული“ სრულიად განსხვავებულ ასპექტში ხვდებიან ერთმანეთს.

გაზაფხულდა, – გვეუბნება ილია, – ბაღში ობოლი ვაზი სიხარულის ცრემლებს ღვრის, აყვავდა მდელო და მთები, მაგრამ ქვეყანა კიდევ არ გამოფხიზლებულა ზამთრის ძილისაგან და აქაც, ისე როგორც „ელეგიაში“: ოცნება მომავალზე – „მამულო საყვარელო, შენ როსლა აყვავდები“.

გალაკტიონის „მამულშიც“ გაზაფხულის სურათია დახატული: ცვრიან ბალახზე ფეხ-შიშველა სიარული, აქედან მამულის სიტკბოების შეგრძნობა და მოგონება ვენახში მოსიარულე მოხუცი მამისა. შესაძლებელია, აქ ავტორი საკუთარ ბიოგრაფიაზეც მიგვანიშნებდეს: ცნობილია, რომ მას მამა არ უნახავს, იგი გარდაიცვალა შვილის დაბადებამდე. ალბათ, დედისა და ნათესავების ნაამბობიდან პოეტის შეგნებაში ამგვარად ჩამოყალიბდა მამის სახე:

გაშალა ველი ნელმა ნიავმა
და მელანდება მე მის ნიაღში
მოხუცი მამა, მოხუცი მამა
სასხლავით ხელში დადის ვენახში.

ეს მოგონება, რომელიც გაზაფხულის მოსვლას უკავშირდება, პოეტს მწუხარებას ჰგვრის. ამ ვენახში ვაზის თითოეული ლერწი მამის სახეს აგონებს და ახლა, როცა ვაზებმა ისევ აუშვეს ყლორტები, იგი დადის მამისეულ ვენახში, წუხს მამის გამო, თავისი ობოლი არსებობის გამო და ენანება უპატრონოდ, ობლად დატოვებული მამისეული ვენახი (როგორი რთული ასოციაციების გზა გამოიარა პოეტმა ილიასეული „ობოლი ვაზიდან“).

აქ თითო ლერწი და თითო ყლორტი
მასზე ოცნებას დაემგვანება,
ისევ ამწვანდა მდელი და კორდი!
დავდივარ... ვწუხვარ და მენანება!

ამრიგად, მამულის განცდას პოეტი სრულიად ლოგიკურად მამის სახემდე მიჰყავს, ხოლო მამის სახე მამულის გაგებამდე ამაღლებული და ლექსის ბოლო სტრიქონებში გვესმის არა მხოლოდ სინანული იმის გამო, რომ „წინაპართაგან წავიდა ყველა“, არამედ წუხილი, რომ ბუნების აყვავება კაცთა იდეების აყვავებას არ ინვესტ, გაზაფხულს ადამიანებისათვის არ მოაქვს სიხარული და ბედნიერება.

ამრიგად, ორივე ლექსში გაზაფხულის საერთო ფონზე მოცემულია ადამიანთა ბედზე დაფიქრებულ პოეტთა სახეები. იმ განსხვავებით, რომ ილია, როგორც საერთოდ, ისე აქაც უფრო იმედიანია, გალაკტიონი კი – უფრო მწუხარე.

გ. ტაბიძის შემოქმედებითი ფესვების ძიების დროს, როცა მიუთითებენ გ. ტაბიძის კავშირზე ნ. ბარათაშვილთან და ა. წერეთელთან, ეს გარემოებაც უნდა იქნეს გათვალისწინებული.

გ. ტაბიძეს კარგად ესმოდა ი. ჭავჭავაძის მნიშვნელობა ჩვენი ეროვნული კულტურისათვის. მთელს ეპოქას – მე-19 საუკუნის 60-იანი წლებიდან მე-20 საუკუნის დასაწყისამდე – ამ უდიდესსა და უმნიშვნელოვანეს ხანას ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრებისა, მან ილიას სახელი მისცა:

წინამურში რომ მოკლეს ილია,
მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი.

წარსული საუკუნის პოეტური ხილვა გალაკტიონისათვის, უპირველეს ყოვლისა, ილიას გახსენება იყო:

„მეცხრამეტე საუკუნე“ გვეგებება ოხვრა კაკლის“ („მშობლიურო ჩემო მინავ“).

ილიას სახელთან გალაკტიონი მოკრძალებით თავის თავსაც აკავშირებს. ლექსი „წინამურში რომ მოკლეს ილია“ თავდება 1908 წლის გახსენებით, რომელიც გ. ტაბიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის სათავეს წარმოადგენს.

გ. ტაბიძეს ილია ჭავჭავაძე მიაჩნდა თავის დიდ წინამორბედად, დიდ ხუროთმოძღვრად, რომელმაც ბოლომდე მიიყვანა მის მიერვე დაწყებული დიდებული შენობა და ფართო ასპარეზი გადაუშალა შთამომავლობას ახალი ესთეტიკური იდეებისათვის. მაგრამ გალაკტიონი არ ყოფილა ილიას უშუალო მემკვიდრე, მისი გზის გამგრძელებელი, ილიას გზის პირდაპირ გაგრძელება შეუძლებელიც იყო, რადგან მას გასაგრძელებელი, დასამთავრებელი აღარაფერი დაუტოვებია; ილიამ დაასრულა ერთი ეპოქა, თვითონ დაიწყო და თვითონვე დაასრულა, უნდა დაწყებულიყო ახალი ლიტერატურული ეპოქა, საძირკველი ჩაუყარა მის მხატვრულ აზროვნებას და ეს დიდებული მისია ისტორიამ გალაკტიონ ტაბიძეს დააკისრა.

გაზ. „ქუთაისი“, 1973, 2 ოქტომბერი, №192.

ესმოდა სახე მელოდიების

არის პოეტი, რომელიც „ხედავს“ მოვლენებს; არის პოეტი, რომელსაც „ესმის“ მოვლენები. და არის პოეტი – იგი „ისმენს“ და „ხედავს“ მოვლენებს ერთდროულად. გალაკტიონი, რა თქმა უნდა, ამ უკანასკნელთა რიცხვის მიეკუთვნება.

მე შევეხები გალაკტიონის ტალანტის ერთ უმთავრეს თვისებას, მისი შემოქმედებითი პროცესის ერთ მხარეს – საგანთა და მოვლენათა „გაგონების“, „სმენის“ ნიჭს, რომლის გა-უთვალისწინებლადაც მისი ლირიკის გაანალიზება, გაგება და შეფასება არასრულყოფილი და, ზოგიერთ შემთხვევაში, მცდარი გამოდგება.

გალაკტიონის ლექსის ევფონიაზე მრავალი გამოკვლევა დანერგა და ძირითადად, მისი ლექსის კეთილმზრუნველს ხედავენ სახის ობიექტივაციის ფორმალურ გამოვლინებაში – მისი ლექსის მუსიკალურობას გაიაზრებენ, როგორც პოეტის ოსტატობას, ხელგანაფულობას და ყურთასმენის სიფაქიზეს. ე. ი. მთელი კეთილმზრუნველობა მისი პოეზიისა დაჰყავთ მხოლოდ გარეგნულად გამოვლენილ მელოდიურობასა, რიტმსა და რითმაზე, ხოლო ფიქრისა და განწყობის გადმოცემის იმ განსაკუთრებული მანერის განმსაზღვრელ საფუძველს ნაკლებად ეხებიან. ოსტატობა, ხელგანაფულობა და ყურთასმენის სიფაქიზე უთუოდ ყურადსაღები მომენტია და ნაწილობრივ ესეც განსაზღვრავს მისი შემოქმედების ძლიერებას – ოღონდ, **ნაწილობრივ და არა არსებითად**. ყურთასმენის სიფაქიზე ბევრ პოეტს ახასიათებს, მრავალიც ფრიად ხელგანაფული და ფრიად დაოსტატებულიც არის, ოღონდ გალაკტიონისებურ სიმაღლესა და მუსიკას მაინც ვერ სწვდება. სწორედ ამ წვდომითა და ვერ-წვდომით გამოვლინდება არსებითი. გალაკტიონის ლექსის არსებითი მხარე კი ის არის, რომ მისი შთაგონება მიემართებოდა მიღმურის, ერთი მხრივ, „სმენითი“ წვდომის გზით, სახეებისა და მოვლენების „გაგონების“ გზით – გალაკტიონის შთაგონება არის არა მარტო ხილვა სახეებისა, არამედ გაგონება მათი. პირობითად რომ გამოვთქვათ: გალაკტიონის შემოქმედებითი პროცესის დისპოზიციური მდგომარეობა მუსიკის ატმოსფეროთია გარემოცული. ამ მომენტს უნებურად აკი აღნიშნავს კიდევ იგი თავის ლექსებში: „მე მესმის... ქაოსი ქვეყნის შექმნის დროს და სახე მელოდიების“ („ვაგნერი“). განსაკუთრებით საინტერესოა ეს გამხელა – **„მე მესმის... სახე მელოდიების“**. გალაკტიონი სწორედ იმიტომ დაიარებოდა „გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით“, მისი „გული სიმღერით სავსე“ იმიტომ იყო, რომ საგნები და მოვლენები ბგერითი სახით ეცხადებოდა. „სიტყვაში, ვით მაგიური ხმა წმინდად ნაკამკამარი...“ – სიტყვაში ხმა, ანუ საგანში ხმა, ანუ სიტყვა, როგორც ხმა. თანაც ხმა „ნაკამკამარი“, ანუ ხმა დანახული, ანუ იგივე დანახულის ხმად ქცევა. ხმის კამკამი უაზრობაა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იმ ნიჭს, რომელსაც ძალუძს ხმა დანახვების პოეტს. ხმა კამკამებს მისთვის, ანუ ხმა ელვარებს, ციაგებს, კრთის. ხოლო ლექსში „ჩემებრ პოეტი უცებ იცნობა“, გალაკტიონი გვიმხელს: „მე ვიცი მხოლოდ... ჯადოსნური სალამურები“.

გალაკტიონის ლექსის მუსიკა არ წარმოადგენს მისი პოეზიის მხოლოდ ფორმალურ მხარეს. მუსიკა მისი ლირიკისა – არსებითის გამომავლინებელი ნიშანია, რადგან გალაკტიონისთვის იგი მოვლენათა შინაგანი წვდომის ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაც არის. ამ გაგებით, გალაკტიონის შემოქმედება სცილდება პოეზიის საზღვრებს (როგორც გაშუალებული, გამომსახველობითი ხელოვნების საზღვრებს) და იჭრება მუსიკის სფეროში (როგორც უშუალო, არაგამომსახველობითი ხელოვნების სფეროში). სწორედ ამ კუთხით უნდა აიხსნას ზოგ ლექსში მუსიკალური და არა სემანტიკური კოდის მნიშვნელობის მქონე სიტყვათა აღმოცენება (გავიხსენოთ თუნდაც „დოვინ, დოვენ, დოვლი...“). გალაკტიონის შემოქმედებითი პროცესის ეს მომენტი განპირობებულია მის სულში მუსიკის მოჭარბებით, არსებულ სიტყვათა ჩარჩოში მუსიკის ვერდატევით და არა ფორმალისმიკენ მიდრეკილებით. გალაკტიონის შემოქმედების არც ერთი პერიოდისთვის არ არის დამახასიათებელი ფორმალისმი. ამგვარი სიტყვები – მუსიკალური კოდები გალაკტიონის მიერ **გამოგონილი** კი არ არის, არამედ **აღმოცენებულია** მისი სულიდან, როგორც ვერშეკავებულ ბგერათა ჟღერადობა, როგორც

წმინდა განწყობის მუსიკალური ნიშანი. არა ერთსა და ორ ლექსში გალაკტიონი მუსიკას უფრო „ენდობა“, ვიდრე სიტყვის სემანტიკას (გავიხსენოთ ლექსები „მზე და ღვინო“, „ჭარხალი“, „ძველი მოტივი“); არა ერთსა და ორ ლექსში გალაკტიონი თავის სათქმელს უფრო მუსიკით გვიმხელს, ვიდრე სიტყვებით. ამ მომენტში იგი თითქოს ცდილობს გასცილდეს „სიტყვის სიცრუეს“ (გაიხსენეთ ტიუტჩევის გამონათქვამი: „Мысль изреченная есть ложь“) და მუსიკის უშუალობას, „მუსიკის სიმართლეს“ დაეუფლოს. „სიტყვის სიცრუიდან“ თავის დაღწევის სურვილი აკი თავადაც გაგვიმხილა ჯერ კიდევ ადრეულ პერიოდში, როდესაც დაწერა „არ მინდა სიტყვა, არ მინდა სიტყვა! როდესაც სიტყვა დაიბადება, სიმართლის ალი, – როგორც ბურუსი, ისე ირღვევა და იფანტება...“

ბევრ პოეტს გამოუხატავს ამგვარივე უკმაყოფილება და უნდობლობა სიტყვის სემანტიკური შესაძლებლობების მიმართ. ეს გასაგებიცაა: სიტყვა ხომ პოეტს საშუალებას აძლევს მხოლოდ **აღწეროს და გადმოსცეს** უკვე დადგენილი და შემეცნებული სულიერი გამოცდილება, ანუ, საშუალებას აძლევს გამოხატოს მხოლოდ საგნობრიობა ფიქრისა... რა თქმა უნდა, სიტყვა ყველაზე მრავალმხრივად მოქმედი და უაღრესად სრულყოფილი ძალაა, მაგრამ, გარკვეული კუთხით, მისი შესაძლებლობებიც შეზღუდულია, გარკვეული კუთხით, მისი ზემოქმედების „ყოვლისშემძლეობაც“ განსაზღვრულია. ეს „განსაზღვრულობა“ და „შეზღუდულობა“ იგრძნობა ორმხრივი მიმართებით: ჯერ ერთი, სიტყვას არ ძალუძს ამომწურავად გამოხატოს საგნის ინდივიდუალური განუმეორებლობა; მეორეც – სიტყვა უშუალოდ ვერ გადმოსცემს ადამიანურ განცდათა უჩვეულო, განსაკუთრებული მდგომარეობის ელფერს, სიმძლავრესა და რიტმს. მისი ამგვარი „შეზღუდულობა“ იმით აიხსნება, რომ სიტყვა თავისი ბუნებით ზოგადის აღმნიშვნელი აბსტრაქტული ნიშანია და არა ადამიანურ განცდათა, არამედ განზოგადებული აზროვნებისა და ფიქრის გადმომცემ რეალობას წარმოადგენს. პოეტები ყოველთვის მიისწრაფვიან გამოიყენონ მეტყველება, როგორც სინამდვილის კონკრეტულ, განკერძოებულ მოვლენათა გააზრება-გამოსახვისათვის, ასევე განცდათა უშუალო გამოვლინებისათვისაც. ოღონდ სიტყვა უძლურია შეასრულოს ერთიცა და მეორეც იმ ადეკვატურობით, იმ უშუალობით, რაც ხელმისაწვდომია პირველ შემთხვევაში მეტყველებისათვის (შეფასება და გააზრება სინამდვილის მოვლენათა და საგანთა), ხოლო მეორე შემთხვევაში – მუსიკისათვის (კონკრეტულ განცდათა გამოსახვა). ჯერ კიდევ ბატემ შენიშნა, რომ სიტყვა არის „ორგანო გონებისა“, ხოლო ბგერა – „ორგანო გულისა“. ეს იმგვარად არ უნდა გავიგოთ, თითქოს სიტყვის ხელოვნებას ძალუძს გამოხატოს მხოლოდ ინტელექტუალური, ხოლო მუსიკის ხელოვნებას – მხოლოდ ემოციური პროცესები. ყოველგვარი ხელოვნების არსებითად დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა ადამიანურ ფიქრთა და განცდათა ერთიანობის განსახიერება და მხატვრული ხორცშესხმა. ოღონდ, ამ ინტელექტუალურ-ემოციური მთელის სხვადასხვა „შრეში“ ჩანვდომისა თუ ჩაღწევის სიღრმე, მისი გადმომცემის სიმძაფრე და შემეცნების სისრულე, – ანუ სწორედ კონკრეტულობის საზღვრები, ხელოვნების თითოეულ გვარს განსაკუთრებული და განუმეორებელი აქვს. მაგრამ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები ხშირად არ კმაყოფილდებიან მათთვის განსაზღვრული სფეროთი, „შრეებში“ ჩანვდომის მათთვის განკუთვნილი საშუალებებითა და შესაძლებლობებით. ხელოვნების ისტორიამ იცის ისეთი შემთხვევები, როდესაც მხატვრები ალიარებდნენ და ითვისებდნენ ლიტერატურის პრინციპებს, მუსიკოსები – მხატვრობის პრინციპებს, მწერლები – მხატვრობისა თუ მუსიკის პრინციპებს.

პოეზიაში მუსიკის პრინციპების შემოტანა და ამგვარი პროცესის გამძაფრება არცაა გასაკვირი – სიტყვიერი ხელოვნების ფორმათა მიმართება პროზიდან პოეზიისაკენ ხომ იგივე მუსიკისაკენ მიმართებაა?! ამ მიმართებას ახასიათებს სახის სიტყვიერი ქსოვილის ბგერით გამოსახულებათა მხატვრულად ზემოქმედი ძალის მატება და გამძაფრება. ეს ხდება ლექსის „ინსტრუმენტირების“ თანდათანობითი აქტივობის საფუძველზე, რაც თავისთავად შედეგია რიტმის, ფონეტიკური თანაჟღერადობის და რითმის აღმოცენებისა, – ანუ იმის საფუძველზე, რასაც შემთხვევით და პირობითად არ უწოდებენ ლიტერატურის მუსიკალურობას. დანტე ამბობდა, რომ პოეზია სხვა არა არის რა, თუ არა რიტორიკული ფიქცია მუსიკაზე გადმოტანილი. თანამედროვე თეორეტიკოსები ამ მომენტს უფრო ზუსტად და მკაცრად განმარტავენ:

ლექსის მუსიკალურობა შეიძლება დავახასიათოთ არა როგორც მუსიკა, ამ ცნების პირდაპირი გაგებით, არამედ როგორც მხოლოდ სიტყვის მიდრეკილება მუსიკისკენ, „სიტყვათა მნიშვნელობის“ მისწრაფება – შეივსოს „ბგერათა მნიშვნელობით“, ანუ „სიტყვათა მნიშვნელობის“ უკმაყოფილება თავიანთი არასისრულით და ამ უკმაყოფილების შევსება თავისივე თავში „ბგერათა მნიშვნელობის“ გამოყენებითა და გამძაფრებით. გალაკტიონის პოეზიაში ეს უკანასკნელი მომენტი აშკარად შეინიშნება – კერძოდ, „სიტყვათა მნიშვნელობის“ მისწრაფება „ბგერათა მნიშვნელობით“ შევსებისაკენ და, რაც მთავარია, ეს მომენტი არაცნობიერად წარმოებს მის შემოქმედებით პროცესში, წარმოებს ინტუიციისა და ინსპირაციის ძალით და არა ფორმალისტური ძიებებით. სამაგალითოდ მახსენდება ლექსი „ზღვა ხმაურობდა“.

ზღვა ხმაურობდა
ყრუ ხმაურობით,
ანძა გრიგალის
მეთაურობით
მოგზაურობდა...

ამ ლექსის წაკითხვისას ნათელი ხდება, თუ რა დიდ როლს თამაშობდა მისი შექმნისას მუსიკალური ფენომენი. შეიძლება ასეთი კითხვაც კი დაისვას: რა უფრო მნიშვნელოვანია აქ – სიტყვა თუ ბგერა? სიტყვის მნიშვნელობა თუ სიტყვებით აჟღერებული მუსიკა? რომელი მათგანი ატარებს მეტ მნიშვნელობას, რომელი უფრო მეტ ზეგავლენას ახდენს, – სიტყვა თუ მუსიკა? რა თქმა უნდა, სიტყვათა სემანტიკის გარეშე ლექსი წარმოუდგენელია და, მაინც, ჩვენში უშუალოდ აღმოცენებულ განწყობას თუ გავითვალისწინებთ, პრიმატი მუსიკის ელემენტს უნდა მივაკუთვნოთ, რადგან ამ ლექსის მიერ მკითხველში აღძრულ განწყობას მუსიკალური ატმოსფერო ქმნის. წავიკითხავთ ამ ლექსს და გავიფიქრებთ, რომ პოეტს იგი დაანერჩინა არა მარტო მოვლენის ხილვამ, არამედ უფრო მეტად მოვლენის გაგონებამ. ხილვა აქ გაგონების, სმენის გზით წარიმართება. ლექსის წაკითხვისას ჩვენს არსებაშიც გუგუნს ინყებს ზღვის ხმაურის მუსიკა, ზღვის ხმები, გუგუნს ინყებს ქარის ქროლვის მუსიკა მათთვის დამახასიათებელი რიტმითა და სიმძაფრით, იბადება იმგვარი აზრიც, თითქოს მუსიკა იძლევა თვით სახესაც, თითქოს მუსიკა გვანვდის და გადმოგვცემს თვით ამბის მნიშვნელობასაც. რომ შევძლოთ და ძალით ჩავიხშოთ ზემოთ მოყვანილი ტაეპების მიერ ჩვენში აღძრული შეგრძნება მუსიკისა და ამგვარად, მხოლოდ „ყრუ სიტყვებით“ გადმოცემულ სახეებსა და სათქმელს დავუკვირდეთ, ხელთ შეგვრჩება ერთი მხრივ, დღეისათვის გულუბრყვილო პათეტიურობა ან (უფრო უარესი) რომანტიკოს პოეტთა მიერ (კოლრიჯი, ბაირონი) უკვე შექმნილი, ჩამოყალიბებული და შემდგომშიც საკმარისად გაცვეთილი სახის გადამღერება (ანძა მოგზაურობს გრიგალის მეთაურობით), ხოლო, მეორე მხრივ, არანაკლებ გულუბრყვილო ბანალურობა (ზღვა ყრუდ ხმაურობს). მაგრამ ისევ დავუბრუნოთ მუსიკა სიტყვებს, ისევ დავუბრუნოთ ტაეპებს რიტმი, ინტონაცია, რითმა და... სახეები ცოცხლდება, ქრება პათეტიზმი და ბანალურობა, და ყოველივე მართალია, ყოველივე ორიგინალურია და ძლიერი. მუსიკის ატმოსფეროში სახე ხდება ინდივიდუალური და სრულყოფილი. უნებურად იბადება ფიქრი: **სწორედ მუსიკა ანიჭებს ორიგინალურობასა და მნიშვნელობის სიმძაფრეს არა მარტო სახეებს, არამედ თვით სათქმელსაც.** ამ ლექსში სახეს, მეტაფორას იმდენად აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც იგი მოქმედებს მუსიკის შიგნით, რამდენადაც იგი მხოლოდ მუსიკასთან შერწყმული წარმოადგენს გარკვეულ ინდივიდუალურ მთლიან მოვლენას.

არაფერი რომ არ ვთქვათ ისეთ ლექსებზე, როგორცაა „ქარი ჰქრის“, რომელიც მხოლოდ თავის მუსიკის წყალობითაა საოცრად მომხიბვლელი პოეტური ფენომენი, თვით იმგვარ ლექსებში, როგორცაა „ლურჯა ცხენები“, მუსიკა მაინც ინარჩუნებს თავისთავადსა და პირველხარისხოვან მნიშვნელობას. „ლურჯა ცხენებში“, სადაც ნათლად გამოსჭვივის ინსპირაციის გზით სახეების წვდომა და მოვლენათა არსის გამხელა, სადაც არსებობის ტრაგიზმის ფილოსოფია უმაღლეს დონემდეა აყვანილი და გადმოცემულია უნატიფესი და უზუსტესი პოეტური ფიქრით, სადაც მოვლენათა მეტაფორული ხილვის ურთულესი და უმძაფრესი სახეებია მოცემული, სადაც ცნებები საოცრად ტევადია და მრავლისმეტყველი,

– მუსიკის ჟღერა მაინც ძალუმად გაისმის, მუსიკის ხმა მაინც არ იხშობა სახეთა და ცნებათა მნიშვნელობით. მუსიკა ამ ლექსში წარმოადგენს მოვლენათა წვდომის გზათა თანმხლებ აკორდებს, წიაღსვლით ატანილ პოეტის მაჯისცემის გადმომცემ ჟღერადობას, ლექსის სათქმელის უზუსტეს ბგერით გამოსახულებას. ეს ლექსი ის იშვიათი მოვლენაა, როდესაც ხილვა და სმენა საოცრად ურთიერთშერწყმულია, როდესაც სიტყვა და მუსიკა ლექსში თანაბარი ძალით მნიშვნელობისაა.

ამგვარად, გალაკტიონი მკითხველზე ზემოქმედებას ახდენს არა მარტო სიტყვათა მნიშვნელობით და ლექსის სათქმელით, არამედ სიტყვათა ჟღერადობითაც, ლექსის შინაგანი და გარეგნულად გამოვლენილი მელოდიურობითაც. მის სიტყვათა ხმიანობა ექსპრესიისა და კომუნიკაციის უნატიფესად მეტყველი ინსტრუმენტია, რადგან ლექსების უცნაურად ორიგინალური, შთამბეჭდავი მუსიკა მკითხველს აღავსებს განსაკუთრებული განწყობით, განსაკუთრებული გრძნობითა და ემოციით.

ამ მხრივ საინტერესოა გალაკტიონის მიერ შექმნილ სიტყვათა ბუნება: ფრიად ნიშანდობლივია ის მოვლენა, რომ თუ გიორგი ლეონიძე ქმნიდა პოეტურ სიტყვებს სახეთა ხილვის პრინციპზე, სახის ან სიტყვის მნიშვნელობის უფრო ექსპრესიულად გადმომცემის მიზნით, – გალაკტიონი სიტყვებს ქმნის ბგერათა მუსიკალური ჟღერადობის პრინციპზე, სახის მუსიკალური ზემოქმედების მიზნით. ამიტომაც, თუ გიორგი ლეონიძის მიერ შექმნილი სიტყვები, პირობითად რომ ვთქვათ, უფრო ემპირიულია, უფრო პირდაპირი, საგნობრივი და კონკრეტული მნიშვნელობისა, – გალაკტიონის სიტყვები, ასევე პირობითად რომ ვთქვათ, ასტრალური მოვლენის ხასიათს ატარებს და მათი მნიშვნელობა უფრო აბსტრაქტულია. ეს იმას როდი ნიშნავს, ვითომ გალაკტიონის მიერ შექმნილ სიტყვებს სემანტიკური მნიშვნელობა არ გააჩნიათ, ან თითქოს ისინი სახეს არ ქმნიან. უბრალოდ, იმის აღნიშვნა მინდა, რომ მისი ახლად შექმნილი სიტყვები უფრო მუსიკალურ აქცენტირებას ახდენენ, ვიდრე სემანტიურს. ამ სიტყვებს ჩვენ უფრო ვისმენთ, ვიდრე გავიაზრებთ, – ეს სიტყვები პირველ ყოვლისა ახდენენ მუსიკალურ-ემოციურ და არა საგნობრივ-შინაარსობრივ ზემოქმედებას. გავიხსენოთ გალაკტიონის თუნდაც ასეთი სიტყვები: „წვიმა **მოსისხარი**“, „ელვარე და **ლომფერი**“ და სხვა. ლექსში „იერი“ ძირითად განწყობილებას ქმნის მის მიერ შექმნილი პოეტური სიტყვა „ცაიერადი“, მასზეა დაფუძნებული მთელი ლექსის მელოდიურობაც, და ამ სიტყვას კი აქვს არა იმდენად სემანტიკური, რამდენადაც მუსიკალური კოდის მნიშვნელობა. ბევრ სხვა ლექსში ამგვარი სიტყვები ასრულებენ უფრო მუსიკალური კოდის, ვიდრე სემანტიკური ნიშნის ფუნქციას.

ეს შეეხება არამარტო მის ახლად შექმნილ სიტყვებს. გალაკტიონი ისევ და ისევ მუსიკის პრინციპზე გარდაქმნის ხოლმე სიტყვათა ჩვეულებრივ აგებულებას. იგი იმგვარადვე ცვლის სიტყვათა გრამატიკულ და ფონეტიკურ სისტემას, იმგვარად გამოიყენებს ქართული სიტყვის ფლექსიის უნარს, რომ სიტყვა საოცრად მჟღერადი, საოცრად ემოციური და ექსპრესიული ხდება. მაგალითად: „ეხმაურება ოცნება **შორისს**“, „ოჰ, მზით **გადანაცხარო**“, ან „**ალოცება** სატანის“. შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს გალაკტიონი მხოლოდ რითმისათვის გარდაქმნიდა ხოლმე სიტყვებს ამგვარად. ჩემი აზრით, უფრო სწორია ის ვერსიონით, რომ გალაკტიონი ამას აკეთებდა ლექსის შინაგანი მელოდიის ძალით, სიტყვათა მუსიკალური შეგრძნების ძალით. არა რითმას, არამედ მის „გულში ზვირთებად“ აჟღერებულ მუსიკას სჭირდებოდა ამგვარი სიტყვებით განსხეულება.

ეს შეეხება გალაკტიონის ფრაზეოლოგიის სისტემასაც. რომ დაფუკვირდეთ გალაკტიონის ფრაზებს, შევნიშნავთ, რომ ბევრ შემთხვევაში მათში მოქმედებს არა აზრობრივი, არამედ მუსიკალური მახვილი. ეს მომენტი აღუნიშნავთ და საფუძვლიანადაც გამოუკვლევიათ ჩვენს მეცნიერებს. მაგრამ მთავარი ეს არ არის. მთავარი ისაა, რომ ბევრ შემთხვევაში იქაც, სადაც აზრობრივი და მუსიკალური მახვილები ურთიერთთანმხვედრია, დომინანტურ მდგომარეობას მაინც მუსიკალური ჟღერადობა ინარჩუნებს. მთავარი ისაა, რომ ბევრ შემთხვევაში გალაკტიონის ფრაზებიდან ჩვენ **ვგრძნობთ** სათქმელს მათი მელოდიურობის მეშვეობით და არა უბრალოდ გავიგებთ (უშუალოდ გავიაზრებთ) მას სიტყვათა შემეცნების გზით. თუ პოეტთა უმეტესობა ინვერსიას გამოიყენებს **სახის** უფრო ექსპრესიულად გადმომცემისათვის, გალაკტიონი ტაბიძე სიტყვათა უჩვეულობით, კომპოზიტების შექმნით და

წინადადებებში მათი უჩვეულო განლაგებით ახდენს ლექსის უპირატესად მუსიკალური მხარის აქცენტირებას და ამ შემთხვევაში სახე გვეძლევა არა იმდენად ცნების მეშვეობით, რამდენადაც მუსიკის მეშვეობით. სამაგალითოდ შემოიძლია მოვიყვანო ერთი სტროფი ლექსიდან „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“:

ხვეულთ დიადება
ვხედავ – რა უხვია,
დრომ მას დიადმა
კრძალვით შეუხვია,
ნეტავ ვინ მოჰქარგა
და როცა მოჰქარგა,
შიგ მიჰქარგ-მოჰქარგა
გზნება – ნიკორწმინდა!

რომ დავუკვირდეთ, აქ მოცემულია არა სურათი, არამედ მოვლენა, გადმოცემული მუსიკის გზით. ამ სტროფიდან ჩვენზე ზემოქმედებას ახდენს სწორედ მუსიკალური ელემენტი და არა სურათთა მშვენიერება, თუმცა, წაკითხვის შემდეგ იმგვარი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს მასში სურათი იყოს მოცემული. და განა პოეტური სურათის შექმნა შესაძლებელი იქნებოდა იმგვარი სიტყვებით, როგორც აქაა გამოყენებული? აბა დავუკვირდეთ სიტყვებს: „უხვი დიადმა“, „დრომ დიადმა შეუხვია“, „მოჰქარგა“, „გზნება მიჰქარგ-მოჰქარგა“. არა, ამ შემთხვევაში გალაკტიონს მიზნად არც ჰქონია სახის – სურათის დახატვა პოეტური სიტყვების მეშვეობით, – მისი მიზანი იყო გადმოეცა უფრო რთული მომენტი, ანუ გადმოეცა სახე მუსიკის მეშვეობით, იმ უშუალო მუსიკის მეშვეობით, რომელიც მასში აღმოცენდა მოვლენის ხილვისა და შთაგრძნობის დროს. და ეს მიზანი აქ მიღწეულად უნდა ჩაითვალოს, რადგან მუსიკა შექმნილია და მის ატმოსფეროში გვებადება შთაბეჭდილება სახე-სურათის ხილვისა. ამ სტროფიდან მუსიკის მეშვეობით ჩვენ გვეძლევა სახე – როგორც გრძნობა, სახე – როგორც ემოცია, საოცრად კონკრეტული და ორიგინალური სახე, რომლის მხოლოდ წვდომა და შეგრძნება შეიძლება, და არა ახსნა, განმარტება.

მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონის ფრაზები ზუსტი და ლოგიკურია (რადგან ინტუიტიური მიგნების კანონზომიერებას ექვემდებარებიან), მათი ამოხსნა და გაგება ზოგჯერ მეტისმეტად რთულდება. ეს ფრაზები, მართალია, უშუალოდ იჭრება მკითხველთა ცნობიერებაში, მაგრამ იჭრება არა ცნებების სახით, არამედ როგორც განწყობა, როგორც განცდა, როგორც მუსიკალური აკორდი. ამიტომაც მკითხველი სათქმელს მიუხვდება პოეტს თითქოსდა გაუაზრებლად, ძალდაუტანებლად, თითქოსდა არაცნობიერად. ხოლო როდესაც მათ გაცნობიერება-გაანალიზებას მოიწადინებს, ამისათვის საკმაოდ დიდხანს მოუხდება ჩაფიქრება. გალაკტიონის ზოგიერთი ფრაზის ამოხსნა მკვლევარებსაც კი უჭირთ. „ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს გადაზნექილი სიზმრების წელი“, ან „დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს ივლისისფერი ყინვის თასებით“, ან „დგას გაყინულთა ოცნებათ კრება: მთა თეთრი, როგორც მალალი რაში... და უჩვევ ნათელს ეალერსება ჩვეულ სიცივის მძინარებაში“ და სხვა ამგვარ ფრაზებზე დღემდე კამათობენ კრიტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში.

გალაკტიონის ბევრ ლექსში მუსიკა თავის მხრივ აწვდის მკითხველს ინფორმაციას, – ეს მუსიკა თავისთავად ქმნის განსხვავებულ, ორიგინალურ ინტონაციებს პოეტური მეტყველებისა, რომელიც, საბოლოო ჯამში, აყალიბებს გალაკტიონის პოეტური მეტყველების, გალაკტიონის მელოდიკის ინტონაციურ სტრუქტურას.

მართალია, ლექსში მუსიკალური ინტონაცია, სიტყვისგან დამოუკიდებლად, ძირითადად ვერაფერს საგნობრივს ვერ გამოხატავს, მაგრამ მას ძალუძს განსაკუთრებული სიძლიერითა და სიზუსტით გამოხატოს უინტიმურესი, უმინაგანესი ემოციური ძვრები სულისა, განწყობის ძლივსშესამჩნევი ცვალებადობა, მოვლენის ფარული მნიშვნელობა, რაც მარტოოდენ სიტყვიერი გამოსახვისათვის ხელმიუწვდომელია. ფრაზების ინტონაციები და ლექსის მელოდიის სიმძაფრე ქმნის გარკვეული სახის ორიგინალურ ატმოსფეროს, რომელიც, მართალია, საგანს არ გამოხატავს, ანუ სათქმელს შინაარსობრივად არ გადმოგვცემს, მაგრამ გადმოგვცემს სუ-

ლის იმ კონკრეტულ ინდივიდუალურ მდგომარეობას, რომელშიც ზოგადად სათქმელია მოქცეული, ანუ რომელშიც ობიექტი იმყოფება.

სწორედ ამიტომ, ყოველი დიდი პოეტის ლირიკაში მუსიკას აქვს არა ფორმალური, არამედ არსებითი მნიშვნელობა. ასეა ეს გალაკტიონის ლირიკაშიც. მუსიკა მის შემოქმედებაში ისეთივე თავისთავადი მოვლენაა, როგორც მეტაფორული ხილვა საგნებისა, რადგან სმენა იყო გალაკტიონის შთაგონების უმთავრესი დამახასიათებელი თვისება, ნიაღვრისა და წვდომის ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალება.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1973, 2 ნოემბერი, №43-44.

გიორგი გაჩეჩილაძე

გალაკტიონის პოეტური ფენომენი და კრიტიკა

ორგანზომილებიანი კომპოზიციის სახე აქვს გალაკტიონის ცხოვრებისა და შემოქმედების მთლიან ქარგას. ამ მთლიანობაში იკვეთება მისი შემოქმედებიდან დანახული ბიოგრაფია და მისი ბიოგრაფიიდან დანახული შემოქმედება.

ამ კომპოზიციის ერთ მხარეზე თითქოს არც ჩანს გარეგნული ეფექტის აღმძვრელი კასკადები. სამაგიეროდ, მეორე მხარე ძველი ტაძრების ფრესკებზე მოთხრობილ ცხოვრებათა მოდელად წარმოგვიდგება. მკითხველი ამას პოეტის შემოქმედებითაც განიცდის. მისი ცხოვრების მოჩვენებითად მწირ მხარეს კი ნაკლებად იცნობენ.

ეს ორი პლანი კონტრაპუნქტული მონაცვლეობის, ურთიერთშერწყმის, გათიშვისა და ერთიან აკორდში განსრულების დალითაა აღბეჭდილი.

რა ძალით შეირწყა ეს ნაკადები ერთიანი კომპოზიციის მთლიანობაში? დაახლოებით ამგვარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ საკითხთა წრე, რომელთა ანალიზის პრობლემატა ცხოვრებისა და შემოქმედების მკვლევარის წინაშე დგება.

გალაკტიონი კი, გარკვეულ ეტაპზე, მთლიანი ეროვნული ფსიქოლოგიისა და კულტურული პოტენციის განსახიერებაა. ამდენად, მისი ცხოვრება და შემოქმედება უფრო ღრმად ჩანვდომას საჭიროებს, ვიდრე მისი მონოგრაფიულად შესწავლის ჩვენში ფეხმოკიდებული ინერცია ითვალისწინებს. გალაკტიონის ცხოვრება არის მთელი vita ისეთი პიროვნებისა, რომლის მკრებელობით პერსონაშიც პიროვნული და ეპოქალური დრამა არის არეკლილი.

დაახლოებით ამ სახისაა თანამედროვე მკითხველთა წინასწარი მოთხოვნების უპრეტენზიო მინიმუმი, რომლებსაც ისინი გალაკტიონის შესახებ დაწერილ ნაშრომს უყენებენ.

ამ მოთხოვნათა გათვალისწინებით ვეცნობით რევაზ თვარაძის წიგნს „გალაკტიონი“. მინდა მკითხველს თავიდანვე ვაუწყო კმაყოფილებისა და სიხარულის აღმძვრელი ის ატმოსფერო, რომელიც ამ წიგნში სუფევს.

ნურავინ იფიქრებს, რომ ამ წერილის მიზანს შეადგენს რ. თვარაძის წიგნის რეცენზირება მისი ყველა ფორმალური ნიშნების დაცვით. წერილის მიზანია წიგნში წამოჭრილ მრავალ საკითხთაგან შთაბეჭდილების გაზიარება მხოლოდ ზოგიერთზე.

წიგნით გამოწვეული კმაყოფილებისა და სიხარულის გრძნობა ვახსენეთ. ამ გრძნობას ბადებს ის უკომპრომისო, უშელავათო დამოკიდებულების პათოსიც, რომელიც რ. თვარაძემ გალაკტიონის შესწავლის ირგვლივ არსებულ მთელ რიგ შეხედულებათა მიმართ გამოამჟღავნა. მყარი მეთოდოლოგიური საფუძვლების გამოძებნა და ახალი პრობლემატიკის გაშუქებაში ნიადაგის მოსინჯვის ცდა უკვე დიდი საქმის დასაწყისია.

ამ საკითხთაგან ზოგიერთის შესახებ უკვე კარგა ხანია მომნიშვნეული იყო აზრი და მხოლოდ გაფორმებალა აკლდა, ზოგიერთი კი პირველად ამ წიგნში პოულობს დასაბამს.

ავიღოთ თუნდაც გალაკტიონის შემოქმედების პერიოდიზაციის საკითხი. რამდენი დრო და ჯახირი დასჭირდა, რომ დარღვეულიყო ყოვლად უნაყოფო სქემატიზმი და მკითხველი-

სათვის გვეთქვა ყოვლად ელემენტარული ჭეშმარიტება: რომ არავითარ ორ პერიოდად გალაკტიონის შემოქმედება არ იყოფა. იგი მთლიანი და განუყოფელია. მაგრამ თუ პერიოდიზაციაზე მიდგა საქმე, რომლის სხვადასხვა მეთოდოლოგიური საფუძვლებიდან მთავარი მაინც პოეტის შემოქმედების უკეთ შესწავლის ამოცანაა, მისი შემოქმედება მხატვრული თვალთახედვის, ფორმის, თემატიკისა და საერთოდ ძიებაში მიღწეული გადახალისების თვალსაზრისით განვითარების მრავალფეროვან საფეხურებს მოიცავს. ასეთია გ. ტაბიძის პოეტური ევოლუციის ფაქტიური ხასიათი. სამწუხაროდ, რ. თვარაძის ნიგნში გალაკტიონის ბოლო პერიოდის პოეტური სპეციფიკის ანალიზი უყურადღებოდაა დატოვებული და წარმოდგენილია მხოლოდ ერთი პოემით – „მშვიდობის ნიგნი“.

აქვე მინდა საგანგებოდ გამოვყო რევაზ თვარაძის გამოკვლევის ყველაზე მნიშვნელოვანი და პოზიტიური ასპექტები.

რევაზ თვარაძის მიერ მოძებნილია და გამოვლენილი გალაკტიონის პოეზიის უძირითადესი საწყისები.

ამ საწყისთა შორის წინა პლანზე, როგორც მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო, დგას გ. ტაბიძის ეროვნული თვითშეგნების პათოსი. გ. ტაბიძის ეროვნული თვითშეგნების პრობლემა რ. თვარაძის მიერ გააზრებულია არა როგორც პატრიოტიზმი ან ლიტერატურული მოტივი, არამედ როგორც გალაკტიონის პიროვნებისა და პოეზიის მორალური ატმოსფერო, მისი ეტოსი.

გ. ტაბიძეს ეკუთვნის ფორმულა: „საქართველო! აი რა არის შემოქმედება“.

უნდა გვახსოვდეს, რომ კლასიკური დევიზი: „ავგიყოლია სიყრმიდანვე ჩვენ ქართლის ბედმა“ – გალაკტიონისათვის იყო არა ლიტერატურული ფრაზა, არამედ ბედისწერის რანგში აყვანილი ეროვნული პრობლემის ესტაფეტა. ამ ესტაფეტის განცდის ხარისხი და მნიშვნელობა რევაზ თვარაძის მიერ ზუსტად და სწორი კორდინატებითაა გახსნილი.

რ. თვარაძე მკვეთრი შტრიხებით გვიხატავს არა მხოლოდ გალაკტიონის ცალკეულ ნაწარმოებთან პერიოდის შეფასებაში გამეფებული ტრადიციის მცდარობას, არამედ იმ სულიერი და ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს ნახაზსაც იძლევა, რომელშიც „ნიკორწმინდის“ ავტორს უხდებოდა ყოფა.

მკითხველის თვალწინ ცოცხლდება გარემო, რომელშიაც გალაკტიონი მოღვაწეობდა. მკითხველის თვალთახედვისათვის ეს გარემო სხვადასხვა რაკურსიდანაა შემოტრიალებული. მას აღიქვამენ კულტურულ, გეოგრაფიულ, ისტორიულ და სხვა ჭრილებში. ყოველ მათგანში მოჩანს ქართული ყოფის, თბილისისა და ქუთაისის განუმეორებელი, კონტრასტებით აღბეჭდილი კოლორიტი.

რ. თვარაძის ნიგნის ეტოსს განსაზღვრავს დიდი სიმართლის გრძნობა, სიმართლე, რაგინდ უსიამოვნოც არ უნდა იყოს მისი შეხედვა, სიმართლე, რაოდენ საშიშიც არ უნდა იყოს მისთვის თვალის გასწორება; სიმართლე გალაკტიონისა, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების ეტოსი.

ამ მხრივ ეს ნიგნი არის თვისობრივად ახალი საფეხური გალაკტიონის შესახებ არსებულ ლიტერატურაში.

მაგრამ საჭიროა უფრო მეტი სიზუსტე და გარკვეულობა იქნას შეტანილი, როგორც მთელი რიგი საკითხების მეცნიერულ კვალიფიკაციაში, ასევე ახალი საკითხების დასმისა და მათი გადაწყვეტის ხასიათში.

ამ მიზნით რამოდენიმე შენიშვნა და მოსაზრება მინდა გავუზიარო ნიგნის ავტორს და გალაკტიონის პოეზიის თაყვანისმცემლებს.

დიდი და მცირე დრო

თავისი ნიგნის დასაწყისშივე რევაზ თვარაძე მკითხველს აწოდებს გალაკტიონის შემოქმედების კვლევის მართებულ მეთოდოლოგიურ პრინციპს.

ამ ნიგნის მიზანია: „არა მხოლოდ ფაქტებისა და მოვლენების ფონზე განვიხილოთ მისი ლექსები (როგორც ამას ტრადიციული გზა გვიკარნახებს), არამედ სწორედ ამ ლექსებიდანაც

გამოვხედოთ ფაქტებსა და მოვლენებს, გარემოს, ესე იგი, მათს შემქმნელსავე დავესესხოთ მზერას და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სულის ბიოგრაფიაც მოვინიშნოთ“.

უნდა თამამად ითქვას, რომ ეს ამოცანა რევაზ თვარაძის მიერ თანმიმდევრული გულისყურითაა შესრულებული.

მაგრამ, აბსოლუტურად ვიზიარებ რა მკვლევარის ამ სწორ გზას, მინდა ერთი ასეთი შენიშვნაც გავუზიარო ავტორს.

ნერილის დასაწყისშივე აღინიშნა, რომ გალაკტიონის ყოფა იყო მთელი vita ისეთი პიროვნებისა, რომლის სულიერ ძვრებშიც აირეკლა პიროვნული და ეპოქალური დრამის გაელვებები მარადისობის ფონზე. თუ ეს სწორია, მაშინ კვლევის მეთოდოლოგიურ პრინციპში მუდამ უნდა მოქმედებდეს ორი დროის ანუ კონკრეტულ-ბიოგრაფიული დროისა და დიდი დროის გადაჯვარედინების ფაქტი გალაკტიონის სულიერ პრიზმაში. მასში არეკლილი უნდა იყოს კულტურული პროცესების უმთავრეს მოდელებთან გ. ტაბიძის მიმართების, შეხვედრის ან აცდენის ხასიათი.

ამას საჭიროებს გ. ტაბიძის შემოქმედების მასშტაბები. რ. თვარაძის წიგნში კი გალაკტიონის კონკრეტულ-ბიოგრაფიული დროის მასალისადმი ინტერესმა დაჩრდილა დიდი დროის მასალისადმი ინტერესი. ამ კონტექსტის გარეშე კი გალაკტიონი, ხშირ შემთხვევებში, გაუგებარია.

ავიღოთ, მაგალითად, ასეთი ფაქტი. ცნობილი, მოარული და სწორი აზრია ა. ბლოკისა და გ. ტაბიძის შედარება. რა აზრია ამ პარალელში? ის, რომ გ. ტაბიძე ბლოკის პოეზიას იცნობდა? ან იქნებ ის, რომ იგი პატივს სცემდა მის სახელს? („გარდაიცვალა პოეტი მეფე ალექსანდრ ბლოკი“) ან იქნებ ამ პარალელით გავლენა აღინიშნება? ცხადია, არა.

ბლოკი რუსული პოეზიის ჰამლეტია. რუსი და ევროპელი მკვლევრების ამ განსაზღვრაში იგულისხმება არა ბლოკის ასამაღლებელი კომპლიმენტი, არამედ დასავლური აზროვნების ის სახე, რომლის ქარაქტეოროლოგიური ტიპიც პირველად შექსპირის ჰამლეტში გამოიკვეთა. პ. ვალერის შენიშვნით, ჰამლეტი ევროპის სიმბოლოა.

ამდენად, ბლოკისა და გალაკტიონის ნათესაობის საფუძველი მათი ჰამლეტიზმია. აქ არსებითია არა ჰამლეტის სახელის ხშირი გაელვებანი მათ შემოქმედებაში, არამედ მათი სულისკვეთებისა და ცხოვრების სპეციფიკა. ამიტომ, პირადად მე, ვერ წარმომიდგენია ვინმემ დახატოს გალაკტიონის სულიერი ბიოგრაფიის სურათი ჰამლეტური სიტუაციისა და ცხოვრების ჰამლეტური მოდელის გათვალისწინების გარეშე. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის მისი ცხოვრების მაგისტრალური სიუჟეტი.

რა ტკივილები ისმის განსაკუთრებით გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში?

მაინსპირებელი ძალების იდუმალებისკენ ლტოლვა, განცდა იმისა, რომ „სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული“, – ხოლო შენ გეზმანება „მოხუცი მამა“ (ლექსი 1915 წელსაა დაწერილი). სიბრძნე-სიცრუის ჰამლეტური ანტინომია, როდესაც სიბრძნე თავშესაფარს ეძებს სიცრუეში. აქედან „უცნაური“ კაცის რეპუტაცია. აქედან თეატრალური მდგომარეობის განცდა (მდრ. „სახეს მასხარას გრიმი წავიცხე“) და ბოლოს ბედთან უკანასკნელი დუელი, როგორც ჰამლეტური მოდელის ილუსტრაცია... ასეთია ფაქტიური ვითარება.

ამ გარემოებაზე მე ორი მიზეზის გამო ვამახვილებ ყურადღებას. პირველ ყოვლისა იმიტომ, რომ თანამედროვე კულტუროლოგიის მაგისტრალურ ძიებებში უკვე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს რენესანსისა და ბაროკოს გზასაყარზე ჩამოყალიბებული ადამიანის ხვედრისადმი ინტერესი. ამ მოდელის კლასიკური ნიმუში კი სწორედ შექსპირის ჰამლეტია.

მეორეც იმიტომ, რომ როდესაც რევაზ თვარაძე სრულიად მართებულად აღნიშნავს გალაკტიონის ლტოლვას სწვდეს „სხვისთვის უხილავ – ფარულ შინაგან სანყისებს, შინაგანი რაობას თუ მეობას ერისას, ამ სანყისთა უეჭველ კავშირს დიდ სამყაროულ ჰარმონიასთან“ – ამ კავშირებში რამდენადმე მკრთალად ჩანს „დიდ სამყაროული“ კულტურის ისტორიულ ფორმაზე გალაკტიონის ორიენტაციის ხასიათი და მასშტაბები, ანუ დიდი დრო.

მაგრამ ამ საკითხს უფრო ქვემოთ შევხებით, როდესაც გალაკტიონისა და სიმბოლიზმის ურთიერთმიმართების საკითხზე გვექნება მსჯელობა.

სიტყვა „იზმების“ შესახებ და მსოფლგანცდის ტიპი

რ. თვარაძის წიგნი შეიცავს პრინციპულად სადავო საკითხების წრეს. მათ შესახებ ზეპირი და ზედაპირული კამათი უაზრობაა. მათი არგუმენტაციის ავტორისეული სიღრმე და პრინციპულობა, ასევე პრინციპულ, ვრცელ და გულდინჯ ანალიზს საჭიროებს.

ასეთი საკითხების წრიდან, ამჯერად, მხოლოდ ერთს გამოვყოფთ. ეს არის რ. თვარაძის მიერ გალაკტიონის მსოფლგანცდის ტიპისა და მხატვრული სტილის დახასიათებისათვის მოსინჯული ახალი ნიადაგი.

მთელი წიგნის მანძილზე რ. თვარაძე თანმიმდევრულად ცდილობს გ. ტაბიძის პოეზიას მოხსნას არა თუ მისტიკის, არამედ მოაშოროს სიმბოლიზმის ტრადიციები. მისი დასკვნაა: გ. ტაბიძის მსოფლგანცდისა და სტილის დამახასიათებელი ცნებაა „უმაღლესი რეალიზმი“.

მე აქ არ შევუდგები ამ დებულების დეტალურ ანალიზსა და კრიტიკას. ავლნიშნავ მხოლოდ იმას, რომ გალაკტიონის მსოფლგანცდისა და მხატვრული სტილის დახასიათებლად ისევე ცალმხრივი და უკმარისია ცნება „რეალიზმი“, თუნდაც „უმაღლესი“, როგორც ზოგიერთ-თა სურვილი სიმბოლიზმში გამოკეტონ გალაკტიონი.

როგორც ჩანს მომნიფდა დრო, უფრო მკაფიოდ განისაზღვროს გალაკტიონის შემოქმედებითი არსის ბუნება. ჯერჯერობით სახეზეა ორი ურთიერთგანსხვავებული თვალსაზრისი. ან გალაკტიონი სიმბოლისტი, ან გალაკტიონი რეალისტი. არაფერს ვამბობთ მათ შემრიგებელთა პოზიციაზე, რომლის მიხედვითაც არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ტერმინოლოგიურ სიზუსტეს. გალაკტიონის პოეზიაში სიმბოლიზმიცაა, რეალიზმიც, იმპრესიონიზმიც და ა. შ. ეს პოზიცია არ იძლევა პასუხს, თუ რა სისტემას განეკუთვნება საბოლოოდ გალაკტიონის პოეტური ფენომენი. მაშ ასე: ან სიმბოლიზმი, ან რეალიზმი, ან ყველაფერი ერთად. ვფიქრობ, რომ ასეთ მეთოდოლოგიურ პრინციპზე დგომით, გალაკტიონის პოეტური ფენომენის მთლიანობას ვუქმნით ცალკეულ „იზმებად“ დაღარულობის ან ეკლექტურ ერთობლიობად დასახვის საშიშროებას.

და ეს მაშინ, როდესაც გალაკტიონის მსოფლგანცდის სახით საქმე გვაქვს სამყაროს სინთეტური ხედვის პრინციპთან. მასში კლასიკური ხელოვნების უნივერსალიზმია გამოვლენილი. უნივერსალიზმის თვისება კი ნაწილთა შინაგანი მთლიანობაა.

რატომ კლასიკური და არა რომანტიკული? გალაკტიონის ლირიკა ხომ რომანტიკული სუბიექტივიზმის ატმოსფეროთია განმსჭვალული? მის ლირიკაში ხომ მუდამ პოეტური „მე“-ა პროექტირებული?

ასეთი ეჭვის აღმძვრელი კითხვები აქ სავსებით ბუნებრივიცაა და ლოგიკურიც. ვეცადოთ ამ დებულების შემოწმებაც. საქმე ისაა, რომ ამ შემთხვევაში ციტატების ზედაპირული მოხმობის პრინციპი ნაკლებ სარწმუნოა. გალაკტიონიდან ისეთივე წარმატებით შეიძლება მოიხმო ერთი დებულების საილუსტრაციო მაგალითები, როგორც მისი გამომრიცხველი ნიმუშებიც. ეს არის მისი ყოვლისმომცველობისა და ხედვის უნივერსალიზაციის თვისება.

მაშ სად არის გამოსავალი?

ასეთი საკითხის გადანყვეტისას გამოვლენილი უნდა იქნას თვით შემოქმედის მსოფლგანცდის ტიპი. საჭიროა განისაზღვროს მისი მყარი, შინაგანი მონოლითურობით აღბეჭდილი სანყისები. უფრო ზუსტად, გარკვეული უნდა ვიყოთ ამ მსოფლგანცდის ტიპისთვის არსებით, მუდმივ ფსიქოლოგიურ და სულიერ კორელატების ხასიათში.

საჭიროა, გაირკვეს ამ თვისობრივად უცვლელ მოცემულობათა მიმართების ხასიათი ეპოქის კულტურის ისტორიულ ფორმასთან. მხოლოდ ამის შემდეგ გვექნება უფლება ვთქვათ, XX საუკუნის კულტურის საოცრად დანაწევრებული ეპოქის ტენდენციებში გალაკტიონის ლირიკა ისეთივე დანაწევრებულობით ხასიათდება, როგორც, მაგალითად, მთელი სიმბოლიზმი თომას ელიოტამდე, თუ რალაც მყარი შინაგანი წესრიგისა და ჰარმონიისაკენ სწრაფვით არის განპირობებული.

სად ვლინდება ამ ტენდენციების მაჩვენებელი შემოქმედებითი პოზიცია? ეს კითხვა თავის მხრივ მოითხოვს იმის დადგენას, თუ როგორია გალაკტიონის დამოკიდებულება ადამიანის არსებობისა და სამყაროს მდგომარეობის ზღვრული სიტუაციებისადმი. როგორია

მისი რეაგირების ხასიათი ამ სიტუაციების კრიზისული ატმოსფეროსადმი.

ზღვრული სიტუაციების კომპლექსში შედის სიკვდილის, დაბადების, ცხოვრების, რე-ვოლუციის, ერის მე-ს განცდის ხასიათი და ა. შ. ყველა აქ მონიშნულ გამოვლინებებში გა-ლაკტიონი იცნობს წყურვილს საზღვრისას და ლოგიკას უსაზღვროებისას. მან იცის დაპი-რისპირებულ საწყისთა ზღვარზე შექმნილ ვითარებათა ხასიათი, მისი სტრუქტურა და პოეტი-კა. სხვანაირად: რას გვიჩვენებენ ამ ვითარებათა ამსახველი მაგალითები? გვიჩვენებენ სამ-ყაროს კლასიკური ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივ წესრიგს და შინაგან ჰარმონიას.

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

დააკვირდით, სიკვდილი აქ არის სიცოცხლის თვისება და არა მისი ანტითეზა. ამ გან-წყობილების ესთეტიზაციის სული აქვს მხოლოდ კლასიკურ ხელოვნებას. რომანტიზმმა და დეკადანსმა იგი არ იცის. გავიხსენოთ ედგარ პოს „ყორანი“.

გალაკტიონის ლექსი დგას მსოფლგანცდის იმ მწკრივში, რომელთა წარმომადგენლებს შორისაც ანტიკის შემდეგ დგანან რუსთაველი და რენესანსული პოეზია, შექსპირი, გოეთე, ვაჟა. მუსიკიდან ამ მწკრივში ყველაზე მოძალებული ასოციაციით გვესახება მოცარტი.

ამ თვალსაზრისის საილუსტრაციოდ გავიხსენოთ „ლურჯა ცხენები“.

თვალსაზრისი „ლურჯა ცხენების“ შესახებ

მე ვერ დავუჯერებ რ. თვარაძეს და ვერც სხვა მკვლევარებს, თითქოს ამ ლექსში იყოს „ტრაგიზმი, აღძრული იმის შეცნობით, რომ შენაპირები, აღთქმული, „სამუდამო მხარე“ არ არსებულა“.

პირიქით, ამ კლასიკური ლექსის თემაა „ამ მხარისა“ და „სამუდამო მხარის“, ანუ ფილოსოფიის ცნებები რომ მოვიხმოთ, არსისა და არა არსის დაუსრულებელი უკუშექცევი-თობის დრამა მარადისობის ფონზე. ამ დაუსრულებელი მოძრაობის მოციქულებია „ლურჯა ცხენები“. ისინი მუდმივ და დაუდგრომელ სრბოლაში იმყოფებიან „ზევით თუ სამარეში“ და ამ დაუდგრომლობის ხვედრის გამო „წყევლით შენაჩვენებმა“ არ იციან, რა არის შეჩერება.

„სამუდამო მხარე“ უარყოფილი და „არარსებული“ კი არ არის, არამედ უარყოფითადაა დახასიათებული („წევხარ ცივ სამარეში და სულს არ უხარია“).

აქვეა გასათვალისწინებელი ლექსის სტრუქტურისათვის ისეთი მნიშვნელოვანი მო-მენტი, როგორცაა ხედვის ოპტიკური კუთხე. ისევე, როგორც დანტეს „ღვთაებრივ კომე-დიაში“, მიმდინარეობს პოეტური თხრობა „იქედან“ და ცოცხლდება „იქაურობის“ ისეთი სურათი, რომელიც შუქს ფენს „აქაურობას“... „ლურჯა ცხენების“ სტრუქტურებშიც ოპტი-კური ხედვის მსგავსი მანერაა რეალიზებული.

ეს მომენტი ხაზგასმულია დასაწყისიდანვე („ელვარება ნაპირი სამუდამო მხარეში“), სადაც „ვერ ვნახე ვერაფერი“ და ა. შ. არარსში ყოფნის ოპტიკური ილუზია კიდევ უფრო განმტკიცებულია ლექსის კომპოზიციურ განვითარებაში („ჩემთან მოესვენებით“). „იქ“ და „აქ“ ურთიერთშენამსჭვალეები განზომილებებია.

უინტერესო არ უნდა იყოს იმის აღნიშვნაც, რომ „შემლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყე-ების“ – ასოციაციას დანტეს „ჯოჯოხეთის“ სანახაობათა გალერეისკენ მივყავართ.

საგულისხმო იქნებოდა თვალის გადავენება არა მარტო შემოქმედის ბიოგრაფიისადმი, არამედ მისი მხატვრული იდეების ბიოგრაფიისადმიც.

მსგავსად სიცოცხლისა „უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება“, მაგრამ „შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა“. ვერაფერი ძლევს თვით მოძრაობის უწყვეტელობას არსიდან არარსისკენ და პირიქით.

სხვათა შორის, ეს არის აზრი, რომლის გულისთვისაც 1600 წლის 17 თებერვალს კო-ცონზე დაიფერფლა ჯორდანო ბრუნო. ინკვიზიციის XII დაკითხვაზე საპყრობილეში მან

უპასუხა: „მე ვთვლი, რომ ეს ქვეყანა, და სამყაროები, სამყაროთა ერთობლიობანი ჩნდებიან და ქვესკნელდებიან“. შემდეგ განვითარებულია აზრი ამ სამყაროს უსასრულოების შესახებ.

ეს არის სიცოცხლის მარადი ქმნადობის და მოძრაობის პოეზია. პოეზიის აღმოჩენა თვით ამ სრბოლის დაუსაბამობაში. მისი სრბოლაა „ლურჯა ცხენები“.

სხვათა შორის, „ლურჯა ცხენების“ მრწამსში გატარებული აზრი, სხვა ფორმით და სხვა პათოსით, გატარებულია ისეთი კლასიკოსის სულიერ პრიზმაშიც, როგორც იყო გოეთე. გავიხსენოთ მისი „ერთი და ყველაფერი“:

Повсюду вечность шевелится,
И все к небытию стремится,
Чтоб бытию причастным быть.

„ლურჯა ცხენების“ პათოსში გამხელილია ყოფიერების ობიექტურების კანონი. მაგრამ გამხელილია მისი სუბიექტში არეკვლის დრამაც. და კიდევ არა უმნიშვნელო მომენტი: „ლურჯა ცხენების“ ფორმის მუსიკალურ ექსპრესიასა და სილალეში, უფრო ზუსტად, სიმსუბუქეში, ხორციელდება ამ დრამის დაძლევის განცდა. თემის უარყოფითი ემოცია ღვება მხატვრული შესრულებით აღძრულ დადებით ემოციაში. ეს არის ფორმისა და შინაარსის კლასიკური ხელოვნების სულისკვეთებისათვის არსებითი თვისება.

ისევ „იზმების გამო“

მაგრამ აქ კიდევ ერთი გარემოებაა გასათვალისწინებელი. გალაკტიონის მხატვრული სახეებისა და სუბიექტური განცდების ელასტიურობაში რომანტიკული ტრადიციებიდან მომდინარე ნაკადია ჩაღვრილი. მეტიც, ეს ნაკადი ქმნის მისი მხატვრული გამის უპირატეს ტონს.

მაშ, რომანტიკული ყოფილა მისი მსოფლგაგებაო, – შეუძლიათ გვითხრან. მაგრამ აქ კიდევ სხვა გარემოებაა გასათვალისწინებელი. ეს არის თანამედროვე ადამიანისათვის ნიშანდობლივი ჰამლეტური მოდელის სპეციფიკა. გალაკტიონისავე სიტყვებით, ეს ადამიანია „ახალი დროის ჰამლეტი“. რა ანათესავებს მას ძველ ჰამლეტთან? გარდა იმისა, რაც ამ საკითხის შესახებ ზემოთ ითქვა, თავის წინაპართან მას კიდევ ერთი გარემოება აახლოვებს.

ჰამლეტი რენესანსული კლასიკის ჯანსაღი ბუნების მემკვიდრეა. მაგრამ იგი ბაროკოს (რომანტიზმის) ატმოსფეროში ვითარდება. ეს ორი საწყისი საათის მაჯისცემის ხმით მონაცვლეობენ მის არსებაში. შემდეგ საუკუნეებში ამ თავისებურებით გაიხსნება ჰამლეტის ხასიათის მრავალი ნიშანი. ეს ანალოგია გალაკტიონის მხატვრული სპეციფიკის ასევე მრავალ თავისებურებათა მანიშნებელია. მანიშნებელია მისი ჰარმონიის, სამყაროს სინთეტური ხედვის შეხლისა მღელვარე ეპოქის რომანტიკულ სულისკვეთებასთან. მანიშნებელია მისი მსოფლგანცდის საწყისი წერტილისაც, რომელშიც კლასიკური ხელოვნების მრწამსია ჩაფენილი განსხვავებული ეპოქის ატმოსფეროში.

სხვათა შორის, თავისი წიგნის 25-26-ე გვერდებზე ეს მომენტი კარგადაა ნაგრძნობი რ. თვარაძის მიერ. აქ ის აზრიცაა გატარებული, რომ გ. ტაბიძის მიერ შენარჩუნებულია სამყაროს ჰარმონიული ხედვის პრინციპი. მაგრამ დასაწყისში გამოთქმული ეს დიდი აზრი, საბოლოო გაქრობამდე, წიგნში შაგრენის ტყავივით იკუმშება და ბოლოს სავსებით იკარგება. გ. ტაბიძის ბოლო პერიოდი კი ამის უფლებას არ იძლევა. რაც მთავარია, ეს სწორი აზრი რ. თვარაძის მიერ არ არის მოხმობილი ეპოქის ისტორიული ფორმასთან გ. ტაბიძის დამოკიდებულების ხასიათში საორიენტაციოდ.

მაგრამ გ. ტაბიძის მსოფლგანცდის ფუნდამენტური შრეების გახსნა ჯერ კიდევ არ ამოწურავს სიმბოლიზმის პრობლემას მის პოეზიაში. სიმბოლიზმის პოეტიკისა და იდეუმალის განცდის ფაქტი მის პოეზიაში რჩება ფაქტად. ამას ვერავინ უარყოფს. ამაზე რ. თვარაძის მიერ თავისი წიგნის პირველივე თავის ეპიგრაფად მოხმობილი სტრიქონებიც კი მეტყველებენ:

წმინდა ნათელში, ამბობს ჰეგელი,
წმინდა სინათლის დიად ბადეში,
ისე ცოტაა გასაგებელი,
როგორც რომ წმინდა სინყვდიადეში.

ცხადია, ეს სტრიქონები ჰეგელის ფილოსოფიის დახასიათების მიზნით არ შექმნილა. ამ საქმეს ჰყავს თავისი გალაკტიონზე უკეთესი სპეციალისტები, მაგრამ მასში ფენომენის რაციონალისტური წვდომის იდუმალების პათოსი რომ ჩანს, ეს აშკარაა.

აი, სწორედ ამ მომენტიდან დგება გ. ტაბიძის მსოფლგანცდის ტიპისა და ეპოქის კულტურის ისტორიული ფორმის ურთიერთმიმართების საკითხი.

ეპოქის კულტურის ისტორიული ფორმის ცნებაში ამ „ეპოქის მატერიალური სამოსელი“ (გოეთე) იგულისხმება.

XX საუკუნის კულტურის ისტორიული ფორმა ამ ეპოქის დასაწყისიდანვე რთულ და დანაწევრებულ სისტემებად დაიშალა. ლიტერატურა და ხელოვნება სხვადასხვა იზმების ბრძოლის გზით ვითარდება, ასეთი დიფერენცირებულობისადმი ხელოვნების დამოკიდებულება სხვადასხვაგვარია. ერთნი მასში ცურავენ, მეორენი ეფლობიან, მესამენი გვერდს უვლიან.

მე ვფიქრობ, რომ ასეთი ვითარების ანალიზის დროს, ლიტერატურათმცოდნეობამ აშკარად უნდა ისესხოს ხელოვნებათმცოდნეობის ცნება – „სტილსგარე“ ხაზი (Внестилевая линия).

„სტილსგარე ხაზი“ თავისებური მნიშვნელობის ცნებაა. ამ ცნებით შეიძლება დახასიათებული იქნას შემოქმედის პოზიცია, რომელიც თავის თავში ითავსებს ეპოქის დაპირისპირებულ სტილთა ტენდეციებს და თავის მხრივ არც ერთი მათგანის აბსოლუტურ მიმდევარს არ წარმოადგენს. მისი მიზანია ხედვის უნივერსალობისაკენ სწრაფვა და ამ გზაზე ყოველი სტილისა და მანერის ხერხი მისაღებია, თუ ის გამოსადეგია. მაგალითად, შეიძლება გავიხსენოთ რემბრანდტისა და ველასკესის დამოკიდებულება ბაროკოსადმი.

მაგრამ ამავე ცნებით შეიძლება დახასიათებული იქნას შემოქმედის ტიპი, რომელიც პრინციპულად უვლის გვერდს თავისი ეპოქის მხატვრულ სტილს და თავისი ეპოქის ინტელექტუალურ დონეზე ამოაქვს ხალხური და მითოსური საწყისები. ასეთი მაგალითები ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიაში არც ისე ხშირია, მაგრამ ფაქტია, მისი ერთ-ერთი კლასიკური ნიმუშია ვაჟა-ფშაველა.

ჩემი აზრით, გალაკტიონის მხატვრულ ამოცანებში თავი იჩინა „სტილსგარე ხაზის“ ისეთმა გამოვლინებამ, რომელშიც მოხსნილია ეპოქის ნებისმიერი სტილისადმი მონისტური დამოკიდებულება და ამ „იზმებში“ პოეტი თავისუფალ ექსკურსებს ახერხებს შინაგანი მთლიანობის დარღვევისა და ეკლექტიზმის გარეშე. იმავე „სტილსგარე ხაზში“ სხვა პოზიცია დაიჭირა ვაჟა-ფშაველამ.

ეპოქის კულტურის ისტორიულ ფორმას და მის „მატერიალურ სამოსელს“ იგი დაუპირისპირდა ამ ეპოქის მოთხოვნათა დონეზე ხალხური და მითოსური საწყისების ამოზიდვით. თუ გალაკტიონმა კარგად მოირგო „ეპოქის მატერიალური სამოსელი“, ვაჟამ მასზე უარი თქვა. ამიტომაც, რომ ვაჟას პოეზია არ განისაზღვრება ეპოქის ისტორიული ფორმით.

ვაჟასა და გალაკტიონს ერთი და იმავე ამოცანის განხორციელება მოუხდათ დიფერენცირებული ეპოქის „იზმების“ მიმართ, მაგრამ სხვადასხვა გზით. ორივე ინარჩუნებს სამყაროს სინთეტური ხედვის პრინციპს. მაგრამ ვაჟა უარს ამბობს ისარგებლოს ეპოქის მხატვრული არსენალით, რომელიც ამ სინთეტური ხედვის დაშლის ხარჯზე შეიქმნა. გალაკტიონი, პირიქით, ამ ეპოქის მხატვრული არსენალის დონეზე ახდენს სამყაროს სინთეტური ხედვის რეალიზაციას. არსებითად, ეს მომენტი განასხვავებს ვაჟასა და გალაკტიონის პოეზიას.

ამრიგად, განმეორებით დასმულ კითხვაზე, რატომაც გალაკტიონის მსოფლგანცდა კლასიკური და არა რომანტიკული, ჩემი აზრით, უნდა გაეცეს პასუხი: კლასიკური და კიდევ კლასიკური იმიტომ, რომ გალაკტიონის სუბიექტური განცდებიდან არ ჩანს გადაზრდა სუბიექტივიზმში, სინამდვილის დიფერენცირებული საწყისები არ შლიან მის უზოგადეს შინაგან

მთლიანობას, ემოციური ცხოვრების განცდა არ გადადის ეგოცენტრულში, არ ხორციელდება ემოციური ცხოვრების ეგზალტაცია არც მხოლოდ დადებით, არც ნეგატიურ ასპექტში. მათი აბსოლუტიზაცია გალაკტიონმა არ იცის. იგი მინორისა და მაჟორის მოცარტისებური შენონასწორებისაკენ სწრაფვის პოეტიკა. მისი სტიქიაა – მოვლენათა ამბივალენტური ბუნების წვდომა. ეს მომენტი შეადგენს მისი მხატვრული ფორმის სპეციფიკაში არეკლილ უძირითადეს შტრიხს. ამ საკითხებზე მსჯელობა შორს წაგვიყვანს. ამჯერად ამით დავკმაყოფილდეთ.

პოეტურ და ეპისტოლარულ მემკვიდრეობათა შორის

რ. თვარაძის წიგნი პირველი გამოკვლევაა გ. ტაბიძის შემოქმედებაზე, რომელიც მდიდრადაა ილუსტრირებული გალაკტიონის ცხოვრების ამსახველი დოკუმენტური მასალით. ეს მასალაა მისი წერილები და დღიურები. მაგრამ ავტორის მიმართ, ვინც კარგად იცნობს გ. ტაბიძის შემოქმედებას, არ შეიძლება არ დაიბადოს ასეთი შენიშვნა: ამ დღიურებისა და წერილების მიხედვით მთელი წიგნის მანძილზე ჩანს გალაკტიონი ემოციონალისტი, მაგრამ არ ჩანს გალაკტიონი რაციონალისტი, ანალიტიკოსი, ფხიზელი, მახვილი თვალის მფლობელი. არა ჩანს, რ. თვარაძისავე განსაზღვრა რომ მოვიხმოთ, გალაკტიონის „უმადლესი რეალიზმის“ სულისკვეთება. ეს კი მთლად ასე არაა. საქმე ისაა, რომ რ. თვარაძის მიერ მოხმობილი ყველა მასალა მართლაც წარმოგვიდგენს გალაკტიონს ემოციონალისტს, გრძნობებს აყოლილსა და თავის გარშემო შექმნილი ვითარებიდან თავდაუღწევ კაცს. მაგრამ მათ გვერდით არსებობს სხვა ჩანაწერებიც, რომელშიც ჩანს სხვა გალაკტიონი. გალაკტიონი სწორედ რეალისტი, თავის გარშემო მყოფ ადამიანთა და ვითარებათა ფხიზლად შემფასებელი.

მაგრამ ასეთი მასალა წიგნში გაანალიზებული არ არის. ამ მომენტზე ყურადღების გამახვილება კი ძალზე საყურადღებოა. საყურადღებოა და აი რატომ: საქმე ისაა, რომ გალაკტიონი პოეტი სრული ანტიპოლია გალაკტიონი ეპისტოლარისტისა. აქ საგულისხმოა ასეთ პარალელზე დაკვირვება: თუ, მაგალითად, ბარათაშვილის რომანტიკულმა პოეზიამ, თავის ძირითად შტრიხებში, არ იცის არავითარი ზომიერება, ჰარმონიული შენონასწორებისაკენ სწრაფვა და თავდავინწყებით ვარდება თავის ემოციონალობის სტიქიაში, სრულიად განსხვავებულია ბარათაშვილი ეპისტოლარისტი. მის წერილებში ჩანს ფხიზელი ანალიტიკოსის, ჰუმორითა და ირონიით გამსჭვალული პიროვნების ხასიათი. მისი წერილები აღბეჭდილია განწყობილებათა სწრაფი მოდულაციების პრინციპზე. მინორს ენაცვლება მაჟორი და პირიქით.

გ. ტაბიძის შემოქმედება ამომწურავ საკითხებს აყენებს. რ. თვარაძის წიგნის მისიას ამ საკითხთაგან ზოგიერთის გადაწყვეტისა და ზოგიერთისათვის ნიადაგის მომზადებისა და მოსინჯვის ცდა შეადგენდა. ამ წიგნმა იმდენი სიმართლე და იმდენი სიახლე გაუმხილა მკითხველს, რომ მოჯადოვებული აუდიტორია დიდხანს, ძალიან დიდხანს ატარებს ფიქრში გალაკტიონის სულის ამაფორიაქებელ პასაჟებს.

გალაკტიონმა კიდევ ერთხელ, მაგრამ ახლა უკვე რ. თვარაძის წიგნით, შემოიკრიბა თავის გარშემო ქართული საზოგადოებრიობა და კიდევ ერთხელ დააფიქრა თავისი საზრისის, სინამდვილესთან ჰარმონიის დამყარებისა და ცხოვრების სირთულის შესახებ. ეს კი მნიშვნელოვანი მიღწევაა.

ამ სიხარულისათვის გულწრფელი მადლობა და პატივისცემა რ. თვარაძეს.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1974, 15 მარტი, №11.

გალაკტიონის პოეტური სტილი

1.

ყოველ ჭეშმარიტ შემოქმედს აქვს თავისი სტილი, მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობა. სტილი, ერთგვარად, ტალანტის გამოვლენის, შემოქმედის სრული თვითგახსნის საშუალებაც არის და მხატვრის ძალისა და ნიჭიერების საზომიც. რაც უფრო დიდია მხატვარი, მით უფრო მკაფიოდ ვლინდება, ერთი მხრივ, მთელი მისი პოეტური სამყაროს ორიგინალობა და, მეორე მხრივ, მისი სტილის გავლენა თუ დომინანტობა.

სწორედ ასეთია XX საუკუნის დიდი პოეტი გალაკტიონ ტაბიძე; ასეთია მისი პოეტური სტილი – ეს უაღრესად ორიგინალური, განუმეორებელი ესთეტიკური ფენომენი, თანამედროვე ქართული მხატვრული აზრის გენიალური გამოვლინება; ასეთია მისი ადგილი თუ მისია XX საუკუნის ქართულ პოეტურ მეტყველებაში.

რა არის შემოქმედის სტილი, პოეტური სტილი?

სტილი – ეს არის მთელი სისტემა და ურღვევი ერთობლიობა, ერთი მხრივ, პოეტური გამოხატვის ორიგინალური, სპეციპიკური ფორმისა და, მეორე მხრივ, ამა თუ იმ გარკვეული იდეურ-თემატიკური მხატვრული გადაწყვეტისა.

მაშასადამე, იგი არ არის მხოლოდ ფორმის კატეგორია, როგორაც მას მიიჩნევდნენ ფორმალისტები, როდესაც მხოლოდ და მხოლოდ ფორმის ელემენტებად თვლიდნენ ენასაც, რითმასაც, შინაარსობრივ ჩანაფიქრსაც, სიუჟეტურ-სტრუქტურულ გააზრებასაც, მაგრამ იგი არც მხოლოდ იდეურ-შინაარსობრივი კატეგორიაა, როგორც მიაჩნდათ ვულგარიზატორ სოციოლოგებს ესთეტიკაში.

სტილის არსის ჭეშმარიტი გაგება უკუაგდება ფორმის თუ შინაარსის დომინანტობის მექანიკურ კონცეფციებს. იგი სტილს განიხილავს, როგორც იდეურ-თემატიკური ჩანაფიქრისა და პოეტური ფორმის ურღვევ ერთიანობას, თუმცაღა, ამავე დროს, პრობლემის იდეურ-სახეობრივი გააზრება ის ფაქტორია, რომლის ხორცშესხმაც გარკვეულ ფორმას მოითხოვს და იღებს კიდეც. ამდენად, ფორმა, უკვე თავისთავადი და დამოუკიდებელი ფენომენი კი აღარ არის, არამედ „გამინაარსებული“, გარკვეული, ერთიან მხატვრულ კონსტრუქციაში მოქცეული კატეგორიაა და უკვე კონკრეტულ პოეტურ სტილს დაქვემდებარებული სისტემაა.

სტილის ამგვარი გაგება ემყარება მისი წარმომშობი და განმაპირობებელი მიზეზების და ფაქტორების მართებულ ანალიზს.

ჯერ ერთი – სტილი უნდა მივიჩნიოთ სოციალურ მოვლენად, რადგან იგი გარკვეული სოციალურ-საზოგადოებრივი ყოფის ანარეკლია. ამ ყოფის მორალურ-ესთეტიკური ნორმები, ეპოქის სული, ერთსა და იმავე დროს, კიდეც განაპირობებენ სტილის შინაგან ბუნებას და კიდეც აირეკლებიან მასში.

მეორე – ჩვენ ვიცით, რომ ყოველ მიმართულებას თუ სკოლას, ყოველ მხატვარს თუ მის ქმნილებას, გამსჭვალავს გარკვეული იდეა, იდეოლოგიური მრწამსი, მსოფლმხედველობა. მაშასადამე, იგივე იდეური ფუძე უდევს სტილსაც, რადგან სწორედ მსოფლმხედველობა განსაზღვრავს მნიშვნელოვანწილად გამოხატვის საშუალებათა შერჩევას და მათს გამოყენებას.

მესამე – სტილს განაპირობებს ამა თუ იმ ეპოქის აზროვნების, სულიერი ცხოვრების დონე, რაც აუცილებელ მოვლენად აქცევს ყოველ კონკრეტულ სტილურ სისტემას. და ამ შემთხვევაშიც, ეს დონე ამავე დროს თავის ადექვატურ გამოხატვას ღებულობს სტილში.

მეოთხე – სტილს განსაზღვრავს ჟანრი, რომელსაც მიმართავს მხატვარი, რათა უკეთ შეასხას ხორცი თავის შთანაფიქრს.

მეხუთე – სტილის განმსაზღვრელია აგრეთვე პრობლემა და საგანი. ცნობილია, ყოველგვარი სტილი როდი გამოდგება ამა თუ იმ კონკრეტული პრობლემის, თემის, საგნის მხატვრული გადაწყვეტა-ათვისებისათვის.

მეექვსე – სტილის განმაპირობებელი აუცილებელი ფაქტორებია შემოქმედებითი მეთოდიც და სამყაროს ხილვის ასპექტიც. რასაკვირველია, მათი გაიგივება არ შეიძლება, მაგრამ მხატვრული გადანყვეტის პროცესში ისინი ურთიერთზემოქმედებენ და, ერთგვარად, უკარნახებენ კიდევ მხატვარს, თუ კონკრეტულად რა სტილური სისტემა გამოიმუშაოს. ამასთან, როცა ლაპარაკია მეთოდის მნიშვნელობაზე ამა თუ იმ კონკრეტული მხატვრული სტილის შემუშავებისათვის, მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის გარემოება, რომ იგივეობის ნიშნის დასმა სტილსა და მეთოდს შორის დაუშვებელია, თუნდაც იმ საყოველთაოდ ცნობილი ჭეშმარიტების გამო, რომ შემოქმედებითი მეთოდი არა თუ არ გამორიცხავს, არამედ შეიცავს კიდევ სტილურ მრავალფეროვნებას ერთი მიმართულების ფარგლებში.

მეშვიდე – დაბოლოს, სტილის განმსაზღვრელ ფაქტორთა შორის მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს საერთოდ ხელოვნების მთავარ სპეციფიკურ ნიშანს – სახეებით მეტყველებას. ეს მთელი რთული კომპლექსია, რომელშიც სახის ცნებას მრავალგვარი გააზრება, გაგება და გამოყენება აქვს, ვთქვათ, სახე-პერსონაჟით დაწყებული და სახე-სიმბოლოთი დამთავრებული. იმას, თუ როგორ სახეობრივ სისტემაზეა აგებული მხატვრული ნაწარმოები, თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს სტილის, როგორც კონკრეტული მხატვრული მოვლენის, ჩამოყალიბებაში.

სტილის ამგვარი გაგება მნიშვნელოვანწილად არის აგრეთვე მისი ფუნქციების ერთ-გვარი განსაზღვრაც. ეს ფუნქციები, ისევე, როგორც ზემოთ ჩამოთვლილი ფაქტორებიც, უნდა განვიხილოთ მათს მთლიანობაში და ურთიერთმოქმედებაში.

პოეტური სტილის ელემენტები, ძირითადად, იგივე ფუძეს ემყარება, რასაც, საერთოდ, მხატვრული სტილისა, მაგრამ ჟანრობრივ-სახეობრივი თავისთავადობის გამო, მას მაინც აქვს საკუთარი სპეციფიკა, პოეტურ სტილს განაპირობებს პოეტური სტრუქტურა.

მთლიანად პოეტური სტრუქტურის ელემენტებად კი ლიტერატურათმცოდნეობაში მიჩნეულია: თემატიკის, გამოსახვის საგანთა იდეურ-მხატვრული გააზრებაც (რაც გარკვეულ მსოფლმხედველობას ემორჩილება), სახეთა სისტემაც, კომპოზიციურ-სიუჟეტური გამართვაც, პოეტური ენის სტრუქტურაც და გამობატვის საგანს ყველაზე უკეთ მისადაგებული ჟანრიც.

ასეთია პოეტური სტილი საერთოდ, მაგრამ ყოველ ცალკეულ, ჭეშმარიტად შემოქმედებითს პრაქტიკაში იგი ღებულობს კონკრეტულ-ინდივიდუალურ გამოვლენას, როგორც თავისთავადი, ძირითადი ფორმით განუმეორებელი ფენომენი, ესე იგი, როგორც აზრის, იდეის თავისებური გაცხადების ფოკუსი, ენობრივ-ბგერული სისტემა, პოეტური ენის კომპოზიციაც, მუსიკალურ ნყობათა რიგი, რითმისა და რიტმის ორგანიზაცია, წარმოდგენებისა და ემოციების სამყარო; აღქმა-გამოსახვის ხატოვან საშუალებათა თავისებური კომბინაცია, პოეტურ სახეთა სისტემა. [...]

2.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური სტილი, როგორც ხატოვანი შემეცნებისა და გამოვლენის შინაგანად მეტად მდიდარი, მრავალფეროვანი, განსაკუთრებით დახვეწილი და საბოლოოდ ჩამოყალიბებული მთელი აღქმა-გამობატვითი სისტემა მხატვრის ხანგრძლივი მოუსვენარი ძიებისა და აღმოჩენის შედეგია.

ისევე, როგორც ყოველი ჭეშმარიტი პოეტური სტილი ატარებს გარკვეული ეპოქის ნიშანს, გ. ტაბიძის სტილიც გამოხატავს XX საუკუნის ქართული სინამდვილის (და არა მარტო ქართულის) მოთხოვნილებებს.

გ. ტაბიძე, როგორც პოეტი, იშვა განსაკუთრებით დაძაბული სოციალური თუ ფსიქოლოგიური ვითარების ეპოქაში. ამ დროის ადამიანის სულიერი მომართულობა, თავის მხრივ, განპირობებული ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკური შინაარსით, ახალი მხატვრულ-გამომსახველობითი სისტემებისა თუ სკოლების წარმოშობის მთელი პროცესის მამოძრავებელი მნიშვნელოვანი შინაგანი ძალა იყო.

გართულებული ფსიქოლოგიური ფენომენის გახსნის ამოცანა მოითხოვდა ახალ ხატოვან საშუალებათა ძიებას.

ამ ძიების მრავალფეროვანსა და ისტორიულად მდიდარ პროცესში, კანონზომიერად, თავი იჩინა სხვადასხვაგვარმა წინააღმდეგობრივმა განწყობილებებმა თუ ტენდენციებ-

მა. ქართულ პოეზიაში ამ დროს ვრცელდება სხვადასხვა მოდერნისტული გავლენები, განწყობილებანი.

ამ რთულ ვითარებაში გ. ტაბიძე ეძიებს თავის ხმას, საკუთარ გამომხატველობით ფორმას, სისტემას. და იგი მალე მიაგნებს კიდეც ესოდენ მრავალმხრივსა და საოცრად მდიდარ პოეტურ სტილს, რაც ქართული პოეტური სულის ახალი აღმოჩენაა.

ამ აღმოჩენამდე კი დგება რომელიღაც შუალედური პერიოდი, როდესაც პოეტის შინაგან სამყაროში ხორციელდება გაბედული გარდატეხის პროცესი.

ამ დროს შექმნილი ლექსებისათვის დამახასიათებელია, ერთი მხრივ, ტრადიციული ან ახალი, მაგრამ არა მთლიანად საკუთარი მანერული ინტონაციების და, მეორე მხრივ, ორიგინალური, თვითმყოფი სტილური ნოვაციების ჭიდილიც და შერწყმაც. ეს არის გარდატეხის მომზადების პერიოდი, რომლის მომზადების ტენდეციებიც მეტად თვალსაჩინოდ ვლინდება ლექსებში „მესაფლავე“, „ქალი და ხელოვნება“, „სად?“...

გ. ტაბიძის მიერ 910-იანი წლების დასაწყისშივე შექმნილი მთელი რიგი ლექსები დაწერილია სიმბოლიზმის გავლენით, თუმცა მათში ჯერ კიდევ არც თუ ისე მკაფიოდ ვლინდება სიმბოლიზმისთვის დამახასიათებელი ირეალური ინტუიტივიზმი, მისტიციზმი და სიმბოლურ-პირობითი უკიდურესობანი. ასეთებია: „რისთვის“ თუ „ჰამლეტის ქნარით“, „მე და ღამე“ თუ „ლანდი – არაქვეყნიური“, „სალამოვ, ვიცი...“ თუ „თეთრი ლანდები“...

ეს ერთგვარი შემზადებაა პოეტის შემდგომი გატაცებისა, როდესაც მის შემეცნებაში მთავარ ადგილს იჭერს ქვეცნობიერის ამოხსნის, ირეალური სამყაროს ძიების პათოსი.

პოეტის იმ ლექსთა შორის, რომლებიც ამზადებენ პირობებს სიმბოლიზმის მრწამსის მიღებისათვის, ჩვენ განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ „მესაფლავე“, „ქალი და ხელოვნება“ და ამ რიგის მთელი რიგი სხვა ლექსები, რომელთაც განმსჭვალავს მოვლენათა არსზე დაფიქრებისა და დაეჭვების, მათი ამოცნობის, განსჯის, ძიების განწყობილებანი, გართულებული პოეტური სახეები და რომლებშიც უკვე შეიმჩნევა ნაცნობი დასავლური მოტივების თავისებური რემინისცენციები.

და აი, ამ რთულ შემოქმედებით ვითარებაში ყალიბდება პოეტის სტილი, იკვეთება თავისებურებანი, იხვეწება მისი სტრუქტურის ყოველი მხარე, რათა შემდგომ იგი იქცეს ერთ მთლიან სტილურ კატეგორიად, შინაგანად მდიდარ და მრავალფეროვან სტილურ სისტემად.

ასე მიდის გ. ტაბიძე თავის ცნობილ სიმბოლისტურ ლექსებამდე – „ლურჯა ცხენები“ და „ფოთლების ლანდი“, „ვუალები“ და „ვინ არის ეს ქალი?“, „დომინო“, და „საუბარი ედგარზე“, „სილაჟვარდე, ანუ ვარდი სილაში“ და „იმ ატმებს გაუმარჯოს, იმ ატმის ყვავილებს!“, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ და „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „მაგიდა აღემბიკებით“ და 1922 წლის ე. წ. „ეფემერული“ რკალი: „ეფემერა“, „ისევ ეფემერა“, „ზღვის ეფემერა“, „საახალწლო ეფემერა“...

რასაკვირველია, ამ ლექსების სტილი (ენობრივი ფაქტურა, ხედვისა და ხილვის ფოკუსი, ალქმის მანერა, სიმბოლოებით პარალელიზება, რითმული და რიტმული გამართვა, სინტაქსობრივი ქსოვილი, სახეთა მეტაფორული რიგის წყობა და ა. შ.) გამორჩეულია პოეტის ადრინდელი თუ გვიანდელი ისეთი შედეგების საერთო სტილური სისტემებისგან, როგორც არის ვთქვათ, „ახალ ტალღას“ ან „სინამდვილეში ოცნებისას“, „მიმღერე რამე“ ან „გურიის მთები“, „მშობლიური ჩემო მიწავ“, ან „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, „ასპინძა“ ან „ამაოებავ! ვგრძნობ, რად არ აჰგვი...“

მაგრამ ამ სხვაობაში, ამავე დროს, ვლინდება ერთიანობის კანონზომიერებაც, რადგან გალაკტიონის პოეტიკის საოცრად მდიდარ ნაირსახეობას უპირველესად მისი უსაზღვროდ ტევადი ხასიათი განაპირობებს.

ამგვარი მისი ხასიათი კი უნდა გავიგოთ არა როგორც სტილურ სისტემათა რაღაც ნარევი, შემთავსებელი თუ შემკრები ტენდენცია, არამედ შინაგან ლოგიკურ მთლიანობას დამყარებული სხვადასხვა პოეტურ განწყობილებათა ერთ მკვირვ სისტემად განსხეულება.

ავილოთ პოეტის სხვადასხვა პერიოდისა და სხვადასხვა მანერით შესრულებული ლექსები – „მე და ღამე“ და „ქალაქი წყალქვეშ“ და ვნახოთ, როგორია მათი შინაგანი საერთო სტილურ-პოეტიკური ხასიათი, მიუხედავად თემატური და პოეტურ-განწყობილობრივი სხვაობისა.

„მე და ლამის“ განწყობილებათა აღმძვრელი მომენტები ძლიერ შეფარულია, ისევე როგორც მსგავსი შეფარვითი მომენტური განცდა წარმოშობს „ქალაქის“ მთელ შინაგან სიტუაციურ მომენტებს.

ლირიკული გმირის სულიერი მდგომარეობის გაცხადება, თითქოს ერთ განწყობილებრივ რიგს ექვემდებარება, მოვლენის იდუმალი მხარის გახსნას ისახავს მიზნად.

მაგრამ ამ ლექსთა შეპირისპირების ფონზე არ შეიძლება არ დავინახოთ ის ევოლუციური ხაზიც, მკაფიოდ რომ ისახება იდეურ-აზრობრივი ჩანაფიქრის მეტი გაამკარავების თვალსაზრისით.

რასაკვირველია, „ქალაქი წყალქვეშ“ მეტი აზრობრივი სინათლით არის გაშუქებული. სახეები, განცდები, თემის საერთო გააზრება აქ უფრო მეტ შუქს, სინათლეს იძენს, მეტ დასრულებულ-ხილვითს მანერას ექვემდებარება და მეტ საზოგადოებრივ განწყობილებებს აღძრავს. მაგრამ აქ საყურადღებო ისიც არის, რომ ლექსის მთელ რიგ პასაჟთა იდუმალი არსი მაინც მეტად თვალსაჩინოა და გამოხატავს პოეტური ხილვისა და აღქმის იგივე მანერას, როგორც გამოყენებულია „მე და ლამეში“ თუ „ლურჯა ცხენებში“, „ზღვის ეფემერაში“ თუ გაცილებით გვიან დაწერილ „მესტიის ხიდში“.

ეს გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ხილვის საერთო თავისებურებაა, მის პოეტურ სტილს რომ განაპირობებს ბევრი მხრივ.

ავილოთ, მაგალითად, იდუმალბრივ განწყობილებათა მომენტი ორივე ამ ლექსში. „მე და ლამეში“ პოეტი გვაუწყებს იმ „საიდუმლოზე“, რომელსაც დიდი ხანია, რაც „გულში დაატარებს“, ხოლო ეს პასაჟი პარალელიზებულია „საიდუმლო შუქით შესუდრულ არესთან“. „ქალაქშიც“ ჩვენ ვხედავთ „წყალქვეშ მძინარი მხარის ქალაქს“, „ფარული ნავით“ მგზავრობას, გვესმის „სხვა იდუმალება ფრინველთა გამყივარ ხმაში“; წარმოდგენაში ცოცხლდება ილუზორული, მოჩვენებითი სახეები და ასოციაციები, თუ „წყალქვეშა თხემების“ უძველესი საიდუმლოებანი, „ნანგრევები, ლანდები, იდეები, საქმები“, „იდუმალი სიცარიელე“. როდესაც „წყალში დამარხულ“ ქალაქის საიდუმლოებათა ვითარებაში მოხვდებით, არ შეიძლება, არ მოიგონოთ „მე და ლამის“ ის პასაჟი, სადაც გაცხადებულია გულის „ბნელ სიღრმეში“ „საუკუნოდ შენახული“ განცდები.

ან ავილოთ იდუმალ სამყაროთა ფერის აღქმა. „მე და ლამის“ „მტრედისფერ ლურჯ სვეტებათ დასერილ“ ცას ან „საიდუმლო შუქით შესუდრულ არეს“ „ქალაქში“ ენაცვლება წყლის სიღრმეში გათანგული „ნაცრისფერი“ ლამე, რომლის გაცრეცილ, ბუნდოვან-მრუმე საფარს მიღმა „ელავს თვალეები ძველთაძველი შთამომავლობის“. მართალია, „მთვარით ნაფენი ვერცხლის საბანი“, რომლის ქვეშაც გასუდრულა არე-მარე და „ძველისძველი დიოსკურიის წყალში შთასული მითები“, ძალიან შორეული პარალელებია, მაგრამ ისინი მაინც ერთი პოეტური განწყობილების შემცველი ძნელი წარმოსახვითი ხატოვანი სახეებია.

სტილის თვალსაზრისით, აქ ფრიად საინტერესოა აგრეთვე სხვა პარალელური სახეები და შეგრძნებანი. „ცა მტრედისფერი“, ერთ შემთხვევაში და „ცა ნაჭორფალი“, მეორე შემთხვევაში; ერთგან, „ნისლში მყოფი ბორბალი“ და მეორეგან – „საიდუმლო შუქით შესუდრული არე“; ერთი მხრივ, „მოკამკამე“, „თეთრი ლამე“ და, მეორე მხრივ, შუქდანთებული „ქაფთა მოკრება“, ან ფრინველთა „გამყივარი ხმების“ ნაკადი „ქალაქში“ და „ველთა ზღაპრის“ მომთხრობი „სარკმლით მონაქროლი სიო“ „მე და ლამეში“ ძლიერ დანათესავებული პოეტურ-სტილური წყვილსახეებია.

ამასთანავე, ბუნებრივად, „ქალაქში წყალქვეშ“, რომელიც „მე და ლამეზე“ ცამეტ-თოთხმეტი წლით „ახალგაზრდაა“, განცდის მთელ რიგ სტილურ სიახლეებს, ტრანსფორმაციას, შემდგომ დახვეწას იმის შესაბამისად, როგორადაც ამ დროისათვის ახალი თვალსაჩინო ცვლილებები ხდება პოეტის შემოქმედებაში. ახლა მისი სტილი და ამ სტილით გამოხატული იდეა უფრო ნათელი, უფრო მკვეთრია.

როგორც უკვე აღინიშნა, გ. ტაბიძის მთელი შემოქმედება მეტად მდიდარია სხვადასხვა სტილური ნიუანსებით. ხანდახან იგი თითქოს წინააღმდეგობრივად არის, რადგან მასში გამოყენებულია სხვადასხვა მხატვრული ხედვა და ხილვის ფოკუსი იმის შესაბამისად, თუ

რომელი შემოქმედებითი მეთოდის ფუძეზე შენდება ესა თუ ის ლექსი, როგორი განწყობილებები მეტობს მასში – სიმბოლისტური, რომანტიკული თუ რეალისტური.

მაგრამ ეს მრავალნიუანსოვანი სტილი, საბოლოო ანგარიშით, ისევ და ისევ ერთ მთლიან სისტემად ერთიანდება.

3.

გ. ტაბიძის პოეტურ სახეთა სამყარო ამოუნურავია. ამოუნურავია ამ სახეთა გამოყენების, მათი მონაცვლეობის შესაძლებლობანიც. პოეტურ სახეთა ამგვარი აგება-გამოყენების პრინციპი თავისთავად მოითხოვს ახლებურ პოეტურ სინტაქსს, თუ აზრის გაცხადების ახლებურ ორგანიზაციას, ახალ მეტრიკას, რიტმისა და რითმის შესაძლებლობათა მაქსიმალიზებას თუ მთელ ნეოლოგიზმურ სისტემას.

ყოველივე ამაზე ჩვენ ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი. აქ კი შევეხოთ პოეტურ სახეთა ტაბიძისეულ ორგანიზაციის პრინციპს.

ვნახოთ, როგორ ხორციელდება ეს პრინციპი ლექსის „მაგიდა ალემბიკებით“ თუნდაც ერთ სტროფში:

აჩრდილმა მაღალ ლურსმნებს აჰკიდა
ჩონჩხები – ძვლები მაღალ რიგებით,
დაფარულია გრძელი მაგიდა
შავი წიგნით და ალემბიკებით.

ალეგორია აქ მთელ გამოხატვით სისტემას იმორჩილებს. იგი გამოყენებულია არა მხოლოდ ცალკეულ სახეთა თუ საგანთა პოეტურ-პირობითი აღქმისათვის, არამედ მთელი სიტუაციის შეფარული გაცხადებისათვის.

როგორ გავიგოთ ცალკეული ალეგორიული სახეებიც და მათი შემწეობით დახატული მთელი ალეგორიული სურათიც?

აჩრდილი, ამ შემთხვევაში, ალბათ, ეს არის სიკვდილი. ჩონჩხები-ძვლები კი – აურაცხელი მსხვერპლის სიმბოლური გამოხატვა. მაღალი ლურსმნები ფანტასტიკური ელემენტია, ჩონჩხთა მაღალი რიგების სიმბოლური წარმოსახვის განმაპირობებელი, ხოლო შავი წიგნი და ალემბიკები, რომლებითაც დაფარულია გრძელი მაგიდა, მთელი პირობითი გამოხატვაა საბედისწერო-სამგლოვიარო სიტუაციისა და კონკრეტულად შეიძლება მიგვანიშნებდეს ასევე უამრავ მსხვერპლს (შავი წიგნი – მოსაგონარი წიგნი) და მათს შესანდობარს (არყის სახდელი შუშის ჭურჭელი ალემბიკი ამ შემთხვევაში სწორედ შესანდობარის ასოციაციას შეიძლება აღძრავდეს!).

ლექსი დაწერილია 1920 წელს და მასში გამოხატულია სწორედ როგორც იმ დროის ახლახან დამთავრებული პირველი მსოფლიო ომის საშინელებებით გამოწვეული განცდები, ასევე დიდი რუსეთის სამოქალაქო ომის შთაბეჭდილებანი, უშუალოდ მიღებული პოეტის მიერ.

მაგრამ აქვე ბუნებრივად იზადება ორი კითხვა:

ა) რამდენად მართებულია ამ ტიპიური სიმბოლისტური ლექსის წარმოდგენილი ინტერპრეტაცია, ესე იგი, მისი სიმბოლისტური ბირთვის ამგვარი გახსნა და ყოველთვის ხერხდება თუ არა ამ ბირთვის ერთგვაროვანი „დაშლა“?

ბ) გამოდგება თუ არა ამ ლექსის ამგვარი ტროპულ-ფორმითი გამართვა სიმბოლიზმის რომელიღაც თავისებურებების ან ახალი ვერსიფიკაციის ერთ-ერთ ნიშნად: ალეგორია, ისევე როგორც მეტაფორა, შედარება და სხვა ტროპული ფორმები ხომ დასაბამიდან თან დაჰყოლია მხატვრულ აზროვნებას?

სიმბოლისტურ მხატვრულ აზროვნებაში მოვლენები, ფაქტები, განცდები აღქმულია ინდივიდუალურ-სუბიექტურ, გართულებულ, პირობით წარმოსახვით სიტუაციაში და მკითხველის შემეცნებაში მათი ათვისების ასპექტიც სხვადასხვა დროს შეიძლება სხვადასხვაგვარი იყოს. ამ შემთხვევაშიც, სავსებით ბუნებრივია, რომ გალაკტიონის ჩვენს მიერ „გაშიფრულ“ სტროფს სხვა ინტერპრეტაციაც მოენახოს; სიმბოლიზმის თავისებურება ამითაც არის გამოხატული: ყოველ მკითხველს შეუძლია სიმბოლისტურ ნაწარმოებში თავისი განწყობილებების მიხედვით სრულიად ახალი სამყარო აღმოაჩინოს.

რაც შეეხება ალეგორიულ მხატვრულ აზროვნებას, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ახალ თვისობრივ მოვლენასთან. ჯერ ერთი, ალეგორია სიმბოლიზმში თავისთავად მეტად გართულებული და შებურვილი ელემენტია, იგი ნაკლებად გამჭვირვალეა ხოლმე; მეორეც სიმბოლისტური ალეგორია ყოველ ცალკეულ ნაწარმოებში გამოყენებულია არა იმდენად ცალკეულ სახეთა თუ საგანთა პირობით სინონიმად, რამდენადაც მთლიანი წარმოსახვითი სისტემის დომინანტურ ფორმად.

„მაგიდა ალემბიკებით“, ამ თვალსაზრისით, გამონაკლისს არ წარმოადგენს. გალაკტიონის განსაკუთრებით იმ პერიოდის პოეზია, როდესაც იგი ეძიებს ქართული ლექსის განახლების გზებს, ძირითადად ამ ტენდენციას ექვემდებარება („ლურჯა ცხენები“, „მე და ღამე“, „ქართი დატირებული“, „ფოთლების ლანდი“, „კოშკი“, „თოვლი“, „ვინ არის ეს ქალი?“, „მგლოვიარე სერაფიმები“, „დომინო“, „ათოვდა ზამთრის ბალებს“, „საუბარი ედგარზე“, „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო...“, „შემოდგომა უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“ და სხვ.).

პოეტური სახეების ორგანიზაციის ასეთი სტილურ-ნოვატორული პრინციპი, როდესაც სახეთა მთელი რიგი, ერთ რთულ პირობითს კომპლექსურ წარმოსახვითს სისტემას ჰქმნის, მეტად მნიშვნელოვანია საერთოდ გ. ტაბიძის მთელი პოეზიისათვის.

ამითაც მნიშვნელოვანწილად გამოვლინდა ძველ პოეტურ სტრუქტურათა დაძლევის ტენდენცია ახალ ქართულ პოეტურ წარმოსახვა-მეტყველებაში.

საერთოდ, როცა ძველი სტრუქტურების, ნორმების, სისტემების გადალახვა-დაძლევაზე ვლაპარაკობთ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, ეს როდი ნიშნავს ნიჰილიზმს წარსულისადმი. მემკვიდრეობის ჭეშმარიტი ათვისება ყოველთვის ნიშნეულია თანმიმდევრული ნოვატორობისათვის, როდესაც ახალი ხატოვანი სტრუქტურა ისევე აუცილებელი და გარდუვალი ხდება, როგორადაც აუცილებელი იყო თავის დროზე ტრადიციული სტრუქტურა თუ ნორმები.

საზოგადოების განვითარებასთან, პროგრესის ტენდენციებთან დაკავშირებული ყოველი მხატვრული სტილი, პოეტური სისტემა, პოეტიკა თავისი დროის მიღწევას, ახალ საფეხურს წარმოადგენს და კარგა ხნის მანძილზე ინარჩუნებს დომინანტობას, საარსებო ძალას. მაგრამ ყველა სფეროში, მხატვრულ აზროვნებაშიც დგება აუცილებელი განახლების პერიოდი. ამ დროს მხატვრული აზრი ეძიებს ახალ საშუალებებს, ახალ იდეათა და სახეთა გამოხატვისათვის აუცილებლად შესატყვის ფორმებსა და კონსტრუქციებს. ეს კი მთელი კლასიკური მემკვიდრეობის შემდგომი განვითარება, მასში ახალი თვისობრივი ელემენტების შეტანაა. [...]

ვფიქრობთ, ვ. შკლოვსკის მოსაზრება საერთოდ ხელოვნების ფორმების გამძლეობაზე, იმაზე, რომ „ხელოვნების ისტორიაში არ არსებობს არც ფორმათა გაქრობა და არც წმინდა სახის განმეორებანი, ძველი გადმოდის ახალში, რომ ახალი გამოხატოს“, ჩინებულად ხსნის ამ კონკრეტულად დასმული პრობლემის არსსაც.

ამიტომ, როცა ლაპარაკია გ. ტაბიძის და მისი სკოლის მიერ განხორციელებულ ქართული ლექსის განახლებაზე, ეს არამც და არამც არ ნიშნავს XIX საუკუნის ქართული კლასიკური ლირიკის უდიდეს მონაპოვართა უკუგდებას, უარყოფას ისევე, როგორც თავის დროზე აღნიშნული საუკუნის ლირიკის კლასიკოსთა მიერ განხორციელებული განახლება უპასუხებდა ახალი ისტორიული ვითარების აუცილებელ მოთხოვნილებებს და არ უარყოფდა ადრინდელი პოეტიკის მიღწევებს.

მაშასადამე, გ. ტაბიძისადმი დამახასიათებელია პოეტურ სახეთა თავისებური ხატოვანი ორგანიზაცია. „ორხიდეებში“, მაგალითად, ერთ შემეცნებითს ასპექტშია ფოკუსირებული პოეტური სახეები „ფერმკრთალ სულის სიკვდილით“ განაზეებული მუქი შლეიფისა თუ თეთრი ზამბახებით დათოვლილი და შავი გედვიით მაღლა მდგომი პირქუში ხავერდის კუბოსი, აბრეშუმის თეთრი ტალღებისა თუ ჩუმად მოქვითინე „დაქვრივებული“ ოთახებისა, თვალთა უსივრცო ღამის, სამუდამოდ დაშვებული ფარდისა თუ ისრებივით დახრილი წამწამებისა. ყოველივე ეს, შთამბეჭდავ სახეთა ამგვარად კონცენტრირებული სისტემა, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება მეტაფორა, ალეგორია თუ შედარება, ქმნის სევდისა და გლოვის საერთო სურათს,

ხოლო ეს სურათი მთლიანად, უკუარეკვლის მეშვეობით, გვიხატავს უკვე ლირიკული გმირის პოეტურ სახეს, მის კონკრეტულ სულიერ განწყობილებას.

გალაკტიონი ძალზე ხშირად იყენებს პოეტურ სახეთა ასეთ ორგანიზაციას უფრო გვიანი პერიოდის როგორც წმინდა ლირიკული, ასევე ეპიკური ხასიათის ნაწარმოებებში („ეპოქისა“ და „რევოლუციური საქართველო“ ციკლები, „ჯონ რიდი“, „პოეტის შეხვედრა მოჩვენებასთან“, „ლურჯი ხომალდი“, „ოქტომბრის სიმფონია“, „ქართული ორნამენტი“, „ბარათაშვილი“, „ამაოებავ! ვგრძნობ, რად არ აჰგვი“ და სხვ.).

გალაკტიონის პოეტური სახე, როგორც საერთოდ ყოველგვარი პოეტური სახე, – ეს არის ღრმად ჩაფიქრებული იდეის, კონკრეტული აზრის, რომელიც შთაბეჭდილების თუ ასოციაციური წარმოსახვის განვრცობადი განხატოვნება. სწორედ **განხატოვნება** და არა იმდენად ასახვა, რადგან მისი პოეტური სახე – ეს მკვეთრი ნახატია თავისი ყოველი მნიშვნელოვანი დეტალით. მთელ ამ ნახატში იგრძნობა პოეტის სულის მოძრაობა, ანუ სახის ხილვა პოეტის შინაგანი განცდით.

გ. ტაბიძის პოეტური სტილისათვის, მნიშვნელოვანწილად, ნიშანდობლივია სახეების სწორედ შიგნიდან გახსნის მანერა. ასეთ შემთხვევაში გარეგან ნიშანთა ხილვას, სახის გარეგნულ ორნამენტირებას პოეტი არც თუ ისე თვალსაჩინო მნიშვნელობას ანიჭებს; მისთვის მთავარია ის შინაგანი მუხტი, რომელიც განაპირობებს საგნის, ამ შემთხვევაში პოეტური სახის, მთელ არსს. იგი თანდათან როდი აცლის ამ ბირთვის გარეგან საფარს, რომ ასე შეაღწიოს მის გულში, არამედ, პირიქით, შიგნიდან იწყებს არსის გახსნას. ბირთვის შიგნიდან გახსნა მას საშუალებას აძლევს გვიჩვენოს პოეტური სახის მთელი დინამიკაც და მისი შინაგანი სირთულეც უმაღლვე აღსაქმელი გახადოს (რასაკვირველია, უმართებულო იქნებოდა, გ. ტაბიძის პოეტური სახეების უმდიდრესი გალერეის მხოლოდ ამ პრინციპისადმი დაქვემდებარება. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს პოეტურ სახეთა გახსნის მისეული ერთ-ერთი, სისტემურად გამოვლენილი მანერა).

დავიმონმოთ პოეტის ფართოდ ცნობილი ლექსი „მთანმინდის მთვარე“.

როდესაც გალაკტიონი ამ ლექსში ქმნის სიმღერით მომაკვდავი მეფე-მგოსნის, სევდიანი გედის პოეტურ სახეს, მისთვის მთავარია ამ სახის სწორედ შინაგანი მამოძრავებელი, განმაპირობებელი ძალა. მთელი გარეგანი სამყარო აქ მხოლოდ და მხოლოდ სახის შინაგანი არსის, შინაგანი მომართულობის, შინაგანი განწყობილებების გამომხატველია.

პოეტისათვის საჭიროა მთელი ირგვლივი სახეების თუ განწყობილებების უმდიდრესი წარმოსახვითი გამა, რომ მთავარი სახე გაიხსნას შიგნიდან, არაუშვალოდ.

სწორედ ამ ამოცანას ასრულებს უამრავ სხვა პოეტურ სახეთა პარალელიზება (შელამების ქნარი, ცისფერი ლანდები, ჩუმი და ნაზი ცა, ღამით თეთრად მოლივლივე მეტეხი თუ მტკვარი, ტბის სევდიანი გედი, ლურჯი იალქნები, ვარდისფერი გზა, და ბოლოს, წყნარი, ნაზი მთვარის პოეტური სახე). სახეთა მთელ ამ გალერიაში განსაკუთრებით გამოიყოფა „მეფური ძალით მძინარე მოხუცის ლანდი“ და ობლად მოხეტიალე პოეტის სილუეტი. ისინი გარკვეულ განწყობილებებს აღძრავენ მთავარი პოეტური სახის შინაგანი გახსნისათვის.

და, როგორც ყოველთვის, გალაკტიონს აქაც ამოძრავებს მთავარი პოეტური სახის გახსნასთან დაკავშირებული გარკვეული იდეა – პოეტური უკვდავების იდეა, რომელიც, დიდი შინაგანი განცდისა და მაღალი ხატოვანი გააშკარავების წყალობით, თვით იქცევა ახალ პოეტურ სახედ.

ამასთან გ. ტაბიძის განსაკუთრებით მაჟორული პოეტური სახეებისათვის, ძირითადად, დამახასიათებელია საოცრად აჩქარებული მაჯისცემა, რიტმი, მოძრაობის დაუოკებელი გრძნობა და სურვილი, ხოლო ყოველივე ეს განპირობებულია სწორედ ამ სახეთა შინაგანი გახსნის ზემოთდასახელებული მანერით („კოლხიდაში“, „ახალ ტალღას“, „ნიაღვარი“, „მიყვარს მარტო ქარიშხალი“, „გურიის მთები“, „ლურჯა ცხენები“, „დროშები ჩქარა“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „ცაზე ლეგიონი სცურავს ვარსკვლავების“, „გრიგალი“, „ქარი ქრის...“, „ისტორიის ბორბლების რიტმი“, „ტალღები გლეჯენ ერთიმეორეს“, „ნამყე ბეთანიისაკენ!“ და სხვ.).

ასე მრავალფეროვნად, სხვადასხვა ასპექტით, სხვადასხვა მანერათა გამოყენებით ხატავს გალაკტიონი პოეტურ სახეებს და ამ სახეთა ამგვარი ორგანიზაციით თვალსაჩინოდ არის გამოხატული მისი პოეტური სტილის თავისებურებების ერთი მხარე.

გ. ტაბიძის თვითეულ პოეტურ სახეს ატყვია მისი ამა თუ იმ შემოქმედებითი პერიოდის ღრმა ანაბეჭდი, იმის ნათელი კვალი, თუ რომელი შემოქმედებითი მეთოდით ხელმძღვანელობდა იმ დროს პოეტი. ამასთან, ეს სახეები, ძალიან ხშირად, ვერ თავსდებიან ლიტერატურული სკოლის, მიმდინარეობის ესთეტიკური ნორმების ფარგლებში და გამოხატავენ პოეტის ძიებების უკუგდება-უარყოფის თუ მოდერნიზების გარკვეულ ტენდენციებს. აღნიშნული ტენდენციები განუწყვეტლივ მოქმედებენ, როგორც შინაგანი აქტიური ფაქტორები.

ამის დავიწყება არ შეიძლება, მით უმეტეს, როცა ვლაპარაკობთ ტაბიძის შემოქმედების ე.წ. „სიმბოლისტურ პერიოდზე“. ხომ ფაქტია, რომ გალაკტიონს ჰქონდა თავისი ესთეტიკური პროგრამა, ზოგიერთ პრინციპულ საკითხში ძირითადად განსხვავებული სიმბოლისტთა მრწამსისაგან. ეს განპირობებული იყო ეროვნული სპეციფიკით, თუ კონკრეტული სოციალური პრობლემების სიმწვავეთ, რომლებიც მრავალფეროვან გამოძახილს პოულობდნენ ახალგაზრდა პოეტის სულში.

ჩვენ, მაგალითად, შემთხვევითად როდი მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ პოლ ვერლენის ცნობილ ესთეტიკურ ფორმულას „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“ გალაკტიონ ტაბიძემ დაუპირისპირა დებულება – „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“.

ვერლენის აპელაცია პირდაპირ სულისადმი, პოეტური წარმოსახვის გვერდის ავლით, პრაქტიკულად ვლინდებოდა სწორედ მუსიკალური ელემენტის, „ნახევარტონების“ სიმბოლოების დომინანტობით მხატვრული აზროვნების პროცესში. გ. ტაბიძეს კი, როგორც თავისი ეპოქის პოეტს, და განსაკუთრებულ ვითარებაში მოქცეული ერის შვილს, არ შეეძლო უცვლელად მიეღო სიმბოლიზმის ეს მრწამსი, ყოველ შემთხვევაში, ბოლომდე მისი ერთგული დამცველი ყოფილიყო. პოეზია მისთვის, რასაკვირველია, არის მუსიკაც, მაგრამ არა უპირველეს ყოვლისა!

პოეზიის ამგვარ გაგებაში მკაფიოდ გამოსჭვივის მისი, როგორც ერის ჭეშმარიტი მხატვრის მონობა („მარად მანთებს შუქი სვეტიცხოვლისა: პოეზია უპირველეს ყოვლისა!“), „თუ სამშობლო მაინც არ მომეფეროს, მე მოვკვდები – როგორც პოეტს შეჰფერის...“), ასევე როგორც თავისი ეპოქის შვილის მრწამსი.

სახეებისადმი, პოეზიის საგნისადმი ამგვარი დამოკიდებულებით მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრულია გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური სტილის თავისებურებანი.

4.

ჭეშმარიტ მხატვარს ყოველთვის აქვს თავისი, ორიგინალური, დიდი ფსიქოლოგიური სამყარო, რომელიც მრავალმხრივად გამოიხატება ხოლმე მის შემოქმედებაში, როგორც ტალანტისა და გამოცდილების, დაკვირვებისა და აღქმა-განზოგადების თავისებური სინთეზი. აქ ვლინდება ის სტილური ნიშნებიც, მხატვრის თვითმყოფობას რომ განაპირობებენ.

ლევ ტოლსტოის იმ პრინციპულად გამახვილებულ მოთხონაში, რომ ყველა დიდი მხატვარი უნდა ქმნიდეს საკუთარ ფორმებსაც, თავის გამოვლენას პოულობს მხატვრული შემოქმედების უსასრულო სტილურ-ინდივიდუალური მრავალფეროვნების შინაგანი აუცილებელი კანონზომიერება.

ამდენად, ყოველი პოეტური სტილი **გაპიროვნებული** ესთეტიკური კატეგორიაა: მას თავისი კონკრეტული მისამართი აქვს.

არსებობს საპირისპირო მოსაზრებაც, რომლის მიხედვით, სტილი ერთი საყოველთაო სისტემაა და ცალკეული მხატვრული ინდივიდუალურობა (ამა თუ იმ მხატვრის შემოქმედება) მხოლოდ ამ რომელიღაც ერთიანობის ცალკე გამოვლინებაა. სტილის ასეთი **გაუპიროვნების** კონცეფციები გამოთქმულია, ერთი მხრივ, პ. ველფლინის, ი. ვიგანდის, ვ. ჰაუზენშტეინის, ტ. ელიოტის, რ. ვეიმანის, ხოლო, მეორე მხრივ, ვ. ფრიჩეს და სხვა ვულგალიზატორ სოციალოგთა ნაშრომებში.

ამ საწინააღმდეგო მოსაზრებათა გახსენება საჭირო გახდა იმიტომ, რომ თანამედროვე ქართულ პოეტურ მეტყველებაში სწორედ გ. ტაბიძის სტილის ანალიზი ცხადყოფს ყველაზე მეტი სიმკვეთრით ზემოთდასახელებული პირველი დებულების მართებულობას.

I. პირველი, რაც ჩვენ აქ გვინდა გამოვყოთ, ეს არის **მსოფლმხედველობრივი ასპექტი, იდეური ჩანაფიქრი**, ამა თუ იმ კონკრეტული პრობლემის გარკვეული **სოციალური არსის** შეგრძნება და გააზრება კონკრეტულ-ინდივიდუალური პოეტური წვდომით.

ეს ასპექტი გალაკტიონის შემოქმედებაში ყოველ ეტაპზე ერთგვაროვანი როდია. როგორც ითქვა, პოეტის მსოფლმხედველობრივს კონცეფციებში გამოვლენას პოულობს საზოგადოებრივი სტრუქტურაც, დროის, ეპოქის განწყობილებანიც და მოთხოვნილებანიც. ხელოვნება ვერასოდეს ვერ აუვლის გვერდს საზოგადოებრივ სტრუქტურას, მოთხოვნილებებს, განწყობილებებს. ისინი აშკარავდებიან ხელოვნებაში ან ნეგატიური, ან პოზიტიური სახით.

ამის შესაბამისად, იყო გალაკტიონის პოეზიაში სევდის მოძალებაც, მარტოობის უმძაფრესი განცდაც, სასონარკვეთის მოტივებიც და აქტიური მოქმედების აპოლოგიაც, ჯანსაღ განწყობილებათა მთელი სისტემური გამაც; იყო დეკადანსისათვის დამახასიათებელი სახეებით ერთგვარი გატაცებაც და რომანტიკულად ამაღლებული რეალისტური სახეების ხილვისა და დამკვიდრების უძლიერესი პათოსიც.

თუ ერთ შემთხვევაში პოეტს შეეძლო ეთქვა: „...ოჰ, მომეცალეთ, კმარა! მხოლოდ სიკვდილი მინდა, არც პოეზია მატკობს, არც მეგობრობა წმინდა...“, მეორე შემთხვევაში მისი განწყობილებანი მთლიანად დაქვემდებარებულია დიდი საზოგადოებრივ-ეროვნული ცხოვრების მოთხოვნილებებისადმი. ამიტომაც ამ კონკრეტულ სიტუაციაში მის სულს ეუფლება სრულიად საწინააღმდეგო განწყობილება:

წამების ცეცხლში განახლდა გული,
ფერი ვიცვალე, ფერი ვიცვალე.
გზა დამიცვალე, შავო ბურუსო,
წყეულო ღამევ, გზა დამიცვალე!

განწყობილებათა ეს მონაცვლეობა წარმოშობს გარკვეულ სტილურ სტერეოტიპს, სადაც შინაგან განცდათა კონტრასტირების ტენდენცია უკვე მთელი სიმკვეთრით აშკარავდება და გარკვეულ პოეტურ-ხილვითს ასპექტს ქმნის.

გალაკტიონის პოეტური სტილის თავისებურებების, მრავალფეროვნების თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის ის შინაგანად წინააღმდეგობრივი, მაგრამ ერთი მთლიანი ზეალმაველი ტენდენციით გამსჭვალული პროცესი, რომელიც ასე მკაფიოდ აღიბეჭდა მის უზარმაზარ პოეტურ მემკვიდრეობაში. ფაქტიურად ეს იყო სწრაფვა ახალი საზოგადოებრივი სტრუქტურისაკენ, ამ სტრუქტურის ესთეტიკური ჩამოყალიბება.

ამ მსოფლმხედველობრივმა ევოლუციამ განსაზღვრა ის ფართო მოცვითი ასპექტი, რომელსაც გ. ტაბიძე იყენებდა ეპოქის მოვლენათა პოეტური აღქმის პროცესში.

II. გ. ტაბიძის პოეტური სტილის ერთ-ერთ თავისებურებად განმაპირობებელ ფაქტორად უნდა მივიჩნიოთ მისი შემოქმედების უსაზღვროდ **ტევადი შინაარსი, ფართომოცვითი ასპექტი**.

იმვითა ლირიკოსი პოეტი, რომლის შემოქმედებაში ერთსა და იმავე დროს თავსდებოდეს ესოდენ მრავალი ფაქტი და მოვლენა, პრობლემა და თემა, აზრი და გრძნობა, განცდა და განწყობილება, სახე და სიტუაცია.

მაგრამ ასეთი მრავალხილვითი, ფართომოცვითი პოეტური სწრაფვა, ამავე დროს, არ არის განურჩევლად ყოვლისმომცველობითი ტენდენცია. მხატვრის პოეტური სტიქია განსაკუთრებით ფაქიზია დროის კონკრეტულობის შეგრძნებაში და სივრცის განსაზღვრულობითს აღქმაში. როგორც პირველ (მსოფლმხედველობრივი ასპექტი), ასევე ამ მეორე შემთხვევაში გალაკტიონის სტილი ექვემდებარება იდეოლოგიური კატეგორიის ცნებას.

გ. ტაბიძის პოეზიის მრავალპლანიანი ხასიათით გამოხატულია ეპოქის გრანდიოზულობაც და ეპოქის გლობალური მხატვრული ათვისების ტენდენციაც.

თავის ერთ-ერთ ადრინდელ ლექსს „კოლხიდაში“ პოეტი ქმნის ფართო ჰორიზონტზე განფენილ ეროვნულ სურათს მისი უამრავი დეტალით და მდიდარი ფერებით, მრავალგანწყობილებით და მომწოდებლური ინტონაციით.

ასევე ფართო პლანიანი განწყობილებები გამსჭვალავს ლექსებს: „ზევით ასნიეთ მზე, ზევით!“, „ჰორიზონტიდან ზენიტამდე“, „აკაკის გარდაცვალების გამო“, „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „რა დამშვიდებით გადავცქერი მსოფლიო ლელვებს“, „ცხრაასთვრამეტი“, „წინამურში რომ მოჰკლეს ილია“. ამ ლექსებში თანდათან ძლიერდება ფართოპლანიანობის, საგანთა და ფაქტთა დიდ სივრცეებზე განფენის ტენდენცია.

პირველ ხანებში, მაგალითად, ფართოპლანიანობის ეფექტი მიიღწევა, ძირითადად, ახლობელი პლანების გრანდიოზულობით ნარმოსახვაში: („გურიის მთები“, „შეხედეთ, მინა!“). აქ ჯერ კიდევ იმდენად შესამჩნევი არ არის შორეული პლანები ან ღრმად დაძვინილი ფენები. ასეთი რამ გალაკტიონის ლირიკაში, როგორც მისი პოეტური სტილისათვის დამახასიათებელი ნიშანი, 20-იანი წლების დასაწყისში იჩენს თავს, როდესაც იწერება „პოეზია – უპირველეს ყოვლისა“.

ამ ლექსში უკვე მოსჩანს ისტორიული ფენის სიღრმეც („მარად მანათებს შუქი სვეტიცხოვლისა“), გრძელი გზის განვლილი მონაკვეთიც და პერსპექტივაში დარჩენილი ნახევარიც („თავდადებულ ბრძოლებისთვის ნახევარ გზად დაღლილი არვის არ ვუნახივარ“), შორეული პლანის – ფართო სარბიელის კონტურიც („სიკვდილივით მარადია სურვილი მთელი ქვეყნის სიმღერებით მოვლისა“) და ერთ დიდ იდეას დაქვემდებარებული ფართო-პოეტური განწყობილებაც („სიმღერები ხალისის და ბრძოლისა: პოეზია უპირველეს ყოვლისა!“).

ასე თანდათან ფართოვდება და ღრმავდება ხილვითი მანერა („ცაზე ლეგიონი სცურავს ვარსკვლავების“, „ცხოვრება ჩემი“, „ეს მშობლიური ქარია“), რომელიც თანმიმდევრობით ემორჩილება გრანდიოზულ აღქმითს ტენდენციას („ეფემერა“, „გრიგალი“, „ქარი ამწევი ფარდის“, „აღმოსავლეთში“, „ჩვენ პოეტები საქართველოსი“, „ეჯახებიან პლანეტები ერთიმეორეს“, „ჯონ რიდი“, „პოემა ვეფხისა“, „კოსმიური ორკესტრი“, „ეპოქა იშვა და გაიზარდა“, „ოქტომბრის სიმფონია“, „რევოლუციურ საქართველოს“, „მშობლიურო ჩემო მინავ!“; „განჭვრეტა ოცდაათი წლის“, „მესხეთ-ჯავახეთი“).

ასეთმა ფართო ხილვითმა მანერამ ბუნებრივად მოითხოვა პოეტიკის საშუალებათა მთელი უმდიდრესი არსენალის ორიგინალური გამოყენება, მასალისადმი თავისებური დამოკიდებულება, ამ მასალის ათვისების ორიგინალური სისტემა.

აქ გამოვლინდა გალაკტიონის პოეტიკის ამოუწურავი ხასიათი და შესაძლებლობანი, ფანტასტიკური ვირტუოზულობით გაცხადებული ძალა. [...]

„ეფემერაში“ – უსაზღვრო სივრცეთა ხილვისა და ამ სივრცეთა პოეტური დაუფლების დაუოკებელი ნების გამომხატველ თავისებურ მანიფესტში – ახალ განვითარებას პოულობს სულიერი მომართულობის აღქმის ხატოვანი ორგანიზაცია, პოეტურ სახეთა ძერწვის პრინციპი თუ წარმოსახვის ასპექტი.

ლურჯა ცხენების ცნობილი სიმბოლური პოეტური სახე აქ შემოყვანილია ახალ ფართოპლანიან განზომილებაში და უკვე სხვა იდეურ-მხატვრულ სისტემასთან არის დაკავშირებული.

„ეფემერა“ – ეს არის უდიდესი საკუთარი პოეტური ძალის შეცნობა, საკუთარი დომინანტური სიმაღლის აღმოჩენა, საკუთარი აღიარების ძლიერი ობიექტური კონცეფცია.

ამ იდეას ექვემდებარება ცნობილ სახეთა (ლურჯა ცხენები, ქარი, ქაოსი, ქარავანი, მთვარე, კოშკები, ლანდი და სხვ.) თვისობრივად ახალი სახეების (ნიაგარების წყება, ლალის კართაგენები, მღვრიე უდაბნოეთი, შეშლილი კიდევები, ველური ღამეები, ზენიტზე მდგარი პალმები, ქვების ქუსლები, მღვრიე მშვენებანი, მზისა და მთვარის ორგია და სხვ.) ორიგინალური შეთანწყობის თუ კონტრასტირების მანერა.

აღნიშნულ ლექსში კიდევ უფრო მეტად ვლინდება გალაკტიონის სტილისათვის დამახასიათებელი დიდი პრობლემების კოსმოსურ სიბრტყეებზე განფენის პრინციპი: („რამდენი ქარავანი, მთებზე გადამართული, გაიშლება – მცნობელი მღვრიე უდაბნოეთის... აჰა შორით

მოისმის ქვეყნიური გუგუნი“); უჩვეულო სიმაღლეების თუ შორეული ჰორიზონტების ხილვითი ასპექტები; („...თქვენ შეხედეთ: პირველი ჩნდება მერიდიანი... თქვი რას ნიშნავს ზენიტზე მდგარი შორი პალმები?“); საკუთარი მდგომარეობის აღმოჩენის, თვითგახსნის ძლიერი ტენდენცია („ბედი – ქროლვის გარეშე – ჩემთვის არაფერია... მძიმე ქვების ქუსლებით დავეყრდნობი პოლიუსს...“).

ამ უსაზღვროებას, უსასრულობას, ლტოლვას შორეული სივრცეებისაკენ, რაც ესოდენ დამახასიათებელია პოეტის მთელი შემოქმედებისათვის, თემატურ-სტილობრივი თვალსაზრისით, „ეფემერაში“ უკვე გამსჭვალავს მეტად მკაფიოდ გამოხატული იდეა პოეტის აუცილებელი ეროვნულობისა.

აღნიშნული იდეა საერთოდ ნიშნული იყო პოეტის მთელი მანამდელი ლირიკისათვის, მაგრამ მისი ასეთი დეკლარაციული თუ ღრმაჩამბეჭდავი გაცნობიერება აქამდე არასოდეს მომხდარა.

სწორედ აქ – საგანთა, ცნებათა, სახეთა ამ ფართო კოსმოსური განლაგების ატმოსფეროში – იყო აუცილებელი ყოველივე დიდისა და საყოველთაოს უპირველესი ეროვნული საწყისის მონახვის, უშუალო ეროვნული ფესვების გაშიშვლების ესოდენ აშკარა ტენდენციის პოეტური გაცხადება: „წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული...“

„ეფემერაში“ გამოაშკარავდა აგრეთვე გალაკტიონის სტილისათვის დამახასიათებელი ორი ტენდენცია:

ა) შთამბეჭდავად აღქმულ პლანთა თუ სახეთა გადამკვეთი ჯვარედინების იმგვარი სისტემური ორგანიზაცია, როდესაც ფუნქციურ დატვირთვას იღებს ერთი შეხედვით ერთმანეთისათვის თითქოს უცხო სახეთა, სიტუაციათა, პლანთა პარალელიზება: მათი ამ მოჩვენებითი სხვადასხვაობის უკან ფაქტიურად იმალება შინაგანი კანონზომიერული კავშირი ან ასოციაციური არსი.

აი, მაგალითად, ტაეპი: „ლექსთა შეჯიბრებაზე – მხოლოდ ინტერვალები, ცხენთა შეჯიბრებაზე – ისევ ლურჯა ცხენები!“

თითქოს სრულებით სხვადასხვა საგნები და სახეებია ლექსთა შეჯიბრება და ცხენთა შეჯიბრება, ინტერვალები და ლურჯა ცხენები. მაგრამ, ერთიან შინაგან კავშირს დაქვემდებარებულნი, ისინი ასოციაციურად ქმნიან ერთ გამას, ერთ განწყობილებას, დაკავშირებულს „ლურჯა ცხენების“ ადრინდელ მოტივებთან და მთელ პოეტურ წარმოსახვითს სამყაროსთან.

ან ვნახოთ, როგორია „ლალის კართაგენების“ ხილვის პლანი შეპირისპირებული „უკვდავი მაგიის მარმარილოს“ პლანთან. სულ სხვადასხვაა ამ პლანთა განლაგება (ერთია ზეცაზე, მეორე – ქაოსში), მაგრამ მათი შეხების, გადაკვეთის ნერტილებში ვლინდება ის შინაგანი ძალა, ამ პლანებს რომ ერთი მეორესთან აახლოებს და აკავშირებს (პოეტის ადგილი, მისი მომავალი ბედი, უკვდავება);

ბ) საგანთა ხილვა ერთსა და იმავე დროს დროშიც და დროის მიღმაც. ეს თითქოს უცნაურია, მაგრამ გალაკტიონი ახერხებს ამ უცნაურს კანონზომიერული ხასიათი მისცეს. ყოველი საგანი, ფაქტი, სახე მისთვის, რასაკვირველია, გარკვეული დროის პროდუქტია, ამ დროის ნიშანს ატარებს. მაგრამ მათი ამოუნწურავი დიალექტიკური ბუნების შეცნობა უწყვეტი ნაკადია და იგი მრავალფეროვანია, მით უმეტეს მხატვრული შემეცნების პროცესში.

ასეთია „ეფემერების“ ლირიკული გმირი. მართალია, იგი მოიხსენება „გაფრენილი პირველი წყების ნიაგარებით“, მაგრამ წარმოისახება პოტენციურ პლანშიც („...მძიმე ქვების ქუსლებით დავეყრდნობი პოლიუსს, როცა ქარი მოსკდება და ცას შეემუქრება“).

გ. ტაბიძის პოეზიისათვის დამახასიათებელი ნიშნები (ფართო, მახლობელი, შორეული თუ ღრმა პლანი, საგანთა და სახეთა საოცარი სისავსე, პოეტურ სახეთა განსაკუთრებული კოლორიტულობა, დროის გრძნობა) მჭიდრო ერთიანობაშია მთელ მის სტილურ სისტემასთან, განპირობებულია ამ სისტემის შინაგანი მთლიანობით და განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით.

პოეტის მთელი შემოქმედება ემორჩილება ერთ ძლიერად გამოვლენილ ტენდენციას. ამ ტენდენციის ამოხსნის გარეშე ძნელი გასარკვევია ის გაბედული მისვლა თემებთან,

პრობლემებთან, დიდი ძალის ნოვატორობა, განსაკუთრებით ფართო რეზონანსი, რაც ახასიათებს გალაკტიონის პოეზიას.

ამის გაუთვალისწინებლად ძნელი ასახსნელი იქნება მისი სტილის თავისებურებანი, სილალეც და სიძუნწეც სახეთა ძერწვისას თუ ფერების შერჩევაში, „უცერემონიო“ დამოკიდებულება გაქვევებული პოეტური ფორმებისადმი, მათი გაბედული მსხვერველა...

ეს საკუთარი ძალის რწმენის სუბიექტური შეცნობისა და ამ ძალის ნამდვილ ობიექტურ ფაქტორად ქცევის ბედნიერი თანამთხვევა. გალაკტიონმა იცის, რომ იგი ეპოქის პოეტია არა მხოლოდ მისი სურვილის თანახმად, არამედ ობიექტური კანონზომიერების წყალობითაც. ამიტომ ასე დაჟინებით, პერმანენტულად ესწრაფვის იგი საკუთარი პოეტური მრწამსის გარკვეულ მატერიალურ ძალად ქცევას, საკუთარი პოეტური სახის მონუმენტაციას. და მთელი ეს მისი გულწრფელი მისწრაფება მრავალწილად განაპირობებს მისი პოეზიის რეზონანსსაც და მის პოეტურ ადგილსაც, მის სავსებით თავისუფალ დამოკიდებულებას თანამედროვე თუ წარსული ცხოვრებისადმი. საკუთარი პოეტური ღირსების მაღალი შეცნობით, მონუმენტურობით აღიქვამს იგი ეპოქისეულ დიდ მოვლენებს და გაბედულად გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ამ მოვლენებისადმი, მსოფლიოსადმი, მთელი პლანეტისადმი ლექსში „ქარი ამწევი ფარდის“.

ეს მოვლენათა და საგანთა ხილვის გალაკტიონისეული სტილია. რამდენ განწყობილებას, სახეს, სიტუაციას იტევს ეს შედარებით მცირე ლექსი! როგორ ცოცხლად არის აქ ამეტყველებული მოედნები თუ შენობები, ქუჩები, ხიდები თუ ზარები, მოვლენებისა და ფაქტების უკან მდგომი ადამიანები ერთსა და იმავე დროს.

მხოლოდ უდიდეს საკუთარ პოეტურ ძალაში დარწმუნებულ მხატვარს შეეძლო თავი წარმოედგინა (როგორც სხვა შემთხვევებშიც) შორეულ სამყაროში გასულ ადამიანად, ვინც თითქოსდა გარედან ელაპარაკება, აფრთხილებს, მოუწოდებს თავის პლანეტას: „წყნარად, მსოფლიო! წინ, მსოფლიო! მსოფლიო, ჩუმად!“

პოეტის ეს გრძნობა მჭიდროდ უკავშირდება საკუთარი ბედის გენიალურად განჭვრეტის ტენდენციას. ამ ბედის შემეცნების ხშირი და სტერეოტიპული მონახაზი, მრავალნიუანსობრივი აღქმა როგორღაც მკვიდრდება კიდეც მის სტილურ ქსოვილში („მთანმინდის მთვარე“).

III. გალაკტიონის სტილისთვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული **ჟანრულ-სახეობრივი მრავალფეროვნება.**

წმინდა ლირიკულ ნიმუშებთან ერთად, ჩვენ აქ ვხვდებით ფართო თუ მცირე პლანის პოეტურ ეპოსსაც, მართალია, თავისებური სტრუქტურული ფორმის, მაგრამ მაინც ჟანრობრივად ეპოსის ტიპის ნაწარმოებებს („ჯონ რიდი“, „აკაკი წერეთელი“, „საუბარი ლირიკის შესახებ“, „მშვიდობის წიგნი“, „ძლეული სენი“, „ქიტესა“, „ათას ცხრაას ორმოცი წელი“, „ამირანი“, „აფეთქება“); დრამატულ დიალოგებს („ორნი“, „შემოდგომა“, „წარსულის ჩრდილები“, „არ გეგონა, არ ელოდი და აი, მოხდა“, „გაიცანით – პაციფისტია“, „შვეიცარია“, „ავტომობილი და ურემი“, „ქალავ!“); პოეტურ ქრონიკას („ქრონიკა ერთი დღის“, „შიში“, „გრიგალი“, „ფრაგმენტებიდან: ცეცხლი ფიქრიანია!“, „შემდეგ“); პუბლიცისტური მანერით შესრულებულ ნაწარმოებებს („გართმევთ პოეტობას?“, „მე ამ წიგნზე არ უნდა ვთქვა ბევრი“, „ბაყაყი, მსგავსი დელაროკისა“); რეკვიემს („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „სასწაულს“); შაირებს („სიმღერა“, „მხარი მხარს!“, „გორა-გორა, ვაზი-ვაზი“) და ა.შ.

ამგვარი მრავალფეროვნება საყურადღებოა არა იმდენად, როგორც თავისთავად საინტერესო მოვლენა, რამდენადაც ამ ჟანრთა თუ ჟანრობრივ სახეთა ურთიერთგანმაპირობებელი ფაქტორი და ეპოქის მთელი უზარმაზარი შინაარსის ერთ პოეტურ სისტემაში განხატოვნების საშუალება.

ასეთი მრავალფეროვნება კიდეც მეტად მრავალფენიანს ხდის გ. ტაბიძის მთელ პოეტურ ქსოვილს.

IV. ლექსის გალაკტიონისეული სტრუქტურა. გ. ტაბიძემ ქართული ლექსის განახლებისათვის განეული უზარმაზარი შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში შექმნა ლექსის ახალი სტრუქტურა, გაპირობებული მეტრიკის ახალი საშუალებების მიგნებით, ახალი რიტმულ-რითმული გამართვითი ფორმის აღმოჩენით, ახალი ალიტერაციული წყობით, მუსიკის ფაქტორის ახლებური გაგებით, პოეტურ სახეთა გახსნის ახალ მანერათა აღმოჩენით, პოეტი-

კაში რომანტიკული არტიზმის ელემენტთა თავისებური კომბინაციით, ახალი ექსპრესიული მომართულობით, ტროპულ საშუალებათა შინაგანი ძალის მაქსიმალური გამოვლინებით, პოეტური სინტაქსის მეტად მდიდარ ფორმათა შექმნითა და ორიგინალური გამოყენებით.

ყოველივე ეს, სხვა, ზემოთ უკვე განხილულ ფაქტორებთან ერთად, განაპირობებს გალაკტიონის პოეტური სტილის თავისებურებებს.

შევეხვით ზოგიერთ მათგანს.

გ. ტაბიძის რიტმი და ბგერითი მელოდია თავისებურია. მათში იგრძნობა როგორც დიდი შინაგანი მონესრიგებულობა, ასევე გაბედული რღვევა ძველი ნორმებისა; განსაკუთრებული წმინდა ძალის მელოდიურობაც და რიტმის განსაზღვრულ დინებას დაქვემდებარებული მუსიკალობაც.

სწორედ რიტმისა და მელოდიურობის ამგვარ შეთანწყობას არის დაქვემდებარებული ცნობილი ლექსის – „ქარი ჰქრის“ – მთელი ფაქტურა:

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...
ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის,
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ!
როგორ წვიმს, როგორ თოვს, როგორ თოვს,
ვერ გპოვებ ვერასდროს... ვერასდროს!
შენი მე სახება დამდევს თან
ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველგან!
შორი ცა ნისლიან ფიქრებს სცრის...
ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის!..

ლექსის საერთო სილაბურ-ტონურ პრინციპს დაქვემდებარებული ამგვარი გამართვა გალაკტიონისათვის რიტმისა და მელოდიის თანაწყობის მეტად თავისებური გაგებაა. საქმე ის არის, რომ რიტმის საერთო სპეციფიკური მხარე – თანაზომადობა განმეორებითობაში – აქ გამოვლენილია, როგორც წმინდა მელოდიური ელემენტი სამი მუსიკალური შესვენებითი წყვეტილით ყოველ ტაეპში:

ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...

ამასთან, მახვილიან ბგერათა განმეორების პრინციპი აქ განსაკუთრებით გაძლიერებულია ტერფთა, ხშირად ერთსახოვან ტერფთა მიჯრითი განმეორებებით („ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის“; „ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს...“; „სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?“; „როგორ თოვს, როგორ თოვს...“; „...ვერასდროს, ვერასდროს!“; „ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველგან!“), რაც განსაკუთრებით შთამბეჭდავ მუსიკალურ ნყობას ჰქმნის.

ასეთივე მეტრით არის დანერგილი გალაკტიონის მეორე ლექსი „ეხლა კი მშვიდობით! ნახვამდის!“, რომლის ცხრა მარცვლისაგან შემდგარ ყოველ ტაეპში ზუსტად არის დაცული თანაზომიერი ერთეულების განმეორების პრინციპი:

ეხლა კი მშვიდობით! ნახვამდის!
ნახვამდის, ლექსებო, კმარა,
ჩემს გზაზე რაც უნდა დაღამდეს,
ვარ თქვენზე ოცნების ამარა!...

მაგრამ ამ ლექსში უკვე აღარ იგრძნობა ის საოცარი მელოდია, მუსიკალური შეთანწყობა, რომელიც ესოდენ გამსჭვალავდა „ქარს“, რადგან მასში აღარ არის ტერფთა მიჯრითი განმეორებანი.

ახალი პოეტური სტრუქტურით არის დანერგილი გალაკტიონის ლექსები: „მწვანე ზოლი მთის“, „უკანასკნელი დღე“, „ლანდი არაქვეყნიური“, „სამრეკლო უდაბნოში“, „ატმის

ყვავილები“, „ლურჯა ცხენები“, „ფოთლების ლანდი“, „გუალები“, „საუბარი ედგარზე“, „ქარებს ქარობა“, „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო...“, „შენ გვიანდები“, „ზღვის ეფემერა“, „კოსმოსური ორკესტრი“, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ და სხვ.

ავილოთ ერთი მათგანი – „შენ გვიანდები“ (1916 წ.) და ვნახოთ, როგორი ნოვატორულია მთელი სტრუქტურა, რითმა და რიტმი, მელოდია:

შენ გვიანდები.

სხვა ხომალდები მოადგა ნაპირს, დაუშვა აფრა
და ჩაჰყურებენ მძინარე ნაპირს კრეისერების მძიმე ლანდები,
წითლად ნანთები ზღვა იზმორება, ქაფის გორები არ ძრავს
ფრეგატებს
და სიშორეში ჰაეროვნად ლილიანდები,
ოქრო ნანთები
დასძრა შუქურამ და აელვარდა შენს ირგვლივ ქაფზე
ათასი ალი, ათასი ლალი და უმძიმესი ბრილიანტები.

ეს არის დაშორიშორებულ თუ შინაგანად შეფარულ რითმათა („შენ გვიანდები... სხვა ხომალდები... მძიმე ლანდები... წითლად ნანთები... ჰაეროვნად ლილიანდები... ოქრო ნანთები... უმძიმესი ბრილიანტები“). სრულიად ახლებური წყობა. გარეგნულად იგი თითქოს არ ექვემდებარება გარკვეულ რიტმულ სისტემას. მისი ტრადიციული გაგებით და დისჰარმონიულიც კი არის გარკვეული მონაცვლეობითი საზომის დარღვევის გამო. მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითია. ფაქტიურად, „შენ გვიანდები“ ემორჩილება საოცარ შინაგან კანონზომიერულ დინამიკას და ჰქმნის სრულიად ახალ, ჭეშმარიტად ნოვატორულ პოეტურ წყობას, შინაგან რიტმსაც და ძლიერ რითმულ მელოდიასაც. [...]

გალაკტიონის პოეტური ენა ეს არის რთული ენობრივი ფენომენი, რომლის ძალაც ეყრდნობა შინაგან მთლიანობას, მისი ყველა კომპონენტის ერთ პოეტურ ენობრივ სისტემად ქცევის პრინციპს. გალაკტიონი ცდილობს მინიმუმამდე შეამციროს მანძილი, რომელიც ენასა და აზროვნებას შორის არსებობს, ესე იგი შესძლოს აზროვნების მაქსიმალური გაცხადება ენაში და ამას იგი აღწევს კიდევ!

დიდია გალაკტიონის დამსახურება ქართული თავისუფალი ლექსის განვითარების მხრივ. თავისუფალ ლექსს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს მის პოეტურ სტილში. გალაკტიონის ბევრი პოეტური ქმნილება სწორედ რომ ვერლიბრის სტრუქტურას ემყარება.

მაგრამ გალაკტიონს მექანიკურად არ შემოაქვს ქართულ პოეზიაში ფრანგული ვერლიბრი. ბევრ შემთხვევაში იგი ცდილობს შეუთავსოს იგი ქართული ლექსის ტრადიციულ სტროფულ სტრუქტურას, ზოგიერთ შემთხვევაში კი – რითმის ელემენტებსაც და ამ გზით გააძლიეროს მისი, როგორც ერთიანი სინტაქსურ-ინტონაციური წყობა, ასევე რიტმი.

ჟურნ. „მნათობი“, 1974, №4.

თამაზ ბუაჩიძე

„...როგორც ნამდვილად აგზობს ჰეგელი“

(კომენტარი გალაკტიონის ერთი ლექსისა)

გალაკტიონის ლექსი, რომელსაც ეხება ეს წერილი, თავისებურია: ამ პატარა შედევერში ჰეგელის რთული და პარადოქსებით აღსავსე ფილოსოფიური მედიტაციები პოეზიის ენაზეა ამტყვევებული. გალაკტიონმა შეძლო გადაეწყვიტა, ერთი შეხედვით, გადაუწყვეტელი ამოცანა: დიდი გერმანელი ფილოსოფოსის უაღრესად აბსტრაქტულ მსჯელობას, მძიმე და

დახლართულ პერიოდებს მან საოცრად ნათელი, პლასტიკური და, რაც მთავარია, პოეტური ეკვივალენტები გამოუძებნა, მხოლოდ ჭეშმარიტ პოეტებისთვის ცნობილი ჯადოსნური ხერხების წყალობით „მშრალი რაციოს“ სამყაროდან ემოციებისა და სახეების სამყაროში „გადმონერგილი“ ფილოსოფიური განაზრებანი ორგანულად შეეთვისენ ახალ ქსოვილს ისე, რომ მათ არ დაუჟარგიათ თავდაპირველი სიღრმე და სიმაღლე.

რატომ გახდა გენიალურ ფილოსოფოსთან გენიალური პოეტის „შეხვედრა“ სანყისი ქართული ფილოსოფიური ლირიკის შესანიშნავი ნიმუშების დაბადებისა?

ძალზე საინტერესო კითხვაზე კომპეტენტური აზრი შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ იმას, ვისაც საგანგებოდ უკვლევია გალაკტიონის შემოქმედება. ჩვენ კი გამოვთქვამთ მხოლოდ ზოგადსა და სავარაუდო მოსაზრებას: ალბათ, მკრეხელობა იქნებოდა დაგვეშვა, რომ ისეთმა სერიოზულმა და თვითმყოფმა პოეტმა, როგორცაა გალაკტიონი, რაღაც გარეგანი სტიმულების კარნახით, საფუძვლიანი თანაგანცდის გარეშე დაასახლა თავის სანუკვარ სამყაროში სხვისი აზრები. რადგან გარეგანი და ზერეღე მოტივების ზეგავლენით შედეგები არ იქმნება, ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ გალაკტიონის ამ ლექსის დაბადების საფუძველი გახდა პოეტის მსოფლგაგების სიახლოვე ჰეგელის ფილოსოფიური მრწამსის ზოგიერთ მხარესთან. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ გალაკტიონი იზიარებდა ჰეგელის აბსოლუტურ იდეალიზმს. ჰეგელის ფილოსოფიაში „ცოცხალიც“ ბევრია და „მიხრწნილიც“. გალაკტიონის ლექსში ჰეგელის ფილოსოფიის სწორედ „რაციონალური“ მომენტებია ხაზგასმული, უპირველესად ყოვლისა კი აზრი იმის შესახებ, რომ სამყარო მოვლენათა შემთხვევითი თავმოყრა კი არ არის, არამედ კანონზომიერების, შინაგანი წესრიგის, ლოგოსის მქონეა, „კოსმოსია“.

ჩვენი კომენტარის ამოცანა არ არის ამ ვარაუდის გამართლება ან უკუგდება: მისი მიზანია აჩვენოს და განმარტოს გალაკტიონის ლექსის „შავი მასალა“ – ჰეგელის ცალკეული მოსაზრება და გამოთქმა – და ამით უფრო ნათელი გახადოს ლექსის დედააზრი, თავიდან აგვაცილოს ზოგიერთი გაუგებრობა, რომელიც ლექსის კითხვისას შეიძლება გაჩნდეს.

გაუგებრობა შეიძლება გამოიწვიოს, მაგალითად, ლექსის პირველმა სტროფმა:

ზნეობის სიტყვა ყრმას თუ შეჰფერის:
გამოცდილი და შეუდრეკელი,
სხვაგვარად ისმენს ოხვრა ბებერის,
როგორც ნამდვილად ამბობს ჰეგელი.

რას ნიშნავს „ზნეობის სიტყვა“? რატომ შეჰფერის ის მხოლოდ ყრმას? ხომ არ იცავდა ჰეგელი და, მასთან სრულ თანხმობაში, ჩვენი პოეტი ასეთ უცნაურ აზრს: „გამოცდილი და შეუდრეკელი“ ბებერის უპირატესობა ყრმასთან ისაა, რომ ბებერი ზნეობრივ ნორმებს მოჩვენებად თვლის და ამიტომ ზნეობის ხმის მიმართ სავსებით გულგრილია?

ამ სტროფის აზრი ნათელი იქნება, თუკი გავიხსენებთ ზოგიერთ ადგილს ჰეგელის თხზულებებიდან. „მცირე ლოგიკაში“ ვკითხულობთ: „... ახალგაზრდობა ფიქრობს, რომ ქვეყნიერება მთლიანად ბოროტებაშია ჩაფლული და ამიტომ საჭიროა მისგან ჯერ კიდევ სრულიად სხვა ქვეყნიერების შექმნა“ (იხ. ჰეგელი, ლოგიკის მეცნიერება, თბილისი, 1962, გვ. 434). „გონის ფილოსოფიაში“ ჰეგელი წერს: „იდეალის შინაარსი ავსებს ჭაბუკს შემოქმედებითი ძალის გრძნობით, ამიტომ ის წარმოისახავს თავის თავს იმისათვის მონოდებულად და იმის შემძლეად, რომ გარდაქმნას სამყარო, ანდა ყოველ შემთხვევაში მოიყვანოს კავშირში სამყარო, რომელიც მას დარღვეულად ეჩვენება“ (იხ. Гегель, Соч., т. 3, გვ. 94). მოკლედ: ახალგაზრდისათვის, ყრმისათვის სამყაროში არაფერია გონიერი, არაფერია იდეალის შესატყვისი, ქვეყნიერება არ არის ისეთი, როგორც უნდა იყოს, სამყაროს წესრიგი დარღვეულია; ყრმა ფიქრობს, რომ ამ ქაოსში წესრიგი პირველად სწორედ მან – ყრმამ – უნდა შეიტანოს და დაამკვიდროს.

გალაკტიონის გამოთქმაში „ზნეობის სიტყვა“ თავისებური კონკრეტული შინაარსია ჩადებული. ის გამოხატავს ყრმის პოზიციას, რომელიც ჰეგელის მიერაა დახასიათებული. „ზნეობის სიტყვა“, უბრალოდ, ზნეობრივ ქცევას კი არ გულისხმობს – ეს რომ ასე იყოს, „ზნეობის სიტყვა“ იქნებოდა შესაფერი ყველასათვის და, არა მხოლოდ ყრმისათვის – არამედ გულისხმობს სამყაროსადმი ადამიანის სრულიად გარკვეულ პოზიციას, ყრმის პოზიციას,

რომელსაც ორი ძირითადი მომენტი ახასიათებს: სამყაროს უარყოფითი შეფასება (სამყარო გონიერებას მოკლებულია) და ამ უარყოფითი შეფასების საფუძველზე აღმოცენებულ ეთიკურ პათოსს (მე უნდა შევიტანო „ლოგოსი“ დარღვეულ სამყაროში).

ჰეგელს მიაჩნდა, რომ ყრმის პოზიცია ენათესავება ე. წ. „მორალობის თვალსაზრისს“, რომლის წარმომადგენლებია კანტი და ფიხტე. „მორალობის თვალსაზრისს“ აინტერესებს არა არსებული, არამედ ჯერარსი, არა ის, რაც არის, არამედ ის, რაც უნდა იყოს. ამის თაობაზე ჰეგელი ირონიულად შენიშნავს: „...თითქოს ქვეყანა იმას უცდიდა, გაეგო, თუ როგორი უნდა იყოს და როგორი არ არის („ლოგიკის მეცნიერება“ გვ. 49). „მორალობის თვალსაზრისს“, ჰეგელის თანახმად, არა აქვს სამყაროს ღრმა, სწორი ხედვა, ის თიშავს ერთმანეთისაგან იდეასა და სინამდვილეს, არსსა და ჯერარსს, არსებულში გონიერების კვალს ვერ პოულობს და თვითონ ლამობს გონიერების შეტანას მანამდე უგუნურ და ბოროტ სამყაროში. ეს იდეალიზმი არსისა და ჯერარსისა, იდეალისა და სინამდვილისა ჰეგელს კანტისა და ფიხტეს თვალსაზრისის საბედისწერო ნაკლად მიაჩნდა.

ამრიგად, გალაკტიონის „ზნეობის სიტყვა“, ყრმის პოზიციის და „მორალურობის თვალსაზრისის“ შესაბამისია. „ზნეობის სიტყვის“ ნაკლი ისაა, რომ ის სწორად ვერ ხედავს სამყაროს, სწორად ვერ აფასებს მას – ამიტომ არის ის „ზნეობის სიტყვა“ და არა „ზნეობის საქმე“, ამიტომ შეჰფერის ის ყრმას და არა ცხოვრებაში დაბრძენებულ ადამიანს.

ყრმის ამ ცალმხრივსა და გულუბრყვილო პოზიციას ჰეგელთან უპირისპირდება ცხოვრებაში გამოცდილი ჭარმაგის, მამაკაცის პოზიცია. ჰეგელი „მცირე ლოგიკაში“ წერს: „ის, რაც არარაობაა, და რაც ქრება, ქვეყნიერების მხოლოდ ზედაპირს შეადგენს და არა მის ჭეშმარიტ არსებას. სამყაროს ჭეშმარიტი არსება თავისთავად და თავისთვის არსებული ცნებაა და სამყარო ამრიგად, თვით იდეაა. დაუკმაყოფილებელი მისწრაფება ქრება, როდესაც შევიცნობთ, რომ სამყაროს საბოლოო მიზანი ისევე განხორციელებულია, როგორც მარად ხორციელდება. ეს მამაკაცის პოზიციაა, მაშინ, როდესაც ახალგაზრდობა ფიქრობს, რომ ქვეყნიერება მთლიანად ბოროტებაშია ჩაფლული...“ („ლოგიკის მეცნიერება“, გვ. 434).

„გონის ფილოსოფიაში“ ჰეგელი აღნიშნავს: „გონიერს, ღვთაებრივს აქვს აბსოლუტური ძალა იმისა, რომ განხორციელდეს და ის მუდამ ახორციელებდა თავს. ის ისე უძლური არ არის, რომ თავისი განხორციელების დასაწყისს დაელოდოს. სამყარო ღვთაებრივი გონების განხორციელებაა, უგონო შემთხვევითობათა თამაში მეფობს მხოლოდ მის ზედაპირზე... ამიტომ ჭარმაგი იქცევა სავსებით გონიერად, როცა უარს ამბობს სამყაროს სრულ გარდაქმნაზე და მიისწრაფვის განახორციელოს თავისი პირადი მიზნები, ვნებები და ინტერესები მხოლოდ სამყაროსთან უშუალო შეხებაში“ (Гегель, Соч., т. 3, გვ. 95).

ჭარმაგისა და მოხუცის მიმართება სამყაროსადმი, ყრმის პოზიციისაგან განსხვავებით, აღარ არის წმინდა ნეგატიური: ნესრიგი, გონიერება ის კი არ არის, რაც ჩვენ უნდა შევიტანოთ სამყაროში, არამედ ისაა, რაც არის სამყაროში და ამიტომ უნდა ვიპოვოთ, ამოვიკითხოთ იქ. სწორედ ამიტომ: „სხვაგვარად ისმენს ოხვრა ბებერის“. გონი ჰეგელის თანახმად, აბსოლუტური ძლიერებაა და, ამდენად, ის ისეთი უსუსური არაა, რომ მუდამ რჩებოდეს მიუწვდომელი ჯერარსის სფეროში. გონი – სინამდვილეშია განხორციელებული, სამყაროშია, კაცობრიობის ისტორია არის ამბავი გონის სინამდვილედ გადაქცევისა. აქედან – ჰეგელის ცნობილი დებულება, ნამოყენებული „სამართლის ფილოსოფიაში“: „რაც გონიერია, ის ნამდვილია, რაც ნამდვილია, ის გონიერია“.

რადგან სამყაროში ნესრიგია, გონიერებაა, მას აღარ შეიძლება შევხედოთ როგორც მხოლოდ მიმდინარესა და ცვალებადს. ვითარებათა თანმიმდევრობას ერთი სუბსტანციური საწყისი – გონი, იდეა – უდევს საფუძვლად. სამყარო განსხვავებული ნევრებისაგან შედგება, მაგრამ ამ განსხვავებულ ნევრებს ერთ ყოვლისმომცველ მთლიანობად ჰკრავს გონი. და როცა სამყაროს ვუყურებთ როგორც ერთიანს, როგორც ერთი საწყისით გამსჭვალულ მთელს, რომელშიც სამყაროს ნევრთა შორის არსებული განსხვავება უკანა პლანზეა გადასული, ჩვენს წინაშეა უძრაობა, მარადიული სიმშვიდე. ამის თაობაზე „გონის ფენომენოლოგიაში“ ჰეგელი წერს: „ჭეშმარიტი, ამრიგად, არის ბახუსური აღტაცება, რომლის ყველა ნევრი მთვრალია; და რადგან ყოველი მათგანი, ცალკეედება რა, ამავე დროს ასევე უშუალოდ გაიხსნება მის მიერ

– ის ამავე დროს არის წმინდა და მარტივი უძრაობა“ (Гегель, Соч., т. 4, გვ. 25). „ფილოსოფიის ისტორიაში“ ვკითხულობთ „...ჭეშმარიტი არის მოძრაობა, პროცესი, მაგრამ ამავე მოძრაობაში არის უძრაობა“ (Гегель, Соч., т. 9, გვ. 30).

გალაკტიონის ლექსში ეს „ზნეობის სიტყვისაგან“ განსხვავებული პოზიცია სამყაროს მიმართ „მეორე სიტყვას“ ეკუთვნის:

მეორე სიტყვა არით არეობს
და შეგნებამდე მიჰყავს მთელივე,
რომ ყოველივე მიმდინარეობს
და იმავე დროს დგას ყოველივე.

სხვა სიტყვებით: „ზნეობის სიტყვა“ ვერ ამჩნევდა სამყაროს წესრიგს, ვერ ხედავდა სამყაროს ერთიან ფუძეს. „მეორე სიტყვა“ ერთი არედან მეორისკენ გადადის და ჭვრეტს სამყაროს როგორც მთელს, როგორც ერთის მრავალსახეობას, ერთიანი გონის მოდიფიკაციებს, მთელის თვალსაზრისით ცვალებადობა ერთის – ლოგოსის – ცვალებადობაა და ამ აზრით „ყველაფერი მიმდინარეობს და იმავე დროს დგას ყოველივე“.

ამგვარად გაგებული სამყარო დადებითისა და უარყოფითის ერთიანობაა, რადგან იქ, სადაც არ არსებობს უარყოფა, არ არსებობს არც შემოსაზღვრა, საზღვარი, ამდენად არ არსებობს გარკვეულობაც, ის კი, რაც არ არის, გარკვეული შემეცნების გარეშე რჩება. „მეორე ლოგიკაში“ ჰეგელი წერს: „...სადაც არაა განსაზღვრულობა, გარკვეულობა, იქ შემეცნებაც შეუძლებელია. წმინდა სინათლე წმინდა სიბნელეა“ (ჰეგელი, ლოგიკის მეცნიერება, გვ. 113).

გალაკტიონთან ეს აზრი ასეა გამოთქმული:

წმინდა ნათელში, ამბობს ჰეგელი,
წმინდა სინათლის დიად ბადეში
ისე ცოტაა გასაგებელი,
როგორც რომ წმინდა სინყვლიადეში.

ლექსის დამაგვირგვინებელ სტროფში სამყარო წარმოსდგება ჩვენს წინაშე მთელი თავისი სირთულითა და სისრულით, წარმოსდგება როგორც წარმავალისა და მარადიულის, სასრულისა და უსასრულოს, მოვლენისა და არსების – სიტყვის ანუ ლოგოსის – ერთიანობა; ეს სტროფი „სიტყვის“, „ლოგოსის“, გონის აპოლოგია:

შედგება ფიქრი თეთრ აკლამაზე
გაუნელებელ ცეცხლის, ნაცარის,
სიტყვა? სხვა არის ფიქრი ამაზე...
ლოგოსი... აზრი – მისი, რაც არის.

სანამ ადამიანი ჭვრეტს „გაუნელებელ ცეცხლსა და ნაცარს“ ის მხოლოდ სასრულს წვდება. უფრო ღრმა ხედვა აღმოაჩენს სამყაროს არსებობას, „სიტყვას“, „ლოგოსს“, გონიერებას, რომელიც ანიჭებს აზრს ყველაფერს, რაც არსებობს.

ეს ოპტიმისტური განცდა სამყაროსი, იდენტური სამყაროს ჰეგელისეული განცდისა, გამსჭვალავს გალაკტიონის მთელ ლექსს. რამდენად მყარი და ხანგრძლივი იყო ეს პოზიცია, ჰპოვა თუ არა მან თავისი ასახვა სხვა ქმნილებებში – ეს ჩემთვის ძნელი სათქმელია. ერთი რამ კი ცხადია: თავისი რთული გზის რომელიღაც მოსახვევზე ჰეგელის ფილოსოფიით შთაგონებულმა გალაკტიონმა სამყაროს „გონიერად“ შეხედა, ხოლო „იმას, ვინც სამყაროს გონიერად უყურებს“, „სამყაროც გონიერად უყურებს“ – როგორც ნამდვილად ამბობს ჰეგელი (Гегель, Соч., т. 12, გვ. 12).

ჟურნ. „ცისკარი“, 1975, №2.

ემზარ კვიციანი

„არტისტული ყვავილების“ მეორედ დაბადება

[...] „არტისტული ყვავილების“ ადგილი და მნიშვნელობა კარგა ხნის გარკვეულია ქართულ პოეზიაში. აქ გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ერთ ტენდენციაზე, რამაც პირველად პოეტის ამ წიგნში იჩინა თავი. ეს გახლავთ ამა თუ იმ მოვლენისადმი ირონიული დამოკიდებულება. ამგვარ ტონს აშკარად ამჟღავნებს კრებულის ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“. მთელს ქალაქს, დათოვლილ ბაღებსა და მოედნებს მიუსაფრობის გრძნობა დაუფლებია. არაფერი არღვევს შემზარავ სიჩუმეს. „არსაიდან ხმა“... დადუმებულან ნაფიცი ორატორები; თეთრ ქაოსში ილანდება ნევის სანაპირო. პოეტი თითქოს გაოცებულია, თითქოს შეშფოთებასაც გამოხატავს. დაისმის კითხვა, რომელიც პასუხს არ ელოდება:

მაინც სად გაქრა ეს წერეთელი,
ჩხეიძეც გაქრა, როგორც ასეთი!

ეს თითქოსდა კანცელარული „როგორც ასეთი“ ამ სტრიქონებში შეუცვლელია; იგი სასურველ შეფერილობას აძლევს თავიდანვე აღებულ ტონს, დამცინავი ღიმილი შემოაქვს.

კიდევ უფრო მძაფრია ირონია ამავე პერიოდის მეორე ლექსში – „მივარდნილი აივანი“. პოეტს მახვილგონიერი ალეგორიები მოუმარჯვებია, რომ უცხოელთა სათარეშოდ ქცეული საქართველო დაეხატა. ეს ის დროა, როცა ბათუმს ოსმალთა შემოესია (1918 წ.).

ამპარტავანი თათარი
ეზოში დადის მამალი.
მახსოვს მოხუცი ჭადარი
და ძველი დასტურ-ლამალი.

მამალი აღმოსავლურ ფრინველად ითვლება და მისი აქ ხსენება ძალაუნებურად ჰამბანაში ყინჩად მოსიარულე შაჰისა თუ სულთანის სახეს აცოცხლებს. მოდის უცხოთესლი და ცდილობს წინაპართა მიწაწყალი ნაგტაცოს, თავისი კანონ-სამართალი დაგინესოს. ეს ეზოც არ არის უბრალოდ კარ-მიდამო, მრავალტანჯული საქართველოა.

ირონია სულ უფრო მწვავე და დაუნდობელი ხდება:

„რა უბედური ქარია!
ნამოველ... ვიცი, მელოდი!“
დავლიეთ, გაგიხარია...
(ვამაყობ საქართველოთი)

აქ არ გაგვიძნელებს ვიპოვოთ ილიას ცნობილი ლექსის გამოძახილი:

ჩვენისთანა ბედნიერი
განა არის სადმე ერი?!

ამ ლექსის და, კერძოდ, მოტანილი სტროფის ირონიულ ხასიათზე საგანგებოდ მიუთითებს პოეტი ერთ თავის ჩანაწერში (იხ. გალ. ტაბიძის თორმეტტომეულის მეორე ტომი, გვ. 319).

პოეტის იუმორის არაჩვეულებრივ დახვეწილობაზე მეტყველებს ამავე ლექსის ეს ორი სტრიქონი:

ოქტავებით ვწერ პომას
(ესეც საქმეა თუ არა?)

ირონიისადმი მიდრეკილება შემდგომშიც არაერთხელ გამოვლენილა გალაკტიონის პიროვნებასა და შემოქმედებაში. პოეზია, როგორც სიცოცხლე, მარადი განახლებაა და გალაკტიონ ტაბიძეც პანის უბერებლობითა და ჟინიანობით ეძიებდა ახალ ფორმებს, ახალ

გზებს კვალავდა. აქ თავის სიტყვას ამბობდა მისი განუმეორებელი ირონია, ზოგჯერ ზომაზე მეტად გესლიანიც. აი, რას წერს იგი მდგომარეობით გაზულუქებულ ფსევდო-პოეტზე, ვერსად წასვლა და ვერავითარი ტიტული რომ ვერ შველის:

როდესაც პოეტი ყალბი პოეტია,
ამაოდ ფიქრობენ, რომ ის გოეთეა...
ვაიმარს გაგზავნონ
ავიოკალათით,
ვირზე ჩამობრუნდეს
ხახვით და სალათით.

მსგავსი მაგალითების დაძებნა პოეტის უზარმაზარ მემკვიდრეობაში მრავლად შეიძლებოდა, მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო მომენტზე წარმოდგენის შესაქმნელად, ვფიქრობთ, ესეც საკმარისია.

გალაკტიონის პოეზიის ერთი ნაკადის ირონიული პათოსი კარგად შენიშნა გიორგი გაჩეჩილაძემ (ალმანახი „კრიტიკა“, №6, 1974), როცა ჩვენი პოეზიის თვისობრივი გადახალისებისათვის მონყობილი „შეთქმულების“ სათავეში „ემშაკურად“ მოფუსფუსე მოხუცი პოეტი დაინახა. მართლაც, დღევანდელ ქართულ პოეზიაში მიმდინარე არაერთ უაღრესად მნიშვნელოვან პროცესს სათავე გალაკტიონ ტაბიძემ დაუდო.

გალაკტიონ ტაბიძე, როგორც პირად ყოფაში, ასევე შემოქმედებაში ღვთაებრივ სისადავეს ესწრაფვოდა. ტყუილად როდი იყო მისი კერპი აკაკი წერეთელი. ამ მიდრეკილებამ, მთელი სისრულით, გვიან იჩინა თავი; მისი არსებობა და ლექსის ფორმა მთლიანად გამსჭვალა უბრალოებამ, რომელსაც უოლტ უიტმენმა „ხელოვნებათა ხელოვნება, მხატვრული მანერის უმაღლესი ღირსება, ლიტერატურის მზე“ უწოდა. ადამიანური ღირსებისა და უბრალოების გამოსხივებაა ერთსტროფიანი ლექსი, გალაკტიონის ბოლო „რჩეულში“ შეტანილი:

თქვენ გენატრებათ ლოჟა, პარტერი.
თქვენ გინდათ გახდეთ მილიარდერი.
მე კი ვარჩევდი გზას უნაპიროს,
ცოტა სიყვარულს და ღერ პაპიროსს.

ყოვლისმხედველი კაცი კიდეც ერთხელ გვახსენებს, თუ რა ცოტა სჭირდება ბედნიერებას – რათა ნამდვილ სილამაზეს და სიცოცხლეს ეზიარო, უკიდევანო სამყაროს შვილად იგრძნო თავი.

მეცამეტე საუკუნის ერთი იაპონელი პოეტი, მოცალეობისა თუ მონყენილობის ჟამს, ნანახსა და გაგონილს იწერდა. ერთ-ერთი ასეთი ჩანანერი უძველეს დროში მცხოვრებ ჩინელ განდევილს შეეხება:

„აღბათ საუცხოო რამ არის, როცა ადამიანი თავმდაბალია, ეკრძაღვის ფუფუნებას, არად აგდებს სიმდიდრეს და ვერ აცთუნებს ამქვეყნიური ვნებანი. ძველთაგანვე ასე ყოფილა, ბრძენთა შორის მდიდრები იშვიათობაა. ოდესღაც ჩინეთში ერთი კაცი ცხოვრობდა – სიუი იუ. ამ კაცს არაფერი გააჩნდა, არარა ქონება; წყალი რომ წყალია, იმასაც პეშვით სვამდა. ერთმა დაინახა ეს და მწარე გოგრის კათხა მოუტანა, მაგრამ როცა ერთხელ ბრძენმა გოგრა ხის ტოტზე ჩამოკიდა, ამოვარდნილ ქარზე ჭურჭელმა გუგუნი დაინყო. „რა მომაბეზრებელია“, თქვა ბრძენმა და გოგრა მოისროლა. კვლავ პეშვით განაგრძო წყლის სმა. რა სუფთა, ნათელი სული უნდა ჰქონოდა იმ კაცს“.

ასეთი სული და ხელები ჰქონდა „არტისტული ყვავილების“ ავტორს. მან ხომ თავად გვიანდერძა:

სული გვქონდეს უსპეტაკეს თოვლისა.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1975, 28 მარტი, №13.

გალაკტიონის ლექსთა დაბადება

*„...არასდროს ერთი სტრიქონიც არ დამინერია, რომელიც
ნამდვილი გრძნობით არ იყვეს გამონვეული. ყოველი აქ ნათქვამი
სიტყვა გულიდან მაქვს ამოზიდული, ნრფელი, განცდილი და
ყველა ეს თავისთავად გამამართლებს მე ყოველთვის“.*

გალაკტიონი

შემოქმედებითი პროცესის გაცნობიერება უდიდეს სირთულესთან არის დაკავშირებული. ეს განპირობებულია თხზვისას მოქმედ იმანენტურ ძალთა მრავალფეროვნებით, უხილავ მომენტთა გადაჯაჭვით, ქვეცნობიერი ბიძგებითა და არცთუ იშვიათად განწყობილების ამორფულობით...

რა თქმა უნდა, შემოქმედება გონს მონყვეტილი ინტუიტიური პროცესი არ არის. მთლიანობაში საქმე გვაქვს მწერლის გააზრებულ მოღვაწეობასთან, კონკრეტულ მსოფლგაგებას დაქვემდებარებულ ქმედობასთან. მაგრამ რამდენადაც მომავალი ნაწარმოების მომნიჭება შეუმჩნევლად ხდება, ხოლო ლექსი, ჰაინეს თქმისა არ იყოს, ხშირად ცრემლივით ერთბაშად ჩნდება, ამდენად შემოქმედებითი პროცესის ცალკეული ეტაპები ძნელად დასადგენი და საკვლევი; მით უფრო, რომ ხელოვანი რეზულტატს გვთავაზობს და ჯაფის კვალს საგულდაგულოდ ფარავს.

ჩვენ გვიანტერესებს პოეტური ამოქმედების მიზეზები, ლექსის წარმოქმნის განმსაზღვრელი ბიძგები და საფუძველი.

ზოგიერთი ხელოვანი ცალკეული სტატიებით თუ პირადი ბარათებით ნაწილობრივ მაინც გვაცნობს თავის მოსაზრებას შემოქმედებითი პროცესის შესახებ (გავიხსენოთ, თუნდაც, გოეთეს „ჩემი ცხოვრების პოეზია და პროზა“). თვითნაწილის გზით მიღწეული დასკვნები კი ფრიად საინტერესოა, გალაკტიონთან ამ მხრივ რთული მდგომარეობაა. ასეთი მასალები ჯერჯერობით სათანადოდ გამოიმუხურებული არ არის, რაც გარკვეულ სიძნელეს ქმნის.

ყველა სფეროში ერთნაირად არ ჩანს შემოქმედებითი წვის, აღმაფრენის კვალი. ლირიკაში მთავარი ადგილი ეთმობა განცდათა გადმოშლას. ამიტომაც წარმოსახვის სფეროში მიმდინარე პროცესები და ნაწარმოებთა დაბადებაც თავისებურია...

ჰეგელი მიუთითებდა: „...ჭეშმარიტი აღმაფრენა (შთაგონება) აღიგზნება რომელიმე გარკვეული შინაარსის გამო, რომელსაც ფანტაზია ხელს ჩასჭიდებს იმისათვის, რომ იგი მხატვრულად გამოხატოს; და თვით აღმაფრენაც ამ საქმიანი ფორმირების მდგომარეობაა. როგორც სუბიექტურ შანაგან სამყაროში, ასევე მხატვრული ნაწარმოების ობიექტურ შესრულებაში...“ (ჰეგელი, ესთეტიკა, ტ. I, 1973, გვ. 332)

მაგრამ რა ინვეს აღმაფრენას? საიდან მოდის კონკრეტულის შექმნის სურვილი, თხზვის იმპულსები? ჰეგელის აზრით, ერთი მხრივ, ასეთ ბიძგს შემოქმედი „თავის თავიდანვე“ იღებს, ზოგჯერ საკუთარი განწყობილებაა ის საბაზი, რომელიც შეიძლება თავად წარმოადგენდეს „შინაგანი სამყაროდან ამომავალ მასალას და შინაარსს“ (ამ შემთხვევაში კვლავ ისმის განწყობილების მიზეზთა მიზეზის ძიების საკითხი). მეორე მხრივ, ბევრი ნაწარმოები იქმნება გარეგანი მიზეზ-საბაზით. ამ დროს შემოქმედი უკვე არსებულ მასალას აფორმებს და „მასზე თავს იჩენს“. ამისთვის კი საჭიროა „საგანი თავის თავში ცხოველყო“.

საბოლოოდ მაინც ობიექტური მიზეზია წარმმართველი, მიუხედავად იმისა, რომ ერთ შემთხვევაში საბაზი თვალსაჩინოა, მეორე შემთხვევაში კი არ ჩანს, ან ნაკლებ ჩანს.

გალაკტიონი გასაოცრად ემოციური, მთრთოლვარე პიროვნება იყო. იგი ღრმად განიცდიდა სინამდვილეს. მას შეეძლო დაენახა ის, რასაც სხვები ვერ ამჩნევდნენ; პოეზია აღმოეჩინა იქ, სადაც სხვები ყოველდღიურ პროზას ხედავდნენ. იბადებოდა ასოციაციათა მთელი წყება, მოგონება მოგონებას ინვევდა, აზრი – აზრს და იქმნებოდა შინაგანად მთლიანი სამყარო, დიდი ვნებებითა და მისწრაფებებით.

გალაკტიონი დიდად აფასებდა ვ. ბრიუსოვს. მას – წერდა გალაკტიონი – „...დაუფასებელი ამაგი მიუძღვის რუსული პოეზიის წინაშე იმ ტექნიკური ოსტატობით, რომელსაც მიაღწია ხანგრძლივი და თავდადებული მუშაობის შედეგად. საუკეთესო მისი წიგნი, ჩვენი აზრით, არის „В эти дни“ (უნდა იყოს „В такие дни“ – ნ. ტ.).

გალაკტიონისათვის ვ. ბრიუსოვი მხოლოდ სახელოვანი მწერალი როდი იყო, არამედ საუკეთესო მოქალაქე და ადამიანიც, რომელიც ორიგინალურ განცდებსა და ასოციაციებს იწვევდა. ამდენად, სრულიად გასაგებია ის სევდა, რომელიც გალაკტიონს დაეუფლა რუსი პოეტის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით. ეს ამბავი გალაკტიონმა მოულოდნელად შეიტყო. იგი ვერ ისვენებს, შფოთავს და თაბახის ნახევზე აჩქარებული ხელით წერს:

„...დღეს დეპეშებმა ამბავი მოიტანეს მისი გარდაცვალებისა. პირველი შთაბეჭდილება: ვზივარ „მნათობის“ რედაქციაში, ვხედავ გადამლილ გაზეთს: ვალერი ბრიუსოვი – შავი არშიებით. მე დაწვდი გაზეთს ასაღებად და, სანამ წავიკითხავდე, ვეკითხები ამხანაგს: – ვალერი ბრიუსოვი, როგორ, გარდაიცვალა? და ვკითხულობ. ეს იყო მეტისმეტად მოულოდნელი ამბავი: წინათგრძნობათა წინანდელი დენით მე იგი სიკვდილისათვის ჯერ ისევ მიუდგომელი ციხე-სიმაგრე მეგონა. და ასე უცებ – დეპეშას მოაქვს შავი არშიით შემოხაზული მისი სახელი.

განა დიდი ხანია მას მერე, რაც ცხრაას ჩვიდმეტი წლის კორიანტელში სამუდამოდ დაიმარხა რიგი გამოჩენილი პოეტებისა? ისინი შეიძლება ფიზიკურად ცოცხალნი არიან, მაგრამ ისინი მაინც ფიზიკურადაც კი არ არსებობენ ხალხისთვის. ნანგრევებმა მოიყოლეს ქვეშ რომანტიკული სული ომის წინა და შემდეგ აქტივობის მქონე პოეზიისა. გადარჩა ძლიერ ცოტა და ერთი მათგანი იყო ვალერი ბრიუსოვი.

მაშინ, ცხრაას ჩვიდმეტი წლის ბურუსში არ ჩანდა არც ერთი პოეტი, არა თუ რაიმე შკოლა, და ეს ადვილი გასაგებია. არ ჩანდა იმიტომ, რომ არაფერი არ სჩანდა ცეცხლისა, კანონადისა და სისხლის მეტი“.

ეს არის აღწევებისა და მძაფრი განცდების ჟამს დაბადებული სტრიქონები. გული ვერ იტევს ცრემლს, ტკივილიც სადინარს ეძებს. პოეტის მთელი არსება ბრიუსოვს დაუპყრია. გალაკტიონს არ ძალუძს ფიქრი მხოლოდ დღიურს მიანდოს. ხმამაღლა გოდება სურს და იწერება კიდევ „უკანასკნელი დეპეშა“. მაშასადამე, გალაკტიონისთვის ლექსი განცდათა გამოხატვის ყველაზე ადეკვატური ფორმაა. მთავარ სათქმელს იგი არსებითად ლექსით ამჟღავნებს. პოეტური აღსარებით შემოქმედი არა მარტო საკუთარი ტკივილებისაგან თავისუფლდება ნაწილობრივ, არამედ საზოგადოებასთან შეხმიანებასაც ახერხებს. როგორც ჩანს, „უკანასკნელი დეპეშა“ მაინც ვერ აკმაყოფილებს გალაკტიონს. შემოქმედებითი ექსტაზი ისევ აწამებს პოეტს და ამიტომაც კვლავ უჯდება საწერ მაგიდას. ითხზება „შავი სვეტები“.

ეს ფაქტი იმის დადასტურებაცაა, თუ რა სირთულესთან არის დაკავშირებული შემოქმედებითი პროცესი და როგორ ბორგავს პოეტი, ვიდრე სათქმელს მთლიანად არ ანდობს ლექსის სტრიქონებს.

აქ ერთხელ კიდევ თვალნათლივ გამოვლინდა ქმნადობის სპეციფიკა. ხელოვანი აუცილებლად უნდა განთავისუფლდეს შინაგანი ტკივილებისაგან. გავიხსენოთ პიკასოს ნათქვამი: „ფონტენბლოს ტყეში სეირნობისას, მაგალითად, თავს მბებზრებს „მწვანე“. ამ შეგრძნებისაგან რომ განვთავისუფლდე, ვქმნი სურათს, სადაც მწვანე ფერი ბატონობს. ხელოვანი ხატავს, რათა თავისი შთაბეჭდილებისა და „ხილვებისაგან“ განთავისუფლდეს“.

„უკანასკნელ დეპეშაში“ პოეტი პირდაპირ იმეორებს დღიურში ფიქსირებულ ფრაზებს. ეს არა მხოლოდ განცდის ბუნებრიობასა და სიძლიერეს უსვამს ხაზს, არამედ იმასაც, რომ გალაკტიონის პუბლიცისტიკაში მხატვრული აზროვნება მძლავრობს, რომ გალაკტიონი სამყაროს არსებითად „პოეტურად“ აღიქვამს.

როგორ დაიბადა „რომელი საათია“?

წინასწარ უნდა განვაცხადოთ, რომ ეს ლექსი 1914 წელს არ არის შექმნილი, როგორც პოეტის თხზულებათა აკადემიურ გამოცემაშია მითითებული. იგი 20-იან წლებში დაინერა.

ამის დასამტკიცებლად გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ქვემოთ მოტანილ ჩანაწერს, რომელიც ლექსის თავდაპირველ პროზაულ ჩანასახად მიგვაჩნია. იგი ფიქსირებულია

ფურცლის ერთ ნახევზე, მეორე ნახევზე კი პოეტის საახალწლო ფიქრებია გადმოცემული. გალაკტიონი წერს: „1925 წელი უნდა იქნეს ჩემი, ისე როგორც ყველა წინანდელი წელი; მეტიც: ამ წელმა კატეგორიულად უნდა დამამტკიცოს როგორც ინჟინერი, ადამიანი, მოქალაქე. მე ამას მოვითხოვ ჩემი თავისაგან. და მე შევძლებ დაბრკოლებათა გადალახვას...“

ეს სიტყვები დათარიღებულია 1924 წლის 31 დეკემბრით. მაშასადამე, მეორე ტექსტიც, ლექსის პროზაული ჩანახატიც დაახლოებით ამავე ხანებშია დაწერილი. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჩანაწერი წინ უსწრებს ლექსს, მაშინ შეიძლება ითქვას: „რომელი საათია?“ დაწერილი უნდა იყოს 1924 წლის 31 დეკემბერს ან 1925 წლის პირველ დღეებში. ლექსის განწყობილება და პოეტური არტისტიზმიც 20-იანი წლების სასარგებლოდ ლაპარაკობს.

ეს ბრწყინვალე ლექსი რომ 1914 წელს ყოფილიყო შეთხზული, ძნელი დასაჯერებელია, გალაკტიონს იგი 1919 წელს გამოცემულ „არტისტულ ყვავილებში“ არ შეეტანა... თუმცა რა საჭიროა ფანჯრის შემტვრევა, როცა კარები ღიაა.

ახლა გავარკვიოთ ლექსის დაწერის წინაპირობები.

გალაკტიონი აგზნებული და აფორიაქებულია. დახშული ოთახიდან ილტვის. შუალამე სველი თითებით ელაციცება ფანჯრის მინას. სიცივე სულში ჟონავს. წარმოსახვა ღიზიანდება და თვალწინ მრუმე სურათები იშლება. პოეტი გარემოს რიტმს იჭერს და განცდათა მომენტალურ ფიქსაციას ახდენს: „ალუჩამ დახედა საათს. იგი შეჩერებულიყო პირველის ნახევარზე. მაგრამ რომელი საათი უნდა ყოფილიყო ეხლა? ეხლა, რა თქმა უნდა, გვიანაა, შეიძლება მალე გათენდეს კიდეც, მაგრამ შეიძლება ჯერ მხოლოდ ორი საათია. ალუჩა ნერვიულად დადიოდა ოთახში. როგორ მოხდა, რომ ჩამეძინა? – ფიქრობდა იგი. მაგრამ მე ვერ წარმოვიდგენდი, თუ ასე გვიანი იქნებოდა. რატომ ვერ გავიგონე რეკვა ქალაქის კოშკისა. ო, რა თქმა უნდა, რა თქმა უნდა, ეხლა სამზე მეტი იქნება. ა? ალუჩა ატრიალებდა საათს ხელში, იდებდა ყურთან, მართავდა. საათი მაინც არ ამუშავდა. რა არის, იქნებ გაფუჭდა რამ. ისრები მრთელი აქვს, ალუჩა ხსნის საათის მექანიზმს, მექანიზმი მშვენივრადაა მოწყობილი. პატარა ბორბლების რიგი გაჩუმებულია მხოლოდ. ისინი სდგანან... ისრები აღარ იძვრიან. საათი გაფუჭებულია. აჰ, საათი გაფუჭებულია პირველის ნახევრიდან. წინად იგი არ ჩერდებოდა: ეს იყო საათი საუკეთესო რეპუტაციის... ალუჩა ალებს ფანჯარას და ქუჩას გადაყურებს. ამინდი საზიზღარია. მეეტლეები ერთიმეორეს ლანძღავენ. მაგრამ ქუჩაში მისვლა-მოსვლა ჯერ კიდევ არის. ნეტავი რომელი საათია? – ფიქრობს ალუჩა: „რომელი საათია, მოქალაქე?“ – გასძახა ალუჩამ ქუჩაში მიმავალ მეეტლეს. რაღაც უკმაყოფილოდ ჩაილაპარაკა მეეტლემ, მაგრამ არავითარი პასუხი არ გასცა, გადაჰკრა მათრახი ცხენებს და სიბნელეში მიიმალა... უთუოდ ძლიერ გვიან არის. ალუჩამ ფანჯარა მოხურა. იგი ტელეფონთან მიდის. „ბოდიშს ვიხდი, ქალბატონო, მითხარით, რომელი საათია. რა სთქვით, არ ისმის... ოთხი საათი? ღმერთო ჩემო, ოთხი საათი. აჰა, გმადლობთ, ქალბატონო, უკაცრავად ასე გვიან შეწუხებისათვის“. მოშორდა თუ არა ტელეფონს, იგი გაფითრებული დაეცა სავარძელზე. ამ დროს მოისმა ქალაქის კოშკიდან მძიმე საათის ზარების რეკვა. ერთი, ორი, სამი და შეწყდა...“

პოეტი აკეთებს ამ ჩანაწერს და ლექსის სტრიქონებიც თანდათან ტივტივდება, ნუხილის გამონახტვის პოეტური ფორმა იბადება.

ეხლა, რა თქმა უნდა, ძლიერ გვიანაა.
გულში მწუხარებამ ღამე გაათია...
მაინც არ მასვენებს მწარე სინანული –
რომელი საათია? რომელი საათია?
ვდგევარ ფანჯარასთან, ღამე არ იცვლება,
მთელი შემოდგომა თავზე დამათია.
ეხლა მხოლოდ სამი იყოს, შეიძლება?
რომელი საათია? რომელი საათია?
სამის, შეიძლება, არის მესამედი,
მაგრამ გაიხედავ, მაინც წყვილიაღია,
კივის სადგურიდან ზარი მეცამეტე –
რომელი საათია, რომელი საათია.

ფიქრში გახვეულა ბნელი დერეფანი,
ლამის მეეტლე რომ ველარ დაათია.
ისევ ნერვიულად რეკავს ტელეფონი, –
რომელი საათია, რომელი საათია.
ღმერთო, როგორ მოხდა, წვიმა მოსისხარი
თითქოს შეუწყვეტი კუპრის ნაკადია,
ალარ გათენდება ღამე საზიზღარი!
რომელი საათია, რომელი საათია?
იყო შარლ ბოდლერი: „მწარე და ძვირფასი
თრობის საათია, ღვინის საათია!“
ასე იძლეოდა პასუხს შეკითხვაზე –
რომელი საათია?

ჩანაწერიდან პირდაპირ გადმოდის ლექსში არა მხოლოდ განწყობილება, არამედ მთელი ფრაზები. მაგრამ ლექსი მაინც თვისებრივად ახალი, ორიგინალური ნაწარმოებია. ჩანაწერში ფიქსირებულ განცდას პოეტმა უფრო მკაფიო სახე მისცა, იდეა გამოკვეთა და ახალი მომენტები წამოსწია. ჩანაწერში ჩანს შემფოთება და წუხილი, ლექსში კი ისიცაა ხაზგასმული, რომ სევდიდან თავდახსნის საშუალება თრობაა.

მოტანილი მაგალითებით მტკიცდება, რომ გალაკტიონი თავდაპირველად შთაბეჭდილების მომენტალურ პროზაულ ფიქსირებას ახდენს. მან იცის, რომ ლირიკული განწყობილება, აგზნება შედარებით სწრაფცვალებადია და ცდილობს, არ დაკარგოს პირველწარმოქმნილი ნიუანსები. შემდეგ ეს პროზაული ჩანაწერები ლექსის საფუძველი და საყრდენი ხდება.

აქ შეიძლება გავიხსენოთ გოეთეს სიტყვები: უეცრად დაბადებული სიმღერა, თუ დროზე არ ჩავწერე, თვალსა და ხელს შუა მიქრება. ამიტომ მაგიდაზე გაშლილი ფურცლის გასწორებაზეც კი არ ვკარგავ დროს, ისე საჩქაროდ გადამაქვს ქალაქზე ჩანაფიქრიო.

გალაკტიონს არაერთხელ უამბნია ჩვენთვის ლექსის „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ შექმნის ისტორია.

პეროვსკაიას ქუჩის დასაწყისში გუმბათიანი სახლი დგას. აქ ძველად ეკლესია იყო, ეზოში კი – მონაზონთა სენაკები (ბოდბის ქალთა მონასტრის მეტოქე). ამ ეკლესიაში უმეტესად მეძავეები მოდიოდნენ და მხურვალე ლოცვით უზენაესს ცოდვების შენდობას სთხოვდნენ. ერთხელ დილაადრიან გალაკტიონი ეკლესიაში შესულა და მოწმე გამხდარა იმისა, თუ როგორ იღვრებოდა ცრემლად ღვთისმშობლის ხატის წინ დამხობილი ლამაზი მეძავე. ამ სურათს საოცრად აუღელვებია პოეტი, ერთხელ კიდევ დაუფიქრებია ამა ქვეყნის უსამართლობასა და კაცთა გაუტანლობაზე. ძნელია იმის წარმოსახვა, თუ რა მოხდა პოეტის სულში, როგორ გადაეწნა საკუთარი და სხვათა ტრაგედია ერთმანეთს, როგორ განზოგადდა კონკრეტული ფაქტები... პოეტი თურმე მთელი გზა ბუტბუტებდა სიტყვებს და შინ მისული მსწრაფლ მიჯდომია სანერ მაგიდას.

დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ!
როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.
შემოიღამებს მთის ნაპრალები,
და თუ როგორმე ისევ გათენდა –
ღამენათევი და ნამთვრალევი,
დაღლილ ქალივით მივალ ხატებთან!..

გალაკტიონის მონათხრობი რომ არა, შეუძლებელი იქნებოდა ლექსის დაწერის საბაზის აღმოჩენა, თვით ნაწარმოები ამისთვის ხელჩასაჭიდ მასალას არ იძლევა.

ფიქსირებული მაგალითი იმასაც ცხადყოფს, თუ რა დიდი მანძილია ლექსის დაწერის საბაზიდან კანონიკურ ტექსტამდე.

1909-1912 წლები უმძიმესი ხანა იყო გალაკტიონის ცხოვრებაში. მან არაერთი სასტიკი დარტყმა განიცადა. ამბოხებული პოეტი ცდილობს არ შეურიგდეს ცხოვრებას. დაღლილი და სასონარკვეთილი ოცნებაში ეძებს ნავსაყუდელს. რეალურს ფანტაზიით შექმნილი უპირისპირდება. სწორედ ასეთი ლტოლვა ბადებს „შერიგებას“, რასაც თვით გალაკტიონი აღნიშნავს მ. ბოჭორიშვილისადმი გაგზავნილ ბარათში: „ცხოვრება მითრევს კლანჭებში და თავის ნებაზე მატარებს, თორემ ჩემთვის უკეთესი არაფერი იქნებოდა, სადმე მშვენიერ ადგილას პატარა სამოსახლო მინა, ქოხი და ლამაზი ქალი. იყავი შენთვის, სახლში არ შემოუშვა ცხოვრების შორი ქუხილი, გაბოროტებული ღრენა, მოუსვენარი დრტვინვა. მე, სწორედ გუშინ, ამგვარმა ოცნებებმა გამიტაცეს: თითქოს გავექეცი ცხოვრების ვაი-ვაგლახს და მქონდა საკუთარი მყუდრო ბინა, მყავდა მშვენიერი ახლგაზრდა ქალი, რომელსაც სახელიც კი დავარქვი: ზულეიმა. ეს იყო ჩემი თანამგრძობელი. წარმოვიდგინე შემდეგ ზამთრის დილა, რომ ამ სევდიან დროსაც მყავდა პირი, რომელიც მუდამ ჩემი იქნება.

ოცნებებმა ისე შორს გამიტაცა, რომ ლექსიც კი დამანერინეს... აი ის ლექსი:

შერიგება

აღბათ, ღამით ყინვა მინებს
მოსდებია როგორც ღილა,
ხედავ, არე-მიდამოზე
თეთრი თოვლი დაწოლილა.
თითქო ზეცაც არ იცინის.
მონყენილა, მოლუშულა.
ხეებს გუნდად დასწოლია
ფიფქი თოვლი – ბამბის ქულა,
ზულეიმა, ჩემო კარგო,
ახლო მოდი, ყური მიგდე,
მინდა ბრძოლა გავათავო,
მინდა ჩემს ბედს შევურიგდე!
დავივიწყო, ვინც რომ გუშინ
უმიზეზოდ მანყენინა,
და არასდროს არ დავტოვო
მოლუშული ჩემი ბინა,
შევჩვევი ზამთრის დღეებს,
დარჩი ჩემთან, ყური მიგდე,
მინდა ყველა დავივიწყო,
მინდა ჩემს ბედს შევურიგდე!

ცოტა გაუთლელი ლექსია, მაგრამ არა უშავს-რა, მაინც გვარია, გავთლი...“.

ლექსის დაწერის საბაზი უპირატესად ყოფითი მომენტები, უშუალო ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებებია.

1927 წელი. დაძაბული ლიტერატურული მუშაობა. ყოველდღიური ჭიდილი სიტყვასთან. შემდეგ ნიგნის გამოცემა. გალაკტიონი გადაიღალა და დასასვენებლად აფხაზეთს მიემგზავრება. ამ პერიოდის უბის ნიგნაკში ასეთი ჩანაწერი ჩნდება: „ამხ. ანჩაბიძე! ნება მომეცით გაგეცნოთ. მე გახლავარ გალაკტიონ ტაბიძე – პოეტი. მე დღეს ჩამოვედი ტფილისიდან სოხუმში. ტფილისში მე მქონდა დიდი ლიტერატურული მუშაობა. სახელმწიფო გამომცემლობამ გამოსცა ჩემი ნიგნი (დიდი ნიგნი). მაგრამ ამ გამოცემამ და სხვა ლიტერატურულმა მუშაობამ ძალზე მეტად დამღალა როგორც მორალურად, ისე ფიზიკურად. ამის გამო ნერვები ნორმალურად თითქმის აღარ შემრჩა და ამიტომ პირდაპირ გამოვიქეცი აქ, სადაც არავის ვიცნობ და არავინ მიცნობს. მოგეხსენებათ ჩვენი, პოეტების სიღარიბე, რომ ისე მოვენწყოთ სადმე, როგორც საჭიროა, ამის შესახებ მე მოველაპარაკე ტფილისის ჯანსახკომს, რომელმაც მომითითა თქვენსკენ და აგერ თქვენთან გამომატანა წერილი, გთხოვთ იწებოთ“.

ეს არის უცნობთან პირველი შეხვედრისთვის განკუთვნილი სიტყვის მონახაზი. მომდევნო ფურცელზე ფიქსირებულია: „2 საათზე ვიქნები ბათუმში. 1) იმ წამსვე ბაგაჟის განყოფილებაში ბაგაჟის გასაგზავნად. 2) იმ წამშივე გემის ბილეთის აღება“.

შემდეგ გვერდზე ვკითხულობთ: „სოხუმი. სან-რემო“. იქვეა ლექსის პირველი ვარიანტი და დაწერის თარიღი – 1927 წელი.

თავდაპირველად სათაური – „პალმები“ პოეტს „ანალოგიით“ შეუცვლია. ლექსი ასე იწყება:

მე ჩამოვედი სოხუმში გემით.

მე წამოვედი სოხუმში გემით.

ეს სტრიქონები გადახაზულია.

...გემით „ტეოდორ ნეტტე“
მე მივატოვე მშვიდი შვილდები.
გულის ზღუდეებს რაც უნდა კეტდე,
შავი ზღვის ღრიალს ვერ ასცილდები.
რომ დააყარა ქარმა ფაფარი
უზარმაზარი გორების ეტლებს,
ძლიერი სადღაც, მძაფრი ზღაპარი
ეხეთქებოდა ფოლადის კედლებს.
ასფუთიანი ჩაქუჩის ცემით,
ცა ჩემზე ცდიდა ქართა მოკრებას
და დაამსგავსა მგზავრობა ჩემი,
ცხოვრების ჩემის აბობოქრებას.
იქუხე, გასწყრი... არ ავტირდები!
არც შებრალებას ვითხოვ... არასდროს!
რა გაცოფებით მცემენ ზვირთები...
როგორ ვებრძოდი აჩრდილების ბრბოს!

ოცი წლის შემდეგ პოეტი იგონებდა: ჩვენი გემი სოხუმისაკენ მიცურავდა. მე გემბანზე ვიდექი. უეცრად დაბნელდა. ამოვარდა საშინელი გრიგალი. ზესკნელმა პირი მოიფარდიანა. ტყვიისფერ ცაზე ელვა დაიკლაკნა. ზღვა აბობოქრდა. სწორედ ამ დღეს არის დაწერილი ლექსი „ქალაქი წყალქვეშ“.

გამძვინვარებულ სტიქიონს პოეტური სიმები შეურხევია, მაჟორული განწყობილება, ბრძოლის, შეტევის სულისკვეთება წარმოუქმნია. განცდა მძაფრია. შთაბეჭდილება – უშუალო. აბობოქრებული ზღვა საკუთარ ცხოვრებას აგონებს პოეტს და იბადება „ხელის-ხელ საგომანებელი“ სტრიქონები.

პირველი მონახაზის შეპირისპირება კანონიზირებულ ტექსტთან ნათლად გვიჩვენებს, თუ რაოდენ საფუძვლიანად და ღრმად ამუშავებდა გალაკტიონი თემას, როგორ ხვენდა ნაწარმოებს. პირველი მონახაზი დიდი ნაწარმოების საფუძველი ხდება. ჩნდება ორიგინალური გააზრება, ახალი შენაკადები, დაპირისპირება. ეს პროცესი ხანგრძლივი შემოქმედებითი წვის შედეგია. აღსანიშნავია ისიც, რომ პირველი მონახაზიდან ბევრმა სტრიქონმა იცვალა სახე. მაგალითად, თავდაპირველ ვარიანტში გამოყენებული მეტაფორა „მე მივატოვე მშვიდი შვილდები“ რამდენამდე ხელოვნურია („მშვიდ შვილდებში“ მორკალური ნაპირია ნაგულისხმევი). იგი შეცვლილია სტრიქონით: „ანძები დატყდნენ, როგორც მშვილდები“. აქ უკვე გაცოფებული ზღვის მეტყველი ხატია შექმნილი. ამასთანავე პირველი სტრიქონებიდანვე იკვეთება ლირიკული გმირის სახე და ლაიტმოტივის გაშლისთვის საჭირო ექსპოზიციაც იქმნება.

შემდეგი სტრიქონებიც საგრძნობლად ტრანსფორმირებულია. თუ პირველ მონახაზში „გულის ზღუდეების ჩაკეტვაზე“ საუბარი და სურათიც ნაკლები ქვეტექსტის შემცველია, საბოლოო ვარიანტში ღრმა აზრი აფორისტული ელვარებით არის წარმოჩენილი.

აშკარაა, რომ „ძლიერი სადღაც, მძაფრი ზღაპარი“ ვერ უტოლდება „პოსეიდონის ძველ ზღაპარს“. მითოლოგიის მოშველიებით ახალი ასოციაციების წარმოქმნის უნარით მეორე ვარიანტი კიდევ უფრო მძაფრი და შთამბეჭდავი ხდება...

გალაკტიონის ბევრი ლექსის შექმნას ბიძგი მისცა მეგობრის, ნათესავის თუ გამოჩენილი პიროვნების გარდაცვალებამ. ამ შემთხვევაში არა მხოლოდ მახლობლის დაკარგვით შემფოთებული პიროვნება მეტყველებს, არამედ ყოფნა-არყოფნის პრობლემაზე ჩაფიქრებული მგოსანი. გავიხსენოთ „საშა კლდიაშვილის ხსოვნას“, „ბენია ყუბანიეშვილის სიკვდილზე“, „ცაგარელის ხსოვნას“ და სხვ. და მაინც, ეს ლექსები კლასიკური მოდელის მიხედვით არის აგებული. მათში მძლვარობს დალუპულთა დახასიათება, კონკრეტული ღირსების ხაზგასმანარმოჩენა.

სხვა შემთხვევაში შემოქმედებითი ბიძგის საფუძველი იგივე რჩება, მაგრამ ლექსი სულ სხვა აზრით იტვირთება, განზოგადება გაცილებით ძლიერია. პოეტისათვის ერთეული საინტერესოა, როგორც ტიპურის გამომხატველი, როგორც საყოველთაოს გამოვლენა. ამიტომაც ცალკეულ შემთხვევაში არც კი ჩანს გრძნობის გამომწვევი მიზეზები. ამ მხრივ საგულისხმოა ქუჩუ ქავთარაძისადმი მიძღვნილი ლექსი. სათაური რომ არა, ალბათ, გაგვიძნელებოდა მისი შეთხზვის მიზეზთა დადგენა. ტექსტში ნახსენებია კი არ არის ქუჩუ ქავთარაძე. გალაკტიონი, კონკრეტული ფაქტიდან გამომდინარე, პიროვნებისა და გარემოს, მოქალაქისა და საზოგადოების ურთიერთობის საკითხს უღრმავდება. ამჯერად არა მარტო ქუჩუს საოცარი ბიოგრაფიაა გასათვალისწინებელი, არამედ გალაკტიონის ინტერესებისა და მიდრეკილებების ხასიათიც. პოეტი არაერთხელ დაფიქრებულა ლექსში დასმულ საკითხზე. მას აწამებდა სანუთროს გაუტანლობა და კონკრეტულმა შემთხვევამ, მეგობარი პოეტის ტრაგიკულმა დალუპვამ, კალაპოტი მისცა მის ფიქრთა დენას.

გალაკტიონმა რამდენიმე ლექსი მიუძღვნა ნაპოლეონს. მათ შორის განსაკუთრებით საგულისხმოა „სიკვდილი ნაპოლეონისა“, რომელიც ოთხ ვარიანტად არსებობს. ვარიანტები საშუალებას იძლევა თვალი გავადევნოთ თხზვის ეტაპებს, სტრიქონთა დანუნება, ფრაზათა გარანდვა, რითმის ძიება, ტაეპების შერწყმა – ყველაფერი ეს მეტყველებს დაძაბულ შემოქმედებით პროცესზე. მაგრამ ამჟამად ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია სხვა მხარე. ოთხივე ვარიანტს აქვს წარწერა: „ვუძღვნი კ. მესხს“. ქვესათაური, ნაწარმოების ხასიათი და დეტალები გვაფიქრებინებს, რომ ეს ლექსი დაინერა იმ მძაფრი შთაბეჭდილების საფუძველზე, რომელიც პოეტზე მოუხდენია კოტე მესხის მიერ შექმნილ ნაპოლეონის იერსახეს.

ქართულ სცენაზე წარმატებით იდგმებოდა სარდუსა და მოროს „მადამ სან-ჟენი“ და ნ. ლუხმანოვის „ნაპოლეონის სიკვდილი“. კ. მესხი ორივე სპექტაკლში ბრწყინვალედ ასრულებდა იმპერატორის როლს. ერთი თეატრალი შენიშნავს: მისი „...თამაში ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს; მეტადრე „სიკვდილი ნაპოლეონისა“, სადაც ავადმყოფი იმპერატორი სულსა ჰლაფავს“ (კ. მესხი, ბიოგრაფიული ეტიუდი, თბ., 1910, გვ. 9) ამ როლს კ. მესხის შემოქმედების შედეგადაც თვლიან.

ახალგაზრდა პოეტს გულთან ახლოს მიაქვს სცენაზე დატრიალებული ამბავი; იმუხტება და ლექსის ჩანაფიქრი უჩნდება. მაგრამ იგი ბრმად არ მიჰყვება პიესას. აქაც ჩანს გალაკტიონის თვითმყოფადი ნიჭი. იგი საკუთარ შემოქმედებით ქურაში ადნობს მასალას. გალაკტიონმა, ლუხმანოვისაგან განსხვავებით, უფრო ამაყი, საკუთარ ძალაში დაჯერებული და მოუდრეკელი იმპერატორი დაგვიხატა.

ღვთაებავ, დასცხრი... ისევ გვეკუთვნის
მე დედამინა და შენ კი ზეცა.

მეორე ვარიანტში:

შენ ცა გეკუთვნის, მე დედამინა,
შენ ძლეული ხარ, მე უძლეველი.

ნაპოლეონის ბობოქარი ბუნება, მისი დაუოკებელი ლტოლვა საფრანგეთისაკენ კარგად არის გადმოცემული შემდეგ სტროფშიც:

შემომიერთდით! ჩემსა საფრანგეთს,
ჩემსა განმდევნელს, დამწველს, დამდაგველს
კიდევ ვიხილავ... და არე-მარეს
კვლავ დიდებისას მივაფენ ნათელს!

ლუხმანოვის პიესაში კი ვკითხულობთ: „ველარ... ვიხილავ... ჩემს საფრანგეთს... თავ-
დება... ყოველივე თავდება... ჯარისკაცო, აქ მოდი, ჩემთან (ხელს გაუნვდის) მოიტა ხელი...
გმადლობთ. ნადი... შეატყობინე...“

გემი დაბრუნდეს უჩემოდ... უჩემოდ“.

გალაკტიონის მიზანი სულ სხვა იყო, ვიდრე ლუხმანოვისა. იგი ილტვის შექმნას არა
მომაკვდავი ნაპოლეონის, არამედ მძლავრი იმპერატორის პორტრეტი. ამიტომაც აქედან
გამომდინარე არჩევს ფერებსა და ნიშანდობლივ შტრიხებს.

პოეტური აგზნება შეიძლება სრულიად მოულოდნელმა ამბავმა გამოიწვიოს. თავისთა-
ვად ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში კონკრეტული დეტალი კატალიზატორის ფუნქციას ასრუ-
ლებს. შემოქმედში თავიდანვე იყო მომნიჭებული აზრი, სათქმელი; სუბიექტს შინაგანად
ანუხებდა იდეა, მოსაზრება და აი, უეცარმა შემთხვევამ კალაპოტი გაუჭრა დაგუბებულ აზრს.

გალაკტიონის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისათვის უცხო არ არის ასეთი შემთხვევები.

ლექსი „გომბეშო ირანის საკონსულოს ბალიდან“ დათარიღებულია 1943 წლის 29 ივ-
ნისით. ამ ნაწარმოებში გამოხატულია სიძულვილი ბურჟუაზიული ევროპის დამყაყებული
ცხოვრებისადმი:

და ევროპის შუანელში ხმა მომესმის ქაობების,
ლაქაშების, წუმპეების, სიდამპლის და დაობების –
ყოვლად ურგებ სიმღერების, ყოვლად გახრწნილ თაობების,
მთქმელის არარაობათა, მთქმელის არარაობების!

ასეთ დამოკიდებულებას ბურჟუაზიული ყოფისადმი გალაკტიონი სხვა ლექსებშიაც
ამჟღავნებს. მაშასადამე, იდეა საფუძვლიანი დაკვირვების, განსჯის შედეგია. და თუ ამჯე-
რად ეს ტენდენცია ზემოხსენებულ ლექსში გამოვლინდა, ამას თავისი საბაბი ჰქონდა. სახ-
ლი, რომელშიაც გალაკტიონი ცხოვრობდა თბილისში, უშუალოდ ეკვროდა ირანის საკონსუ-
ლოს ყოფილ შენობას. შენობის წინ პატარა მიტოვებული აუზი იყო – ბაყაყების საბუდარი.
და აი, ძილგამკრთალ პოეტს აღიზიანებს გომბეშოების ყიყინი. ერთხანობას თიშავს კიდევ
სინამდვილიდან და უეცრად იბადება ასოციაცია – ანალოგია, რომელსაც მოსდევს ხსენებუ-
ლი ლექსი.

ზოგჯერ შემოქმედებითი პროცესის საწყისი ბიძგია სხვათა ლექსი ან ფრაზა და იქიდან
მომდინარე შთაბეჭდილებები. უცნაურია პოეტის გონების ცხრილი. რა ილექება, რა რჩება
ზედაპირზე და რატომ? ძალზე ძნელია ამის გარკვევა.

გალაკტიონის არქივმა შემოგვინახა საინტერესო მასალა, რომელიც გვეხმარება ზო-
გიერთი ნაწარმოების შემოქმედებითი ისტორიის შესწავლაში.

პოეტს მოუსმენია ხევსურული ლექსი „მე დ' კმარა“. მოწონებია იგი და უბის წიგნაკში
ჩაუნერია:

მე დ' კმარა შევიყარენით
გზაზე ლულის ქალაჩია.
ცალ ხელ ქუქუნაგში ავკარ,
ცალ ხელი ვკარ ფარაგჩია.
კმარამ დაინყვა ტირილი,
მე ვუთხარი: არა გია.
მძივ-ლინკილასაც მოგიხომ
როცა ნავალ ქალაქჩია.
ისე დაცხრა – ჩაეფარა,
ეგ რო თითი კარაქჩია.

გალაკტიონი საფუძვლიანად დაინტერესებულა ამ ლექსით, რაც ჩანს მეორე გვერდზე მიწერილი კომენტარებიდან: „დ' – კავშირი და, კმარა – ქალის სახელი. ლულის ჭალა – ვინრო ადგილის სახელი პირაქეთ ხევსურეთში. ქუქუნაგი – ჯუბა. ფარაგი – კაბა. არა გია – არა გი-შავს. მიძივ-ლინკილასაც მოგიხომ – მოგიტან“.

ფიქსირებული ხალხური ლექსი აღმოჩნდა სტიმული და მასალაც ქართული ლირიკის ერთ-ერთი შედეგის შესაქმნელად. მხედველობაში გვაქვს „ქალავ!“.

გულო, ოცნებას მალავ!
ცაო, ლურჯდება ზოლი!
ვაჟი: – დაიცა, ქალავ!
ქალი: – დაგიბრმა თოლი!
შორით ბრუნდება წყალი,
ნისლი იცრება მთაში.
– არა! – ჩურჩულებს ქალი.
– კარგი! – ამშვიდებს ვაჟი.
გულო, ოცნებას მალავ,
ცაო, ლურჯდება ზოლი.
ისევ: – დაიცა, ქალავ!
ისევ: – დაგიბრმა თოლი!
თუნდა წაიყვა ჯოგი,
კიდენ დამრჩება მრავალ.
ბროლ-ლიკილასაც მოგი,
როცა ქალაქში ჩავალ.

ამ ლექსის შეპირისპირება ხალხურთან საინტერესო დასკვნისაკენ გვიბიძგებს. აშკარა ხდება, თუ როგორ დამოკიდებულებას იჩენს პოეტი ხალხური შემოქმედებისადმი და როგორია თხზვის მისეული მანერა.

ხალხურ ლექსში ეროტიკული მომენტი მძლავრობს. გალაკტიონმა კი ქალისა და ვაჟის ურთიერთობა რომანტიკულად წარმოსახა. აქ ყაზბეგის გმირთა ტრფიალი ჩანს. წინ იწევს კდემა, ამაღლებული სული და სიფაქიზე.

გალაკტიონი დიალოგების შემოტანით გმირთა ხასიათებზე მინიშნებას ცდილობს. გაცილებით რელიეფური და მიმზიდველი ჩანან პერსონაჟები. მოქმედების განვითარებითა და სათანადო რეგისტრებით „ქალავ!“ – პატარა პიესას ჩამოჰგავს.

გალაკტიონი დაეყრდნო ხალხური ლექსის ქარგას, დეტალებს და შექმნა ბრწყინვალე ნაწარმოები.

რა თქმა უნდა, სწორი არ იქნებოდა იმის თქმა, რომ ლექსის („ქალავ!“) შექმნაში მხოლოდ „მე დ' კმარა“ მონაწილეობდა. აქ ბევრი სხვა მომენტიც არის გასათვალისწინებელი, რომელთა სრული აღნუსხვა არ ხერხდება.

იმავე პერიოდში დაწერილ ლექსში „კავკასიონის მთების ბალადა“ ვკითხულობთ:

ო, გულო, რამდენ ოცნებას მალავ!
მთებს სალამოს გადეკრა ბოლი.
ვაჟი: – დაიცა, დაიცა, ქალავ!
ქალი: – აჩქარდი, დაგიბრმეს თოლი!

ეს გაპაექრება გარკვეული ტრანსფორმაციით ჩნდება ჩვენთვის საინტერესო ლექსშიც. მაგრამ ამჯერად იგი სულ სხვა კონტექსტშია მოქცეული და სხვაგვარი ფუნქციით იტვირთება.

ჩვენ აქ მხოლოდ გარეგნულ, ხილულ მომენტებზე შევჩერდით. ცხადია, მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული ის მძლავრი ქვეცნობიერი უკუქცევა-მიმოქცევანი, რომლებიც ბადებენ ნამდვილ მარგალიტს.

ხალხური პოეზიის თანამედროვე თვალსაზრისით გააზრება ნიშანდობლივია გალაკტიონისთვის. არაერთი ლექსი დაწერილია სწორედ ფოლკლორზე დაყრდნობით. გალაკტიონი საუცხოოდ იცნობდა ქართულ ზეპირსიტყვიერებას. ახლადგაგონილ ამბავს, გამოთქმას, გონებამახვილობის ნიმუშს პოეტი ღრმად იბეჭდავდა გონებაში და ზოგჯერ ლექსის ფაბულად, საშენ მასალადაც იყენებდა.

გალაკტიონი აღტაცებულია ქართლში გაგონილი გამოთქმით „ეგ არის და გორის ციხე“ და როგორც ტევად, მრავალი ნიუანსის შემცველ და მახვილ ფრაზას ლექსის საფუძვლად იყენებს. პოეტმა მას მიანიჭა კომპოზიციური საყრდენის და რეფრენის ფუნქცია. ყოველი სტროფი ბოლოვდება ფიქსირებული ფრაზით, რაც ნაწარმოებს გასაოცარ ექსპრესიულობას და შთამბეჭდაობას ანიჭებს.

სხვა შემთხვევაში პოეტი ხალხური ლექსის ვარირებას მიმართავს. ნიმუშად გამოგვადგება „სულ არ ვივლი ამ ქვეყანას“.

სულ არ ვივლი ამ ქვეყანას,
რომ შენ არ მეგულებოდე,
ჩემს სამშობლოს და ჩემს ხანას
რომ არ ვესახელებოდე.

.....
სიამაყით რომ არ ვგრძნობდე
მამის ხმალს და დედის ნანას –
სულ არ ვივლი ამ ქვეყანას,
სულ არ ვივლი ამ ქვეყანას.

ხალხური ლექსის რიტმსა და ფრაზეოლოგიაზე დაყრდნობით გალაკტიონმა შექმნა საუცხოო ნაწარმოები, რომელიც გვხიბლავს სისადავითა და უშუალობით.

არცთუ იშვიათად პოეტური აღტყინების საბაზი ხდება ხელოვნების ნიმუში. ამ შემთხვევაში არსებითად ორი მომენტი იჩენს თავს:

1. შემოქმედებითი პროცესის სტიმულიზატორი არ არის ასასახი ობიექტის იდენტური. იგი ასოციაციების აღძვრას ემსახურება და განცდათა ხვეულები სანყისი პოზიციიდან შორს იტაცებს პოეტს.

„უხილავს“ ასეთი ქვესათაური აქვს: „აივაზოვსკის სურათის წინ“. მაშასადამე, ამ ლექსის შექმნას ბიძგი მისცა აივაზოვსკის ტილომ. დიდი მხატვრის ნამუშევარს მოუხიბლავს გალაკტიონი, შემოქმედის ძალასა და უკვდავებაში, მის ყოვლისშემძლეობაში დაურწმუნებია. პოეტი აივაზოვსკის სურათს აღიქვამს არა როგორც ჩვეულებრივ პეიზაჟს, არამედ არნახული სიცოცხლის დამკვიდრებას. აქედან გამომდინარე, იბადება ხელოვანის ღმერთთან გატოლების სურვილი, ჩნდება ასოციაციები და საბოლოოდ – ლექსი „უხილავი“.

გალაკტიონის ბევრი ლექსისთვის ნიშანდობლივია არა გრძნობის გამომწვევ მიზეზთა ჩვენება, არამედ უშუალოდ გრძნობის გადმოშლა. ამდენად, ჭირს ასეთი ნაწარმოების წარმოშობის მიზეზთა დადგენა, მით უფრო, რომ გალაკტიონის ლირიკაში თავისუფალი ასოცირების პრინციპი მძლავრობს, ამიტომაც ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის ლექსები, რომლებიც ამ მხრივ გამონაკლისად ჩაითვლება.

„თვითმკვლელთ ყვავილს“ ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს ჰაინეს სიტყვები:

იქ ნაზად ზრდილის
თვითმკვლელთ ყვავილი
ტურებზე სტკბება ციური ნამი.

ეს სტრიქონები ამოღებულია „ლირიკული ინტერმეცოს“ ციკლში მოთავსებული ლექსიდან „Am Kreuzweg wird begraben...“. საფიქრებელია, სწორედ ჰაინეს ამ ლექსმა მისცა ბიძგი გალაკტიონს, შეექმნა „თვითმკვლელთ ყვავილი“. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამგვარი პროცესისათვის ნიადაგი მომზადებული იყო, კონკრეტულმა ფაქტმა, მეგობარი პოეტის თვითმკვლელობამ, შესძრა გალაკტიონი, მრავალი კითხვის წინაშე დააყენა და დააფიქრა.

ჰაინესა და ტაბიძეს ერთნაირად აწუხებთ თვითმკვლელობა, ორივე დიდ სიბრალულსა და თანაგრძნობას ამჟღავნებს დაღუპულთადმი. ამასთანავე გალაკტიონთან უფრო გაშლილია ეს თემა და მეტი სოციალურ-პოლიტიკური დატვირთვა აქვს. იგი ფაქტის გამპირობებელ მიზეზებსაც ეძებს. საზოგადოებრივი ატმოსფერო, ურთიერთგაუტანლობა, შური და ჩაგვრა სულს უკანრავს პოეტს.

სად არის ძმობა, კაცთმოყვარება, სად არის შვეება და სიბრალული?
სად არის ცათა ძლიერი მცნება, ჩვენდა სახსნელად გამოვლენილი?
სად არის ღმერთი... სად არის მხსნელი, კაცთა მფარველად
გარდმოვლენილი?
ჰე ცაო, ცაო, შენი ტაძარი გაკიცხულია და დათელილი.

გალაკტიონი იყენებს გავრცელებულ ხერხს – საზოგადოებისა და ბუნების დაპირისპირებას. რამდენადაც მკაცრი და დაუნდობელია საზოგადოება, იმდენად სამართლიანი და ჰუმანურია ბუნება.

მხოლოდ ბუნება არ ივინყებს უმართლოდ დასჯილს,
მხოლოდ ბუნება ჭირისუფლობს თვითმკვლელის საფლავს,
ხედავს სამარის წინ გადაშლილ მომხიბლავ ყვავილს?
ოჰ, რანაირად და რა ნაზად საფლავთან ხრის თავს!
ნუ, ნუ გასთელავთ... ნუ შეახებთ ხელს ამ შვენებას.
ის ბუნებისგან მხსნელად არის გამოგზავნილი.
ის ზეცას ეტყვის ჩვენს სიმღერას და დამარცხებას,
ზეცას ცრემლს შესძღვნის ჩვენს მაგივრად თვითმკვლელთ ყვავილნი!

ასევე სავარაუდოა, „ლურჯი ჩიტის“ შეთხზვისთვის ხელი შეეწყოს მეტერლინკის „ლურჯ ფრინველს“. ამგვარი ჰიპოთეზისაკენ ხსენებული ნაწარმოების შინაარსი და პათოსი გვიბიძგებს. გალაკტიონი არა მხოლოდ გონებით, არამედ გულითაც აღიქვამს ნაწარმოებს. იგი ღრმად სწვდება ავტორის ჩანაფიქრს და ზოგჯერ ავრცობს, განაზოგადებს კიდევ ნაკითხულის შინაარსს.

გალაკტიონისთვის მხატვრული ლიტერატურა არა მარტო შემეცნებისა და ტკბობის საგანი იყო, არამედ შთაგონების წყაროც. ამაზე მეტყველებს ლექსი „გატეხილია“. იგი გრიგოლ აბაშიძის (1866-1903) „გატეხილი ვაზის“ გაცნობის საფუძველზე დაიბადა. გრ. აბაშიძეს ს. პრუდომიდან აქვს გადმოკეთებული ეს ნაწარმოები. მასში ცალმხრივი სიყვარულით გამონვეული სევდა და ტრაგიკული განწყობილებაა გამჟღავნებული.

გალაკტიონი მძაფრად განიცდის ლექსის შინაარსს და თავადაც ქმნის მსგავს ნაწარმოებს, რომელიც არა მარტო სათაურით ეხმიანება გრ. აბაშიძის ნაწარმოებს. არამედ განწყობითა და პათოსითაც. ეპიგრაფადაც გრ. აბაშიძის სიტყვებია გამოყენებული:

არ, არ შეეხოთ საბრალო გულსა:
გატეხილია, დაილუპება!

გავიხსენოთ გალაკტიონის ლექსი:

ხედავ, სანთელი რარიგ კანკალებს,
ნათელი ბნელში ოდნავლა კრთება...
ახლოს ნუ მიხვალ, ქარს ნუ აღადგენ,
ჩამოეცალე, თორემ გაჰქრება...
ტკბილი ნათელი! ტკბილი სიცოცხლე
დაღუპულია, ველარ აღსდგება...
ჩამოეცალე, გულისა სატროფოვ,
თორემ სრულიად გაიფანტება!

გალაკტიონი გაცილებით კომპაქტურად გადმოგვცემს ჩანაფიქრს და ლაკონიურობა ამ შემთხვევაში გრძობის სიცხოველისა და სიმძაფრის გამოვლენას უწყობს ხელს. გრ. აბაშიძესთან ცალმხრივი სიყვარულის დაბადების პროცესიც არის ნაჩვენები. გალაკტიონთან კი წინა საფეხური მოხსნილია, მხოლოდ არსებულის აქცენტირებაა, მისი ტრაგიზმი განწირულების ტრაგიზმია.

როგორც ითქვა, ზოგჯერ სხვა მწერლის ფრაზა ხდება ლექსის დაწერის საბაზი. ნაკითხულიდან საგანგებოდ, განსაკუთრებული სიმკვეთრით ამოიზიდება კონკრეტული თქმა. იგი ღრმად იბეჭდება პოეტის გონებაში და ერთი მიმართებით წარმართავს მის ფიქრებს, აზრებს. დ. მერეჟკოვსკის ეკუთვნის სიტყვები „Есть радость в том, чтоб вечно быть изгнанником“¹. ეს ფრაზა „განდევნილიდან“ არის. ლექსი თავიდან ბოლომდე გაჟღერებულია დაცემულობის სულისკვეთებით. პოეტს ბედნიერებად მიაჩნია ხალხის სიძულვილი, უმეგობრობა, სიკეთის ბოროტებით გადახდა და ა. შ.

გალაკტიონი „განდევნილიდან“ იღებს ზემოხსენებულ სიტყვებს და „ბედნიერების“ ეპიგრაფად იყენებს:

ჩემს პატარა ნავს
ცხოვრების ზღვაზე
სხვა ცეცხლი ხიზლავს,
სხვა სილამაზე.
თუ ტალღა მსწვდება
დაუდგარი –
„ბედნიერება
არის ერთგვარი“
ერთს სიცოცხლეში,
კაცთა მტრობაში,
არყოფნის დღეში,
მარტოობაში
ყოველგან მსწვდება
სიტყვა მედგარი:
„ბედნიერება
არის ერთგვარი“.

გალაკტიონის ლექსი რადიკალურად განსხვავდება მერეჟკოვსკის ნაწარმოებისაგან. ქართველ პოეტთან საბრძოლო სულისკვეთება ჩანს.

შემდეგში გალაკტიონმა ლექსს ეპიგრაფი ჩამოაცილა, ზოგიერთი სტრიქონი შეცვალა და დაიკარგა ნაწარმოების შექმნის მანიშნებელი ელემენტები: მოტანილი მაგალითით დასტურდება, თუ რაოდენ რთულ, ერთი შეხედვით წარმოუდგენელ მომენტებთან არის დაკავშირებული ლექსის დაბადება. ასეთი შემთხვევები ხშირია. ცნობილი საბჭოთა პოეტი მ. ისაკოვსკი მიუთითებს: „Песня „Ой, туманы мои, растуманы“, можно сказать, возникла из старинной народной песни, в которой есть выражение „туманы, мои растуманы“² (М.. Исаковский, О поэтическом мастерстве, М., 1952, стр. 27).

რა თქმა უნდა, სწორი არ იქნება ყველა ეპიგრაფი თხზვის განმსაზღვრელ პირველ ნოტად მივიჩნიოთ. შეიძლება იგი თხზვის პროცესში ამოტივტივდეს ან ნაწარმოების დასრულების შემდეგ დაიბადოს.

გალაკტიონი ხშირად იყენებს ეპიგრაფს და მრავალმხრივაც. ლექსს „მოგონებას“ თავდაპირველად წამძღვარებული ჰქონდა ორი ეპიგრაფი:

ნუ ანადგურებს სევდიან საფლავს,
სადაცა კაცი იმედებს მარხავს.
(შელლი)

1 არის სიხარული იმაში, რომ იყო მუდამ განდევნილი.

2 სიმღერა „Ой, туманы мои, растуманы“, შეიძლება ითქვას, წარმოიშვა ძველებური ხალხური სიმღერისაგან, რომელშიც ვხვდებით გამოთქმას „туманы мои, растуманы“.

და გაჰქრება ტრფობა, როგორც სიზმარი,
ვით ტიალ ველზე ტიალი ქარი,
ვით ყვავილთ გუნდი გაზაფხულზედა,
შვებით სავსე და ტურ-მომხიბლავი.
(ლამარტინი)

ეს ეპიგრაფები ზუსტად არის მორგებული ლექსზე. მის საერთო განწყობილებას, შინაარსს ეხმიანება. ლირიკული გმირი დასტირის დაკარგულ სიყვარულს. ამ ლექსში ისიცაა მოთხრობილი, თუ როგორ აღივსო სიყვარულის სანყაო, როგორ ტკბებოდა ლირიკული გმირი და როგორ გაქრა ეს ბედნიერება.

ძნელია იმის თქმა, რომ გალაკტიონს შეეძლო და ლამარტინის ნაწარმოებთა ნაკითხვისთანავე დაბადებოდა „მოგონების“ შექმნის სურვილი. ამ პოეტების ლირიკამ თემის მომნიჭებას შეუწყო ხელი. ნაწარმოები კი, საფიქრებელია, გაცილებით მოგვიანებით დაბადებულიყო და ხსენებული ეპიგრაფების გამოყენების სურვილიც შემდეგ გაჩენილიყო.

2. კონკრეტული ნაწარმოებიდან მომდინარე შთაბეჭდილება ძალზე ლოკალურია, განცდის აღმძვრელი განსჯის საგანი ხდება. ეს მაშინ, როცა მოვლენა – საგანი თავისთავად ძალზე შთამბეჭდავი და ღირებულია. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ შემთხვევაშიაც ფაქტის კონსტატაცია კი არ ხდება, არამედ პოეტური გააზრება – დამუშავება. ცნობილია, თუ როგორ დაინერა „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. დიდებული ტაძრის ნახვამ შესძრა პოეტი, ააფორიაქა და გათანგა. ნიკორწმინდის ჩუქურთმებში გალაკტიონი მშობლიური ხალხის ნიჭს, უმაღლეს გემოვნებასა და სიძლიერეს ხედავს. ნიკორწმინდა მისთვის ქართული სულის აღმაფრენაა. ამიტომაც ამბობს:

ნეტა ვინ აზიდა,
ან როგორ აზიდა,
რა ხელმა აზიდა
მაღლა ნიკორწმინდა!

ობიექტი იმდენად გამათანგავი და მრავლისმთქმელია, რომ ასოცირების გზებს ხერგავს, მაგნიტივით იზიდავს შემოქმედის მთელ ყურადღებას.

ამ შემთხვევაში, თუ შეიძლება ითქვას, ლექსის დაწერის სურვილი სტიქიურად, ერთბაშად გაჩნდა.

არის საპირისპირო შემთხვევებიც, როცა პოეტი წინასწარ შემუშავებული აზრით, საგანგებოდ მოხაზული გეგმით „მიდის“ ობიექტთან, ეს განსაკუთრებით ითქმის საიუბილეო თარიღებთან დაკავშირებით შეთხზულ ნაწარმოებებზე. მაგალითისთვის გავიხსენოთ “*Заря Востока*“-ს მე-10000 ნომერი და სხვ.

შევეთა პოეტის წარმოსახვას ზუსტი გზას აძლევს, აზრები ერთი კალაპოტით მიემართება, რაც გარკვეულად აადვილებს მუშაობას.

გალაკტიონი ხშირად ნაკითხულის თუ ხილულის იდეას ხსნის, მაგრამ ლექსი მაინც თავისთავად ესთეტიკურ მოვლენად რჩება, რომელიც ფაქტთა ორიგინალური გააზრებითა და თავისებური ხილვებით გამოირჩევა. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა „წარწერა ნიგნზე „მანონ ლესკო“. მასში პრევოს ნაწარმოებიდან მომდინარე ეგზოტიკაც ჩანს და XVIII საუკუნის საფრანგეთის კოლორიტიც. გალაკტიონი რომანის შეფასებასაც იძლევა:

მაგრამ წიგნი მაინც დარჩა
ვაჟისა და ასულის,
როგორც სარკე, როგორც ფარჩა
დროის ფერგადასულის,
და იწონის წიგნთა დონეს,
წიგნთა მრავალთ კვდომანი...
დე გრიესა და მანონის
სევდიანი რომანი.

პრევოს ნაწარმოები გაჟღერებულია სოციალური სისტემისადმი ზიზღით. პერსონაჟთა ტანჯვა გაპირობებულია საზოგადოებრივი ატმოსფეროთი. გალაკტიონს ეს ნაკლებად აინტერესებს. იგი ყურადღებას სხვა მხრივ ამახვილებს, რაც მხატვრული ჩანაფიქრით, ლექსის გამიზნულობით არის გაპირობებული.

გალაკტიონმა პრევოს რომანში დაინახა სულიერი სინძინდე და უდიდესი სიყვარული. აქედან გამომდინარე, რომანი მისთვის გარკვეული ფაქტორიც არის, მასალაც, რომელზე დაყრდნობითაც ქმნის მიჯნურობის ბრწყინვალე საგალობელს. ერთი სიტყვით, ამჯერად გალაკტიონის მთავარი და ერთადერთი მიზანი „მანონ ლესკოს“ შეფასება არ არის. ეს მომენტი უკავშირდება და ერწყმის პოეტის შეხედულებას სიყვარულზე და ორი პლასტის მეშვეობით იქმნება ძალზე ორიგინალური ნაწარმოები.

დაახლოებით ანალოგიური მიდგომა შეინიშნება ლექსში „ვიგონებ რა იმ მიქელანჯელოს“. ის დაწერილია იმ მძაფრი ემოციის საფუძველზე, რომელიც პოეტს „მოსეს“ რეპროდუქციის ხილვისას დაუფლებია. გალაკტიონმა არაჩვეულებრივი ლაკონიურობითა და სიძლიერით გამოხატა მიქელანჯელოს გენიალური ნაწარმოების არსი და შთამბეჭდაობა. „მოსესში“ დიდოსტატურად არის გადმოცემული ყოველგვარი წინააღმდეგობის დამთრგუნველ-გადამლახველი შინაგანი ძალის მოზღვაება. ჰიპერბოლა, რომელსაც მოქანდაკე მიმართავს, კიდევ უფრო უსვამს ხაზს ძირითად ჩანაფიქრს. და, მართლაც, როცა „მოსეს“ უცქერი, გჯერა ადამიანისა; ფიქრობ, რომ ძნელი არ არის მთები დასძრა და სამყარო შეაბარბაცო. გალაკტიონი ზუსტად გამოხატავს ამ შთაბეჭდილებას და კონკრეტული ნაწარმოებიდან გამომდინარე, თვით მიქელანჯელოს ბრწყინვალე დახასიათებასაც იძლევა.

ვიგონებ რა იმ მიქელანჯელოს,
არაა ძნელი მთების დადნობა,
რომ ცისკარისკენ მაღალ ანგელოზს
ესაფეხუროს ლალის ტატნობი.
ვერ შეამჩნიეს მზეთა ტიტანი,
ახალი დროის დიდი მესსია,
მედგარი მხრებით რომ აიტანა
მთაზე დიდება და პოეზია.

რამდენადმე განსხვავებულია „მე ამ წიგნზე რა უნდა ვთქვა ბევრი“. ეს ლექსი შულიგინის ნაწარმოების გაცნობის საფუძველზეა დაწერილი. მაგრამ მასში მთავარი ადგილი მაინც თხზულების ანალიზსა და ავტორის კონცეფციის კრიტიკას ეთმობა, ვიდრე შთაბეჭდილების განზოგადებას და მომგებიან ფაქტურაზე დაყრდნობით მოტივის გაღრმავება-გაძლიერებას. ლექსი გამოირჩევა პუბლიცისტური სიმახვილითა და შემტევი სტილით.

ძალზე საინტერესოა ლექსის დაბადების კიდევ ერთი ასპექტი. საქმე ის არის, რომ ყრმობისდროინდელ დაუბეჭდავ ლექსებს 20-იანი წლების მიწურულში გალაკტიონი კიდევ უბრუნდება და მათ ახალ სიცოცხლეს აძლევს. გალაკტიონი იყენებს ძველ ლექსთა ქარგას, რიტმს, რითმას, ცვლის ცალკეულ ადგილებს და იდეურად სრულიად განსხვავებულ ნაწარმოებს ქმნის. მოვიტანთ ერთ მაგალითს. რევოლუციამდე დაწერილ ერთ ლექსს „კორდიდან“ ჰქვია:

ღრმა ძილით სძინავს მოქანცულს სოფელს.
სძინავს ამართულს ჩემს წინ მაღალ მთას,
სძინავს ფერდობზე მოხუც ტყეს... და წყლის
ცელქი ზვირთები უკოცნის კალთას.
სძინავს კლდის ნაპრალს მდუმარს, სევდიანს,
სძინავთ ნანგრევებს... სძინავს მთა და ბარს.
მთვარის ნათელი მკრთალად ციმციმებს
და რაღაც ნეტარს არეს ჰფენს სიზმარს.
სძინავს კორდს. მე კი ადამიანმა
მთვარესაც სახე ველარ ვაჩვენე.
სული მიშფოთავს... ეჰ, დასცხრი, გულო,
შენც მიიძინე და მოისვენე!

მოგვიანებით გალაკტიონმა ამ ტექსტიდან ამოიღო სტრიქონები, შეცვალა ფრაზები და ლექსსაც „შუალამით“ უწოდა.

ღრმა ძილით სძინავს მოქანცულ ტფილისს
ნარიყალისა შავია სერი.
სძინავთ მთანმინდის ოღროჩოღროებს,
ფხიზლობს აღმართი ფუნიკულერის,
სძინავს კლდის ნაპრალს მდუმარს, სევდიანს,
სძინავს ნანგრევებს უხმოს, უშვავოს.
მხოლოდ არ სძინავს ქარხნის სინათლეს,
იქ ვიღაც ფხიზლობს, ვიღაც მუშაობს.

შემოქმედებითი პროცესის ამსახველი ფურცელი საყურადღებოა იმ მხრივაც, რომ მკაფიოდ ჩანს „გადაკეთების“ მომენტალურობა, გალაკტიონის პოეტური ოსტატობა.

ვარიანტებს შორის სხვაობა უზარმაზარია. პირველში ჩანს განწირულების ტრაგიზმი, სიკვდილისაკენ ლტოლვა. მეორეში კი პოეტი უმღერის ახალ ცხოვრებას, შრომას. ძველი ლექსიდან ხელუხლებლად მხოლოდ ერთი სტრიქონია დატოვებული, ორი კიდევ ნახევრად შეცვლილია. ეს არის და ეს. ამიტომ „გადაკეთების“ დამადასტურებელი დოკუმენტი რომ არ იყოს, გაძნელებოდა ამგვარი ფაქტის არსებობის მტკიცება. ძველმა ხელნაწერმა გალაკტიონს ახალი ნაწარმოების შექმნის იდეა მისცა, სათანადოდ ააღელვა და განაწყობი იგი.

რით უნდა აიხსნას ამგვარი ტრანსფორმაციები? რა თქმა უნდა, გამორიცხულია პოეტური კრიზისის არსებობა. გალაკტიონი ამ შემთხვევაში რამდენიმე მომენტით ხელმძღვანელობს.

ჯერ ერთი, იგი ცდილობს ოპერატიულად გამოეხმაუროს ხალხის სურვილს, მისწრაფებებს; რაც შეიძლება მეტი პოზიტიური ლექსი მიანოდოს მკითხველს და ამით ხელი შეუწყოს ახლის დამკვიდრებას.

მეორეც, გალაკტიონი ვერ ელევა ძველ რითმას, რიტმს, სახეს, კომპოზიციურ ჩარჩოს; მით უფრო, რომ თითოეული სტრიქონი სისხლით არის დანერგილი. ამიტომაც უბრუნდება მათ და ახალ სიცოცხლეს აძლევს.

ამრიგად, გალაკტიონი სწრაფად ენთება განსხვავებული სიტუაციითა და სხვადასხვა მიზეზით. ეს მიგვანიშნებს მის გამახვილებულ პოეტურ ნერვზე, ხედვის სიღრმეზე, ასოცირების თვალშეუდგამ ნიჭსა და განზოგადების დიდ უნარზე.

გაანალიზებული მასალიდან ისიც ჩანს, რომ გალაკტიონი უმეტესად ძლიერ სცილდება შემოქმედებითი იმპულსების წყაროს. ეს უკანასკნელი არსებითად თხზვის განწყობას უქმნის მას, მაგრამ არა საერთოდ, არამედ მომნიშვნელო თემის დასამუშავებლად. ხოლო, როცა პოეტი იმპულსთა წყაროს ასახავს, ყოველთვის ცდილობს, ორიგინალური კუთხით წარმოაჩინოს იგი და, რაც მთავარია, ფართო განზოგადება მისცეს. ამ შემთხვევაში ობიექტი არა მარტო განსჯის საგანია, არამედ მასალაც არის მნიშვნელოვანი პრობლემის გასარკვევ-დასახასიათებლად.

ჟურნ. „განთიადი“, 1976, №5.

გიორგი მარგველაშვილი

ამ გული მონაა და თანაც ბატონი

როდესაც ლეონიდ მარტინოვმა ერთმა პირველთაგანმა საბჭოთა პოეზიაში – გამოს-თქვა ლექსად ამჟამად უკვე სავსებით დადასტურებული წინათგრძნობა – „ჰაერში ხელოვნების სუნი ტრიალებს, კაცობრიობას სიმღერა მოსწყურდაო!“ როდესაც ბორის პასტერნაკმა ლადო გუდიაშვილისადმი მიძღვნილ სტრიქონებში კვლავ მიმართა ჭეჭა-ქუხილის სანუკვარ

სახეს, რათა ამჯერადაც ჩაექსოვა მასში თავისი ყველაზე იდუმალი და საოცნებო იმედი, ანუ ურყევი რწმენა ცხოვრების ახალი აღორძინებისა და ფერისცვალებისა –

Пронесшейся грозою полон воздух.
Всё ожило, всё дышит, как в раю.
Всем роспуском кистей лиловогроздых
Сирень вбирает свежести струю.
Всё живо переменою погоды.
Дождь заливает кровель желоба,
Но всё светлее неба переходы
И высь за чёрной тучей голуба.
Рука художника ещё всесильней
Со всех вещей смывает грязь и пыль.
Преображенной из его красильни
Выходят жизнь, действительность и быль.

ანდა როდესაც ჩვენმა ქვეყანამ მეხსიერებისა და ისტორიის სასწორზე სამართლიანად გაანაწილა ის დიდი სიკეთეც, რომელიც მან მოიმოქმედა, და ის ბოროტებაც, რომელიც მას თავს მოახვიეს, როდესაც მან ახალი ძალით განიცადა კანონიერი სიამაყის გრძნობაც და უღმობელი განკითხვის სიმწარეც, რათა ახალის გზებითა და შემართებით განეგრძო სიკეთის თესვა – ქართული პოეზია შინაგანად მომნიჭებული და შემზადებული შეხვდა თავის ახალ სავალდებულო მისიას – ხალხის ცხოვრების სულიერი გადახალისების ამოცანას. ჟამთა სიავის დამთრგუნველ დროთა სიახლეს ერთმა პირველთაგანმა მთელს საბჭოთა პოეზიაში შეაგება ლექსი და აღიმალა ხმა, მართლაც რომ მედიუმური გულისხმიერებითა და გულთმისწური ალლოთი დაჯილდოებულმა დიდოსტატმა ქართული სიტყვისა – გალაკტიონ ტაბიძემ, რომელმაც ამჯერადაც არ უღალატა თავის ნაცად და თვისტომ, არტისტიზმითა და გრაციით აღსავსე ლირიკული ღაღადისა და ფილოსოფიური განჭვრეტა-განსჯის რომანტიკულ მანერას:

იმ გაზაფხულის სავსე ფიალა გადმოიტოპა.
რა ნიაღვარის იყო გრიალი, რა წყალდიდობა!
მაგრამ დარჩა იმ გარემოიდან რამე ნიშანი?
წყალნი წავიდნენ და წამოვიდნენ, დარჩენ ქვიშანი...
ასნი ფიალა, სავსე ფიალა! აქა მშვიდობა!
რა ნიაღვრებმა გადიგრიალა, რა წყალდიდობამ!

გაზაფხულის ნიაღვრით გასპეტაკებული, ნამუსდაცული და სინდისიერი მიწის აღტაცებული ხილვით და აღდგენილი ზნეობრივი ჰარმონიის ფაქიზი განცდითაა გასხივოსნებული გალაკტიონის თითქმის ამავე ჟამს შექმნილი სტრიქონები, რომელთა ურთიერთნათესაობას ზემოთმოყვანილ ლექსთან, სიახლოვეს დროსა და განცდაში თვით მათი რიტმული პულსაციის ერთიანობაც კი მოწმობს:

სხვაგან სადაა სიხარული და მწუხარება,
რომელ სინათლით განათდება ზღვათ მქუხარება?
სხვა რომელ წყალით იბანება ნატყვიარები?
გმადლობ, ნუგეშო, შენს გზაზე რომ დავიარები.
ჩემს მხურვალე შუბლს დიდი ცეცხლის აჩნდა წვალება,
შეახე ცივი ხელისგული, ვით მოწყალება.

იგივე სულიერი კათარსისის ნიშანი გამოკრთის ამავე რკალის ლექსში „ორნამენტი“:

ოცნებავ ჩემო! არ ამაოდ დიდხანს გევედრე,
რომ შეგენახა ერთი ფერი: მშვიდი სითეთრე,

სითეთრე თოვლის, სისპეტაკე მხარეთ, ზემოთა,
რომ მას უმანკო ბავშვის ცრემლი არ დასცემოდა.

ბუნებრივია, რომ გალაკტიონი, სამშობლო მხარის მოსალოდნელი განახლების ჟამს, ილიას განთქმული ლექსის სიმბოლიკასაც შეეხმიანა და თავისებურად თავისივე არანაკლებ განთქმული ლექსი „რაა მამულის“ ზოგიერთ სახეთა პრიზმაში გამოასხივა ილიასეული გაზაფხულის სახე:

გაზაფხულია. ხე ფოთოლს ისხამს.
ვაზის ცრემლებით აივსო ზვარი.
ამ მშვენიერ დღეს, ამ დილას სისხამს
ფეხებს გისუსხავს ეს უხვი ცვარი.
კარგია, როცა რიჟრაჟი მოსდებს
სიმილს და ხეებს ნამების ლივლივს,
საკმარისია შეეხო ტოტებს,
და ნამი თავით კოჭამდე გივლის.

.....

ხე ფოთოლს ისხამს, ხე ფოთოლს ისხამს
ქალაქის ბალის და სოფლის ზვარის.
ამ მშვენიერ დღეს, ამ დილას სისხამს
მაცოცხლებელი ეცემა ცვარი!

ილიას ეს გახსენება როდია შემთხვევითი და ერთჯერი. ჩვენი ქვეყნისა და ხალხის მიერ მათს უდიდეს მონაპოვართა ხელახალი შეფასებისა და დადასტურების ჟამს, სანუკვარ სულიერ და ნივთიერ საგანძურს მიტმანებულ ცრურწმენათა და ავთვისებიან ხორცმეტათა უღმობელი მოკვეთის ჟამს, გალაკტიონი ჭეშმარიტად გენიალური სისადავითა და უმძაფრესი განცდით იმეორებს ქართველი ხალხის წმიდათა წმიდა მცნებას, ილიას მიერ ახალი დროის გარიჟრაჟზე ქადაგებულს:

გემი ვით არ იცნობს
ზღვას ვრცელს და განიერს,
იგიც ხომ მეზღვაურს სამშობლოდ ეკუთვნის?
– მოხვევ! გახედე
ჩვენს იმერ-ამიერს:
ეყუდვნის თავის თავს?
– ცხადია, ეყუდვნის!

ილიას სახის ათინათი და ილიას მოტივთა უშუალო ანარეკლი ჩანს გალაკტიონის ლექსებში „ილიას მოტივი“ და „ილია მღერის ვაჰმე!“ უფრო ღრმად და შეფარვითაა დაბინადრებული ილიას სული გალაკტიონის ამ ხანის მრავალ ლექსში და გვაგრძნობინებს თავის სუნთქვას ხან ლექსის რიტმულ დინებაში, ხან მის სინტაქსურ ნყოფაში, ყველა შემთხვევაში კი ლირიკული განცდის რაღაც განსაკუთრებულ დრამატიზმში, დაძაბულობაში, რაც აკაკის აპოლონურ ბუნებას არც ისე ხშირად გაეკარებოდა ხოლმე, ილიას კი „ყვარლის მთებით“ დაწყებული მის უკანასკნელ პუბლიცისტურ ეპისტოლეებამდე მუდამ თან სდევდა, და რაც მან ერთხელ და სამუდამოდ დაიმტკიცა, სთქვა რა – „მას შემდეგ რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული, ჰოი მამულო, გამიკრთა მე ძილი და შვება“. აკაკის მიეცა შვება, ილიას გაუკრთა. სამშობლოს ტოლძალად და ტოლფასად მოსიყვარულე ორ მგოსანს, მათი განსხვავებული ადამიანური და პოეტური ბუნების შესაბამისად, განსხვავებულადვე ხვდათ ნილად ამ სიყვარულის შეგრძნებაც და გამოხატვაც.

გალაკტიონმა ორივე ეს ლირიკული საწყისი შეითვისტომა იმთავითვე, მაგრამ დროის დაძაბული თვითგამორკვევისა და გზათა ძიების ჟამს იგი, როგორც წესი, ილიას დიონისურ და ბობოქარ სულს უფრო ეზიარებოდა ხოლმე. ამჟამადაც ასე მოხდა.

ზღვაზე მწუხრის ჩრდილია, რომ მღერის: გამაისდი!
მაგრამ სევდა ლოდევით მაინც მთებს გასცქეროდა.
„უყვარდაო ილიას – ამბობს არტურ ლაისტი, –
ერთადერთი მოტივი, მუდამ მას იმღეროდა:
რომ სული სტირს და გული, გულიც მასთან ღონდება,
რომ ამ წუთისოფლის გულს ვერ იგებს რაიმეთი,
თვალს აახელს ბედკრული, თვალს ცრემლი არ შორდება,
დარჩენია განწირულს ერთადერთი იმედი...

მეტად რთული, მაგრამ მადლიერი ამოცანაა გალაკტიონის 50-იანი წლების პირველ ნახევარში შექმნილი საუკეთესო ლექსების დაკვირვებული შესწავლა და ამოხსნა. გალაკტიონის პოეზიის ბარომეტრული და, თუ გნებავთ, სეისმოგრაფიული თვისებანიც კი ამ ხანაში გასაოცარი ძალით გამოვლინდა, მაგრამ არა დეკლარაციულ პოეტურ „მეტეოცნობათა“ სახით, არამედ უნატიფეს და უფაქიხეს ლირიკულ ნიაღვრებად. ჩვენი ხალხის ცხოვრებაში მომხდარი დრამატული და ისტორიულად აუცილებელი გარდატეხის წინააღმდეგ, ნათელ და ბურუსიან განწყობილებათა ჭიდილისა და ხანაც უცნაური შეხლართვის ატმოსფეროში გალაკტიონი ქმნის არაჩვეულებრივი სულიერი თრთოლვით აღელვებულ ლექსებს, გამსჭვალულთ რომანტიკული ნათელხილვითა და მოახლოვებულ ცვლილებათა წინათგრძნობით.

თრთის დასავლეთი, ანთლებს ზღვას ზეცის კაშკაში.
ზეცის კაშკაში არეულა უცხო ხაშხაში.
თანდათან ციდან ძირს ეშვება ღამე სამხრეთის,
ნელი მიბნედიტ გადივლის ზღვას და მთებში შედის.
– ღამე მშვიდობის – ამბობს ქალი. ცა მონამეა.
– ღამე მშვიდობის, მაგრამ განა ახლა ღამეა?
რამ დააღამა?! გულში დილა გათენდა გრძნობის.
დილა მშვიდობის, შენ კი ამბობ: ღამე მშვიდობის!

როგორც ვხედავთ, ეს სულიერი განწყობილება ხან თითქოსდა ინტიმურ გრძნობათა რკალში ვლინდება (თუმცა, რა თქმა უნდა, ბევრად უფრო ვრცელ სულიერ სამყაროს გულისხმობს და გამოხატავს), ხან კი ალეგორიულ პეიზაჟში ჩაქსოვილ ეთიკურ რეცენზიას განაპირობებებს და აქაც მიჯნისეული, ცვალებადი, გზაჯვარედინს მიახლოვებული დროის სიმპტომებს, უტყუარ სიმპტომებს მიგვანიშნებს:

მეწყერი გარინდებულა, არ იძვრის, გინდა შესწყერი!
მე მინდა ვუთხრა უძრავებს: წინ წყალი, უკან მეწყერი!
ეს უძრაობა დროდადრო მეც მიშლის – შრომა მჩვევია,
მაგრამ წრფელ ხმაში არასდროს ყალბი არ გამირევია.
მეწყერი მთიდან დაეშვა, მეწყერი ღრიან-კლდოვანი.
თან მოაქვს მთას მონყვეტილი ტყეები სამოცნლოვანი.
სამოც წელს მივუახლოვდი, სიბერის ხანა მწვევია.
მეტყვიან: ერთი ღერი თმა კაცს თეთრი არ გირევია.
მეწყერი მთიდან დაეშვა, ხეობას აღარ დაჯერდა;
მაგრამ წყალს შეხვდა მდინარეს, და იმ წუთშივე გაჩერდა;
რა არის წყალი ლხინისთვის, ან – დარდი როცა გწვევია?
მე კი ჩემს თასში არასდროს წყალი არ გამირევია!

„წრფელი ხმის“, გულში შემონახული, „ჭადარაგაურვეელი“ ახალგაზრდული გზნების, „წყალმუხრეველი“ პოეტური თასის მოტივები 50-იანი წლების მეორე ნახევრის დამდგეს დაუკავშირდებიან გალაკტიონის ლირიკაში უფრო მკაფიოდ, ყოველგვარი ალეგორიული

სიმბოლიკის გარეშე გამოთქმულ აზრს პოეტის შინაგანი თავისუფლებისა და მოგვური მისის შესახებ. ასე წარმოითქმება ხელახლა 30-იანთა შუახანს ჩასახული სტრიქონებიც:

რა სასწაულით, რა საწყაულით
პოეტი უნდა შეიქმნეს მოგვი –
მუხლები თუ აქვს გადატყაული
ბატონების წინ ხვეწნით და ჩოქვით.
არვინ მიენდოს ამგვარს იოტით!
პოეტი მართლა პოეტი თუა –
არც ერთ მლიქვნელის და იდიოტის
სწრაფვას იმისი არ აჰყვეს ქკუა.

სავესებით სამართლიანად აღნიშნა ერთ თავის წერილში გურამ კანკავამ, რომ „უცხოელი პოეტისადმი“ მიძღვნილი ამ ლექსის დედააზრი გულისხმობს არა მარტო კონკრეტულ მისამართს, არამედ გალაკტიონის საერთოდ ზნეობრივ-შემოქმედებით კრედოსაც გამოხატავს. იგივე კრიტიკოსმა მართებულად დაუკავშირა გალაკტიონის ამ კრედოს მისი იგავური ლექსიც „მგელი ბატკანს“:

მგელი ბატკანს შეხვდა ნავსად,
შეკრთა, დაიბანდა...
ცად კი ერთი კასრის მსგავსად
მთვარის დისკო ჩანდა.
მგელმა ბატკანს ჰკითხა: – კასრის
მსგავსი რაა გარეთ?
ბატკანმა თქვა: – ჩემის აზრით
ცაზე ბრწყინავს მთვარე...
მგელმა ბატკანს (რა გგონიათ?)
გაჰკრა კბილი ბასრი:
– როგორ ბედავ, იქონიო
საკუთარი აზრი?!

გალაკტიონისათვის არ უნდა ყოფილიყო მოულოდნელი და უჩვეულო ის პასუხი, რომელიც თვითონ დრომ და დროის მისწრაფებათა გამომხატველმა ძალამ გასცა იმ მტკიცენულ და საჭირობორტო საკითხებზე, რომლებიც ორმოცდაათიანი წლების შუაგულს მოზღვავენ და რადიკალურ გადანყვეტას მოითხოვდნენ. თვით მას ხომ „არასდროს გაურევია წრფელ ხმაში ყალბი“, ხოლო პოეტურ „თასში – წყალი“. მან ხომ იმთავითვე დაუკავშირა თავისი ხმა იმ ძალას, რომელსაც დღეგრძელობა ეწერა. და მან თავისი პოეზიის მუდმივი და გაუნყვეტელი ჰანგი ააჟღერა, როდესაც საჭიროდ ჩათვალა შედარებით ადრე დაწერილი ლექსის ახალი ვარიანტის შექმნა და მისი ახალი დათარიღებით გამოქვეყნება:

ღირებულებათ გროვა დიდებულია, სრული,
მას დასტრიალებს ხალხის განათლებული სული!
ხალხი მქმნელია მარად – ასე მძლავრი და ლალი,
ყოველ სულიერ წყაროს სათავე არის ხალხი –
მარად მგრძნობელი ხალხი, მარად მცნობელი ხალხი,
შეუცდომელი ხალხი, ხალხი და მხოლოდ ხალხი.
ვერ ნაიშალა, თუმცა შალა, შალა და შალა
ბნელმა, უკვდავი მარად ხალხთან კავშირის ძალა,
პიროვნებისთვის მზეა ხალხთან კავშირი სალი. –
მხოლოდ კავშირი ხალხთან, რომ გვდარაჯობდეს ხალხი,
ბევრის მნახველი ხალხი, ხალხი და მხოლოდ ხალხი!

.....

ხალხთან მარადის კავშირს რომ არ მოედოს ჟანგი,
ხალხის სულიერ ძალად უნდა აჟღერდეს ჩანგი.
ჩანგიც სულია ხალხის, მარად ცოცხალი ხალხის,
გულით მომღერალ ხალხის, ხალხის და მხოლოდ ხალხის!

აღიარა რა ისტორიულად დადასტურებული, ხოლო თვით მისთვის მუდამ ნათელი ჭეშმარიტება, რომ „პიროვნებისთვის მზეა ხალხთან კავშირი სალი“ და რომ პოეტის „ჩანგიც – სულია გულით მომღერალ ხალხის“, გალაკტიონმა მეორე ლექსშიც მიმართა და გაესაუბრა თავის ორეულს თუ მეგობარს და გაახსენა მას დავიწყების მორევში ჩამხრჩვალ მედროვეთა და მართლაც რომ ხალხის მტერთა ხროვა, რომელიც სულ ახლახან ჩემობდა და ძალით ითვისებდა ხალხის მეგობართა, მზრუნველთა და მომვლელთა სახელს და უფლებას, რომელმაც წარმოშვა და დაამკვიდრა ქვეყნად უფრო წვრილფეხა „გამვლელ-გამოვლელ“ ბატონკაცთა მთელი დასი:

გიორგი! ახლა
მზრუნველს და მომვლელს
საქართველოში
ვინმე გამოლევს?
მზად იყავ მისცე
ანგარიში ხალხს
და არა ყოველ
გამვლელ-გამომვლელს.

და როდესაც ახდა პოეტის წყევლა – „წინ წყალი, უკან მენწყერი“, როდესაც დაიძრა გარინდებული მენწყერი და უძრაობაში შეიტანა სიცოცხლე და განახლება, გალაკტიონმა შემოდგომის სიმბოლურ სახეს დაუკავშირა ამ განახლების ქროლვა:

შემოდგომამ ყველაფერი შესძრა ხელშეუხები –
წრიალებენ, გრიალებენ, მქუხარებენ მუხები!

იგივე სახეა ჩაქსოვილი მეორე ლექსშიც:

გადმოშვება წვიმის ზუსტის,
გამოკრთომა შუქის სუსტის,
ალბათ შემოდგომას ელის,
ალბათ შემოდგომას უცდის.

მესამეჯერაც: შემოდგომა, მოდი, გელი,
მომანოდე, შენი ხელი!

ან კიდევ: ო, შუშხუნებს ახალგაზრდა მაჭარი,
ის ხმაურობს, ის განიცდის თავის დროს!

და კვლავაც, ოღონდ უფრო გართულებული ქვეტექსტით:

ამ შემოდგომის გზათა სიავით
ხევში მიმოქრის ნელი ნიავი, –
ნიავი ფიქრთა ათასი ნავით
მე მინდა მივცე ნუგეში ნიავის:
ნუ გეშინია! ნუ გეშინია!

ეს მხოლოდ დროის მქროლი ჟინია!
ულტრაიისფერ სხივით ლაგდება
დღე. გაზაფხულიც მალე დადგება.
...ნიავემა ამ თქმით ბევრი იცინა,
ტყეში შეიჭრა და მიიძინა.

ამ ლექსის ირონიას თითქოს სიფხიზლე შეაქვს ზედმეტად იდილიურ განწყობილებათა ატმოსფეროში და იგი ნკეპლავს ზანტად თუ ნელა მონიავე გულუბრყვილო ფიქრს, რომელსაც „შემოდგომის გზათა სიავე“ „დროის მქროლ ჟინად“ მიაჩნია.

ჩვენ გულუბრყვილონი ვიქნებოდით, თუ ბუნების ამდაგვარ სურათებში, რომლებიც გალაკტიონის 50-იანი წლების შუაგულის ლირიკაში უხვადაა წარმოდგენილი, წმინდა პეიზაჟურ ჩანახატებს დავინახავდით. თვით პოეტი არ კმაყოფილდება ხშირად მისსავე პეიზაჟში ჩაქსოვილი ღრმა ზნეობრივი და სოციალური აზრის ფარული დინებით და თუნდაც თითო-ოროლა მკაფიო შტრიხით ამჟღავნებს ხოლმე ლექსის აზრობრივ საფუძველს. ასე, თუ ლექსში „ტუია“ წმინდა ლირიკული „ზედნაშენი“ თითქმის სავსებით მალავს მის ფილოსოფიურ საძირკველს –

ასე ტუია და ცა უსივრცო სულს ეხამება,
ასე არასდროს არ დაივინყო ეს შელამება.
ასე სავსეა ღამის ფიალა სიცოცხლის წინა.
ასე ტუიამ გაიშრიალა და მიიძინა.
ასე ცისკარმან მიმოაფინა ვარდი თუ ია.
და კვლავ ახალი სიცოცხლის წინა დგახარ ტუია –

გალაკტიონის ამავე ხანის მეორე ლირიკულ შედეგში („ნეკერჩხალი“) ლექსის მთავარი სახის მეტაფორული რეალიზაცია ლირიკული კომპოზიციის დასკვნით მოტივში მისი იდეურ-ფილოსოფიური საფუძვლის უფრო ამკარა გამომჟღავნებით გვირგვინდება:

იქ სადაც მზის ფერი ეხვევა ცისფერს,
შემოდგომისგან ალისფერ-ყვალის,
იფნის შოლტივით მოქნეულ გზისპირს,
გზაჯვარედინზე, დგას ნეკერჩხალი.
იქ მდგარი ეტლი და ნეკერჩხალი
მთაზე აღმართულს შესცქერენ უძოს,
შემოდგომაა, გასცდა მერცხალი
სალოცავად მდგარ მხეველებს უძეოს.
დუმს ნეკერჩხალი, მან ახალ-ახალ
მოვლენების წინ ბევრი იცადა,
ამ ქვეყანაზე მან რა არ ნახა,
რა გარდატეხა არ განიცადა!
თრთის ნეკერჩხალი, ქვეყნად არვის არ
შვენის ცა მისებრ ზღაპრული გზებით,
ის სისწორის გზა აჰგავდა ისარს –
ბეთანიიდან სამადლოს გზებით.

ზემოთ მოყვანილი მთელი რიგი ლექსების სიღრმე რომ გავლანდოთ და მათს გამჭოლ მოტივებს რომ მოვუნახოთ საერთო მნიშვნელი, რალა თქმა უნდა, აღმოჩნდება, რომ „მაჭარი, რომელიც განიცდის თავის დროს“, ან „ნიავე, რომელიც მიმოქრის ფიქრთათასი ნავით“ და ხან „ნუგემს თხოულობს“, „ხან მონუგემს დასცინის“, ან „სუსტი შუქის გამოკრთომა, რომელიც შემოდგომას ელის“, ან თვით „შემოდგომა, რომელმაც შესძრა ყველაფერი ხელშეუხები“, ან თუნდა „ტუია, რომელიც დამდგარა კვლავ ახალი სიცოცხლის წინა“, ან ეს „იფნის შოლტივით

მოქნეულ გზისპირს, გზაჯვარედინზე დამდგარი ნეკერჩხალი“, რომელმაც თურმე ახალ-ახალი მოვლენების წინ „ბევრი იცადა ქვეყნად, რა არ ნახა და რა გარდატეხა არ განიცადა, რათა ეხილა სისწორის გზა“, ან ამავე „სისწორის გზის“ სახეცვალება კიდევ ერთ ჩვენს მიერ დაუსახლებელ ლექსში, სადაც განმეორებულია „იფნის შოლტივით მოქნეული გზის“ მოტივი, ხოლო ამ გზაზე ამჯერად კონკრეტული, რეალური, თითქმის ყოფითი სურათია დახატული „საღამო ბალისა“, სადაც „ბავშვების ხმა კმაყოფილი“ გაისმის, მგოსნის მეგობარს კი ხელთ „შოთა, შექსპირი და რასინის „ფედრა“, უპყრია“, – კვლავ ვიმეორებ – ყველა ამ მოტივთა საერთო მნიშვნელი რომ მოვიძიოთ – ჩვენს წინ გადაიშლება დიდი პოეტის, გულთმისანი მგოსნის, მგზნებარე მოქალაქის და ბრძენი მოაზროვნის მიერ ეპოქის გზაჯვარედინზე დანახული თუ ნაწინათგრძნობი, განჭვრეტილი თუ ნათელხილვით გალანდული, განცდილი და გააზრებული ბობოქარი ცხოვრების სურათი და ჩვენც უკვე სხვა თვალითა და სხვა სმენით, უფრო მახვილი გულისყურით აღვიქვამთ გალაკტიონის გედის სიმღერას, მის უკანასკნელი წლების ლექსებს, და ყველა მის რომანტიკულ სტრიქონში დავუყურადებთ და შევისმენთ ცხოვრების მძლავრ გამოძახილს, თანამედროვეთა სულიერი განცდების უტყუარ ექოს:

ჩვენი იფნის ტყიდან ისმის,
ხმაურობა უძოს ხევის,
გადმოსმის, გადაისმის
ხმა ზვირთების მიმოხვევის.
რალაც ნაცნობ სიხარულს მგვრის,
უძოს ხევო, ჟღერა შენი,
შინდისიდან ნიავი ქრის
ტყის ფოთლების ამაზრზენი.
მოსვენებას შესთხოვს ვისმეს?
კი, მაგრამ ვის? ჰე, ვის, ჰე ვის?
აივანზე ტყიდან ისმის
ხმაურობა უძოს ხევის.

გალაკტიონის ეს თავისთავად ჯადოქრული სტრიქონები მოსვენების მძებნელი ნიავისა და იფნის ტყიდან მოლწეული უძოს ხევის ხმაურის შესახებ, – კიდევ მეტ საგანძურს გამოგვიმზეურებენ, თუკი ჩვენ აღვიქვამთ ამ სტრიქონებს მათთან შინაგანად მონათესავე ლექსების მწკრივში. მაშინ ჩვენთვის გადანყვეტილი და გადაჭრილი იქნება ის ალტერნატივა, რომელიც თვით გალაკტიონმა დაუსახა თავის მკითხველს:

არის მკითხველი მშვენიერ წიგნის
და არის მხოლოდ გადამკითხველი...
ის ფურცლავს, ნიშნავს, ადარებს, ჩიჩქნის,
მაგრამ ვინაა აქ გამკითხველი?

ჩვენი საუკუნის დიდმა ქართველმა პოეტმა, რომელმაც პირველმა უმღერა ახალი ეპოქის დამდეგს რევოლუციის განმაახლებელ ქარბუქს და ნახევარი საუკუნის მანძილზე დაუხრელად ეპყრა ხელთ სოციალური სამართლიანობის და ეროვნული ქედუხრელობის, ინტერნაციონალური სულისკვეთებისა და თავისუფალი ადამიანობის დროშა, ჩვენი დროის ურთულეს გზაჯვარედინზეც განჭვრიტა „სისწორის გზა“ და პოეტური ადექვატი მოუძებნა იმ ერთადერთ დიალექტიკურ ფორმულას, რომელსაც ძალუძს დროის წინააღმდეგობათა, მისი ნათელისა და ბნელის, დღისა და ღამის, ომისა და მშვიდობის, ნგრევისა და შენების, სულიერი სიტლანქისა და სულიერი მშვენების, პიროვნული თუ სახალხო თავისუფლებისა და ისტორიული აუცილებლობის განჭვრეტა, ახსნა, შეცნობა და მიღება:

ომსა ცვლის მშვიდობა
და ნგრევას შენება,
სიტლანქეს სულისას
ცვლის სულის მშვენება,
წყალს – ღვინო, ღამეს – დღე,
სიცხადე – ჩვენებას,
აქ გული მონაა
და თანაც ბატონი.

წიგნიდან „პოეზია და ისტორია“, თბილისი, 1976.

აკაკი ვასაძე

„ვინ იყო გალაკტიონის მერი“ და ზოგი რამ პოეზიაზე

ყოველი „ლიტერატურული ჭორისადმი“ გაფაციცებულ მკითხველს თავიდანვე ვაფრთხილებ: მე არ ვიცი, ვინ არის გალაკტიონის „ქალბატონი მერი“. რა თქმა უნდა, გაცნობივარ გალაკტიონთან დაკავშირებით არსებულ ინფორმაციებს ოღლა ოკუჯავაზე, რაისა ჩიხლაძეზე, მერი შერვაშიძეზე, შელისა თუ ბლოკის „მერიზე“ და სხვა. ამასთანავე, დროთა მანძილზე გალაკტიონის მერის ციკლის ლექსებს რომ ვუკვირდებოდი, თანდათან ჩამომიყალიბდა გარკვეული შეხედულება, თუ როგორ უნდა გვესმოდეს „ქალბატონი მერის“ და „მერის“ არსებობა მის შემოქმედებით სულსა და პოეზიაში.

„ქალბატონი მერის“ თაობაზე მითქმა-მოთქმა ატყდა ჯერ კიდევ ათიანი წლების მიწურულიდან. შემდგომ, ინფორმაციული წერილების სახით პერიოდიკისაკენ გაიკვლია გზა; მერე კი ლიტერატურისმცოდნეობის სფეროებშიც შეიჭრა.

საოცარია ხალხის ინტერესი ჭორისადმი, ზოგჯერ ის ასატანიცაა და საინტერესოც, მაგრამ იქ, სადაც გასცილდება მისთვის განკუთვნილ საზღვრებს, უნებურად გადაიზრდება ისეთ ძალად, სწორი აზროვნების გეზს რომ გაუმრუდებს ადამიანს.

მისთვის განკუთვნილი საზღვრების გარღვევისას კი, იგი მრავალგვარად და ფრიად შენიღბულად იჩენს ხოლმე თავს ისეთ სფეროში, როგორც არის ხელოვნება, – თავს იჩენს თუნდაც იმ შემთხვევაში, როდესაც ზოგნი პოეტურ სახეს აფასებენ ცხოვრებისეულ მოვლენასთან შეპირისპირების მეთოდით, ანუ, როდესაც პოეტურ ნაწარმოებს იმ კრიტერიუმით განსაზღვრავენ, თუ რამდენად შეესაბამება იგი ცხოვრებისეულ ფაქტებს, ასე მაგალითად: რამდენად შეესაბამება პოეტის მიერ დახატული ხე იმ ხეს, რომელიც მან განიცადა ამა და ამ ტყეში სეირნობისას; ან კიდევ – რამდენად ჰგავს პოეტის მიერ ლექსში შექმნილი ქალი იმ ქალს, რომელსაც თურმე რომელიღაც მეჯლისზე შეხვდა და მეორე დღისთვის პაემანი დაუნიშნა.

პოეტური ნიმუშის ავკარგიანობის დადგენაც, მისი რეალურობისა თუ ობიექტურობის დადასტურება ცხოვრებისეულ ფაქტებთან შეპირისპირებით (რაც, საბოლოოდ, ხელოვნების ცხოვრებაში – ცხოვრებისეულის ასლის ძიებაზე დაიყვანება), პირადად მე მიმაჩნია „ლიტერატურული ჭორის“ მეთოდის ერთ-ერთ ფარულ გამოვლინებად.

მოგეხსენებათ, არსებობს უამრავი ვარიანტი სხვადასხვაგვარი ინფორმაციებისა შელის, ბაირონის, უაილდის, ბოდლერის, ვერლენის, პუშკინის, ვან გოგის, ტულუზ-ლოტრეკის, აკაკის, ილიას, ჩეხოვის, გალაკტიონის და თითქმის ყველა დიდ ხელოვანთა ცხოვრებასა და მათი ნაწარმოებების შექმნის თაობაზე, გადმოცემული ნათესავებისა, მეგობრებისა და ნაცნობების მიერ. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ინფორმაციები ფრიად საჭიროა ხელოვნების მკვლევარ-

რისთვის, გარკვეული თვისებების გამო მათ მაინც შეგვიძლია ვუწოდოთ „ლიტერატურული ჭორები“ და აი რატომ: ჯერ ერთი, რამე ერთ კონკრეტულ ცხოვრებისეულ ამბავს სხვადასხვა ვარიანტი აქვს იმისდა მიხედვით, თუ ვინ გადმოსცემს მას, იმდენად სხვადასხვაა, რომ ეცვლება დროცა და გარემოებრივი დეტალებიც კი, რის შედეგად გადმოცემებში უცვლელი რჩება მხოლოდ ფაქტი ხელოვანის ცხოვრებაში მომხდარი მოვლენისა; მეორეც ის, რომ ინფორმაციის ვარიანტები შეიცავენ მათთვის დამახასიათებელ „სუბიექტის შენამატს“, რასაც უნებურად განაპირობებს გადმომცემლის პიროვნული შეხედულებები და თვისებები; და მესამეც, თუნდაც ობიექტურად და უტყუარად მივიჩნიოთ რომელიმე ერთი ვარიანტი ინფორმაციისა, იქ მაინც ფაქტები იქნება გადმომცემული; ფაქტი კი არ ნიშნავს იმის ჩვენებას, რამაც იგი განაპირობა და რაც ფაქტებს მიღმა ნაგულისხმევი.

ასეთი „ლიტერატურული ჭორები“ შესანიშნავი მასალაა ხელოვნების ისეთი მკვლევარისთვის, რომელიც მართებულ ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პოზიციებიდან შესძლებს არსებითის განჭვრეტას, მაგრამ არასწორად მონოდებული ინფორმაციები, მიუხედავად გარეგნული სიმსუბუქისა, მომხიბვლელობისა და უვნებლობისა, ზოგ შემთხვევაში და გარკვეული ასპექტით, ფრიად სახიფათოა. განსაკუთრებით სახიფათოა ისეთი მკვლევარისთვისაც, ხელოვანისთვისაც და მკითხველისთვისაც, რომელიც ჯეროვნად ვერ ჩასწვდომია ხელოვნების არსს და ხელოვნების პრინციპი არ შეუცვნია. ამ შემთხვევაში ასეთი ინფორმაციები გარკვეული დოზით და, ზოგჯერ დიდი დოზითაც განაპირობებს იმას, რომ ბევრნი ხელოვნებას ჩათვლიან ცხოვრებისეულ (ჩვეულებრივ) განცდათა თუნდაც პოეტური ფორმით გადმოფრქვევის ასპარეზად. თავის მხრივ, ეს სხვადასხვანაირად და ხშირად არასწორად მონოდებული და აღქმულ-გააზრებული „ჭორები“, ზოგს ისე გააცნობიერებინებს ხელოვანის შემოქმედებით პროცესს, თითქოს იგი წარმოადგენდეს ხან მხოლოდ ლოგიკურ-რაციონალურ, ხან წმინდად ემოციონალურ პროცესს ცხოვრებისეულ გრძნობათა პოეტური ფორმებით გადმოცემისა. საბოლოოდ კი რა გამოდის? ასეთი ადამიანები, სხვადასხვა თანამედროვე მეცნიერული დისციპლინების მოშველიებით განაგრძობენ იმ მოძველებული და მცდარი შეხედულებების გადამღერებას, თითქოს ხელოვნება ცხოვრების მიბაძვის ანუ ცხოვრებისეულ მოვლენათა ხელოვნების ენით მხატვრულ ტილოზე გადმოტანის პრინციპს ემყარებოდეს. ასეთი ლიტერატორები პოეზიაში ვერაფერს ხედავენ და არაფერს ეძებენ გარდა ემპირიული საგნებისა და მათი პოეტური გამოსახვის საშუალებებისა: და ისინი, მათდა უნებურად, იწყებენ ახალი გზებით უვარგის და უარყოფილ ძველ მოსაზრებათა მტკიცებას. აი ასე, უვნებელი და მომხიბვლელი ჭორები ფრიად რთულ „ცოდვებს“ ჰზადებს ხელოვნების მიმართ და მის შიგნითაც.

შემოქმედებით პროცესზე ამგვარმა შეხედულებებმა ბევრად განაპირობა ისიც, რომ პოეზიაში ახლა ხშირად ვხვდებით განცდათა „ორიგინალურ“ გადმოცემას. მას კი სრულიად კანონზომიერად თან მოჰყვა ნიშანი „პოეტური მეტყველების“ გადაზრდისა „პოეტურ ლაპარაკში“. ზოგი კრიტიკოსიც ვერ ამჩნევს მანერულობას და გაპრანჭულ თუ ზედაპირულ სტილიზაციას, და თანამედროვე პოეზიაში ფეხმოკიდებულ „ლაპარაკის ფორმას“ ხან სასაუბრო მეტყველების, ხან საგაზეთო მეტყველების პერიოდად მიიჩნევს და პარალელები მოჰყავს ვაჟა-ფშაველადან, გურამიშვილიდან, აკაკიდან, გალაკტიონიდან და სხვა. მე აქ მათ პაროდულ კრიტიკას არ შევეხები, მაგრამ ერთი კი ცხადია: პოეზიაში სტილიზაციის ხერხით დახატული ყოველივე ბანალურ-ცხოვრებისეულის მონონება კრიტიკის მიერ, უთუოდ უზიძგებს მგრძნობიარე გულის კაცს ლექსის დანერისკენ, გაუღვივებს რა იმის რწმენას, რომ ლექსის დანერისთვის სავსებით კმარა მგრძნობიარე გული, პოეტური საშუალებების შესწავლა, ხელის განვრთნა, ლოგიკურ-რაციონალურად დამუხტული გონება. ყოველივე ეს უნდა ჰქონდეს და ახასიათებდეს ნამდვილ პოეტს, მაგრამ (საუბედუროდ და საბედნიეროდაც) მარტო ეს არ კმარა.

რა თქმა უნდა, ყველასთვის საინტერესოა იმის გაგება, თუ რა კავშირი ჰქონდა გალაკტიონს მერი შერვამიძესთან, ოლღა ოკუჯავასთან, რაისა ჩიხლაძესთან და ა. შ. განსაკუთრებით საინტერესოა ეს ლიტერატურული შემოქმედების ფსიქოლოგიური შესწავლის თვალსაზრისით. და ამ წერილით ინფორმაციული ხასიათის წერილებს კი არ უარყოფ, არამედ მათი

გადმოცემის არამართებულობას და იმ შედეგებს, რომლებიც ფარულად ან აშკარად მოჰყვება, ერთი მხრივ, არასწორად მოწოდებულ და, მეორე მხრივ, მცდარად გაგებულ ინფორმაციებს. პირიქით, ასეთი ინფორმაციების გათვალისწინება ბევრ საგულისხმო ნიშანს მიაგნებინებს მკვლევარს შემოქმედებითობის სფეროში, ოღონდ, იმ შემთხვევაში, თუ იგი მართებული პოზიციებიდან არ გადაუხვევს, მაგრამ როდესაც კრიტიკის სფეროში დაიწყება დავა იმის თაობაზე, თუ გალაკტიონის „მერის ციკლის“ რომელ ლექსში რომელი კონკრეტული სახელია ასახული და რამდენად ობიექტურია ასახვის მომენტი ცხოვრებისეულთან შეპირისპირებით, – ეს უკვე საკითხის არასწორად დაყენებაა და ლიტერატურული მსჯელობის გამრუდებაა.

ასეთი დავა ლიტერატურის სფეროში ბევრის მხრივ უშედეგოა, – უშედეგოა თუნდაც იმიტომ, რომ თითოეულ მკვლევარს შეუძლია სრულიად დასაბუთებული კონტრარგუმენტები წამოაყენოს. მაგრამ ეს კონტრარგუმენტები ყოველთვის ლოკალური ხასიათისაა და მხოლოდ სუბიექტურად მართალი გამოდგება, ერთ მკვლევარს ისეთივე უფლებით და დამაჯერებლობით შეუძლია ამტკიცებდეს, რომ „მერის“ პროტოტიპი „ქალბატონი მერი“ – ოღლა ოკუჯავაა, რა უფლებითაც და დამაჯერებლობითაც სხვა მკვლევარი დაგვისაბუთებს პროტოტიპი უდავოდ მერი შერვაშიძე ან რაისა ჩიხლაძეა. მეტიც, ვინმე ახალ მკვლევარს შეუძლია წამოაყენოს ისეთი არგუმენტებიც, რომ მერის პროტოტიპი ვინმე აქამდე უცნობი კეკლუცი მანდილოსანია. ეს დავა არ ატყდებოდა, გალაკტიონს ზუსტი მისამართი რომ დაეტოვებინა, მაგრამ მან ეს ერთადერთი სიტყვა არც საჯაროდ და არც წერილობით არ გაგვანდო. და არ გაგვანდო არა იმიტომ, ვინმესი ან რაიმესი ერიდებოდა, არამედ... თუმცა, რატომ არა თქვა გალაკტიონმა თუ ვინ იყო მისი „მერი“, ესეც ბოლოს გახდება ნათელი.

ამისდავე მსგავსია ის წერილობით გამოთქმული თუ ზეპირად მოარული ინფორმაციები, ვითომ გალაკტიონს მატარებელში მგზავრობისას ნაუცბადევად შეექმნა რომელიმე ლექსი, ან, ვითომ იგი ხშირად მთვრალიც ქმნიდა ლექსებს. ჯერ ერთი, ლექსიცაა და ლექსიც; და მეორეც: ამ ჭორებს უგულვებელყოფს ის ვარიანტები და კორექტურები, გალაკტიონის თითქმის ყველა ლექსს რომ აღმოაჩნდა. მისი დღიურებიდანაც ხომ აშკარად ჩანს, რა რთულად და ღრმად განსჭვრეტდა ლექსის ობიექტივაციის პროცესს. დიდ პოეტთა შემოქმედებითი პრაქტიკის გათვალისწინებით, უნდა ვაღიაროთ, რომ ნამდვილი ლექსი არასდროს არ შექმნილა სიმთვრალეში და მატარებელში კომპანიითურთ მგზავრობისას. ამ მომენტებში შესაძლებელია რაიმე იდეის, სახის, ფრაზის აღმოცენება და არა ნამდვილი ლექსის ობიექტივაცია.

სხვათა შორის, ასეთი ლიტერატურული ჭორები (და, რა თქმა უნდა, სუსტი ლექსების სიჭარბეც) გაუთვითცნობიერებელ მკითხველთა მასას ისეთ შეხედულებას უყალიბებს, თითქოს პოეზია მსუბუქი, წამიერი რამაა და ლექსიც მსუბუქად ატაცებული ემოციებით, წამიერად შეიქმნება – ამის გამო, ხალხის დიდ ნაწილს თვით ნამდვილ პოეტებზეც მსუბუქი შთაბეჭდილება ექმნებათ. რა თქმა უნდა, ამაში თვით პოეტებსაც მიუძღვით ბრალი. თუმცა, პოეტებს კი არა, საქმოსნებსა და ქარაოცებს პოეზიაში, რომელთაგან პირველნი პოეტურ საშუალებებს ბიზნესმენური მიზნებით გამოიყენებენ, ხოლო მეორეთ, პოეზია მხოლოდ ცხოვრებისეულ გრძნობათა გადმოფრქვევა ჰგონიათ და ყოველ ტრივიალურად განცდილ მოვლენაზე ლექსებს აშალაშინებენ „პოეზიის სკივრიდან“ ნასესხები ფორმებით.

არსებობს კიდევ უამრავი სხვადასხვა სახის „ლიტერატურული ჭორი“ თითქმის ყველა დიდ ხელოვანზე, მაგრამ მათი ჩამოთვლა და დახასიათება საჭიროდ არც მიმაჩნია. ამიტომაც, შევეცდები უფრო კონკრეტულად გადმოვცე ზოგიერთი მოსაზრება, რომელიც შემექმნა გალაკტიონის „მერის“ თაობაზე და, საერთოდ, ისეთ ლექსებზე, სადაც ქალი და ქალთან დაკავშირებული განცდებია გამოხატული.

თავიდანვე ვიტყვი: ნამდვილად ცდება ის, ვინც პოეტის მიერ ლექსში გამოთქმულ განცდებსა და სახეს ქალისას, ცხოვრებისეულად კონკრეტულ ქალად მიიჩნევს. ე. წ. „სასიყვარულო ლირიკის“ სფეროში არაერთი შედეგრი კონკრეტული ქალისადმია მიძღვნილი და ბევრს ჰგონია, რომ ლექსში ქალი აუცილებლად ისეთად არის ასახული, როგორც იგი ცხოვრებაში იყო. ჯერ ერთი, ასე რომ იყოს, პოეზიაში ტიპიურობის მომენტზე აღარც იმსჯელებდნენ და, მეორეც, – ლექსში არა იმდენად ქალი, რამდენადაც ქალისადმი განცდაა გადმოცემული.

მაგრამ ნამდვილად ცდება ისიც, ვინც ლექსში ქალისადმი გამოთქმულ განცდას, ცხოვრებისეულ, ყოფით, ჩვეულებრივ განცდად მიიჩნევს. თვით კონკრეტული ქალისადმი ლექსში გამოთქმული გრძნობა არ წარმოადგენს პოეტის როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდის გრძნობას, ანუ, იმ გრძნობას, რომელსაც პოეტი განიცდის ქალისადმი ცხოვრებისეულ სიტუაციებში და ემოციურ მიმართებებში (შემოქმედებითი განწყობისა და ხილვის გარეშე). ლექსში გამოხატული განცდა თითქმის თავისუფალია ცხოვრებისეული ემოციური მიმართებებისგან და, შეიძლება ასეც ითქვას, რომ ლექსში ცხოვრებისეული ემოციური მიმართებები გარდატეხილია ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ იდეალურ გრძნობით მიმართებებში. სამაგალითოდ შეგვიძლია გავიხსენოთ თუნდაც ისეთი კონკრეტული ადრესატის ლექსი, როგორიცაა მანდელშტამის „სალომინკა“ ან ტიცციან ტაბიძის „ანანურთან“.

საკითხის ამგვარი დასმა უნებურად მოითხოვს ხელოვნებისა და ობიექტური რეალობის შეპირისპირებით ანალიზს. მაგრამ ამით თავს აღარ შეგანწყენთ, რადგან ამის თაობაზე ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში საკმაოდ გასაგებად და დამაჯერებლად არის მოსაზრებები გამოთქმული: პოეზია რომ იმის უბრალო ასახვას და განმეორებას წარმოადგენდეს, რასაც ჩვენ ცხოვრებისეულად ვხედავთ ან განვიცდით, მას არავითარი მნიშვნელობა და ღირებულება არ ექნებოდა, ის უბრალოდ საინტერესოც ვერ იქნებოდა, რადგან ახალს ვერაფერს გვეტყოდა, ისეთს, რასაც თითოეული ჩვენგანი არ შენიშნავდა ცხოვრებაში. და როდესაც პოეტი ლექსს ქმნის ქალსა და ქალისადმი განცდაზე – ეს ქალიცა და ეს განცდაც უნდა იყოს ახალი იდეა ქალზე, ეს უნდა იყოს ჯერ ვერდანახული ქალის ჩვენება; ეს უნდა იყოს ახალი ხილვა, ახალი წარმოსახვა ქალისა, და, რაც მთავარია, არა მარტო სხვისთვის, არამედ პოეტისათვისაც ახალი. ეს მომენტი თითქოს პირდაპირ მინიშნებულია გალაკტიონის თუნდაც ამ ფრაზაში: „ვინ არის ეს ქალი? ვინ არის ეს ქალი ასეთი ცისფერი?!“

პოეტური სახე-იდეა არა მარტო მკითხველისთვის, არამედ პოეტისთვისაც ახალს უნდა წარმოადგენდეს. და ეს ის ახალი სახე-იდეაა, რომელიც არ ჩანს, არ განიცდება უშუალოდ ცხოვრებაში, მაგრამ რომელიც, იმავე დროს, ცხოვრებისთვის არსისეულია. სწორედ ამით გამოვლინდება პოეზიის ემოციური შემეცნების ფუნქცია. პოეტის „შემოქმედებითი თვალი“ ისე უნდა ხედავდეს ქალს, როგორც თვით იგი ვერ ხედავს საკუთარ თავს ცხოვრებისეულ გარემოში.

რამდენადაც არ უნდა იყოს დაკავშირებული ლექსში გამოხატული ქალი მის ცხოვრებისეულ პროტოტიპთან, იგი მაინც ფანტაზიის ქალია – ლექსში მას იდეალურის მნიშვნელობა აქვს მიკუთვნებული და ეს იდეალურის მომენტი ფანტაზიის ქალისა თავისთავად უპირისპირდება ყველაფერს, რაც ყოფითია.

ერთი შეხედვით, ასეთი გაგება თითქოს უარყოფს ხელოვნების მიერ ცხოვრების ასახვას. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით მოჩანს აგრე. ხელოვნება უდავოდ ასახავს ცხოვრებას, მაგრამ ასახავს არსს მისას, მის არსებით მხარეებს და თვისებებს, ცხოვრებისეულ მიმართებებში არსისეული თვისებები და ნიშნები ხშირად დახშული და გამოუვლინებელია და როდესაც პოეტი ქალს ხატავს, გადმოსცემს განცდას ქალისას, ეს ის განცდაა, რომელიც ობიექტურად არსებობს, მაგრამ, იმავე დროს, **ცხოვრებისეულად** გამოუვლინებელია – მეტიც ეს განცდა **ცხოვრებისეულ** გარემოში შესაძლებელია არასასურველიცა და შეუსაბამოც აღმოჩნდეს. და კიდევ უფრო მეტიც: მხატვრულ ნაწარმოებში დახასიათებული თვისებები, შესაძლებელია **ცხოვრებისეულად** სრულიადაც არ ახასიათებდეს პროტოტიპს. ადამიანები ხომ ცხოვრებისეულ სიტუაციებში არსებითით არ ცხოვრობენ უმეტეს შემთხვევებში. პირიქით, ისინი დიდად არიან შებოჭილნი ზედაპირული გარემოებისმიერი ნიშნებით. და მთელი განვითარება კაცობრიობისა ხომ იქითკენ ისწრაფვის, რომ ადამიანმა არსებითით იცხოვროს და თავისი ცხოვრებით არსებითი გამოავლინოს. და თუ ფილოსოფია არსებითის გონიერ წვდომას სთავაზობს კაცობრიობას, ხელოვნება გზას უხსნის არსებითის უშუალო განცდისაკენ.

ამიტომაც, ცხოვრებისეული ლოგიკით თუ მივუდგებით, გამოვა, რომ პოეტი ბოლოს და ბოლოს არც წერს იმ ქალზე, რომელიც არსებობს იმგვარად, როგორადაც არსებობს ცხოვრებაში ყველასათვის ან თუნდაც თავისი თავისთვის. – არამედ წერს იმ ქალზე, რომელიც არსებობს პრინციპში და თავის თავში; და წერს კიდევ იმაზე, რაც შეიძლება ყველა ქალში არსე-

ბობდეს. „მერის“ ნიშანი თუ თვისება, წესით, ყველა ქალში უნდა იყოს და არის კიდეც. – თვით იმ ქალშიც, ვინც დიამეტრულად საპირისპიროა. სწორედ ამიტაც აიხსნება ხელოვნების ინტერსუბიექტური კომუნიკაციის შესაძლებლობა. ლექსში გამოთქმული განცდა სუბიექტურად უაღრესად განპირობებული რომ იყოს – ე. ი. უაღრესად რომ იყოს შებოჭილი კონკრეტული ობიექტითა და მისდამი აღძრული სუბიექტური ემოციური მიმართებით – მაშინ იგი მიუღებელი იქნებოდა სხვებისთვის.

და არა მარტო ლექსის ლირიკული გმირის ცხოვრებისეული პროტოტიპისათვის, არამედ თვით პოეტისთვისაც ცხოვრებისეულად შესაძლებელია არანიშანდობლივი გამოდგეს ესა თუ ის შემოქმედებითად გამოხატული განცდა. ქვეყნად არაერთი პოეტი ყოფილა, რომელიც გარემოში სულ სხვანაირი ჩანდა, ხოლო ფანტაზიაში სულ სხვა სულიერ თვისებებს ავლენდა. თუნდაც იმავე გალაკტიონის დღიურებს რომ ჩაუკვირდეთ, ადვილად შევნიშნავთ მისი პიროვნების, მისი „მე“-ს ერთგვარ გაორებას. თვით ოღლა ოკუჯავასადმი, როგორც ჩანს, ცხოვრებისეულად სულ სხვა მიმართება ჰქონდა, ხოლო მოსკოვური პერიოდის მისდამი მიძღვნილ ლექსებში სულ სხვა მიმართებაა გამოვლენილი. ამ დღიურების ნაკითხვისას ხანდახან პირდაპირ გასაოცარი ხდება, ერთი მხრივ, ზოგჯერ რა წვრილმანებამდე დადის იგი ოღლა ოკუჯავასადმი ცხოვრებისეულად და, მეორე მხრივ, შემოქმედებითად რა „ცისფერ სიმაღლეებიდან“ განიცდის მას. ერთ-ერთი დღიური კი, საიდანაც საცნაური ხდება მისი ერთი დღის აწრიალებული მდგომარეობა და მოფუსფუსე ზრუნვა, უცებ ასეთი მოულოდნელი ფრაზით მთავრდება: „შინაგანი მეორე „მე“ იყო მშვიდი და ნათელი!“ – ანუ იმ ცხოვრებისეული ფუსფუსის პარალელურად, მისი შემოქმედებითი სული აუმღვრეველი და ნათელი რჩებოდა.

პოეტის სულში ორი „მე“-ს არსებობაზე მსჯელობა, ცოტა არ იყოს, სახიფათო და საკამათოც არის. რაც შეეხება მისი „მე“-ს გაორებას, მის გაორებულ ცხოვრებას, ამ ფაქტის თაობაზე ბევრი რამ თქმულა დასაბუთებულად და დამაჯერებლად. და როდესაც ვკითხულობთ დიდ ხელოვანთა დღიურებს, იმგვარი შთაბეჭდილება შეგვექმნება, რომ ხელოვანი თავისი ყოფითი ცხოვრებით ერთგვარად სასიამოვნო ან არასასიამოვნო მოვალეობას ასრულებს, ხოლო შემოქმედებითი ცხოვრებით იგი ასრულებს თავის დანიშნულებასა და მოთხოვნილებას. ხელოვანის ბუნების ამ გაორებულობის გათვალისწინებით, თავისუფლად შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ პოეტს ცხოვრებისეულად შესაძლებელია არც ჰქონდეს ქალისადმი ისეთი გრძნობითი მიმართება, როგორსაც ფანტაზიაში შემოქმედებითად განიცდის..

სხვათა შორის, ქალები საოცარი სიზუსტით აღიქვამენ პოეტის გაორებულ მიმართებას მათდამი და სათანადო პასუხსაც სცემენ. მათ ხელს არ აძლევთ, არ აკმაყოფილებთ იდეალურის სფეროში თავგანწირვა და ერთგულება, ხოლო ცხოვრებისეულ ასპექტში კი ერთგვარი შეუღწევლობა და განდგომა, და უღმობელობასაც იჩენენ. არაერთ ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში, დღიურებში, წერილებში შეგვიძლია ამოვიკითხოთ, თუ რაოდენ საშინელ უღმობელობას იჩენენ ქალები პოეტების და საერთოდ, ხელოვან ადამიანთა მიმართ. ამ ნაწერების გაცნობისას შეგვზარავს კიდეც მათი გულგრილობა, მათი თანაუგრძნობლობა, პოეტის ე. წ. სიყვარულისადმი. მაგრამ თუ ობიექტურად შევაფასებთ, აქ გასაკვირი და შესაზარი არაფერია: ის ქალები, უბრალოდ, ჩვენზე უკეთ და უშუალოდ განიცდიდნენ, რომ პოეტს ისინი კი არ უყვარდა, არამედ უყვარდა რაღაც ის, რასაც მათში ხედავდა და რასაც თვით ის ქალები ან ვერ ხედავდნენ, ან არ სურდათ დაენახათ. ამას გარდა, დასაკუთრების ინსტინქტი, რომელიც ქალს ცხოვრებისეულად ამოძრავებს საპირისპირო სქესის მიმართ, ხელოვანის შემთხვევაში ფიასკოს განიცდის – აქ კი თითქმის განუხორციელებელია, რადგან ხელოვანი შემოქმედებითობის სფეროში ცხოვრობს და ფანტაზია, შემოქმედებითი სული მას გამუდმებით თიშავს ცხოვრებისეული მიმართებისაგან, იმ გარემოსაგან, სადაც ამ დასაკუთრების სურვილს უმეტეს შემთხვევაში თავისი გააქვს. ხელოვანისთვის ცხოვრებისეული სფერო უთუოდ მეორეხარისხოვანი, ერთგვარი „დამხმარე“ სფეროა; ქალი კი როგორც ამ სფეროს უმთავრესი კომპონენტი, აშკარად და მწვავედ აღიქვამს თავის მეორეხარისხოვან თუ „დამხმარე“ მდგომარეობას. და, როგორც უაღრესად უფლებამოყვარე ინდივიდი, შეურაცხყოფილად გრძნობს თავს. რასაც პოეტი ქალში ხედავს, ხშირად არ წარმოადგეს მის ცხოვრებისეულ ნიშანს – ხოლო ქალი, უპირველეს ყოვლისა, ცხოვრებისეულს მოითხოვს ცხოვრებაში,

თვით სიყვარულსაც და მისი ეს მოთხოვნა ფრიად კანონზომიერი და სრულიად რეალურია. სწორედ ეს განაპირობებს ხელოვანთა სასიყვარულო თავგადასავლების ტრაგიკულობას.

გავიხსენოთ თუნდაც ვან გოგის მაგალითი: ამოიყვანა რა წუმპედან ქრისტიანა, მან იგი „განწმინდა“ და ბოლოს შეუღლებაც გადაწყვიტა მასთან; მაგრამ, საქმე ისაა, რომ იგი ამით აპირებდა შეუღლებას თავის იდეასთან, თვით უკვე განხორციელებულ იდეასთან, თავისი ფანტაზიის ერთ-ერთ გამოვლინებასთან. ამ შეუღლებით იგი თითქოს აპირებდა თავისი იდეა თუ წარმოსახვა დაედასტურებინა და სამუდამოდ აღებეჭდა ცხოვრებაში ისევე, როგორც მხატვრულ ტილოზე. იმ სიტუაციაში სულ ერთი იყო, ეს ქალი ვინ იქნებოდა, სულ ერთი იყო, იმ დუქანში იმ განწყობაზე მყოფს (როდესაც პირველად შეხვდა ქრისტიანს), პარიზის რომელი მრეცხავი შეხვდებოდა. ამ ქალაქში ქრისტიანასავით „მოსეირნე მრეცხავებს“ სხვადასხვანაირად ერთნაირი ბედი ჰქონდა და ვან გოგიც, იმ განწყობაზე მყოფი, სხვასაც იმგვარადვე განიცდიდა ალბათ. და აი ქრისტიანა, მიუხედავად თავისი გაუნათლებლობისა, გუმანით მიხვდა ყოველივეს – ამ შემთხვევაში არა ქალის გონება, არამედ ქალის ინსტინქტი აღიძრა კაცის წინააღმდეგ. და ქრისტიანამ ისევე წუმპე არჩია ვან გოგთან „განწმენდილად“ და „მონამებრივ“ ცხოვრებას. უდავოდ საშინელი, უღმობელი პასუხია. მაგრამ, თუ ცხოვრებისეულად ობიექტური პოზიციებიდან დავუკვირდებით, ეს პასუხი ფრიად სამართლიანი და კანონზომიერი აღმოჩნდება. ეს მართლაც სავსებით საკადრისი პასუხია: ეს ის პასუხია, რომელსაც ცხოვრება ყოველთვის გასცემს იდეალს, ანუ, ცხადი – ფანტაზიას.

ხელოვანთა ცხოვრებას მათივე დღიურებიდან და წერილებიდან რომ დავუკვირდეთ, უმეტეს შემთხვევაში მართებულად მოგვეჩვენება ოსკარ უაილდის ის გამხელა, რომ პოეტით შეიძლება იყო აღტაცებული და გატაცებული, მაგრამ შეუძლებელია მისი სიყვარული. და შეუძლებელია იმიტომ, რომ თვით მასაც არ შეუძლია უყვარდეს. ამ ქვეყანაზე, – დასძენს ოსკარ უაილდი, – პოეტი უზბედურესი ადამიანია: იგი არა მარტო არ უყვართ, არამედ მასაც არ შეუძლია სიყვარული, ანუ ყველაზე მაღალი ცხოვრებისეული განცდა არ შეუძლია. ბევრს პოეტი მიაჩნია თავდავინწყებისკენ მიდრეკილების მქონე კაცად. მაგრამ ეს ასე არ არის. პირიქით, პოეტი თვით სიყვარულშიც არ არის თავდავინწყებული. მას არ შეუძლია და არც აქვს უფლება სხვებივით უბრალოდ და უშუალოდ თქვას: – მე მიყვარს. არ შეუძლია, რადგან მას მხოლოდ ის უყვარს, რომ უყვარს. სიყვარულის მსგავსად არც სიძულვილი შეუძლია ისევე ბუნებრივად, როგორც სხვებს. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ იგი თითქმის გამუდმებით და თითქმის ყველაფერს (საკუთარი თავის ჩათვლით), თითქოსდა მესამე მხილველი თვალთ უთვალყურებს – საბედისწეროდ მას აქვს მესამე მხილველი თვალი, რომელიც არასდროს, თვით ძილშიაც არ იხუჭება, ყოველივეს გარდატეხს თავის ფოკუსში და თავის ფსკერზე, ხსოვნის ფოსოში სამუდამოდ აღბეჭდავს და გამოამწყვდევს. ერთადერთი, რაც უშუალოდ უყვარს პოეტს – ეს პოეზიაა, ანუ ცხოვრებას დაპირისპირებული ფენომენი. ცხოვრება არ აპატიებს პოეტს დაპირისპირებულ არსებობას. ვინც პოეტის ბედს შენატრის, ის შენატრის ტანჯვას და უბედურებას, – დაახლოებით ასე ავითარებს ოსკარ უაილდი თავის მსჯელობას პოეტის სიყვარულსა და ცხოვრებაზე. საოცრად ზუსტია და მართალია შემდეგი ორი განსაზღვრა: „ხელოვანი არის ის ადამიანი, რომელიც ცხოვრების სანახაობას ხედავს საკუთარი გრძნობებით“ (გრძნობებით დანახვა ანუ გრძნობის დანახვა, – ეს მეტაფორულად გამოთქმული სიმართლეა ხელოვანის სულიერ ცხოვრებაზე), და კიდევ: „სიყვარული ხელოვანისათვის წარმოადგენს მხოლოდ მშვენიერების განცდას, გრძნობას მშვენიერისა“ (სიყვარულის განცდა როგორც მშვენიერის, უკვე თავისთავად გულისხმობს ესთეტიკურის მომენტს, ფრიად განსხვავებულს სიყვარულის ჩვეულებრივი განცდისაგან, რომლის დროსაც ძირითადად გაუცნობიერებლად განიცდი ემოციურ მიმართებას ქალისადმი, როგორც სასურველი და საჭირო ცხოვრებისეული ინდივიდისადმი და არა მშვენიერისადმი, და რომლის დროსაც არც ფიქრობ მის მშვენიერებასა თუ არამშვენიერებაზე. ჩვეულებრივი განცდების ასპექტში ქალი მოქმედებს როგორც მშვენიერი და არა როგორც მშვენიერება).

„უვნებო ვნებით მინდა ვწვავე ვნებიან თვალებს!“ ტიცინ ტაბიძის ამ პოეტურ ფრაზაში ამოიკითხება არა მარტო ხელოვნების არსი, არამედ ბედიც ხელოვანისა.

და მართლაც, თუ გავითვალისწინებთ ხელოვანთა დღიურებს და წერილებს, მივხვდებით, რომ ამქვეყნად ცოტაა ისეთი ქალები, რომელთაც ძალუძთ პოეტის სიყვარული. ასეთ სიყვარულს სულ სხვაგვარი სულიერი თვისებები და, შეიძლება ითქვას, თანდაყოლილი ნიჭიც სჭირდება. პოეტთა დიდი უმეტესობა „სიყვარულით გამთბარი“ დიდხანს არ დაიარებოდა. სამაგალითოდ საკმარისია გავიხსენოთ ბარათაშვილის, პუშკინის, ლერმონტოვის და იგივე გალაკტიონის ფენომენი.

თუმცა, ქალის ამგვარ დამოკიდებულებას პოეტიც ღირსეულად პასუხობს – პასუხობს იდეალისადმი ერთგულებით, ფანტაზიაში ცხოვრებით. იგივე ოსკარ უაილდი წერს: რომ პოეტს შეუძლია უმძაფრესი, უსაზღვრო სიყვარულის განცდაც და მინიჭებაც ქალისადმი. ოღონდ, ეს სიყვარული ფანტაზიური სიყვარული იქნება და ბევრი რამ ექნება საერთო გამონაგონთან, წარმტაც „სიცრუესთან“. იგი არამყარი და არასრულყოფილი გამოდგება ყოველივე ცხოვრებისეულისადმი და პრაქტიკულისადმი იმდენად, რამდენადაც მტკიცე და სრულყოფილი აღმოჩნდება ცხოვრებისაგან მოწყვეტით. ყოველივე ეს იმიტომ აღვნიშნე, რომ მეთქვა: პოეტი ძირითადად გამონაგონში განიცდის ქალს (რადგან მას მთელი ცხოვრება იდეების, ფანტაზიის სფეროში გადააქვს უნებურად), და გალაკტიონსაც თავისი „მერი“ – ანუ გამონაგონში არსებული იდეა ქალზე, შეეძლო, დაენახა და განეცადა როგორც უმშვენიერეს მაღალი წრის მანდილოსანში, ასევე ქუჩის მეძავეში. „ცისფერის“ იდეა ორთავეშია ნაგულისხმევი. მთავარია, რომ გალაკტიონი ფანტაზიაში განიცდიდა „მერის“, განიცდიდა როგორც რწმენას და ხილვას. და ის, რომ ზოგჯერ რომელსამე კონკრეტულ ქალში დაინახავდა „მერის“, ერთი მხრივ, აიხსნება იმ სპეციფიკურად გამოვლენილი ჰალუცინატორული მიმეტიზმითაც, რომელიც თითქმის ყველა პოეტს ზომიერების ფარგლებში მეტ-ნაკლებად ახასიათებს.

გალაკტიონისათვის „მერი“ წარმოადგენდა ხატებას იმ სასურველი ქალისა, რომელიც „სადღაც, ოდესღაც ფიქრში ზმანებული“ უნახავს. „მერის ციკლიდან“ ყველა საუკეთესო ლექსი მიგვანიშნებს იმაზე, რომ მათში „ფანტაზიის გრძნობა“ გამოხატული და არა „ჩვეულებრივი გრძნობა“ – ამ ლექსებში ხელთ გვეძლევა არა ცხოვრებისეული მოვლენა, არამედ ფანტაზიის მოვლენა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ გალაკტიონის ფანტაზიაში „მერი“ აღმოცენდა მანამ, სანამ სახელად მერი დაერქმეოდა, სანამ გაჩნდებოდა თვით ლექსიც „მერი“ და სანამ იგი მერი შერვაშიძესა თუ რაისა ჩიხლაძეს შეხვდებოდა. მერის სახე-იდეა მის შემოქმედებით პრაქტიკაში დასაბამს პოულობს ჯერ კიდევ 1908 წელს ლექსში „რაც უფრო შორს ხარ“. პირველად აქ იჩინა თავი იმ გრძნობითმა მიმართებამ, რომელიც მერის ციკლისა და, საერთოდ, პირველ პერიოდში სასიყვარულო თემაზე დაწერილ ლექსებში განვითარდა და გამრავალფეროვნდა. ამ პერიოდის ლექსებში ქალი წარმოდგენილია, ერთი მხრივ, როგორც მიუწვდომელი და ხელუხლებელი, რომელშიც პოეტს თავისი ოცნება უყვარს, რომლითაც პოეტი მით უფრო სტკებება, რაც უფრო შორსაა იგი; ხოლო, მეორე მხრივ, ცხოვრებაში ამაოდ ძიება იმ ქალისა, „ვისაც ჰფიქრობს“ პოეტი. ამგვარად, ქალისადმი განცდა ძირითადად ამ ორი მიმართულებით განეფინებოდა: როგორც მოლოდინი სასწაულისა და ზმანებაში ხილვა საწაღელისა, და როგორც სასონარკვეთა სიცხადეში.

კონკრეტულად „მერის“ აღმოცენებას (1915 წელი), წინ უსწრებს ისეთი ლექსები, როგორცაა: „რაც უფრო შორს ხარ!“, „ო, გიპოვე“, „სადღაც მინახავს“, „ლანდი არაქვეყნიური“, „სიშორით შენით“, „უსიყვარულოდ“ და სხვა. ამ ლექსებისა და „მერის ციკლის“ შედარებისას ყველასათვის თვალსაჩინო გახდება, თუ რაოდენ დიდი შინაგანი მსგავსებაა მათ შორის. პოეზიაში ქალისადმი ეს გრძნობითი მიმართება თანმიმდევრული სიზუსტით თუ არა, ძირითადად მაინც ბოლომდე გაჰყვა გალაკტიონის შემოქმედებით ცხოვრებას. ასე რომ, განსაკუთრებით მისი შემოქმედების პირველ პერიოდში, „მერის ციკლს“ უნდა მივაკუთვნოთ ის ლექსებიც, სადაც სახელი მერი არ არის ნახსენები. სახელის ხსენება არც არის სავალდებულო ლექსთა გარკვეული ციკლის დადგენისათვის. ამ შემთხვევაში მთავარია ფანტაზიის სახის მოდელის და გრძნობითი მიმართების საერთო მნიშვნელის გამონახვა. ამგვარადვე „მერის“ განცდა თავისუფლად შეიძლება აღმოვაჩინოთ სრულიად სხვა თემაზე დაწერილ ლექსებში. მაგრამ ეს საკითხი ცალკე კვლევის საგანია და აქ მასზე აღარ შევჩერდებით.

ლექსის საფუძვლად „ფანტაზიის ქალის“ მტკიცებით, სრულიადაც არ უარყოფ ცხოვრებისეულ განცდათა მნიშვნელობას. ჩვეულებრივი გრძნობები უდავოდ გარკვეულ როლს თამაშობენ შემოქმედებითი ფანტაზიის ამოქმედებისათვის და შემოქმედებითი პროცესისათვის. მაგრამ თვით შემოქმედებითი ობიექტივაციის პროცესში ჩვეულებრივი გრძნობები აღარ მოქმედებს. შემოქმედებით პროცესში ობიექტივირდება სწორედ „ფანტაზიის გრძნობა“ (როგორც უნოდებს ლ. ს. ვიგოტსკი), ანუ, მხატვრული გრძნობა, რომელიც ფრიად განსხვავებული და სპეციფიკურია. ეს მხატვრული გრძნობა აღმოცენდება უშუალოდ განწყობის სფეროდან – უფრო ზუსტად, იმ მომენტიდან, როდესაც „მომნიფებული განწყობა“ ფანტაზიის ხატით გამოეცხადება პოეტის ცნობიერებას. ჩვეულებრივი გრძნობა კი განწყობის სფეროს გამლიზიანებელს წარმოადგენს და იმავ განწყობის სფეროში „იძირება“ – კი არ იკარგება, არამედ ტრანსფორმირდება.

რადგან უნებლიედ ამ საკითხზე ჩამოვარდა სიტყვა, ბარემ იმასაც ვიტყვი, რომ მხატვრულ გრძნობას და ჩვეულებრივ გრძნობას შორის კავშირს განწყობა კიდეც თიშავს და კიდეც ამყარებს: პოეტის განწყობა ისეთ დამაკავშირებელ „გვირაბად“ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის, სადაც შესული „ცხოვრებისეულად მორთული“ გრძნობა, „ფანტაზიის სამოსში გამოწყობილი“ მოგვევლინება. ან, კიდეც: განწყობა პოეტისა შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ისეთ ალქიმიურ ნივთიერებად, რომელშიც მოხვედრილი ჩვეულებრივი ლითონი – ჩვეულებრივი გრძნობა, იქნეს ძვირფასი ლითონის – მხატვრული გრძნობის მნიშვნელობას – ე. ი. განსხვავდება თვისობრივადაც და ხარისხობრივადაც. არ განსხვავდება მხოლოდ არსობრივად: ორივე ლითონია – ორივე გრძნობაა.

შემოქმედებით პროცესში ხელოვანი განიცდის არა რაიმე ცხოვრებისეულ მოვლენას, არამედ ცდილობს, რაც შეიძლება სრულად გამოავლინოს წარმოსახული მოვლენის მიმართ აღძრული განცდა. საგანი, როგორც ცხოვრებისეული მოვლენა, განმქრალია შემოქმედებით პროცესში. აქ აქტივობს მხოლოდ საგანი, როგორც ფანტაზიის მოვლენა, ანუ განწყობიდან ამოშუქებული იდეა. ხელოვნების სფეროში ყოველ ცხოვრებისეულ მოვლენას და ფაქტს უფრო მხატვრული ეფექტის ელფერი უნდა დაჰკრავდეს, – ანუ, აქ ყოველი ფაქტი ეფექტად უნდა გადაიქცეს. არც ერთი ცხოვრებისეული მოვლენა თუ ფაქტი არ შემოდის ხელოვნების სფეროში თავისი ცხოვრებისეული, ემპირიული ნიშნით, რადგან არც ერთი ნამდვილი ხელოვანი არასდროს არ ხედავს საგნებს და მოვლენებს ისეთებად, როგორადაც ისინი ჩვეულებრივად მოჩანან. ის ხელოვანი, რომელიც ჩვეულებრივად ხედავს და განიცდის საგნებსა და მოვლენებს, არ არის ნამდვილი ხელოვანი. საგანი კი არ იწვევს თავის მხატვრულ განხორციელებას, არამედ ხელოვანის განწყობა და ინსტინქტი მხატვრულობის სფეროში „ხედავს“ საგანს და სწორედ ამ სფეროდან „გადმოაქვს“ ტილოზე. მართალია, უორდსუორთი ტბებს ეწვია დიდი ხნით, მაგრამ არასდროს გამხდარა ტბების აღმწერელი პოეტი. ტბათა შემოგარენში მან იპოვა მხოლოდ ის სიტყვები, რომელიც თან მოჰყვა მის სულს და რომელიც თავად გააბნია ქვებსა, წყალსა თუ ხეებში. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ძირითადად ტბებიდან წამოსვლის შემდეგ დაწერა მან საუკეთესო ლექსები „ტბების შესახებ“.

ოლლა ოკუჯავაც, რაისა ჩიხლაძეც, მერი შერვაშიძეცა და ვინმე სხვა ქალიც, როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდები და ფაქტები, განმქრალნი არიან „მერის ციკლის“ ლექსებიდან. აქ არც იმას აქვს მნიშვნელობა გალაკტიონმა მერი შერვაშიძის განცდით თუ დაარქვა თავისი ფანტაზიის ქალს მერი, და არც იმას – ასახულია თუ არა ლექსებში ცხოვრებისეულად მსგავსი სიტუაცია. ლექსში ყოველ დეტალს მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვრული გრძნობა და ფანტაზიის ხატი.

და ის ლექსი ან მეტისმეტად ცუდია ან უბრალოდ ცუდია, ან მაინც და მაინც კარგი ვერ არის, რომელშიც ჩვეულებრივი გრძნობაა გადმოცემული და აშკარად „ცხოვრებისეულია“. ასეთი „ცხოვრებისეული“ განცდით არის დაწერილი „შენს ცისფერ თვალებს“, რომელსაც უკვე ხელგანაფული გალაკტიონის მეტაფორებიცა და მძაფრად ემოციური ფრაზებიც ვერ შევლის მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ, ლექსში გამოთქმული ძირითადი გრძნობა და ლექსის ხატი არის მეტისმეტად ჩვეულებრივი და ბანალური. აქ გალაკტიონი უკვე აშკარად ამოდის ცხოვრებისეული „ქალბატონი მერიდან“ და არა განწყობის „მერიდან“. ეს, უბრალოდ, არ არის კარგი ლექსი.

და ის ლექსიც ყოველთვის მოიკოჭლებს, „ცხოვრებისეულად პოეტურ გრძობაზე“ თუ „პოეტურად ცხოვრებისეულ გრძობაზე“ რომ არის შექმნილი. თუ რას ვგულისხმობ ამ უკანასკნელში, ახლავე მოგახსენებთ: ეს ისეთი გრძობაა, რომელსაც პოეტი უშუალოდ ცხოვრებაში პოეტურად განიცდის, ანუ, რომელიც შედეგია პოეტის მიერ ცხოვრებისეულ მოვლენათა უნებლიე პოეტიზირებისა. ასეთი გრძობა აღმოცენდება იმ შემთხვევაში, როდესაც პოეტი პოეტურად უყურებს, ანუ „ლექსიდან უყურებს“ ცხოვრებისეულ მოვლენებს და ცხოვრებაში საგნებს განიცდის უშუალოდ როგორც ხელოვნების მოვლენებს. ასეთ შემთხვევებში ყოველთვის არსებობს და მოქმედებს გაუცნობიერებელი ან გაცნობიერებუ-ლი წინასწარგანზრახულობის მომენტი, გარკვეული „იძულების“ მომენტი ცხოვრების გაპო-ეტურებისა და ლექსიც „პოეტურად ცხოვრებისეულად გრძობიდან“ უშუალოდ აღმოცენ-დება. ეს არის ერთგვარი „უშუალო ლექსები“, „მძაფრად ემოციური ლექსები“ და მათში ყო-ველთვის გამოხატულია პოეტიზირებულად ცხოვრებისეული გრძობები. და ეს გრძობები ყოველთვის ეგზალტირებულია. კარგი პოეტი ასეთ ლექსებს ოსტატურად მიანიჭებს ფორმას ლოგიკურად განვითარებადს, დინამიურსა და მაღალპოეტურს. მაგრამ რა ზუსტადაც არ უნდა იყოს აგებული ასეთი ლექსი და რა კარგი პოეტის მიერაც არ იყოს დაწერილი, მაინც ატარებს პოეტიზირების დაღს. გალაკტიონის „მერის“ და პირველი პერიოდის ზოგიერთ სხვა ლექსსაც სწორედ ეს ნაკლი აქვს, მიუხედავად იმისა, რომ გენიალური გალაკტიონის კალმით დაიწერა. ამგვარი რამ თითქმის ყველა პოეტს ახასიათებს, თითოეულ ამგვარ ლექსში უნებურად შეგ-ვაცბუნებს ის „ტყუილი“, ის მეტისმეტად ტრაგიკული და მთრთოლვარე ტონები, რაც ცხოვ-რებისეულ მოვლენათა პოეტიზირებიდან გამომდინარეობს.

რაც შეეხება „ტყუილს“ ხელოვნებაში: ობიექტური ცხოვრების პოზიციებიდან ფილო-სოფოსები და ესთეტიკოსები სავსებით სამართლიანად „ბრალად სდებდნენ“ ხელოვნებას ტყუილსა თუ გამონაგონს. ხელოვნების პოზიციებიდან კი, იგივე ფილოსოფოსები და ესთე-ტიკოსები ხელოვნების ისეთ სიმართლეს აღიარებენ, რომელიც არსობრივად ავლენს ცხოვ-რებას. ჯერ კიდევ ჰესიოდემ „თეოგონიაში“ აღნიშნა ეს მომენტი: პოეტი ამბობს მრავალ სიცრუეს, რომელიც სიმართლის მსგავსია და ხელოვნების სიცრუე თავის თავში სინამდვილეს და ჭეშმარიტებას შეიცავსო. სინამდვილე ანუ ჭეშმარიტება სიცრუისა – ეს ერთ-ერთი პა-რადოქსალური ჭეშმარიტებაა ამქვეყნად და, მე ვიტყვოდი, რომ არა მარტო თავის თავის მი-მართ, არამედ ცხოვრების მიმართაც ხელოვნების ტყუილი ისეთი ტყუილია, რომელიც ტყუ-ილს ვერ იტანს.

ხელოვნების სფეროში ტყუილის შემოპარების ერთ-ერთი „უვნებელი“ ნაირსახეობა კი სწორედ „პოეტიზირებულად ცხოვრებისეულ გრძობათა“ შემოტანაა. დიდი პოეტის შე-მოქმედებაში – ეს არის წამიერი, პატარა ცოდვები. მაგრამ მათ ცოდვებს, სამწუხაროდ, ხარბად დაენაფებიან ხოლმე პატარა პოეტები და, რადგან პატარები ყოველთვის მეტნი იყვნენ და არიან, პოეზიაში „ყალბი ეგზალტაციის“ ისეთი ქარბუქია დაყენებული, რომ თავისუფლად სუნთქვაცა და ნამდვილი გზის დანახვაც მეტისმეტად გაჭირდა.

გალაკტიონის პირველი პერიოდის ისეთი ლექსები, როგორიცაა: „თოვლი“, „ვინ არის ეს ქალი“, „შენ ზღვის პირად“ და სხვა, მიუხედავად „მერიზე“ უფრო მძაფრი სიმბოლისტური ფორმისა, მიუხედავად მოვლენათა განვითარების ნაკლებად შესამჩნევი ლოგიკურობისა, რომანტიკული ამაღლებულობისა, პათოსისა და რთული მეტაფორულობისა – ეს ლექსები არ ატარებენ არც ყალბი ეგზალტაციის დაღს, არც ტყუილს; ისინი უფრო რეალურნი, უფრო არსებითნი და უფრო მართალნი არიან იმიტომ, რომ ნამდვილად მაღალმხატვრული ქმნილე-ბებია – განწყობიდან ამოშუქებული და ფანტაზიის ხატის საფუძველზე შექმნილი ლექსებია. მათში გადმოცემულია ფანტაზიაში ხილული მოვლენები და არა „გაპოეტურებული“ ცხოვ-რებისეული საგნები. და რომ ვთქვათ, „მერიში“ ჩვეულებრივ მოვლენათა გაფანტაზიურე-ბასთან გვაქვს საქმე, – ამით გალაკტიონის სიდიადეს ვერაფერს დავაკლებთ უდავოდ და, ჩვენს მიერ პოეზიის ობიექტურად შეფასების უნარს კი ასევე უდავოდ განვამტკიცებთ. ბოლოს და ბოლოს, პოეტის მიზანია ფანტაზია გააჩვეულებრივოს და არა ჩვეულებრივი გააფანტაზიუროს, ანუ, უფრო პირდაპირ რომ ვთქვა: პოეტის საქმეა ფანტაზიის ხატი გრძო-ბადი, ჩვეულებრივი, კონკრეტული საგნებით მოგვივლინოს და არა ჩვეულებრივი საგნები

ფანტაზიურად წარმოგვიჩინოს. ჩვეულებრივის გაფანტაზიურება ცხოვრებისეული ემოციისათვის არის ნიშანდობლივი და, თვით ცხოვრებაშიც, ეს უთუოდ არასასურველი მოვლენაა, მით უმეტეს, პოეზიაში. შემოქმედებითი პროცესი – ჩვეულებრივის ფანტაზიის თვალთ დახახვას და გამოხატვას კი არ ნიშნავს, არამედ განწყობაში არსებულისა და არსებულის არსის განცდას და ობიექტივაციას. ამაზე მიგვითითებს იმავე გალაკტიონის ბრწყინვალე შემოქმედება: მისი ლურჯა ცხენები, ეფემერები და ქებათა-ქებანი.

პოეზიის და, საერთოდ, ხელოვნების პარადოქსალობა კიდევ ისაა, რომ იგი ცხოვრებას ქმნის ცხოვრებისეულ განცდათა უარყოფის გზით. და მიუხედავად იმისა, რომ პოეზია მძაფრად განგვაცდევინებს ცხოვრების სიმართლეს, მისი სიმართლე მაინც განსხვავებულია ცხოვრებისეული სიმართლისაგან – შეიძლება ითქვას, რომ საპირისპიროცაა. პოეზია გამოხატავს ცხოვრების სიმართლეს და არა ცხოვრებისეულ სიმართლეს. პოეზიას აბსოლუტურთან, საყოველთაოსა და აბსტრაქტულთან აქვს საქმე, მიუხედავად იმისა, რომ იდეებსა და სახეებს ინდივიდუალურად, გრძნობითი და კონკრეტული ნიშნებით გადმოსცემს. მხატვრული გრძნობა ცხოვრებისეულს კი არა, ცხოვრების სიმართლეს შეიცავს. ეს გრძნობა მთელი ცხოვრების მიმართ არის მართალი დროისა და სივრცის დაუქვემდებარებლად, ცხოვრებისეული გრძნობა კი მართალია მხოლოდ ცხოვრებისეულ, დროითა და სივრცით შემოსაზღვრულ და განპირობებულ სიტუაციებში – იგი მხოლოდ სუბიექტურად, ლოკალურად არის მართალი და, უმეტეს შემთხვევებში, სხვებისთვის მიუღებელი, მთლიანად ცხოვრების მიმართ არამართებული გამოდგება.

პოეზიის ამ პარადოქსალობას განაპირობებს თვით პოეტის შემოქმედებითი ბუნება: სწყდება რა სულიერად ცხოვრებისეულს და ეზიარება რა წარმოსახვითსა და აბსოლუტურს, პოეტი ისევ უბრუნდება ყოფიერებას და უბრუნდება თავისი პროდუქტით, ხელოვნების ნიმუშით, რომელიც მისდაუნებურად იქცევა ისეთივე ობიექტურ მოვლენად, როგორც ხე, ყვავილი ან ქვა. ხელოვანის ტრაგიკულობა კი კიდევ ის არის, რომ ცხოვრება თავისად მიიჩნევს, ძირითადად, სწორედ ხელოვანის მიერ შექმნილ პროდუქტს და არა თვით მას. ცხოვრებისთვის ხელოვანი არსებობს მხოლოდ როგორც მხატვრულ ნიმუშთა შემქმნელი და, სინამდვილეში, მთელი მისი ცხოვრება მართლაც მხატვრულ ნიმუშთა შექმნაში მდგომარეობს. ხელოვანის თვით ადამიანური ცხოვრება მის შემოქმედებითობაში მდგომარეობს და, შემოქმედებითობის გარეშე, იგი არის „მცირე ჩვარზედა“ ანუ მის არსებას დანიშნულება და მნიშვნელობა, აზრი ეკარგება. სწორედ ამ მოსაზრებით თქვა ჯონ კიტსმა, რომ პოეტი ყველაზე არაპოეტური არსებაა ამქვეყნად, რადგან იგი თავის თავში ატარებს ყველაფერს, ყოველგვარ საგანთა ცხოვრებას, გარდა საკუთარისა.

ასევე ატარებდა გალაკტიონი თავის სულში „მერის“, განსაკუთრებით პირველი პერიოდის მანძილზე. ამ პერიოდს, პირობითად „მერის“ პერიოდი, ან, ცისფერი პერიოდიც შეგვიძლია ვუწოდოთ. და კითხვა: „ვინ არის „მერი“? – ეს არასწორი კითხვაა. ამ კითხვის დასმა – თუ ვინ არის გალაკტიონის ამა თუ იმ ლექსში გამოხატული „მერის“ პროტოტიპი „ქალბატონი მერი“, – სხვაგვარად, მეტი სიფრთხილითა და წინდახედულობით არის საჭირო, რათა გულუბრყვილო მკითხველსა და მწერალსაც მაცთური ეჭვები, სწრაფვანი და შეხედულებები არ გაუჩნდეს. თვით ინფორმაციული ხასიათის წერილებსაც ლიტერატურულად სწორი პოზიციები უნდა ჰქონდეს. რაც შეეხება ლიტერატურულ წერილებს: იქ უნდა დაისვას კითხვა, თუ რა არის და როგორია გალაკტიონის „მერი“ და, თვით ინფორმაციული წყაროების გამოყენებით, მერის რაობისა და როგორობის ძიება პოეზიის სფეროთი უნდა შემოიფარგლოს. ეს ასე უნდა ხდებოდეს, რადგან პოეტური ქმნილება და, საერთოდ, ხელოვნება ისეთივე სუბსტანციონალური, თავისთავადი მოვლენაა, როგორც ყოველი დასრულებული ფორმა ჩვენს გარშემო არსებული ობიექტური რეალობისა.

ჟურნ. „მნათობი“, 1976, №6.

ლაჟვარდის ხმები

მოექცევით თუ არა ჭეშმარიტი პოეზიის სამყაროში, უმაღლეს იგრძნობთ საკუთარი სულის უცნაურ გადასხვაფერებას. თითქოს ოაზისში მოხვდით, სადამდეც ვერ აღწევს მტვრით სავსე ქარის უსიამოვნო შხუილი, ამღვრეული ხმები და ჭუჭყით შებლალული ჰაერი. ვერ გრძნობთ დაღლილობას, კუნთებსა და ძარღვებს რომ დაჰკიდებოდა მძიმე ლოდებივით და დაბლა ექაჩებოდა. თქვენ დგახართ მსუბუქ, მაგრამ მყარ ნიადაგზე – სულის მზერა განვდილა ოთხივ მხარეს, შეცურებულა „აბრეშუმისებრ“ ლაჟვარდში და მოვლით აუხსნელ, სახელდაურქმეველ დინებას ხმებისას, იდუმალი სიღრმეებიდან რომ იძვრიან.

თქვენ თანდათან შეიცნობთ იმ ხმებში მინიერ ფერს, მტანჯველ განცდებს, შემძვრელ ღელვას – ცხოვრებას, რაც თვალს აქამდე უნახავს, გულს გადაუტანია და მხრებს ტვირთად აუკიდია. ყველაფერი ეს დაკრისტალებულა ამ ხმებში, ძვირფასი ქვების ღირებულება შეუძენია.

ამქვეყნად ყველაფერს, რაც კი გვიზიდავს, მთელი გულით უნდა მივეცეთ, ამიტომ გვიხდება ხშირად სიტყვა „ჭეშმარიტის“ შენუხება. პოეზიის ჭეშმარიტ ნაკითხვას განსაკუთრებული სულიერი მდგომარეობა სჭირდება. არა კმარა მხოლოდ ცხოვრების საზრუნავისაგან მოცულა, ან ბუნების სიმშვიდეში განმარტოება – ეს თავისთავად, – მაგრამ კიდევ ერთი და უმთავრესი პირობაა აუცილებელი. თვით ჩვენი არსება უნდა გაირინდოს გარინდებულ ბუნებაში. მხოლოდ მაშინ შეიძლება ვუსმინოთ პოეზიის ხმებს, მხოლოდ მაშინ ისურვებს იგი უჩინარი სიღრმეებიდან გარეთ გამოვიდეს და ჩვენკენ დაიძრას. სხვა შემთხვევაში ჩვენ ვრჩებით წიგნის „გადამკითხველად“ – ხმებთან შეხვედრის ბედნიერებას ვერ ველირსებით.

მოვექცევით თუ არა პოეზიის სამყაროში, ყოველი ლექსი, ყოველი სტრიქონი, ყოველი სიტყვა ჩვენი სულის უკიდევანო სივრცეზე წარმოშობს ახალ განცდებს, უბიძგებს გრძნობებს, დასძრავს ფიქრების ფართო დინებას. იგი თვითვე ქმნის ახალ სინამდვილეს ჩვენი სულის მასალისაგან და ის განცდები, გრძნობები და ფიქრები, რაც ამ სინამდვილის შინაარსად იგულისხმება ათას ნიუანსად იტოტება, იკრებს ურიცხვ ასოციაციას... აი, სწორედ ჩვენში აღმოცენებული ახალი სინამდვილეა საინტერესო, მასზე დაკვირვებაა სასურველი და, იქნება აუცილებელიც. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენი სრული უფლებაა გონების თვალი მივაყოლოთ პოეზიისაგან აღძრული განცდებისა და ფიქრების დინებას. ჩვენს წინაშე თითქოს ფიქრისა და განცდის უჩვეულო გალაქტიკები იბადებიან, საკვირველ სიცხადეს, სილამაზესა და მასშტაბებს გვაგრძნობინებენ და თანდათან ფერმკრთალდებიან. გვეჩვენება, რომ ქრებიან კიდევ, მაგრამ საკმარისია ისევ მოექცეთ პოეზიის სამყაროში, და ისინი კვლავ ამოცურდებიან მაღლა იმავე ელვარებითა და მომხიბვლელობით. არ არიან უსხეულონი, უფუძონი – უბრალო დაკვირვებალაა საჭირო, რომ აშკარად დაინახოთ რომელი სტრიქონის ღერძზე სხედან ახალი ვარსკვლავები. ეს სამყარო უკვე ჩვენ გვეკუთვნის და უაღრესად საინტერესო სინამდვილედ გვესახება.

მიახლოებითი ანალიზითაც კი საცნაური გახდება, რა ძალუძს თუნდაც ერთ ნაწარმოებს, ზოგჯერ ერთ სტრიქონს, თვით ერთადერთ სიტყვას, რა ენერგიას შემოანათებს იგი ჩვენში, რა ფორმას მისცემს შეგებებულ ტალღებს, აქამდე სულის სიღრმეში რომ თვლემდნენ მშვიდად.

„მშობლიური ეფემერა“

„ვეღარ ვცნობილობ მშობლიურ ხეებს“...

ხმა გაბზარულია. წამით ხევდება კიდევ, თითქოს ზედაპირსაც ვხედავთ ხმისას და იმ ფართო ბზარებსაც, რომლითაც დაღარულია ეს ზედაპირი.

პირველ ორ სიტყვაში, როგორც ნაღველის ოკეანეში, ისე იძირება პოეტის სევდა. ამ სევდას დიდი წარსული აქვს – ერთბაშად დიდი ხნით გადაკარგული კაცის განცდა გეგონებათ, თავის ქვეყანას რომ მიახლოვებია და გადასხვაფერებული ეჩვენება მიდამო, თვით საკუთარი

ეზოკარიც კი. მაგრამ სევდის მასშტაბები და ფუნქცია განუზომლად ფართოვდება პირველი სტროფის გააზრებისთანავე – სამშობლოს წარსულიდან წამოსული მამულიშვილის უსასრულოდ გაჭიანურებული ტრაგედია იკითხება ლექსში. სხვა ფერი დასდებია თავისუფლება-წართმეული ქვეყნის მთებს, ქედებს, ბორცვებს, ხევებს, მინდვრებს, ტყეებს... მოხაზულობა იგივეა, კონტურებიც უცვლელი, მაგრამ მაინც იმდენად გადასხვაფერებული, რომ ცნობა ჭირს. იმ ადგილების ცნობა ჭირს, საკუთარი ხელისგულივით მახლობელი რომ არის და უკანასკნელ ნიუანსამდე აქვს შესწავლილი მზერას. რაღაც დაბეჩავებულობის, გულგატეხილობის გამომეტყველება გადაუკრავს მისთვის ჟამთა დაუნდობელ ბრუნვას და მოყვარული შვილის თვალებსაც ამიტომ ეუცხოვებათ – „ველარ ვცნობილობ!“ გულში ჩამწყდარი ძარღვის ტკივილი იგულისხმება ორი სიტყვისათვის მინდობილ სათქმელში.

მეორე სტრიქონში პოეტი უთუოდ ამარტივებს სათქმელს – „ზამთარს ბილიკი დაუტანია“. პირველივე სიტყვებში სევდის იმოდენა მარაგია დაგროვილი, რომ საღებავების გამოქებად აღიქმება შესაბამისად მეორე სტრიქონის დატვირთვაც. ამიტომ მხოლოდ ერთ დეტალზე ინაცვლებს პოეტის მზერა – ზამთარს **ბილიკი** დაუტანია. თითქოს მხოლოდ იმიტომ ვერ ცნობილობს „მშობლიურ ხევებს“, რომ ბილიკი თოვლის ქვეშ მოქცეულა. ზამთარი თავისთავად მწუხრის სიმბოლოდ აღიქმება პირველივე სტრიქონიდან. იგი აწევს მხრებზე ყველაფერ „მშობლიურს“ და ბილიკი ამიტომაც მხოლოდ პირობითად არის გამორჩეული. განგამის ხმები ადრევე, სულ სხვა სიტყვებში ჟღერს – „ველარ ვცნობილობ“. იქ აღჩნდება სასონარკვეთის სათავე – ჩვენი შეწუხებული და შეშფოთებული მზერა იმ სათავისაკენ მიბრუნდება უმაღლეს. იქ კი თვალნათლივ დაინახება წუთისოფლის გატანჯული მგზავრი, დიდ სევდას რომ გაუშუქებია შიგნიდან და მახლობელი გაუხდია ჩვენთვის. ყველა ჩვენთაგანის ფიქრი შეიძლებოდა დამდგარიყო იმ სათავესთან – ასეთი განცდაც კი გვიჩნდება, იმდენად ნაცნობი ხდება ხმა, განწყობილება, გრძნობა.

„დიდი ხანია?“ – მივმართავ ტყეებს. ხმა ხმაში გამოტეხს თითქოს, კითხვაში ახალი კითხვა იდგამს ფეხს, ძლივს გამოატარა პოეტის სისხლმა და ხორცმა ეს კითხვა, იმდენად დამძიმებული გვეჩვენება იგი. კითხვის გაბზარულ ხმებში თითქოს თვლემს უსიამოვნო პასუხი, რომელიც მაშინვე აახელს თვალს, როგორც კი კითხვის უკანასკნელი ექო მიწყდება. გეჩვენებათ, რომ კითხვა ამხელს ლირიკულ გმირს, – მან მშვენივრად იცის, რა პასუხიც დაუბრუნდება, მაგრამ სევდისაგან დამძიმებული სულის ძაფებს სურთ ამ კითხვას თან გაატანონ ტვირთი, ხოლო იმედი მისთვის ჩვეული შეუპოვრობით ეძებს უკანასკნელ სხივს, რომელიც აზრსა და რწმენას არსად არ ეგულება.

„დიდი ხანია?“

კითხვაში ტკივილის არქაული წარსულია დაწნეხილი. გადასხვაფერების შინაარსი, მშობლიური ტყეები რომ გაუყვლინთავს, დიდ დროს გულისხმობს თავის თავში. ამიტომ ჩაიწურა კითხვაში ნაღველის მთელი მარაგი – დროებითი და ხანმოკლე კი არა, უთვალავი წლის სურათთა თვალწინ გადაშლილი, ამოსცქერის ეს სურათი გასაცოდავებული სახით და უსაშველობის განცდით მუხტავს პოეტის განწყობილებას. ერთადერთ კითხვას, ერთადერთ სიტყვას ითმენს ის განწყობილებაც და ის სურათიც – „დიდი ხანია?“

პასუხი, ერთი შეხედვით, არც არის საჭირო, მაგრამ გალაკტიონის დიდი ნიჭი აღმოაჩენს სივრცის ახალ სიღრმეებს, კიდევ უფრო ჩამუქებულს და ჩაუნვდომელს. „დიდი ხანია?“ – იგივე სიტყვა, იგივე ბგერები ბრუნდება უკან: – და ტყე გუგუნებს: „დიდი ხანია...“ ერთი შეხედვით მხოლოდ კითხვის ნიშანი იცვლება. გაბმული ზარის გუგუნს მოიყოლიებს სამი წერტილი. სინამდვილეში რამდენ შინაარსს იძენს „პასუხი“. უპირველეს ყოვლისა, პასუხის გაბზარულ ხმებში თვლემს იგივე კითხვა და მაშინვე აახელს თვალს, როგორც კი პასუხის უკანასკნელი ექო მიწყდება. თითქოს ვიღაცა არ გვანებებს, რომ პასუხი გადაჭრილი იყოს, წერტილი დასმული და სურათი დასრულებული.

ხმა პასუხშიც გაბზარულია, პასუხშიც შეუგუებლობის გრძნობა ბზარავს მას. შემდეგ თვით პასუხის უსიამოვნო სუსხი გცემთ სახეში. გინდათ თუ არ გინდათ, ასეთია სინამდვილე – დიდი ხანია ასეა ეს ყველაფერი. თითქოს ვიღაცამ უიმედოდ ჩაიქნია ხელი და იმ ხელის მოძრაობის შესატყვისად ჩაილაპარაკა – „დიდი ხანია!“. თითქოს უიმედოდ ჩაიქნიეს ხელი

მთებმა, კლდეებმა, ქედებმა, ბორცვებმა, ტყეებმა, ხეებმა, ველ-მინდვრებმა და იმ ხელის მოძრაობის მიმართულებით დანანებით, გულისწყვევით ჩაილაპარაკა ქვეყანამ – დიდი ხანია!“.

როგორ ჰგვანან ეს კითხვა და პასუხი ერთმანეთს და რა მდიდარი შინაარსისანი არიან ცალ-ცალკე.

შემდეგ წარსულის სიღრმეებში ეშვება პოეტის მზერა. სულის განწყობა ორგანულად უკავშირდება ძველ ფესვებს.

შეხავსებია კლდეები კლდეებს.
იქ ვილაც კვნესის დიდი ხანია.

პირველი სტროფის სატკივარი ვერ მოთავსდება ისტორიის ერთ მონაკვეთში, რთული ფენომენია იგი. საცნაური ხდება, რომ დროის მითოლოგიური მანძილით თუ გაიზომება სევდის ასაკი. სამშობლო ქვეყნის მიერ გამოვლილი გზის ყველა პერიპეტია მოექცევა თვალთახედვაში – იმ გზის სიმძიმე და სიძნელე მწვავედ განიცდება. „შეხავსებია კლდეები კლდეებს“ – ამ ხავსში გონების თვალის ერთმანეთზე დაღეკილ გზებს დაგვაძებნინებს. სანუთროს ეფემერული მასშტაბურობა და ეფემერული ხანგრძლივობა ჩაიფშვნა თითქოს ხავსის ძირებში, რათა ახალი ფორმებისათვის დაეთმო გზა. შეხავსებულ კლდეებსშუა დატანებული სითბო კი ფეხს არ მოაცვლევინებს ამ ქვეყნის შვილს აქედან, მიჯაჭვული ჰყავს ამ სითბოს გული და გაძღების ენერგიითაც არის პირთამდე ავსილი. იმ შეხავსებულ კლდეებს შორის მითოლოგიის ნაცნობი აჩრდილები დააბიჯებენ და მოუსვენარი სულის შუქს გვაფრქვევენ.

„იქ ვილაც კვნესის დიდი ხანია“ – შეგვახსენებს პოეტი უმთავრესს და გულის მზერა უმაღლ მიგვაბრუნებს იმ კვნესისაკენ. ჩვენ უკვე ვგრძნობთ, ვის გულისხმობს პოეტი. სულ ადვილი, მარტივი ასოციაცია... ამიტომ არც კითხვაა მოულოდნელი: „ამირანია?“

ასოციაცია მარტივია, მაგრამ ფიქრებს ხანგრძლივ იჯაჭვავს თავისთან. ფიქრმა იცის, რომ იქ ვილაც კვნესის და ისიც იცის, რომ ის ვილაცა ამირანია. შემკრთალ კითხვაში განგავსის დადასტურების შიში ამოტეხს. კითხვა უნდა დაისვას – ლირიკულ გმირს არ შეუძლია არ განთავისუფლდეს მისგან. აქ მიჯაჭვულია ამირანი. ის კი სხვა არაფერია, თუ არა ფიქრი თავისუფლებაზე, პირველად რომ გამოცოცდა ქვეყნის ჩაბნელებული ორლობიდან სინათლეზე, მოკრიბა გზადაგზა ტანჯვა, წყურვილი, ოცნებები, აილო სისხლი ყოველი გულის აუზიდან. შეაერთა, შეადულა, შეანივთა და განსხეულდა. ამ განსხეულებულ ფიქრს ამირანი უწოდა ხალხმა. იმ დღიდან ამირანი თავისუფლების დროშას აფრიალებდა ყველაფერში, რასაც კი ადამიანური ერქვა, რასაც ხალხი ერქვა, რასაც სამშობლო ერქვა. შემდეგ თვითონ იქცა თავისუფლების სიმბოლოდ და კლდეზეც ის სიმბოლო მიაჯაჭვეს ღმერთებმა... და დრომ საუკუნე საუკუნეზე დაახავსა, კლდე კლდეს დააღეკა. კლდიდან კლდეზე გადატანილ მზერას ამირანის კვნესის ალესილ პირზე ესერება სხეული.

მოხუცდა ამირანის კვნესა, იმდენად დაძველდა, გეჩვენებათ – მეხსიერებაში ჩაიკირაო იგი, აღარ მოძრაობს და არ აწუხებს ფიქრს, მაგრამ ჟამიჟამ დიდი პოეტების თვალაუნვდენ დონეზე იღვიძებს იგი. აკაკიმ, ვაჟამ, გალაკტიონმა ზედიზედ შეგვახვედრეს მასთან. მორწმუნებითი ყოფილა დავინწყება, ჭრილობების გამთელებაც. გალაკტიონმა საქართველოს ისტორიის მთელი შინაარსი მოაქცია ამირანის არსებაში, მასთან მითოლოგიური საბურველი ეცლება სიმბოლოს. ხავსმოდებული კლდეებიდან ამოცვივნილი ხმები სივრცესაც სძრავენ და სივრცეზე მოვლებულ მზერასაც.

კითხვაში საყვედურიც აილანდება, უშეღავათო საყვედური – გვიან გახსენების მაუნწყებელი საყვედური – თითქოს ტალღების რამდენიმე ფენის ქვეშ მიედინება ამ საყვედურის ტალღა. „ამირანია?“ – კითხვის წიაღში თვლემს გადავინწყების განცდა.

პასუხის მოლოდინში ჰაერი იძაბება. ის კი პირველი პასუხივით მთრთოლვარეა, ცხადი და დაუნდობელი, –

„და ტყე გუგუნებს: „ამირანია!...“.

ჯერ პირშეუკვრელი ჭრილობის სათუთი კიდეები გეხებათ, მოვლისა და ზრუნვის შინაარსი რომ შეგვახსენოს, შემდეგ გაისმის ტრაგიკული მოტივი, საუკუნეებში განელილი მოლოდინი რომ ჩაუტანია სიღრმეში და მალე არ უშვებს... ამირანია, ამირანია, ამირანია!... ხმა იჟლინთება ისევ სასონარკვეთის მოტივით – იგი თითქოს უახლესი ჭირისუფლის მკერდიდან ამოდის, გვიპასუხა და წყვილიადისაკენ მიაბრუნა უნუგეშო სახე – „ამირანია!“

განცდის სიმძაფრე გალაკტიონთან არ ცნობს კალაპოტის კაპრიზებს. მუდამ მზად არის უფსკრულებს ჩახედოს, საზღვარს გადავიდეს და ყველაფერი დაბუგოს ირგვლივ. საზღვარს გადაცდენის მუდმივი საფრთხეა სწორედ გალაკტიონის ღირსება (მხოლოდ საფრთხე!). მოზარე ჭირისუფლის ტკივილს ამ სტრიქონის შემდეგ კვლავ პოეტი იბრუნებს. ერთხანს „სხვას“ მიაწერა იგი, რათა მრავალფეროვანი ყოფილიყო ფორმა, შემდეგ წყალგამყოფი წაშალა და პირისპირ დადგა საკუთარ ტკივილთან, – „ეს მძლავრი კენესა მინამლავს დღეებს“. – ამირანის შთამომავალი კენესის, – ღირსი მისი შთამომავლობისა, კლდეებს მინარცხებული ხმები რომ ჩაფრენია გულ-ღვიძლში და წონასწორობა დაუკარგვინებია.

„ის გული ისევ ჩემი გულია“...

საიდუმლოს გამჟღავნების შინაარსი ახლავს ამ სიტყვებს. ფიქრმა მიაკვლია იმ უხილავ ბილიკს, რაც ტანჯვით აღსაყვებელი გულების ერთადერთ გზად ივარაუდება, ფიქრმა მიაკვლია იგივეობას იმ გულისას და როგორც კი დარწმუნდა მიკვლეულის სინამდვილეში, მაშინვე გრძნობას მისცა გზა – „ის გული ისევ ჩემი გულია.“

გერევენებათ, აქამდე კაცთა ისტორია კი არა, მკვნესარე გულების ქარავანი გამწკრივებულა და მის ფეთქვას აუვსია ცისქვეშეთი.

„დაკარგულია?“ – მივმართავ ტყეებს“ –

მესამე კითხვა მოსწყდა ბაგეთ, იგი სივრცეებს დახარბებული ვარამის სუნთქვას გამოსცემს, შვების იმედი მხოლოდ სივრცის კალთას ჩასციებია თვალებით, ხმას ხერხემალი აქვს ჩალენილი; ისეთი განცდა გეუფლებათ, თითქოს გზიდანვე უკანვე მობრუნდება და გარკვეულ პასუხსაც მოიყოლიებს, უფრო სწორედ, გარკვეულ პასუხად გარდისახება – „დაკარგულია“!..

კითხვისას იქმნება განწყობილება, სასონარკვეთილ ადამიანს ოთხკედელს შუა რომ ეუფლება, ოღონდ უსაზღვროდ დიდია ლექსში ოთხკედელშუა მოქცეული სივრცე. კედლებიც უჩვეულოდ დიდია – ტყეები აღმართულა ოთხივ მხარეს კედლებად, ვეებერთელა სივრცე მოუქცევიათ შიგნით და გრძნობთ, ვეებერთელა სივრცე მხოლოდ იმისათვის გადანოლილა თქვენს წინაშე, რომ ბოლომდე შეიგრძნოთ სასონარკვეთის ძალა. და მომეტებულად განიცდით კიდეც, რადგან მომწყვდეულ სივრცეზე მხოლოდ ის დაძრწის, ხანაც იყინება ტბის ზედაპირივით და როდესაც ამოძრავდება, ყინულების სუსხით გეძგერებათ სახეში. არსად გასავალი არ დარჩენიათ ტყეებს, – გადასერავს თვალგადაუნვდენ სივრცეს ტკივილის ტალღა, მიეხეთქება კედელს, დაუბრუნდება მოპირდაპირეს ექოდ... მერე გროვდება სასონარკვეთის ხმები ჰაერში:

„დიდი ხანია?“ – „დიდი ხანია“ ...

„ამირანია?“ – „ამირანია“ ...

„დაკარგულია?“ – „დაკარგულია“ ...

ხმები, კედლიდან კედელს მინარცხებულნი, გაბზარულნი, უიმედონი, მთრთოლვარენი, დაქუცმაცებულნი, აწყდებიან ოთხივე მხარეს და დგას ლექსში კედლებსშუა მოქცეული ხმების გუგუნნი:

„დიდი ხანია?“ – „დიდი ხანია“ ...

„ამირანია?“ – „ამირანია“ ...

„დაკარგულია?“ – „დაკარგულია“ ...

ერთმანეთში იჭრებიან ხმები, ერთმანეთს ენაცვლებიან, ფუნქციებს უთმობენ ერთმანეთს, მაგრამ არ იცვლება სასონარკვეთის შინაარსი. ცვივიან დაბლა, იფერფლებიან, რომ ნუთის შემდეგ კვლავ წამოფეთქდნენ და კვლავ დადგეს კედლებს შორის მათი გუგუნნი.

და ამ ხმების გუგუნმა გახადა იქნებ აუცილებელი პოეტს დაეხმო კონკრეტული ტკივილების დრტვინვა. მომდევნო სამი სტროფი გუგუნის რიტმზეა დანდობილი, ხმა აკუსტიკის მუხლებად იგრაგნება – ოღონდ რიტმი ზამბარასავით არის მოზიდული.

გუგუნებს თერგი, ხმაურობს თერგი,
მზე ჩავა. ჯერ კი შორსაა ბინდი...
ფერები ქვერი ირევა ბევრი,
ლალეების ტვერი, ლილა და შვინდი...
ყაზბეგის შუბლი შემოსეს ღრუბლით
და ცა ალუბლით სავსეა... კმარა.
ყვავილთა ციდან კალათებს ცლიდენ
დარიალიდან ზარავდა ზარა...
სულ ერთი წამით, განსაცდელ ჟამად,
შეხვედრა ჩუმი მე შენად მერგო,
მოგონებები, რაც ჩემს გულს ანთებს,
იმ ძვირფას ლანდებს გადაეც, თერგო!..

იქნებ ისიც კი მოგეჩვენოთ, რომ ლექსის ტრაგიკულ სათქმელს დაშორდა პოეტი.
შემდეგ რწმუნდებით, რომ იმ ხმების გუგუნმა წარმოშვა ეს აკუსტიკური რიტმი, ტრა-
გიკული ტონი იმ რიტმშია ჩამსხვრეული. „დარიალიდან ზარავდა ზარა“, „სულ ერთი წამით,
განსაცდელ ჟამად, შეხვედრა ჩუმი მე შენად მერგო...“ – გაისმის ეს რიტმული ერთეულები
შიგადაშიგ ტრაგიკულის მაუნყებლად.

სასონარკვეთის მარწუხებიდან უნდათ თითქოს თავის დაღწევა ფიქრებს.

შემდეგ ხმები ეშვებიან, აშლილი ვნების ქარიშხალი წყნარდება, ამღვრეული დინება
ინმინდება და კვლავ აღიმართება უმთავრესი განცდა. მარადიულ ფენომენად აღიქმება იგი.

შეხავსებია კლდეები კლდეებს,
იქ ვილაც კვენესის დიდი ხანია,
„ამირანია?“ – კვლავ ვკითხავ ტყეებს,
და ტყე გუგუნებს – „ამირანია!“..

ტკივილი ვერ პოულობს ფონს, კედლებს შორის მიმოქცევაა მისი მარადიული ყოფა,
დანის პირებად გამოტეხილი სერავს დიდ სივრცეს და ნალველს ანურავს მიყურადებულ
გულებს!

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1976, 6 ნომბერი, №45.

პოეზიის დიდი შუაღღე

ნოდარ რუხაძის ინტერვიუ მიხეილ კვესელავასთან

კითხვა: ამ ათიოდე წლის წინ, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში თქვენი ორი
საჯარო ლექცია მოვისმინე გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაზე. ახლა შევიტყვე, რომ ცალკე
წიგნად გამოდის თქვენი ნაშრომი გალაკტიონის პოეზიის შესახებ. თქვენ საზღვარგარეთული
ლიტერატურის აღიარებული სპეციალისტი ბრძანდებით, არაფერია გასაკვირი ქართულით,
მით უმეტეს, გალაკტიონით დაინტერესებაში, მაგრამ მაინც დაბეჯითებით მინდა გკითხოთ,
რამ გამოიწვია, როგორც იტყვიან, ასე ფართო პლანით თქვენი ქართულ ლიტერატურაში
„გადმოსახლება“?

პასუხი: თითქმის ოთხი ათეული წელია, რაც თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში
საზღვარგარეთის უახლესი ლიტერატურის კურსს ვკითხულობ. ამ ხნის განმავლობაში დიდ-
ძალი მასალა დამიგროვდა ევროპული მწერლობის, კერძოდ, პოეზიის შესახებ. ამ მასალების
ნაწილი ჩემს წინა წიგნებში არ გამომიყენებია. მინდოდა ამის მიხედვით თანამედროვე
ქართული პოეზიის განვითარების ტენდენციებზე დამეწერა რამე, მაგრამ მუშაობის პროცეს-

ში დავრწმუნდი, რომ ასეთ ფართო მასშტაბებს ვერ გავწვდებოდი და გადავწყვიტე ერთი რო-მელიმე პოეტის შემოქმედება შემესწავლა. არჩევანი, რა თქმა უნდა, ადვილი იყო: გალაკტიონ ტაბიძე. ადვილი-მეთქი იმიტომ ვამბობ, რომ სწორედ გალაკტიონია ის პოეტი, რომელმაც ტიცციან ტაბიძის თქმისა არ იყოს, ჩვენი საუკუნის ათიანი წლებიდან ქართული პოეზია „მსოფლიო რადიუსში გამართა“.

დღეს ეს საერთოდ აღიარებული ფაქტია, ყველანი იმის მოწმენი ვართ, ჩვენს თვალწინ როგორ აღიმართა გალაკტიონის უზარმაზარი ფიგურა, რომლის პროექცია დროის დინე-ბასთან ერთად თანდათან ფართოვდება და, მართლაც ისეთ გლობალურ მასშტაბებს აღწევს, რომ უკვე მათი განზომილებების დადგენაც ძნელდება, ცდას კი, რა თქმა უნდა, არ აკლებენ.

კ. გამსახურდია წერს:

– მე ასე თუ ისე ვიცნობ მსოფლიო პოეზიას და, უნდა მოგახსენოთ: გალაკტიონისთანა დიდი ვირტუოზი ლექსისა არც საქართველოს და არც ჩვენს პლანეტას არ მოეპოვება...

ასევე ი. აბაშიძე:

– მეოცე საუკუნის ჩვენი პლანეტის სულ ათიოდე ელვარე პოეტურ სახელთა შორის, რომელთაც აამაღლეს და დაამშვენეს ჩვენი დრო, ერთი სახელი ქართულია – გალაკტიონ ტაბიძე...

ნ. დუმბაძეს უწერია:

– მე თუ მკითხავენ, ვიტყვი, რომ გალაკტიონის დაბადების დღიდან დედამიწის ზურგზე მისი სიმაღლის პოეტს არ გაუვლია...

მეც ამ ასპექტში მინდოდა გალაკტიონის შემოქმედება განმეხილა, მაგრამ ესეც ძნელი საქმე გამოდგა, იმდენად ძნელი, რომ ამას, ალბათ, არა ერთი და ორი მკვლევარის ხანგრძლივი მუშაობა დასჭირდება, იქნებ, თაობებისაც. მართალია, ახლაც ბევრნი ვეჭიდებით ამ საქმეს, მაგრამ გუთნის გატანამდე ჯერ კიდევ შორსაა. საჭიროა დრო, მასალების შეგროვება, განსხვავებულ თვალსაზრისთა შეჯერება, ახალი რაკურსების მოძებნა და სხვა. ხალხში ამ-ბობენ, ჯერ ფონს მოსინჯავენ და მერე შეტოპავენო. ჰოდა, ვიდრე საქმე „შეტოპვაზე“ მიდ-გებოდეს, ეს „ფონი“ უნდა მოვსინჯოთ და ისე გამოვთქვათ ჩვენი თვალსაზრისი გალაკტი-ონის შემოქმედების ცალკეულ საკითხებზე. თანაც უმჯობესია, ჯერჯერობით მაინც მოვერი-დოთ მწვავე პოლემიკურ ტონს, მეტი ყურადღებითა და მოთმინებით მოვეპყრათ ერთმანე-თის შეხედულებებს, რათა ერთიანი ძალებით მივალწიოთ სასურველ შედეგს. მით უმეტეს, რომ გალაკტიონის შემოქმედების გაგებაში ერთ პირზე დადგომა ძნელია. არც ბრმა დაჭინებისა და კატეგორიული იმპერატივებით მსჯელობის უფლება გვაქვს მოპოვებული. ისედაც ვიცით, რომ დევი ყურით არავის დაუჭერია და არც უცილობელ ჭეშმარიტებათათვის მიუკვლევია ვინმეს. გალაკტიონის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე სრულყოფილი მონოგრაფიის შედგე-ნამდე ჯერ კიდევ შორსაა. ანატოლ ფრანსს უთქვამს, გი დე მოპასანზე წიგნი ისე უნდა და-ინეროს, როგორც ლომი დანერდა სიმამაცეზე, ასეთი რამ შესაძლებელი რომ იყოსო. ჰოდა, ვიდრე ასეთი „ლომები“ გამოჩნდებოდნენ, ჩვენ ჯერ მოსამზადებელი სამუშაოები უნ-და შევასრულოთ, ოღონდ ისე, რომ უკუვავადოთ ყოველგვარი სკოლური რიტორიკა და შეძ-ლებისამებრ ახლო მივიდეთ გალაკტიონის სულიერ სამყაროსთან.

კითხვა: კითხვა პირობითია, მაგრამ მაინც გვსურს მოკლედ მოგვითხროთ, რა მთავარი საკითხებია თქვენს წიგნში განხილული?

პასუხი: მთავარი ის არის, თუ რა სიახლე შეიტანა გალაკტიონმა ქართულ (და არა მარტო ქართულ) პოეზიაში. რაკი ვამბობთ, რომ იგი ახალი ეპოქის შემქმნელია, ამას სათანადო დასაბუთებაც უნდა. მოგეხსენებათ, ყოველ ახალ ეპოქას საგნებისა და მოვლენების ახლებური გაგება მოაქვს, რაც თავის მხრივ მხატვრული გამოსახვის ფორმების განახლებას მოითხოვს. ასეა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა დარგში და, რა თქმა უნდა, პოეზიაშიც. ყოველი ახალი ეპოქის ჭეშმარიტი პოეტი შინაგანად ანახლებს თავისი ერის ლიტერატურულ ტრადიციებს. იგი, ერთის მხრივ, ამდიდრებს უკვე არსებულ გამოცდილებას, ხოლო, მეორეს მხრივ, ახალ საფეხურს ქმნის ლიტერატურის განვითარებაში („სიახლე ძველი“ – ამბობს გალაკტიონი).

ეს საერთო კანონია და არც ქართული პოეზია შეიძლება წარმოადგენდეს გამონაკლისს. საქმე ის არის მხოლოდ, გავერკვეთ თუ რა ფორმებში ვლინდება ეს სიახლე. მოგეხსენებათ, გალაკტიონი, წინაპრებისა და თავისი სახელით, ასე მიმართავდა ახალ თაობას:

ახალი, ახალი! მოგვეცით ახალი!..

ამას იგი მოითხოვდა არა მარტო პოეზიის, არამედ მთელი ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფისაგან. „ყოველი დღე უნდა იყოს სიახლე“ – წერდა გალაკტიონი. იგი ყველგან და ყველგან ახლის ტრფიალი იყო; ამბობდა კიდეც: „დაუჭკნობ და წმიდა ძეგლად დარჩება“ მხოლოდ „ჰანგი ახლის ძიებისო“. სხვაგვარად ვერც წარმოედგინა, რადგან ნამდვილი პოეზია, მისი აზრით, უნდა იყოს „რალაც ახალით და ძვირფასით მომჯადოები...“

დალოცვილი! „რალაც ახალით“ რომ წერს, სწორედ ამის გარკვევაა ძნელი. ხომ უნდა გავიგოთ, რა არის ეს „რალაც ახალი“ და რითია იგი „მომჯადოები“.

რამდენადაც ვიცი, პირველად აკაკი წერეთელს უთქვამს გალაკტიონის შესახებ, იგი ბევრ სიახლეს შემოიტანს ჩვენს მწერლობაშიო. აბა, ამას ახლა რა დასტურის მიცემა უნდა. ვისაც ორიოდ სიტყვა უთქვამს ან დაუნერია, გალაკტიონის შესახებ, აღუნიშნავს კიდეც, რომ იგი ქართული ლექსის უდიდესი ნოვატორია; მიუთითებია მისი ლექსების „განუმეორებელ არტისტიზმზე“, ახალ ინტონაციებსა და ფერებზე, რითაც მან გაამდიდრა ქართული პოეზია, ჩვენი ეპოქის შესაფერისი ენით აამეტყველა თანამედროვე ადამიანის სული და სხვადასხვა. ეს მართლაც ასეა, მაგრამ განა მარტო ამის განცხადება კმარა. ათასჯერაც რომ გავიმეოროთ ეს საანბანო ჭეშმარიტება, ამით საქმე წინ ვერ წაიწევს, თუ ვინმე არ დაჯდა და დალაგებით არ მოგვასხენა, რაში მდგომარეობს ეს „ნოვატორობა“, „განუმეორებელი არტისტიზმი“, თუ „ეპოქის შესაფერისი პოეტური ენა“. ამისთვის კი, როგორც ჩანს, ჯერ არავინ მოიცალა. ისე კი ამდენი ლაპარაკი გალაკტიონის ლექსების ნოვატორობის შესახებ, ილიას თქმისა არ იყოს, „ცარიელი სიტყვების მეტს არაფერს გვანიშნებს“.

არ იფიქროთ, თითქოს ამას მე ვამბობდე. არა! განა არ ვიცი, ჩემის მხრივ ამის თქმა რომ კადნიერება იქნება, მაგრამ რა გაენწყობა, როცა თვითონ გალაკტიონი გამოთქვამს ამგვარ საყვედურს. მის დღიურებში ვკითხულობთ:

– „ამდენი ლაპარაკია ჩემი ნოვატორობის შესახებ, მაგრამ ერთი ხეირიანი წერილიც არ ჩანს, სადაც გარკვეული იქნება:

1. რა არის საზოგადოდ ნოვატორობა?
2. რაში გამოიხატება მისი დადებითი მხარე?
3. ნოვატორობა ფორმის;
4. ნოვატორობა შინაარსის;
5. ეპოქის მნიშვნელობა;
6. პარალელები წარსულ მწერლობასთან;
7. ნოვატორი დამწყებია, ახლის შემომტანი. რანაირად აგრძელებენ მას სხვები, არა ნოვატორები, მაგრამ ნიჭიერი ხალხი?“

ასეთია თვითონ გალაკტიონის მიერ შემოთავაზებული **შვიდი თეზისი**, რომლის მიხედვით უნდა ხდებოდეს მისი შემოქმედების ნოვატორული ხასიათის შესწავლა.

მართალია, 1949 წლის შემდეგ, როცა გალაკტიონმა ეს განაცხადა, კარგა ხანი გავიდა. ამასობაში ბევრი საინტერესო ნაშრომი გამოქვეყნდა, სადაც გალაკტიონის შემოქმედებასთან დაკავშირებული საკითხებია განხილული, მაგრამ კონკრეტულად რა ფორმებში ვლინდება მისი პოეზიის ნოვატორობა, ამისთვის ჯეროვანი ყურადღება მაინც არავის მიგვიქცევია. ამიტომ არის, რომ გალაკტიონის შემოქმედების ეს ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხთაგანი ჯერაც ვერ გასცდა „ცარიელი სიტყვების“ ფარგლებს, რის გამოც თვითონ პოეტის მიერ ჩამოთვლილი **შვიდი კითხვა** დღესაც მოითხოვს სათანადოდ დასაბუთებულ განხილვას. წიგნში „პოეტური ინტეგრალები“ მე ვცდილობ, რამდენადაც შემიძლია პასუხი გავცე ამ კითხვებს. ამისთვის გალაკტიონის მთელ პოეტურ მემკვიდრეობას სამ სახეობად ვყოფ:

1. **ტრადიციული** ანუ ლოგიკურ-სემანტიკური ლექსები, სადაც პოეტური მეტყველების კლასიკური წესებია დაცული.

2. **ასოციაციური ლექსები**, სადაც პოეტური ფრაზის ლოგიკურ-სემანტიკური წყობა შესუსტებულია.

3. **ინტეგრალური ლექსები**, სადაც პოეტური სემანტიკა ან მეტაფორებისა და სახეების ჩვეულებრივი სტრუქტურა თითქმის მთლიანად დარღვეულია.

ცხადია, მე სულაც არ მაქვს განზრახული ეს სამი სახეობა ერთმანეთს დავუპირისპირო ან ერთი რომელიმე სახეობის დანარჩენებთან უპირატესობაზე ვილაპარაკო. არა. განა არ ვიცი, რომ ასეთი რამ იმ ნეტარხსენებულ ლუარსაბის დავას დაემსგავსება კნეინა დარეჯანთან – რა სჯობია ჩიხირთმა თუ ბოზბაში?

ან საერთოდ რა საჭიროა ეს, როცა გალაკტიონის **სიღიადე სამივე სახეობაში ჩნდება და არა რომელიმე მათგანში**. თანაც მისი ლექსების სამსახეობა საფეხურეობრივად კი არ მოჰყვება ერთმანეთს, არამედ ერთდროულად ვითარდება. შეიძლება ზოგჯერ ერთი სახეობა სჭარბოდეს მეორეს, მაგრამ, მოგეხსენებათ, პოეზიაში ამგვარი არითმეტიკა საყურადღებოს არაფერს გვაუწყებს. მათი ერთობლივობა კი პოეტური ენის მრავალფეროვნებასა და სირთულეზე მიგვითითებს. გ. ასათიანი სწორად შენიშნავს:

– გალაკტიონ ტაბიძემ ქართულ ლირიკაში პოეტური წარმოსახვის ასე თუ ისე სწორხაზოვანი ხერხები შეცვალა, უფრო დახვეწილი საშუალებებით – ნიუანსებისა და მინიშნებების რთული ენით...

მე მინდა ამ წიგნში მთავარი ყურადღება სწორედ გალაკტიონის პოეზიის „რთულ ენას“ მივაქციო, რაც ყველაზე თვალსაჩინოდ მესამე სახეობის ინტეგრალურ ლექსებში ჩანს. ვიმეორებ: არა იმიტომ, რომ იგი უმნიშვნელოვანესად მიმაჩნია, არამედ იმიტომ, რომ ნაკლებადაა შესწავლილი. გარდა ამისა, წიგნის სათაური: „პოეტური ინტეგრალები“ და საუბრის ძირითადი თემაც: „გალაკტიონ ტაბიძე და თანამედროვე პოეზია“ მიკარნახებს ამას.

შემიძლია ისიც ვთქვა, რომ ეს საკითხი პრინციპული მნიშვნელობისაა. აქ უნდა გამოჩნდეს, რა ადგილი უჭირავს ამ „პოეტურ ინტეგრალებს“ ჯერ თვითონ გალაკტიონის შემოქმედებაში, ხოლო შემდეგ თანამედროვე პოეზიაში. აქედანვე ვიცი, რომ ეს ბევრ წინააღმდეგობას გამოიწვევს, ამიტომ მოსალოდნელ ირონიულ კითხვას, „ეს არის გალაკტიონი?!“ წინასწარვე ვუპასუხებ:

არა, რა თქმა უნდა, ეს არ არის, მაგრამ – ესეცაა!..

კითხვა: ჯერ ერთი, რას გულისხმობთ „პოეტურ ინტეგრალებში“ და მეორეც როგორ მთარგმნოთ ეს ტერმინი გალაკტიონის პოეზიას?

პასუხი: მეც, რამდენად შემიძლია, ვცდილობ „ინტეგრალურად“ ვწერო. როგორ? ისე, ცალკეული მოზაიკური ფრაგმენტების სახით: თითქოსდა ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ამბების სწორ ან ირიბ ხაზებზე განლაგებით, რაც თხრობის არა გარეგნულ კავშირს, არამედ შინაგან სტრუქტურულ მთლიანობას გულისხმობს. ეს მთლიანობა კი მკითხველმა თვითონ უნდა აღმოაჩინოს და ზოგადი დასკვნების გამოტანაც თავის თავზე აიღოს. სხვაგვარად ვერც წარმომიდგენია გალაკტიონის უაღრესად რთული პოეტური ინტეგრალების შესახებ მსჯელობა, რადგან ეს გულისხმობს, უსასრულოდ დიდისა და მისი უმცირესი ელემენტების კონსტრუქციულ მთლიანობას, მთელი ექსისტენციის წარმოსახვით კომპლექსში აღქმას, „შემეცნებას წარმოდგენაში“ (გალაკტიონის გამოთქმაა), ასოციაციათა თავისუფალ თამაშს, ჩვეულებრივი ფაქტის მრავალნაირ მნიშვნელობას, პოეტური სინტაქსის ამოუწურაობას, სიმბოლური პლანების აზრობრივ გაერთიანებას, ფიქრისა და წარმოსახვის რეალობის განცდას, აზრობრივისა და ემოციურის მედიუმების დადგენას, ნამდვილისა და წარმოსახულის სუბლიმირებას „მესამე ერთში“, ან „ანტინომიურ ცნებათა გაერთიანებას „განუსაზღვრელ მესამის კონგლომერატში“, პოეტური და მუსიკალური პარტიტურის ერთგვარობას, შეუცნობის ფსიქიკური სფეროს გრძნობითი აღქმის შესაძლებლობას, ყოფიერების ტოტალურ ხედვას და ვინ იცის კიდევ რას!..

მე მგონია, მხოლოდ ასეთივე პლანში წარმოიდგინება „პოეტური ინტეგრალები“, როგორც ა. ბლოკის (где дышет интеграл), ისე გალაკტიონის („ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალები“) შემოქმედებაში.

ეს „პოეტური ინტეგრალები“ რომ შემთხვევითი გამოთქმა არ არის, ჩანს ამავე სახელწოდების ლექსიდან, სადაც ნათქვამია:

როცა უბრალო სიდიდეთა
რჩება რკალები,
უმაღლესი გზა წინ მეშლება:
ინტეგრალები.
რთულ ინტეგრალებს მე ვადარებ
ეხლა მეორეს,
მსგავსებას მათსა და პოეტის
ცხოვრებას შორის;
მას ხომ ჯერ ისევ ბავშვობის დროს,
დიდი ხნის წინათ,
სიტყვებთან ბრძოლა და დაძლევა
ჰქონია ჟინად,
ეხლა კი მის წინ გაიშლება
ფერნალები –
უმაღლესი გზა პოეზიის
ინტეგრალები!

ვფიქრობ, სრულიად აშკარაა, რომ გალაკტიონს ინტეგრალები პოეზიის უმაღლეს გზად მიაჩნია. სხვა რომ არა იყოს რა, ამას ხომ თვითონ ამბობს და არა სხვა ვინმე, რომ ეს საკითხი სადაოდ ვაქციოთ. აბა, რას შეიძლება ნიშნავდეს „უმაღლესი გზა პოეზიის – ინტეგრალები“, ან „ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალებიო“ – რომ ამბობს! ხომ ცხადია, რომ ამგვარ ინტეგრალურ ლექსებს მიიჩნევდა იგი „ჩვენი ქვეყნისა და ეპოქის შესაფერის ფორმად“. თვითონ გალაკტიონი ამბობს, მასში „სამშობლოს ჩემის ხმაურობის სავსე ცხოვრება ისმისო“ და ისევ იმ ინტეგრალებსა და „პოეტის ცხოვრებას“ შორის მსგავსებაზე მიუთითებს. განა ყოველივე ეს არ გვაფიქრებინებს, რომ ასეთ პლანში გაგებულ „პოეტური ინტეგრალების“ საკითხი განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს? არავის ეგონოს, თითქოს ეს „ინტეგრალები“ თანამედროვე პოეზიის „მოდერნისტული ხერხები“ იყოს. არა. ადრეც იყო ამ ცნების – ლიტერატურასა და ხელოვნებაში გამოყენების შემთხვევები. მაშინაც მშვენიერების ცნებაში სამ უმთავრეს ასპექტს გულისხმობდნენ: 1. Integritas – ერთიანობას; 2. Consonantia – შესმატკბილებას და 3. Cbaritas – არსის შინაგან გამონათებას. იგი ეყრდნობოდა მოულოდნელ ასოციაციათა კავშირებს, აქაურისა და შორეულის (გალაკტიონი: „სიახლოვის შენის სიშორე“) გადაჯვარედინებას, დღევანდელისა და ოდინდელის შერწყმას და ყველაფრის სიმულტანურ ერთში მოქცევას. რაც შეეხება ამ ცნების საკუთრივ მათემატიკურ გაგებას, „ინტეგრალი“ (ლათ. integer – მთლიანი), მოგეხსენებათ ნიშნავს „მთელ სიდიდეს, რასაც განიხილავენ როგორც თავის უსასრულოდ მცირე ნაწილების ჯამს“. ფიზიკოსების ენით რომ ვთქვათ, ეს არის უსაზღვროდ დიდისა და უსაზღვროდ მცირის კვანტური განზომილება თუ აბსტრაქტულის შეჯვარება კონკრეტულთან, რაც „პოეზიის დედაძარღვს წარმოადგენს“.

ასეა ფიზიკასა და მათემატიკაში, პოეზიაში კი ეს ცნება მხოლოდ ასოციაციური ანალოგიის ან ალევორიის ფარგლებში შეიძლება იქნეს წარმოდგენილი. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ ამ „პოეტურ ინტეგრალებში“ რამე განსაკუთრებულ მათემატიკურ მოდუსებზე ლაპარაკი ზედმეტია. თავის დროზე ა. აინშტაინიც წერდა, „დოსტოვესკისაგან მე უფრო მეტი ვისწავლე, ვიდრე გაუსისაგანო“, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს თითქოს დოსტოვესკის რამე განსაკუთრებული მიღწევები ჰქონდა ფიზიკაში, რაც შემდეგ აინშტაინმა გამოიყენა. რა თქმა უნდა, არა. ყოველივე ეს ინტელექტუალურ-ემოციურ სფეროებშია საგულისხმო და არა მეცნიერებისა თუ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის სპეციფიკაში. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გალაკტიონთან იხმარება არა „ინტეგრალები“, არამედ „პოეზიის ინტეგრალები“, რაც ამ ცნების **ლიტერატურულ ასპექტზე** მიუთითებს. ეს მით უმეტეს საგულისხმოა, რომ

პოეტური ინტეგრალი, მათემატიკურისაგან განსხვავებით მთლიანი სიდიდის უსასრულოდ მცირე ნაწილების (ნიშნების) მექანიკურ ჯამს კი არ წარმოადგენს, არამედ მეტია რალაციით, რაც მხოლოდ პოეზიის სპეციფიკას წარმოადგენს. ამიტომაც მიმართა ზედმეტად პოეზიის „მათემატიკური ანალიზი“ და მთლიანად ვეთანხმები პროფ. ა. განურელიას აზრს:

– ვერსიფიკაცია თვითონაა პოეზიის მათემატიკა და იგი ჰიპერმათემატიზაციას სულაც არ საჭიროებს.

კითხვა: ბევრჯერ მსურდა საუბარში ჩაგრეოდით, მაგრამ პასუხი იმდენად საინტერესო იყო და გულმოდგინედაც გიგდებდით ყურს, რომ ვერ გავბედე თქვენთვის რეპლიკა მომეცა, ამიტომ ჩემი კითხვა წინა კითხვის გაგრძელება იქნება. უფრო კონკრეტულად ხომ არ გვეტყოდით, რა მიგაჩნიათ „ინტეგრალური პოეზიის“ თავისებურებად?

პასუხი: ამ კითხვაზე მოკლე პასუხი ძნელია. ეს მთელი წიგნის თემაა, რაც შეეხება ზოგიერთ ნიშანს, მოგახსენებთ: უწინარეს ყოვლისა ლექსის სიმულტანური აღქმის აუცილებლობა, რაც განპირობებულია თვით ინტეგრალური პოეზიის ბუნებით. ჩვენ ვხედავთ პოეტურ ტექსტს, ვკითხვლობთ ან ვუსმენთ, ხოლო ის, რაც ამ ტექსტშია „ჩასაიდუმლოებული“, მულავენდება ქვეცნობიერად და ისიც არა გონების, არამედ „ჩვენივე სულის თვალთა წინაშე“. თ. ელიოტმა ამას უწოდა „აღქმა გრძნობებისა და გონების მიღმა“, სადაც სიტყვა მარცხდება („უსიტყვო სიტყვები“) და რჩება მხოლოდ მნიშვნელობა. ის, რაც აღიბეჭდება ჩვენი „ცნობიერების **მაფიქსირებელ ველსა**“ თუ „სულის რუკაზე“ და ქვეცნობიერად ინვესს განწყობილებას, ან ესთეტიკურ ემოციას, რაც პოეზიის მიზანს შეადგენს, ეს ხდება იმის მიუხედავად, რომ **ცნობიერ ფორმას** ვერ ვაძლევთ ყველაფერს და, ცხადია, ვერც ცნებებში გამოვხატავთ. თვითონ შემოქმედი ამას უშუალოდ განიცდის, ჩვენ კი, მკითხველებმა, წარმოსახვისა თუ ასოციაციების საშუალებით ინტუიტიურად უნდა ვიგრძნოთ ეს და შესაძლებელ ფორმებში გამოვხატოთ, რაც ძნელია, ძალიან ძნელი, რადგან ამას, ალბათ, **განსაკუთრებული უნარი** უნდა.

ა. აინშტაინის მიხედვით „ეს არის უნარი ისეთი რამის აღქმისა, რაც გონებისათვის მიუწვდომელია, და ჩვეულებრივი განცდებისათვის დაფარული, რისი მშვენება და სრულყოფაც ჩვენამდე აღწევს მკრთალი ანარეკლის სახით...“

თუმცა აინშტაინი კი არა, ჯერ კიდევ სულხან-საბა ორბელიანი წერდა, რომ ამისთვის საჭიროა, „თვალნი ზე ზეცისა და ქვე ქვეყნისა საიდუმლოთა მხილველად, ყურნი ზესკნელისა და ქვესკნელისა უცნაურთა ხმათა მსმენელად, ხელნი – ცისა და ქვეყნის მახვისცემის შემტყობად და ენა ყოველ ამის აღმომთქმელად და მთარგმნელად...“

ამ სიძნელეს კიდევ უფრო აძლიერებს მხატვრული ასახვის თავისებურება. სინამდვილე აქ ჯერ ცნობიერებაში აღიბეჭდება, შემდეგ კი მხატვრულ ნაწარმოებში გამოისახება. ამასობაში „სინამდვილე“ გზადაგზა კარგავს რალაც ნიშნებს და იძენს ახალს. ეს რთული შემოქმედებითი პროცესია და ამიტომ არც შეიძლება მოდელი უდრიდეს ანაბეჭდს, ხოლო ანაბეჭდის მის მხატვრულ „გამოსახებას“ (შეგახსენებთ, რომ ეს გალაკტიონის ტერმინია). მოდელის რეპროდუქცია და მისი სუბლიმური პროექცია სხვადასხვაა, მათ შორის დიდი მანძილია. ეს განსაკუთრებით პოეტურ ინტეგრალებს ეხება, სადაც სხვაობა იმდენად რადიკალურია, რომ მოდელი უშუალოდ არ იგრძნობა შედეგში. მხატვრული რეალიზაციის პროცესში იგი თანდათან ბუნდოვანდება და ბოლოს სულაც **გარდაისახება** ახალ, ფაქტიურად სულ სხვა ფორმაში. მხატვრობაში პიკასო ასე გამოხატავს ამ **გარდასახვის** პროცესს:

– თქვენ გგონიათ, – წერს იგი, ჩემთვის მნიშვნელოვანია ის, რომ ჩემს სურათზე ორი კონკრეტული ადამიანი გამოხატული? (ინტეგრალურ პოეზიაში: ორი ანტინომიური სიტყვა. მ. კ.). ოდესღაც ორივენი არსებობდნენ ჩემთვის, ახლა – აღარ არსებობენ. „ხილვამ“, მათი დანახვისას რომ აღმეძრა, თავდაპირველად ჩემში რალაც გრძნობა გააღვიძა, მერე და მერე მათი რეალური არსებობის შეგრძნება გაბუნდოვანდა, ადამიანები ფიქციად იქცნენ, საბოლოოდ სრულიად გაქრნენ, ან უკეთ, სხვადასხვა პრობლემებად გარდაისახნენ (პოეზიაში: განუსაზღვრელი მესამის კონგლომერატი, მ. კ.). ეს არის უკვე არა ორი ადამიანი, არამედ ფორმები და ფერები (პოეზიაში: ანტინომიურ სიტყვათა კორელატიურული დაწყვილება. მ. კ.), ფორმები და ფერები, თანდათანობით რომ მიიღეს ამ ორი ადამიანის (ორი ცნების, მ. კ.) იდეა და თავისთავში (მესამის კონგლომერატი – მ. კ.) ინახავენ მათი ცხოვრების თრთოლვას...

სწორედ ეს **შენახვა** უზრუნველყოფს **მოდელისა** და **შედეგის** ურთიერთკავშირს. ამ კავშირის გარეშე კი ნამდვილი ხელოვნება არ არსებობს და, რა თქმა უნდა, არც მაღალმხატვრული ინტეგრალური პოეზია. სადაც ეს კავშირი მთლიანად განწყვეტილია, იწყება აბსტრაქციონიზმი, რაც პიკასოს საერთოდ არ მიაჩნია ხელოვნებად, რადგან იქ მხოლოდ „ფერადი ლაქების (ფორმალისტურ პოეზიაში: უაზრო სიტყვების, მუსიკაში: ატონალური ბგერების, მ. კ.) ისეთ შერწყმასთან გვაქვს საქმე, რაშიც „ცხოვრების არავითარი დრამატიზმი არ იგრძნობა“. ამიტომაც წერს:

– აბსტრაქტული ხელოვნება საერთოდ არ არსებობს. ყოველთვის საჭიროა რაიმე ახლის დაწყება. მოგვიანებით შეიძლება განდევნო რეალურის ყველა კვალი. თავზარდამცემი აქ არაფერია. გამოსახატავი საგნის იდეა უკვე ტოვებს წარუშლელ კვალს სურათზე. საგნის იდეა, – აი, რა აძლევს პირველ ბიძგს მხატვარს, აი, რა ალაგზნებს მის გრძნობებს და აიძულებს თქვენს გონებას – იმუშაოს. იდეები და გრძნობები კი სურათზე გარდაისახებიან, მაგრამ არ ქრებიან...

თუ აქ „საგნების“ ნაცვლად ვიხმართ „სიტყვებს“ ან „ფერებს“, მივიღებთ ინტეგრალური პოეზიის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს. თვითონ გალაკტიონი წერს, რაღაც „ატომის ფერების“ შესახებ, რომელნიც „სპობენ სხეულებს და ბადებენ შთაბეჭდილებებს“. მემგონი ეს თანამედროვე (და არა მოდერნისტული) ხელოვნებისა და ინტეგრალური პოეზიის ზუსტი ფორმულაა, რაც პოეზიაში სულაც არ უპირისპირდება ობიექტური სამყაროს ასახვის რეალისტურ მეთოდს.

კითხვა: ამ კითხვით კი უფრო შემოისაზღვრება, ლოკალური გახდება საქმის არსი. გალაკტიონის, სახელდობრ რომელი ლექსები მიგაჩნიათ „ინტეგრალური პოეზიის“ ნიმუშად? ან არადა, განა გალაკტიონთან ცალკეა „ჩვეულებრივი“ პოეზია და ცალკე „ინტეგრალური პოეზიის“ ნიმუშები?

პასუხი: წიგნში ამის უამრავი მაგალითია მოტანილი. აქ კი მხოლოდ რამდენიმეს დავასახელებ:

ჰგავს შემოხაზულ ვაზას შებინდებული ჭერი,
სად მცენარეებს ხაზავს სწორ ირისების ფერი.

სულ ადვილია რწმენა და დაჯერება იმის:
არის ვარდების ფენა, ფენა მთვარეულ წვიმის:

მოვა ახალი სმენა აქარიშხლების მძაფრის,
სულ ადვილია რწმენა აუხდენელი ზღაპრის.

ან თუნდაც ეს: ვენერა სარკესთან ეგონა ფრაგონარს
პალაცო პიტი და პერუჯი ვენეტა.
ფერები მიენდო მშვენიერ საგონარს,
რომელსაც იძლევა ხმები მასენეტა.

გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი!
ოცნება! შენ წარსულს ვედრებით შესძახებ,
რომ ისევ აინთოს უცნობი ლამპარი
ვუალის, ვიოლეს და სხვების შესახებ.

შეიძლება ცალკეული პოეტური ფრაზებიც ავიღოთ:

1. ის მიდის, თითქოს სიცივეს ვარცხნის
ბოროტი ღიმილთ.
2. ღამე, მარტოობის მტევნით დახურული...
3. ტოტებს ქარისას გადაჰყვამ მარტი...

4. და გადიღვრება სივრცეებში ყვავილთა შორის
ნელი ქანება სხვა დანანებით.
5. ამ გაოცებას, რასაც მარად ანათებს ძელი,
ისევ დაადებს რაზას შემოღამების ცელი.
6. მარმარილოდან უდროო დროს აფრენილ ქორის
ზეცად ავარდნილ შადრევანებით.
7. ოჰ, როგორ გაფითრდა ციურთა თანადი –
ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით.
8. ამას შიშით შეიშლება გვიანი სული...

და მრავალი, მრავალი სხვა.

არ მინდა იფიქროთ, რომ აქ თითო-ოროლა შემთხვევითი მაგალითია ამოკრეფილი გალაკტიონის პოეზიიდან. არა, სულ ასეა, თავიდან ბოლომდე, როგორც ლექსის მთლიან სტრუქტურაში, ისე ცალკეულ ტაეპებსა და სტროფებში. ვინც ამ თვალსაზრისით გადაიკითხავს გალაკტიონის ლექსებს, ამაში ადვილად დარწმუნდება. იმასაც დაადასტურებს, რომ გალაკტიონამდე ასეთი ლექსები შეუძლებელი იყო:

უკანასკნელი საზღვარი
აი, რა ტანჯავს ჩემს სულს,
ოდეს ცას ღვარი
მოეფინება, როგორც ხანჯალს,
უშორეს მზეთა.
და ცისარტყელათ,
მისტიურ სპექტრის
**გაზომვა სივრცეთა
უფსკრულების.**
**უგონო ორგია
გამოგონებისა.**
ცხოვრება
შფოთიანი.
ორგია.
მომაკვდავი ადამიანის
ტვინში
ორგია
იკავებს ქვითინს!
პლანეტათა შეჯახება.

ვილაცამ (მგონი, ინგლისელმა მწერალმა პოპმა) იხუმრა: „პოეზია გაგიჟებული პროზაა“. ჩვენს შორის დარჩეს და, გალაკტიონის ეს და ბევრი სხვა ინტეგრალური ლექსი მართლაც ჰგავს „გაგიჟებულ პროზას“. მერედა, გაგიგონიათ საქართველოში გალაკტიონის მოსვლამდე ამგვარი ლექსი?! არა, რა თქმა უნდა, არა, რადგან ესეც სწორედ ის **სიახლეა**, რაც გალაკტიონმა შემოიტანა ქართულ პოეზიაში. ან თუნდაც ასეთი პოეტური თქმები თუ შეხვედრია ვინმეს გალაკტიონამდე:

...აყეფდებიან მთვარის ტყუპები;
...უცებ მოჰყვება ჭარხალი ხარხარს;
...მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა;
...ივლისისფერი ყინვის თასები...
...გადაუგდე ნიავს ყელი...
და სხვა... და სხვა...

ქართულ პოეზიაში პირველად მხოლოდ გალაკტიონთან ვხვდებით სიტყვათა ამგვარ ანტინომიურ შეკავშირებას: ფერადი ქარები, მარტოობის მტევანი, სულის კვამლი, ქარის სიმძიმე, შავი გუგუნე, მზიური ღამე და ა. შ. მას შეუძლია თქვას: უხილავი სიჩუმე, ღამის სიცილი, შუადღის გულმოდგინება, სნეული ფერები, შავი თოვლი, ყინვის სითბო, ყინულთ ყრიამული, მზის სათავე, მზის სიზმარი და ათასი სხვა. ზოგჯერ ისეთ ლალ პოეტურ სახეებს შექმნის, ლოგიკის ვერავითარ არტახებში ვერ მოამწყვედევ; იტყვის: რითმებივით ჩამოქნილი თითები, შენი შეშლილი ფერი თუ შიშის ჩრდილით აკანკალდები...

ამგვარ თქმებს ქართულ პოეზიაში გალაკტიონამდე მართლაც ვერ შეხვდებით, თორემ დასავლეთ ევროპაში რამდენიც გნებავთ. ბოდლერიდან დაწყებული დღემდე გაისმის:

ვერლენი: ყრუ ტალღა, ყრუ ნაპირი, ყრუ სიშორე, ყრუ მუხა, ბრმა ზაფხული...

რემბო: მთვარის ღმეილი, ყვავილების ღიღინი, ცეცხლის ზარები, დანაშაულის სილამაზე, ალისფერი სურნელება, მელოდიური განითლება, ლურჯი სიტყვა, მწვანე ბაგეები, ვერცხლის თვალები...

ლაფორგი: შავი სიჩუმე, მოლაყბე ქარი, ქაოსის ხველება, მთვარის დენდიზმი, მთვარის სიცრუე, მთვარის ნერწყვები, მელანქოლიის რქები.

რილკე: ქვის დუმილი, მარტოხელა ღამე, ხმამალალი სიცარიელე, ჩემი ორივე, ღმერთების ჩრდილი, მომღერალი ღმერთი, ცარიელი სიშორე...

თრაკლი: ბნელი ხმოვანება, შავი ყინვა, მწარე თოვლი, მწვანე სიბნელე, სინათლის ფლეიტა, მუნჯი კივილი, ლურჯი ცახცახი, წითელი ჩრდილი, შავი წვიმა, დაუბადებელი შვილიშვილები...

ელიოტი: მთების ხტუნვა, მე-ს კბილი, წყლის ცეცხლით გამხნეება, ეკალი კოცნაში, ქვის არაფერი, ცხედრის კვირტები, ვირთხების ხეივანი, ბგერის ჩრდილი... ცნებათა ამგვარ შეკავშირებას (სულხან-საბა ორბელიანი წერს „შეგუამებასო“) უფრო ადრინდელ მწერლობაშიც ვხვდებით. იგივე სულხან-საბა ამას კენტავრის ან საბასებურად იპპოკენტავროსის (ცხენკაცის) მაგალითზე განმარტავს.

– არათუ ზედ შეგუამებულ არიან, არამედ ზედ მოგონებით შეგუამდებიან; არათუ ზედ მოგონებით გუამობენ, არამედ რა დასცხრეს ზედ მოგონება, იგინიცა თანა დასცხრებიან, რამეთუ არა არს იპოკენტავროსი გუამისა შორის. მხილველთა ცხენ-კაცისათა ესრეთ აღწმასნეს...

აღბათ, სიტყვათა ამგვარი ანტინომიური „შეგუამებით“ იქმნება სახეობრივი მეტყველების ზერეალური (მოგონილი) შესაძლებლობანი პოეზიის ინტეგრალულებში. ეს კი იგივეა, რაც, ისევ ის „ორი სიტყვის შეერთება განუსაზღვრელ მესამის კონგლომერატში“. თვით ეს „კონგლომერატიცა“ და აღნა-ათქლევაც – სინონიმური ცნებებია. ისინი „მოგონებით გუამობენ“, ამიტომ „ძნელ საცნაურ“ არიან. საბას აქვს ასეთი გამოთქმაც: „მარაგით ზრახუა“. სიტყვა „მარაგს“ იგი ასე განმარტავს: „ცაღ რა თხელითა ღრუბლითა შემოსილ იყოს“. „მარაგით ზრახუა“ კი „არს სიტყუა ესრე გვარად სთქვა ადვილ საცნაურ არ იყოს, არამედ ვითარცა ღრუბელი რამ ემოსოს ანუ ორ სამ რიგად, გაისინჯოს“. პოეტურ ინტეგრალულებში სიტყვები, ცნებები ისე ბუნდოვანია, „ვითარცა ღრუბელი ემოსოს“, თანაც მრავალმნიშვნელოვანი („ორ სამ რიგად, გაისინჯოს“) ე. ი. კაციც არის, ცხენიც და „მოგონილი“ იპპოკენტავროსიც, როგორც მათი „შეგუამება“...

მოგეხსენებათ, ასე იპპოკენტავროსისებურად „შეგუამებული“ სიტყვებია გალაკტიონთან: ელამი მზე, შიშველი შუქი, ბებერი ქარი, შემოღამების ცელი, დემონის წარბები, ქარხლის ხარხარი და სხვა.

ანტინომიურ სიტყვათა ამგვარი მოგონილი „შეგუამება“ ანუ „სიტყვათა შეკავშირება ნულოვანი მნიშვნელობით“ ლოგიკურის თვალსაზრისით იგივეა, რაც კვადრატული ფესვი ნულიდან და, როგორც წესი, არც გაგების პრინციპს ემორჩილება და არც გონების კონტროლს, რადგან ეს არც „აზროვნების დასკვნის განხორციელებაა“, არც „გაშლილი ლოგიკური რეფლექსია“. ამას არც არაფერი სამეცნიერო ტერმინოლოგია უდგება და არც რამე სხვა გასაღები აქვს მორგებული... გარდა პოეტური ინტეგრალულებისა. ამიტომ პოეტუკამ, როგორც მეცნიერებამ, ფორმისა და მნიშვნელობის ეს დიალექტიკა ორგვარი ასპექტით, ორგვარი მოდუსით – სიმბოლურისა და ლოგიკურის გადაჯვარედინებით უნდა განიხილოს.

სხვანაირად ამ ორგვარობას ასეც გამოხატავენ: **კვანტური აზრშედგენილობა (квантовое смыслообразование)** და მექანიკური ლოგიკა ერთიანობაში უნდა იქნეს გაშუქებული, რადგან სწორედ ამ ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო გაგების ურთიერთობა ქმნის ჭეშმარიტ პო-ეზიას. ამას მოსდევს კატეგორიული თეზა: პოეტური სიტყვის უკან დგას არამართო აზრი, არამედ ლოგარითმების ცხრილიც. ეს იმიტომ, რომ სიტყვის ორი ასპექტიდან – ლოგიკური და პოეტური – ერთი **მონოფუნქციურია**, ხოლო მეორე – **პოლიფუნქციური**. პოეტური ნაწარ-მოები მთლიანობაცაა, განუყოფლობაც და ცალკეული მოზაიკური ნაწილების ერთობლიობაც. ეს ელემენტები ზოგან ორგანულად ერწყმიან, ზოგან კი გაურბიან ერთმანეთს: „ელამი მზე“, „ბებერი ქარი“, „შენ, მზიურო ღამის ქარო“ ან ასეთი თქმები:

...დამტვრეული სიფერადის
სულით შემოთეთრება
და სხვა...

მართალია, სიტყვები აქაც პოეტურ სტრუქტურაში არიან მოქცეულნი, მაგრამ ერთ-მანეთთან აუცილებელი ლოგიკური კავშირი არა აქვთ. გოეთეს ფაუსტი ამას „სიტყვებს შო-რის უთანხმოებას“ უწოდებს. როცა ორი სიტყვა ყოველგვარი ლოგიკური (თუ სემანტიკური-სინტაქსური) კავშირის გარეშე მოთავსებულია ერთმანეთის გვერდით, ერთი და მეორეც ჰკარგავენ თავიანთ პირდაპირ შინაარსს („პოეზიაში ერთი სიტყვა ნთქავს მეორესო“ – წერს გოეთე) და „განუსაზღვრელი მესამის კონგლომერატი“ იძენენ ახალ მნიშვნელობას (უმ-თავრესად პირობითს). იმ ორიდან მესამეში გადასასვლელი სუბლიმური ნახტომიც მკითხ-ველის ასოციაციებსა და წარმოსახვაზეა მინდობილი. ეს, რა თქმა უნდა, კიდევ უფრო ართულებს პოეტური ინტეგრალების აღქმას, რადგან მათში ძნელია ესთეტიკურ და სემანტი-კურ ფენომენებს შორის კავშირის დადგენა. არც პოეზიის ემოციური და ტექნიკური რეალო-ბა ემთხვევა ერთმანეთს.

ამგვარ მოვლენებს ჯერ კიდევ 20-იან წლებში „სემანტიკურ ასონანსებს“ უწოდებ-დნენ. გალაკტიონიც წერს, „ასონანსია სათაყვანო ჩემი სიმდიდრეო“. ამგვარ ასონანსებში სემანტიკურიც იგულისხმება. ეს მით უფრო თვალსაჩინოა, როცა თითქმის მთლიანადაა დარ-ღვეული ლოგიკურ-სინტაქსური და სემანტიკური კანონზომიერებანი:

...აყეფდებიან მთვარის ტყუპები.
...სურნელი ნაზი, თვალგაპობილი.

ილიას თქმისა არ იყოს, „ციდან ჩამოსულიც რომ იყო, მაინც ვერ მიხვდები“ ვინ არიან ეს „მთვარის ტყუპები“ ან როგორ აყეფდებიან ისინი; როგორ წარმოვიდგინოთ თვალგაპობილი სურნელი და სხვა. ამას, მე მგონი ვერც პირდაპირი და ვერც ირიბი ასოციაციებით მივწვდებ-ბით თუმცა, ვინ იცის, იქნებ ვინმემ ამ „თვალგაპობილი სურნელის“ **წარმოსახვაში შემეც-ნებაც** სცადოს, ისიც გაიგოს (?) **სურნელი** როგორ იწვევს **ტკივილს**, ან „ახალი ხმა“ როგორ იღვრება სურნელებად.

მართლაც ძნელია ამგვარი ასოციაციების თუნდაც „წარმოსახვაში შემეცნება“, მაგრამ მიუხედავად ყველაფრისა, ამ ლექსებში მაინც შენარჩუნებულია „გამოსახების“ მაღალი პოეტური დონე, სადაც კონტექსტი, სტრუქტურა, მოზაიკა თუ ლოგიკური კვანტი შეფარვით მოქმედებენ ან, სხვისი სიტყვებით რომ ვთქვა, „პოეზიის ბრძოლა აზრთან დაფარულია უცხო თვალისაგან“.

ამაში არის სიმართლის ნაწილიც, მაგრამ ზოგად კანონად მაინც არ გამოდგება, რადგან ეს უფრო პოეტური ინტეგრალებისათვისაა დამახასიათებელი, ვიდრე საერთოდ თანამედროვე პოეზიისათვის. ეს კი უნდა ხაზგასმით აღინიშნოს, რადგან თანამედროვე პო-ეზიის ცნებების შინაარსი, როგორც მოგახსენეთ, მხოლოდ ინტეგრალური ლექსებით როდი ამოიწურება. პოლიფუნქციურ სემანტიკურ ასონანსებთან ერთად არსებობს ე. წ. „სემანტიკუ-რი კონსონანსებიც“, სადაც სიტყვა ერთმნიშვნელოვანი ანუ მონოფუნქციურია, ხოლო სემან-

ტიკა – ლოგიკური. პირველ შემთხვევაში პოეტური მეტყველება გაურბის ლოგიკურ კავშირს, მეორეში კი მიიღტვის მისკენ. ამიტომაც, რომ პოეტური ინტეგრაციების აღქმა შესაძლებელია მხოლოდ მის სტრუქტურულ ანუ სიმულტანურ მთლიანობაში და არა სუკცესიური რიგით (მიყოლებით), რადგან ამ რიგებს, მწკრივებს, სტრიქონებსა და სტროფებში ლოგიკური კავშირი შენელებულია ან სულაც უარყოფილი.

გალაკტიონის პოეზია ამის უამრავ ნიმუშს შეიცავს. აქ ყველას, რა თქმა უნდა, ვერ შევეხებით. აღვნიშნავთ მხოლოდ სამ მათგანს:

1. როცა ლექსში ცალკეულ სტრიქონებსა და სტროფებს შორის შენელებულია ლოგიკური კავშირი;

2. როცა თვით სტრიქონებში, პოეტურ წინადადებებში (წერტილიდან წერტილამდე) დარღვეულია ლოგიკური კავშირი, ანუ „აფეთქებულია ლექსის სემანტიკური აპარატი“.

3. როცა პოეტური ნაწარმოები მთლიანად აღწევს თავს ლოგიკურ კავშირს და ასოციაციური იმპულსებით მოითხოვს „შემეცნებას წარმოსახვაში“...

ასეთ შემთხვევებში კი ლექსის ერთი კომპონენტი გამოყენებულია იმისათვის, რათა წარმოადგინოს მეორე. ლიტერატურათმცოდნე იმგვარ მაგალითებს ეძებენ ჰაინეს, პუშკინის ნაწარმოებებში, თანამედროვე ფსიქოლოგები უფრო ბლოკსა და ბალმონტს იხსენიებენ, აგრეთვე ახმატოვას, მანდელშტამს, აქა-იქ პასტერნაკსაც. საერთოდ კი, თანამედროვე ევროპულ პოეზიაში ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა. ორიოდე მაგალითი:

ჟან კოკტო: ...ღამეს სძინავს სახლში.

სენ ჟონ პერსი: ...ზღვა ფეხშიშველი
შორდება ნაპირს.

ლოგიკის თვალსაზრისით, ცხადია, ღამეს სახლში არ სძინავს და არც ფეხშიშველი ზღვა უნახავს ვინმეს, მაგრამ რაკი ამგვარ მაგალითებზე მიდგა საქმე, თქვენ გალაკტიონთან უნდა ნახოთ! აქ უფრო მეტსა და „უცნაურს“ შეხვდებით.

იგი წერს:

ფანტასტიკური პალმა
სდგას შემკობილი ცხედრით.

სწორედ ამას ეწოდება „შენაცვლება“: ცხედარს „ამკობენ“ პალმით და არა პალმას ცხედრით:

ან ასე: დადგა **თეთრი ქარები**,
დაითოვლა მთა-ბარი.

„თეთრი“ ლოგიკურად თოვლს ეხება, ქარებს – არა, მაგრამ მაინც წერია „თეთრი ქარები“. გალაკტიონის საყვარელი ლექსი „მე და ღამე“ ასე იწყება:

...ეხლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ,
შუალამე იწვის, დნება...

ან: ...სანთელი, გარხვეს ღამის ფიქრები.

არა, შუალამე არც იწვის და არც დნება. ეს შეიძლება სანთელზე ითქვას. არც ფიქრები არხევენ სანთელს. აქაც მხოლოდ მნიშვნელობათა იმ შენაცვლებაზეა ლაპარაკი, ჩვენ კი როცა ასეთ ლექსებს ვკითხულობთ, ამაზე არც ვფიქრობთ. ასოციაციას თავისთავად მოაქვს სანთლის წვა და დნობა, თუმცა ეს სიტყვა „სანთელი“ სულაც არ არის ნახსენები. პოლ ვალერი ამას უწოდებს აზრს, სახეს, ემოციას, რაც წარმოქმნილია „**არარსებული საგნებით**“.

ისინი გვაიძულებენ დავიჯეროთ იმის რეალობა, რაც არ არის (სხვაგვარად: „არარსებული არსებობა“). ასეა ამ შემთხვევაშიც. გალაკტიონის ლექსში, სანთელი ნახსენები არ არის, მაგრამ ჩვენს ცნობიერებაში მაინც ცოცხლდება სურათი, თუ როგორ ზის პოეტი შუალამით სანერ მაგიდასთან, როგორ იწვის და დნება მის წინ სანთელი, როგორც წარმავლობისა და თვითმსხვერპლშენიერვის სიმბოლო:

სანთელი ხომ თვითონ იწვის, რომ სხვას გზა გაუნათოს!

მერედა ეს „ალოგიკურობა“ უშლის ხელს ლექსის ემოციურ აღქმას, თუ პირიქით? საქმე ის არის მხოლოდ, რომ ეს უცნაურად გვეჩვენება, რადგან არ ეთანხმება ტრადიციულ გაგებას. იქ, სადაც ძველად პოეტური თქმა პირდაპირ ასოციაციებს ეყრდნობოდა (ვაჟა: „ყელ-გადაგდებული ყვავილები“), აქ, ე. წ. „ირიბი ასოციაციებია“ საჭირო (გალაკტიონი: „გადაუგდე ნიავს ყელი“). ან თუ უნინ ევროპის რუკას დახედავდნენ, იტალიას ჩექმას ადარებდნენ, მართლაც ჰგავს და იმიტომ, ახლა გალაკტიონი ამბობს:

ლურჯო მონტევიდეო,
ვინრო ხელთათმანებით.

თუმცა მონტევიდეო სულაც არ ჰგავს ხელთათმანებს.
რატომ? ამასაც შეგვიძლია მისივე ლექსებით ვუპასუხოთ:

...გაჩნდნენ ორხიდეები –
ყოვლად უმიზეზონი...

კითხვა: როგორ მიგაჩნიათ, შესაძლებელია თუ არა ამგვარი ინტეგრალური პოეზიის რაციონალური აღქმა? და ერთიც, გალაკტიონის „ინტეგრალური პოეზიის ნიმუშები“, რომელთა ნათელი ილუსტრაცია ეს-ესაა მოვისმინეთ, ხომ არ არის ის ნიმუშები, მკითხველთა ერთი ნაწილი ბუნდოვანსა და გაუგებარს რომ უწოდებს, ხოლო კრიტიკა ამის თაობაზე თავაზიანად დუმს?

პასუხი: თქვენი კითხვა მიკარნახებს ინტეგრალური ლექსის, როგორც „ესთეტიკური ფენომენის“, აღქმის სპეციფიკურ საკითხებს შევხვით, რადგან სწორედ აქ არის ჩვენი საუბრების ბევრი საკვანძო საკითხი თავმოყრილი. ამ საკითხებს, ახლა, მოგეხსენებათ, მეცნიერების ახალი დარგი – **„ინფორმაციის ესთეტიკა“** სწავლობს, კიბერნეტიკაც, რამდენადაც მასაც საქმე აქვს კომუნიკაციასთან, როგორც ადამიანური მოქმედების ფუძისეულ სიტუაციასთან. ჰაიზენბერგის შემდეგ ეს სრულიად თვალსაჩინო გახდა ესთეტიკური ინფორმაციის ბუნების შესწავლის საქმეშიც. აქედანვე დაიწყო ფიზიკაში, თერმოდინამიკასა და სტატისტიკურ მექანიკაში ხმარებული ცნების „ენტროპიის“ როგორც ინფორმაციის ფუძისეული ცნების (Kernbegriff) გამოყენება ესთეტიკაში. ნორბერტ ვინერის აზრით: ეს **„ენტროპია“ არც ძალაა, არც მატერია, და არც წმიდა სულიერი აქტივობა, არამედ ყველა მათგანის სინთეზი, ე. ი. ინტეგრალური ცნება, რაც კომპლექსურად გამოხატავს კომუნიკაციის სპეციფიკურ სახეობას.**

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ინფორმაციის ესთეტიკის ძირითადი დებულებაც ის არის, რომ „ხელოვნება კომუნიკაციაა“, ცხადი გახდება, თუ რა როლი ენიჭება ესთეტიკურ „ენტროპიას“ ამ ასპექტში, რადგან არავითარი კომუნიკაცია არ წარმოიდგინება ინფორმაციის გარეშე, ეს ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა დარგს ეხება, მაშასადამე, პოეზიასაც. კომუნიკაცია აქაც ორი ფენომენის „გადაამცემისა“ და „მიმღების“ ურთიერთობას გულისხმობს, ეს ურთიერთობა კი ინფორმაციის საშუალებით ხორციელდება: პოეტი გვანვდის ინფორმაციას („გადაამცემი“), მკითხველი („მიმღები“) იღებს ანუ აღიქვამს მას. კომუნიკაციაც ეს არის და ლექსიც მხოლოდ ამ გზით იქცევა ესთეტიკურ ფაქტად. აბა, ისე ლექსი რა არის! ქალაქ-დზე ჩამწკრივებული ტიპოგრაფიული ნიშნები, რაც მკითხველის ცნობიერებაში ცოცხლდება ისე, როგორც სანოტო ნიშნები საშემსრულებლო ხელოვნებაში. ასეა. ესთეტიკური ფენომენი მხოლოდ მაშინ ცნაურდება, როცა მხატვრული ნაწარმოების **შემქმნელი** და მისი **აღმქმნელი** ხვდებიან ერთმანეთს. მათ შორის კი განტოლების ნიშანი არასოდეს არ დაისმება, რადგან

ხელოვნების ფაქტის იმდენი ინტერპრეტაციაა შესაძლებელი, რამდენიც მკითხველი, მსმენელი ან მაყურებელია. ის „ფაქტი“ კი თითოეული მათგანის აღქმაში (გაგებაში) თავისებურ სახეს იღებს. ო. მანდელშტამმა ამას „**исполняющее понимание**“ უწოდა და დაუმატა, რომ პოეზიაში მხოლოდ ესაა მნიშვნელოვანო. უნდა ითქვას, რომ ეს გარემოება ართულებს კიდევ კომუნიკაციის ზოგადი კანონების დადგენას, მით უმეტეს, რომ მხატვრული ნაწარმოების გაგება და აღქმა ყოველთვის ინდივიდუალურია. ის კი არა, ბ. კროჩეს რამდენადმე გადაჭარბებული აზრით, პოეტური ნაწარმოები აღქმის ყოველი აქტის დროს, ხელახლა იქმნება, რაც ნაწარმოების ცვლილებას კი არ ნიშნავს, არამედ მისი აღქმის ამოუწურავ შესაძლებლობებზე მიუთითებს. ამ შემთხვევაში კროჩე იმდენ გულმოდგინებას იჩენს, რომ წერს:

– როცა მე ვწვდები დანტეს რომელიმე სიმღერის შინაგან მნიშვნელობას, მაშინ მე ვარ დანტი...

რალაც ამის მსგავსს თავის დროზე მონტენიც ამბობდა:

– ვინაიდან პლატონი და მე ამაზე ერთნაირად ვფიქრობთ, ეს აზრი უკვე მე მეკუთვნის და არა პლატონს...

პასკალმა ეს უფრო ნათლად გამოხატა:

– მონტენში კი არა, ჩემსავე თავში ვპოულობ ყოველივე იმას, რასაც მის ნაწარმოებში ვკითხულობ...

რაც არ უნდა იყოს, ერთი რამ ცხადია: გარკვეული აზრის მიხედვით, მხატვრული ნაწარმოების აღმქმელი, ასე თუ ისე, თანაშემოქმედიცაა. ცხადია, ზოგჯერ უფრო მეტად, ზოგჯერ – ნაკლებად, მაგრამ მაინც. გალაკტიონის პოეზიის ზემოხსენებულ სამ სახეობას თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ, ეს **პირველ** სახეობაში უფრო ნაკლებ იგრძნობა, **მეორეში** – უფრო მეტად, ხოლო **მესამეში** – განსაკუთრებით, ე. ი. მკითხველის თანამონაწილეობა ყველაზე თვალსაჩინო ხდება პოეტური ინტეგრალების აღქმის დროს, სადაც მთავარი პრინციპი აზრის პირდაპირი **გამოსახვა** კი არ არის, არამედ მისი **გამონვევა**. ის, რასაც აქ **აზრს** ვუწოდებთ, მკითხველის ცნობიერებაში სახიერდება. ეს კი შემოქმედებითი პროცესია, რაც ორ მხარეს გულისხმობს: პოეტი (შემქმნელი) და მკითხველი (აღმქმელი). ინფორმაციის ესთეტიკის თეორეტიკოსები ამტკიცებენ, რომ პლატონიდან და არისტოტელედან მოკიდებული, ესთეტიკას მხოლოდ **ხელოვანთან, შემოქმედთან ან მხატვრულ ნაწარმოებთან** ჰქონდა საქმე, ხოლო „მეორე მხარე“ – მკითხველი, **მსმენელი, მაყურებელი**, ერთი სიტყვით, აღმქმელი, უყურადღებოდ იყო მიტოვებული. რატომ? თუკი ხელოვნება კომუნიკაციაა, იგი ორივე მხარის ურთიერთობათა კანონზომიერების დადგენას მოითხოვს. გოეთე რომ ამბობდა, „ხედვა ფორმის მიცემაა“, არც ესაა ცალმხრივი პროცესი. ხელოვანი რომ ხედავს და ფორმას აძლევს მიღებულ შთაბეჭდილებას, ეს ერთი საქმეა, ხოლო აღმქმელი რომ ხელოვნების ნაწარმოებს ხედავს, კითხულობს, ან ისმენს, ისიც თავისებურ ფორმას აძლევს მიღებულ შთაბეჭდილებას. ეს მაშინაა უფრო თვალსაჩინო, როცა ხელოვანის მიერ შექმნილი ნაწარმოები „ნეგატივივითაა“ და მისი სრული გამჟღავნება, როგორც მოგახსენეთ, აღმქმელის ცნობიერებაში ხდება. ალბათ ეს ჰქონდა მხედველობაში ვალერის, როცა წერდა, „მხატვარმა ის კი არ უნდა ხატოს, რასაც ხედავს, არამედ როგორც დაინახავენო“.

ასეთი ნაწარმოები კი ზოგჯერ ესპანელი კონკისტადორების მოგზაურობას ჰგავს მათ მიერ წარმოსახულ ქალაქ ელდორადოში, ან კიდევ ლაპუტების ქვეყანაში მიმავალ გულივერის თავგადასავალს, გზად რომ მოხუცები შემოხვდნენ და ძლივს გაუგეს ერთმანეთს, რადგან სიტყვებით კი არა, საგნებით ლაპარაკობდნენ. რალაც ამის მსგავსი ხდება, როცა პოეტურ ინტეგრალებთან გვაქვს საქმე. აქ „იდუმალ აზრს“ უნდა მივაგნოთ, მივხვდეთ, წარმოვიდგინოთ ან საკუთარი ასოციაციების მიხედვით თვითონ შევქმნათ სახეთა ფორმები, რაც ემოციურ შთაბეჭდილებებს იწვევს.

ვთქვათ ასე: სულ სხვაა მძლავრი გუგუნი ზარის და მზის სხივებზე დამჭკნარი ია, დემონი ეჭვით სახვე მხატვარის და სეგანტინის „Ave Maria“.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს ლექსი მეორე სახეობას (ასოციაციურს) უფრო მიეკუთვნება, ვიდრე მესამეს (ინტეგრალურს), მაინც ადვილი როდია ზარის გუგუნის, მზის სხივებზე დამჭკნარი იის, ეჭვით სავსე მხატვრის, დემონისა და სეგანტინის „ავე მარიას“ ერთმანეთთან დაკავშირება და ამ კავშირის „შემეცნება წარმოსახვაში“. სხვაგვარად კი შეუძლებელია გავერკვეთ ამგვარ ინტეგრალურ ლექსებში:

თითქო მოინგრა ზეცა,
სისხლი, სიცილი ლოთის,
თითქო მალული მხეცი
უფსკრულებიდან მოდის.
მოდის ბურანი ხანთა,
მას ბატონობა ანდენ,
სად ყვავილები სჩანდა
და დემონებიც სჩანდენ.
ვით დამსხვრეული ჭიქა,
გატყდა ღიმილი ტუჩის,
სად დასასრული იყო
ვინრო, უცნობი ქუჩის.

ამგვარ ლექსებს, უმთავრესად, მოზაიკური ფორმა აქვს: სიტყვები ისეა განლაგებული სტრიქონებსა და სტროფებში, რომ მთავარია არა მათი **ლოგიკური**, არამედ **შესაძლებელი** მნიშვნელობა. ასეთ შემთხვევაში სიტყვათა სემანტიკური თანმიმდევრობა არცაა დაცული. ამიტომ ცალკე აღებული, გაუგებარია რას უნდა ნიშნავდეს, ვთქვათ, „მზის ღეროზე ხაზე-ბად გაშლილი ეროსი“. ეს სიტყვები რაღაც ბუნდოვან სახეს ჰქმნიან, რასაც თავისთავადი მნიშვნელობა (აზრი, ლოგიკა) არა აქვს, როგორც მოზაიკის დეტალს, ან ალგებრული ფორმულების ცალკე ნიშნებს. ამგვარ მნიშვნელობას ისინი შეიძლება იძენდნენ (და ისიც არა ყოველთვის) მოზაიკურ მთლიანობაში, ალგებრულ ფორმულაში ან ლექსის ერთიან სტრუქტურაში. მთლიანობა აქ, უმთავრესად, ირიბ ასოციაციებზეა დაყრდნობილი; ამიტომ ვის შეუძლია თქვას, რამდენად შეესაბამება ჩვენს მიერ წარმოსახული იმას, რაც ინფორმაციის პირველწყაროდან მომდინარეობს, მით უმეტეს, როცა ამგვარი „კვანტური ხილვები“ სიზმრების ახსნას უფრო ჰგავს, ვიდრე იმას, რაც ცხადად გვაქვს ნანახი. მათი შესაბამისობა ზოგჯერ ისე ეფემერულია, რომ „შეუიარაღებელი თვალთ“ არც აღიქმება, გალაკტიონის თქმით, ეს **„უმაღლესი იდუმალების გაცხადება!“** ისეთ სფეროებში (მესამე სინამდვილეში) შელწევა, სადაც ყველაფერს: საგნებს, მოვლენებს, განცდებს, შთაბეჭდილებებს თავისებური, პოეტური არსებობა აქვთ, იქ, იმ სამყაროში, პოეტს მკითხველი მხოლოდ წარმოსახვით თუ მიჰყვება „თუ“-მეთქი, იმიტომ ვამბობ, რომ საეჭვოა, რა გამოვა ამისგან. თუ გნებავთ, ვცადოთ:

საყვარელ ხელებს შემოლილივით დავენაფები,
ბროლის თითები, მზისგან სავსე ალისფერ ღვინით,
მე დამათრობენ:
გავეგები,
გავენაბები!
პოემას უვრცესს
დაერქმევა
ალვა და სურო.
იქ შორეული მხარეები
უნდა გამეფდეს!
ოჰ!
ეს იქნება აღტაცება ჩემი ნამდვილი,
რომელიც დათვლის შენს თითებზე
დამსხვრეულ ბეჭდებს.

წარმოდგენის მოზაიკური მთლიანობა აქ მხოლოდ ასოციაციათა თავისუფალი თამაშით თუ მიიღწევა, რადგან სიტყვის ერთმნიშვნელოვანი გაგებით იგი პირდაპირ არაფერს გვეუბნება და გვაიძულებს ბევრ რამეს მივხვდეთ ან, როგორც გვინდა, ისე წარმოვიდგინოთ, რისთვისაც ისევ „ირიბი ასოციაციები“ საჭირო. ჩვენ უნდა მივყვეთ ამ ასოციაციებს და თვითონ შევქმნათ პოეტური ნაწარმოების **საკუთარი** ანუ **აბსოლუტური** რეალობა, რაც უაღრესად ინდივიდუალური ხასიათისაა, რადგან ყველას საკუთარი ხედვა გვაქვს. ანდაზადაც ითქმის, როგორც შეხედავ, ისე დაინახავო. ეს „შეხედავ“ ძნელი საქმეა, რადგან საბას განმარტებით, „**ხედვა** არს თვალის ჩენა, გინა საქმე საცნაური, გინა მეცნიერება“; გოეთეს მიხედვით კი „ხედვა – ფორმის მიცემაა“. ჩვენ კი ერთი და იგივე საგანი თუ მოვლენა სულ სხვადასხვაგვარი ფორმით შეიძლება წარმოგვიდგეს, ისე, როგორც ბიბლიურ თქმულებებშია ნათქვამი:

– მოსემ იხილა მარიამი სინას მთაზე, ვითარცა ანთებული კოცონი; აარონმა იგი იხილა, ვითარცა გაფურჩქნული ხე, ნაყოფით დამძიმებული; იაკობმა იგი იხილა, ვითარცა კიბე, მიწაზე დამაგრებული და ცისკენ აღმავალი; იეზიკიელმა იგი იხილა, ვითარცა ჩაკეტილი კარი, რომელშიც არავინ შესულა; გედეონმა იგი იხილა, ვითარცა მატყლი; აბაკუმმა – ვითარცა ჩრდილოვანი მდელო; დანიელმა – ვითარცა მთა და სოლომონმა – ვითარცა სარეცელი...

აბა, ახლა მოდით და გაიგეთ, როგორი უნდა ყოფილიყო სინამდვილეში ის მარიამი! ალბათ, ვინც როგორ შეხედა და იხილა, – ისეთი, სხვა რა შეიძლება აქ ითქვას. ეს ხომ თავისუფალი **წარმოსახვისა** და ე. წ. **ირიბი ასოციაციების** სფეროა. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თანამედროვე ფსიქოლოგები ამ მხრივ ასოციაციათა სამ ძირითად სახეობას არჩევენ: 1. **მოსაზღვრეობითს**, 2. **მსგავსებითს** და 3. **კონტრასტულს**. ჩვენ უმთავრესად კონტრასტული გვანტერესებს, რადგან სწორედ ეს ეფარდება თანამედროვე პოეტურ ინტეგრალებს. იგი იმდენად მოულოდნელია და უცნაური, რომ მართლაც ინდივიდუალური აღქმის წყარო თუ შეიძლება იყოს. ესეც, რა თქმა უნდა, ძნელია, მაგრამ შესაძლებელი. იტყვის რომელიმე სენ ჟონ პერსი: „ზღვა ფეხშიშველი შორდება ნაპირსო“ და ჩვენ საგონებელში ვვარდებით. ზოგი იტყვის, ფეხშიშველი ზღვა ვის გაუგონიაო. მაგრამ ეს ბრწყინვალე პოეტური მეტაფორა ისეთ გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს, რომ თუ ამის აღქმა არ შეგვიძლია, ეს უკვე ჩვენი ბრალია და არა პოეტისა.

იგივე შეიძლება ითქვას გალაკტიონის პოეტურ სტრიქონებზე:

...ლამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა.
...დემონისას ჰგავს წარბებს, მძლავრი ნიაღვრის ფრთები.
...ლამის სიცილი დასცურავს ველად (ან: მიბნედილი ლამის სიცილი).
...მესმის ამ გამძაფრების ნამნამების კანკალი.
...ნაძვებს სუნი ედება, როგორც ნაზი ტკივილი.
...ქვეყნად კვლავ მოდის დაფარულთა ფერთა ხსენება.
...ოცნება, როგორც გაფრენილი არწივის ფრთები...

სამაგიეროდ ასეთი „სუბიექტური“ ასოციაციებით საყოველთაოსკენ გზის გაკაფვა უფრო ძნელია. იგი უნებლიედ ჩნდება, როგორც მუსიკალური მოტივი. მუსიკა ხომ მხოლოდ სმენითი კატეგორია არ არის. იგი სულის მოძრაობის აკუსტიკაცაა და წარმოსახვის ფორმაც, რაც მუსიკალური მოძრაობისა და კომპოზიციის ერთიანობას გულისხმობს. ეს კი, ჯოსის არ იყოს, მიმინოს გაფრენას ჰგავს სიცარიელეში, ხოლო გალაკტიონისა – „უცხო სიმსუბუქეში“ შესვლას...

ჩვენ ამაში გარკვევა გვიჭირს, რადგან ეს არ არის პოეტური კომუნიკაციისა და კონტაქტის ჩვეულებრივი საშუალება... ხოლო რაც უჩვეულოა, ძნელად აღსაქმელიცაა...

კითხვა: ხომ არ იგრძნობა აქ თანამედროვე მოდერნისტული, თუ სულაც აბსტრაქტული პოეზიის გამოვლენა?

პასუხი: არავითარ შემთხვევაში! ეს ძველთაძველი ამბავია და მეტაფორის შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარეობს. „ისტორიულ-ლინგვისტური ანალიზი გვიჩვენებს, – წერს გ. კლა-

უსი წიგნში „სიტყვის ძალა“, – რომ ყოველგვარ აზრობრივ პროცესში, რომელსაც მივყავართ უცნობიდან ნაცნობისაკენ, – შემეცნების საწყისებთან იდგა მეტაფორა“. იგი იმ თავიდან ამ თავამდე ყოველთვის ახასიათებდა პოეზიას, შეიძლება არა ისე გამძაფრებულად, როგორც თანამედროვეს, მაგრამ მაინც. აბა, დააკვირდით ქართულ ხალხურ ხატოვან თქმებს, განა იქაც ისეთ მოვლენებთან არა გვაქვს საქმე, როცა **სიტყვათა პირდაპირი ლოგიკური მნიშვნელობა უარყოფილია, ხოლო კონტექსტში ახალ შინაარს ქმნის** ისევე, როგორც თანამედროვე პოეზიის ინტეგრალურ მეტაფორებში? იტყვიან: სიტყვას ბანზე ნუ მიგდებო, კამეჩის რქაში ხომ არ ზიხარო და ათასი სხვა... ან, თუ გნებავთ, დააკვირდით აქ ხაზგასმულ სიტყვებს, თუ მათი ადგილი წინადადებაში ლოგიკურია: მზის **გულზე** მიჯდომა, პირზე **ხავსის** მოკიდება, პირში **ჩალა** გამოივლო, პირის **ქარად** არ ეყოფა, თვალში **ნაცრის** შეყრა, იმედებს **კბილი** მოექრა, მზემ ყური ამოჰყო და ა. შ.

ახლა, სიტყვათა ისეთი შეხამება აიღეთ, სადაც **ცნებათა შინაარსიდან გამომდინარე პირდაპირი აზრი უარყოფილია** და სულ სხვა, **მესამე** პროექციაშია წარმოდგენილი, რომ იტყვიან, „ლოჭინზე ნაკურთხიო“ – რას მიხვდება კაცი, რომ ეს „უვიცს“ ნიშნავს; „წინიბურას აშლა“ – საქმის გაფუჭებას; „კოზის პირა“ – ძალიან გამხდარს, „მზით გაუმადლარი“ – უდროოდ მკვდარს; „საყელიში აწევა“ – გათამამებას, „შაშვის ცრემლი“ – საბრალოს, „ტყემალზე მჯდომი“ – უცოდინარს, „კბილებქვეშ მოტანება“ – დაცინვას და სხვ.

ვინც პირველად გაიგონა ასეთი თქმები: კბილებქვეშ თქმა, ყურებზე ხახვი არ დამაჭრა, მზის მონათალი, ცას ენით დაეკიდება, ეშმაკზე შვიდი დლით ადრე დაბადებული, ძვალგატეხილი წყალი (ეს გამოთქმა გალაკტიონს ჩაუნერია უბის წიგნაკში), ეშმაკის ცხენზე შემჯდარი, აღვირის წახსნა, ფხის გამოჩენა – არ გაუკვირდებოდა, ეს კაცი ნეტავი რას ბოდავს, ხომ არ გაგიჟდაო. ასეა ახლაც, როცა თანამედროვე პოეზიაში ინტეგრალური მეტაფორები და ხატოვანი თქმები გვესმის, რაღაც ქვეყნის დაქცევა გვგონია და თუ რომელიმე ქართველი პოეტის შემოქმედებაში (ვთქვათ გალაკტიონის) სახის ბუნდოვანებაზე, ალოგიზმზე ან სულაც გაუგებარ ფრაზებზე მიუთითებს ვინმე, შეურაცხყოფად მიაჩნიათ, ვითომ ფორმალიზმს აბრალებენო. იმას კი არ უწევს ანგარიშს, რომ თითქოს ყოველი ხალხური ხატოვანი გამოთქმა ან მეტაფორა, როგორც წესი, **ალოგიკურია (ვ. ი. ლენინი** რომ „**АЛОГИЗМ ОБЫЧНОГО**“-ს უწოდებს) და ამის გამო ბუნდოვანიც, ვიდრე მის „მეორე აზრს“ არ დავაკანონებთ ან მხოლოდ ემოციურად არ აღვიქვამთ. პოეტურ სიტყვას ხომ ლოგიკური შინაარსიცა აქვს და ემოციურიც. აქ მხოლოდ ერთია ფოკუსში მოქცეული, ხან მეორე. ჩვენ ეს უნდა გავარჩიოთ, თორემ ხატოვან თუ მეტაფორულ თქმებში ვერ გავერკვევით, განსაკუთრებით კი მეტაფორულში, რადგან მათ შორის განსხვავებას, თუ გნებავთ, ისიც ქმნის, რომ ხალხური ხატოვანი (თუ მეტაფორული) თქმების გადატანითი მნიშვნელობა, მისი შინაარსი, გახსნილია, შეთვისებული, დამკვიდრებული და ამიტომ გასაგები ყველასთვის, ვინც მისი მნიშვნელობა იცის, ხოლო ვინც არ იცის, იმისთვის ისევე გაუგებარია, გონებით მიუწვდომი, როგორც ინტეგრალური თქმები. უბრალოდ რომ იტყვიან, ის ჩემი მარჯვენა ხელიაო, ყველამ ვიცით, რომ აქ ვილაც ადამიანზეა ლაპარაკი და არა მართლაც ხელზე – მარჯვენაზე თუ მარცხენაზე. რომ არ ვიცოდეთ, მაშინ ისევე გავიკვირვებდით, როგორც ინტეგრალური პოეზიის ზემოხსენებულ შემთხვევებში.

ამით იმის თქმა კი არ მინდა, რომ ძველი ხალხური ხატოვანი მეტყველება და თანამედროვე ინტეგრალური მეტაფორები ერთი და იგივეა, არა. მე ვიცი, რომ სპეციალისტები ანსხვავებენ ერთმანეთისაგან მეტაფორას, ხატოვან თქმას, სიმბოლოს, შედარებას და ა. შ. არ ვდაობ. ალბათ ასეა სწორი, მაგრამ მე მაინც მიჩვენია „ინტეგრალური თქმები“ ან „ინტეგრალური მეტყველება“ ვიხმარო, რადგან ამით ყველა მათგანი ერთიანდება. რა თქმა უნდა, მათ შორის სხვაობაცაა, მაგრამ არა პრინციპული. აქ მნიშვნელოვანი ისაა, რომ სიტყვა ორივე შემთხვევაში არა თავისი პირდაპირი, ლოგიკური, არამედ სულ სხვა, გადატანითი მნიშვნელობისაა. ამბობენ კიდევ, პოეტური მეტაფორა ენობრივი მეტაფორის გააქტიურებააო, ინტეგრალურ პოეზიაში კი, სადაც გამოსახვის სახეობრივი სტრუქტურა ადგილს უთმობს სიტყვის ხელოვნებას, ცნებათა ლოგიკური მნიშვნელობიდან მეტაფორულ აზროვნებაზე გადასვლა ანუ „სუბლიმური ნახტომი“ უფრო „აკრობატულია“, მოულოდნელი, უცნაური, საგანგებოდ კონტრასტული, ალოგიკური, ზოგჯერ კი აბსოლუტურად წარმოუდგენელი და,

მაშასადამე, გაუგებარიც, ვიდრე მეტაფორული მეტყველების ფარგლებში რჩება. შემდეგ კი, როცა ამ თვისებებს კარგავს, მოძველდება და ყველასათვის გასაგები ხდება, არც ინოდება მეტაფორად. ახლა რომ ერთი ეტყვის მეორეს, „ჭურში ხომ არ ზიხარო“, ამის მეტაფორულ-ბაზე არც ფიქრობს, რადგან მეტაფორა თუ შედარების მხატვრულობა მანამ ცოცხლობს, ვიდრე ის ახალია და მოულოდნელი. პ. ჰაინე წერს, ვინც პირველად ქალი ვარდს შეადარა, გენიოსი იყო, ვინც მეორედ – ბრიყვიო. ფლობერი თავისთვის „გაცვეთილი მეტაფორების“ ლექსიკონს ადგენდა – არსად გამეპაროსო.

ასეთი რამ გალაკტიონს, მართლაც, არ „გაეპარებოდა“ – იგი ახალი, ელვარე, ინტეგრალური მეტაფორების შეუდარებელი ოსტატია თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურაში. მაშინაც კი, როცა იგი ძველთაძველ მეტაფორას ხმარობს, სიტყვის რაღაც, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ჯადოთი (თვითონ რომ ამბობს „საიდუმლო წვეთებით“), „აახალ-გაზრდავებს“ მას, ან სულაც ახალ სახეს აძლევს. აბა, რუსთაველის ქვეყანაში მზის მეტაფორით ვის გააკვირვებ, მაგრამ როცა გალაკტიონი ამბობს,

ედარები მზეს **ნამაისარს**
მაღალ ლოჟიდან შენ, ბეატრიჩე!..

ეს „ნამაისარი“ იმ ძველ მეტაფორას (ქალი – მზე) ახალ ელვარებას ანიჭებს...

კითხვა: კიდევ ერთხელ, ამ რთულ საკითხებთან დაკავშირებით თითქმის წინა კითხვების განმეორება – შესაძლებელია თუ არა „ინტეგრალური პოეზიის“ „ამგვარ მეტაფორულ საოცრებათა“ რაციონალური აღქმა?

პასუხი: რა ვიცი, ალბათ შესაძლებელია. ყოველ შემთხვევაში ასეც ამბობენ: რაკი ყველაფერი არსებული სამყაროული ყოვლადობის (Welt all) ნაწილია, საგნებსა და მოვლენებს შორის ყოველთვის შეიძლება რამე კავშირის მოძებნა: კომპოზიციურის, ემოციურის თუ ასოციაციურის, სულერთია, ბოლოს ყველაფერს – უდიდესსაც და უმცირესსაც „უნივერსალური სულიერი სივრცე“ აერთიანებს და ისიც არა მხოლოდ ერთსა და მის მეორეს, თუნდაც მესამეს, იმ ორს შორის რომ ჩნდება, არამედ მრავალ, თითქოსდა ერთმანეთთან სრულიად დაუკავშირებელ საგნებს, მოვლენებსა თუ ცნებებს. აპოლინერი წერს:

– ქალის კაბის კალთას რომ ხელს შევახებ, ზუსტად შემიძლია ვთქვა, მისი საყვარელი ადვილად იტანს სიცივეს თუ არა...

მაიაკოვსკიც ამბობს:

– ვინც ლოყანითელ ვაშლში არ დაინახავს კალიშში ჩამოხრჩობილთა გვამებს, იმას პოეზიასთან საქმე არა აქვს...

ამგვარი თავისუფალი ასოციაციები კი ახალ პოეტურ სინამდვილეს ქმნის, რაც უშუალოდ კი არ გამომდინარეობს იმისაგან, რაც ითქვა, არამედ ისევ იმ „მესამის განუხაზღვრელ კონგლომერატში“ ისახება და „თქმულში გამოუთქმელის გამოსახვას“ გულისხმობს. მსგავს შემთხვევაში კი სიტყვისა და მისი შინაარსის მოცულობა ანუ საგანსა და ნიშნებს შორის არსებული კავშირი ფორმალური ლოგიკის საშუალებით ვერ აიხსნება. აქ ჯერ ადგილი აქვს ერთგვარ წყვეტილ განვითარებას („კვანტურ ბიძგებს“), შემდეგ კი რაღაც ნახტომს (ახლა ამბობენ, „სუბლიმურ ნახტომს“), რასაც ლიტერატურათმცოდნეებმა, ჯერ კიდევ 20-იან წლებში „ლოგიკური კვანტი“ უწოდეს. ჯერ კიდევ მაშინ წერდა კ. ზელინსკი:

– აი, სწორედ ეს აფეთქება, ლოგიკური ბირთვის დარღვევა, ახალ, განუხაზღვრელ მნიშვნელობათა და აზრთა გახსნასთან ერთად ინოდება სიტყვიერ კვანტად...

და შემდეგ:

– პოეზიაში ყოველი სიტყვა გულისხმობს ამგვარ აფეთქებას, კვანტურ ბიძგებს...

ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ძველი, სიმბოლისტური პოეზიისაგან განსხვავებით, აქ ერთი აზრის საშუალებით სხვა რამ აზრზე მინიშნება კი არ არის, არამედ აზრის რღვევა (смыслоразрешение), კვლავწარმოება (смыслообразование) – და ახალი აზრის გამოხატვა (смыслоустройством). კ. ზელინსკის შეხედულებით, ასეთია სიტყვის შინაგანი და ორმხრივი წინააღმდეგობის დიალექტიკა, რასაც ისევ „სიტყვათა კვანტურ ბუნებას“ უწოდებს და პო-

ეზიის არსებით ნიშნად მიიჩნევს. ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, „მით უმეტეს ინტეგრალური პოეზიისა“, სადაც სემანტიკა, სინტაქსი კი არ აღწევს მიზანს, არამედ მათი „ქიმიური დაშლა“, წარმოსახვაში გაქრობა, გაარაფრება. იმიტომ კი არა, რომ ის სიტყვიერი ფორმა უმნიშვნელოა, არა, პირიქით: მხოლოდ ის არის პირველადი აზრობრივი იმპულსების თუ სიგნალების მომცემი, რისგანაც იწყება ესთეტიკურ-ემოციური აღქმა. სამაგიეროდ, როცა ისინი თავიანთ ფუნქციას ასრულებენ, ქრებიან, არაფერდებიან და გზას უთმობენ „პოეზიის უმაღლეს გზას – ინტეგრალებს“.

ო. მანდელშტამი წერს:

– Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться...

რაც შეეხება „სუბლიმურ ნახტომს“, ეს თავისებური აფეთქებაა (ახლა ამბობენ, „სემანტიკური აპარატის აფეთქება“), რაც სრულიად ახალ ხარისხს ქმნის.

გალაკტიონის ინტეგრალურ პოეზიაში ამის უამრავი მაგალითია. იგი სიტყვათა თავისებური გადაადგილებით თუ ანტინომიურ ცნებათა **მოულოდნელი შეკავშირებით** არღვევს სინტაქსურ ლოგიკის კანონებს და ისეთ **„მოქმედების არეს“** (ფიზიკოსები ამბობენ ასე) ქმნის, რაც ისევ და ისევ მკითხველის წარმოსახვისა და ასოციაციების სრულ თავისუფლებას მოითხოვს. ასე იქმნება **ლექსის შინაგანი სახე**, რაც პოეტური ტექსტის პარტიტურაშია „ჩასაიდუმლოებული“, მაგრამ არა დასრულებული ფორმით. იგი ასეთ ფორმას მხოლოდ ტექსტისა და მკითხველის წარმოსახვის თუ ასოციაციების გადაჯვარედინებით თუ მათი სრული სინქრონულობით იღებს და ამის შემდეგ იქცევა ემოციურ **ინფორმაციად**, რაც ესთეტიკურ სიამოვნებას იწვევს. ფიქრობენ, რომ ყოველივე ამის „მათემატიკურად წარმოდგენა“ შეიძლება (ფიზიკოსები ამბობენ, „კვანტური ლოგიკით“). თვითონ პოეტებს ურჩევნიათ თქვან, „მუსიკის საშუალებით“. ეს უფრო სწორია, რადგან ინტეგრალური პოეზია, როგორც წესი, მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზეა აგებული.

კითხვა: ალბათ ამითაა გამოწვეული გალაკტიონის გაძლიერებული ინტერესი მუსიკისადმი არა?

პასუხი: დიახ, როგორც მოგახსენეთ, მუსიკა ინტეგრალური პოეზიის კონსტრუქციული საფუძველია. თვითონ გალაკტიონის სიტყვებია:

მსურდა ყოველში და ყველაფერში
მუსიკა, გრძნობა და სილამაზე.

აქ ისიც საყურადღებოა, რომ გალაკტიონი მუსიკას ყოველთვის პირველად ახსენებს. თვითონ ამბობს **„ლექსს ჯერ თავში მუსიკალურად გავმართავ და მერე ვწერო“**. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ყველაფერი, რაც მისი პოეტური ხედვის მაგნიტურ ველზე ხდება – სიტყვის მუსიკად იქცევა. სხვაგვარად ამას ეწოდება „სიტყვის მუსიკალური მუტაცია“. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანია, ამბობენ, კიდევ: მუსიკა ყველა ხელოვნების საფუძველიაო. ნიცმეს მიხედვით ტრაგედიაც მუსიკის სულისგან იბადება, ვაგნერს გალობა მეტყველების უმაღლეს ვნებად მიაჩნია. პოეტები „ქალის ლამაზი სხეულის მუსიკალურ არქიტექტურაზეც“ წერენ. ა. ბელისათვის მუსიკა „ხელოვნებათა სულია“. ან კიდევ: „მუსიკა პოეზიის ჩონჩხია“. მისი აზრით პოეზია ხილულობას (პლასტიკურ სიცხადეს) მუსიკალურად ითვისებს, როგორც სულის გამოუთქმელი იდუმალების საბურველს. თ. მანი გამოთქმას: „მუსიკა სმენისთვის არის განკუთვნილი“ პირობითად მიიჩნევს. მისი აზრით, უფრო სწორია, თუ ვიტყვით, რომ „იგი ცვლის სულიერი აღქმის არარსებულ ორგანოს“ (სხვები მას „მეექვსე გრძნობას“ უწოდებენ). ჰ. ბერლიოზი წერდა, რომ „მუსიკას შეუძლია ისეთი შეგრძნებების გამოწვევა, რაც რეალურ სინამდვილეში ჩნდება მხოლოდ შეგრძნების სხვა ორგანოების მეშვეობით...“

თ. მანის ვენდელ კრემარი კი ასე მსჯელობს:

– მუსიკის იდუმალი სურვილია არა მოსმენა, არა ხედვა, არა გრძნობა, არამედ, ამის წარმოდგენა რომ შეიძლებოდეს – აღქმა გრძნობისა და გონების მიღმა, წმინდა სულიერ სფეროში...

„რომ შეიძლებოდეს“, რა თქმა უნდა, მაგრამ ეს შეუძლებელია. ისევე შეუძლებელი, როგორც „წმინდა პოეზია“, რის შესახებაც ვალერი ოცნებობს:

– ეჰ, შესაძლებელი რომ იყოს პოეზია მთლიანად გათავისუფლდეს მასალისაგან (სიტყვებისაგან, მ. კ.), აზრობრივი კავშირები გაერთიანდეს ჰარმონიულ ურთიერთობასთან, თემა კი სრულიად ჩადნეს ფორმებში, ფიგურებში – ეს იქნებოდა წმინდა პოეზია, როგორც რეალობა...

„იქნებოდაო“ – ამბობს, და იქვე უმატებს: „მაგრამ ეს მიუწვდომელია“. მართლაც! უსიტყვო პოეზია არ არსებობს, არც – „უსიტყვო რითმები“. ვერლენის ერთ-ერთ კრებულს „უსიტყვო რომანსები“ კი ეწოდება, მაგრამ, ცხადია, მასში მოთავსებული ლექსები, არც „უსიტყვოა“ და არც „რომანსები“. იქ ჩვეულებრივი პოეტური სიტყვებია და მათი საკმაოდ ტრადიციული სინტაქსური წყობა. მე მგონი, გასაგებია, მუსიკოსები (ისიც არა ყველა) რატომ არიან ამხედრებულნი „სიტყვის ტირანის“ წინააღმდეგ. ი. სტრავენსკი ამბობდა, რომ შემეძლოს, ყველა სიტყვას აღმოვფხვრიდი ჩემს მებსიერებიდანო, მაგრამ დებიუსი სულ სანააღმდეგოს ამტიკიცებდა:

– ყოველგვარი მუსიკალური განვითარება, რაც არ გამომდინარეობს სიტყვიდან, არის შეცდომა...

მიუხედავად ასე მკვეთრად დაპირისპირებული თვალსაზრისისა, მე მაინც მესმის სტრავენსკის აზრი. იმასაც ვხვდები, თუ რატომ დააწერინა მან თავისი ერთ-ერთი ოპერის ლიბრეტო ისეთ ენაზე, რომელზეც უკვე არავინ ლაპარაკობს, ვებერნმა რატომ მოიგონა ხელოვნური „ენა“ თავისი ოპერისათვის ან, რაღა მუსიკოსები, ფეტი რატომ ნატრობს:

О, если б без слова

Сказаться душой было можно!

О, если б, მაგრამ პოეზიაში ეს არ გამოვა. არც სიტყვების მუსიკაში სრული „ჩადნობის“ ანუ აბსორბირების მიღწევა შეიძლება. მართალია, თომას მანი წერს „პოლიფონური საგნობრივობის“ სუბლიმირებაზე „მუსიკის ზემატერიულობაში“, მაგრამ ამგვარი მიდრეკილება აქვს მხოლოდ მუსიკას, რადგან მისი მასალა წმინდა ბგერებია. კომპოზიტორი ამ ელემენტებისაგან ქმნის სტრუქტურას. ვალერიმ იცის, რომ პოეტს ეს არ შეუძლია, მას არა აქვს წმინდა ბგერები. მისი ინსტრუმენტებია სიტყვარი და გრამატიკა. ბგერა და აზრი აქ იშვიათად ხვდება ერთმანეთს, ამიტომ ვერ შექმნის ისეთ ნაწარმოებს, რაზედაც ბახი წერს:

– ეს ნაწარმოები არ გულისხმობს არც ადამიანის ხმას და არც რომელიმე ინსტრუმენტის ბგერებს, არამედ მუსიკას მის წმინდა აბსტრაქციაში.

ეს პოეზიაში კი არა, მუსიკაშიც შეუძლებელია, რადგან **შედეგი** ისევე ვერ მოსწყდება **მიზეზს**, როგორც სახურავი – საძირკველს, თუმცა ამაზე მეოცნებე პოეტებიც არიან. მაღარ-მე წერს:

– ვილაც მოხეტიალე მუსიკოსი უკრავს ქუჩაში. ფანჯარას არ ვაღებ, ხელს არ ვყოფ, ფულს არ ვაგდებ. მეშინია არ გავიგო, რომ ინსტრუმენტი თავისით არ მღერის...

ვალერის მარტოობა „უსიტყვო სიტყვებით“ ქადაგებდა „უაზრო აზრებს“, მაგრამ რაც არ უნდა იოცნებონ ამაზე პოეტებმა (ფეტი: О, если б...) (გალაკტიონი: „არ მინდა სიტყვა, არ მინდა სიტყვა“) სულერთია, სიტყვები თუ არ იქნა, ვერც პოეტური სახეები გაჩნდება და ვერც დანტე შექმნის „მსოფლიო პოეზიის ორკესტრის პოლიფონურ ჟღერადობას“. რაც შეეხება „უსიტყვო სიტყვებისა“ და „უხმო ხმაურის“ „წმინდა აბსტრაქციებს“, მე მგონი, ეს ის საშუალება არ არის, რომ იმ „ბენვის ხიდზე“ გაგვატაროს. ამას სჯობია, აქაც ძველი კლასიკური სენტენცია გავიხსენოთ, რის შესახებაც ილია წერდა:

– მთელს ქვეყანაში სახელგანთქმულმა გერმანელმა ლესინგმა ერთს თავის სახელოვანს თხზულებაში, რომელსაც „ლაოკოონი“ ჰქვია, თქვა: „მუსიკა არის უტყვი პოეზია და პოეზია – მეტყველი მუსიკა“...

ამ სენტენციის აზრს გადასინჯვა არ სჭირდება, არც პოეტის მუშაობა დაიყვანება დირიჟორის ხელის მოძრაობამდე. ისე კი ჩვენც შეგვიძლია დავუჯეროთ მანდელშტამს და ვთქვათ, რომ დანტე „ვეროპული ხელოვნების უდიდესი დირიჟორია, რომელმაც მრავალი

საუკუნით განსაზღვრა ორკესტრის ფორმირება“, მაგრამ თქმა იმისი, თითქოს მისი პოლიფონიური სახე „ადეკვატურია დირიჟორის ჯოხის ინტეგრალთან“, – მეტისმეტია და გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების საზომად არ გამოდგება.

გალაკტიონი ისეთი პოეტია, რომლის შეგრძნების ყველა **ორგანო სმენით შთაბეჭდილებებს** იღებს. იგი სულ მთლად სმენადაა გადაქცეული. ბგერა მისთვის ფერიც არის, სურნელეცა. მთელი სამყარო ერთი უზარმაზარი სიმფონიაა, რომელსაც განუწყვეტლივ ასრულებს **მზის ორკესტრი**. ბუნებაში ყველაფერი მუსიკაა, ყველაფერი მღერის. ბუნების სიმფონია მზით იწერება. იგი ქმნის ჯადოსნურ **ფერებისა და სურნელების მუსიკას**. ამიტომაც რომ ბგერები სურნელებად იფრქვევა მის ლექსებში („ახალი ხმა შემოიჭრა, ვით სურნელი...“) სხვაგვარად შეუძლებელიცაა, რადგან მზის ორკესტრი ერთი ნუთითაც თუ შერედა, ბუნება დადუმდება, მთები სიმღერას შეწყვეტენ, ჭიუხები შუბლს შეიკრავენ და საიდანლაც ის მთის არკანი – ვაჟა დაიბუბუნებს, რატომ არ მღერით, მთებო...

გალაკტიონი კი სულ გაგიჟდება, დინამიკების აფეთქებას მოინდომებს, იქნებ ცეცხლიც ნაუკიდოს მთელ ქვეყანას, ოღონდ ეს აუტანელი დუმილი არ იყოს, ან „დუმლის ხმაურს“ მაინც მოჰკრას ყური. იგი უსმენს რაღაც იდუმალსა და უხილავს, უსმენს მთელი არსებით, გრძნობით, ყურებით, თითებით, თვალებით, დიახ, თვალებით, ნუ გაგიკვირდებათ, ცნობილი ამბავია: თვალებით სმენა შექსპირს „უდიდეს ნიჭად“ მიაჩნდა.

– თქვენ მე თვალებით მისმენთ, აი, რატომ გიყვებით ამ ამბავს, – ეუბნება ო. უაილდი ნაცნობს.

ვისაც ეს არ შეუძლია ნიცში ემუქრება:

– ყურები უნდა დააგლიჯო იმათ, რათა ისწავლონ თვალებით სმენა...

– *Пожалуйста, громче смотрите!*¹, – მოითხოვდა ვ. კამენსკი. თ. მანთან ასეთ რამეებსაც ნაიკითხავთ: „თვალებით ყნოსვა“, „ყურებით დანახვა“ და სხვა... ალბათ იმიტომ, რომ „არსებობა ეძებს გრძნობების თვალებით და უსმენს სულის ყურებით“ (ნიცში). თუმცა რაღა ასე შორს მივდივართ, ჩვენშიც ხომ ამბობენ, **გულისყური**. გალაკტიონის „გულისყურიც“ ყოველთვის ბუნების მუსიკისადმია მიპყრობილი. იგი წერს, „ყველა საგანს თავისი მუსიკა აქვს“. მისთვის **მუსიკა** და **აზრი** სინქრონული ცნებებია. სხვაგვარად: აზრი სიტყვის აჩრდილია, სიტყვა კი თავის ეკვივალენტს მუსიკაში ეძებს. ამიტომაც უთქვამთ, „საშველი არ იქნება, ვიდრე გონება არ იპოვის თავის მუსიკას“. გალაკტიონმა იმთავითვე „იპოვნა“ თავისი „გონების მუსიკა“. ასე შეიკრა **სიტყვის, აზრის, გრძნობისა და მუსიკის მაგიური კვადრატი**. ელიოტიც **აზრისა და გრძნობის** ურთიერთობაზე წერს. მისი შეხედულებით, პოეზიაში გრძნობა იქცევა **აზრად**, ხოლო აზრი – გრძნობად. ასევე გადადის ერთმანეთში აზრი და მუსიკა.

ამით ის მინდა ვთქვა, რომ გალაკტიონის, ისევე, როგორც ელიოტის ინტეგრალურ პოეზიაშიც სამივე ეს კომპონენტი – აზრი, გრძნობა, მუსიკა განუყოფელია, ან, თუ გნებავთ, ერთი და იგივეა. ჰო, დიახ, **ერთი და იგივე**.

ერთხელ თურმე ია ეკალაძეს უთქვამს გალაკტიონისთვის:

– შენი ლექსები არ იმღერება. შენს ლექსებში წინა პლანზეა აზრი. აზრი სრესს მუსიკას და უკანა პლანზე აგდებს.

გალაკტიონმა გაიღიმა თურმე თავისებურად და შემპარავი ხმით მიუგო:

– განა აზრი მუსიკა არ არის?

დიდებულადაა ნათქვამი და... ვინ იცის, იქნებ სწორედ ესეც იყოს გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების „ელვარე გასაღები“, რითაც, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „**სამყაროს აღქმა** იქცევა მუსიკად“... ამიტომაც, რომ გალაკტიონის ინტეგრალურ ლექსებს ხშირად **„გაგების“** პრინციპი ისევე არ უდგება, როგორც მუსიკას. მართალია, ამას ბევრი უარყოფს, როგორ თუ მუსიკის **გაგება** არ შეიძლებაო, ზოგი მუსიკოსი თუ მუსიკათმცოდნე ამას შეურაცხყოფადაც მიიღებს და შემოგიტევს, ეს თქვენ არ შეგიძლიათ მუსიკის გაგება, თორემ ჩვენო... და ა. შ.

ამგვარ შემოტევას ადვილად ვუპასუხებ: მე დიდად პატივს ვცემ თქვენს უნარსა და შესაძლებლობებს, მაგრამ მირჩევნია ამ საკითხში ი. სტრავინსკის დაუფუჯერო, რომელიც ამბობს:

¹ გთხოვთ, უფრო ხმამაღლა უყურეთ.

– Музыка надо не понимать, а воспринимать¹.

ანატოლ ფრანსიც წერს რთული პოეტური ნაწარმოებების შესახებ:

– სჯობს **ვიგრძნოთ**, ვიდრე **გავიგოთ**...

ხედავთ! აი, სწორედ აქ ხდება პოეზიასა და მუსიკას შორის „ჭიქების მიჭახუნება“. გალაკტიონიც ალავერდს გადადის მუსიკასთან. მან იცის, რომ პოეზია მუსიკასთან ერთად იბადება, რადგან მუსიკაა ლექსის კონსტრუქციული საფუძველი.

ო, რა საინტერესოდ გამოთქვამს იგი აზრს.

ერთ-ერთი სუფრული საუბრის დროს მისთვის უგრძნობინებიათ, ცუდად მღერითო. გალაკტიონი არც ისე ცუდად მღეროდა და ეს სწყენია:

– ილიაც არ მღეროდა, მაგრამ სუფრის პირველი თამადა იყო, – უთქვამს მას. ის აბეზარი კი მაინც არ მოეშვა თურმე:

– ილია როცა თამადად იდგა, წინამძღვრიშვილის ჭინკა მოწაფეები ავსებდნენ სიმღერებით ილიას ნაკლს...

აქ კი გალაკტიონს მართლაც გასაოცარი რამ უთქვამს:

– აბა, ერთი ილიას გულში ჩაგეხედათ მაშინ, რა სიმფონიები გუგუნებდა! ილიას არ უმღერია ილიაობაზე, მაგრამ „განდეგილზე“ კი ფიქრობდა...

ასეა, გალაკტიონისათვის „განდეგილზე“ ფიქრი და გულში „სიმფონიის გუგუნი“ ერთი და იგივეა, რადგან იმ სიმფონიიდან ისევე იბადება გენიალური პოემა, როგორც ზღვის ტალღებისაგან – მშვენიერი აფროდიტე...

მართალია, ზოგს თვით „ზღვის ქაფი“ (მუსიკა) უფრო ეხალისება, ვიდრე მისგან დაბადებული აფროდიტე (სიტყვები) და ო. მანდელშტამივით იხვეწება:

Останься пеной, Афродита,

И, слово, в музыку вернись...

მაგრამ გალაკტიონის **სიტყვა და მუსიკა** ისეა ერთმანეთთან შერწყმული, რომ ამის აუცილებლობას სულაც არ გრძნობს. მისთვის პოეზია და მუსიკა ისედაც სინონიმური ცნებებია, ამიტომაც შეეძლო პ. ვერლენის ცნობილი ფრაზა „**მუსიკა** უპირველეს ყოვლისა“, შეეცვალა უფრო ზოგადი მნიშვნელობის ფრაზით:

„პოეზია უპირველეს ყოვლისა“.

სხვაც ბევრი საკითხია წიგნში განხილული, მაგრამ ყველაფერს ხომ ვერ მოვყვებით. ამიტომ სჯობს ეს საუბარი დავამთავროთ. ვისაც სურვილი ექნება, დანარჩენს წიგნში წაიკითხავს.

კითხვა: მიუხედავად ამისა, მე მაქვს კიდევ ერთი კითხვა: გალაკტიონის მიერ დასმულ შვიდ საკითხთაგან, რომელი იყო თქვენთვის ყველაზე ძნელი.

პასუხი: უკანასკნელი, მეშვიდე. აქ უნდა მეჩვენებინა თუ როგორ ვითარდება ქართული პოეზია **გალაკტიონის შემდეგ**, ე. ი. რა ახალი გზები ისახება გალაკტიონის მერმინდელი ქართული პოეზიის განვითარებაში. საით მიდიან ეს გზები, ისევე აღმართ-აღმართ ახალ მწვერვალებისაკენ, თუ... ღმერთმა ნუ ქნას და... დაბლა, თუნდაც დროებით, მაგრამ მაინც დაბლა, სადაც, ა. ბლოკის თქმით, პოეტურ ბაზრობაზე გამოაქვთ სხვების მიერ მოჭრილი მონეტები და წვრილ ფულზე ახურდავებენ...

თუმცა, ეს რა სათქმელია! ქართულ პოეზიას ახალ-ახალ მწვერვალებისაკენ სწრაფვა არასოდეს შეუწყნებია და არც ახლა იგრძნობა ამის საშიშროება. ამაში ადვილად დარწმუნდება ყველა, ვინც ჩვენი პოეზიის დღევანდელ დონეს გაეცნობა. ალბათ, ესეც გალაკტიონის დამსახურებაა, მისი ჯადოსნური პოეზიის მადლი. ეს ისეთი ჭეშმარიტებაა რასაც დღეს ყველა გრძნობს. **გრ. აბაშიძე** წერს:

– ახალი ქართული პოეზიის უმთავრეს ნაკადებს გ. ტაბიძის შემოქმედებაში აქვს სათავე და მეოცე საუკუნის ვერც ერთი ქართველი პოეტი ვერ დამალავს გალაკტიონის იმ პირდაპირსა თუ არაპირდაპირ გავლენას, რაც თავისი შემოქმედების რომელიმე საფეხურზე უთუოდ განუცდია...

¹ მუსიკა კი არ უნდა გაიგო, არამედ უნდა აღიქვა.

ასე ამბობს **ირ. აბაშიძე**:

– ნამდვილად შეიძლება ითქვას, რომ თითქმის ვერც ერთი ქართველი პოეტი, არამცთუ გალაკტიონ ტაბიძის შემდეგ, არამედ მისი თანამედროვენიც კი ვერ გაექცნენ ამ დიდი მბრძანებლის პოეტურ გავლენას...

კაცმა რომ თქვას, გალაკტიონის მეშვიდე კითხვის პასუხიც ეს არის, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივი. გალაკტიონი ამის **აღიარებას** კი არ გულისხმობს, არამედ გვეკითხება, **„როგორ ვითარდება“**... ეს კი მთელი თანამედროვე პოეზიის ღრმა ანალიზს მოითხოვს, რაც ხელის ერთი მოსმით არ გაკეთდება. წინასწარ აქაც დიდი მოსამზადებელი სამუშაოებია საჭირო. მართალია, ამ ბოლო ხანს რამდენიმე საინტერესო სტატია გამოქვეყნდა, სადაც გალაკტიონის შემდეგი პერიოდის ქართული პოეზიის მთავარ მიმართულებათა გაანალიზების ცდებია მოცემული, მაგრამ ეს მხოლოდ დასაწყისია, საჭიროა მონოგრაფიული ხასიათის შრომები თანამედროვე პოეტებზე. გალაკტიონის მიერ დასმულ მეშვიდე კითხვასაც უფრო ფართო მასშტაბით უნდა გამოკვლევა. მარტო მე ამის გაკეთება არ შემიძლო. ამიტომ **სხვათაგან ვითხოვე დახმარება**, პირველ რიგში კი იმათგან, ვისაც **დღეს ამ „განვითარების“ პასუხისმგებლობა აკისრია**. მე მოკრძალებით ვთხოვე რამდენიმე მათგანს თუნდაც ძალიან მოკლედ გაცათ პასუხი იმ კითხვაზე, რადგან გალაკტიონი თუ ახალგაზრდებს მოუწოდებდა „ახალი, ახალი! მოგვეცით ახალი“, ეს ხომ უწინარეს ყოვლისა, იმათ ეხება, ვინც ახალ **გზებს** კაფავს ქართულ პოეზიაში. ამას რომ ვამბობ, ასე მგონია, ისევე გალაკტიონი დგას ტრიბუნაზე და ზარატუსტრას სიტყვებით მიმართავს ახალგაზრდებს:

– თქვენი გზით წადით! ვინც სულ მოწაფედ რჩება, ცუდ სამსახურს უწევს მასწავლებელს. დამკარგეთ მე და ჰპოვეთ თქვენი თავი. ყველანი რომ ზურგს შემაქცევთ, მე მაშინ მოვალ, სხვაგვარად შეგხედავთ და სხვაგვარად შეგიყვარებთ, თქვენც ისევე ჩემი მეგობრები გახდებით, მხოლოდ სხვა სიყვარულით... და როცა მე მესამედ მოვალ, მაშინ ვიდღესასწაულებთ **დიად შუადღეს**...

ახლა ვინ იტყვის, „დიადი შუადღის“ ის დღესასწაული როდის დადგება. მანამ კი ის უნდა ვთქვათ, რაც შეგვიძლია. სხვათა დახმარებაც ამიტომ ვითხოვე. ზოგი გამოეხმაურა კიდევ ჩემს თხოვნას, ზოგმაც, ალბათ მათთვის გასაგები მიზეზების გამო, თავი აარიდა ამას. „მრგვალი მაგიდა“ კი მაინც შედგა და სასურველ დონეზეც. ამით ნახალისებულმა ვიხუმრე, „მო დაესხდეთ“-მეთქი და ყველანი შემოვენწყვეთ მაგიდას. მართალია, მე მეხუთე (თუ მეშვიდე!) ბორბალივით ვტრიალებდი მათ შორის, რადგან, სათქმელი რაც მქონდა, უკვე ვთქვი, ახლა კი მოუთმენლად ველოდი მათი პასუხები როგორ მიესადაგებოდა ჩემს მიერ გამოთქმულ აზრებს: დაადასტურებდა თუ დაუპირისპირდებოდა. როგორცაა ეს სინამდვილეში, ამასაც თვითონ დაინახავთ, როცა წიგნს წაიკითხავთ. ერთი რამ კი ახლაც ცხადია: რაც დრო გავა, გალაკტიონის სახელი უფრო გადიდდება. ქართველი პოეტები და მთლად საქართველო ყოველთვის მონიწებით შეხვდებიან მის მობრძანებას პოეზიის „დიად შუადღეზე“. თან იმას იტყვიან, რაც უკვე თქვა პოეტმა **არჩილ სულაკაურმა**:

მტკვარი,
არაგვი,
ალაზანი,
ბზიფი,
რიონი...
გზა, მეგობრებო!
მობრძანდება გალაკტიონი!
მთრთოლვარე აზრი,
გადანწული სიმწრით თითები.
სიტყვა – ხავერდზე გაბნეული მარგალიტები.
გრემი,
გელათი,
ნიკორწმინდა,

ჯვარი,
სიონი,
გზა, მეგობრებო!
მოზრდანიდება გალაკტიონი!
ნათელი სული,
იისფერი ზეცის თავანი.
მამულის გრძნობა –
ის ყველაზე უფრო მთავარი!
უშბა,
თეთნულდი,
შხარა –
ლურჯი კავკასიონი...
გზა, მეგობრებო!
მოზრდანიდება გალაკტიონი!

და თუ მაშინაც გაიხსენა ვინმემ აქ დასმული მეშვიდე კითხვა, რა იქნება **გალაკტიონის შემდეგ**, ის „ბავშვით გულუბრყვილო გენიოსი“ გრძელი, ლამაზი თითებით აკაკისებურ ნვერ-ულვაშებს ჩამოივარცხნის, ეშმაკურად ჩაიცინებს და, ვინ იცის, იქნებ ტერენციუსის მიერ ოდესღაც ნათქვამი სიტყვებიც გაიმეოროს:
მე თვითონ ვარ ჩემი შემდეგი...

ჟურნ. „მნათობი“, 1977, №2.

მრგვალი მაგიდა თემაზე:

რა გზით მიდის ქართული პოეზია გალაკტიონის შემდეგ?

დიალოგში მონაწილეობენ: მურმან ლებანიძე, მუხრან მაჭავარიანი, შოთა ნიშნიანიძე, ვახტანგ ჯავახიძე, ტარიელ ქანტურია, ოთარ ქილაძე და ბესიკ ხარანაული

მურმან ლებანიძე

გალაკტიონ ტაბიძის გარდაცვალების მესამე დღეს, ჯერ კიდევ დაკრძალვამდე, გაზეთ „თბილისის“ ფურცლებზე მე ვწერდი: „საფიქრებელია, ბარათაშვილი ვერ გრძნობდა თავის გენიალობას; სხვაა გალაკტიონი. გალაკტიონის ცხოვრება და პოეზია იყო განუწყვეტელი ლტოლვა ზენიტისაკენ. გალაკტიონმა იცოდა თავისი ფასი. გალაკტიონი „თვითშეცნობილი პოეტური გენია იყო“. და გამოსათხოვარ წერილს ასე ვამთავრებდი: „გალაკტიონს დიდება არ აკლდა, მაინც ვფიქრობ, მისი ნათელი იმატებს!“

ისე ყოველი კარგად აგზდენიათ, როგორც სულ რამდენსამე წელიწადში პოეტის გიგანტური ფიგურა მთელი სიცხადით გამოიკვეთა მისი თანამედროვე პოეზიის ფონზე და სიტყვაშეუბრუნებელი მანძილით დასცილდა საუკუნის პოეტური ცხოვრების ყოველდღიურობას, რომლის ნიაღშიც იგი ტრიალებდა და სადაც მას, როგორც ყოველ ძეხორციელს, თავსაც კი უტოლებდნენ. ის წყალგალმა აღმოჩნდა და ახლა ჩვენ ერთმანეთს შევეჯიბრეთ მის გადიდებაში, ახალ ეპითეტებს დაუწყეთ ძებნა და ისიც გვეცოტავა, რაც ცოტა ხნის წინათ გვებევრებოდა.

„უსაზღვროა გალაკტიონ ტაბიძის დამსახურება ქართული ლექსის განვითარების საქმეში, განუზომელია გალაკტიონის გავლენის ძალა მეოცე საუკუნის მთელ ქართულ პოეზიაზე. მსოფლიო პოეტური კულტურის გამოცდილებაზე დაყრდნობით გალაკტიონ

ტაბიძე თვისობრივად აახლებს ქართულ ლექსს, ნახევარი საუკუნის გრძელ გზაზე ტიტანურ შრომას ეწევა და ქართული პოეზია ახალ შარაზე გამოჰყავს. უახლეს ქართულ პოეზიაში არ არსებობს პოეტი, რომელსაც ამდენი შედეგით გაემდიდრებინოს მშობლიური ლიტერატურა. XX საუკუნის უდიდესი ქართველი პოეტის – გალაკტიონ ტაბიძის სახელი მშობელმა ერმა ჯერ კიდევ პოეტის სიცოცხლეშივე ჩაწერა უკვდავთა თანავარსკვლავედში“...

ეს სტრიქონები, რომლებიც მე გალაკტიონ ტაბიძის საიუბილეო „რჩეულის“ საკუთარი სარედაქციო წერილიდან ამოვკრიბე, განსაკუთრებულს არაფერს ამბობს, იგი ტრაფარეტია, მაგრამ საყოველთაოდ აღიარებულ, გაბატონებულ აზრს გამოხატავს დიდი მასწავლებლის გარდაცვალებიდან სულ რაღაც თხუთმეტი წლის შემდეგ.

მაგრამ ყოველივე საყოველთაოდ აღიარებული ასევე საყოველთაოდ გასაგები როდია ყოველთვის. გასაგებია გალაკტიონის პოეზია და უდიდესია მისი ზემოქმედების ძალა, ოღონდ გამოცანაა მრავალთათვის – საიდან მომდინარეობს ეს ძალა. ლაპარაკია ტექნიკურ შეიარაღებაზე, ეგრეთ ნოდებულ „ხელობის“ საკითხებში, რაც მკითხველისათვის მიუწვდომელია და არც არის საინტერესო, მაგრამ განუზომლად მნიშვნელოვანია თვით პოეტებისათვის.

ჩვენს მეგობარს, ბატონ მიხეილ კვესელავას, ამ შემთხვევაში – როგორც გალაკტიონოლოგს, აინტერესებს პოეტების აზრი შესახებ იმისა, თუ რა გავლენა მოახდინა თანამედროვე ქართულ პოეზიაზე და რა გავლენა შეუძლია მოახდინოს მომავლის პოეზიაზე გალაკტიონმა. ესე იგი, რა შეისწავლეს გალაკტიონისაგან დღეს არსებულმა პოეტებმა და რა შეუძლიათ შეისწავლონ მისგან ხვალის პოეტებმა. უზომოდ ბევრი! – ვპასუხობ მე და ერთს, ყველა პოეტისათვის მნიშვნელოვან ასპექტს გამოვყოფ.

ისევე, როგორც გურამიშვილმა მეთვრამეტე საუკუნეში, გალაკტიონ ტაბიძემ მეოცე საუკუნის გარიჟრაჟზე გრანდიოზული ტექნიკური რევოლუცია მოახდინა ვერსიფიკაციის დარგში, კერძოდ რიტმიკის სფეროში: განავითარა და სრულყო ძველი ტრადიციული რიტმები, დაამუშავა და მწყობრ სისტემებად აქცია აქა-იქ სტიქიურად მინიშნებული, ზოგჯერ ცალკეულ ავტორთა მიერ წინასწარგანუზრახველად, შეცდომით გამხელილი რიტმები, შექმნა საკუთარი, მანამდე ქართულ პოეზიაში საერთოდ არარსებული ათეულობით რიტმი, საშუალება მოგვცა და შესაძლებლობა დაგვიტოვა კვლავაც არაერთის შესაქმნელად. მერედა, რა გახდა, ბოლოს და ბოლოს, ეს რიტმი?! საქმე ის არის, რომ ათეულობით რიტმის ფლობა, გარდა იმისა, რომ მუსიკალურად ამრავალფეროვნებს პოეტის შემოქმედებას, ამავე დროს პოეტს საშუალებას აძლევს შეუზღუდველად ითარეშოს ბუნებრივ ფრაზათა, მშვენიერ გამოთქმათა სამყაროში, არ ჰკრიჭოს და არ განავრცოს ისინი ხელოვნურად მისთვის ცნობილი თითო-ოროლა რიტმის ფარგლებში და ამით პირველყოფილი მშვენიერება შეუნარჩუნოს მათ.

აი, ასეთი მძლავრი შეიარაღება დაგვიტოვა ჩვენმა მასწავლებელმა!

სამწუხაროდ, ჩვენი თანამედროვე პოეტების უმრავლესობა საერთოდ ვერ ფლობს ამ მზამზარეულად გადმოცემულ ძვირფას იარაღს, თითო-ოროლა რიტმში განაფულა, ან რომელსამე ერთს მისცივებია, რაც ერთფეროვნების დალით აღბეჭდავს მის შემოქმედებას.

რაც შეეხება ახალი რიტმების ქმნადობას – ძალიან იშვიათად!

მუხრან მაჭავარიანი

გალაკტიონის პოეტურ ხმაში გამოვლენილი, – გალაკტიონის სმენისა და მზერის მეოხებით, ქართველმა ხალხმა იხილა და გაიგონა, გალაკტიონამდე უხილავი და გაუგონარი, ბევრი კარგი რამ.

გალაკტიონმა გამოიყენა ქართული მეტყველების შესაფერისი თითქმის ყველა სალექსო ზომა, – თითოეული, – თავისი, თითქმის ყველა რიტმული ვარიანტი.

რაც მთავარია, გალაკტიონი ერთნაირად ძლიერია მის მიერ გამოყენებული ყოველი მეტრის ყოველ რიტმულ ვარიანტში.

იშვიათია გალაკტიონივით მრავალფეროვანი სულის პოეტი.

დიდებული ქართული პოეზია წარმოუდგენელია უგალაკტიონოდ.

შოთა ნიშნიანიძე

გალაკტიონს წილად ხვდა, დიდი ნოვატორი და რეფორმატორი ყოფილიყო, განსაკუთრებით ვერსიფიკაციის დარგში.

შემოქმედებას ათასი რამ მოეთხოვება, მაგრამ ორი საკითხი უმთავრესია: რა და როგორ.

ხელოვნებისთვის ალბათ მეორე უფრო მთავარია, რადგან შექმნის, ხორცშესხმის ანუ გაფორმების პროცესს გულისხმობს.

რუსთაველის შემდეგ გალაკტიონი უპირველესია, რომელმაც ყველაზე უკეთესად, ყველაზე უფრო სრულყოფილად და ვირტუოზული არტისტულობით მომართა (შექმნა კიდეც) ქართული ლექსის ინსტრუმენტები, გალაკტიონის საშემსრულებლო ხელოვნება შეუდარებელია.

რაც შეეხება პირველ საკითხს, რომელიც უპასუხებს კითხვაზე „რა“, გავკადნიერდები და ვიტყვი, აქ გალაკტიონი ცოტა უფერულია, საინტერესო არაა. ის ჯიუტი ფაქტიც, რომ გალაკტიონის თარგმნა დღემდე სასურველ დონეზე ვერ ხერხდება, იმითაც აიხსნება, რომ ბნკარედში მხოლოდ ეს საბედისწერო რა გადადის და არა ის ჯადოქრული „როგორ“, რითაც მონუსხული ვართ ქართველები. და სანამდე გალაკტიონის დონის ადექვატური შემსრულებელი-მთარგმნელი არ გამოჩნდება, გალაკტიონი მხოლოდ ჩვენთვის იქნება უბრწყინვალესი პოეტი.

გალაკტიონმა ალბათ პირველმა აღნუსხა წამიერი შთაბეჭდილებები, უმნიშვნელო, წვრილმანი, თითქმის უჩინარი სულიერი მდგომარეობები (განწყობილებები) და აიყვანა ისინი მაღალი პოეზიის რანგში. და საქმე იქამდისაც მივიდა, რომ გალაკტიონმა, როგორც ჯადოქარმა (ხშირად!), თითქმის არაფერზე, თითქმის არაფრისაგან შექმნა უნატიფესი ლექსები.

გალაკტიონმა ადამიანის უძირო სულში და გარესამყაროს უსასრულობაში მხოლოდ მუსიკალური სარკმლით გადაიხედა. იგი ქმნიდა მუსიკალური ხატების ფეიერვერკს. მასთან ყველაფერი: მატერიალური თუ აბსტრაქტული ნატიფ ბგერით გარსს ატარებს, ფერიც და სურნელიც კი მარადია. მისი სტრიქონები თითქო შიშველი სულის ვიბრაციებია. მისი სმენა ჩვეულებრივი ადამიანური სმენა როდია. იგი ანგელოსურ სმენას უახლოვდება. მაგრამ გალაკტიონის ვნებათაღელვები, განწყობილებები ხშირად უშუალო ცხოვრებისეული დულილიდან არ მომდინარეობს. მისი განცდები იმიტაციის შთაბეჭდილებას ახდენენ... ისე როგორც ცხოვრებაში მომხდარ დრამატულ, ტრაგიკულ სიტუაციას დიდი მსახიობი უფრო დიდებულად გაითამაშებს და შეიძლება სინამდვილეზეც უფრო მძაფრად განგვაცდევინოს გათამაშებული როლი, აი, დაახლოებით ასეთია მისი პოეტური ნიღბები, ისინი სწორედ ნიღბებია, როლებია, მიბაძვის მიბაძვაა და არა უშუალო ცხოვრება.

გალაკტიონს ალბათ ისეთი აბსოლუტური სმენა ჰქონდა, რომ დიდი ავტორების კითხვისას, სადაც კი მაღალ მუსიკალურ რეგისტრში აყვანილ მონათესავე სულიერ მდგომარეობას წაანყდებოდა, უკვე შემოქმედებითი კონტაქტი უმყარდებოდა, ხმებით ბრუნდებოდა, იბანებოდა და შეგნებულად თუ შეუგნებლად ბევრი რამე თარგმანივით გადმოჰქონდა.

თანამედროვე ქართული პოეზიის განვითარების გზად გალაკტიონის გზა არ მიმაჩნია. ამ გზისკენ მაცქერალი შემოქმედი წინასწარ განწირული მგონია (რახან გალაკტიონს ვერ გადააჭარბებს).

შესრულების სინატიფით გალაკტიონი თითქმის ზღვარია, „როგორის“ ღვთაებრივი მოწესრიგება მისი ისტორიული მისია იყო, ამ მხრივ ქართული პოეზია „გაძღა“, დაკმაყოფილდა. გალაკტიონისათვის გადასწრების ცდა უაზრობაა. დღევანდელი პოეტის მოვალეობა იმის შექმნაა, რაც თანამედროვე პოეზიას აკლია.

მაინც რა განასხვავებს დღევანდელ პოეზიას გალაკტიონისგან?

თვისობრივი ცვლილებები, ნახტომისებრი განვითარება არ შეინიშნება. აშკარაა ერთი განმასხვავებელი ნიშანი: დღევანდელი ქართული ლექსი, მიუხედავად ტექნიკური დახვეწილობისა, როგორც ვერსიფიკაციული ერთეული და საშემსრულებლო ხელოვნების ნიმუში, გალაკტიონის ლექსს ვერ უტოლდება.

სხვა განმასხვავებელ ნიშნებს შორის შეიძლება დავასახელოთ შემდეგი:

დღევანდელი ლექსი უფრო ყოფითია. და ამასთანავე, მოჭარბდა ფიქრის, მედიტაციის, განსჯა-ანალიზის, ე. წ. ინტელექტუალური სიმნიფისკენ ლტოლვის ტენდენციები (ამ მხრივ საინტერესოა ტ. ჭანტურიას, ო. ჭილაძის, გ. გეგეჭკორის, ბ. ხარანაულის, ემ. კვიციანიშვილის ე. წ. „ლირიკული პოემები“, ვ. ჯავახაძის, ლ. სტურუას ლექსები).

მომრავლდა რთული მეტაფორული კონსტრუქციები, „ასოციაციური“ აზროვნება. ზოგიერთი პოეტისათვის მხოლოდ მეტაფორაა პოეზიის უმაღლესი გამოხატულება.

...სასაუბრო ინტონაციების შემოტანა (მ. მაჭავარიანი), ერთსა და იმავე ლექსში რიტმულ-მეტრული მონაცვლეობა (მ. ლებანიძე).

ო. ჭილაძემ ახალი ვერსიფიკაციული სქემები აღმოაჩინა.

დიდი მიდრეკილებაა თავისუფალი ლექსისაკენ, მაგრამ მისი მომხრე პოეტები ჯერჯერობით პრაქტიკულად ვერ ამტკიცებენ, რატომაა მათი თავისუფალი ლექსი მაინცდამაინც ვერლიბრი და არა ბნკარედი (არა მარტო ტრადიციული ლექსია უნიჭობის თავშესაფარი).

სიახლედ მიმაჩნია ლექსი-ნოველა ერთი მთლიანი მეტაფორული ანდა წმინდა აზრობრივი ტვიფრით, რომელშიაც ამბის პანია ჩონჩხი დევს, ე. ი. რომლის მოყოლაც შეიძლება.

ვახტანგ ჯავახაძე

გალაკტიონის შემდეგ ქართული პოეზია წავიდა და მიდის გალაკტიონის გზით. თითქოს სხვა გზა არც არსებობს. თითქოს გალაკტიონმა მაქსიმალურად ამოწურა თანამედროვე პოეტური სიტყვის შესაძლებლობანი – თავისუფალი და თეთრი ლექსიდან – ვიდრე ვირტუოზულად მუსიკალურ სტრიქონამდე, თვით ინვერსიულ ლექსამდე (პალინდრომი: „აი რა მზის სიზმარია...“). მაგრამ აქ იგულისხმება არა მარტო ფორმა და არა მარტო განუსაზღვრელად მრავალხმიანი რიტმი:

ღრმა ქვეტექსტიც და დიდი სინათლაც,
ვაჟკაცური ომახიც და ლირიკული სინაზიც,
ამაღლებული ტონიც და ზომიერი იუმორიც,
მსოფლიო ლირიკის გამოძახილიც და ქართული კლასიკის გამოცდილებაც,
ხალხური პოეზიის სურნელიც და ზეპირი მეტყველების მაღლიც,
უახლესი ლექსიკაც და დროული არქაიზმებიც,
ურბანიზმიც და სოფლის იდილიაც,
პირადი განცდებიც და საკაცობრიო იდეალებიც...

გალაკტიონის შემდეგ ქართულ პოეზიაში თვისობრივი სიახლეების შესახებ ლაპარაკი არ შეიძლება. არ შეიძლება ლაპარაკი ისეთ დიდ სიახლეზე, როგორიც მოიტანა ვაჟაფშაველამ აკაკი წერეთლის შემდეგ, ან თვით გალაკტიონმა აკაკისა და ვაჟას შემდეგ. ჩვენი საუკუნის ყოველი კარგი პოეტი გალაკტიონის მრავალწინაგოვანი პოეზიის ამა თუ იმ მხარეს აგრძელებს და ავითარებს თავისებურად. ეს მხარეები თვით გალაკტიონის მდიდარ ლირიკაში ისე გამოკვეთილად არც ჩანს. სხვათა შორის, ეს პოეტები შესამჩნევად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და სამართლიანად ითვლებიან ორიგინალურ პოეტებად, იმდენად ორიგინალურებად, რომ მათ მიმდევრებიცა ჰყავთ, მაგრამ ეს მიმდევრები უკვე ეპიგონები არიან...

გალაკტიონის შემდეგ თანდათან იზრდება მანძილი გალაკტიონსა და „დანარჩენებს“ შორის. საერთოდ, ცოცხალი ხელოვანის შეფასებისას ყოველთვის აჭარბებენ. ცოცხალი გენიოსის შეფასებისას კი პირიქით „აჭარბებენ“. ამიტომ სიცოცხლეში გენიოსსა და „დანარჩენებს“ შორის განსხვავება არც ისე შესამჩნევია. მაგრამ დრო და სიკვდილი ყველაფერს თავის ადგილზე აყენებს: შესამჩნევად იზრდება მანძილი გალაკტიონსა და „დანარჩენებს“ შორის. ამაღლებული გალაკტიონის ჩრდილში ბევრი რამ გაუფერულდა და გადაფასდა. გალაკტიონის პოეზიამ თანდათან მოიპოვა მეტრის უფლება და ახლა უკვე მასთან სიახლოვე განსაზღვრავს ამა თუ იმ პოეტის ღირსებას. შეიძლება პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია: ვისაც

გალაკტიონთან არაფერი აქვს საერთო, სუსტი პოეტია ან არ არის პოეტი. ალბათ, დადგება დრო, როცა გალაკტიონისაგან განსხვავება იქნება პოეტის ღირსების საზომი. შეიძლება მსგავსი მოვლენა შეინიშნებოდეს კიდევ უკანასკნელი ათწლეულის ქართულ ლირიკაში, განსაკუთრებით ერთი შედარებით ახალგაზრდა პოეტის პირველ წიგნებში. მაგრამ ნუ ავჩქარდებით, დავიცადოთ კიდევ ერთი ათწლეული მაინც...

გალაკტიონის შემდეგ ქართულ მწერლობას დარჩა გალაკტიონის მკაცრი გაკვეთილი: პოეზია უდიდეს მსხვერპლს მოითხოვს. ჭეშმარიტმა პოეტმა უნდა დაივიწყოს თავისი ხორციელი ინტერესები, არასოდეს არ უნდა გამოეთიშოს შთაგონების წამებს და უარი თქვას პირად ბედნიერებაზე. ვინც გალაკტიონს პირადად იცნობდა, დამეთანხმება: ამ თვალსაზრისით, გალაკტიონი ყველაზე მეტად „შენიშნული“ ლირიკოსია მთელს ქართულ პოეზიაში...

გალაკტიონის შემდეგ, თუმცა ნელა, მაგრამ მაინც დაიწყო და დღემდე გრძელდება გალაკტიონის აღიარების პროცესი. ჰემინგუეის ეყო გამბედაობა და თქვა: მთელი ახალი ამერიკული პროზა მარკ ტვენის „ჰეკლბერი ფინიდან“ გამოვიდაო. „მოვა დრო, როცა კაცობრიობა გალაკტიონ ტაბიძეს გენიალურ პოეტად აღიარებს“ (გ. ასათიანი). ალბათ, მაშინ აღარავის ეთაკილება, აღიაროს, რომ მთელი მეოცე საუკუნის ქართული პოეზია გალაკტიონის ლირიკიდან გამოვიდაო.

ტარიელ ჭანტურია

საყოველთაო სიყვარულის უცნაური გამხელაა აკაკის ერთი ლექსი:

ვინც რომ მიყვარს, ის ხომ მიყვარს,
იგიც მიყვარს, ვინაც რომ მძულს!

პოეტი სხვა მისიით მოდის ამ ქვეყანაზე. მას არა აქვს სიძულვილის უფლება. იგი შურს ვერ იძიებს, იგი თანაღმობისა და სინანულისთვის გაუჩენია განგებას.

გიყვარდეს იგი, ვინც გიყვართ, მაგრამ შეიყვარეთ იგიც, ვინც გძულთ!

ამის თქმას მხოლოდ აკაკი გაბედავდა! ასე საბედისწეროდ გათიშულ ქვეყნიერებას მარტო აკაკი თუ გაუბედავდა ამის თქმას! ეს არაა სახარებისეული სენტენციის პერიფრაზი. ეს – აკაკია!

რაც უფრო მეტს ვკითხულობ აკაკის, მით უფრო ნათელი ხდება ჩემთვის იმ კეთილი შურის მიზეზი, რომელსაც მთელი ცხოვრების მანძილზე განიცდიდა აკაკის მიმართ გალაკტიონი. მან გამწარებული ცხოვრებით იცხოვრა, და მის დღიურებში ჩანს მისი წამიერი გაბოროტების კვალი, მაგრამ იქ, სადაც მისი მარადიული ცხოვრებაა მოქცეული – მის პოეზიაში – მასაც, მისი დიდი მოძღვრის დარად, უყვარს ყველა: იგიც, ვინც უყვარს, და იგიც, ვინცა სძულს...

მან ეს აკაკისაგან ისწავლა! გალაკტიონი აკაკის მძლავრ მხრებს დაეყრდნო და ისე აიწია მაღლა, რათა უფრო შორს გადაეხედა! ხოლო რა დაინახა მან ისეთი, რაც აკაკის ყოვლისმხილველ მზერასაც გამორჩენოდა – ეს საგანგებო კვლევის საგანია.

ზოგიერთებს – „ჩამავალი მზის“ უცნაური შუქით დაბრმავებულებს – არ ესმით, რომ გალაკტიონის ოპონენტობა უნაყოფო საქმეა. შეუძლებელია, ლოგიკურით ახსნა ღვთაებრივი, ცნებების მეოხებით მისწვდე ტრანსცენდენტურს. ისიც უნუგემოდ წაგებულნი საქმეა, „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“ და „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ ერთმანეთს დაატოლო ან კიდევ „ბოროტების ყვაილების“ ხსენებაზე უსათუოდ „არტისტული ყვაილები“ მოიგონო: ვისაც ქართული ჩუქურთმა ვერ გაუგია, იგი გალაკტიონის პოეზიას ვერ გაიგებს! ქართული ჩუქურთმის შესწავლისას კი ფრანგული სიმბოლიზმი გზამკვლევადა ვერ გამოდგება.

გალაკტიონი პატარა კი არაა იმის გამო, რომ მის ლექსებში შეგიძლია თვალი გააყოლო სხვის სტრიქონებს, არამედ დიდია იმის გამო, რომ ყველა ამ სტრიქონს აზის მისი სულის მრგვალი ბეჭედი წარწერით – „გალაკტიონი“:

ოქროსა ვჭრი, როგორც ვჭრიდი, საკუთარი შტამპით...

პოეზიის აურაცხელი ოქროა ახლა ამ შტამპით ბრუნვაში, და მაშინვე, როგორც კი გალაკტიონის ოქროს სხვის ჯიბეში მოკრავენ თვალს, მავანნი და მავანნი იწყებენ მტკიცე-ბას, რომ არ არსებობს სხვა ფული! მაგრამ ამ აზრს უმთავრესად ხელმოცარული ადამიანები ავრცელებენ. ხელმოცარული კაცი მოკლებულია უნარს, აღიაროს მეორე ადამიანი. მაგრამ თუკი ეს აუცილებელი გახდა, მაშინ მას ათის აღიარებას ისევ ერთის აღიარება ურჩევნია: ბატონი ბრძანდებით, გვყავს გალაკტიონი! მაგრამ მხოლოდ იგი გვყავს და სხვა არავინ! – აი, მისი საყვარელი ფრაზა! აღიარო მხოლოდ გალაკტიონი – ეს ნიშნავს, დაამცრო თავად გალაკტიონი და დააკნინო მისი მნიშვნელობა. მარტო ერთი ნონა გაფრინდაშვილის არსებობამ ათობით საქადრაკო ტალანტის მოსვლას შეუწყო ხელი, ათობით მაღალნიჭიერი ოსტატი შესძინა საქართველოს. ნუთუ მართლა ფიქრობს ვინმე, რომ გალაკტიონის არსებობის ფაქტს ნაკლები ზეგავლენის მოხდენა შეეძლო პოეზიაზე.

გალაკტიონის პოეტური გენია სრულ თანაფარდობაშია მისი ცხოვრების ლეგენდასთან. იგი ხან ოქროსმადიებელია, ხანაც აღქიმიკოსი. მისი კოლებებითა და რეტორტებით საქართველოში დღესაც ბევრი სარგებლობს, ხოლო ბრწყინვალე რუს პოეტს ანდრეი ვოზნესენსკის, ავტორს განთქმული „იზოპისა“ – „ა ლუნა კანულა“, რომელიც მარცხნიდან და მარჯვნიდან ერთნაირად იკითხება, სხვებთან ერთად – დერჟავინთან, ხლებნიკოვთან, კირსანოვთან, აპოლინერთან ერთად ზოგჯერ იქნებ გალაკტიონიც უწევდეს მეგზურობას პოეზიის იდუმალ სამყაროში. მოიგონეთ: „აი, რა მზის სიზმარია...“.

დიახ, ასეა ეს, მაგრამ ამან ნიჰილიზმის საფუძველი არ უნდა შექმნას, რადგან არსებობს სხვა ფულიც, მოჭრილი სხვადასხვა შტამპით! – არსებობენ სხვა პოეტები, და მათი არსებობა გალაკტიონის დამსახურებაცაა!

უფრო შორს რომ გადაეხედა, ჩემი თაობა გალაკტიონის ღონიერ მხრებს დაეყრდნო და ისე აინია მაღლა. ხოლო რა დაინახა მან ისეთი, რაც თვით გალაკტიონის ყოვლისმხილველ თვალსაც კი შეუმჩნეველი დარჩენოდა – ეს საგანგებო კვლევის საგანია და ექსპრომტად ამის გამო საუბარი გამართლებული არ იქნებოდა.

გალაკტიონს აქვს ერთი გასაოცარი ფრაზა:

რუსთაველი მახსოვს ბავშვი...

ჟრუანტელი დაგივლის, როგორც კი 9 წლის რუსთაველს წარმოიდგენ...

მას მართლა ახსოვდა რუსთაველი, რადგან იგი იყო ყოველთვის – რუსთაველამდეც და მის მერეც! ისევე, როგორც რუსთაველი იყო ყოველთვის, როგორც თანამდევნი სული ქართველის ქართველობისა! როგორც აკაკი იყო ყოველთვის...

რუსთაველი! აკაკი! გალაკტიონი! – აი, ქართული პოეტური სულის შეუცვლელი ტრიადა!

ნინ, პუშკინისაკენ! – ასე ჟღერდა ნიჭიერი რუსი კრიტიკოსის სტანისლავ რასადინის მონოდება ამ ათიოდე წლის წინათ.

ნინ, რუსთაველისაკენ!

ნინ, აკაკისაკენ!

ნინ, გალაკტიონისაკენ! – ასეთი იქნება ამ პოეტური ლოზუნგის ქართული თარგმანი (თუ ბნკარედი).

ერთია ოლონდ: ეს წინსვლა ყველას სხვადასხვანაირად გვესმის.

გალაკტიონის მთელი ცხოვრება ამ წინსვლისთვის ფიქრი იყო.

„ფრთები, ფრთები გინდა!“

გვიყვარს ამ სტრიქონების გახსენება!

ფრენა გალაკტიონის საბედისწერო ჟინი იყო. მთელი თავისი ლამაზი სიცოცხლე ფრთებზე ოცნებაში გაატარა.

გალაკტიონის ფრენა 1959 წლის იმ საბედისწერო დღეს არ დამთავრებულა.

იგი სამარადისოდ გაგრძელდება, როგორც თავად საქართველო!

ოთარ ქილაძე

მე მქონდა შესაძლებლობა, პირადად გავცნობოდი გალაკტიონს. მაშინ ჯერ კიდევ სკოლაში ვიყავი და ისე მოხდა, რომ რამდენიმე ბავშვი გალაკტიონთან გაგვაგზავნეს სკოლიდან, მაგრამ ბოლო წუთს მაინც ვერ გავხედე მის ბინაში შესვლა და გარეთ დავრჩი, შემეშინდა, ისეთი რამე არ ეკითხა ჩემთვის, რაზედაც ვერ ვუპასუხებდი, არ მეცოდინებოდა, ანდა ისე ვერ ვუპასუხებდი, როგორ პასუხსაც იგი ელოდებოდა, ალბათ, იმისგან, ვინც მის სამფლობელოში შეჭრას გაბედავდა.

გალაკტიონი სულ იყო. ის წარსულიდან კი არ ამოიზარდა ჩვენთვის, სხვა ტიტანებივით, არამედ ჩვენს გვერდით ცხოვრობდა, ჩვენთან ერთად და, შეიძლება ამის გამოც, მისი ზემოქმედება შეუმჩნეველი რჩებოდა დიდი ხნის მანძილზე. ის ისე შემოდოდა ჩვენს არსებაში, როგორც ჰაერი, რომელსაც ვერ ამჩნევ, ვერც გრძნობ, მაგრამ ურომლისოდაც სიცოცხლე არ შეგიძლია.

გალაკტიონს რომ ჩვენამდე ეცხოვრა, შეიძლება, თავიდანვე მეტი პატივისცემა გექონოდა არა მარტო მისი პოეზიის, არამედ მისი პიროვნების მიმართაც. ღმერთი რომ ხილული იყოს, რელიგია არ იარსებებდა. გალაკტიონს კი იმდენად შეეჩვია თბილისი, აღარავის უკვირდა მისი გამოჩენა. ყველანი ცნობდნენ, ყველამ იცოდა მისი სახელი, რაც, ძალაუნებურად, არღვევდა საზღვრებს ჩვეულებრივსა და არაჩვეულებრივს, ყოველდღიურსა და მარადიულს შორის. პირადად მეც ბევრჯერ მინახავს იგი, ხევისბერივით გოროზი და ახოვანი, ბავშვის ნამალზე გამოსული კაცივით აფორიაქებული, ანდა უბილეთო მგზავრივით, ტროლეიბუსის უკანა ბაქანზე გაჩერებული და ამ ქალაქში პირველად მოხვედრილივით, სევდიანი ყურადღებით გამომზიარალი ტროლეიბუსის კარის ვინრო მინაში. ჩვენ არ განგვიცდია მისი წარმოდგენის ტანჯვა და სიამე, მაგრამ ჩემს თაობას, ეტყობა, ბედად ეწერა უფრო დიდი შთაბეჭდილების განცდა, ვიდრე ღმერთის წარმოდგენაა. მან ღმერთის სიკვდილი იხილა.

ის დღეები, როცა გალაკტიონი მწერალთა კავშირში ესვენა, საზეიმო უფრო იყო, ვიდრე სამგლოვიარო. მწერალთა კავშირი იმ დღეებში მართლა ჰგავდა ტაძარს, სადაც ყველა მორწმუნეს შეუძლია შესვლა უფლის სახილველად. ის კი, უფალი, მშვიდად, მედიდურად, მომხიბვლელადაც კი, იწვა მაღალ კუბოში, ყვავილებში ჩაფლული და ჩვენ, პოეტები კი არა, პოეზიის თაყვანისმცემლები, მორწმუნეთა ალტკინებით, ტანჯვანარევი სიამით, სითამამით, უფლებამოსილებით ვირეოდით ნახევრად ბნელ დარბაზში, სადაც კუბო იდგა, რადგან ჩვენს ალტკინებას, სითამამესა და უფლებამოსილებას პოეზიის – ამ უძველესი და უმშვენიერესი რელიგიის – საიდუმლოებათა ღრმა ცოდნა კი არ ბადებდა, არამედ განუსაზღვრელი ნდობა, შეურყეველი რწმენა მისდამი. სადაც ღმერთი ასვენია, გინდაც მკვდარი, იქ ურწმუნობასა და უნდობლობაზე ლაპარაკი თავისთავად გამორიცხულია.

გალაკტიონმა, უპირველეს ყოვლისა, პოეზიის სიდიადის, პოეზიის მარადიულობისა და, რაც მთავარია, პოეზიის აუცილებლობის რწმენა განგვიმტკიცა ჩვენ. მწერლები ერთმანეთს ასწავლიან, მაგრამ მთავარი ის კი არ არის, ვინ ვის ასწავლის, მთავარია, ვინ რა იცის, ვისგან რისი სწავლა შეიძლება. გალაკტიონმა სიტყვის პატივისცემა გვასწავლა ჩვენ, რაც თავისთავად საერთოდ ადამიანის პატივისცემას ნიშნავს. მე არ მეგულება ჩვენს თანამედროვეობაში მეტნაკლები შესაძლებლობის, განათლებისა და გაქანების პოეტი (რა თქმა უნდა, ჩემი ჩათვლით), გალაკტიონის გავლენა რომ არ განეცადოს. გავლენა, კარგი გაგებით, კეთილშობილური აუცილებლობა, განვითარებასა და წინ წასვლას გულისხმობს, რადგან სულში ტოვებს კვალს და არა სახეზე. სახეზე მიმბაძველობა ტოვებს კვალს, როგორც გრიმი, ხოლო მიმბაძველობისკენ ადამიანს, ამ შემთხვევაში პოეტს, ადამიანის სულის სიღრმეთა წვდომის სურვილი კი არ უბიძგებს, არამედ ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივების ჟინი. გალაკტიონს მიმბაძველელ ბევრი გამოუჩნდა და ამით მან ისიც გვასწავლა, როგორი არ უნდა იყოს პოეტი.

გალაკტიონის ცხოვრება მშვენიერისადმი განუწყვეტელი ლტოლვა იყო, განუწყვეტელი და ამიტომაც გამანადგურებელი სურვილი მშვენიერის შექმნისა, რასაც თანამგზავრად კატორღული შრომა, უძილობა, უმეგობრობა, აუტანელი ტკივილი, სულისშემხუთავი ეჭვი, გამოაგნებელი სინანული და იშვიათი, წამიერი ბედნიერების შეგრძნება ახლავს მხოლოდ.

შეიძლება ამის ბრალიცაა, რომ გალაკტიონის სურათიდან (რომელ ასაკშიც არ უნდა იყოს იგი გადაღებული) გაოცებული სისუფთავისა და ჩვენთვის უცხო სისადავის გრძნობა გვეუფლება ხოლმე, რაც ამ ბედნიერი ტანჯულის სულიერი დახვეწილობის, სულიერი წრთობისა და სულიერი სიდიადის გამონაშუქია, თვალისთვის მიუღწეველი ვარსკვლავის შუქივით რომ აღწევს ჩვენამდე და მერე დიდხანს გვაფორიაქებს, როგორც ბოლომდე გაურკვეველი, მაგრამ ბედნიერების მაუნყებელი სიზმარი.

ბესიკ ხარანაული

საოცარ გაკვირვებას იწვევს იმის გახსენება, რომ ჩვენს გვერდით ცხოვრობდა გ. ტაბიძე, კაცი, რომელმაც ერთმა შეასრულა ათასების ოცნება – ავიდა პოეზიის დიდ მწვერვალზე. მთელი მისი ცხოვრება იმის მაგალითია, თუ რაოდენ ძვირი ღირს დიდი პოეტის სახელი. არიან პოეტები, რომლებიც სიახლეს ჰქმნიან, მაგრამ ის, რაც გალაკტიონ ტაბიძემ გააკეთა, უფრო მეტია.

გ. ტაბიძის პოეზიამ გაამდიდრა ქართული ენა, რომელიც ახლა უკვე წარმოუდგენელია მისი პოეტიკის გარეშე. „არტისტული ყვაილებიდან“ მოყოლებული გ. ტაბიძემ, ტრადიციების მყარ ნიადაგზე მდგარმა, წაშალა მანამდე არსებული ესთეტიკური პრინციპები პოეზიისა და ერთმა პირველმა სხვა დიდ ქართველ პოეტთაგან იგრძნო, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული ნაწარმოებისათვის ფორმას. ყველაფერი, რაც ჩვენ მოგვწონს და აღგვაფრთოვანებს მის პოეზიაში, ფორმაშია ჩაკირული, ხოლო მუსიკალური და გამჭვირვალე ენა მისი ლექსებისა ზოგჯერ ბანალურ განწყობილებასაც კი პოეზიის დონეზე აყენებს. ეს ყველაფერი ალბათ აკაკი წერეთლის „საიდუმლო ბარათიდან“ იწყება, ამ ლექსმა ხომ რევოლუცია მოახდინა ქართულ პოეზიაში სწორედ უშუალოებით, ბუნებრივობით და მუსიკალურობით.

საერთოდ კი, როდესაც გ. ტაბიძის პოეზიის წყაროებზე ვლაპარაკობთ, როცა გვინდა ვთქვათ, რომ მისთვის ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ტრადიციებს თუ ევროპულ ლიტერატურას, უნდა ვიცოდეთ, რომ ვერასოდეს ვერ ვიქნებით ზუსტნი; ვერასოდეს ვერ მივაცოლებთ თვალს იმ კაცის მოღვაწეობას, რომელიც შეპყრობილია იდეით – ყველაფერი პოეზიად აქციოს, რომ ყველაფერი ვარგა პოეზიად, თუ კაცს ჯადოსნური ჯოხი გააჩნია.

გალაკტიონ ტაბიძე 1959 წელს გარდაიცვალა, 18 წლის წინათ. ამ ხნის განმავლობაში ერთი ახალი პოეტი დაიბადებოდა. წარმოვიდგინოთ, რომ ეს ასეც მოხდა, წარმოვიდგინოთ, რომ იგი ისეთსავე სულიერ მდგომარეობაშია, როგორშიც იყო გ. ტაბიძე, როცა „არტისტულ ყვაილებს“ იწყებდა.

მე მილაღატეს ძველმა რითმებმა,
ძველ მეგობრებსაც ვატყობ მე ღალატს.

ჩვენი ფანტაზიით შექმნილი ახალგაზრდა პოეტი ეძებს თავის გზას პოეზიაში. ამ ძიებაში იგი ხან თავხედია და ხან გულუბრყვილო, ერთი უკიდურესობიდან მეორეს აწყდება და ათას სისულელეში, რომელსაც ამბობს, წერს თუ სჩადის, იშვიათად თუ გამოკრთება მისი ნიჭიერება. რა ქნას? გარეგნულად თუმცა გაბედული ჩანს, გულში საშინელი ეჭვები უტრიალებს. რა გზით წავიდეს? ღირს, იმას შეაღიოს ძალა, რაც უკვე გაკეთებულია სხვა ქართველი პოეტების და უპირველესად გ. ტაბიძის მიერ, რადგან ეს ახალგაზრდა გალაკტიონ ტაბიძის ერთმპყრობელობის დროს დაიბადა, მაგრამ იგი ასე ლოგიკური როდია, მას მხოლოდ რაღაც ფარული ძალა და ინტუიცია კარნახობს, რომ საჭიროა სულ სხვა, ახალი და განსხვავებული თვისებების შემცველი პოეზია, რომ საჭიროა საკუთარი გზით სიარული, საკუთარი სიმაღლეებისკენ ლტოლვა, თუნდაც დამარცხდეს, ოღონდ ვაჟკაცურად დამარცხდეს! გზა, რომელიც გონებამ ერთხელ საბედისწეროდ მოხაზა, ახლა სულმა და ხორცმა უნდა გაიაროს წვალებით, ეჭვებით, უკმაყოფილებისა და უკმარისობის განუწყვეტელი შეგრძნებით.

რა სიმართლეა ამ ახლისმადიებელი კაცის მხარეზე, რითი შეიძლება დააიმედოს იგი კეთილისმსურველმა? – შეხედოს ცხოვრებას, ბუნებას: ყველაფერს უყვარს განახლება,

ყველაფერი მიიღტვის სიახლისაკენ – ისიც კი, რაც განუწყვეტილვ მეორდება. გული დაიმ-
შვიდოს, იგი არც პირველია და არც უკანასკნელი, მის შემდეგაც დაისმება ბუნებრივი კითხ-
ვა: – ახლა?! მაგრამ ადვილი სათქმელია „დამშვიდდეს“, ვის გაუვლია ეს გზა, რომ მის ბოლო
წერტილში გული ამოვარდნაზე არ ჰქონდეს. მასაც გაუჩნდებიან მიმბაძველნი, რომლებიც
კიდევ უფრო დააეჭვებენ თავისი გზის სისწორეში, მასაც თავმოყვარეობისა და სიამაყის
გამო მოუწევს ახალი, ჯერ ტუჩდაუკარებელი საძოვრების ძებნა და შემოქმედების იმ გრძელ
პერიოდებში, როცა მასზე იტყვიან, „არაფერს არ წერსო“ – იგი კვლავ და კვლავ ახლის ძიებაში
იქნება. არ ექნება ბოლო მის ძიებას, მის ეჭვებს, ერთი წამი კმაყოფილებისა და ბედნიერების
შეგრძნებისა მას დაუკმაყოფილებლობის და თავისი თავისადმი ზიზღის წლებად დაუფდება
და ასე იქნება მანამ, ვიდრე ბედისწერას არ შეებრალება იგი და არ იტყვის გულში – კმარა!..

ბედისწერამ იხსნა გ. ტაბიძე, მისი დაღლილი და განადგურებული სული, განადგურე-
ბული იმ საქმისაგან, რომელსაც ასე უმანკოდ ემსახურებოდა.

ძნელი სათქმელია, რა გზით გააგრძელებს გზას ქართული პოეზია გ. ტაბიძის შემდეგ,
ამაზე პასუხს მომავლის პოეტები გასცემენ. დღეს კი ერთია ცხადი: ის თასი, რომელიც პო-
ეზიით იყო ავსილი და რომელიც გ. ტაბიძის ეპყრა ხელთ, ბოლომდე დაცლილია!

წიგნიდან მ. კვესელავა, „პოეტური ინტეგრალები“, თბილისი, 1977.

სარგის ცაიშვილი

გალაკტიონი და ქართული კლასიკური პოეზია (რამდენიმე შენიშვნა და პარალელი)

თუ მშვენიერების შეგრძნება დაკავშირებულია ისეთ ფენომენტთან, რომლის გარდაქმნა,
რაიმეს მიმატება ან შეცვლა შეუძლებელია – ეს ჭეშმარიტება არაერთხელ გვაგრძნობინა
„ლურჯა ცხენებისა“ და „ნიკორწმინდას“ ავტორმა. შეიძლება ანალიზის სფეროს არც კი ემორ-
ჩილებოდეს ის ფაქტი, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველ-
გან“, როგორ შემოიჭრა ქართველი კაცის შემეცნებაში პოეტის უცნაური შთაგონება.

გალაკტიონი ახალი ქართული ლექსის არა მარტო მამამთავარია, არამედ, თუ შეიძლება
ითქვას, მკაცრი მსაჯულიც. გალაკტიონის პოეზიას ნაზიარები მკითხველი ადვილად არ
გაჰყვება „მელექსეობის“ საცთურს.

დღეს აღიარებული ფაქტია, რომ გალაკტიონმა ისეთივე გადამწყვეტი როლი ითამაშა
ახალი ქართული პოეზიის აღორძინებაში, როგორც თავის დროზე, თავის ეპოქაში შოთა
რუსთაველმა, ნიკოლოზ ბარათაშვილმა, საერთოდ, ჩვენმა დიდმა კლასიკოსებმა.

ჩემის აზრით, ამ ეტაპზე მხოლოდ ძირითად ხაზებში შეიძლება საუბარი იმ ნოვატორულ
ძიებებზე, რომელიც გალაკტიონის სახელთანაა დაკავშირებული, რადგან ეს საკითხი ჯერ
კიდევ ღრმა და სკრუპულოზურ კვლევა-ძიებას მოითხოვს.

ერთი რამ ცხადია: მე-20 საუკუნის ათიანი წლებიდან ქართულმა პოეზიამ ერთბაშად
გიგანტური ნაბიჯები გადადგა წინ. როგორც ტიცინან ტაბიძე იტყოდა, „მსოფლიო რადიუსზე
გაიმართა“ და უნივერსალიზმის ფართო მაგისტრალზე სცადა გამოსვლა. ქართული პოეზია
ეზიარა ევროპული თუ რუსული მოდერნისტული სკოლების უახლოეს მიღწევებს და ამ
ურთულეს პროცესს, რომელსაც ჰქონდა თავისი დადებითი თუ უარყოფითი მხარეები, უკვა-
ლოდ არ ჩაუვლია ქართული პოეტური კულტურის თვისობრივ ფერისცვალებაში.

საგულისხმო და მნიშვნელოვანი ძვრების ასპარეზად იქცა ეს ხანა ქართული მხატვრუ-
ლი აზროვნების ისტორიაში. აქ ორი უმთავრესი პოეტური შემართება „ცისფერყანწელების“,
და, მეორე მხრივ, გალაკტიონ ტაბიძისა, კიდევ ავსებდა და უპირისპირდებოდა ერთურთს და

ამ თავისებურ პოეტურ ჭიდილში იკვეთებოდა ის გეზი, რომლის ორიენტირად იმთავითვე იქცა გალაკტიონის პოეტური სიტყვა.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური გამარჯვება ბედისწერასავით გარდაუვალი შეიქმნა. მთავარი მარტო ის კი არ არის, რომ მან, ისე, როგორც ეს ჭეშმარიტ ტალანტს ძალუძს, სიმბოლიზმისა თუ სხვა დეკადენტურ მიმდინარეობათა თვალსაჩინო მიღწევების დაუფლება და საკუთარ პოეტურ თვისებად გარდაქმნა შეძლო, არამედ პირველ რიგში სწორედ ის, რომ იგი ერთი წუთითაც არ მოწყვეტილა მშობლიურ ნიადაგს, უღრმესი ინტუიციით გრძნობდა პოეტური ტრადიციის ცხოველმყოფელ ძალას, და ბოლოს, ქართული სინამდვილის ღრმა შემეცნება იყო მისი ტკივილებისა თუ სიხარულის ამოურწყავი წყარო, რამაც ახალი საქართველოს უპირველეს მომღერლად აქცია.

ტიციან ტაბიძის პოეტური გზისადმი მიძღვნილ ერთ წერილში გვექონდა საშუალება უფრო დეტალურად შევხებოდით საერთოდ „ცისფერყანწელთა“ პოზიციასა და შემოქმედებით პრაქტიკას ათიანი წლების ქართული პოეზიის ახალ ძიებათა ფონზე, რის გარკვევაც ჩვენი თანამედროვე კრიტიკული აზრის ერთ-ერთი გადაუდებელი ამოცანაა. უწინარეს საჭიროა, თვით „ცისფერყანწელთა“ დეკლარაციების მიღმა შევიჭრათ და უფრო არსებითად განვიხილოთ ჩვენი დღევანდელი მწერლობისათვის განუზომელი როლის მქონე ათიანი წლების რთული, წინააღმდეგობებით აღსავსე მთელი ეპოქა, მისი მნიშვნელობა ქართული პოეტური კულტურის ახალი თვალსაწიერის შემუშავების საქმეში.

მიუხედავად ტიტანური ძალისხმევისა, უცილო ჩანს ის ფაქტი, რომ „ცისფერყანწელებმა“ მყარი, გარკვეულ მსოფლმხედველობრივ საფუძველზე დამყარებული სკოლის ჩამოყალიბება ვერ შეძლეს, ხოლო რიგ შემთხვევაში მათივე შემოქმედებითი ნიმუშები პირველ ხანებში მაინც აშკარად სცოდავენ ეკლექტიზმით და ოდენ მიბაძვის დონეზე რჩებიან. მათი დამსახურება უფრო სხვა მიმართულებითაა საძიებელი. დღეს, მართლაც, მკრეხელობა იქნებოდა ქართული ლექსის მოდერნიზაციისა და შესაძლებლობათა უმაგალითოდ გაფართოების გზაზე „ცისფერყანწელთა“ ღვანლის იგნორაცია.

მაგრამ თავიდათავი ის არის, რომ გალაკტიონ ტაბიძე ანალოგიურ ძიებათა გზაზე შორს გასცილდა თავისსავე მეტოქეებს და იმთავითვე მოხაზა საკუთარი პოეტური სამყარო, რომელიც მაცოცხლებელ „წვენს“ უწინარესად სწორედ მშობლიური ნიადაგიდან ისრუტავდა. თამაზ ჩხენკელი ძალზე საგულისხმო წერილში გალაკტიონზე, ჩემის აზრით, ყველაზე მართებულ პოზიციას ამჟღავნებს გალაკტიონისა და „ცისფერყანწელთა“ შეპირისპირების საფუძველზე. იგი გავლენათაგან დაძრული ნაკადების ათვისებას „ყანწელთა“ ხან სიმბიოზის, მეტწილად კი იმიტაციის დონეზე განიხილავს (აქვე შევნიშნავ რომ სიმბიოზის ცნება ამ შემთხვევაში არაა ზუსტი) და დასძენს, რომ „გალაკტიონ ტაბიძე ამ მხრივ, არსებითად სინთეზურია. იგი იმთავითვე მეტნაკლები ჰარმონიულობით ახდენს ევროპული მოდერნიზმის ასიმილირებას და მისი ზოგიერთი მსოფლმხედველობრივი ელემენტის სრულ აკლიმატიზაციას. გალაკტიონის შემოქმედებაში უმეტეს შემთხვევაში ჰარმონიულად არის წარმოდგენილი როგორც ბუნებრივ-ტრადიციული, ისე დეკადენტური მსოფლმეგრძნებით აღბეჭდილი პიროვნული განცდა. ამის გამოა, რომ აღნიშნულ დროულ მონაკვეთში დაწერილი „ყანწელთა“ ლექსები თანამედროვე მკითხველზე ევროპულ-რენესანსული მოდერნიზმის გადმონაშთის შთაბეჭდილებას სტოვებენ მაშინ, როცა ამავე პერიოდის გალაკტიონის ლექსები ცოცხალ პოეზიად აღიქმება“ (წერილები, 1972, გვ. 12).

გალაკტიონის ვებერთელა ტალანტი და მის პოეტურ ბუნებაში იმანენტურად არსებული ეროვნულ-ტრადიციული დვრიტა გამარჯვების უპირველესი გარანტია იყო. მისი ინტუიცია უცთომელი აღმოჩნდა, თუმცა თეორიულ წერილებში რომელიც ამავე ხანებშია დაწერილი, იგი „ცისფერყანწელთა“ მსგავსად კულტურული ტრადიციებისადმი გარკვეულ ნიჰილიზმსაც კი ავლენდა (რაც მანვე შემდეგში რადიკალურად უარჰყო).

გალაკტიონი ახალი ქართული ლექსის დიდ რეფორმატორად მოგვევლინა და ეს ეხება არა მარტო ლექსის ფორმისმიერ მხარეებს (მაშინ არც რეალურ რეფორმაციასთან გვექნებოდა საქმე), არამედ გულისხმობს ქართული ლექსის მიერ ახალი სივრცეების დაპყრობას, მანამდე უცნობი სიღრმისეული შრეების წარმოჩენას.

მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა...

იდუმალეებით მოცულ გალაკტიონის ლექსში ქართველმა კაცმა იგრძნო თითქოს მანამდე უცნობი თრთოლვა. სხვაგვარად შეხედა „უთვალავი ფერებით“ დამშვენებულ სამყაროს, კიდევ ერთხელ იწამა პოეზიის უსაზღვრო შესაძლებლობები.

გამოუცნობი, უხილავი სივრცეებისაკენ ლტოლვა განსაკუთრებით ათიანი წლების შემდგომ თითქოსდა მისი პოეზიის თანდაყოლილ თვისებად გადაიქცა: „როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი, ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში! არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი, ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე“. „ლურჯა ცხენების“ (1915 წ.) ეს თემა შემდეგ და შემდეგ სხვადასხვა ვარიაციით იჩინს თავს და მანამდე შეუღწევლ სულიერ სიღრმეებში იკაფავს გზას პოეტურ დაოსტატებასთან ერთად.

პოეტის საუკეთესო ლექსებში სიტყვებიც იდუმალ შეფერილობას იძენენ. მისივე სულიერი ერთ-ერთი მოძღვრის სტეფანე მალარმეს მსგავსად გალაკტიონს უცილოდ შეეძლო ეთქვა, რომ სიტყვები მომხიბვლელი არიან არა ჩვეულებრივი, არამედ მათში ჩადებული შესაძლებელი შინაარსის გამო: „სული ეძახის იმ უჩინარ ტყვეს, ვისაც სიზმრებში უხსნიან ბაგეს, იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს“ („გზაში“). საოცარია სიტყვათა მიმოხრა, ხოლო უკეთეს ლექსებში როგორც წესი, მხატვრული დახასიათებანი მოულოდნელი და იდუმალი მინიშნებითაა დატვირთული. ალბათ, მხოლოდ და მხოლოდ გალაკტიონის წარმოსახვას უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ „არსებობს“ თურმე „გადაზნექილი სიზმრების წელი“, „ივლისისფერი ყინვის თასები“, „ცბიერი პერანგი“ თუ „თმაგანწილი ქარი“. იმპრესიონისტების მსგავსად ნახევარტონებითაა ნაწერი სურათი: „მაგრამ მზე იყო რბილი და მკრთალი, სიყვითლე, ნება ხეთა კვდომისა“. ხოლო პოეტური სახეები მის ლექსებში იმთავითვე საგანთა უჩინარ კავშირებს ავლენდა „და ჩვენ საოცარ გზაზე, ლენორა, რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი“. სინანულისა და წარმავლობის განცდა ფიქსირებულია განსაცვიფრებელი გრადაციებით: „ძვირფასო, სული მეცვება თოვლით: დღეები რბიან და მე ვბერდები! ჩემს სამშობლოში მე მოველე მხოლოდ უდაბნო ლურჯად ნახავრდები“, ან „მოცელავს მაღალ ზამბახებს ცელი, ატირდება დრო და ჩემი ლექსი“.

გავრცელებული განსაზღვრებით სინამდვილის მსგავს მხატვრულ დაუფლებას სამართლიანად უწოდებენ სუბიექტურ რეალიზმს და გალაკტიონი შემოქმედების ამავე პერიოდიდანვე მას ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ფლობდა. პოეტს: მართლაც, იმთავითვე შეეძლო ეთქვა შემდეგ ასე გახმაურებული პოეტური ფრაზა: „მაქვს მკერდს მიდებული ქნარი როგორც მინდა“. აშკარად სიმბოლისტური ხელწერით აღბეჭდილი მისი ცნობილი ლექსების გვერდით („მზეო თიბათვისა“... „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „ედგარი მესამედ“ და მრავალი სხვა) განუმეორებელი შევნებით ბრწყინავენ ასევე აშკარად იმპრესიონისტული ფერწერით შესრულებული შედეგები („ათოვდა ზამთრის ბალებს“, „შერიგება“, „თოვლი“ და სხვ.), მაგრამ ნიშანდობლივია ისიც, რომ რიგ ლექსებში ორივე ზემოთ აღნიშნული მხატვრული სტილი თუ თვისება ერთმანეთშია გადაჯაჭვული და საკუთარ პოეტურ ბუნებასთან ორგანულად შერწყმული (რასაკვირველია, სხვა კიდევ უფრო ძლიერ მაცოცხლებელ ფერმენტებთან ერთად, რომელთა გამო გაკვრით ზემოთაც ითქვა).

სხვათა შორის აქვე შევნიშნავ, რომ თვით პოლ ვერლენმა და სტეფანე მალარმემ, რომლებიც ფრანგმა სიმბოლისტებმა, როგორც ცნობილია, თავიანთ უშუალო წინამორბედებად აღიარეს, სიმბოლისტური და იმპრესიონისტული ხატვის მანერათა შერწყმით არაერთი შედეგრი შექმნეს და განუზომელი გავლენა იქონიეს ე. წ. „გვიანი სიმბოლიზმის“ წარმომადგენლებზე.

უცნაური ხილვები, სახეთა კონსტრუირებისას „თავისუფალი“ არჩევანი გალაკტიონთან დატვირთულია დიდი შინაგანი თრთოლვითა და მძაფრი დრამატიზმით (პოეტი თვითონვე მიგვანიშნებს ამ მომენტზე: „მაგრამ მე რა ვქნა, მე ვისაც სული დაწენილი მაქვს მძაფრი ქარებით“), რის გარეშე, რასაკვირველია, ამაო იქნებოდა საუბარი უმაღლესი რანგის პოეზიაზე. გალაკტიონის უდიდესი დამსახურებაა ისიც, რომ ყოველივე ეს მონოდებულია უზუსტესი მუსიკალური ბგერადობით, პოლიფონიზმის ვირტუოზული გამოყენებით, რაც მის ხელში განუმეორებელ ელფერს ანიჭებს ახალ ქართული ლექსს.

მუსიკალური ფენომენი გალაკტიონის ლექსში ცალკე შესწავლის საგანია და იგი ოდენ ფორმისმიერი ეფექტით არ ამოინურება. საგულისხმოა, რომ პოეტს ეს შინაგანი თვისება, როგორც ჩანს, გაცნობიერებული ჰქონდა, რაც დადასტურებულია კიდევ მის ერთ აღსარებაში. გალაკტიონის აზრი მუსიკასთან დამოკიდებულებაზე შემოუნახავს ჩვენს სახელოვან პოეტს სიმონ ჩიქოვანს.

იგი დღიურის სახითაა ჩემს მიერ ჩანერილი 1961 წლის ორი თებერვლის თარიღით. ბატონ სიმონთან ვიყავით სტუმრად, არჩილ სულაკაური, თამაზ ჩხენკელი და ამ სტრიქონების ავტორი. საუბრის თემა ჩვეულებისამებრ ისევ და ისევ პოეზიის საკითხები და ქართული მწერლობა იყო. მასპინძელმა გვიამბო: ქართველ მწერალთა ვიწრო წრეში ერთ-ერთ მორიგ სერობაზე, რომელსაც ესწრებოდნენ გიორგი ლეონიძე, ტიცციან ტაბიძე, სიმონ ჩიქოვანი, ლევან ასათიანი და კიდევ რამდენიმე მეგობარი, გალაკტიონს განუცხადებია შემდეგი: ჩემის აზრით, ღრმად სცდებიან ისინი, ვინც მე მაიაკოვსკის მადარებს (რაც სხვათა შორის, ერთ დროს მოდაშიც კი იყო – ს. ც.). ჩემი პოეტური ბუნება უფრო ახლოა მაგალითად ბლოკთან (მას დაუსახელებია აგრეთვე რომელიღაც ფრანგი თუ ინგლისელი პოეტი). მე ვფიქრობ, რომ საგნებს აქვთ თავისი მუსიკა და პოეტმა სწორედ მას უნდა მიაგნოს, შესაფერისად აახმიანოს, რასაც შეძლებისამებრ ყოველთვის ვცდილობდი და ვცდილობ კიდევცო. ხოლო მაიაკოვსკი, ეს მისი ერთი უეჭველი თავისებურება იყო, ყველაფერს უმორჩილებდა მისსავე საკუთარ ხმას, საკუთარ ინტონაციასო. ვფიქრობ პოეტის ეს მოსაზრება ნიშანდობლივია და ორიენტირაც გამოდგება მისი ლექსის მუსიკალური მონესრიგებულობის კვლევის დროს.

გალაკტიონის დიდ პოეტურ გზაზე მრავალფეროვან ძიებებს უკვალოდ არ ჩაუვლია, მაგრამ ყოველგვარი ნოვატორული ნაბიჯები, ყოველი სიახლე უკვე თავისთავად გულისხმობს მის დამოკიდებულებას წინამორბედ ვითარებასთან, რადგან სხვანაირად არავითარ სიახლეზე თუ ნოვატორობაზე არც შეიძლება საუბარი. ანალოგიურ შემთხვევასთან დაკავშირებით მე-20 საუკუნის დიდი ფრანგი პოეტი პოლ ვალერი ასე ახასიათებდა ამ, შეიძლება ითქვას, უნივერსალურ პროცესს. რამდენადაც ორიგინალურია პოეტი, იმდენადვე ნაკლებად ვამჩნევთ, თუ როგორ გამოვლინდნენ მასში სხვები. ვხედავთ დაპირისპირებულობას, მაგრამ ხელიდან გვისხლტება ურთიერთდამოკიდებულება. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ისინი უშუალოდ ღვთისაგან იღებენ დასაბამს, მაშინ, როცა იგი რალაცნაირად ყოველთვის იმეორებს წინამორბედებს და ახალ ინტონაციებში ცვლის დატვირთვის ხარისხს.

ეს დებულება, როგორც ითქვა, უნივერსალურია იმდენად, რამდენადაც იგი ეხება მდიდარი პოეტური კულტურის მქონე ქვეყნებს (რამეთუ „არარაისაგან არ იქნება არარაისი“), რომელთაც მოეპოვებათ ის საგანძური, რის ათვისებაზე თუ დაძლევაზეცაა აქ საუბარი.

რასაკვირველია, წინამდებარე წერილში შეუძლებელია მრავალფეროვანი და მდიდარი ქართული პოეტური კულტურის უბრალო მიმოხილვაც კი. იშვიათია ხალხი, და ბუნებრივია, ეს კანონიერი სიამაყით გვავესებს, რომელსაც ასეთი ძველი და თითქმის უწყვეტი პოეტური კულტურის ისტორია გააჩნდეს. ფრაგმენტების სახით მოღწეული უძველესი წარმართული ტექსტები, უმდიდრესი ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია, რომელმაც შემოგვინახა ჩვენთა წინაპართა უღრმესი განცდები, დიდი ქართული საერო მწერლობა, რომლის აპოგეამ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ მიაღწია; აღორძინების ხანის (XVI-XVIII სს.) საოცრად მრავალფეროვანი პოეზია და, ბოლოს, მე-19 საუკუნის დიდი მწერლობა ბარათაშვილის, ილიას, აკაკისა და ვაჟას გენიით განათებული. მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ეს პროცესი ერთიანი და უმტკივნეულო არ იყო და ისევ, როგორც მთელ ჩვენს ქვეყანას, ქართულ მწერლობასაც აღზევებასთან ერთად მარცხისა და დაცემის მწარე დღეებიც დადგომა.

და აქ ჩვენს წინაშე დგება სწორედ ის საკითხები, რომლებიც განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვენ. რა იტაცებდა უფრო მეტად ძველი კულტურული მემკვიდრეობიდან გალაკტიონს და ან როგორი ფორმით ითვისებდა მას. მაგრამ ვიდრე ყველაზე მთავარს, პოეტის შემოქმედებას შევხებოდეთ, საგულისხმოა, გარკვეული თვალსაზრისით, თვით გალაკტიონის ზოგიერთი შეხედულება ამავე საკითხზე.

არსებობს, სხვათა შორის, რამდენიმე ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულება პოეტისა, რაც მისი ცხოვრების შედარებით ადრეულ წლებზე მოდის. ეს საინტერესოა თუნდაც იმით,

რომ ეს პროცესი არც ისე უმტკივნეულო და თავისთავად იყო მოცემული, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს.

ამავე ხანებს ეკუთვნის, მაგალითად, პოეტის ერთგვარი ნიჰილიზმი მემკვიდრეობისადმი, როცა არ იყო ნაგრძნობი ის მარადიული ფასეულობები, რომლითაც ძვირფასია ყოველი დროის ჭეშმარიტი ხელოვნება. მაგრამ რასაკვირველია, ეს აშკარად ყალბი მოდური გავლენის შედეგი ჩანს, რადგან ფაქტიურად სრულიად სანინალმდეგო აზრებს ვპოულობთ მის სხვა სტატიებშია თუ ჩანანერებში, რომელთა ნაწილი ახლახან გამოქვეყნდა:

„ვაჟა-ფშაველას სიმღერებიდან გამოკრთის უმაღლესი სული, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებში. არავის არ შეეძლო ლიტერატურულ მასწავლებელთა პატივისცემა და შეყვარება ისე, როგორც ვაჟას, ის ყოველთვის მზად იყო მუხლი მოეყარა მათ წინ, მაგრამ არა როგორც მონას, ის ხომ თვითონ იყო მეფე, ჰქონდა თავის სამეფო და ჰყავდა თავისი ხალხი. ოქროს სჭრიდა საკუთარი შტამპით...“

და განსაკუთრებით საგულისხმოა მეორე ამონაწერი: „ჩემი ლექსების პოეტიკის ძირები ღრმად და მტკიცედ ჩაეზარდნენ ეროვნულ ნიადაგს, და მთელი შემოქმედების მანძილზე მას უხვად ასაზრდოებდა მშობლიური მიწის წვენი. ჩემს ლექსებში გამომჟღავნდა მტკიცე კავშირი ეროვნულ-პოეტურ კულტურასთან, მის ხალხურ და კლასიკურ ფორმასთან. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა. ჩვენი პოეზია დღეს არ იქნებოდა ის, რაც არის, რომ არ ყოლოდა ისეთი სახელები, როგორიცაა რუსთაველი, გურამიშვილი, ბარათაშვილი, აკაკი, ვაჟა... მაგრამ მე მტკიცედ მჯეროდა: პოეზიაში რომ თქვა ახალი და დიდი სიტყვა, ამის აუცილებელი პირობაა – გქონდეს ბუნებისაგან მონიჭებული განსაკუთრებული ტალანტი. დაუფლებული იყო მაღალ პოეტურ კულტურას, გახასიათებდეს ლექსის გრძნობა, ძიების უნარი და სიახლისადმი მისწრაფება. ჭეშმარიტი პოეტი უნდა ზრუნავდეს ორიგინალურ საზომებზე, რითმაზე და რიტმზე, პოეზიის ყველაზე დიდი მტერია სტანდარტი და ეპიგონობა. ჩემი ლექსები ჩემი სულის ანაბეჭდია – შთაგონებული ქართული პოეზიის დიდი ტრადიციებით“.

ეს სიტყვები შეიძლება ერთგვარად დეკლარაციულად მოგვეჩვენოს, მაგრამ იგი ეკუთვნის ისეთ დიდ შემოქმედს, როგორც გალაკტიონი იყო და ამდენად, სრულიად სხვაგვარ მნიშვნელობას იძენს ჩვენს შემეცნებაში და კიდევ უფრო წარგვმართავს იმ საკითხისაკენ, რომელიც ამჯერად ჩვენი საუბრის საგანია.

მაგრამ აქ არ უნდა დავივიწყოთ ერთი, ჩემის აზრით, საგულისხმო ფაქტი, რომელიც საყოველთაო ჭეშმარიტების მნიშვნელობას იძენს: არ არის სწორი, თითქოს ნოვატორობა, ახალი გზების გაკაფვა კლასიკოსებთან ბრძოლაში ინრობოდეს (რასაკვირველია, მე აქ არ გამოვრიცხავ შემოქმედებით მეტოქეობას). ნოვატორობა სწორედ ეპიგონობასთან (საერთოდ, ეპიგონურ მწერლობასთან) ბრძოლაში ვაჟკაცდება და იგი ებრძვის არა კლასიკას, არამედ კლასიკოსთა ეპიგონურ მიმდევრებს, რომლებიც თავისი შემოქმედებით ყველაზე უფრო აამკარავებენ ნაკლოვანებებს (ს. ჩიქოვანი).

გალაკტიონის პოეტური პრაქტიკა ამის უტყუარ მაგალითებს იძლევა, რადგან მისი პირველი ნაბიჯები, და ეს სადავო არ უნდა იყოს, ინრობოდა სწორედ მე-19 საუკუნის მიწურულისა და მე-20 საუკუნის ზღვასავით ნამლეკავ ეპიგონურ ლიტერატურასთან ბრძოლაში. ეს ბრძოლა მწვავე და მტკივნეული იყო და ზოგჯერ შექცევად ხასიათსაც იღებდა (თვით გალაკტიონის პირველ ლექსებს ატყვია კიდევ მისი სტილური ნიშნები), მაგრამ „განახლების სიმღერა“ მაინც ითქვა და მისი პირველი შემოქმედი გალაკტიონი იყო.

მაგრამ მე აქ მინდა ხაზი გავუსვა, ჩემის აზრით, ერთ მნიშვნელოვან მომენტს. გალაკტიონ ტაბიძე ერთბაშად არ მისულა ძველი ქართული მწერლობის ანკარა სათავეებთან და ეს პროცესი თანდათან მის პოეტურ ზრდა-განვითარებასთან ერთად ხდებოდა.

მისი პირველი ქურუმები, სულიერი მოძღვრები, მისი შედარებით უახლოესი წინამორბედები იყვნენ. რასაკვირველია, აქ პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ნიკოლოზ ბარათაშვილი და აკაკი წერეთელი.

მაგრამ არც იმის დავინწყება გვმართებს, რომ მის პოეზიაში რემინისცენციების, ალუზიების ფორმით თუ აშკარა გამოძახილის სახით თავს იჩენს აგრეთვე ალ. ჭავჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანის, ილიასა და ვაჟას სახეები თუ თემები. გავიხსენოთ ცნობილ ინტონაცი-

ებზე დაწერილი გალაკტიონის მუნასიბი: „მივალ გადავკოცნი ჩემსა მთვარესა, სიტყვებს გადავტყორცნი მწარე მწარესა“, ხოლო ლექსი „ხვალემ იზრუნოს ხვალისა“ აშკარა ვარიანტი ალექსანდრე ჭავჭავაძის ასევე ცნობილი ლექსის „ღიმილმან კარი ლალისა“. მის ლექსებში ალაგ-ალაგ გაიეღვება გრიგოლ ორბელიანის კოლორიტული ფიგურა. ეს დამოკიდებულება შემდეგში პოეტიკა ძველ თბილისთან სინანულიანი გამოთხოვების განცდით აღბეჭდა, ხოლო ლექსსაც შეუფარავად „ჩემო იარალი“ უწოდა.

ხოლო რაც შეეხება პოეტის ცნობილ ფრაზას: „წინამურთან რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“, კარგად ამხელს დიდი წინამორბედის ეპოქალური მნიშვნელობის ღვაწლს. ასევე მრავალგზის დასტურდება გალაკტიონის პოეტურ სიტყვაში ვაჟასა და მე-19 საუკუნის ცნობილი პოეტების ექო.

მაგრამ, როგორც ითქვა, გასული საუკუნის კლასიკოსთაგან მის პოეზიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ბარათაშვილსა და აკაკის, რაც სათანადოდ აღნიშნულია კიდევ ჩვენს თანამედროვე კრიტიკაში (ამდენად ვერ გავიზიარებ ი. კენჭოშვილის საინტერესო მონოგრაფიაში „გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა“ გამოთქმულ, ჩემის აზრით, ზედმეტად მაქსიმალისტურ მოსაზრებას, რომ „გ. ტაბიძემ პოეზიის რაობისა და დანიშნულების გაგება იანდერძა არა აკაკისა და ილიასაგან, არამედ სიმბოლიზმისაგან“ (გვ. 19).

გავრცელებული აზრით, გალაკტიონი ნიკოლოზ ბარათაშვილის უშუალო გამგრძელებელი იყო, რასაკვირველია, ახალ ეპოქაში და ახალი მხატვრული საშუალებებით. „მთანმინდის მთვარისა“ და „ლურჯა ცხენების“ ავტორს პირველ რიგში ნიკოლოზ ბარათაშვილის მღელვარე პოეზიას უკავშირებდნენ.

არის აგრეთვე შეხედულება, რომლითაც გალაკტიონის პოეტური ბუნება აკაკის მელოდიურ ლექსს უკავშირდება, რასაც ერთგვარად თვით გალაკტიონის სიტყვებიც ადასტურებს: „აკაკი წერეთელი, – წერდა იგი ერთ ადგილას, – ჩემი სამოქალაქო ლირიკის ყველაზე ძლიერი წინამორბედი“.

მაგრამ, ჩემი აზრით, წარსულის მემკვიდრეობასთან კავშირის თვალსაზრისით, ეს მაინც სწორხაზობრივი (და ამდენად, ცალმხრივი) შეხედულებებია. გალაკტიონ ტაბიძესთან, და ეს სპეციალური კვლევის საგანია, ჩვენ არ შეიძლება, განსაკუთრებით მისი შემოქმედების შედარებით უფრო ადრეულ საფეხურებზე, ბარათაშვილისეულ განწყობილებათა მძლავრი აპერცეფცია არ დავინახოთ (შდრ., „ბარათაშვილს აქ უყვარდა ობლად სიარული“, „დაჰქროლა რისხვით ქარმა სასტიკმა“, „ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები“ და მრავალზე მრავალი). მაგრამ თვით ლექსის შინაგანი რიტმებით, განწყობილებათა მელოდიური სადინარით იგი, მით უფრო, შემდეგ და შემდეგ, აკაკისეულ ლექსის ბუნებას ენათესავებოდა და თვისობრივად ახალ პოეტურ ეტაპს უყრიდა საფუძველს.

მაგრამ იგივე ფაქტები, რომლებიც მოწმობენ გალაკტიონის ღრმა კავშირს უშუალო წინამორბედებთან (ბარათაშვილი, აკაკი, ილია), ამავე დროს თავისთავად გულისხმობს სწორედ ასეთი გზით მის კავშირს ძველ ქართულ მწერლობასთანაც, რადგან მეცნიერების თანამედროვე კვლევა-ძიების დონეზე აშკარად არის წარმოჩენილი ქართველ რომანტიკოსთა და საერთოდ, მე-19 საუკუნის ქართველ კლასიკოსთა უღრმესი შემოქმედებითი კავშირები ძველი საქართველოს დიდ პოეტურ კულტურასთან.

გალაკტიონის პოეზიაზე შემდგომი დაკვირვება, და აქეთკენ არის ამჯერად მიმართული ჩვენი ყურადღება, კიდევ უფრო საინტერესო ვითარებაზე მიგვანიშნებს. თანდათან, მის პოეტურ ზრდა-სიმნიფესთან ერთად გალაკტიონში ახალი ძალით ილვიძებს შინაგანი სწრაფვა – უშუალოდ დაუკავშირდეს ძველი ქართული პოეზიის სათავეებს და განსაკუთრებით კი მის უდიდეს წარმომადგენლებს, შოთა რუსთაველსა და დავით გურამიშვილს.

უკვე ოციანი წლებიდან მოკიდებული გალაკტიონის პოეზიაში უღრმესი შრეების სახით „უთვალავ ფერებად“ ვლინდება ეს ცხოველმყოფელი კავშირი ძველქართულ პოეტურ კულტურასთან. პოეტური აზროვნების კლასიკურ სიმაღლეებს მომხიბლავად ერწყმის „გარდასულ დროთა“ სურნელით აღბეჭდილი სახეები, ასოციაციები, სიტყვათა თავისებური მიმოხრა, საერთოდ, კლასიკური სტილის მანიშნებელი პოეტური ფაქტურა. „შავმა ნისლმა და-ნისლა მთები დაღესტანისა, აიმართნენ კოშკები ცისა და ნესტანისა“. რასაკვირველია, ძნელი

არ უნდა იყოს მტკიცება, თუ რა მიზნითაა აქ მოხმობილი პოეტური სახე „ნესტანის კოშკი“. იგი ამკარად ხელს უწყობს იდუმალის, ამაღლებულის განცდას მკითხველში, რაც მთლიანად მსჭვალავს პოეტის ამ ერთ-ერთ უბრწყინვალეს ლექსს. პოეტური სინტაქსის თვალსაზრისით, ასევე საინტერესოა ძველიქართული კონსტრუქციების თანდათანობითი მოძღვრება. თითქმის ყოველი ფეხის ნაბიჯზე გვხვდება პოეტური ფუნქციით დატვირთული სიტყვათა ინვერსიული მწკრივები: „შენმა ღიმილმა უბოროტესმა“, „ჰაეროვანი ფრთა შემოდგომის“, „ლანდები გვიანი ავსებენ ფიალებს“, „ბინდი ღამისა გაქრა, ვით მოჩვენება მკრთალი“, „ეს ლექსი ხანას იგონებს ნეტარს“, „რომელი იყო პოეტი ნრფელი“, „ხაზებში ანთია ცეცხლი მისარქმელი“ და ა. შ. გავიხსენოთ ცალკეული ფრაზები, რომლებიც ძველქართული მეტყველებიდან იღებენ სათავეს. „კარნი განახვენს“, „განვლიე ტვერი“, „არარა ჰგიეს“, „ნელნი ილტვიან“ და მრავალი სხვა. ასევე საგულისხმოა ძველქართული ფორმებისა თუ ლექსიკის დასესხება: „გარდამოვიდეს“, „არა მგამა“, „ჭმუნვა“, „ზენაარი“, „კდემა“, „სახმილი“, რომელთა უბრალო ჩამოთვლაც კი ამჯერად შორს წაგვიყვანდა.

რუსთველურ პოეტიკასთან კავშირის თვალსაზრისით აღსანიშნავია ერთი თავისებურება, რაც შენიშნულია კიდევ სამეცნიერო ლიტერატურაში. ძველქართული ენისათვის დამახასიათებელი გრამატიკული წესი სიტყვათა გაკვეთისა, რაც ტემისის სახელითაა ცნობილი („მო-ცა-კვდა“, „შე-ვინ-ვიდო-დეს“, „მო-თუ-ვინმე-კუდეს“ და ა. შ.). რუსთველთან არათუ დასტურდება ასეთი ფორმები, არამედ ბევრად უფრო გართულებულია და პოეტური სინტაქსის უნიკალურ ჟღერადობას აღწევს. აქ უკვე ხშირია შემთხვევები, როცა გაკვეთილია არა მარტო ცალკეული სიტყვები, არამედ სინტაგმები (ვთქვათ, მსაზღვრელ-საზღვრული) და ზოგჯერ მთელი წინადადებებიც კი. მხოლოდ ორიოდ მაგალითი: „მას თინათინის შვენება ჰკლევდის წამწამთა ჯარისა“ ან „დავჯე, რუსთველმან გავლექსე, მისთვის გულლახვარსობილი, აქამდის ამბად ნათქვამი, ან მარგალიტი წყობილი“. თუ პირველ შემთხვევაში მსაზღვრელ-საზღვრულს „თინათინის წამწამთა ჯარის“ შორის ჩასმულია ორი სიტყვა „შვენება ჰკლევდის“, მეორე მაგალითში წინადადება „დავჯე მისთვის გულლახვარსობილი“ გაკვეთილია სიტყვებით „რუსთველმან გავლექსე“, რაც, თავის მხრით, მომდევნო სტრიქონს უკავშირდება.

გალაკტიონი, ერთი პირველთაგანი ახალ ქართული პოეზიაში, უხვად და ძალზე მოხდენილად იყენებს დიდი წინამორბედის ამ, მართლაც, მშვენიერ პოეტურ „აღმოჩენას“. აქაც მხოლოდ რამდენიმე მაგალითით დავკმაყოფილდებით: გავიხსენოთ 1927 წლით დათარიღებული მისი ერთ-ერთი ცნობილი ლექსის „ვარდები“ პირველი სტრიქონები: „მე, ზამთრისაგან ჯაჭვანყვეტილი, ნაცნობ ბალისკენ მივემართები, სად ფერად უცხო, ყნოსვად კეთილი, ზამთარ და ზაფხულ ყვავის ვარდები“. აქ „ვარდი“ დაშორებულია თავისავე ეპითეტებს „ფერად უცხო“ და „ყნოსვად კეთილი“ წინადადების სხვა წევრებით, რაც სტროფის საერთო არქაულ იერთან ერთად (ინვერსიული მწკრივი; ფერად უცხო, ყნოსვად კეთილი) ძალზე ამაღლებულ პოეტურ ეფექტს ქმნის. ასეთი პოეტური ფრაზები დამახასიათებელია გალაკტიონის პოეზიისათვის, და, რაც მთავარია, პოეტურ სიმნიფესთან ერთად, იგი უფრო და უფრო ხშირად იჩენს თავს. შდრ. „მზის ამოენთე ბრწყინვა“, „ხეთა ავარდა წყება“, „რაც დატეხილა ჩემს თავზე რისხვა, თქვენს მშვიდობიანს ასცდეს ხომალდებს“, „მარტოობასაც ავიტან მწარეს, უმეგობრობას ავიტან მძიმეს“, „შენი მე სახება დამდევს თან“ და ა. შ.

ალიტერაციის, თუ, საერთოდ, ბგერათა შეხამების ერთი უპირველესი ოსტატი ასევე დაუფლებულია ისეთ სპეციფიკურ რუსთაველურ ხერხს, რომელსაც პირობითად ვერბალურ ალიტერაციას უწოდებენ („მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად“). შდრ. გალაკტიონის ცნობილ პოეტურ ფრაზეოლოგიას: „ზღვა ახმაურდა ყრუ ხმაურობით“, „შავმა ნისლმა დანისლა მთები დაღესტანისა“, „სიო დაიბერა, ჩალა გაიჩალა“, „რომ არ ეტყობათ რტოებს რტობა“, „სულში სიმშვიდე არის ისეთი, თითქოს დროებით ართმევს დროებას“, „ცელი კივის და ველები, სურნელება დადგა თივით, თივას თიბვენ მთიბველები, ცა ლურჯია გუმბათივით“, „გრგვინვა ციდან ცით მიაგვირგვინებს ელვას – კივილთა აკიაფებით“.

თუმცა ნაკლები დოზით, და ეს სავსებით გასაგები უნდა იყოს, დასტურდება პარალელები რუსთველურ მეტაფორისტიკასთან, მაგრამ ზემოთ აღნიშნულიც, ჩემის აზრით, სავსებით ცხადყოფს ჩვენი დროის უდიდესი პოეტის სისხლხორცეულ კავშირს ძველქართულ პოეტურ ტრადიციებთან.

აქ შეიძლება დავიკვირდეთ ქართული პოეზიის სხვა წარმომადგენელთა დასახელება (მაგ. ჰიმნოგრაფების, დავით გურამიშვილის, ბესიკის), მაგრამ ყველაფრიდან ჩანს, რომ პოეტურ სიმაღლეთა „არსთა წვდომის“ ეტალონად მას ისევ და ისევ რუსთველი მიაჩნია. „ვეფხისტყაოსნის“ სახეებით შთაგონებული პოეტისათვის (აქ შეიძლება ლექსების მთელი ციკლის გახსენება) ნათლად იკვეთება რუსთველის მზიური პოეზია. მისი უმაღლესი ადგილი ქართული პოეზიის პარნასზე, რაც რუსთველური აპოლოგიის სახით განხორციელებულია კიდევ პოეტის ცნობილ ლექსში „თენდება, გათენდა“: „იმ ექვს მწვერვალთა გვეფარა ჩრდილი: ვინ მოგვიღია, გურამიშვილი, ბარათაშვილი, ჩვენი ილია, აკაკი, ვაჟა გასაკვირველი – დიდება დროთა, და მათ გვირგვინად მუდამ პირველი, ტიტანი შოთა!“

„შემოქმედების გვიანდელ პერიოდში გალაკტიონს ქართული კულტურის ფესველ მოდელის მოაზრებისა და აპოლოგიის პათოსი იპყრობს“ (თ. ჩხენკელი, იხ. აგრეთვე ი. კენჭოშვილის დასახელებული წიგნი, 1974 წელი, გვ. 52). და რასაკვირველია, ეს თანდათანობით ფერისცვალება მხოლოდ პოეტიკის სფეროს (რის ნიმუშიც ზემოთ იყო მოტანილი) როდი გულისხმობს, მართლაც, გალაკტიონის პოეზიაში შემოქმედების ძნელსა და ქართველიან გზებზე თანდათან იძენს ასეთ თვისებებს, მზიური ბრწყინვალეობა და სამყაროს ჰარმონიულ მთლიანობაში აღქმის პოეტური ძალმოსილება თანდათან მისი პოეზიის მაგისტრალური ნაკადი ხდება, „ვარდების“, „ვით არ მიყვარდეს სამშობლო, ლამაზ და სურნელოვან ველებით სავსე“ და „ნიკორწმინდას“ ავტორის შემოქმედებაში მზიური ბრწყინვალეობით გასხივოსნებული რუსთველური პოეზიის აპოლონური საწყისები ახალი ძალით ახმინდნენ:

ვწერ ვინმე მესხი მელექსე,
რაც კი მივლია მე გზები;
ჯერ ლექსი მწვავდა, მერე მზე,
ჯერ მზე და მერე ლექსები.

მის პოეზიაში ქართული თემის კიდევ უფრო აღზევებასთან ერთად ახალი და ახალი ძალით იჭრება სულიერ „სიმაღლეთა წვდომის“ რუსთველური სწრაფვა და პოეტურ ფორმათა ისეთი მომხიბლობა, რომელიც გენიოსური ხედვის უტყუარ ნიშნებს ატარებს.

მედგრად! გრძნობამ რომ წინ წაინოს,
მეშინის ვისი, მეკრძალვის რაის?!
ამ ნანგრევებთან მშობლიურ სიოს
მარად ვუპოვით უჭკნობელ მაისს
და მგზნებარ ხელით ჩართულ-გადართულს –
რით კაცი გულში ხანჯალს ჩაიგებს –
ვინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს,
ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს.

აღმოჩენათა საუკუნის შემდგომ, – წერდა არცთუ დიდი ხნის წინათ ერთი ცნობილი ფრანგი მწერალი, – მსოფლიოს კიდევ უფრო სჭირდება ჭეშმარიტი პოეტები, რომლებიც მაღალი ხელოვნებით ფლობენ სიტყვას და ძალუძთ გვაგრძნობინონ დღევანდელობის უმთავრესი პრობლემები. ევროპა იღუპება ცუდი ენის გამო. ჯერ კიდევ ადრეა გამოვავლინოთ ჩვენი დროის უმთავრესი ნიშანი, მაგრამ თუ ჩვენი ისტორია არ დამთავრდება კატასტროფით, ამ ეპოქის ნიშანი იქნება არა უარყოფა იმისა, რაც გააკეთა მე-19 საუკუნემ, არამედ აღიარება მეცნიერებისა და მასთან, აღიარება გონით განათებული პოეტურ მიღწევათა ფასეულობისა.

ამიტომ ბუნებრივია, რომ ჩვენი ეპოქის ერთ ყველაზე უკეთეს გონებად პოეტი გვევლინება. დღეს ყოველ ცივილიზებულ ერს უნდა ჰყავდეს ასეთი პოეტი.

ჩვენ სიამაყით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ახალ საუკუნეში ქართველ ხალხს ჰყავს ასეთი პოეტი და მისი სახელია გალაკტიონ ტაბიძე.

ტროპისა და ტროპულობის შესახებ

მეტყველებაში არის ფორმები, რომლებსაც ნებისმიერ კონტექსტში მკაფიოდ გამოხატული ემოციური და ესთეტიური ზემოქმედების უნარი აქვთ. ყოველი მოლაპარაკე, თუკი საქმე განვითარებული ტრადიციისა და ლიტერატურის მქონე ენას შეეხება, ინტუიტიურად, მაგრამ მკვეთრად არჩევს განაგონის ან ნაკითხულის ემოციურ ჟღერადობას, უფრო მეტიც, ზოგიერთ ტექსტს ხელოვნების მოვლენად აღიქვამს. [...]

ბერძნული განსაზღვრების თანახმად (რომელიც რახანია განმტკიცდა ტრადიციის ძალით), ტროპი არის მხატვრული ეფექტის მომხდენი ფიგურა, შექმნილი მნიშვნელობის გადატანით აშკარად ნახსენებიდან ნაგულისხმეზე, ანუ არის ერთ მოვლენაზე მითითება და მეორის გულისხმობა. თანამედროვე დაზუსტებით ესაა მნიშვნელობის „გადანაცვლება“, თანაარსებობა ერთ აღმნიშვნელთან ორი მნიშვნელობისა – „პირდაპირის“ და „გადატანითის“, „ცენტრალურის“ და „გვერდითის“ (ლ. ბლუმფილდი და სხვ.), მნიშვნელობის „გაორება“, „გახლეჩა“. „სემანტიკური პარალელიზმი“ (რ. იაკობსონი და სხვ.). არსებობს განსხვავებული სტრუქტურის ტროპები. ამ სტრუქტურებს „ტროპულ ფორმებს“ უწოდებენ და მიაჩნიათ, რომ ტროპულობის მოვლენას ტროპული სტრუქტურა ქმნის. ამიტომ ტროპების კლასიფიკაცია, ჩვეულებრივ, მათი სტრუქტურის მიხედვით ხდება: მეტაფორა, მეტონიმია, სინეკდოქე და ანტონომასია, შედარება, ეპითეტი, განპიროვნება. [...]

რა ქნის ტროპულობას? რაშია ტროპის ესთეტიკური ზემოქმედების მექანიზმი? რა შეიძლება დაედოს საფუძვლად ტროპების არსებით ტიპოლოგიურ კლასიფიკაციას? რაში მდგომარეობს ტროპის ესთეტიკური და შემეცნებითი ღირებულება? რა აქცევს ტროპს ხელოვნების ფაქტად?

ჩვენ შევეცადეთ მოგვეძებნა ტროპულობის ობიექტური კრიტერიუმი, რომელიც მოგვცემს ჩამოთვლილ შეკითხვებზე პასუხის საშუალებას. [...]

მეტონიმია: „თვალთ ველარას ვხედავ || გული მოელის დანას || რისთვის გამზარდა დედამ || რისთვის მეტყოდა ნანას? || გადაქცეული ახოდ || გულიც ასეა განა?... (გალაკტიონი) – აქ რამდენიმე ტროპია: მთლიანად იგულისხმება – „ამ მშვენიერ სამყაროს აღვიქვამ, ველი დალუპვას, რისთვის გამზარდა დედამ, რად დამახარჯა ზრუნვა და სიყვარული?“ – ჩვენი პერიფრაზის ემოციური და ესთეტიკური ღირებულება ნულის ტოლია. ორიგინალის მძაფრი მხატვრული ეფექტიანობა თავისუფალი ნიშნების და მათგან წარმოქმნილი ასოციაციების მოქმედების შედეგია. ცენტრალური ტროპია: **„გული მოელის დანას“** – „მე ველი დალუპვას“. „გული“ – იგულისხმება „მე“. საერთო ნიშანია: გული, როგორც ადამიანის მაცოცხლებელი ნაწილი (მეტონიმია). „დანა“ – იგულისხმება „დალუპვა“. საერთო ნიშანია: დანა, როგორც სიკვდილის იარაღი (მეტონიმია). თავისუფალი ნიშნები: „გული“ ცოცხალია, თბილი, ფეთქავს, გრძნობს, სტიკვა, სათუთია... ეს ნიშნები აჩენს ასოციაციას ცოცხალი განცდისა – პიროვნულისა და კონკრეტულის. **„დანა“**, პირიქით, უპიროვნოა, საგანია – ფოლადის, ცივი, უსიცოცხლო, უწყალო, ბრმა. დანა გულში – ულაპარაკო და საბოლოო სიკვდილია. აჩენს უსაშველოების, უბედურების, გარდუვალი განწირულობის ტრაგიკულ განცდას. **„გადაქცეული ახოდ“ (გული)** – იგულისხმება „გატეხილი“, „დაცემული“, „გრძნობადაკარგული“. საერთო ნიშანია – ფუნქციის დაკარგვა; ეხმაურება მეტონიმია: **„თვალთ ველარას ვხედავ“** ანუ „გავტყედი, ამ მშვენიერი სამყაროს აღქმის უნარი დავკარგე“. საერთო ნიშანი აქაც ფუნქციის დაკარგვაა. **ახოს** თავისუფალი ნიშნებია: მიტოვებული, მიგდებული, გავერანებული, რუხი, ყავისფერი; თან მაინც არის, თავისი არსებობა აქვს – გაუფასურებული, სულგამოცლილი, მაგრამ მყარი, უფრო მყარი, ვიდრე იმ ყანას – ცოცხალს და მშვენიერს, როგორიც იყო აქ და აღარ არის, ისევე, როგორც აღარ არის **„გულის“**, ბუნებისგან დანათლული თვისებები: სითბო, ფეთქვა, გრძნობის უნარი... „თვალთ ველარას ვხედავ“ – თავისუფალი ნიშნებია: ხილული სამყარო, მთელი მისი კონკრეტული ნაირფერობით, მშვენიერი სამყარო („ვერ“ გულისხმობს – „მინდა ვნახო“), ჩემთვის ფუჭია, აღარ მომწონს, აღარ მიყვარს, გავმწარდი, ძალა დამაკლდა.

ამასვე გამოხატავს მეტონიმია: **„რისთვის მეტყოდა ნანას?“** – იგულისხმება: რისთვის მზარ- და (დედამ) ნაზად და სიყვარულით? საერთო ნიშნებია: მოვლა, ზრუნვა. თავისუფალი ნიშ- ნებია: ღელვით, იმედით, ნაზად, სიყვარულით. ყველა ეს თავისუფალი ნიშანი ეხმაურება ერთმანეთს და იწვევს ფუჭად წასული ცხოვრების, ფუჭად დახარჯული სულიერი ენერჯის, დაღუპული სილამაზის ასოციაციას. იქმნება აგრეთვე ფილოსოფიურად განზოგადებული საყოველთაო განწირულობის განცდა: გავერანებულა ჩემი გულის გარდა კიდევ ბევრი სხვა რამე – ყანა, ახო... აქვე ჩნდება პოეტის სამყაროსადმი მიმართების ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხი: დაღუპვა ფიზიკური სიკვდილი არ არის (ახო მყარია... თავისი არსებობა აქვს), არა- მედ ფუნქციის დაკარგვაა [...]

„შერეული ტროპი: „ცრემლის დაგუბდა წყარო“ – იგულისხმება: „დარდი დაგროვდა“. ეს ფრაზა – „დარდი დაგროვდა“ – ემოციურად და ესთეტიკურად ძალიან სუსტია; გალაკტი- ონის სახის მხატვრულ ღირებულებას ქმნის აგრეთვე თავისუფალი ნიშნები და მათ მიერ გაჩენილი ასოციაციები, რაც პერიფრაზში დაკარგულია. **„ცრემლი“** – იგულისხმება „დარ- დი“ (მეტონიმია). საერთო ნიშანია: ცრემლი, როგორც დარდის თანმხლები; **„ცრემლის წყა- რო“** – გამუდმებული, უღევი დარდი (მეტაფორა). საერთო ნიშანია: წყაროში წყლის დინე- ბის შეუწყვეტლობა **„დაგუბდა“** – დაგროვდა (მეტაფორა). საერთო ნიშანია – დაგროვდა. თავისუფალი ნიშნები: **„წყაროსი“** – ცოცხალი, მოძრავი ბუნებრივი, თავნება – შენ ნებაზე ვერ გაატარებ, ვერ გააჩერებ, ვერ დანრიტავ; ანკარა, გამჭვირვალე. **„დაგუბდა“** – დაგუბულ წყა- როს გამოსავალი პოტენციაში აქვს; თუ ნახა, აქაფდება, აღელდება, დაიღვრება; გამჭვირვა- ლეა, თვალი ძირამდე წვდება. ეხმაურება **„ცრემლის“** თავისუფალ ნიშნებს: გამჭვირვალეობას, სინწინდეს. ეს ნიშნები მათთან დაკავშირებული ასოციაციებით იწვევს დარდის ღირიულო- ბის შეგრძნებას; დანმენდილი დარდია, სამართლიანი, წმინდა, უბოლმო. **„წყაროს“** და **„ცრემლის“** თავისუფალი ნიშნები ერთმანეთს ავსებს და კიდევ ერთ უაღრესად მნიშვნე- ლოვან შტრიხს ქმნის – წყარო ბუნების პირველქმნილი ელემენტია. გამჭვირვალეობის ნიშან- თან ერთად ეს აჩენს დარდის სიმარტივეს, გასაგებობის, ბუნებრიობის განცდას. ასეთ დარდს არ სჭირდება გართულებული ანალიზი და ბრძოლა – ცრემლს დაღვრის და ეგებ კიდევ „გა- იხარჯოს“ [...]

ტროპის ესთეტიური ეფექტიანობის ინტენსივობას, როგორც ვნახეთ, განსაზღვრავს თავისუფალ ნიშანთა რაოდენობა (ტროპის სიმდიდრე) და ის, თუ რამდენად აქტიურად ეძებს მსმენელი თავისუფალ ნიშნებს, რაც, თავისთავად, შემაკავებელი ნიშნის სიცხადეზე, ანუ ობიექტური მახასიათებლობის ხარისხზეა დამოკიდებული.

ესთეტიური ზემოქმედების **ხასიათის (შინაარსის)** შექმნას ხელს უწყობს, როგორც ცნობილია, თვითონ ხატების (პირდაპირი მნიშვნელობის) შინაარსი ვარდი და კარტოფილი, ცრემლი თუ ჩონჩხი... აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ხატები“, (რამდენადაც პოეტი არჩევს მათ თავისი შინაგანი და გარეგანი სამყაროდან) ნათელს ხდის რაზეა გამახვილებული პოეტის, ლიტერატურული მიმდინარეობის, რომელსაც ის ეკუთვნის, მისი ეპოქის, ერის, ყურადღება და ახასიათებს ამ გზით პოეტის ინდივიდუალობას, როგორც ეროვნულს და ეპოქალურს, ისე საკუთრივ პიროვნულს.

რამდენიმე ნიმუში საილუსტრაციოდ: **„ეპოქალური“ ხატები: „რელიგია ისევ ისეთი სადაა, აეროპორტის ანგარივით“; „ქრისტიანე, მფრინავებზე მალლა რომ მიფრინავს ცაში. სიმალლის მსოფლიო რეკორდს ამყარებს“.** – რწმენა დაკავშირებულია აეროპორტთან, ან- გართან, მფრინავებთან, სიმალლის რეკორდთან, რასაც ირონია ურევია. ეს, რა თქმა უნდა, მე- 20 საუკუნის დასაწყისის დასავლეთის სამყაროს პოეტის ქმნილებაა (აპოლინერი) [...]

ეპოქალური ჟღერადობისაა ტ. ს. ელიოტის „ხატების“ დიდი ნაწილი: **„ჩვენი გამომ- შრალი ხმები მშვიდი და უაზროა, როგორც... ვირთხის ფეხები დამსხვრეულ მინაზე ჩვენ მშრალ სარდაფში“** (იგულისხმება სამყარო „ჩემს“ შიგნით და გრძნობადი სამყარო საერთოდ). ნახსენებია „სარდაფი“ და არა „სასახლე“, არა „კოშკი“, არა თუნდაც „საფლავი“ ან „აკლდამა“ (მდრ. რომანტიკოს ე. პოს „ენებელ ლი“. გალაკტიონის: **„სასახლის ჩაქრება ქალები“, „სულში კოშკი არ შენდება“, „სამრეკლოს ანგრევენ ზარები...“** მართალია, კოშკი არ შენდება, სასახლე ჩაბნელებულია, სამრეკლო ინგრევა, მაგრამ მაინც სამრეკლოა, მაინც კოშკი, მაინც სასახლე,

თავ-თავისი ასოციაციებით, და არა „სარდაფი“, თანაც **„მშრალი“**. ნესტიან სარდაფს თავისი შინაარსი აქვს – საზიზღარი, მაგრამ მაინც შინაარსი: სიცოცხლეს წარმოშობს – ნესტის ჭიას, სოკოს... მშრალი სარდაფი კი უკიდურესად ცარიელია. **„გამომშრალ ხმებზე“**, **„ვირთხის ფეხებზე“**, **„დამსხვრეულ მინაზე“**, შიშინა და სისინა ბგერებზე აგებულ „ეფფონიაზე“, სტროფის „გაშეშებულ“, სტატიკურ ინტონაციაზე რომ არაფერი ვთქვათ, **„მშრალი სარდაფის“** ხატი თავისთავადაც აჩენს იმ უაზრო სიცარიელის განდას, რომელსაც ელიოტი პირდაპირ ახსენებს. გალაკტიონის ხატებით აღძრული განცდა კი, თუმცა სასონარკვეთილია (**„ჯვარს ეცვი თუ გინდა! საშველი არ არის, არ არის, არ არის!“**), მაგრამ სისხლსავსე, მფეთქავი, ისეთი, რომელიც ტანჯავს ადამიანს, იქნება მოკლას კიდევ, მაგრამ ავსებს და ამდიდრებს, არ უსპობს ადამიანობას, აცარიელებს, არ ამცირებს. [...]

არის ისეთი ტროპებიც, სადაც კავშირი I და II მნიშვნელობას შორის **სრულიად მოულოდნელია, სუბიექტური, ძნელად ამოსაცნობი, რაც მთავარია არსებითად ახალი:**

„ჩემი სისხლი ვარდის სინითლეზე უფრო გრძელია“ (რილკე). – აქ რამდენიმე დამოუკიდებელი ტროპია: „სისხლი“ აღნიშნავს ავტორის არსს, მისი პიროვნების ძირეულს, არსებითს. ტრადიციულად სისხლთან ძირეულის დაკავშირება – „ცისფერი სისხლი“, „მემამბოხის სისხლი“, „სისხლში მაქვს“ და სხვ... ემოციურ კონოტაციებს ქმნის, ერთი მხრივ, ისევე, **„სისხლი“**, **„გრძელი სისხლი“**, წელადი, შედედებული (თავისი ასოციაციებით: სიმუქით და სხვ...) – აჩენს დრამატიზმს განწირულობის ელფერით. მეორე მხრივ, **„ვარდი“**, **„ვარდის სინითლე“** და არა „სინითლე“ თავისთავად, აჩენს ლირიზმს, ესთეტიურ მომენტს და თან უქმნის ნათქვამს ისეთ ბუნებრივ და ხელთუქმნელ ფონს, როგორც ვარდია.

ჩვენ ამ შემთხვევაში გვანტერესებს მეორე ტროპი: **„ჩემი არსი უფრო გრძელია, ვიდრე სინითლე“**. იგულისხმება ისეთ აბსტრაქტულ და უცვლელ კატეგორიაზე, როგორც „სინითლე“, უფრო მარადიულია, უფრო ფუნდამენტური არსებობა აქვს. უშუალო საფუძველს სისხლის და სინითლის შედარებისათვის ქმნის სისხლის ფერი. საინტერესოა ამ ტროპში მანამდე წარმოუდგენელი ფაქტი, რომ თურმე პიროვნებისეული არსიც და სინითლაც შეიძლება დახასიათდეს სიგრძის თვალსაზრისით“ (მიუყენოთ მარადიულობის, არსებობის ფუნდამენტურობის კატეგორია), რომ პიროვნებები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან ძირეულის ფუნდამენტურობით, მონაგარის სიღრმით, რომ ზოგიერთი პიროვნების მარადიულობა „სინითლის“ მარადიულობას აღწევს.

ჩვენი თვალსაზრისით ასეთი „ახალი“ თვალთახედვის შემცველ ტროპებს გადამწყვეტი ღირებულება აქვთ ხელოვნებისათვის საერთოდ და პოეზიისათვის განსაკუთრებით.

არსებითად ასეთივეა, ჩვენი აზრით, გალაკტიონის: **„გახსოვს, ტოტი ქარისა აქანებდა მთვარესა“** – იგულისხმება: „გახსოვს, ქარი აქანებდა ტოტს მთვარიან ღამეში“. ჩვეულებრივ ითვლება, რომ ეს არის პოეტური „თავისუფლების“ „თავნებობის“ გამოვლენა, პოეტის „კაპრიზი“, უშუალო მხატვრული დატვირთვის არმქონე, რომლის ნებას აძლევს თავს პოეტი. იმის საჩვენებლად, რომ ეს ასე არ არის, საკმარისია გალაკტიონის ბნკარი მის ორ ტრანსფორმაციას შევუდაროთ: (1). (ნაწილობრივი): „გახსოვს ტოტი აქანებდა მთვარეს“, (2) (სრული ტრანსფორმაცია), „გახსოვს, ქარი აქანებდა ტოტს მთვარის ფონზე“. ეს მეორე ესთეტიურად ღარიბია და მასში სრულიად არ ჩანს პოეტის ინდივიდუალობა. პირველი ხელოვნურად ჟღერს. ჩვენი დაკვირვებით, გალაკტიონის სახის ეფექტი დამყარებულია იმაზე, რომ გარდა უშუალო სურათისა (მთვარიანი ღამე, ტოტი და ქარი) აქ კიდევ ნათქვამია, რომ პოეტის შთაბეჭდილება (თითქოს ტოტი აქანებდა მთვარეს და ამისი მიზეზია ქარი) ნამდვილია, უფრო ნამდვილი და მნიშვნელოვანი, ვიდრე მტკიცება (ცოდნა) იმისა, რომ ტოტმა არ შეიძლება გააქანოს მთვარე. პირველ ტრანსფორმაციაში სუბიექტად გამოდის ტოტი, და არა ქარი, რაც ძნელად დასაჯერებელია (ჩვენ არ გვჯერა) და ეს ინვევს ხელოვნურობის განცდას.

ტროპებს, რომლებშიც კავშირი I და II მნიშვნელობას შორის წინასწარგამოუცნობია, **პოეტის „აღმოჩენილია“**, ორიგინალური მსოფლმხედველობის გამომხატველია, ჩვენ პირობითად **„ექსპრესიულს“** ანუ **„მსოფლმხედველობითს“** ვუნოდებთ. [...]

ჟურნ. „კრიტიკა“, 1978, №1.

ინტეგრალური პოეზიის „საიდუმლოება“

შარშან გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველომ“ მიხეილ კვესელავას „პოეტური ინტეგრალები“ გამოსცა. ეს სქელტანიანი ნაშრომი მიზნად ისახავს გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ნოვატორული ბუნების გარკვევას, რაც, ავტორის აზრით, იმაში მდგომარეობს, რომ გალაკტიონის შემოქმედებაში ვხვდებით პოეტურ ინტეგრალებს, ანუ ისეთ ლექსებს, რომლებიც ლოგიკურ-სემანტიკურ ანალიზს არ ექვემდებარებიან და მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზე არიან აგებული. „...გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალებისათვის არ არის დამახასიათებელი რამე ინფორმაციის ლოგიკურ-სემანტიკური გადმოცემა“, – წერს იგი (გვ. 527).

საერთოდ, გალაკტიონის პოეტურ მემკვიდრეობას მ. კვესელავა სამ ნაწილად ჰყოფს:

„1. **ტრადიციული** ანუ ლოგიკურ-სემანტიკური ლექსები, სადაც პოეტური მეტყველების კლასიკური წესებია დაცული.

2. **ასოციაციური** ლექსები, სადაც პოეტური ფრაზის ლოგიკურ-სემანტიკური წყობა შესუსტებულია.

3. **ინტეგრალური ლექსები**, სადაც სემანტიკა ან მეტაფორებისა და სახეების ჩვეულებრივი სტრუქტურა თითქმის მთლიანად დარღვეულია“ (გვ. 199).

უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ მ. კვესელავასათვის ინტეგრალური ლექსი სხვა არის და სიმბოლისტური ლექსი სხვა. იგი მათ მკვეთრად მიჯნავს. მაგალითად, 597-ე გვერდზე წერს: „...ძველებურ, განსაკუთრებით სიმბოლისტურ ლექსებში ეს ასეა, ინტეგრალურში – არა“.

ესე იგი, „ინტეგრალური“ სახეები სავსებით ახალი მოვლენა ყოფილა პოეზიაში. ავტორის მიხედვით, ყოველგვარი ცდა, რომ აზრი გამოვიტანოთ „ინტეგრალური“ სახეებიდან, წყლის ნაყვია. „თბილისში რომ გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების „გამშიფრავი საზოგადოება“ დაარსდეს, ნეტავი, რამდენი წევრი ეყოლება?“ – ირონიულად კითხულობს და იქვე განაგრძობს: „ამას ვერ გეტყვით, მაგრამ მე რომ იმ საზოგადოების წევრი არ გავხდები, ეს კი ნამდვილად ვიცი...“ (გვ. 600). მოკლედ, მ. კვესელავას მიხედვით, შეიძლება ვკითხულობდეთ ლექსს, არაფერი გვესმოდეს და მაინც მოგვწონდეს იგი. სწორედ ასეთია, მისი აზრით, ინტეგრალური პოეზია. ლექსების ანალიზი საჭირო არ ყოფილა იმის გამოც, რომ საერთოდ, ანალიზი თურმე აქარწყლებს ესთეტიკურ სიამოვნებას: „წარმოვიდგინოთ, რომ ესა თუ ის ინტეგრალური ლექსი ისე „გავაშუქეთ“, როგორც, ვთქვათ, ლამაზ ქალს აშუქებენ რენტგენის სხივებით. მერედა გსიამოვნებთ ამგვარი სურათის ყურება? ან რა დარჩება იმ ლამაზი ქალისაგან ამგვარ სურათზე?“ (გვ. 601).

გაოცებას იწვევს სიტყვები, რომელთაც 533-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „სჯობს, ყველამ ჩვენ-ჩვენი შთაბეჭდილებები გამოვთქვათ, რაც არავის დაავალდებულებს მათ გაზიარებას. ხომ შეიძლება ყოველივე ამან სულ სხვადასხვა შთაბეჭდილება მოახდინოს მკითხველებზე? ამიტომ აქ არც მოსამართლეებია საჭირო და არც მედიატორები...“ აი კიდევ ანალოგიური განცხადება: „...ამ საუბრებში მე არაფერს ვამტკიცებ; ჩემს შთაბეჭდილებებსა და ფიქრებს გიზიარებთ მხოლოდ“ (გვ. 394).

მ. კვესელავას მოჰყავს მაგალითები გალაკტიონის შემოქმედებიდან და დაჟინებით ამტკიცებს (სწორედ რომ ამტკიცებს, თუმცა ამბობს, არაფერს ვამტკიცებო), რომ მის მიერ მოხმობილი სტრიქონებიდან ლოგიკური აზრის გამოტანა შეუძლებელია და სწორედ ამის გამო არის ეს ლექსები პოეზიის ახალი მიღწევები. შემდეგ ჩვენ ვნახავთ, რომ ბევრი რამ, რაც მას ამოუხსნელი და გაუშიფრავი ჰგონია გალაკტიონის პოეზიაში, სრულიად ჩვეულებრივი ფრაზები და ლოგიკურად აზრიანი სტრიქონებია. საქმე ის არის, რომ მკვლევარი ხშირად სწორად ვერ კითხულობს ტექსტს, არ ითვალისწინებს გალაკტიონის პოეტური მეტყველების (და, საერთოდ, პოეტური მეტყველების) თავისებურებებს. მას ადრეც მიუთითეს (მისი წიგნის „ფაუსტური პარადიგმების“ გამოსვლის შემდეგ), რომ გალაკტიონის ერთი ლექსი, რომელიც

მას უაზრო სიტყვათა მუსიკალური შეერთება ეგონა, თურმე იმერული დიალექტით შესრულებული ნაწარმოები და სავსებით რეალისტური შინაარსის ლექსი ყოფილა. „პოეტური ინტეგრალების“ გამოსვლის შემდეგაც გამოქვეყნდა პრესაში ერთი რეპლიკა, რომელიც გალაკტიონის ცნობილ „რამდი დარის“ ეხება „ნიკორწმინდიდან“. მ. კვესელავა წერს: „ეს „რამდი დარი“ უკვე სიმღერაა, მუსიკა, მხოლოდ მუსიკა, სხვა არაფერი...“ (გვ. 138). რეპლიკაში განმარტებულია, რომ „დარობს რამდი დარი“ იმერული დიალექტიზმია და ლიტერატურული ქართულით ნიშნავს: ვიდრე დარი დარობს.

ენახოთ ახლა კიდევ ერთი კონკრეტული მსჯელობა 372-ე გვერდზე, რომელიც გალაკტიონის ორ სტრიქონს ეხება. ავტორი წერს:

„ასეთ რამეს რომ წავიკითხავთ,

მაღალ ალვათა რიგნი
მთვარეს მწვერვალებს უხრის,

აზრობრივის თვალსაზრისით კითხვასაც ვერ დავსვამთ: როგორ? ან თუ დავსვამთ, პასუხის გამცემი ვინაა? ვინ იტყვის, ალვათა რიგი როგორ უხრის მთვარეს მწვერვალებს? ვერც ასოციაციური წარმოსახვა გაარკვევს ამას ასე ადვილად, თუმცა ლექსის ემოციური ზეგავლენა უეჭველი ფაქტია, იმის მიუხედავად, ვნდებით თუ არა ჩვენ მის შინაგან აზრსა და სახეობრივ სტრუქტურას, ე. ი. შევიმეცნებთ თუ არა იმას, რაც არის სინამდვილეში.

ასეთია პოეტური ინტეგრალების ბუნება, რასაც ხშირად სრულიად შეგნებულად ეწირება ნაწარმოების სიცხადე, მისი ლოგიკა და სიტყვების ჩვეულებრივი სინტაქსური წყობა“.

კითხულობთ ამას და თვალებს არ უჯერებთ! ნუთუ ეს ყოველივე ამ ორი უბრალო სტრიქონის გამოა თქმული? რა გვითხრა ასეთი უცნაური პოეტმა? მთვარიანი ღამეა, როგორც ჩანს, ნიავიც ქრის და ალვის ხეები კენწეროებს ხრიან, თითქოს მთვარეს ესალმებიანო. ეს არის და ეს. მ. კვესელავას კი ეტყობა ასე ესმის: დედამინაზე ამოსული ალვის ხეები, რაღაც სასწაულით, მთვარეზე არსებულ მწვერვალებს (ალბათ მთებისას) ხრიანო. გალაკტიონი (ეს უნდა იცოდეს მისი პოეზიის მკვლევარმა) კენწეროს ნაცვლად ხშირად მწვერვალს ამბობს ხოლმე. ეს სიტყვები მისთვის სინონიმებია. მაგალითად: „ხშირად აშრილდება ტირიფების მწერვალი“ ან „ალვა მწერვალსა ხრის, ნაზი ტანივით სწორს“ და სხვ. და ამაში არაფერია უცნაური, რადგან კენწერო, წვერო და მწვერვალი ეტიმოლოგიურადაც და აზრობრივადაც ერთი რიგის სიტყვებია. ასე გადაიქცა ელემენტარული რამ ამოუხსნელ ქარაგმად. მაგრამ ეს მაინც არ არის მთავარი. არსებითი სხვა რამეა: ვთქვათ, გალაკტიონს ან სხვა რომელიმე პოეტს, ხუმრობით თუ სერიოზულად, მართლა დაეწერა ასეთი უაზრობა: ალვის ხეები მთვარეზე არსებულ მწვერვალებს ხრიანო; მ. კვესელავას ამგვარი რამ თურმე მოეწონებოდა, უმაღლესი რანგის პოეზიად მიიღებდა ამ აბსურდს!

243-ე გვერდზე „გაგიჟებული“ სტრიქონის ნიმუშად სხვა „ინტეგრალთა“ შორის მოყვანილია ესეც: „მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა“. შემდეგ, 277-ე გვერდზეც წერს: „...პირადად მისთვის (გალაკტიონისთვის) რომ მეკითხა, რა აწერინებდა ამ ინტეგრალურ ლექსებს, როგორ უსმენდა მთვარეში შავი ჩალის შრიალს, რას ნიშნავს საგანთა უარით ნახატი ოცნება“ და ა. შ., ჩაიცინებდა და მეტყოდა, ანგელოზები მკარნახობენო. საოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ მ. კვესელავას „მთვარეში“ ესმის, როგორც „შიგ ციურ სხეულში“, „მთვარის შიგნით“, თორემ სხვანაირად ამ სტრიქონს არაფერი ეტყობა „გაგიჟებისა“: სრულიად აშკარაა, რომ „მთვარეში“ აქ ნიშნავს „მთვარის შუქზე“, „მთვარის შუქით განათებულ ადგილზე“. ასეთივე მნიშვნელობით გვხვდება ეს სიტყვა, მაგალითად, ოთარ ჭილაძის ერთ ლექსშიც: „მთვარეში, თოვლში შრიალებს მტკვარი“. აქაც „მთვარეში“ ნიშნავს „მთვარის შუქზე“.

„გადაუგდე ნიავს ყელი“ – ესეც ინტეგრალურ სახედ არის გამოცხადებული (გვ. 209), მაშინ, როდესაც აქაც სავსებით გასაგები აზრია. აბა, დავაკვირდეთ: „გადაუგდე ნიავს ყელი“, ე. ი. თავი უკან გადასწიე, უკან გადაიგდე და ნიავს ყელი მიუშვირე. არც მეტი და არც ნაკლები. ასევე იოლად გაიაზრება ტრადიციული მეტაფორული მეტყველების თავისებურებათა გათვალისწინებით მ. კვესელავას მიერ ინტეგრალებად სახელდებული ეს ნიმუშებიც:

„ხედვაში ხანჯლის არის ციება“, „მტევნები სავსე მზის ალუბლებით“, „კბილები – თეთრი ძაღლები მიღრენენ, არაფერია“, „ძვირფასო, სული მევესება თოვლით“ (გვ. 545).

ინტეგრალური პოეზიის მაგალითებად მოყვანილი ყველა სტრიქონის გასარჩევად არც ადგილი გვეყოფა და არც ხალისი. განვიხილავთ მხოლოდ იმას, რომლებიც ყველაზე ხშირად არიან მოხმობილი „ინტეგრალის“ ნიმუშად. ყველაზე დიდ იმედებს ავტორი, როგორც ჩანს, ამყარებს სტრიქონებზე: „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“ და „ტოტებს ქარისას გადაჰყვამარტი“. მათი ასე ხშირი ციტირების ქვეტექსტი ალბათ ასეთია: ყველაფერს რომ რაღაც მოუხერხოთ, ამას მაინც რას უზამთო! თუმცა, რაღაც ქვეტექსტი, პირდაპირაც ამბობს: „ოიდიპოსიც რომ იყო, ამ პოეტური სფინქსის საიდუმლოებას მაინც ვერ ამოხსნი, ვერც იმას იტყვი, რას ნიშნავს ეს ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“ (გვ. 302-303).

ვნახოთ, მართლა ასეთი ამოუხსნელი ენიგმები და ლოგიკურ-სემანტიკური უაზრობები იქნებიან, თუ, უბრალოდ, პოეტური მეტყველების პირობითობით შესრულებული ფრაზები?

„ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“. ეს სახე ადვილად იხსნება, თუ გავიხსენებთ, რა არის ოცნება ფსიქოანალიზის მიხედვით. ფსიქოანალიტიკოსების აზრით, ადამიანი ოცნებას იწყებს მაშინ, როდესაც ვერ ახერხებს რეალურად განახორციელოს თავისი სურვილი; როდესაც რეალური სამყარო, **საგანთა** სამყარო, ობიექტური სინამდვილე ეწინააღმდეგება, არ ემორჩილება, **უარს** ეუბნება ადამიანს, მაშინ მოიხაზება, დაიხატება, გაჩნდება ოცნება.

„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 არსებობის 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 მწერვალებს ედება ქარი“ (ამ სტრიქონებს წინ უძღვის: „რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს, ჩუმი შრიალი საიდან არი“; აქაც აშკარაა, რომ მწერვალები, რომელთაც ქარი ედება, ხის კენწერობია).

ანალოგიური ვითარებაა ტაეპებშიც: „გახსოვს, ტოტი ქარისა აქანებდა მთვარესა“ (ეს სახე შესანიშნავად არის გაანალიზებული მაია ნათაძის წერილში „ტროპისა და ტროპულობის შესახებ“, რომელიც აღმანახ „კრიტიკის“ 1978 წ. №1-ში დაიბეჭდა. იქვე ამომწურავად არის განხილული და „გამიფრული“ რ. მ. რილკეს სტრიქონიც: „ჩემი სისხლი ვარდის სინითლეზე უფრო გრძელია“, რომელიც მ. კვესელავას წიგნში ხშირად ფიგურირებს ამოუხსნელი „ინტეგრალის“ ნიმუშად).

ცხადია, ჩვენ სულაც არ ვფიქრობთ, თითქოს გალაკტიონის შემოქმედებაში ყველაფერი ასე ნათელი და ადვილი გასაგები იყოს. გალაკტიონის პოეზიაში შეიმჩნევა სახეთა ერთი ნყება, რომელთა ლოგიკური გააზრება ალბათ მართლაც შეუძლებელია. ეს გამონვეულია იმით, რომ ამგვარი სახეები დაკავშირებულია სიმბოლიზმის აზრობრივ-პოეტიკურ ტრადიციებთან, რაც საფუძველშივე გამორიცხავს გაგებისა და ამოხსნის პრინციპს. ი. ტინიანოვი წერს:

„საინტერესოა მკითხველი საზოგადოების დამოკიდებულება ადრეულ სიმბოლისტთა და ადრეულ ფუტურისტთა „უაზრობებისადმი“. „მოჩვენებითი სემანტიკის“ გამოყენება გაგებულ იქნა, როგორც გამოცანათა შემოთავაზება. სიტყვებს, მნიშვნელოვანთ არა ძირითადი, არამედ მერყევი ნიშანთვისებებით, ცდილობდნენ მიდგომოდნენ სწორედ ამ ძირითად ნიშანთვისებათა თვალსაზრისით. ამასთანავე, სალექსო სემანტიკის განსაკუთრებული სისტემა შეიმეცნებოდა სემანტიკის კომუნიკაციურ სისტემად, ე. ი. თანმიმდევრულ ნგრევას განიცდიდა“.

როგორც ვხედავთ, სიმბოლისტური სახის „ამოხსნის“ ყოველი ცდა მხოლოდ და მხოლოდ პოეტური კონსტრუქციის დანგრევით დამთავრდება. გალაკტიონთანაც არის ამგვარ-

რი, სიმბოლისტური პოეტიკით შესრულებული სახეები. მაგალითად, ქართულ კრიტიკაში არაერთგზის გამოითქვა აზრი გალაკტიონის ცნობილი სახის „ივლისისფერი ყინვის თასების“ გამო, რომელსაც მ. კვესელავა იმონმებს, როგორც „ინტეგრალს“. ლექსში „აღვები თოვლში“, საიდანაც მოტანილია ეს სტრიქონი, რეალიზებულია სამყაროს სიმბოლისტური მოდელი, რაც უფლებას გვაძლევს ამ მხატვრულ სახეზე მსჯელობისას ორიენტაცია ავიღოთ სიმბოლისტურ პოეტიკაზე. „ივლისისფერი ყინვა“ სიმბოლისტურ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული კატაქრეზის საინტერესო ნიმუშია. ვ. ჟირმუნსკი, რომელმაც სპეციალურად შეისწავლა ეს ხერხი აღ. ბლოკის შემოქმედებაში, მიუთითებს, რომ ბლოკი არ გაურბის ლოგიკურ ნინააღმდეგობას სიტყვათა ურთიერთდაკავშირებისას. პოეტი განზრახ უსვამს ხაზს შეუსაბამობას, რათა შექმნას ირაციონალობის, ზერეალურობის შთაბეჭდილება.

როგორც ვხედავთ, ასეთი ტიპის სახეებზე მსჯელობისას ახალი ცნების – „პოეტური ინტეგრალის“ შემოტანა არ არის საჭირო. ის, რაც მ. კვესელავას თვისებრივ სიახლედ მიაჩნია, გენეტიკურად დაკავშირებულია სიმბოლისტურ პოეტიკასთან. სტრუქტურული თვალსაზრისით „ინტეგრალსა“ და სიმბოლისტურ სახეს შორის განსხვავება არაა. თუმცა ნიგნის ავტორი ასე არ ფიქრობს. 598-ე გვერდზე იგი წერს: „...ამ ორ (სიმბოლისტურ და ინტეგრალურ) გაგებას შორის განსხვავება არსებითი კია, მაგრამ არც თუ ისე თვალსაჩინო, რომ ასე ადვილად მივხვდეთ. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გამოცნობა ერთია, წარმოდგენა – მეორე. ე.ი. პირველ შემთხვევაში (სიმბოლიზმი) ლექსის ორივე ექსპოზიციას ადგენს ან გულისხმობს თვითონ პოეტი: იგი ქმნის მის პირველ ექსპოზიციას (რას ამბობს) და განსაზღვრავს მეორეს (რასაც გულისხმობს). გალაკტიონისებურ ინტეგრალურ პოეზიაში კი პირველ ექსპოზიციას ავტორი ქმნის, მეორეს – მკითხველი. ამ ორი ექსპოზიციის დამთხვევა წყვეტს ლექსის როგორც კომუნიკაციურობის მრავალპლანიანობის (არხიანობის) საკითხს, ისე მისი ემოციური ზეგავლენის ძალას. ჩვენ, მკითხველებს კი ორივე შემთხვევაში, უმთავრესად, მაინც გამოცნობის ციებ-ცხელება გვიპყრობს“.

როგორც ვხედავთ, სიმბოლისტური სახე აქ სწორედ იმგვარად არის გაგებული, რაც ი. ტინიანოვს, ზემოთმოყვანილ ციტატაში, ტიპურ შეცდომად მიაჩნია (как загадывание загадок). სიმბოლისტური სახე და გამოცნობა ერთმანეთს გამოირიცხავს. მაშ როგორ ხდება სიმბოლისტური სახის გააზრება? მხოლოდ და მხოლოდ წარმოდგენაში, ე. ი. სწორედ იმგვარად, რაც მ. კვესელავას ინტეგრალის არსებით თვისებად მიაჩნია.

გალაკტიონთან არ არის სავალდებულო ყველა ასეთი სახე სიმბოლიზმს დაუუკავშიროთ. გალაკტიონი სარგებლობს სიმბოლისტური პოეტიკის მონაპოვრით, რასაც არც მ. კვესელავა უარყოფს, მაგრამ გალაკტიონის ნოვატორობა ის კი არაა, რომ მან შექმნა მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზე დამყარებული „ინტეგრალები“ (მუსიკის კონსტრუქციული პრინციპის გადატანა პოეზიაში რომანტიკოსებიდან იწყება და პრინციპულ სახეს სიმბოლისტებთან იღებს), არამედ ის, რომ სიმბოლისტებისაგან განსხვავებით, მან ახალი პოეტიკა ზერეალობის, „მიღმა ქვეყნის“ გამოსახვის მაგიერ ახალი პოეზიის მანამდე „მიუკვლეველი სამყაროს“, პიროვნების რთული შინაგანი რეალობის გამოსახატავად გამოიყენა. გალაკტიონის პოეზიის შინაგანი წინააღმდეგობა დიდ ფერისცვალებამდე, რაც 1915 წელს იწყება, გამოწვეულია სწორედ იმით, რომ პოეტს ვერ მიუგნია იმ მხატვრულ-სტილისტური საშუალებებისათვის, რომლებიც მის უნიკალურ სულიერ განცდებს სიტყვიერ ფორმაში მოაქცევინ. გალაკტიონის პირველ ნიგნში სრულიად აშკარაა შეუსაბამობა ეპოქისმიერ, რთულ, ნიუანსობრივ განცდებსა და გამოსახვის ტრადიციულ სტილს შორის. ეს ძიება და მონატრება „ახალი სიტყვისა“ აშკარად იგრძნობა გალაკტიონის ტკივილით აღბეჭდილ სტრიქონებში: „სადაა სიტყვა, რომ ამოაშროს გულში ნაგრძნობი და ნაფიქრალი“.

ამ სიტყვის ძიების გზაზე გალაკტიონმა სიმბოლისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი ხერხებიც მოსინჯა.

ცხადია, ასეთი ლექსები, რომლებშიც არის გაბედული ცდა ჯერ გამოუთქმელის გამოთქმისა, პოეზიის მიერ ახალი სივრცეების ათვისებისა, მთლად ნათელი და გამჭვირვალე ფორმის ქმნილებებად ვერ ჩამოყალიბდება. ასეთ დროს შემოქმედებითი პროცესი, ფაქტიურად, ინდივიდუალურ სახელდებასთან არის გათანაბრებული.

როგორც ვთქვით, მ. კვესელავა ნაშრომში არაერთგზის იმეორებს, რომ „პოეტური ინტეგრალები მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზეა აგებული“ (გვ. 210). ჩვენ არ გავართულებთ საკითხს, რადგან ეს ძალიან შორს წაგვიყვანდა. მ. კვესელავა წერს, რომ ინტეგრალურ ლექსებში „სიტყვები მისდევენ სიტყვებს, როგორც მუსიკალური აკორდები („ოქტავებით ვწერ პომეასო“ – ამბობს გალაკტიონი), ჩვენც მივყვებით მის მუსიკალურ დინებას ისე, რომ ზოგჯერ სულაც არ ვფიქრობთ ამ სიტყვების სემანტიკურ კავშირზე, რადგან ამის გარეშეც ვიღებთ ემოციურ შთაბეჭდილებას“ (გვ. 331).

ამ ციტატაში მონიშნულია ინტეგრალების ძირითადი თავისებურება – პოეტური ნაწარმოები აიგება არა სემანტიკური, არამედ ემოციური (მუსიკალური) პრინციპით. მაგრამ, მოდით, კონკრეტულად განვიხილოთ ეს მსჯელობა. მ. კვესელავა აღნიშნავს: „სიტყვები მისდევენ სიტყვებს, როგორც მუსიკალური აკორდები“ და იქვე იმონმებს გალაკტიონს – „ოქტავებით ვწერ პომეასო“. თავი დავანებოთ იმას, რომ სიტყვათა თანმიმდევრობის შედარება მუსიკალურ აკორდთან მეტაფორაა და არა ლოგიკურად ფორმულირებული აზრი (მ. კვესელავა ხომ დასაწყისშივე გვაფრთხილებს, რომ ის „სამეცნიერო-დოგმატიკურ გამოკვლევას“ არ წერს და უფრო „იმპრესიონისტულ მანერას“ მიმართავს, შთაბეჭდილებას გვიზიარებს, გვ. 73). ამ ციტატაში ორი ლაფსუსია დაშვებული: ერთი, რომ „ოქტავა“ სულაც არ არის „აკორდი“ და მეორე – გალაკტიონის ლექსში „მივარდნილი აივანი“, საიდანაც მოტანილია ეს სტრიქონი, „ოქტავა“ მუსიკალური ტერმინის მნიშვნელობით კი არ არის ნახმარი, არამედ პოეტიკური ტერმინია (ისევე როგორც სონეტი, შაირი ან მუხამაზი) და გულისხმობს რვატაეპიან სტროფს. გარდა მუსიკალურ და პოეტიკურ ცნებათა აღრევისა, რაც ნაწილობრივ ალბათ ცნებათა ომონიმურობამ განაპირობა, აქ ისიც არის საყურადღებო, რომ ეს მსჯელობა მკვლევარის „იმპრესიონისტული მანერის“ ტიპიურ ნაკლოვანებებზე მიგვანიშნებს. ერთი რომ, მას ვერ დაუჭერია ლექსის ირონიული შეფერილობა, რაც სრულიად აშკარაა თავად ლექსშიც და რაზეც მიუთითებს ამ ლექსის გამო პოეტის მიერ გაკეთებული ჩანაწერი, რომელიც გალაკტიონის თხზულებათა თორმეტტომეულის მეორე ტომის კომენტარებშია მოცემული (გვ. 319). მკითხველის დასარწმუნებლად ლექსის ორი ტაეპის მოტანაც იკმარებს:

ოქტავებით ვწერ პომეას,
(ესეც საქმეა თუ არა?!)

მეორე სტრიქონის ირონიული ხასიათი, ვფიქრობთ, სრულიად აშკარაა. პოეტის ეს ირონია კი იმით არის განპირობებული, რომ ქვეყნისათვის ისეთ ტრაგიკულ სიტუაციაში, როცა ერის ღირსება ილახება (იხ. კომენტარი), ოქტავებით პომეის წერა სასაცილოა. შემთხვევითი არ არის, რომ გალაკტიონი სწორედ **პომეას** წერს ოქტავებით. ეს ფორმა ხომ ტრადიციულად ეპიკური შემოქმედებისათვის გამოიყენებოდა (საკმარისია დავასახელოთ ბოკაჩოს, არიოსტოს, ტასოს, კამოენის, ბაირონის, პუშკინის და სხვათა პომეები). ახალ ეპოქაში, პოეზიის თვისებრივი გარდაქმნის ხანაში, ძველი ოქტავის ფორმის გამოყენება „ნონსენსად“ ჩანს. მკვლევარი, რომელიც ხშირად იმეორებს: „ო, რა ცოდვაა გალაკტიონის ლექსების ყალბი... ინტონაციით კითხვაო“ (გვ. 573), ასეთ შეცდომას არ უნდა უშვებდეს.

ამავე დროს **პომეასთან** დაკავშირებით გამოყენებული ოქტავები კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ აქ არავითარ მუსიკალურ ტერმინზე არ არის ლაპარაკი. ამჯერადაც „პოეტური ინტეგრალების“ ავტორისათვის ძალზე დამახასიათებელ მოვლენასთან გვაქვს საქმე: ეს ერთი იმ შემთხვევათაგანია, როდესაც იგი სასურველს რეალობად წარმოიდგენს ხოლმე. დასკვნა ნათელია: ამ შემთხვევაში სრულიად აშკარაა ტექსტის ინტონაციურ-აზრობრივი ქსოვილის ვერგაგება, უფრო მეტიც – ტექსტზე ძალდატანება.

მკითხველმა შეიძლება იკითხოს: იქნებ გალაკტიონის „ოქტავა“ არ არის მუსიკალურ ტერმინად გაგებული, იქნებ ჩვენ ვაჭარბებთ. სამწუხაროდ, ასე არაა. მ. კვესელავას გალაკტიონის ეს სტრიქონი, ეტყობა, ძალიან სასურველ მოკავშირედ მიაჩნია. რადგან ტექსტში იგი კიდევ არაერთხელ არის მოხმობილი სწორედ ზემოაღნიშნული გაგებით. მაგალითად: „ლექსი უნდა აჟღერდეს სრულყოფილად, მით უმეტეს, მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზე აგებული პოეტური ინტეგრალები. გალაკტიონს უთქვამს „ოქტავებით ვწერ პომეასო“.

ეს უაღრესად მნიშვნელოვანია. ვ. ბრიუსოვის ლექსის – „აუცილებლობა“ ქვესათაურიც ასეთია: „ოქტავები“. გალაკტიონისა და ბრიუსოვის ლექსებში ეს ოქტავები ბგერათა ტონალობის ცვალებადობას გამოხატავს“ (გვ. 565).

ამგვარი განმარტების შემდეგ, საეჭვო, ვფიქრობთ, აღარაფერია. აქ საინტერესო ის არის, რომ გალაკტიონის სტრიქონის გვერდით მ. კვესელავამ ვ. ბრიუსოვის ლექსიც დაასახელა, როგორც ანალოგიური მოვლენა. რას წარმოადგენს ეს ლექსი? იგი ბრიუსოვის შვიდტომეულის პირველ ტომში (მ. 1973) 475-ე გვერდზეა დაბეჭდილი სათაურით „Неизбежность“ და ქვესათაურად ნამდვილად აქვს „ოქტავები“ – ლექსი ორი ოქტავური სტროფისაგან შედგება. რა კავშირი აქვს ბრიუსოვის ლექსს მუსიკალურ ოქტავებთან? არავითარი. ვ. ბრიუსოვი, როგორც კლასიკური ფორმების მოყვარული და დამფასებელი პოეტი, წერს ლექსს ოქტავური სტროფიკით. ამაზე მიუთითებს ის, რომ ეს სტროფები აბსოლუტურად აკმაყოფილებს ოქტავის სალექსო ფორმისათვის წაყენებულ მოთხოვნებს: სტროფი შედგება რვა სტრიქონისაგან და დაცულია გართიმვის სავალდებულო სქემა – abababcc. ეს არის და ეს. ვ. ბრიუსოვთანაც და, ცხადია, გალაკტიონთანაც „ოქტავა“ პოეტური ფორმის აღმნიშვნელია და არა მუსიკალური ცნებისა, ამიტომ დასკვნა, რომ „გალაკტიონისა და ბრიუსოვის ლექსებში ეს ოქტავები ბგერათა ტონალობის ცვალებადობას გამოხატავს“, აბსურდია.

ზემოთდამონმებულ ციტატაში მ. კვესელავა აღნიშნავს, რომ „ოქტავებით წერა“ „უაღრესად მნიშვნელოვანია“. მოდით, ვიკითხოთ, რატომ? მკვლევარმა გვითხრა, გალაკტიონთან და ბრიუსოვთან „ეს ოქტავები ბგერათა ტონალობის ცვალებადობას გამოხატავსო“. შემდეგ იგი განაგრძობს: „ზუსტადაა განსაზღვრული მანძილი რომელიმე ბგერას და მის მერვე (ზემო თუ ქვემო) საფეხურს შორის. აქ შეხვდებით წმინდა ოქტავის 6 ტონს ან მის გადიდებულ (6 1/2) თუ შემცირებულ (5 1/2) ვარიაციებს. ეს ქმნის მათი ლექსების კლავიატურის საოცარ მრავალფეროვნებას (სუბკონტროქტავა, კონტროქტავა, დიდი ოქტავა, მცირე ოქტავა, პირველი, მეორე, მესამე, მეოთხე და მეხუთე ოქტავები). მკითხველი უნდა გრძნობდეს ამას, რათა ლექსის სწორ ინტონაციას მიაკვლიოს“ (გვ. 565). სწორი ინტონაციის მიკვლევის როგორი ალღო აქვს ავტორს, ამაზე ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი. გალაკტიონისა და ბრიუსოვის ლექსებში „ოქტავის“ რეალური აზრის დადგენის შემდეგ ამგვარი მსჯელობა რომ აბსურდია, ესეც ცხადია. ამიტომ გასაგებია, რომ მკვლევარის ეს მუსიკალური „მსჯელობანი“ არაფერს ეუბნებიან მკითხველს; არაფერს, ჯერ ერთი, იმის გამო, რომ საფუძველი მცდარი აქვთ, და, გარდა ამისა, ალბათ თვით ავტორსაც გაუჭირდება ელემენტარული მუსიკალური ტერმინების ოპერირებით შექმნილი მსჯელობიდან კონკრეტული აზრის გამოტანა გალაკტიონის პოეზიასთან მიმართებაში.

ამ განცხადებას ზოგადი ხასიათი რომ არა ჰქონდეს, კიდევ ერთ ადგილს დავიმონმებთ, სადაც ისევ გვხვდება ეს საბედისწერო „ოქტავები“. მ. კვესელავა წერს: „ეს კვინტური წრეც თავისი კონკრეტული შინაარსით გალაკტიონისა და ბრიუსოვისებურ პოეტური ოქტავების მოდულაციებთანაცაა დაკავშირებული. იგი შეიცავს დიეზების ტონალობას, რომელიც ოქტავაში მოთავსებული ყველა 12 ბგერისაგან შედგება. ამასთანავე, უკანასკნელი ტონალობა ენჰარმონიულია პირველ ტონალობასთან. ამ თვალსაზრისითაც მეტად საინტერესო იქნებოდა გალაკტიონის სწორედ 12-მარცვლოვანი ლექსის, ვთქვათ, „ლურჯა ცხენების“ მუსიკალური ტონალობის დადგენა“ (გვ. 570).

პარალელი მუსიკასა და პოეზიას შორის აქაც ზოგადია და არგუმენტირებას მოკლებული. განა ელემენტარული განმარტება მაინც არ უნდა იმას, თუ რა პრინციპით შეიძლება 12 ბგერისაგან შემდგარი ოქტავისა და 12-მარცვლოვანი ლექსის ურთიერთდაკავშირება? ანდა ასეთ პრინციპულ საკითხზე მსჯელობისას განა შეიძლება 12-მარცვლიანი ლექსის ნიმუშად 14-მარცვლიანი ლექსის დამონმება? თანაც ისეთი ცნობილი ლექსისა, როგორიცაა „ლურჯა ცხენები“! მკვლევარს, რომელიც გალაკტიონის პოეზიის რიტმულ-მუსიკალურ საფუძველებზე გვესაუბრება, ამგვარი შეცდომები ალბათ არ უნდა მოსდიოდეს.

გარდა ამ არსებითი ხასიათის ნაკლოვანებებისა და შეცდომებისა, ნიგნში კიდევ უამრავი ლაფსუსი და უზუსტობა გვხვდება. აი ზოგიერთი მათგანი:

1. ავტორს მოჰყავს გალაკტიონის სიტყვები: „მე მახსოვს ტიტანიური გემი „დალანდი“. იგი მთარგმნედა შავი ზღვის აბობოქრებულ ტალღებს, მე ვბრუნდებოდი რევოლუციიდან, მომქონდა კაპიტალური რომანები და წიგნი „Crâne aux fleurs“ და კიდევ ერთი იდეა: განახლება ან სიკვდილი!“ მკვლევარი პოეტის ამ ნათქვამს ასეთ კომენტარს ურთავს: „ამ იდეით იყო გამსჭვალული მისი ლექსების პირველი (დაყოფა ჩვენია) კრებული. ამას იმთავითვე აღიარებდა ყველა, ვისაც ლიტერატურასთან რაიმე დამოკიდებულება ჰქონდა. ერთ იმდროინდელ ჟურნალში „Crâne aux fleurs artistiques“-ს შესახებ მოთავსებული სტატიიდან გალაკტიონს ასეთი ადგილი ამოუნერია:

– ახალი ქართული პოეზია ზეიმობს თავის ფერისცვალებას და ამ განახლების პირველი ჩუმი და წრფელი აღიარება ეს წიგნია...“ (გვ. 9-10).

გალაკტიონის პირველი წიგნი „არტისტული ყვავილები“ არ არის. მისი პირველი წიგნი 1914 წელს გამოვიდა და ამ კრებულისთვის უცხოა იდეა „განახლება ან სიკვდილი“.

2. უცნაურ მსჯელობას ვხვდებით 627-ე გვერდზე. მ. კვესელავა წერს:

„გალაკტიონი მსოფლიო პოეზიის კორიფეებად მხოლოდ „დროთა ქროლამდის ამაღლებულ პოეტებს მიიჩნევს – იმათ, ვინც შეზღუდული არ არის დროისა და სივრცის ფარგლებით. მათ პლეადაში კი ე. წ. „სიმბოლისტები“ არ იხსენიებიან. არა იმიტომ, რომ გალაკტიონს დიდი სიყვარული არა აქვს მათდამი, არამედ, იცის, რომ ისინი არ არიან „დროთა ქროლამდის“ ამაღლებულნი და წარმავლობის კანონებს ემორჩილებიან. ცნობილია, როგორ გულთბილად იგონებდა ხოლმე გალაკტიონი ალფრედ დე მიუსეს, მაგრამ ისიც იცოდა, რომ იგი თანამედროვე პოეზიის ავტორიტეტად არ გამოდგებოდა. ამას იგი გულსტიკივით ამბობდა:

მიუსეს შემდეგ, ფერმიხდილი მზით
რომ ოცნებობდეს ვინმე, ძნელია.
უძველეს დროის, მაინც ვერას გზით
განცდებს ეს მუზა ვერ შეელია.

სანამ ამ ლექსის მ. კვესელავასეულ გაგებაზე ვიტყვით რამეს, უნდა შევნიშნოთ, რომ ალფრედ დე მიუსეს (1810-1857) სიმბოლისტად გამოცხადება, მეტი რომ არ ვთქვათ, უცნაურია, იგი რომანტიკოსია. ამ ხასიათის შეცდომა წიგნში სხვაც არის: 626-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „...როცა გალაკტიონი მსოფლიო პოეზიაზე მსჯელობს, დიდი სიყვარულითა და მონივნებით იხსენიებს მის კორიფეებს: დანტეს, რუსთაველს, პეტრარკას, შექსპირს, გოეთეს, შელის, ბაირონს, ბარათაშვილს, პუშკინს, ლერმონტოვს, მაიაკოვსკის... მერე რაო! – იტყვიან თქვენ, განა გალაკტიონი ასევე არ იხსენიებს სიმბოლისტებს ან რომანტიკოსებს?...“

„რომანტიკოსებსო“, ისე კითხულობს ავტორი, თითქოს ზემოთ ჩამოთვლილ კორიფეებში, სულ ცოტა ოთხი წმინდა წყლის რომანტიკოსი არ მოეხსენიებინოს!

მაგრამ ისევ მიუსესადმი მიძღვნილ ლექსს დავუბრუნდეთ. მოყვანილი სტრიქონები არ გამოდგება იმის საბუთად, რომ გალაკტიონისათვის ეს ფრანგი პოეტი არ იყო ავტორიტეტი. პირიქით, ადვილი შესამჩნევია, რომ აქ საპირისპირო აზრია გატარებული: გალაკტიონის სიტყვით, მიუსემ იმ დონეზე აიყვანა თავის პოეზიაში გარკვეული თემატიკის („ფერმიხდილი მზის“) დამუშავება, რომ ძნელია მის შემდეგ ამაზე წერა. მიუხედავად ამისა, გალაკტიონის მუზა მაინც ვერ ელევა „ფერმიხდილ მზეს“, რაც თავის მხრივ კადნიერებად მიაჩნია.

3. მ. კვესელავას ხშირად დამახინჯებით მოაქვს გალაკტიონის სტრიქონები. ორიოდ მაგალითი: „ანგელოზს ეჭირა ხელში პერგამენტი“ (გვ. 487); „არასოდეს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი“ (გვ. 202); „ათასი საუკუნის მთელი ტრაგედია“ – უნდა იყოს „ათას საუკუნის...“ – ეს უკანასკნელი სტრიქონი ორგზის არის მოყვანილი ამ სახით, მარცვალმომატებული (გვ. 28, 33).

გვაგონდება მ. კვესელავას სიტყვები ამავე წიგნიდან: „ღმერთო ჩემო, როგორ უდარდელად ეპყრობიან მკითხველები ტექსტს! ავტორის ნაცვლად თვითონ ქმნიან რიტმს, ინტონაციას“ (გვ. 571).

4. 327-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „ხალხურ ხატოვან მეტაფორულ აზროვნებაშიც ასე ხდება. აქაც ორი სიტყვის შეერთება (თუნდაც კომპოზიტი) სრულიად ახალ შინაარსს ქმნის. მაგალითისთვის შეგვიძლია ორი სრულიად უბრალო სიტყვა ავიღოთ: ოჯახი და ქორი. ეს ორი სიტყვა არავითარი ლოგიკური აუცილებლობით არ უკავშირდება ერთმანეთს, მაგრამ თუ მათ მაინც გავაერთიანებთ, მივიღებთ „ოჯახქორს“, რაც ხალხურ ხატოვან მეტყველებაში რაღაც ახალი (მესამე) შინაარსის მქონეა“. ამ კომპოზიტი „ოჯახი“ და „ქორი“ არც ისე უბრალო სიტყვებია, როგორც ავტორს ჰგონია, და ერთმანეთსაც ძალიან ლოგიკურად უკავშირდებიან. „ოჯახქორი“ ქართულში სხვა ენიდან შემოსული სიტყვაა და კერადავსებულს ნიშნავს. ხალხური ხატოვანი გამოთქმები ისე ხელოვნურად და ნაძალადევად არ იქმნება, როგორც მკვლევარს წარმოუდგენია.

5. „მარტოობის ორდენის კავალერი“ გალაკტიონს უწოდა ტიცციან ტაბიქემ და არა გიორგი ლეონიძემ, როგორც ეს აღნიშნულია ნიგნის 26-ე გვერდზე.

6. „...ალ. ბარიატინსკის ლექსი „გოეთეს გარდაცვალებაზე“ (გვ. 118). ამ ლექსის ავტორია ევგენი ბარიატინსკი და არა ალექსანდრე ბარიატინსკი.

7. 289-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „ფეტი წერს, „მხატვრული ნაწარმოები, რომელშიც არის აზრი, ჩემთვის არ არსებობს“. ამასვე გვაუწყებს მისი ფრთიანი ფრაზა: „Мысль изреченная есть ложь“.

ჯერ ერთი, ეს ორი გამონათქვამი სულაც არ გვაუწყებს ერთსა და იმავეს. პირველი აზრისა და პოეზიის შეუთავსებლობას გულისხმობს, მეორე კი გამოხატავს გულისტკივილს სიტყვიერი საშუალებებით აზრის ადექვატური გამოთქმის შეუძლებლობის გამო. გარდა ამისა, რუსულად მოყვანილი ეს საყოველთაოდ ცნობილი სტრიქონი ა. ფეტს კი არ ეკუთვნის, არამედ ფ. ტიუტჩიჩევს.

8. მ. კვესელავა წერს: „განა ასე არ არის რუსული სიმბოლიზმიც? აქ უფრო გალაკტიონისებური „საოცნებო სიზუსტით“ აღნიშნავენ: რუსული სიმბოლიზმი 1884 წლიდან იწყება (ეს ჟურნალ „Весы“-ს პირველი ნომრის გამოცემის თარიღია)“ (გვ. 640).

მ. კვესელავას ამ განცხადებაში „საოცნებო სიზუსტე“ დაცული არ არის. ცნობილია, რომ გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან რუსული სიმბოლიზმის არსებობა ფაქტია, ამიტომ ჟურნალი „Весы“, რომლის პირველი ნომერი 1904 წელს გამოვიდა (და არა 1884 წელს, როგორც მკვლევარს უწერია), ვერ იქნება რუსული სიმბოლიზმის დამწყები. სამეცნიერო ლიტერატურაში რუსული სიმბოლიზმის ფორმირებას უკავშირებენ არა „Весы“-ს, არამედ ალმანახს – „Русские символисты“, რომლის პირველი ნიგნი 1894 წელს გამოვიდა.

9. 292-ე გვერდზე მკვლევარი ლაპარაკობს ვ. ხლებნიკოვის „Самобытное слово“-ს შესახებ. უნდა იყოს „Самовитое“, რაც ხლებნიკოვის პოეტური ძიებების დამახასიათებელი ცნებაა. „Самобытное“ კი არაფერს გვეუბნება ხლებნიკოვის პოეზიის სპეციფიკაზე.

10. 334-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „Engajement“, ანუ ტაეპის აზრისა და მეტრული რიგის დაბოლოვების განსხვავებანი რთულ რიტმულ ერთეულში – სტროფში“. არ არის სწორი. ანგაჟემენტი (ოლონდ არა ჯ-თი, არამედ გ-თი) ნიშნავს მსახიობის დაქირავებას. ხოლო ის, რისი განმარტებაც მ. კვესელავას სურს, არის „Enjambement“ (ანჟანბემანი – გადატანა).

11. 540-ე გვერდზე წერია: „ასეთ შემთხვევაში საქმე იმდენად გრამატიკული წესების უგულვებლყოფასთან კი არა გვაქვს, რამდენადაც სტროფების სინტაქსური წყობის რღვევასთან“. აქ ისეა დაპირისპირებული გრამატიკა და სინტაქსი, თითქოს ისინი სხვადასხვა იყოს. სინტაქსი გრამატიკის ნაწილია.

კიდევ შეიძლებოდა ანალოგიური ლაფსუსების მოყვანა, მაგრამ, ვფიქრობთ, საკმარისია. მიხეილ კვესელავამ ამ 666 გვერდიან ნიგნში არსებითად ვერაფერი გვითხრა ახალი ვერც გალაკტიონის შემოქმედებაზე და ვერც თანამედროვე პოეზიაზე საერთოდ. ხოლო ის წინააღმდეგობანი, შეუსაბამობანი, გულუბრყვილო მსჯელობები და კურიოზები, რომელთა ერთი ნაწილი ამ ნერილში განვიხილეთ, უფლებას გვაძლევს განვაცხადოთ, რომ ნიგნი „პოეტური ინტეგრალები“ ვერ აკმაყოფილებს იმ მოთხოვნებს, რაც ამგვარ ნაშრომს შეიძლება წავუყენოთ.

ჟურნ. „კრიტიკა“, 1978, №4.

„ლურჯა ცხენების“ ბამო
(ლექსიკურ-სემანტიკური ანალიზი)

გალაკტიონის ცნობილი „ლურჯა ცხენები“ ლირიკის იმ ქმნილებებს ეკუთვნის, სადაც, თითქოსდა ამ ლიტერატურული გვარის კანონთა და შესაძლებლობათა ზღუდე გადალახულია და შექმნილია სამყაროს მთლიანი სურათი, უნივერსუმის თავისებური მოდელი, უფრო ზუსტად კი, ამგვარი მოდელის პოეტური, კონდიციამდე მიყვანილი აღნაბეჭდი. ხოლო თვით მოდელის „აღდგენა“ (სინამდვილეში ხდება, რა თქმა უნდა, არა აღდგენა, არამედ ამოცნობა იმისა, რაც იმპლიციტურად არის ლექსში მოცემული) არსებითად ნიშნავს ამ ლირიკული ნაწარმოების რთული და მრავალნახნაგოვანი მნიშვნელობის წვდომას. თანაც ისიც სათქმელია, რომ ლექსის აზრობრივი სივრცე ფაქტიურად უსაზღვროა და უკეთეს შემთხვევაში შეიძლება მოხერხდეს მხოლოდ ერთ-ერთი და არა ერთადერთი მნიშვნელობის გამოვლენა. ჩვენი ანალიზი, შეძლებისამებრ ამ მიზანს ემსახურება.

პირველი ორი სტრიქონი ლექსისა: „როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი, ეღვარება ნაპირი სამუდამო მხარეში!“ იმთავითვე ამკვიდრებს პოეტური მეტყველების მაღალ რეგისტრს, მძლავრ ენერგიას, ამასთან, საზეიმო, ნათელ ტონს. თვით სახის შინაარსიც გვპირდება იმას, რომ მომხიბვლელ, ესთეტიზებულ სამყაროში შევალთ. ჩამავალი მზით დაფერილი, მოელვარე ნაპირი, სამუდამო მხარე ხომ სიმბოლისტიკის ალექსიკური ქვეყანაა, მშვენიერების სასუფეველი, სულის სანატრელი ნავთსაყუდელი.

მაგრამ ეს მოლოდინი არ მართლდება, რადგან ჩნდება სრულიად სხვა აზრობრივი და საგნობრივი პლანი: „არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი, ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე“. შემდეგ სახე „სამუდამო მხარე“ თანდათან დაკონკრეტდება და მისი არსი რამდენადმე ცხადი ხდება: სამუდამო მხარე ცივია, სიცივის „თარეშია“, აქ მდუმარება სუფევს, იგი „სამარეა“ („მხარე“ და „სამარე“ ფონოლოგიურადაც მიმსგავსებული სიტყვებია). ამ ქვეყანაში „სიმნუხარეა“ და „სულს არ უხარია“; ამდენად, ჩვენს ცნობიერებაში სამუდამო მხარე უკვე ასოცირებულია უსასრულო დუმილთან, სიკვდილთან, არყოფნის სიცივესთან, უძრაობასთან, სივრცეში ადგილის მოუნაცვლებლობასთან: „წევხარ ცივ სამარეში“.

მომდევნო სტრიქონებში, ერთი შეხედვით, „სამუდამო მხარის“ სახის კონკრეტიზირების პროცესი გრძელდება, ეს სახე, თითქოს, ახალი, ინფერნალურად ბასრი დეტალით ივსება: „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან!“ მაგრამ თუ დავუკვირდებით, სერიოზულ გარდატეხას შევნიშნავთ: ჩვენ დავინახეთ, რომ სამუდამო მხარე უძრაობას მოუცავს, ახლა კი ხატი ცოცხლდება, ადგილს მოსწყდება, მოძრაობას იწყებს, თანაც მომეტებული სისწრაფით: „რბიან, მიიჩქარიან!“ ნიშანდობლივია, რომ სამუდამო მხარეში სიცივე კი არ დათარეშობს, არამედ ეს ინტენსიური აქტივობის გამომხატველი ზმნაც (სახელზმნა) არსებით სახელადაა ქცეული და თანდებულად აქვს დართული. ასე რომ, მოქმედების აღნიშვნის ფუნქცია ამ სიტყვასაც კი სავსებით დაკარგული აქვს. „სიცივის თარეში“ – ეს სიტყვათაკავშირი „სამუდამო მხარის“ სინონიმადაა ქცეული და მხოლოდ სივრცეზე მიუთითებს.

თვით ცნება „სამუდამო მხარე“ თავისთავად ვარაუდობს, სხვათა შორის, იმასაც, რომ აქ დრო არ არსებობს. ის, რასაც გააჩნია მარადიულობის ნიშანი, ლოგიკურად არის მოკლებული განფენილობას დროში. დრო ხომ, ბოლოს და ბოლოს, სივრცულ ცვალებადობათა ფიქსაციაა, ხოლო სამუდამო მხარეში არაფერი არ იძვრის, არ იცვლება, ესაა სამყარო, სადაც სიკვდილი მეუფებს. აქ ყველაფერი ყინულითაა შეჯავშნული და გაქვავებული.

დინამიზმი, რომელიც მოულოდნელად შემოიჭრა, იმას გვაფიქრებინებს, რომ მარადიულობის პლანიდან მოხდა გადასვლა დროის, ამქვეყნიური სინამდვილის პლანზე. სპეციალურ ლიტერატურაში მიუთითებენ, რომ სიტყვიერი ხელოვნების ყველა ნაწარმოები შეიცავს გარკვეულ მონაცემებს თავისებურად ორგანიზებული მხატვრული სივრცის, დროისმიერი

და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების, გმირის სოციალური სტატუსის შესახებ. მაგრამ ძირითადი შეიძლება აღმოჩნდეს მიმართებათა ერთი რომელიმე სისტემა, რომელზეც მოდის უმთავრესი აზრობრივი დატვირთვა. ეს იმას ნიშნავს, რომ მან შეიძინოს მოდელის წარმოქმნელი ფუნქცია. მას შეუძლია შექმნას მრავალგანზომილებიანი სინამდვილის ილუზია. ეს ზრდის ყოველი ლექსიკური ერთეულის ინფორმაციულობასა და ვალენტობას, რადგანაც სიტყვა, რომელიც ეკუთვნის ერთ რიგს (ვთქვათ, სივრცულს), შეივსება სხვა რიგის აზრითაც (დროულს)¹.

ჩვენს შემთხვევაში დროისმიერი პლანის შიგნით მომხდარი ცვლილება მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ცვლილება მოხდა სივრცულ პლანშიც. სივრცის ერთი სიბრტყე შეიცვალა მეორით. საგნობრივ-სემანტიკურ სიბრტყეთა ეს შენაცვლება შენიღბულია; ამის შესახებ პირდაპირ არაფერია ნათქვამი, განცხადებული. მხოლოდ საგანგებო დაკვირვება მიგვახვედრებს ამას.

მინიერი სამყარო, სადაც დრო გამალებით ისწრაფვის წინ, მთელი ძალითაა „ჩართული“, ისეთი სტრუქტურის ხატითაა გამოსახული, რომ შესაძლოა ისიც სამუდამო მხარის, სიკვდილის ქვეყნის ფრაგმენტად მოგვეჩვენოს. მაგრამ ესაა ლირიკული პერსონაჟის ხილვა, მისი ლოკუსიდან განჭვრეტილი ამქვეყნიური არსებობა: იგი ხომ „ცივ სამარეში“ წევს. ამიტომ სახის საგნობრივი ფაქტურა სიკვდილისმიერია: „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“. არყოფნის მხარეში მყოფი ლირიკული გმირი ხედავს, რომ ადამიანთა ცხოვრება დედამიწაზე, მათი აჩქარებული ფუსფუსი არსებითად სიკვდილისაკენ, ცივი სამარისაკენ განუწყვეტელი სრბოლაა.

სიზმრიანი ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით
ჩემთან მოესვენებით! ყველანი აქ არიან!
იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება...

აქ ორი საგნობრივ-სემანტიკური პლასტი პარალელურად ვითარდება, პარალელურად განიშლება. „დღეები მირბიან, მიიჩქარიან“, მაგრამ ამის გვერდითაა „ჩემთან მოესვენებით“. ერთ კონტექსტში მოქცეული „მიიჩქარიან“ და „მოესვენებით“ ურთიერთს უპირისპირდებიან თითქოსდა უმნიშვნელო, თანაც გრამატიკული ნიუანსით: ზმნისწინებია განსხვავებული, მაგრამ აქ ხდება, თუ შეიძლება ითქვას, გრამატიკის პოეტიზაცია. გრამატიკული ფორმები ვერ რჩებიან ნეიტრალური სახოვანი აზრის წარმოქმნის პროცესის მიმართ, პირიქით, აქტიურად ებმებიან ამ პროცესში, იძენენ აზრგანმასხვავებელ უნარს, მნიშვნელობის დიფერენცირების ძალას – იმ ფუნქციებს, რაც მათ ჩვეულებრივ მეტყველებაში ან არ გააჩნიათ, ანდა შესუსტებული, გაფერმკრთალებული აქვთ². ეს განსხვავებაც მოცემულ კონტექსტში ორ სხვადასხვა სივრცულ ორიენტირზე მიაქცევს ჩვენს ყურადღებას. „მიიჩქარიან“ აქ, ხოლო „მოესვენებით“ – ლირიკულ გმირთან, რომელიც სამუდამო მხარეშია ახლა.

პერსონაჟის დაპირისპირება დროის პლანთან უფრო ნათლად და ლიტონადაა გამოხატული შემდეგ სტრიქონებშიც – „იჩქარიან წამები“...

პერსონაჟის მდგომარეობა სამუდამო მხარეში ჯერჯერობით ნეგაციის მეშვეობითაა დახასიათებული. აღნიშნულია, თუ რა აღარ არის მარადიულ ქვეყანაში, რა აღარ ახლავს თან პერსონაჟის არსებობას და არა ის, თუ რა ქმნის აქ ყოფნის შინაარსს. იქ ბევრი რამ ქრება; ქრება თურმე სინანული, ვნება-წამება, ცრემლი, რაც თითქოს პოზიტიური მოვლენაა თავისთავად, მაგრამ პოეტური აზრის შინაგანი ლოგიკის შესატყვისად ეს აღქმული და შეფასებულია ტრაგიკულად. ამას ამჟღავნებს სულ უფრო და უფრო ხმაანეული ინტონაცია, რომელიც მალე კვიღში, გამყინავ გოდებაში უნდა გადაიზარდოს; ასევე – შედარების სტრუქტურაც: ვნება-წამება დაახლოვებულია ღამის ზმანებასთან, რომელიც არსებითად ლურჯა ცხენების სემანტიკურ არეალში მოთავსდება, რადგან ლურჯა ცხენების სინონიმია სიზმარი – „სიზმრიან ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით...“ ორწევროვანი შედარების მეორე ნაწილიც – „ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში“ აგრეთვე ოპოზიციურ რიგს უქმნის სამუ-

1 И. П. Смирнов, Б. Пастернак, „Метель“, Поэтический строй русской лирики, „Наука“, 1. 1973, стр. 238-239.

2 ამ ზმნისწინებს ეს შინაარსი ჩვეულებრივ მეტყველებაშიც ახლავთ, მაგრამ სივრცული ორიენტაცია აქ ისედაც ნათელია ხოლმე, ამიტომ მათ ყურადღება თითქმის არ ექცევათ. ჩვენს შემთხვევაში კი მთელი აქცენტი მათზეა გადატანილი, არსებითად მხოლოდ ისინი განარჩევენ ერთმანეთისაგან ყოფიერების ორ სფეროს.

დამო მხარეს. „ხმოვანება“ უპირისპირდება „მდუმარებას“, ხოლო „სიმხურვალე“ – „სიცივის თარეშს“, მაგრამ ესაა დაპირისპირება პრინციპში, იდეაში, რადგან რეალურად ეს ყოველივე მოხსნილია: „გაქრა ვნება-წამება, როგორც...“

ერთადერთი ფენომენი, ერთადერთი რაობა, რომელსაც სამუდამო მხარე ვერ აუქმებს და რომელიც მთელი თავისი არსით, მთელი თავისი სემანტიკით უარყოფს სიკვდილის სამყაროს, ესაა ლურჯა ცხენები: „ვით ცეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი, ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები“. სამარის უძრაობას ენინააღმდეგება ლურჯა ცხენების ქროლვა, ხეტიალი, ტრიალი; სასიკვდილო მდუმარებას – ჩქარი გრგვინვა, გრიალი, ხოლო სიცივეს („ცეცხლი არ კრთის თვალეში“) – ცეცხლი („ცეცხლის ხეტიალი“).

ლექსის მომდევნო მონაკვეთი ყველაზე დაძაბული, კულმინაციურად მკვეთრი მომენტი ნაწარმოების მთლიანობაში:

ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია!
ეხლა კი სამარეა შენი განსასვენები!
რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?
ვერაგინ განუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!

ნეგაცია, რომელიც სამუდამო მხარის კანონია, უკვე აშკარად პოზიტიურ საგნებსაც ეხება: ყვავილებს, სიზმრებს. „ღამის ზმანება“ ზემოთ ფიგურირდება როგორც შედარების მასალა, ახლა კი იგი თვითონაც ველარ პოეზებს ადგილს არყოფნის ქვეყანაში. „შვება-სიზმარი“, ამავე დროს, ერთ-ერთი ელემენტია სემანტიკური მწკრივისა: „სიზმრიანი ჩვენება“ – „ღამის ზმანება“ – „ლურჯა ცხენები“. ასე რომ, ამ კონტექსტში სამარის ყოვლისშემძუს-ვრელი ძლიერება, თითქოს ლურჯა ცხენებზე ვრცელდება, ოღონდ არაპირდაპირ, არაუშუალოდ, როგორც ლურჯა ცხენების სინონიმური ცნება-წარმოდგენის, შვება-სიზმრის უარყოფა.

ამას მოსდევს კოსმიური მასშტაბის მოთქმა მარტოობაზე. ესაა სამუდამო, გამოუვალი, დაუძლეველი მარტოობა დახშულ სივრცეში. კითხვით ინტონაციაზე აგებული ორი წინადადებიდან თვითეული კვლავ ორად დანაწევრდება, ყოველი მეორე ნაწილი იმეორებს პირველს უფრო მძლავრად, უფრო მეტი ხმოვანებით, განწირულების უფრო ნერვიული ამოკივლებით. ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს სასონარკვეთილი ძახილი სამარის კედელს აწყდება და მომეტებული სისწრაფითა და ენერგიით უკანვე ბრუნდება.

ხოლო ის, რასაც ადრე ცივი სამარე ერქვა, ასევე უფრო მძაფრადაა დანახული და წარმოდგება კომპარად, ავ მოლანდებად. თუ აქამდე იმის თქმა შეგვეძლო, უპირატესად, რა არ არის სამუდამო მხარე, ახლა მისი „პოზიტიური“ ასპექტი იშლება. ეს ყოფილა არამარტო უძრავი, არამედ შემზარავი შიშისმომგვრელი სამყარო, მძინარე, ამდენად იდუმალი და „გამოუცნობი“ ფანტასტიკური არსებებით, ბნელი და ქაოტური. იქმნება ასეთი სემანტიკური პლასტი: „სამარე“ – „ხვეულები“, რომელსაც აერთიანებს ღრმული, ჩაღრმავებული, ჩავარდნილი, ჩაკარგული ადგილის ნიუანსი. ესაა ლოკუსი, საიდანაც ხმა ვერსად ვერ გააღწევს, ყოველივესაგან იზოლირებული სივრცის ნაფლეთი, სადაც ადამიანი აბსოლუტურად მარტოა. ყველაფერი ამის წინაშე ლირიკული პერსონაჟის უიმედობას, სასონარკვეთას თავისი უკანასკნელი საზღვარი აქვს ნაპოვნი.

მას შემდეგ, რაც სიკვდილის ქვეყნის საშინელი სახე სრულად გამოჩნდა, ხოლო ლირიკული პერსონაჟის უსასოო ყოფა მაქსიმალური სიმახვილით გამოვლინდა, იხსნება ძირეულად განსხვავებული რეალობის პლანი, სულ სხვა სემანტიკური არე: „მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა: მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება“.

ეს სხვაობა პირველივე სიტყვითაა ნაუნწყები: „მხოლოდ...“ ე. ი. მიუხედავად ყველაფრისა, რაც ითქვა, მაინც რჩება რაღაც, რასაც სიკვდილის ქვეყანა ვერ მოიცავს. ესაა „შუქთა კამარა“, რომელიც ცივმა სამარემ ვერ გააუქმა, ვერ ჩაახშო, ვერ „დაფარა“. ეს სტრიქონი კონტრასტირებს წინამავალ სტრიქონთან და ხდება ისე, რომ ანტინომიური სიტყვა-ცნებები,

რომლებიც ურთიერთობოზიციურ რიგებად დალაგდებიან, გრაფიკულადაც დაწყვილებულნი არიან. თუ ტაეპებს ვერტიკალებით დავყოფთ, ისინი ერთ მონაკვეთში მოექცევიან: „ბნელ“ // „შუქთა“ „ხვეულებში“ // „კამარა“ – წყვილად, სიბნელეს უპირისპირდება შუქი და სინათლე, დახშულ სივრცეს – გაშლილი, გახსნილი ჰორიზონტი.

მეორე მხრივ, ეს სტრიქონები ლექსის დასაწყისთან, პირველ ორ ტაეპთან გვაბრუნებენ, რადგან „შუქი“ ბუნებრივად ებმის და ერწყმის მნიშვნელობათა მწკრივს: „მზეს“, „ელვარებას“, „შეფერვას“. ამ მიბრუნებას სტიმულს აძლევს და ერთიანობას გახაზავს ფონოლოგიური თანხვედრაც: „ნაფერი“ – „დაფარა“.

„მშრალი რიცხვები“ პითაგორელთა მოძღვრებაზე უნდა მიგვითითებდეს: ზეციურ სფეროთა მოძრაობას რიცხობრივი, მათემატიკური შეფარდებანი და პროპორციები განაგებენ. ეს ამჟღავნებს ღვთაებრივ წესრიგს და ამით ქაოსს („გამოუცნობ ქიმერებს“) წინ აღუდგება წესი და კანონზომიერება. „მშრალი“, ალბათ, იმიტომ, რომ ესაა განყენებული, აბსტრაქტული რიცხვები, რიცხვები როგორც ასეთი, რიცხვები იდეაში, რომელნიც ჯერ არ განსაგნებულან, ანუ საგანთა რომელიმე კლასის რაოდენობის გამომხატველად არ ქცეულან.

„შუქთა კამარას“, როგორც კონტექსტიდან ირკვევა, არ გააჩნია მატერიალური გარსი; ერთადერთი რამ, რაც მას გარკვეულობას, განსაზღვრულობას ანიჭებს, სწორედ ეს „მშრალი რიცხვებია“, სხვა რაიმე მასალას თავის ფორმირებისათვის იგი არ საჭიროებს: „მშრალ რიცხვების ამარა...“ ესაა „წმინდა ნათელი“, არასხეულებრივი სინათლე.

ძნელი მისახვედრი არაა, რომ „უდაბნო“ მარტოობას ნიშნავს მეტაფორულად და იგი წინა მონაკვეთში გაშლილი მარტოობის თემის არეალში თავსდება. ასეთი კავშირი იმასაც მოწმობს, სხვათა შორის, რომ ეს ახალი, ნათელმოსილი სინამდვილე, სამუდამო მხარის ფარგლებშია მოქცეული, სამუდამო მხარეს ეკუთვნის.

ხოლო თვით ფაქტი მარტოობის ნართაული, ფიგურალური აღნიშვნისა ფრიად ნიშანდობლივია: „უდაბნო“ უკვე გულისხმობს არა იმ შემადრწუნებელ, არაადამიანურ მარტოობას, რომელიც ცივი სამარის ბინადარის ხვედრია, არამედ პოეტიზირებულ, სილამაზით თანხლებულ მარტოობას (სულ მცირე ხნის შემდეგ გალაკტიონი დანერს: „ჩემს სამშობლოში მე მოვვლე მხოლოდ უდაბნო ლურჯად ნახავერდები“), მარტოობას, რომელიც მშვენიერებამდე შეიძლება იყოს ამაღლებული.

„ღელდება“ ნეოლოგიზმი ჩანს, ამოსავალი უნდა იყოს, „ღელავს“ ზმნა; „აქტივობის გამომხატველი სიტყვისაგან მიღებულია პასივი – „ღელდება“. ლექსიკური ერთეული იძენს სტატიკად გარდასახული დინამიკის ნიუანსს. თანაც დრო თითქმის „გამოირთვება“. ღელავს აი ახლა, ამ წუთს, ხოლო ღელდება დროის კონკრეტული მონაკვეთის გარეშე, სულ, მარადიულად. „ღელდება“, ამასთან ერთად, შეიცავს უწონადობის, სიმსუბუქის სემანტიკასაც.

ასე რომ, სამუდამო მხარეს მეორე განზომილება ალმოაჩნდა. ესაა, სიკვდილის ქვეყნისაგან განსხვავებით, ღია, ჩაუკეტავი სამყარო, ირეალური, ჰარმონიულად მონესრიგებული. სინათლით სავსე მეტაფიზიკური სივრცე, რომელიც ფერადოვნად ელვარებს და სადაც შუქი გამუდმებით იფრქვევა; ესაა, შეიძლება ითქვას, ღვთაებრივი მშვენიერების სასუფეველი, რომლის სემანტიკური ელემენტებიც მთლიან ოპოზიციურ რიგს უდგენენ სამარის სიცივესა და სიბნელეს. მაგრამ ზოგიერთი ნიშნით ნათლის ქვეყანა მსგავსი და ერთგვაროვანი იქნება სამუდამო მხარის ნეგატიური ასპექტისა: პირველს არ გააჩნია ისეთი შემადგენლები, რომლებიც ანტინომიურად გამორიცხავდნენ მეორის უძრაობასა და მდუმარებას. ეს ასეც უნდა იყოს, რადგან ორივე მანაც ერთი სინამდვილის – სამუდამო მხარის ნაწილებია და მათ რაღაც საერთოც უნდა ჰქონდეთ.

ამრიგად, სამუდამო მხარე ორ სახედაა დანაწევრებული. პირდაპირი განცხადება: „არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე“ – გაბათილებული და მოხსნილია პოეტური ტექსტის სპეციფიკური სტრუქტურით, ლექსის გამმსჭვალავი ფარული სემანტიკური რკალებით. აქ უადგილო არ უნდა იყოს იური ლოტმანის შემდეგი მსჯელობის მოტანა: „მკვლევარი, რომელიც ეძებს იდეას ცალკეულ ციტატებში, ჰგავს კაცს, რომელმაც გაიგო, რომ სახლს აქვს თავისი გეგმა და კედლებს დაუნყო ნგრევა, რათა ეპოვა ადგილი, სადაც გეგმა იყო შენახული“. მხატვრულ აზრს შეიცავს მთლიანი კონსტრუქ-

ცია, რომელიც თვითონ სხვა არაფერია, თუ არა ამ აზრის რეალიზაცია და ლიტერატურული ნაწარმოების ცალკეულ გამონათქვამთა სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობით გაგება და ძირითად სათქმელთან მათი შინაარსის გაიგივება მართებული არ უნდა იყოს.

მარადიული სამყაროს ნათელი ნახევრის თემა მოიცავს ლექსის პირველ ორ სტრიქონს. გარკვეული ინტერვალის შემდეგ, როგორც მუსიკალურ ქმნილებაში, ხდება თემის დაბრუნება, მისი ვარიაციული განმეორება და იგი სწორედ ახლა პოვეზს თავის დასრულებას, გაღრმავებასა და სრულ გამოვლინებას. „ლურჯა ცხენები“ ისეა აგებული, რომ ლირიკული გმირი თითქოს მოგზაურობს მიღმურ ქვეყანაში, თანდათან შედის მის წიაღში და ეს რეალობა ასევე არაერთბაშად, თუმცა კი სწრაფად ეჭრება ცნობიერებაში. ლექსი წარმოსახავს თვით პროცესს უცნობი სინამდვილის არსის წვდომისა. ეს არის „ლურჯა ცხენების“ პოეტური სრულქმნილებისა და დამაჯერებლობის ერთი საწინდარი. ამ შთაბეჭდილებას ემყარება მკითხველის რწმენა პერსონაჟის ხილვათა ნამდვილობისა და ამ ხილვებთან მის ემოციურ რეაქციათა შესატყვისობისა, და უაღრესად საგულისხმო და მრავლისმეტყველია ის გარემოება, რომ ეს დანტესტებული მოგზაურობა ელვარე ნაპირთან იწყება და შუქთა კამარის ქვეშ მთავრდება. სინათლიდან, ბნელის გავლით, კვლავ სინათლისაკენ! – ასეთია ლირიკული პერსონაჟის მოძრაობის გეზი.

მაგრამ ამით დრამატიზმი არ ნელდება, რადგან ამქვეყნიური არსებობის თემა, რომელიც ზემოთაა „მიტოვებული“, ასევე განმეორდება და უფრო მკვეთრად, უფრო დაძაბულად გაცხადდება, ამჯერად უკვე საბოლოოდ: „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით უსულდგმულ დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება“.

ასეთი სახე იმ მშფოთვარე ეპოქის მიერაა ამოტყორცნილი, რომელიც ომების ხანძარში იშვა და ადამიანთა მასობრივი ხოცვა-ჟლეტის მანამდე არნახული მასშტაბებით აღინიშნა; ეს სახე იმ ეპოქის შექმნილია, რომელიც ერთმანეთის მიყოლებით, ულმობელი სისწრაფით ამსხვრევდა რელიგიურ-ფილოსოფიურ, ესთეტიკურ კონცეფციებსა და ზნეობრივ ფასეულობებს: ესაა დრო ვულგარული პრაქტიციზმისა, როცა ყველა რაღაცის მოსწრებას ჩქარობს და სულმოუთქმელად ფაციფუცობს („რბიან, მიიჩქარიან“), როცა პიროვნება ბრბოში „ითქვიფება“ და კარგავს ინდივიდუალობას. ამიტომაა „...ჩონჩხიანი ტყეებით“, რადგან ტყეც ერთობლიობის, ერთეულის შთანთქმელი გარკვეული სიმრავლის სახელწოდებაა. ამ მასის სიცოცხლე იმავე ღრმული, ჩაკარგული ადგილისაკენ მიექანება – „ქვესკნელდება“, რომელიც სწორედ ამ ღრმულობის ნიშნის მიხედვით ორგანულად შეუერთდება სემანტიკურ პლასტს – „სამარე“, „ხვეულები“, „უბე“.

იკვეთება კიდევ ერთი ოპოზიციური წყვილი: პოეტი, ლირიკული პერსონაჟი – მასა, საზოგადოება. პირველი, მეორისაგან განსხვავებით, ბნელ ხვეულებში მტანჯველი ხეტიალის შემდეგ ისევ ნათელს მიაგნებს. ქაოსიდან თავდახსნის აქტი ინდივიდუალური აქტია და მას არ შეუძლია ყოფნის საერთო ტრაგიზმი დაძლიოს, ამიტომ ნამდვილ შვებას იგი ვერც პერსონაჟს მოუტანს, მისი გადარჩენის გზა და საშუალება ლურჯა ცხენებია:

მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!

ბოლო სტროფში სამუდამო მხარის მთლიანობა აღდგენილია. მისი ნათელი განზომილებების ატრიბუტი „ნისლი“ და სიბნელის ერთ-ერთი ელემენტი „თარეში“ („სიცივის თარეშში“) შეერთებულია – „ნისლის თარეშში“ და ამ მთლიანობის წინაშე აზრი ეკარგება ზეცისა და ჯურღმულის გარჩევას („ზევით თუ სამარეში“). პერსონაჟი იღებს არსებობას ერთიანად, მისი შემადგენელი სამი პლასტის დრამატული ურთიერთმიმართულებით, როგორც მძიმე ბედისწერას („წყევლით შენაჩვენები“). ეს გმირული შესაძლებელია იმის გამო, რომ „... ქრიან ლურჯა ცხენები“.

მაგრამ ყოფიერების ტრაგიკულობასთან ასეთი შერიგებაც კი წარმოუდგენელი იქნებოდა, სამუდამო მხარის ნათელი ასპექტი რომ არ არსებობდეს. ლექსემა „მხოლოდ“, რომლითაც ბოლო სტროფი იწყება, ბუნებრივად გვახსენებს სტრიქონებს: „მხოლოდ შუქთა კამარა...“

პოეტური ტექსტი, საერთოდ ორგანიზებულობის ერთობ მაღალი ხარისხით გამოირჩევა. ის, რაც სხვა შემთხვევაში (არაპოეტურ ტექსტში) უბრალო თანხვედრა შეიძლება იყოს, აქ სემანტიზირდება, მნიშვნელობით იტვირთება, კანონზომიერი კავშირის ხასიათს იძენს. ამიტომ განმეორება სიტყვისა „მხოლოდ“ მხატვრული ნაწარმოების შიდასივრცეში ახალი, დამატებითი აზრობრივი ნიუანსის აღმოცენების საფუძველი ხდება: ლურჯა ცხენები უშუალოდ სწორედ მარადიულობის შუქით მოსილ განზომილებასთან არიან დაკავშირებული. ამ სინათლიდან არიან ისინი ამოზრდილნი, „შუქთა კამარა“ მათი სულიერი სამშობლო და მხოლოდ და მხოლოდ ამის მეოხებით, ამაზე დაყრდნობით იქცევა შემდეგ მთელი სამუდამო მხარე მათი ქროლვის „ასპარეზად“ (ეს „ასპარეზი“ პირობითადაა ნათქვამი, რადგან ლურჯა ცხენები, სიმბოლური სახეა და მისი საგნობრივი, კონკრეტული ადგილსამყოფელის ძიება მხატვრული აზროვნების კანონთა უხეში უგულვებლყოფა იქნება).

ლურჯა ცხენები უმტკივნეულოდ პოვებენ ადგილს სინათლისა და სითბოს სემანტიკურ შრეში, რომელიც ჩვენ უკვე გამოვყავით: „მზე“ – „ფერი“ (ლურჯი, როგორც სიმალის, ცისფერი) – „ელვარება“ – „შუქი“ – „ცეცხლი“ („ვით ცეცხლის ხეტიალი“), ფერი ხომ არსებობს მარტოოდენ იქ, სადაც არის სინათლე, „ცივი სამარეში“ ფერის კატეგორია ვერ მოიაზრება, რადგან სიბნელე სუფევს და ამიტომ ფერები განურჩეველია.

გარდა ამისა, ლურჯა ცხენებსა და შუქთა კამარას აახლოვებს კიდევ ერთი დეტალი: „ზღვის ხეტიალი“, ცხადია, ზღვის ღელვაა, ხოლო შუქთა კამარა „...ღელდება!“

ვფიქრობთ, ლურჯა ცხენებისა და სინათლის ქვეყნის ღრმა ერთიანობა თვალსაჩინოა.

ზემოთ დავინახეთ, რომ ლურჯა ცხენები, როგორც ელემენტი, შედის მნიშვნელობათა კიდევ ერთ პლასტში: „სიზმრიანი ჩვენება“ – „ღამის ზმანება“ – „შეება სიზმარი“ – „ლურჯა ცხენები“. ამ ელემენტთა განსხვავებული ნაწილების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ლურჯა ცხენები ღამეული, ე. ი. არაემპირიული სინამდვილის სიმბოლოა, რადგანაც ღამით მატერიალური სამყარო ბნელით იფარება, იგი თითქოს დროებით წყვეტს არსებობას, თითქოს კვდება. ეს ღამეული ჩვენებები, ხილვები, წარმოდგენები შვებამომგვრელია სწორედ იმის გამო, რომ მონყვეტილნი არიან ამქვეყნიურ ყოფას. ლურჯი ფერიც ამ ხილვათა ზეციურ წარმომავლობაზე მეტყველებს.

ასე რომ, ლურჯა ცხენები ყოველივე იმის სიმბოლოა, რაც ლექსის ლირიკულ გმირს მიღმურ რეალობასთან აქვს საერთო, უპირველესად და უშუალოდ ამ რეალობის პოზიტიურ განზომილებასთან, ხოლო გაშუალებულად ბნელ ასპექტთანაც, რომლის არსებობა პერსონაჟისათვის შემზარავი მოულოდნელობა იყო, მაგრამ რომელსაც ბოლოს მაინც მიიღებს, როგორც აუცილებლობას.

ლურჯა ცხენები პიროვნების ყველაზე ძვირფასი, ყველაზე ინტიმური არსის სიმბოლოა, „ჩემი ლურჯა ცხენებიო“, – ამბობს იგი. ლურჯა ცხენების წყალობით იგი ეთიშება უსახურ მასას, „ჩონჩხიან ტყეებს“ და გადარჩება როგორც ინდივიდუუმი. ლურჯა ცხენების მეშვეობით პერსონაჟი ემკვიდრება, ეფუძნება რთულ, წინააღმდეგობრივ და ტრაგიკულად დახლენილ სამყაროში.

* * *

ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში არსებობს თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც, ლურჯა ცხენები გალაკტიონის პოეზიის სიმბოლოა, სიმბოლოა გალაკტიონის აზრებისა, განცდებისა, გრძნობებისა, – ყველაფრისა, რითაც სულდგმულობს მისი შემოქმედება. ამასთან, ლექსი „ლურჯა ცხენები“ იმის საბუთად მოაქვთ, რომ პოეტს არ სწამდა ირეალური სამყაროს არსებობა, რომ ერთადერთ ჰარმონიის მომცველ ფენომენად მას ამ დროისათვის პოეტური ხელოვნება მიაჩნდა; „ლურჯა ცხენები“ მოწმობს იმას, რომ გალაკტიონისთვის უცხო იყო სიმბოლიზმი.

მაგრამ ლექსში ისე მძაფრად და არაარტიკული ტკივილითაა განცდილი ცივი სამარის აუტანელი და კომმარული ყოფა, რომ სავსებით შეუძლებელია ნაწარმოების წარმოდგენა ამ აზრის ალტერნატივად: „არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი...“ თუ ამ ლექსის მიხედვით ვიმსჯელებთ, გალაკტიონისათვის მარადიულობის ბნელი ნაწილი შემადრწუნებელი რეალობაა, რომლის აღმოჩენა განსაზღვრავს კიდევ „ლურჯა ცხენების“ დრამატულ პათოსს.

რაც შეეხება იმ აზრს, რომ ლურჯა ცხენები პოეზიის სიმბოლოა. იგი როგორც ჩანს, უნდა გავიაზროთ, ოღონდ ერთი დაზუსტებით: პოეზია არის ამ სიმბოლური სახის უფრო რაციონალური, უფრო დანურული მნიშვნელობა და არა უკანასკნელი და ყველაზე შორეული. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ის ნიადაგი, სადაც პოეზიას აქვს ფესვები გადგმული, არის მიღმური სამყარო. სწორედ ეს რეალობაა, მისი არსებობის საფუძველს რომ ქმნის და მას რომ სიცოცხლისუნარიანობას ანიჭებს. ასეთი ესთეტიკური კონცეფცია კი სწორედ სიმბოლიზმისათვის შეიძლება იყოს ნიშანდობლივი. ამის ჩვენების ცდა იყო მოცემული, სხვათა შორის, ჩვენს ანალიზში.

დასასრულ, ერთი ზოგადი ხასიათის შენიშვნა. ხელოვნების ჭეშმარიტი ქმნილების აბსოლუტურად ადექვატური აბსტრაქტულ-ლოგიკური მოდელის აგება შეუძლებელია: ცნებითი აზროვნება, ასე თუ ისე, მხოლოდ უახლოვდება პოეტური ნაწარმოების სპეციფიკურ არსს და ვერ ამოსწურავს მას. მათ, ვისაც ჰგონიათ, რომ ასეთი მოახლოვება ესთეტიკურ სიამოვნებას რასმე მოაკლებს, შეუძლიათ სულის სიმშვიდე არ დაჰკარგონ: გალაკტიონ ტაბიძის „ლურჯა ცხენები“ პოეზიის ის ნიმუშია, რომელიც ნებისმიერი ანალიზის შემდეგაც შეინარჩუნებს იდუმალებისა და შეუცნობლობის იმ ხარისხს, ადამიანის ემოციური სამყაროს შესაძრავად რომ არის აუცილებელი.

ჟურნ. „კრიტიკა“, 1979, №4.

თეიმურაზ დოიაშვილი

მეტყველი ზგერა პოეზიისა

აზრის პოეზია უფრო ადვილი მისაწვდომია, ვიდრე ზგერათა პოეზია, ანუ, უკეთ რომ ვთქვათ, პოეზიის პოეზია.

ნ. ვ. გოგოლი

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსი „ჭარხალი“ უაღრესად მონესრიგებული ზგერითი ფორმით გამოირჩევა:

ეზოში ყეფდა ბამბურა მურა,
ეზოში მწვანე ყვაოდა ბაო.
ვაზის ბარდებში სცურავდა სურა,
შენ ბანცალებდი, ბურულო ცაო.

ბობრი ბელავდა კახამბალს, ჟოლას,
ბირკვილს ბატები ქარმა მორეკა,
ცა წამოიწყებს მსხვილ წვიმის სროლას
და აბლაბუდას კრებს ბობორიკა.

ჟვერი, ჟალტამი! მოჭრილი სამხარს.
ნახირი მოდის საღამო დროის,

უცებ მოჰყვება ჭარხალი ხარხარს
და ქალი ჰკივის იმ „დოი-დოი“-ს.

ეკვეთა ქარი ბურდებსა და რტოს,
უცებ აშფოთდა ისლი, ჩელტები.
ო, სიყმანვილე! ანი არასდროს
იმგვარად აღარ ამეტყველდები.

რამდენადაც უფრო გამოკვეთილია სმენისათვის ბგერათა ჰარმონიული თანხმიერება, იმდენად უფრო რთულია და მრავალფეროვანი სიტყვათა ევფონიური კავშირები სტროფებში და თვით სტროფებს შორისაც. მაგალითად, კომპლექსი „ბა“ არამარტო პირველ სტროფს გასდევს (ბამბურა-ბაო-ბარდებში-ბანცალებდი), არამედ ხმოვნის შეცვლით მეორე სტროფის ფონიკასაც განსაზღვრავს (ბობრი-ბელავდა-კახამბალს-ბირკვილს-ბატები-აბლაბუდას-ბო-ბორიკა). აღსანიშნავია პირველ სტროფში „ვა“ კომპლექსის გამეორებაც: მწვანე-ყვაოდა-ვაზის-სცურავდა, აგრეთვე გამოძახილის პრინციპებზე აგებული მიმართებანი: ბამბურა მურა, ყვაოდა ბაო, სცურავდა სურა, ბანცალებდი ცაო. ბგერითი სტრუქტურის დეტალური აღწერა შორს წაგვიყვანდა. გვებადება კითხვა: აქვს თუ არა ამ გამოკვეთილ ევფონიურ ორგანიზაციას რაიმე ღირებულება ლექსის საერთო ჩანაფიქრისათვის?

პირველი და ყველაზე არსებითი ისაა, რომ გალაკტიონი ამ ლექსში ჭარბად ხმარობს დიალექტიზმებს, კერძოდ იმერიზმებს: ბამბურა, ბაო, ბობრი, ბელავდა, კახამბალი, ყოლა, ბირკვილი, ბობორიკა, ყვერი, ჟალტამი, ბანცალი, ბურდები, ჩელტი, ანი. ამ თოთხმეტი ლექსიკური ერთეულიდან ბევრი ისეთი სიტყვაა, რომელიც ლიტერატურულ ენაზე მოლაპარაკე მკითხველისათვის გაუგებარია, ან ბუნდოვანი. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს პოეტი დიალექტიზმების მეშვეობით შინაარსის „ჩაბნელებას“ ცდილობს. სამაგიეროდ, იგივე დიალექტიზმები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ევფონიური კავშირების ორგანიზაციაში. უკვე ეს ფაქტი მიუთითებს იმაზე, რომ ბგერით სტრუქტურას გარკვეული დანიშნულება აქვს. რაში გამოიხატება იგი? პასუხს ამ კითხვაზე ლექსის დასკვნით სტრიქონებში ვპოულობთ:

ო, სიყმანვილე! ანი არასდროს
იმგვარად აღარ ამეტყველდები.

პოეტი იხსენებს სიყმანვილის დღეებს. ვიზუალური შთაბეჭდილებანი, იმერული პეიზაჟი, მისი კოლორიტი შესანიშნავად არის გადმოცემული, მაგრამ გალაკტიონისათვის, როგორც ჩანს, უმთავრესი მაინც ბავშვობის ხმების გახსენება, შთაბეჭდილების ბგერითი რეპროდუცირებაა. ეს არის ცდა ბავშვობის განუმეორებელი სამყაროს ხმიერი გადმოცემისა, ბგერებში „ამეტყველებული“ სიყმანვილე. პოეტი, თითქოს, ა. ფეტის ცნობილი პოეტური პრინციპის მიხედვით მოქმედებს:

Что ты не выскажешь словами –
Звуком на душу навеи.

* * *

განხილულ ლექსში განმეორებადი ბგერების „ამეტყველება“ რამდენადმე ადვილია. ვცადოთ იგივე ოპერაციის ჩატარება უფრო რთულ მასალაზე.

გ. ტაბიძეს აქვს მცირე მოცულობის ლექსი „სიბერე“:

მე მილაღატეს ძველმა რითმებმა,
(ძველ მეგობრებსაც ვამჩნევ მე ღალატს),
თუმცა მე მასთან მიყვარდა შებმა
ახლა რა ვუყო სპლინს, უხმო ჯალათს!

ეჰა! მე ვამბობ: სად შემიძლია
ვებრძოლო ქალთა წყევლას, სიბერეს?
წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან
და შლიან შემკრთალ სურათის ფერებს.

ამ ლექსის ბოლო ორი სტრიქონი გამოკვეთილ ევფონიურ მონესრიგებას ამჟღავნებს. პირველი ტაეპი აგებულია „წვ“ – „ცვ“ ბგერების გაბმულ ალიტერაციაზე:

წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან...

სტრიქონიდან სტრიქონზე ევფონიური გადასვლა გვაქვს: „ცვლიან“ – „შლიან“. მეორე ტაეპში გამოიყოფა ბგერითი კავშირები: „შლიან შემკრთალ“, „სურათის ფერებს“. აღიქმება ორივე სტრიქონის დამაკავშირებელი „ლასი“-ც: „სიცილით ცვლიან და შლიან შემკრთალ...“ ყველა ეს მომენტი ლექსის სმენითი აღქმის დროს ერთიანდება და ამ სტრიქონებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. აქვს თუ არა ევფონიას ამ შემთხვევაში რაიმე აზრობრივი გამართლება? დასმულ კითხვაზე რომ ვუპასუხოთ, არ უნდა დავკმაყოფილდეთ მხოლოდ სიტყვიერი შინაარსის ანალიზით და გარკვეული ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ სტრუქტურასაც, რომელშიც რეალიზებულია შინაარსი.

ლექსის პირველი ორი სტრიქონი პარალელიზმის პრინციპითაა აგებული:

მე მილაღატეს ძველმა რითმებმა,
(ძველ მეგობრებსაც ვამჩნევ მე ლაღატს).

პარალელურ სემანტიკურ ობიექტებს შორის – „რითმები“, „მეგობრები“ – პოეტი ანალოგიას ავლენს. ანალოგია განსხვავებულში მსგავსების გამოყოფას გულისხმობს, ამიტომ პარალელური კონსტრუქციის არსი იმაშია, რომ „რითმები“ და „მეგობრები“ ერთმანეთს გაუთანაბროს და გამოყოს მსგავსების ნიშანი. რა შეიძლება იყოს ამ ორი ცნებისათვის საერთო? პირველი ბიძგი შეიძლება ა. პუშკინის ცნობილმა სტრიქონმა მოგვცეს: „Рифма – звучная подруга“, სადაც ჩვენთვის საინტერესო სიტყვები ერთმანეთს უკავშირდება. „რითმა“ შეთანხმებას, თანხმიერებას გულისხმობს, თანხმიერება კი არსებითაა „მეგობრობისთვისაც“. საერთო ნიშნის საფუძველზე პირველი ორი სტრიქონის აზრი ასე შეიძლება გავიგოთ: „მე მილაღატა ძველმა თანხმიერებამ“.

ტექსტის შემდგომი ანალიზიდან ირკვევა, რომ თანხმიერების ადგილი სპლინმა, მონყენამ დაიკავა:

თუმცა მე მასთან მიყვარდა შებმა
ახლა რა ვუყო სპლინს, უხმო ჯალათს!

კიდევ ორი სტრიქონი:

ეჰა! მე ვამბობ: სად შემიძლია
ვებრძოლო ქალთა წყევლას, სიბერეს?

და აღმოჩნდება, რომ „სპლინი“, „წყევლა“ და „სიბერე“ პოეტისათვის სინონიმური ცნებებია: აზრობრივი პარალელიზმი „მიყვარდა შებმა“ – „სად შემიძლია ვებრძოლო“ ამის საფუძველს იძლევა. ამრიგად ერთი მხრივ დგას „რითმები“ და „მეგობრები“, როგორც „თანხმიერება“, მეორე მხრივ, „სპლინი“, „წყევლა“, „სიბერე“.

ლექსში ეს ორი მხარე დაპირისპირებული არ არის, მაგრამ დრამატული ინტონაცია – „ეჰა! მე ვამბობ...“ შინაგანად გულისხმობს მათს დაპირისპირებას. დაპირისპირება მინიშნებულია ლექსიკურადაც: რითმა, თანხმიერება – სპლინი, „უხმო ჯალათი“. გავერკვეთ დრამატიზმის არსში.

სიტყვათა შეპირისპირების შედეგად იქმნება ოპოზიციური წყვილი: თანხმიერება – სიბერე. თანხმიერება, ჰარმონია „სიბერეში“ აღვიძებს და გამოჰყოფს შეუთანხმებლობის,

დისჰარმონიის ნიშანს, ხოლო „სიბერე“, თავის მხრივ, „თანხმეობას“ ახალგაზრდობის ნიშანს მიაწერს. ოპოზიცია გამოკვეთილ სახეს იღებს:

ჰარმონია – დისჰარმონია,
ახალგაზრდობა – სიბერე.

როგორც ვხედავთ, დრამატიზმის საფუძველი ისაა, რომ ახალგაზრდობისათვის დამახასიათებელი ჰარმონია, თანხმეობა („რითმები“, „მეგობრები“) სიბერეში დისჰარმონიით იცვლება („სპლინი“, „წყევლა“). ახალგაზრდობა და სიბერე დროული მიმართებაა. დრო ცვლის სამყაროსთან დამოკიდებულების ხასიათს, რაც ზმნათა დროის ფორმებში აისახება: „მიყვარდა შებმა“ – „სად შემიძლია ვებრძოლო“. პირველი ექვსტაეპედის დრამატიზმის საფუძველი დროის მსვლელობის ტრაგიკული აღქმაა მოკვდავი სუბიექტის პოზიციიდან, ობიექტურ დროში სუბიექტის მიერ საკუთარი დისჰარმონიის შეტანა.

ლექსის დასკვნით ორტაეპედში გამოსახულია ობიექტურად არსებული დრო, დრო, როგორც ასეთი. სუბიექტი, რომელიც დომინირებს წინარე მონაკვეთში („მე მილაღატეს“, „ვამჩნევ მე“, „მე მიყვარდა“), ამ სტრიქონებში ქრება. გარდა ამისა, სიტყვა „სიცილი“ ფრაზაში „წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან“ აღწერილი სიტუაციის ტრაგიკულ განწყობილებასთან კონტრასტს ქმნის.

კონტრასტი ყველაზე უფრო თვალსაჩინოა ევფონიურად. დროის არსებობის ორ, დიამეტრალურად განსხვავებულ ფორმას ლექსში ევფონიური სტრუქტურა მიჯნავს. სუბიექტის მიერ შემოტანილი დისჰარმონიის საპირისპიროდ ობიექტური დროის შინაგანი მთლიანობა და ურღვევი ერთიანობა ბგერითს ჰარმონიაში არის განსახოვნებული...

* * *

„მეტყველი ბგერის“ აზრის ამოსაკითხავად აუცილებელია იმ ესთეტიკური და პოეტიკური პრინციპების გათვალისწინება, რომლის რეალიზაციასაც ლექსი წარმოადგენს. ასე მაგალითად, სიმბოლიზმის ესთეტიკურ კონცეფციაზე პროეცირების გარეშე, ალბათ, შეუძლებელი იქნება ორიენტირება გალაკტიონის ისეთი ორკესტრული ლექსის „მიკროსამყაროში“, როგორიცაა „Voiles“:

საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების,
სადაც რომ იმალება, იაგუნდი, ლალები!
საიდუმლო მღერალი, კიდევ მრავალფერ ალით:
ასეთია მფარველი – საყვარელი თვალები!

საიდუმლო ალები! ისევ მომეძალება
უმიზეზო წვალება და ლურჯი მწერვალები!
ვარსკვლავებით მწირველი, ლოცვა – გასაკვირველი,
ასეთია პირველი ტრფობის ინტერვალები!

სერაფიმთა ბაგეზე უნაზესი, ფაქიზი...
რაინდობად მაქეზებ შორით უმხურვალესი!
საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების,
სადაც რომ იმალება შორეულთა ალერსი!

ქრება ქარში შანდალი (ოცნება შარშანდელი)
და თამაშში მანდილის ქრიან თებერვალები!
საიდუმლო ალები! ისევ დამევალება
უმიზეზო წვალება და ლურჯი მწვერვალები!

გალაკტიონის ეს ლექსი სიმბოლისტური ხასიათისაა. ნაწარმოების სათაური „Voiles“ – „ვუალები“, „პირბადეები“ გარკვეულწილად მიგვანიშნებს პოეტურ ჩანაფიქრზე. გავიხსენოთ ვერლენის „პოეტური ხელოვნება“, რომელშიც პოეზიის თემატიკის ჩამოთვლისას „ვუალიც“ არ არის დავიწყებული:

То – взор прекрасный за вуалью,
То – в полдень задрожавший свет...

სიტყვა „ვუალი“ სიმბოლისტი პოეტისათვის უკვე შინაგანად საინტერესო სახეა. ვუალი ფარდაა, რომლის მიღმა სხვა, ჩვენთვის უცნობი სიცოცხლე გამოკრთის. იგი სახე-სიმბოლოა იმ უხილავი ფარდისა, ამერ და იმერ სამყაროებს რომ აცალკევებს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ პოეტი სიტყვას გაუცხოურებული ფორმით წარმოგვიდგენს. სიმბოლიზმის ცნობილი მკვლევარი ვ. ჰოფმანი უცხო სიტყვათა გამოყენების გამო წერს: „რამდენადაც გაუგებარია, ან ნაკლებად გასაგები ეს სიტყვები, იმდენადვე განსაკუთრებული „მუსიკალური“ ექსპრესიის მქონეა მათი უცნობი ფონეტიკური სახე, ბგერითი მხარე, ხოლო სემანტიკა ფართო და საიდუმლო“.

ლექსის სათაურში შემჩნეული ტენდენცია უფრო საგრძნობია ნაწარმოების სახეობრივ სისტემაში. მთელი ლექსი რაღაც იდუმალზე, შორეულზე მინიშნებით სუნთქავს. დავაკვირდეთ სახეებს: „საიდუმლო ალები“, „ზღვათა იდუმალება“, „საიდუმლოდ მღერალი“, „უმიზეზო წვალება“, „შორეულთა ალერსი“... ეს „საიდუმლოება“ თითქოს რეფრენად გასდევს ლექსს, იქმნება მინიშნებათა მთელი სისტემა. სახეები მუსიკალურად დენადია. ისინი არ გადმოგვცემენ რაიმე კონკრეტულ სურათს, ან აზრს, არამედ გვიქმნიან განუსაზღვრელ მუსიკალურ განწყობილებას, ასოციაციათა ამოქმედების ფართო ასპარეზს. მაგრამ ლექსის საერთო სტრუქტურაში წარმართველი როლი მაინც ევფონიას ეკუთვნის. სახე-სიმბოლო „ვუალი“ პოეტურ ტექსტშია „განფენილი“. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტში ეს სიტყვა ერთხელაც არ არის ნახსენები, დომინანტური, ევფონიური „ალ“ კომპლექსი, ალებული სიტყვიდან „ვუალ“, ყველგან პირბადეთა ნელ მიმოხვრას გვაგრძნობინებს; გალაკტიონის ეს ლექსი თითქოს მინიშნებათა ორმაგ სისტემას ემყარება: განმეორებადი „ალ“ კომპლექსი, დაჟინებით გვახსენებს ძირითად სახე-სიმბოლოს – „ვუალი“, ხოლო ეს უკანასკნელი თავისი არსით უკვე მოიცავს შეფარულის, მიღმა არსებულის შინაარსს.

„მეტყველი ბგერა“ სიმბოლისტურ პოეტურ სისტემაში გადმოგვცემს „საიდუმლო აზრებს“, რომლის სიტყვიერი გამოხატვა სიმბოლისტებს შეუძლებლად მიაჩნდათ. „ყოველი ბგერა ცოცხალი არსებაა, ყოველი ბგერა მაცნეა“, – წერდა კ. ბალმონტი.

* * *

ყოველი ალიტერაციისა თუ ასონანსის გაშიფვრა, ცხადია, არ მოხერხდება. საქმე ისაა, რომ პოეტური ალქმა, რომელიც წინ უსწრებს ნაწარმოების შექმნას, სრულად ვერ აისახება სიტყვიერ ქსოვილში, გრძნობის ყოველი ნიუანსის ენობრივი გაფორმება არ ხერხდება. რომანტიკოსთა პოპულარული დებულება, რომ „მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“, ანარეკლია რეალური წინააღმდეგობისა გრძნობის განსაკუთრებულობასა და სიტყვის ზოგადობას შორის. შემოქმედებით პროცესში პოეტი მხატვრული ალქმის ზოგიერთ მომენტს, რომელიც ტექსტში სიტყვიერად არ ფიქსირდება, ბგერებს უკავშირებს. „ენა არა მაქვს მჭევრი, ნება მომეცი ბგერის“, – ამბობდა გალაკტიონი. ბგერები იძენენ მნიშვნელობას, ისინი პოეტური ალქმის რომელიმე მომენტს გამოსახავენ. მიუხედავად ამისა, ბგერათა მნიშვნელობის მიგნება და გამოვლენა, ფაქტიურად, მიუღწეველი ხდება, იმდენად სუბიექტურია და ინტრაინდივიდუალური ბგერისა და აზრის დაკავშირება ლექსში.

ევფონიის აზრობრივი მნიშვნელობის დადგენა მხოლოდ იმ შემთხვევებში მოხერხდება, როცა მას სალექსო სისტემისათვის სტრუქტურული ღირებულება აქვს. სხვა შემთხვევაში მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ფონიკა პოეტური ალქმის რომელიმე მომენტთან არის დაკავშირებული. ძალიან იშვიათად, გამონაკლისის სახით, ამგვარი დაკავშირების პროცესსაც შეიძლება მივადევნოთ თვალი. კ. ჩუკოვსკის გადმოცემით, ა. ბლოკმა პოემა „თორმეტის“ წერა შუა ადგილიდან დაიწყო:

Ужь я ножичком
Полосну полосну!..

ეს უცნაური ფაქტი თვითონ პოეტმა იმით ახსნა, რომ ორი „Ж“ პირველ სტრიქონში ერთობ გამომსახველად ეჩვენა.

პოეტის გამონათქვამზე დაყრდნობით ჩვენ სრული უფლება გვაქვს, განვაცხადოთ, რომ განმეორებადი „Ж“ ბგერა სტრიქონს განსაკუთრებულ გამომსახველობას აძლევს. მაგრამ ჩვენ გვაქვს მეორე ძალიან საინტერესო ცნობაც, რომელიც ამ საკითხს სხვაგვარ განათებს აძლევს.

ა. ბელი თავის მოგონებებში აღნიშნავს, რომ „თორმეტის“ შექმნას წინ უსწრებდა და წერის პროცესშიც თან სდევდა რალაც ბუნდოვანი, შემაშფოთებელი ხმიერება. თვითონ ბლოკი ამ ხმიერებას ახასიათებდა, როგორც ფიზიკურად შესაგრძნობ, დიდ, შენივთულ ხმაურს, ძველი სამყაროს ნგრევით გამოწვეულ ხმაურს.

ამ ორ ფაქტს შორის მიმართების დამყარება ძნელი არ არის. როგორც ჩანს, ხმაურმა, რომელიც მოუცილებლად თან სდევდა პოეტს, თავისი პირველი გამოხატულება ალიტერირებულ „Ж“ ბგერაში პოვა. პოეტური ალქმის მნიშვნელოვანი კომპონენტი ევფონიურ მომენტს დაუკავშირდა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ა. ბლოკი ამ ხმაურს ასოციაციურად ძველი სამყაროს ნგრევის ხმაურს უკავშირებდა, შეიძლება ითქვას, რომ განმეორებადი ბგერა „Ж“ გარკვეულ შინაარსს იძენს. იგი პოეტური წარმოსახვაში არსებული იმპულსის მატერიალიზაციას ახდენს, ეპოქისეული გარდატეხის გამომხატველია.

გ. ტაბიძის ლექსში „შემოსილნი გამჭვირვალე ბლონდებით“ ევფონიური მონესრიგების თვალსაზრისით ყურადღებას იპყობს ორტაეპედი.

ტყდება გული, ერთხელ გაიბზარა რა.
არარა. ბედს ჩემთვის არ აქვს არარა.

ამ სტრიქონებში გაბმულად მეორდება „რა“ კომპლექსი. ევფონიის სემანტიკის ძიება კონტექსტის ფარგლებში არაფერს გვაძლევს, ამიტომ უნდა დავუშვათ, რომ ბგერათა კომპლექსი პოეტური ალქმის რომელიმე კომპონენტთან არის დაკავშირებული.

გალაკტიონის ლექსებში „რა“ კომპლექსის გამეორება რამოდენიმეჯერ მატარებლის ხმაურს უკავშირდება:

ბუჩქს შარფივით ბოლს ორთქმავალი ჰფენს
და გაისმის თან: რა-რა-რა-რა, ძინ.

ან კიდევ: მესმის რულში ერთხელ გაიბზარა რა,
მატარებლის: რა-რა-რა-რა, რა-რა-რა.

უკანასკნელი ნიმუში მეტისმეტად ახლოა ჩვენთვის საინტერესო სტრიქონებთან. შდრ.:

ტყდება გული, ერთხელ გაიბზარა, რა...
მესმის რულში ერთხელ გაიბზარა რა...

სიახლოვე მით უფრო თვალსაჩინოა, რომ კონტექსტის მიხედვით პოეტი ორსავე შემთხვევაში სიჭაბუკის დღეებს იგონებს. კვლავ შევადაროთ:

შემოსილნი გამჭვირვალე ბლონდებით,
ყრმობის ქარნო, ნეტა რად მაგონდებით?..

ყველაფერი სიზმარივით გათავდა,
რასაც გული სიყრმით დამიხატავდა.

ეს ტექსტობრივი და შინაარსობრივი მსგავსება გვაძლევს საფუძველს ვიკითხოთ: ხომ არ არის საძიებელ შემთხვევაშიც „რა“ მატარებლის ხმაურის გამომხატველი, რომელიც პოეტის წარმოსახვაში საკუთარი „უბედობის“ განცდასთან ასოცირდება?

ლექსის ვარიანტული ნაკითხვა მხარს უჭერს ამ ვარაუდს:

ვარსკვლავების ფერფლი ცას შელეკია,
მესმის სულში მწარე, ყრუ ელეგია –
მატარებლის რა-რა-რა-რა, რა-რა-რა...
არარა ბედს ჩემთვის არ აქვს არარა.

შემოქმედებითი პროცესის სანყის ეტაპზე მატარებლის ხმაურის ასოცირება პოეტის „სულის ელეგიასთან“ აშკარაა. შემდგომში მატარებლის სახე იკარგება; სამაგიეროდ, პოეტი ინარჩუნებს ხმიანობას „რა, რა“, რომელიც მის წარმოსახვაში მატარებლის ხმაურსა და სულიერი სიმარტოვის განცდას აერთიანებს. „რა“ კომპლექსი პოეტური აღქმის მნიშვნელობის მქონე ელემენტია, პოეტისათვის მას განსაზღვრული აზრობრივი დატვირთვა აქვს...

კრებ. „ზეკარი“, თბილისი, 1979.

რევაზ თვარაძე

„ედგარი მესამედ“

ედგარ პო ერთ-ერთია იმ ძვირფას სახელთაგან, რომელთაც სიყმანვილის დღეებიდან მოყოლებული აღსასრულის ჟამამდე ვერ შეეღია გალაკტიონ ტაბიძე. ცოტა უცნაურიც კია, რომ ამ საკითხზე, თუ მეხსიერება არ მღალატობს, დღემდე ყურადღება საგულისხმოდ არ გამახვილებულა. იმიტომ არის უცნაური, რომ გალაკტიონის პოეზიისთვის თვალის ერთი გადავლევაც საკმარისია იმ ამბავში დასარწმუნებლად, რაოდენ გამორჩეული დამოკიდებულება ჰქონდა მას ედგარ პოსადმი. ორი ლექსი სათაურითვე მიიპყრობს ყურადღებას: „საუბარი ედგარზე“, „ედგარი მესამედ“. კიდევ რომელ უცხოელ მწერალს ხვდა წილად პატივი – ორჯერ მოხვედრილიყო გალაკტიონ ტაბიძის ლექსის სათაურში?!

მაგრამ სჯობს სათავიდან გამოვყვეთ მოვლენებს.

აქ ჩვენ მოგვიხდება გავიხსენოთ, რომ ადრეული სიჭაბუკის წლებშიც და შემდგომშიც, 1914 წლამდე, გალაკტიონ ტაბიძე ბარათაშვილის, ილიას, აკაკის, აგრეთვე უცხოელი მწერლების, განსაკუთრებით – რომანტიკოსებისა და რომანტიულად განწყობილი პოეტების მძლავრ ზეგავლენას განიცდიდა. ლიტერატურული შეგირდობის წლებში იგი ედგარ პოს შემოქმედებასაც გატაცებით ენაფებოდა. ამ საკითხის ჩაღრმავებული გამოძიება, საფიქრებელია, უხვ მასალას მიაკვლევინებს დაინტერესებულ სპეციალისტს. მაგრამ უამისოდაც მრავალი რამის შემჩნევა ხერხდება, ასე ვთქვათ, ზედაპირზევე მდებარე ფაქტების მეოხებით.

ჯერ ის აღვნიშნოთ, რომ ჭაბუკი გალაკტიონი ედგარ პოს ნაწერებს, ცხადია, რუსული გამოცემებით ეცნობოდა (ინგლისური მან არ იცოდა, ხოლო ქართულად პო საიმდროოდ კი არა, დღესდღეობითაც თითქმის უთარგმნელია) ედგარ პოს თხზულებათა პირველი თარგმანები რუსულად მეცხრამეტე საუკუნის 40-იანი წლებიდანვე გაჩნდა, საუკუნის მიწურულს და მეოცის დამდეგს ხომ არაერთი კრებული გამოიცა – პოეზიაც, პროზაც, წერილებიც. ასე რომ გულისხმიერ მკითხველს მისი ნაწერების მოძიება არ უნდა გასჭირვებოდა.

ედგარ პოს შემოქმედების ახლო ნაცნობობის შედეგი უნდა იყოს ლიტერატურული შეგირდობის წლებშივე საკმაოდ გამოკვეთილად დამუშავება ისეთი რთული თემისაა, როგორცაა ყოფნის სიზმარეულობის განცდა („და მე ვტკბებოდი ჩემი სიზმრებით“, „მე სიყვარული მესიზმრებოდა და მე ვიყავი, როგორც სიზმარი“...). ამ თვალსაზრისით ყურადღებას განსაკუთრებით იპყრობს ერთი იშვიათი სიღრმის სახე, საიმდროოდ საკმაოდ მოულოდნელი: „მე ვდგევარ, როგორც ტყვე უცხოეთში, როგორც სიზმარში უცხო სიზმარი“ (ლექსი „მთვარე მთას ამოეფარა“).

ვინც ედგარ პოს შემოქმედებას გასცნობია, კარგად მოეხსენება, რა მნიშვნელობა აქვს ყოფნის სიზმარეულობის განცდას მისი მსოფლმხედველობისთვის და რა ხშირად მიმართავს ამ თემას. ლირიკასა და პროზას რომც დავეხსნათ, საკმარისი იქნება ერთი აფორიზმის მოგონება:

„უსაზმნო ოცნება როდია ის ამბავი, რომ მომავალი არსებობისას სიზმრად დავსახავთ იმას, რაიც ჩვენს აწინდელ ყოფნად მიგვაჩნია“. მაგრამ ამჯერად უფრო საგულისხმო ის არის, რომ ედგარ პოს ერთ ლექსს სწორედ „სიზმარი სიზმარში“ ჰქვია და შიგ იკითხება: „ყოველივე – სიზმარიცა და ცხადიც არის ოდენ სიზმარი სიზმარში“ – თანხვედრა იმდენად აშკარაა, განმარტებას არ საჭიროებს.

„ანაბელ ლის“ დასაწყისი სტრიქონებით უნდა იყოს შთაგონებული გალაკტიონის „ვერხვებში“ გამკრთალი მოტივი – „ეს იყო წინათ, დიდი ხნის წინათ“, პოს „ზარის“ მეოთხე თავის რემინისცენციებით უნდა იყოს შექმნილი გალაკტიონის „ორი ზარი“, ხოლო „შავი ყორანის“ დაწერისას, ნიკოლოზ ბარათაშვილის გარდა, ედგარ პოს „ყორანიც“ იქნებოდა მისთა ფიქრთა მპყრობელი. იგივე ითქმის გალაკტიონის სხვა ლექსის – „ყორანის“ („ყოველთვის მგონია გადიფრენს ყორანი...“) გამოც.

საგულდაგულოდ შესასწავლია ვერსიფიკაციის საკითხები. წინასწარი დაკვირვება მაფიქრებინებს, რომ გალაკტიონის არაერთი ლექსის რითმათა წყობას პარალელები აღმოუჩნდება პოს ლექსებში.

ყოველივე ზემოთქმული (ვერსიფიკაციის საკითხთა გარდა) გალაკტიონის ლიტერატურული შეგირდობის წლებს ეხება. უფრო საგულისხმოა პოეტური სიმნიფის ხანის (1915 წლიდან) გალაკტიონის დამოკიდებულება ედგარ პოსადმი. აქ უკვე მოძღვართან და შეგირდთან აღარ გვაქვს საქმე, აქ მაღალთა შინა მყოფი, „ზარების ზარი“ მსმენელი ორი დიდი სულის, ორი ღვთაებრივი პოეტის მიმართების გამო შეგვიძლია ვისაუბროთ. ოღონდ ამჯერად ნურაფერს ვიტყვით მათი დამოკიდებულების ზოგადი ხაზების, სიღრმისეული მდინარების თაობაზე, წელანდელი ნათქვამის არ იყოს, ზედაპირზე მდებარე ფაქტებს დავჯერდეთ (გალაკტიონის პოეზიის ჭეშმარიტად სიღრმისეული შესწავლა მომავლის, მომავალ თაობათა ხვედრია და ერთ საჟურნალო წერილში ამ პრობლემას ვერ უნდა შევკადროთ ხელყოფა).

პოეტური სრულყოფის ხანაში წარსულის დიად სულებს – თავის დიად წინაპრებს გალაკტიონი ისე ეხმიანება, როგორც სწორი – სწორთ (ზედმეტია იმის განმარტება, რომ აქ ფამილარობის ნასახიც არსადაა!): არ ერიდება მათი საყვარელი თემების, მოტივების ხელახლა დამუშავებას, ეჯიბრება მათეულ სახეთა უმჯობესად გამოძერწვაში, არაიშვიათად პოეტური ხედვის ობიექტად აქცევს ხოლმე რომელსამე მათგანს (ჰეგელი, ბეთჰოვენი, შელი, გოტიე, ბოდლერი, ვერლენი, მიქელანჯელო და სხვანი).

შეიცვალა მისი დამოკიდებულება აგრეთვე ედგარ პოსადმი. უშუალო ზეგავლენის დამადასტურებელ ლექსთა ადგილს იკავებს ლექსები, რომლებშიც ღრმად არის წვდომილი და გააზრებული ედგარ პოს შინაგანი სამყარო. მისი მსოფლმხედველობა, მისი ამა თუ იმ ნაწარმოების რაობა. თითქოს მის მესაიდუმლედ, მის ქართველ ძმადნაფიცად ქცეულიყოს.

მაგრამ ამ ლექსთა მოხსენიებამდე ყურადღება ზოგიერთ სხვა ფაქტს მივაპყროთ.

გალაკტიონ ტაბიძეს აქვს ხუთი ლექსი, ქართული პოეზიისათვის უჩვეულო მეტრულ-რიტმული სტრუქტურით შექმნილი: „დაილუპა ის ხომალდი“, „ზღვის ფსკერიდან“, „იერი“, „არ გეგონა, არ ელოდი“ და „ფერად-ფერადი“. ამ ლექსთა მეტრულ-რიტმული სტრუქტურა აღმოსავლური წარმოშობის უნდა იყოს (ამას სპეციალისტები გაარკვევენ): „დაილუპა ის ხომალდი დიდი ხანია“, „ზღვის ფსკერიდან ზევით-ქვევით უნდა იარო“, „იყო დილა მშვენიერი, დილა ფერადი“, „არ გეგონა, არ ელოდი, და, აი, მოხდა“, „მე ხომ სხვა ვარ, დღე ცისმარე მახვილს ვფერავდი“ (ცამეტმარცვლიანი საზომი, 4+4+5).

მკითხველთაგან ალბათ მრავალს სმენია ერთ დროს თბილისში დიდად პოპულარული, აღმოსავლურ ჰანგზე აწყობილი სიმღერა – „წინათ ჩემი ვარდი იყავ, ეხლა დარდი ხარ“. რადიოში ყური მომიკრავს რომელიღაც აზერბაიჯანული სიმღერისთვის, რომლის მოტივიც და მეტრული წყობაც აბსოლუტურად მეორდება ერთ დროს აგრეთვე პოპულარულ თბილისურ სიმღერაში – „ჩემს სიმღერას ვინ გაიგებს, ვისთვის ვტირი მე“. ეს უკანასკნელი ფრაზა ნე-

ბუნებურად გაგვახსენებს ნოე ჩხიკვაძეს: „ვინ მკითხულობს, ვინ დამეძებს, ვის ვუყვარვარ მე?“

ოლონდ საგულისხმოა შემდეგი: თუ ხსენებული თბილისური სიმღერები მკვეთრად გამოხატულ აღმოსავლურ ელფერს ატარებენ არა მარტო ჰანგის, არამედ საკუთრივ ლექსის მეტრულ-რიტმული წყობის მიხედვით (ცამეტმარცვლიანი საზომი 4+4+5), თუ ნოე ჩხიკვაძის ერთადერთი ფართოდ ცნობილი ლექსიც, ქართული ვერსიფიკაციისთვის არც მთლად ორგანული იმავე სტრუქტურის გამო, ძნელი ნასაკითხია (თუნდაც მახვილთა არაბუნებრივი განლაგების შედეგად: „გამ-ე“, „ლამ-ე“, „რამ-ე“ და სხვა...), გალაკტიონ ტაბიძე ხსენებულ ხუთ ლექსში მისთვის ჩვეულ სასწაულს ახდენს: არავითარი აღმოსავლური ელფერი თუ კილო, არავითარი ხელოვნური რიტმული სტრუქტურა ამ ცამეტმარცვლიან ლექსებში არ იქმნება და საგანგებო დაკვირვების გარეშე მათ ვერც კი გამოარჩევთ გალაკტიონისთვის ჩვეული რიტმული წყობით შესრულებულ სხვა ლექსთაგან.

ოლონდ ვისაც კარგი სმენა აქვს, რაღაც გადახრა იმთავითვე მოხვდება მის ყურს, ოღნავ ეუცნაურება კილო:

დაიღუპა ის ხომალდი დიდი ხანია,
ო, რამდენი მწუხარება ამიტანია,
იგი აქ ჰქრის ზვირთთა შორის, როგორც ჩვენება,
და ღელვაში არ აქვს ძილი და მოსვენება.
ხან აქ, ხან იქ მიაქანებს ღელვა შორითი
და აფრებში მწარედ იბრძვის ქარი ბოროტი.

და მაინც, დამეთანხმებით ალბათ, რომ ამ ლექსის ფორმაში (ისევე როგორც მსგავსი მეტრულ-რიტმული სტრუქტურით შექმნილი ოთხი სხვა ხსენებული ლექსის ფორმაში) „აღმოსავლური“ აღარაფერია არც ფორმასა და არც შინაარსში (ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით). ოლონდ ბოლომდე გაშიფრული კი არის ჩვენთვის შინაარსი რას მოგვითხრობს ეს ლექსი, სად დაიღუპა ან რა ხომალდი იყო „ის ხომალდი“?

ხომ არ არის აქ საუბარი იმ ნახევრად მისტიურ ხომალდზე, რომელსაც აღწერს ედგარ პოს მოთხრობა „ბოთლში ნაპოვნი ხელნაწერი“? ვინც ამ მოთხრობას გადაიკითხავს, შეუძლებელია ყურადღება არ მიაქციოს ამ ორი ნაწარმოების ისეთ თანხვედრებს, როგორიცაა მაინცდამაინც აფრიანი ხომალდის დიდი ხნის წინათ დაღუპვის ამბავი, ან ზვირთთა შორის მისი ქროლვა სწორედ ჩვენებასავით, აქეთ-იქით წყვეტება ღელვასა და ბოროტ ქარში.

ეს ლექსი 20-იან წლებში დაწერილი ჩანს. ამავე წლებისაა „კოსმიური ორკესტრი“, სადაც უკვე უშუალოდ ვხვდებით ედგარ პოს. აქ ერთობ საგულისხმოა კონტექსტი, რომელშიაც პო მოიხსენიება. რუსთაველის, დანტეს, შელის, ბაირონის შემდეგ: „იგი ვერლენია, იგი ბოდლერია, რემბოს ლექსებია, ანდა გოტიესი“. და ამის მომდევნოდ:

იყო ჰაფეზიცა და იქ, შირაზიდან,
რათა აღმოსავლეთს არე დაუფარჩოს.
მაგრამ შავ ყორანის სუნთქვა ვინ აზიდა?
ეს ხომ იგი არის – ედგარს გაუმარჯოს!

ინტონაციას ყურს თუ ვათხოვებთ, ამ კონტექსტში, იმ დიად სულთა საკრებულოში, რომელთა ხმიერებაც კოსმიური ორკესტრის შემადგენელი ნაწილია, ედგარ პო მეტი სიყვარულითაც კი არის მოხსენიებული, ვიდრე, ვთქვათ, ვერლენი, ბოდლერი, რემბო და გოტიე.

ალბათ ასეც უნდა ყოფილიყო, რამეთუ ფრანგ სიმბოლისტებთან, ბოდლერთან და გოტიესთან გალაკტიონმა უკვე პოეტური სიმნიფის ასაკში დაამყარა ურთიერთობა, ვითარცა სწორი სწორთ, ისე შეხვდა მათ, ხოლო ედგარ პო (ისევე როგორც რომანტიკოსები) მისი შეგირდობისდროინდელი კერპი გახლდათ, სულიერი მოძღვარი, რომლის ჟრუანტიელისმომგვრელი ზეგავლენის დაფარვა არც კი უცდია. სიმბოლისტებს ეტოქებოდა, ეჯიბრებოდა,

ისევე როგორც იმპრესიონისტებს („ჭარხალი“), ხოლო ედგარ პო მისთვის ადრეული სიჭაბუკისდროინდელი სიყვარულის საგანი იყო და არა გასაჯიბრებელი პოეტი.

ამას შემდეგი გარემოებაც უნდა ადასტურებდეს. 1927 წლის აქეთ დიდი დრო გაივლის ისე, რომ აქ ჩამოთვლილ უცხოელ პოეტთაგან მას აღარავინ აგონდება (30-იანი წლების დამდეგს ერთხელ ახსენებს ნეგატიური ასპექტით: „ფეოდალიზმის ნანა მიუსესა და ვერლენის დღეს მოიგონებს ხანა, როგორც გარდასულ მწერლებს“, „ქარი მწვერვალებს ხრიდა და აფარებდა ფოთლებს უეცრად გასულთ წრიდან მიუსესა და ბოდლერს“). შემდეგ მისი სულიერი ცხოვრებაც და პოეზიაც იმგვარ სადინარებს მიუყვება, რომელთა სანახებშიც სიმბოლისტებისა თუ ედგარ პოს ლანდი ისედაც ვერ გაიჭაჭანებდა. და უკვე ხანდაზმულობის ყამს, 50-იანი წლებში, როცა ხელახლა იწყებს სიყვარულისა თუ სიჭაბუკის გახსენებას, მის ერთ ლექსში უკანასკნელად გაკრთება ძვირფასი სახელები:

ეს ადგილები ეხლაც ნაზია,
როგორც ჰანგები ძველი არიის,
ეხლაც ქართული დგას გიმნაზია
და ვაკეები სემინარიის.
სადაც ოდესმე ჯერ ისევ ბავშვი
ვგრძნობდი, რა არის ველთა ხალისი,
და ჩემთან ერთად ოქროსფერ ნავში
იყვნენ ედგარი და ნოვალისი.

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსთა 1927 წელს გამოცემულ კრებულში, დღემდე გამოსულ „რჩეულთაგან“ საუკეთესო წიგნში, რომელმაც თაობებს შეგვაცყვარა გალაკტიონის პოეზია, ერთ-ერთ განყოფილებაში მოქცეულია ედგარ პოსთან დაკავშირებული სამი ლექსი: „საუბარი ედგარზე“ (გვ. 335), „ქარებს ქარობა“ (გვ. 339) და „ედგარი მესამედ“ (გვ. 340). კრებულში ედგარ პოს სხვაგანაც ვხვდებით ქვემოთ, მაგრამ ამჯერად ყურადღება მივაქციოთ პოსთან დაკავშირებულ ლექსთა ერთ განყოფილებაში თავმოყრას და ასე გვერდიგვერდ ჩამწკრივებას თანმიმდევრულად, მით უმეტეს, რომ აქვე, 339-ე გვერდზე, „ქარებს ქარობას“ მოსდევს „ყორანი“ („ყოველთვის მგონია: გადიფრენს ყორანი“).

მაშასადამე ამ წიგნში ედგარ პოს პირველად ახსენებს ლექსი „საუბარი ედგარზე“, უცნაური ლექსი, რომელიც ასე იწყება: „ლანდებს სასახლეში მხოლოდ მაშინ ელი, როცა საუბარი ედგარ პოზეა“. ამ უკანასკნელ სიტყვას ერითმება „პოეზია“, რის წყალობითაც, თუკი სმენის ნატამალი მაინც გაგვაჩნია, შეუძლებელი რამ არის ამ სტროფის და, საერთოდ, ამ ლექსის დავიწყება. ეგევე სიტყვა გვიდასტურებს უკვე გამოთქმულ ვარაუდს, რომ ედგარ პოს ქმნილებებს გალაკტიონი რუსული თარგმანებით უნდა გასცნობოდა, რადგან როგორც XIX საუკუნის, ისე ცხრაასიანი და ცხრაას ათიანი წლების რუსულ გამოცემებში მეტწილად „ედგარ პოე“ ეწერა და არა „ედგარ პო“.

კაცმა რომ თქვას, ამ ლექსს საგულდაგულო ანალიზი სჭირდება. ამგვარი ანალიზი ალბათ ცხადყოფდა, როგორ ესმოდა გალაკტიონს ედგარ პოს ურთულესი და უღრმესი სულიერი სამყარო და მისი შემოქმედება. საამისო მასალას ეს ლექსიც უხვად იძლევა და მომდევნოც – „ქარებს ქარობა“: „დაეცყო კიდეც ქარებს ქარობა, როცა მტრობაა და ედგარობა“. ხედავთ, რა ხდება? „ედგარობა“! რაოდენ სიახლოვეს უნდა გრძნობდეს კაცი, ედგარ პოს სახელის ამნაირი ფორმით მოწოდება რომ გაბედოს. ერთსლა დავსძენ: საგანგებო ანალიზის, გაჩხრეკის გარეშე ეს პატარა, სულ ათსტრიქონიანი ლექსიც არ იქნება იოლი შესაცნობი.

მომდევნო გვერდზე დაბეჭდილია გალაკტიონის ერთ-ერთი შედევი – „ედგარი მესამედ“:

ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი,
იყო საღამო, ლოცვები, ზარი,
და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა,
რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი.

ენატრებოდა ფრთებს სითამამე
უზრუნველობის, შენი სიშორის.
მაგრამ უეცრად ვილაც მესამე,
ვილაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის.
და ჩვენ გვესმოდა ყრუ საუბარი:
საცაა მოვა სიკვდილის წამი!
ტიროდა ქარი, კვდებოდა ქარი
და მოვდიოდით ტაძრისკენ სამი.

ვერ წარმომიდგენია გალაკტიონის პოეზიის თაყვანისმცემელი, ეს ლექსი გამორჩეულად რომ არ უყვარდეს. მეტსაც ვიტყვი – ზეპირად რომ არ ახსოვდეს (ყოველ შემთხვევაში – ცალკეული სტრიქონები მაინც). მით უფრო ძნელი ასახსნელია, რომ თითქოს კაციშვილი არ დაფიქრებია იმ ამბავს, თუ რატომ ჰქვია ლექსს „ედგარი მესამედ“. ვიდრე გალაკტიონის ლექსთა რუსული ბნკარედის შექმნას არ შეუდგენენ, ვიდრე ერთმა მთარგმნელმა ხელი არ მიჰყო ამ ლექსის რუსულად გახმთანებას, ერთი სიტყვით, ვიდრე ბნკარედშიც და თავმანშიც არ გაჩნდა სათაური „Эдгар третьим“.

აქ მოვლენებს ცოტათი გაუფხვრებ და მოგახსენებთ, რომ ამგვარი სათაური იმთავითვე ერთობ მეუცხოვა და ბნკარედის შემსრულებელსაც და მთარგმნელსაც მაშინვე ვურჩიე „Эдгар третьим“ კი არა, არამედ „Эдгар в третий раз“. იმასაც დავსძენ, რომ ჩემი ახსნა-განმარტების შემდეგ ეს რჩევა ორივემ გაიზიარა.

იმათ კი გაიაზრეს ჩემი რჩევა, მაგრამ მცირე ხანი რომ გამოხდა, მე თვითონვე შემეპარა ეჭვი და ყოყმანი დავინწყე – ხომ არ ვცდები და სხვებიც ხომ არ შევაცდინე-მეთქი. და რადგანაც არც ამ ეჭვს ეწერა გაქარწყლება და ვერც გამოსავალი მოინახა მაინცდამაინც სანუგეშო, გადავწყვიტე ეს საკითხი ფართო აუდიტორიის მსჯელობის საგნად მექცია, ვინძლო ჩემზე გონებამახვილნი ჩასწვდნენ ამ საკითხის საიდუმლოს.

დიახ, ლექსის სათაურს დიდი ხნის მანძილზე არავითარი ეჭვი არ აღუძრავს. დაახლოებით ოცდაათ წელიწადს მაინც გულდაჯერებული ვიყავი, ყოველგვარი დაფიქრების, ანალიზის გარეშე მიმაჩნდა, რომ „ედგარი მესამედ“ ნიშნავს ედგარის მესამედ ხსენებას გალაკტიონის მიერ. ედგარის მესამედ მოვლინებას მის პოეზიაში. ამნაირ გაგებას, ჩანს, ბიძგი მისცა, რომ, როგორც ითქვა უკვე, 1927 წლის კრებულში „ედგარი მესამედ“ მოსდევს ლექსებს „საუბარი ედგარზე“ და „ქარებს ქარობა“. სხვათა შორის, გალაკტიონის „რჩეული“ რომ შევადგინე (1977 წელს გამოიცა), ეს სამი ლექსი ისე დავალაგე, რომ „საუბარი ედგარზე“ და „ქარებს ქარობა“, 94-ე გვერდზე მოექცა, ხოლო „ედგარი მესამედ“ – მომდევნო, 95-ე გვერდზე. ამით გალაკტიონისეული ტრადიციაც დაცულ იქნა და კიდევ ერთხელ ხაზი გაესვა შეხედულებას, რომლის თანახმადაც ეს სათაური ედგარ პოს მესამედ მოხსენიებას, გალაკტიონის პოეზიაში მის მესამედ მოვლინებას მიანიშნებს.

ძნელი სათქმელია, რა იყო მიზეზი, რატომ ის აზრი არ გამიჩნდა არასოდეს, რომ „ედგარი მესამედ“ შესაძლოა ნიშნავდეს ედგარს „მესამე არსებად“, „მესამე პირად“ (მსგავსად რუსული ბნკარედის და თარგმანის შემსრულებელთა თავდაპირველი გაგებისა – „ТРЕТЬИМ“). ასეა თუ ისე, ეხლა ჩვენ გვმართებს შევეცადოთ ორივე თვალსაზრისის შემოწმებას ტექსტის ფეხდაფეხ მიყოლით და დამხმარე ფაქტების მოშველიებით.

თავდაპირველად განვიხილოთ ის გაგება, ის თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც „ედგარი მესამედ“ ნიშნავს ედგარის მესამედ მოხსენიებას.

ამ შეხედულებას თუ მივსდიეთ, მაშინ ლექსი შემდეგნაირად წარმოგვიდგება: გალაკტიონი, რომელიც საამდროოდ ინტენსიურად ამუშავებს ედგარ პოს მსოფლმხედველობასთან, მის შემოქმედებასთან დაკავშირებულ თემებს, იდეებს, მოტივებს თუ განწყობილებებს („საუბარი ედგარზე“, „ქარებს ქარობა“, „ყორანი“). იმდენად ღრმად სწვდება მისეულ სამყაროს, რომ თავს უფლებას აძლევს ქართულად გარდათქვას, ქართველი მკითხველისთვისაც ორგანულად აქციოს პოს სულიერი ბიოგრაფია მისივე პოეზიისათვის ნიშნეული შტრიხების მეშვეობით. ამიტომ ლექსში მთხრობელი გალაკტიონი კი არ არის, არამედ ედგარ პო თავად: „ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი“, – გვაუწყებს ედგარ პო, ქართულად მოგვითხრობს თავის

ამბავს: „ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი, იყო სალამო, ლოცვები, ზარი, და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა, რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი“. ლენორა (ლინორ), როგორც მოგვხსენებთ, არის ედგარ პოს ლექსების, უწინარეს ყოველთა – მისი „ყორანის“ პერსონაჟი (რა უბედურებაა „პერსონაჟი“ საღმრთო ლენორას მიმართ!), მისი რომანტიული გარდაცვლილი სატრფო.

„ენატრებოდათ ფრთებს სითამამე უზრუნველობის, შენი სიშორის, მაგრამ უეცრად ვილაც მესამე, ვილაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის“, – მოგვითხრობს მეორე სტროფი. პოს „ყორანს“ თუ გავიხსენებთ, ის ვილაც მესამე, ვილაც მახინჯი უეჭველად იქნება ყორანი, რომელიც ჩვენი ლექსის ბოლო სტროფში ამეტყველდება კიდევ („საცაა მოვა სიკვდილის ნამი“) და რომელიც ან უკვე სამარადისოდ ჩამდგარა ედგარსა და ლენორას შორის („და მივდიოდით ტაძრისკენ სამი“).

გალაკტიონი „ყორანს“ კი არ თარგმნის, ან პარაფრაზს კი არ აკეთებს მისას, არამედ პოს პოეზიის, შემოქმედების საერთო სულისკვეთებიდან გამომდინარე ქმნის სრულიად ახალ ლექსს, ოღონდ ამ ლექსში ყველას ზუსტად ის ადგილი უჭირავს, როგორც პოს ნაწარმოებში – საკუთრივ ედგარსაც, ლენორასაც და ყორანსაც.

ამ თვალსაზრისის, ამ გაგების სისწორეში ეჭვი რომ შემეპარა, მისი ყოველმხრივ შემონ-მება გადავწყვიტე. უწინარეს ყოველისა, საჭიროდ მივიჩნიე გამერკვია საქმის ქრონოლოგიური მხარე – როდის არის დაწერილი „საუბარი ედგარზე“, „ქარებს ქარობა“ და „ედგარი მესამედ“, ქრონოლოგიურად ასევე მოსდევნენ თუ არა ერთიმეორეს ეს ლექსები.

გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის (თორმეტტომეულის) პირველმა ტომმა სანუგეშო ვერაფერი მაუწყა. ამ ტომში ჩვენთვის საინტერესო სამი ლექსი ამგვარად არის დათარიღებული „ედგარი მესამედ“ – 1915 წელი, „საუბარი ედგარზე“ და „ქარებს ქარობა“ – 1916 წელი.

ამგვარი დათარიღება თავდაყირა აყენებს ჩემს შეხედულებას, რადგან, თუკი „ედგარი მესამედ“ უფრო ადრე დაწერილა, ვიდრე ის ორი ლექსი, ცხადია, სათაურში ედგარის **მესამედ სხენება** ვერასგზით ვერ იქნებოდა ნაგულისხმევი.

მაგრამ ვიდრე გული გაგვიტყდებოდა, იქნებ გამოგვეძიებინა თუ რას ემყარება თორმეტტომეულის პირველ ტომში მოცემული დათარიღება – „ედგარი მესამედ“ 1915 წელს არისო დაწერილი. ჩავხედოთ ტომის „ვარიანტებსა და შენიშვნებს“. ამგვარად დათარიღების საბუთად მითითებულია გალაკტიონის ლექსთა 1919 წლის კრებული („არტისტულ ყვავილებს“ რომ ვუნოდებთ), 1927 წლის კრებული და 1944 წელს გამოცემული „რჩეული“. ეხლა თუ არ დავიზარებთ და შევამოწმებთ ამ საბუთს, უცნაური რამ გამოირკვევა: „ედგარი მესამედ“ 1919 წლის კრებულში დაბეჭდილია 76-ე გვერდზე, 1927 წლის კრებულში – 340-ე გვერდზე, 1944 წლის „რჩეულში“ – 486-ე გვერდზე. არც ერთგან, არც მეორეგან და არც მესამეგან ლექსს „ედგარი მესამედ“ **თარიღი მიწერილი არ აქვს**.

ეს ის შემთხვევა იყო, როდესაც სხვათა მიერ დაშვებულმა შეცდომამ, დაუდევრობამ თუ უგულისყურობამ მაინც სიხარული მომგვარა: მაშასადამე „ედგარი მესამედ“ 1915 წელს დაწერილად ვერ მიიჩნევა, დაწერის თარიღი დაუდგენელია, ხოლო პოეტური კულტურის, სტილის მონაცემებს თუ გავითვალისწინებთ, ესე იგი წმინდა სუბიექტურ მოსაზრებებს თუ დავემყარებით, ამ ლექსს დაწერის თარიღად 1916 წელი ან მომდევნო დრო უფრო შეშვენის, ვიდრე 1915. მაშასადამე ჩემი თვალსაზრისის ასე თუ ისე მაინც გადარჩენილია!

სიხარული ნაადრევი გამოდგა. გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა 1937 წელს გამოცემულ პირველ ტომში „ედგარი მესამედ“ სწორედ 1915 წლით არის დათარიღებული, ხოლო „საუბარი ედგარზე“ და „ქარებს ქარობა“ – 1916 წლით. აი, თურმე საიდან მოდის ჩემი შე-მაცბუნებელი თარიღები!

მაგრამ ვენდოთ ამ თარიღებს?

წიგნში „ლეგენდა გალაკტიონის ცხოვრებისა“ ერთხელ უკვე ჩამოვაგდე სიტყვა იმის თაობაზე, თუ რაოდენ სარისკოა გალაკტიონის ლექსთა ავტორისეული დათარიღების შეუწონებლად გაზიარება. ეს განსაკუთრებით ეხება 30-იან წლებსა და მომდევნო ხანას, როდესაც აფორიაქებული, ნერვებდანეწილი, აგრეთვე საკუთარ ლექსთა სიმრავლით თავ-გზადაკარგული პოეტი, ღმერთმა იცის, რანაირად არ ცვლიდა თავისივე ნაწარმოებების თა-

რილებს ხან გულმავინყოფის, ხანაც კიდევ სხვათა და სხვათა მიზეზთა გამო. მით უმეტეს, მის ბიოგრაფიას თუ გავიხსენებთ, ყველაზე ნაკლებ სანდოა ამ მხრივ 1937 წელს გამოცემული წიგნი!

ეს მოსაზრება ხელახლა აღძრავს იმედს, რომ შესაძლოა გადარჩენილ იქნეს შეხედულება, რომლის თანახმადაც სათაური „ედგარი მესამედ“ ედგარის მესამედ ხსენებას ნიშნავს.

ოღონდ ერთი დარტყმა კიდევ მოეწივს ამ შეხედულებას. 1919 წლის წიგნში („არტიკული ყვავილები“), ესე იგი იმ გამოცემაში, რომელიც მოსდევს 1914 წლის კრებულს და წინ უსწრებს 1927 წლისას, „საუბარი ედგარზე“ (გვ. 14) და „ედგარი მესამედ“ (გვ. 76) ერთიმეორის გვერდიგვერდ კი არ არის მოთავსებული, არამედ დიდად დაშორებულია, ამასთან, ამ წიგნში „ქარებს ქარობა“ სულაც არ არის შეტანილი.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ ჩემი მოსაზრების სასარგებლოდ შეიძლება გამოითქვას მხოლოდ და მხოლოდ ვარაუდი: გალაკტიონმა თავისი ხელნაწერების შექმნის თანმიმდევრობის კვალობაზე „ედგარი მესამედ“ უწოდა ლექსს. ესე იგი მისი მესამედ ხსენება იგულისხმავს, ოღონდ 1927 წლის კრებულში დაალაგა ლექსები ისე, რომ „ედგარი მესამედ“ მართლაც მესამე ხსენება გამოსულიყო.

ეს არის და ეს. სხვა რამ უფრო დამაჯერებელი საბუთი არ მოიპოვება ჩემი მოსაზრების დასაცავად.

ეხლა მივხედოთ მეორე თვალსაზრისს, იმ გაგებას, რომლის თანახმადაც „ედგარი მესამედ“ ნიშნავს ედგარის „მესამე არსებად“, „მესამე პირად“ ყოფნას.

ამ გაგების თანახმად, ლექსის მთხრობელი ედგარ პო ვერ იქნება. მთხრობელი თავად გალაკტიონია და იგი გვიყვება, იგი მიმართავს ლენორას: „ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი, იყო საღამო, ღოცვები, ზარი, და ჩვენს საოცარ გზაზე ლენორა, რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი“. თითქოს ყველაფერი გასაგებია და თან არც არის გასაგები. იმიტომ, რომ ძნელი წარმოსადგენია, თუ როგორ მიემართებიან ტაძრისკენ ქართული ლექსის ავტორი (გალაკტიონი) და ედგარ პოს რომანტიკული სატრფო. ნუთუ ნაგვიანვე პოეტურ რაყიფობასთან გვაქვს საქმე?

მეორე სტროფი გვაუწყებს: „ენატრებოდათ ფრთებს სითამამე უზრუნველობის, შენი სიშორის, მაგრამ უეცრად ვილაც მესამე, ვილაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის“. დიახ, თუ იმ თვალსაზრისს მივსდიეთ, რომ ედგარ პო ლექსის მთხრობელი არ ყოფილა და რომ ტაძრისკენ გალაკტიონი და ლენორა მიემართებიან, მაშინ „ვილაც მესამე, ვილაც მახინჯი“, მათ შორის ჩამდგარი, სხვა ვერავინ იქნება, თუ არ ედგარ პო თავად, რამეთუ ლექსის სათაური სწორედ ამგვარად გვესმის – ედგარი მესამედო, ესე იგი ორ არსებას შორის ჩამდგარ მესამე არსებადო! მაშინ ისიც გამოვა, რომ აქვე ზემოთ ხუმრობასავით ნათქვამი „პოეტური რაყიფობა“ აღარც სახუმარო ყოფილა, რადგან ლექსის ავტორი და ლენორა სწორედ ედგარს დაუშორიშორებია!

მესამე სტროფი: „და ჩვენ გვესმოდა ყრუ საუბარი: საცაა მოვა სიკვდილის წამი! ტიროდა ქარი, კვდებოდა ქარი და მივდიოდით ტაძრისკენ სამი“. მაშასადამე, საცაა მოვა სიკვდილის წამიო, – ამას ედგარი ამბობს და ტაძრისკენ უკვე სამი მიემართებიან – გალაკტიონი, ლენორა და ედგარ პო.

ძალიან ძნელია, ძნელი კი არა, ვფიქრობ შეუძლებელიცაა ამ თვალსაზრისის გაზიარება. თავი რომ დავანებოთ იმ ამბავს, რომ ედგარ პოს მიმართ გალაკტიონის მხრივ „მახინჯის“ წარმოთქმა არასგზით არ ეხმიანება მის დამოკიდებულებას დიდი ამერიკელი პოეტისადმი (რაგინდ ნიუანსურადაც უნდა გავიგოთ ეს „მახინჯი“), ზემოთ ნებაუნებურად შექმნილი სქემა – გალაკტიონი, ლენორა და მათ შორის მესამე – ედგარი – პოეტურ მკრეხელობას უფრო ჰგავს, ვიდრე გულის საოცარი თრთოლვით შეთხზული ლექსის მოდელს.

ერთი სიტყვით, პირველ თვალსაზრისს (ედგარის მესამედ ხსენება) თითქმის არავითარი საბუთი არ მოეპოვება. ოდენ სუბიექტურ შეხედულებებს არის დამყარებული, მაგრამ მეორე თვალსაზრისს (ედგარი მესამე არსებად, მესამე პირად) საერთოდ ისეთ აბსურდამდე მივყავართ, მის გამო სიტყვის გაგრძელებაც კი არ ღირს. ხოლო სხვა რამ თვალსაზრისი, ამ ორის გარდა, თითქოს არ ჩანს.

არის კი გამოსავალი ესოდენ შემაცბუნებელი ვითარებიდან? ამის ამოხსნა ჩემს ძალას აღემატება.

თავის ქალა, სამკაული და ყვავილები

კვლავაც მოსაგონარია ის დღე თუ ის ნისლიანი დღია, როდესაც ოცდაშვიდი წლის გალაკტიონ ტაბიძემ ცალი ხელით თავის ქალა, მეორეთი კი პოეტური ყვავილები მიართვა საყვარელ საქართველოს. უჩვეულო ძღვენი უცხო სიტყვებში გაახვია: *Crâne aux Fleurs artistiques*. ასო „a“-ს სახურავივით დაფარული ნიშანი მისმა ამწყობმა ზოგჯერ ორწერტილს მიამსგავსა. იდუმალი ჟღერადობის ბგერებს ყველა კენტი ფურცელი ექოსავით გვიგზავნის. ლათინურსა და ქართულ ასოებს ისევე გაუმართავთ დიალოგი, როგორც ლექსების რომაულ ნუმერაციასა და გვერდების არაბულ ციფრებს.

ქუთაისიდან წასულმა პოეტმა თბილისი, მოსკოვი და პეტერბურგი მოიარა, შინ დაბრუნებულმა კი რატომღაც არნახული საფრანგეთი გაიხსენა. სწორედ რომ შემოქმედი ასურათებს მარსელ პრუსტის დაკვირვებას: „ადამიანი ხშირად იქ უფრო არის, სადაც ფიქრს გაყოლია, ვიდრე იმ ქვაფენილზე, რომელზეც მიაბიჯებს“. ჰოდა თავის ქალაც იქ დახვედრია და არტისტული ყვავილებიც. მაგრამ ამაზე – ცოტა ქვემოთ.

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

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

ვარდისფერი და შავი სამკაული...

ამ გაურკვეველი სახის სამკაულს თავისი პატარა ისტორიაც ჰქონია.

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

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

კაცის თვალი რამდენ ლამაზმანს ნახავს
და მეც მესმის, მეგობრებო, თქვენი სურვილის მერყეობისა:
მაგრამ ვალენსიელი ლოლას სახით აბრწყინდება
შავი და ვარდისფერი სამკაულის ეშხი.

ეს კატრენი ოსტატის მომთხოვნმა ხელმა **ბოროტების ყვავილთა** თაიგულში არ მოათავსა, მაგრამ „ნამსხვრევთა“ შორის არ გადაკარგულა იგი. ლექსის განმაურებას და სასამართლო პროცესზე მის დაგმობას იმანაც შეუწყო ხელი, რომ ეს სტრიქონები თან ახლდა მანეს სურათის რეპროდუქციას.

„ვალენსიელი ლოლას“ ორაზროვნება, ჩანს, ბოდლერს თავიდანვე განუზრახავს. გარდა ფერწერული კოლორიტის მეტაფორული არეკვლისა, სიტყვა „სამკაული“ – *bijou* – დიდროს

„მოურიდებელ სამკაულთა“ ხმაზე, ქალის ხიბლის უფრო ინტიმურ აღქმასაც გულისხმობს (ამიტომაც არჩია თავისი რომანის მიმართ ანონიმურობა მისმა სკეპტიკოსმა დამწერმა).

ზნეობისა თუ ცრუზნეობის შემოტყვისაგან თავის დასაღწევად ბოდღერმა მოსწრებუ-ლი, ვითომცდა „გამომცემლის შენიშვნა“ დაურთო თავის „ნამსხვრევს“: „ეს ლექსი დაინერა, რათა წარწერად გამოსდგომოდა ქალბატონი ლოლას, ესპანელი მოცეკვავე ქალის, პორტრეტს, დახატულს ბ-ნ ედუარდ მანეს მიერ, ხოლო ამ სურათმა, მისი ავტორის ყველა დანარჩენი ნაწარმოების მსგავსად, სკანდალი გამოიწვია. ბ-ნ შარლ ბოდღერის მუზას ჩვეულებრივ ისე აღმაცერად უყურებენ, რომ აღმოჩნდნენ ურცხვი კრიტიკოსები, რომლებმაც უწმანური მნიშვნელობა მოუძებნეს ვარდისფერსა და შავ სამკაულს. ჩვენ კი ასე გვგონია, პოეტს უბრალოდ იმის თქმა უნდოდა, რომ ქალის სილამაზე, ერთსა და იმავე დროს ბუნდოვანი და გიჟმაჟი, ოცნებაში ვარდისფერისა და შავის ასოციაციას აღძრავს“.

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

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

ქართველი პოეტის კრებული უკვე გამოცემული, მაგრამ მისთვის უცნობი იყო, პოლ ვალერიმ რომ გაიხსენა ესპანელი მოცეკვავე ქალი და მისი მოტრფიალე ორი შემოქმედი: „საკმარისია „ბოროტების ყვაველების“ თხელტანიანი კრებული გადაფურცლო, დააკვირდე ამ ლექსთა სიუჟეტების მრავლისმთქმელსა და თითქოსდა კონცენტრირებულ ნაირსახეობას, მას დაუახლოვო მანეს ნაწარმოებთა კატალოგის მიერ გამხელილი თემების მრავალფეროვნება, რათა საკმაოდ ადვილად იმ დასკვნამდე მიხვიდე, რომ არსებობს პოეტისა და მხატვრის წუხილ-თა ნათესაობა. ადამიანს, რომელიც წერს „კურთხევას“, „პარიზულ სურათებს“, „სამკაულებს“, „მეძონძეთა ღვინოს“ და ადამიანს, რომელიც ხატავს რიგრიგობით „ქრისტეს ანგელოზებით“ და „ოლიმპიას“, „ლოლასა“ და „აბსენტის მსმელს“ არ შეიძლება არ აკავშირებდეს ღრმა შე-სატყვისობა... სწორედ ამაზე ვფიქრობ, როდესაც მაგონდება საუცხოო ლექსი – გახრწნილთა თვალში ორაზროვანი რომ ჩანს... ცნობილი „ვარდისფერი და შავი სამკაული“, ბოდღერმა ვალენსიელ ლოლას რომ უძღვნა. ეს იდუმალი მარგალიტი, მე რომ მკითხონ, ნაკლებად უხდება მკვრივსა და კუნთმაგარ მოცეკვავე ქალს, დეკორაციას ამოფარებული, ამაყად რომ ელოდება გაფრენის ნიშანს, როკვის რიტმსა და ტეხილ სიმშაგეს, არამედ შიშველსა და ცივ ოლიმპიას, ბანალური სიყვარულის ურჩხულს, რომელსაც ზანგი ქალი ქათინაურით მიმართავს“.

ტომას ელიოტის ფიქრით, ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის ნაწარმოები თავის გაჩენას მრავალ წინამორბედ მოვლენასაც უმაღლის და თვითონ მისი აღქმაც იცვლება მომდევნო ნაწარმოებთა გაჩენის დღიდან, მას ახალი, უკუქცევითი შუქით რომ გვინათებენ. ქმნილებათა ერთ მწკრივში მოექცა მანეს სურათი, ბოდღერის ვალენსიელი ლოლა, გალაკტიონის ლექსთა კრებული და პოლ ვალერის გამოძახილი. ურთიერთს ანათებენ ისინი და ერთიმეორეში ირეკლებიან, ვარდისფერი და შავი სამკაულით აღჭურვილნი.

ყვაველებით შემკული თავის ქალა...

არანაკლები იდუმალემა დაეპატრონა კრებულის სათაურს. იდუმალემას ერთგვარი უხერხულობა დაუმიგობრდა და, ევფემიზმს ამოფარებული, მოხდა წიგნის მეორედ მონათ-ვლა: მას „არტისტული ყვაველები“ უწოდეს და, ასე გასინჯეთ, „არტისტული ლექსებიც“ კი. და-ისაჯა უმანკო ყვაველები, არტისტიზმს შეეგუენ, თავის ქალას კი გაუმკლავდნენ.

თუმცა სიცოცხლის ბოლომდე ავტორი ერთგული დარჩა თავისი არჩევანისა, კრებულის სათაურს ფრანგულად მოიხსენიებდა და ზოგჯერ სრულ ქართულ თარგმანსაც ურთავდა, როგორც შემდეგ საგულისხმო განმარტებაში: „წიგნის სახელწოდებაც კი ირონიულია: „თა-ვის ქალა არტისტული ყვაველებით“ – იგულისხმება თავის ქალა (სიკვდილი), არტისტული

ყვაილებით (ხელოვნება), სიკვდილი და ხელოვნება. რომელმა უნდა გაიმარჯვოს? – რა თქმა უნდა, ხელოვნებამ. რა არის ხელოვნება? ხალხისადმი, სამშობლოსადმი სამსახური, ლექსი „შერიგება“ – შერიგებაა ცხოვრებასთან:

ამალლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი.
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან შენი შემრიგებელი.

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

დიდი მწერლები – ნებსით თუ უნებლიეთ – ზოგჯერ დახვეწილი მისტიფიკატორებიც არიან: რაბლე ოხუნჯობდა, ჩემს მრწამსს კოცონამდე დავიცავო, კოცონის გამოკლებით; ჩივიტა-ვეკიადან მეგობრისადმი მიწერილ ბარათს სტენდალი რომიდან გამოგზავნილად ასაღებდა, ზამთრის ნაცვლად ზაფხულის რომელიმე თვით ათარიღებდა; ბოსნია და ჰერცეგოვინა მერიმეს თვალად არ ენახა, ამ მხარეებში შეკრებილ ფოლკლორის ნიმუშებად რომ სახავდა თავის ლიტერატურულ სტილიზაციას. არც გალაკტიონ ტაბიძეს დაუკლია გარემომყოფთათვის მისტიფიკაცია; სტენდალისა არ იყოს, მრავალჯერ თარიღებიც აურევია და სხვა ხერხისთვისაც მიუმართავს.

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

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

„ბავშვობიდანვე ჩემი ყვაილებისადმი არაჩვეულებრივი სიყვარულის გრძნობა სავსებით კმაყოფილდებოდა იმ უამრავი ყვაილებით, რომლებიც ახალგაზრდა ქალებს მოჰქონდათ ჩემთვის ჩემს საღამოებზე. მთელი თეატრი ხშირად წარმოადგენდა ერთ უზარმაზარ თაიგულს და ახალგაზრდობის გრძნობით გამთბარი თეატრი პირდაპირ თვრებოდა ამ სურნელებით. ყვაილებით მორთული იყო ჩემი ბინა. და მე, ახალგაზრდას, ძლიერი გრძნობით მიყვარდა სიცოცხლე. შემდეგში საშინელმა სიცოცხლის უფრო ღრმა ანალიზმაც ვერ მოსპო სიყვარული ყვაილებისადმი. 1918 გამოსულ წიგნს სახელად ჰქვია „Crane aux Fleurs“ – თავის ქალა არტისტული ყვაილებით. წიგნს წინ უძღვის ციტატები ყვაილების შესახებ. შარლ ბოდლერის, ვილიე-დე-ლილ-ადანის, ტეოფილ გოტიესი, ვერლენის, არტ. რემბოსი. თავის ქალა – სიმბოლო ჩვენი არსებობისა და საშინელი წლების. ყვაილები – სიმბოლო არტისტული გრძნობებისა მშვენიერებისადმი. ეს ყვაილები მე მოვათავსე არა პრიუდომის ვაზაში, არამედ თავის ქალაში. ეს მოხდა შეგნებულად: წიგნის შინაარსის მიხედვით, ცოტა შორი მანძილის დაახლოვებით. თვით საშინელ სამოქალაქო ომის წლებში, შესაძლებელია, მე მშვიდი ვიყავი, მაგრამ უკანასკნელი გროში უსათუოდ ყვაილებზე მიდიოდა. ჩემს ბინაში ყოველთვის იყო ყვაილები და ეს მმატებდა ენერგიას... ერთხელ, როდესაც ჟანდარმერია მოვიდა ჩემი ბინის გასაჩხრეკად, მისი ყურადღება მიიქცია ყვაილების სიმრავლემ. ბინის ასეთნაირმა ატმოსფერომ უთუოდ მოახდინა მათზე ერთგვარი გავლენა, რომ მე არ დამაპატიმრეს, მიუხედავად იმისა, რომ ყუთში იპოვეს რამდენიმე ცალი საეჭვო წიგნებისა“.

მშვენიერია და თითქმის ზღაპრული ეს ამბავი სილამაზის მოტრფიალზე ჭაბუკისა, რომელიც ყვავილების სიყვარულმა დაპატიმრებისაგან იხსნა. აღარაფერს ვამბობთ კრებულის გამოცემის ერთი წლით დაჩქარებაზე (მაშინ ხომ მასში შესული ზოგიერთი ლექსი დაუნერელი დარჩებოდა?). ინტენსიურია ყვავილის თემის ნებსითი ფოკუსირება. თურმე ყველა ეპიგრაფიც ყვავილის მოტანილია. მაგრამ სადაა ვილიე-დე-ლილ-ადანი? სადაა რემბო? ან ამდენი ყვავილი ვინ მოკრიფა? მხოლოდ ანრი დე რენიემ მოგვართვა მეტისმეტად მაღალი ვარდები... ესაა და ეს. მაგრამ ნუ დავემდურებით პოეტს. პოეტი ხომ გამოუსწორებელი გამოგონებელია.

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

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

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

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

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

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

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

დასასრულ, ორიოდე სიტყვა გალაკტიონის მიერ ნახსენებ სიული პრიუდომის „ვაზაზე“. ფრანგი პოეტის „გაბზარული ლარნაკი“ (იგივე „ვაზა“) სიმბოლოა სიცოცხლის უკუღმართობით გულგანგმირული პოეტისა. ედგარ პოს „ყორნისა“ და ამ ლექსის მნიშვნელობაზე ეკითხება თავის თავს გალაკტიონი „შიშში“:

რაა ყორნის ხმა?
რას ნიშნავს ვაზა გატეხილი?

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

გაფიზის ვარდი მე პრუდომის
ჩავდე ვაზაში.
ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის
ბოროტ ყვავილებს.

ამ სტრიქონების გახსენებით უნერია გალაკტიონს: „...ყვავილები მე მოვათავსე არა პრიუდომის ვაზაში, არამედ თავის ქალაში“.

სიული პრიუდომის ლარნაკი მეტისმეტად მსხვრევეად აღმოჩნდა გალაკტიონის ეპოქისათვის. ამ გადაკრული სიტყვით კი გალაკტიონმა თვალახვეულნი მიგვიყვანა ბოდღერის ხნულთან.

კრებ. „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“, თბილისი, 1980.

ემზარ კვიციანიშვილი

დაკვირვებები გალაკტიონის ლირიკაზე

პოეტებს იმისდა მიხედვითაც განარჩევენ ხოლმე – რომელი საწყისი, რა თვისებაა მათ შემოქმედებით ხელნერაში მთავარი; მხედველობითი ხატებისკენ არიან მიდრეკილნი თუ ფრაზის მუსიკალურ აღნაგობას აძლევენ უპირატესობას. არიან ისეთებიც, თითქმის თანაბრად რომ ითვისებენ ორივე ამ საწყისს, რაც განსაკუთრებულ ძალასა და მომხიბლაობას ანიჭებს მათ ქმნილებებს.

ვიზუალური და მუსიკალური საწყისების ასეთი ორგანული შეხამების მაგალითად შეგვიძლია მივიჩნიოთ გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია. თვალი და ყური, ფერი და ბგერა ხშირად გვერდიგვერდ მოქმედებენ, არღვევენ ერთმანეთის საზღვრებს, ერწყმიან ერთმანეთს და სურათიც ხშირად, ძალზე ტევეად, ღრმა შთაბეჭდილების მომხდენია. თავისთავად, აღნიშნულ თვისებათა ერთიანობა არ გამოდგება ისეთ ფაქტორად, რომ ამის გამო მისი მფლობელი ამჯობინო სხვა რომელიმე პოეტს, ვის შემოქმედებაშიც, ვთქვათ, ფერწერული სახეებია გაბატონებული. რა თქმა უნდა, მთავარია ტალანტის სიმძლავრე და ის – ვინ როგორ იყენებს ამა თუ იმ თვისებას.

მელოდიისა და ხატის მეზობლობა ისე ბუნებრივად ილანდება გალაკტიონ ტაბიძის სტრიქონებიდან, ძნელია ეს მოვლენა შეგნებულ ლიტერატურულ ხერხად მიიჩნიო.

კონტრასტზე აგებულ ერთ ადრინდელ ლირიკულ შედეგში („ი. ა.“) ურბანისტულ გარემოს, სადაც მტვრიან ქუჩაში წაქცეული ბავშვის ოქროსფერი თმა და კამკამა თვალებია აღწერილი, უპირისპირდება აყვავებული ხეებით გადათეთრებული სოფლის იდილიური ყოფა:

მზეზე ჰყვაროდა სოფლად ალუჩა
და გაისმოდა დების სიმღერა.

ქვაფენილზე დავარდნილი შემკრთალი ბავშვისა და ჰაერში ასვეტილი მტვრის ბუდის შემდგომ („შემლილი სახით კიოდა ქუჩა“) მზეზე თეთრად აკელაპტრებული ალუჩის გამოჩენა უმაღლეს ცვლის და ახალისებს განწყობილებას, მაგრამ ეს თითქოსდა აბსტრაქტული „დების სიმღერა“ სულს უდგამს პეიზაჟს, ფუტკრების გუნდით აშლის ყრმობის უნაზეს მოგონებებს. ამ ორსტროფიან ლექსში არიდებულია შედარებათა მოსახმობად გამიზნული დამხმარე სიტყვები, რაც სტრიქონებს მეტ ბუნებრიობასა და გამჭვირვალობას აძლევს. ხატვის ასეთი მაღალოსტატური და ძალდაუტანებელი მანერა, საერთოდ, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია.

ქართული პოეზიის მოყვარულს შეუძლებელია არ ახსოვდეს პოეტის ასეთივე ბრწყინვალე ლექსი „პირიმზე“ – გარდასული დიდების, ოდესღაც გაჩახჩახებული, დღეს იავარქმნილი სასახლის გულისტიკვილიანი გახსენება. მთვარის მაგიურ შუქზე, ბალახში ნაგდები თეთრი სვეტები მარმარილოს სხივებად აღიმართებიან და სეფექალების ნარნარი ცეკვა ჩაღდება; ნანგრევებზე მოტარებული მზერა ახლა ოქრომკედით ნაქარგ ქოშებსა და აფრიალებულ ხელსახოცებზე დასრიალებს, ფერნაკლული სილუეტების რხევას „სამაიას“ მიმკვდარებული რიტმი დაჰყვება. გათენებისას ყველაფერი მწარე რეალობას უბრუნდება; მუხლამდე შამბში იშხლართებიან მოცელილი სვეტები, ირგვლივ ისევ მიუსაფრობისა და უდაბურების განცდა ისადგურებს; ლექსს კრავს სხარტად ნაკვეთი ორი სტრიქონი, მრავლისმეტყველი ფინალი, რის უბადლო ოსტატადაც გალაკტიონ ტაბიძე ხშირად გვევლინება:

გაიყვეს ძმებმა მოხუცი ბალი
და მწუხარება დამრჩა ასეთი.

ჩვენ არც ამ ძმების ვინაობა ვიცით, მაგრამ მათ მიერ „მოხუცი ბალის“ გაყოფა, მიუხედავად იმისა, რომ ყოფით დეტალს წააგავს, – აძლიერებს ლექსში ზღაპრის ელემენტს; სევდა, რომელიც ამ სტრიქონებშია დაბუდებული, მრავალ საფიქრალს აღძრავს და მათ შორის უპირველესია წლობით ნალოლიავეები სილამაზის გაჩანაგება, ძველი, პატრიარქალური კერის რღვევა, დაქუცმაცება...

ეს, თითქოსდა, უცნაური შესიტყვება („მოხუცი ბალი“) ამჟღავნებს ნიშანს იმ ახალი პოეტიკისა, ათიანი წლებიდან რომ დაეტყო გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიას და რომელიც, თავისი არსით, ფრანგულ და რუსულ სიმბოლიზმს უახლოვდება.

აღნიშნული ეპითეტი რომ შემთხვევითი არ არის, იქიდანაც ჩანს, რომ ერთ მოგვიანებით დაწერილ ლექსში იგი სიმბოლოსეულ სიღრმესა და მდგომარეობას იძენს, რთული ქვეტექსტით იტვირთება:

მოხუცო სხივო, შენ კანკალებ, – ვხედავ, რომ კვდები...

აქ არ გვაქვს ჩვეულებრივი პერსონიფიკაცია, თვისებათა უბრალო გადატანა, რასაც პოეტი მიმართავს, ის თითქოს არის და არც არის თვალუნვდენელ ლაჟვარდებში ნახეტიალები სხივი; იქნებ სულაც შთაგონებით დაღლილი შემოქმედის ფანტაზიაა. [...]

ქართულ პოეზიაში, ალბათ, ცოტაა ისეთი ფერადოვანი და ამღერებული ლექსი, როგორც გალაკტიონ ტაბიძის „თეთრი პელიკანია“. აქ ისეა ერთმანეთზე გადანული მუსიკა და სურათი, გამოცალკევება ჭირს. პირველივე სტრიქონებიდან იკვეთება მთავარი, გამჭოლი მოტივი, გაუნელებელი სევდით დახუნძლული. არაჩვეულებრივი ექსპრესიულობითაა გაცოცხლებული ძველი თბილისის ბოჰემა. თუმცა ეს თემა ნაკლებად შემოდის ევროპულად გაზრდილი და მოაზროვნე შემოქმედის სულიერ სფეროში. შემთხვევითი არაა, რომ ყველაფერი ახლებურად, ახალი ხელოვნების თვალთ არის დანახული. უეცრად გაკლაკნილი ელვა სიბნელეს რომ ფატრავს, ისეა ოციანი წლების ქალაქური ყოფიდან ამოზიდული და სამუდამოდ დატყვევებული ზამთრის უსაშველო ღამე, ისე მკვეთრად მოჩანს რესტორნიდან გამომკრთალ შუქზე ალაპლაპებული ტივები, მეთევზეთა უბადრუკი ქოხმახები...

ასე მიდის ეს ზამთარი
სიზმარივით მდევარი,
ასე რეკავს საზანდარი
უქმი, შემაქცევარი.
რომ ისმოდეს საიათნოვას
დაჟანგული ჰანგები.
მიეთოვოს, მოეთოვოს
კედლებს ფარშევანგები...

„ასე მიდის“... „ასე რეკავს...“ – აზრობრივი პარალელიზმის მიმანიშნებელი ეს ორი ანაფორული ფრაზა მორიგეობით უძღვის წინ ჯერ სურათს (ზმანებასავით ბურუსში გახვეული და მოუშორებელი ზამთარი) და მერე ეშხში შესული აზიური ქეიფის მელოდიას, გულშიჩამწვდომად აღულუნებული საზანდარი რომ გამოცემს. რა ზუსტი და გამომხატველია ლაღად აჟღერებული ამ უძველესი საკრავის ეპითეტებიც – „უქმი, შემაქცევარი“ (საგულისხმოა, რომ იგი ქვესათაური გახლავთ ერთი თბილისელი აშულის მიერ გამოცემული ქალაქური ლექსების კრებულისა).

მომდევნო სტროფში თანმიმდევრობა შებრუნებულია. აქ უკვე მუსიკალურ ეფექტს მოსდევს მისგან წარმოქმნილი სურათი. საზანდარის ხსენებამ ბუნებრივად ამოზიდა ძველი თბილისის ლეგენდარული აშულის ფიგურა და მისი სიმღერის „დაჟანგულ ჰანგებს“ უმაღლესადაა ეგზოტიკური სურათები, კედლებზე აკრული ფარჩის შპალერის ნაირფერ ბზინვაში რომ ირეკლება.

ამ ლექსიდან შემოგვანათა პირველად დიდი ფიროსმანის სიცოცხლეში გაუხარელმა სახემ და ბულში ჩაძირულმა რესტორნის კედლებმაც თითქოს წამიერად მოგვალანდეს მუშაობაზე გადატანილი მისი ღვთაებრივი ხილვები...

ამ ლექსში გალაკტიონ ტაბიძემ ჯადოქრული არტიზმიტით აღბეჭდა ისტორიულად განწირული ფენის წარმომადგენელთა სევდიანი პორტრეტები (გავიხსენოთ, აგრეთვე, ლადო გუდიაშვილის ადრინდელი პერიოდის ზოგიერთი ტილო), გაუხუნარი საღებავებით დაგვიხატა ხის აივნებიანი თბილისის კარნავალის უკანასკნელი მონანილენი.

ფერისა და მუსიკის იშვიათი ნაზავია მცირე ლირიკული შედევრი „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო...“, სადაც გაზაფხულის ნიაღვარივით ატალღებულ სტრიქონებში უეცარი ქარ-წვიმისგან დაფენილი უნაზესი ყვავილები მიექანება. სურათი იმდენად ცოცხალი და დინამიურია, ცხადლივ ხედავ და განიცდი; სიფრიფანა ვარდისფერი ფურცლები თითქოს სრბოლაში გასჯიბრებიაო ქაფმორეული ლანქერის სისოვლეს. ბუნების სტიქიონური ძალები შეწყობილად მოქმედებენ, რათა მღელვარე ფონზე მკვეთრად წარმოაჩინონ ადრიანი გაზაფხულის წარმავალი და თავბრუდამხვევი სილამაზე. რა სმენა და თვალი სჭირდება ოსტატს, რომ ყოველივე ეს ერთ მოკვეთილ ფრაზაში დასტიოს:

ყვავილების ქარში მიჰქრის ტბორი.

გალაკტიონ ტაბიძეს არ უყვარს მუნჯი, გაქვავებული ხედები, მის მიერ დახატული სურათი თითქმის ყოველთვის მოძრავი და ახმიანებულია, ამიტომაც სამუდამოდ გვებეჭდება მესხიერებაში: იშვიათად თუ გადმოუცია ვინმეს მშობელი მიწის ასეთი სახილველი, ფიზიკურად შესაგრძნობი სიყვარული და, ამავე დროს, თაობათა ცვლის მარადიული სევდა, როცა აჩრდილების სამყაროდ ქცეული წარსულიდან ძვირფასი სახეების გამოხმობა გვიხდება:

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

გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკიდან კიდევ უამრავი მაგალითის მოხმობა შეგვიძლია, თუ როგორ ერწყმიან ერთმანეთს ფერი და ბგერა. ასეთია თუნდაც მზის მხურვალეობით გათანგული ლექსი „შუადღის გულმოდგინება“, რომლის პირველივე სტროფი ორ, თვისობრივად განსხვავებულ (ხედვითი და აკუსტიკური), მაგრამ ერთ მთლიანობაში მოქცეულ პლანად ლაგდება:

გულმოდგინებას შუადღე იჩენს,
იფენს რა ენებს, ვით წითელ ინას,
ინყებს ათასი ჭრიჭინა ჭრიჭინს
და ფხაჭნის ჰაერს – გაბზარულ მინას.

გავარვარებული მზის ცეცხლოვან სინითლეს, მენამული საღებავით რომაა გადმოცემული, ბროლივით გამჭვირვალე ჰაერზე არეკლილი ჭრიჭინების მჭახე ხმა უერთდება.

ზოგჯერ ხმას, უმნიშვნელო შრიალს, იქვე ერწყმის მასთან დაკავშირებული ხატი; მოცახცახე, ატოკებული ნაძვებისა და ფიჭვების ხეივანის ცქერისას, სხვას ვის შეეძლო მასავით დაენახა:

ქარის ბგერაზე
ფირუზისფერ ნემსების შვავი...

თამამი ვიზუალური ხილვების კვალდაკვალ, მუსიკის იდუმალი, ჰაეროვანი ბიძგები გასდევს პოეტის ერთ-ერთ ადრინდელ შედევრს „შერიგებას“. ასეთი შთაბეჭდილება იმიტომ როდი გვეუფლება, რომ ლექსში მოცარტია ნახსენები, აქ ყოველ სტრიქონში განუზომლად მეტია ნათქვამი, ვიდრე სიტყვების ჩვეულებრივი მნიშვნელობა და ლოგიკური თანმიმდევრობა დაიტევდა; სალექსო ფრაზის ევფონია უკიდურესობამდეა მონესრიგებული, მაგრამ ოდნავადაც არ იჩრდილება არანაკლებ მთავარი, წარმოსახვითი პლანი, პოეტის განუმეორებელი მეტყველება რომ აჩენს:

ტოტებს ქარისას გადაჰყვამარტი,
თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები
და ნავალ ქარში, როგორც მოცარტი,
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით.

ვერავითარი კონკრეტული სახე ვერ მისცემს ჩვენს ფანტაზიას იმდენ გასაქანს, როგორც ეს, ერთი შეხედვით, ძნელად წარმოსადგენი – ქარის ტოტებს გადაყოლილი მარტი – ნიშანი ნამდვილი გაზაფხულის დადგომისა, როცა შემალლებულ მზეზე ელავს „უმძიმეს იაგუნდებით“ მოჭედული მყინვარის გვირგვინი.

გატოტილი ქარი, ქარის ტოტი – გალაკტიონის ერთ-ერთი უსაყვარლესი სახეა, პოეტის მშფოთვარე ბუნებიდან ამოზრდილი; სხვადასხვა ნიუანსებით იგი მრავალგან არის გამოყენებული („და სპარსეთიდან ლექსების კონა მიმოდის, როგორც ტოტი ქარისი“), განსაკუთრებით მოხდენილად კი მის ცნობილ ტრიპტიქში „ეს მშობლიური ქარია“.

ხსენებული ლექსი, რომლის სამივე ნაწილში სამი სხვადასხვა საზომია გამოყენებული და ტემპიცა და მუსიკაც შესაბამისად იცვლება, თითქოსდა ქარში აქანავებული ჩრდილების მოძრაობას მიჰყვება, პირველივე სტრიქონებიდან ირეალურ სამყაროში გადავდივართ – ბინდისფრად ასვეტილან უსასრულობაში ღრუბლის უცნაური კოშკები. უნებურად დავვიდგება თვალწინ ჩურლიონისის ფანტასმაგორიები. ცნობილი ლიტველი მხატვარი და კომპოზიტორი თავის ნამუშევრებში ჭარბად იყენებდა მუსიკალურ პრინციპს და მის ხელოვნებასაც ამიტომ უწოდებდნენ ხოლმე სინთეზურს.

გალაკტიონი ყოველგვარი შემზადების გარეშე ქმნის სასურველ განწყობილებას და ზღაპრული ტონალობის ასაღებად საკმარისია კოშკებთან ახსენოს ქაჯთა ტყვეობაში მყოფი ნესტანი – ჩვენს ცნობიერებაში თავისთავად გაკრთება „ვეფხისტყაოსნის“ გრანდიოზული პანორამები:

შავმა ნისლმა დანისლა
მთები დაღესტანისა,
აიმართნენ კოშკები
ცისა და ნესტანისა.

აქვე შემოდის ქარის მოტივი, სწორედ იმგვარად, ადრე რომ აღვნიშნეთ; ამ სახეს ინტიმს, მიმზიდველობას მატებს პოეტისათვის ესოდენ დამახასიათებელი საგანგებოდ მიამიტური შეკითხვის ინტონაცია:

გახსოვს? ტოტი ქარისა
აქანებდა მთვარესა...

მეორე ნაწილში, დაბალი შაირით რომ მიედინება, „მშობლიური ქარი“ კიდევ უფრო მომძლავრებულია, სურათები – კიდევ უფრო კონკრეტული; ვაზის ფოთლებისა და დატაროვებული სიმინდების შრიალი ჩაგვესმის, მაგრამ ზღაპრულობის იერი აქაც შენარჩუნებულია. ლოენგრინეს ხსენება გალაკტიონ ტაბიძის უსაყვარლესი კომპოზიტორის – რიჰარდ ვაგნერის სიზმარეულ სამყაროს გადაგვიშლის ნამიერად.

ლექსის ბოლო ნაწილი შედარებით მინორული ხდება, დამცხრალი ქარი ძლივს გასაგონ ჩურჩულს მიაგავს („სიო დაიბერა, ჩალა გაიჩალა“...), შეყვითლებული ველი გარინდებულია, ყოველივე „ოქროს ზღაპრად“ ქცეულა. მშვიდად, უშფოთველად ჩათავებულ სტრიქონებში ლომის ტყავივით დაფერილი შემოდგომა ნებივრობს. აქვე შეიძლება გაგვახსენდეს სიყმანვილესთან გამოთხოვების მიმანიშნებელი, უღრმესი აზრის შემცველი უბადლო ფერწერული სახე, ფოთოლცვენის მელანქოლიასავით რომ ამღვრევს კაცის სულს:

და ყოველივე როგორ ნაზდება,
როცა ახლოა მზე შემოდგომის.

ამ სტრიქონების ავტორი ფერს უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს. მისი მრავალი სახე ისე თამამი და უჩვეულოა, შთაბეჭდილება იქმნება, – სიტყვების მაგივრად პოეტი საღებავებს იყენებს. თითქოს სეზანის ნატურმორტების ხასხასა სიმკვეთრეს ხედავდე, როცა გაგახსენდება:

ველად ყრია ლურჯი კომში
და ცისფერი ატამი.

შეუმცდარი ინტუიციისა და აბსოლუტური სმენის ნყალობით, გალაკტიონ ტაბიძეს შეეძლო კონკრეტული ლექსისა და სათქმელისათვის აუცილებელი ფორმა გამოეძებნა, პოეტური აზრისათვის ზუსტად მიესადაგებინა მუსიკალური საფანელი. მან საუცხოოდ იცოდა, რომ მუსიკა ამძაფრებს, ათვალსაჩინოებს და მონათესავე ბგერების ჩარჩოში აქცევს ვიზუალურ წარმოდგენებს.

გავიხსენოთ კიდევ ერთი ლექსი („მგზავრის სიმღერა“), სადაც ეს ეფექტი რეალიზებულია და პირველსავე სტრიქონებშია გადაშლილი პირქუში ხეობის ლანდშაფტი:

რამდენ მდინარეს არბევს
ეს დატეხილი მთები...

ამავე სტროფში დემონის წარბეზივით გაკლაკნილი (მოვიგონოთ კლდის თავზე განოლილი ვრუბელის დემონი) „ნიაღვრის ფრთები“ ნახსენები და მომდევნო სტროფებში ვრწმუნდებით, რომ ესეც არაა შემთხვევითი; ჯერ ერთმანეთზე მიჯრილ ორბის ბუდეებს ვხედავთ და უმაღლვე გამოჩნდება ცის ლურჯ ფონზე მობოინე ქარი, ირაოს თანდათან რომ ავიწროებს და ძირს თავის მსხვერპლს უთვალთვალებს:

უუძველესი ციხის
ჩანს ნანგრევები შორი,
ჩქარი მდინარის რიყეს
რგოლებს აზომებს ქორი.

მუსიკალურ ნაწარმოებში ხშირია მთავარი მოტივის ვარირება, რამდენადმე შეცვლილი სახით განმეორება. ამგვარი რამ თავისებურად ხდება მუსიკალურ პრინციპზე აგებულ ლექსშიც. აქაც არ არის სავალდებულო ცალკეული სტრიქონების უცვლელი განმეორება.

ზემოთ მოტანილი ციტატიდან მომდევნო სტროფებში ოდნავ სახეცვლილი მეორდება სისწრაფის აღმნიშვნელი ერთი სიტყვა, რომელიც მთის მდინარის ჩვეულებრივ ეპითეტადაა გამოყენებული („ჩქარი მდინარის რიყეს“). ლირიკული გმირი მოზღვავებულ განცდებს ველარ

უძლებს და სიმშვიდის მოსაპოვებლად დაღამებას ნატრობს („ჩქარა დაეშვი, ღამეე“...), ხოლო შემდგომ ისევ, როგორც ღალ და ცეცხლოვან „იმერულ მგზავრულში“, კიდევ უფრო მატულობს ტემპი:

ჩქარა დაეშვი, ბინდო,
ფიქრი მომეცი წმინდა,
ვისაც ვენდე და მინდო,
კვლავ მომაგონდეს, მინდა;
მინდა ახალი გზები,
მინდა ახალი რამე,
გაბრწყინებული მთები,
განათებული ღამე.

თუ რა ახლოს ეგულება ერთმანეთთან გალაკტიონ ტაბიძეს საგნის დანახვა და ბგერის მოსმენა, იქიდანაც ჩანს, რომ მის ერთ-ერთ უბრწყინვალეს ლექსში („მას გახელილი დარჩა თვალები“), უცხოეთში გარდაცვლილი ადამიანის ტრაგიკულ ხვედრს რომ გვამცნობს, ეს ორი მთავარი უნარი გაიგივებულია, ერთ ფოკუსშია მოქცეული – უჭირისუფლო კაცის შუქ-ჩამქრალ, ღიად დარჩენილ თვალებს გრძნეული თვისება ენიჭება:

და ეს თვალები საღამოთა ხმას
უსმენდნენ ტანჯვით და მოკრძალებით.

ჩათავდა სიცოცხლე, გარდაცვლილმა გამოსცადა „ნამების წყნარი წარმავლობა“ და იგივე თვალები „სერაფიმთა ხმას“ უსმენენ; სასუფევლის თეთრ თაღებში დნება ზეციური გუნდის მწუხარე სულთათანა. მიღმა სამყაროს შეცნობისა და დანახვის უმძაფრესი სურვილი ჩანს უეცარ წამოძახილში: „რა ხდება იქით!“ და თითქოს სულეთის მინდვრებს თხელი საბურველი გადააცალესო, უმალ იხსნება სამზეოს დაკლებულთა ქვეყანა.

ამ ლექსის სევედიანი, ამაფორიაქებელი მუსიკა, ძირითადად, სათაურშივე გატანილი ერთი სტრიქონის რეფრენზეა დამყარებული და ეს სტრიქონი, ძალზე უმნიშვნელო ცვლილებებით (ხან კავშირის, ხანაც შორისდებულის დართვა), ათი სტროფის მანძილზე ათჯერ მაინც მეორდება.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ფერისა და მუსიკის სიტყვაში განსხეულებას – ერთმანეთში გადასვლას უზადლო სიცხადით წარმოაჩენს ჭეშმარიტად დიდოსტატური რითმა-მეტაფორა „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“.

თანამედროვე ნორვეგიელი მწერლის იუჰან ბორგენის რომანში „პატარა ლორდი“ – მთავარი გმირი, მუსიკოსი ბიჭუნა ვილფრედი სალონში სტუმრად მყოფი პოეტის ლექსებს როცა უსმენს, გაიფიქრებს – სიტყვები ზოგჯერ მეტია, ვიდრე მუსიკა, რადგან ისინი ერთდროულად მუსიკაც არიან და სიტყვებიც.

ვინ მოთვლის, ჩვენი პოეტის რამდენი ლექსი იძლევა ამის თქმის უფლებას.

გალაკტიონ ტაბიძეს უხვად ჰქონდა მომადლებული გარდასახვის დიდად საჭირო და იშვიათი უნარი, რაც მის მძლავრ ტალანტს სხვა სურნელსა და შთაბეჭდილებას აძლევდა. მისი გონება ნაზიარები იყო მსოფლიო კულტურის უმაღლეს მიღწევებს, მის ლირიკაში გასაოცარი უშუალობით, ორგანულად აირეკლა ლიტერატურისა და ხელოვნების უკვდავ ქმნილებათა სიდიადე. მას ძალა შესწევდა ორიოდ სიტყვით დაეხატა და გაეცოცხლებინა გარდასული ცივილიზაციები – ბაბილონი, ურარტუ, ეგვიპტე, ძველი საბერძნეთი, ძველი რომი თუ ბიზანტია...

რომელ ჩვენგანს დაავინყდება ხვატისგან აკვნესებულ ქვიშაში სარკოფაგიდან წამომდგარი მუმია; ოდესღაც თაფლითა და ნელსაცხებლებით გაპოხილი სუდარის არტამანებით შეკრული, შავად გაქვავებული გრძელი ჭუპრი, რომელშიც პოეტი ფარაონ რამზესის გოლიათურ ფიგურას შეიცნობს:

ის იყო მეფე. ეხლაა მტვერი; რომ საუკუნეთ რიგი გარიყოს,
არ შეუძლია იყოს პირფერი. არ შეუძლია მტვერი არ იყოს.

არ არსებობს ძალა და სიმაგრე, ამ უღმობელ კანონს რომ გაუმკლავდეს. ესაა ყოვლის მმუსრავი დრო, ამოების გაუძღომელი და გულგრილად გამომზირალი ხახა, ჩაუნთქავი რომ აღარა დარჩება.

რამდენიმე სტრიქონში სილის საათივით ჩამოიცილება „საუკუნეთ რიგი“ და ამ ჩუმ შრი-ალში თითქოს გვესმის ოდესმე უძღვევლი იმპერიების გარდუვალი დამხობა. ყველაფერი გამქრალა. ესაა ოლონდ, ნილოსის პირას, ხავერდოვანი ორქიდეების უნაზეს ფურცლებს მალიმალ ატოკებს გრანიტის აკლდამაში დაუმწყვდეველი იდუმალი სულის მარადი ფორიაქი...

ადრეულ ლირიკას განეკუთვნება აგრეთვე რაიმე გარეგნულ ეფექტებს მოკლებული, მაგრამ დიდი შინაგანი თრთოლვით აღძრული ერთი ლექსი („ქარი მოგონებათა“), ზღვის ენით აუნერელ სიმშვიდეს რომ ხატავს. ჩვენს თვალწინ იბადება სწორუპოვარი მშვენიერება: თითქოს ახლა ვჭვრეტდეთ, კვიპროსის კლდოვან სანაპიროზე, ქაფის შრიალა საბურველიდან ამოსულ აფროდიტეს. ქარვასავით გამჭვირვალე სტრიქონებში ელადის უბერებელი სული ტრიალებს, საგანგებოდაა შეყოვნებული ანტიკური სამყაროს აუძღვრეველი პეიზაჟი...

...თითქოს ქალწულმა პირველად სცოდა
და სინანულის დაგუბდა ღვარი...
ზღვა იყო წყნარი.
თითქოს ფენობა ზურმუხტის რტოთა,
ცის დასავლამდე უსიზმროდ მდგარი,
უსმენდა ჩანგებს და მოელოდა,
შორს, ძალიან შორს მოჩანდა ქარი.
მე შენ გკოცნიდი და გული თრთოდა.
ზღვა იყო წყნარი.

აქ ჩანს ნახევარტონთა და მინიშნებათა დიდოსტატი. ეს არის ნამდვილი ბენჯის ხიდ-ზე გავლა: ის, რაც სხვათა ხელში უეჭველ ბანალობად იქცეოდა, უმაღლეს ხელოვნებად გვევლინება. ფერი და ბგერა აქაც მონაცველებენ, „ზურმუხტის რტოთა“ თვალისმომჭრელ ელვარებას ჯადოსნური მუსიკის მოსმენა სწადია, იცდის, ქარის შეხებაზე როგორ შეარხევს სიმებს ეოლოსის ქნარი...

აქვე იჩენს თავს პოეტის გასაოცარი უნარი – დაინახოს მოკვდავის თვალთ დაუნახავი, უხილავი:

შორს, ძალიან შორს მოჩანდა ქარი.

მარადი მოძრაობისა და განახლებების სიმბოლოს – ქარის თემა იმდენად დიდი და მრავლისმომცველია გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში, რომ ცალკე უნდა იქნეს შესწავლილი.

ამჯერად მხოლოდ შესადარებლად გავიხსენოთ „ისევ ეფემერას“ მომნუსხველი სტრიქონები: „ქარი არ ჩანს, ქარი არ ჩანს, მაინც მწვერვალებს ედება ქარი“, რომელთა შემდგომაც ქარში გადატეხილი მაღალი ჩინარის ხატი საკუთარი სიმაღლით წამებულ პოეტის ხვედრთანაა გათანაბრებული.

ისიც აღსანიშნავია, რომ ლექსის („ქარი მოგონებათა“) ბოლოს ერთ მთლიანობაშია მოქცეული ხაზგასმული კონტრასტი – ქალთან აღერსში ათრთოლებული ჭაბუკის გული და ზღვის უშფოთველი, გადასარკული ზედაპირი სურათს აცოცხლებს, დინამიკურობას მატებს.

სასურველი სახე და ეფექტი რომ შექმნას, გალაკტიონ ტაბიძე ხშირად მიმართავს თავისებურად ნაწარმოებ ფორმებს (მეტწილად – სახელის ზმნად ქცევა) და იმდენად ძლიერია მისი „სიტყვის ალქიმი“, ყოველგვარი მოსალოდნელი ხელოვნურობა თავიდანაა აცილებული.

ერთი მხრივ, ამგვარი ფორმების შემოტანა ვიზუალური ხატების გაჩენას ისახავს მიზნად, ფერთანაა დაკავშირებული. მაგალითად, როცა ერთ ლექსში („დაფნა“) ვკითხულობთ „და

ოცნება მოგონებას იით მოაიავეებს“... კონტექსტიდან ვიცით, რომ იის ლურჯი ფერი ავტორს შემოქმედის ამაღლებული და მეოცნებე ბუნების დასახატავად დასჭირდა. ლექსის პირველ-სავე სტროფში „პოეზიის ლაჟვარდი ცრემლია“ ნახსენები.

ეს სიტყვა („მოაიავეებს“) სხვა შემთხვევაშიც ოცნებასთან, მირაჟთანა დაწყვილებული და, რამდენიმეჯერ გამოყენების შემდეგ, კიდევ უფრო ბუნებრივ იერს იძენს, პოეტის ლექსიკაშიც მკვიდრდება.

ამ ტიპის ფორმათა ნაწილი კი, როგორც მოსალოდნელი იყო, მუსიკალური ეფექტის მისაღწევადაა გამიზნული; როცა ერთ-ერთი ლექსის პირველსავე სტრიქონში ჩნდება ხომალდს გაყოლილი „თოვლის მადონას“ ილუზორული სახე, იქვეა აღნიშნული მისი გრძნეული ძალა „...ყვავილები გიიადონა“. ჭრელი ყვავილების მაგალობელ ფრინველებად ქცევა მომაჯადოებელი ბგერებით ავსებს სივრცეს და სახესაც მითოლოგიური ელფერი ეძლევა.

ეს და სხვა ამგვარი სტრიქონები თავისუფალ ასოციაციებს აღძრავს და ლოგიკურ ანალიზს ნაკლებად ექვემდებარება.

პეტროგრადის ციკლს განეკუთვნება პოეტის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ლექსი „ცხრაას თვრამეტი“, რეტროსპექტულად რომ ასახავს სამოქალაქო ომის ქარცეცხლიან დღეებსა და რევოლუციური რუსეთიდან სამშობლოში დაბრუნებას. ეს ნაწარმოები მრავალმხრივია საგულისხმო, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთ დეტალზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

თვით ლექსი შეიძლება ორ ნაწილად გავყოთ. პირველია უშუალოდ პეტროგრადთან დაკავშირებული მოგონებანი – მოთარეშეთა უეცარი თავდასხმები, ხელჩართული პარტიზანული ბრძოლები, კატასტროფის დადარაჯება და ქარში ლიანდაგს აცდენილი მატარებელი, ზარბაზნის გრუხუნი და სიბნელება დაკიდებული სალუტის ბრჭყვიალა მტევნები, საპნის ბუშტებივით რომ ქრება... სურათს კვლავ ბგერა ენაცვლება. ბალტიის ზღვაში საშიშრად, მძიმედ მოძრავი კრეისერები, რუპორში გახშიანებული კაპიტნის მჭახე ბრძანება, ჰაერს რომ ფხრენს; დაუნდობელი ნგრევა, ქაოსი... ასეთ დროს განსხვავებული ტონის მოსინჯვა უხდება პოეტს, ხმა უმკაცრდება; თითქოს ლითონია შიგ ჩაღვრილი. „ატმის რტოს“ უნაზესი მელოდია აქ არ გამოდგება. სულში დატრიალებული ქარიშხალი ტრაგიკულ ნოტებს ითხოვს:

სასტიკი იყო ჩემი დემონი,
არ ითვისებდა ჩვეულ გალობას,
ანგელოსები უედემონი
ტიროდნენ გზათა მიუვალობას.

უედემოდ დატოვებული ანგელოსი იგივე სატანაა და ეს ეშმაკეული სახეები თითქმის ბოლომდე გასდევს ლექსს; ყველაფერი სატანის გარეგნობას იღებს, თვით ოჯახის ერთგული, უწყინარი მუნჯი მსახურიც.

მეორე ნაწილი სამშობლოს ხილვით იწყება („აჰა, ნაპირიც, ჩვენი ნაპირიც...“). ტონიც და ხაზებიც რბილდება. უცნაური სინაზე და სიყვარულია დატეული ერთ ფრაზაში, შემოდგომის სუნთქვით ფერნაცვალ ამ ნაპირს რომ გვიხატავს:

იგი მშობლიურ თიბათვეს გავდა...

ნაპირამდე ლარივით გავლებული გზის ბოლოს სილაში ჩანოლილი ნავი ვან გოგის ცნობილი ტილოს სიცხადით წარმოგვიდგენს სურათს.

ნაპირს მოახლოებული ხომალდის გემბანიდან საუცხოოდაა დანახული ჰორიზონტი; იქ ორი მონათესავე სტიქია – წყალი და ჰაერი ერთმანეთს მიელტვიან. იალქნების წვეროებს დაუსერავს ეს მირაჟული მხარე „იქ, სადაც ზღვა და ცის დასავალი სიტყვის უთქმელად გრძნობენ ერთმანეთს“.

ლექსში მოქნილად, საოცარი სიმახვილითა და ოსტატობით არის დახატული პოეტის თანამგზავრი, რომლის არც განზრახვა ვიცით და არც ვინაობა. შიგადაშიგ ორგანულად იჭრება

სასაუბრო ინტონაცია, რაც მეტად თავისებურ იერს აძლევს გალაკტიონ ტაბიძის ოციანი წლების ლირიკას:

- მე იმერეთში წავალ, თქვენ საით?
- მეც იმერეთში, ჩემო ბატონო.
- შევყვეთ გზაში ცბიერ მუსაიფს,
- შენ თვლემდი, ცაო, უკაბადონო.

ბოლო სტრიქონი თითქოს გამოყოფილია, ცალკე დგას. მსგავსი ჩანართები – კერძოდ, ცისადმი როგორც მესაიდუმლისა და თანამზრახველისადმი ასეთი უშუალო მიმართვა – გალაკტიონის საყვარელი ხერხია. გავიხსენოთ „ჭარხალის“ ანალოგიური სტრიქონი:

შენ ბანცალებდი, ბურულო ცაო.

მძიმე გულისტკივილი ახლავს, ჩამავალი მზის ფონზე, მშობლიურ სოფელში ჩასვლას. საცოდავი შესახედია სახურავგადახდილი მტირალი სახლი, ჭიშკართან შემოგებებული მუნჯი მსახური, ბებერი ძაღლი, მოსული რომ იცნო და ყეფა შეწყვიტა... ყველაფრიდან უსამველო სევდა ჟონავს:

წვიმა... მდინარე... თვე ნოემბერი.
ვთქვი: მწუხარება ეხლა იწყება.

გაპარტახებულ ეზოში ჭოტის კვილსა და ძაღლის აზმუვლებას ძაღლივით ერთგული მუნჯის (დავაკვირდეთ, როგორ გამოჩნდებიან ისინი ლექსში: „გამოგვეგება მუნჯი მსახური“..., „გამოგვეგება ძაღლი ბებერი“...) საზარელი ქვითინი ერთვის. აქ პოეტი იყენებს ერთ თავისებურ ფორმას, ბინდში ნელ-ნელა ჩაძირული კარმიდამო რომ დახატოს: „შელამებამ ითანდათანა“. ცხადია, თუ რაოდენ დინამიკურს და ცხადად წარმოსადგენს ხდის ამ სურათს სიტყვის ოდნავი, არაშინაარსისეული სახეცვლილება [...]

* * *

ეროვნული მოტივი ძალზე მძაფრად გამოიკვეთა გალაკტიონ ტაბიძის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ლექსში „მშობლიური ეფემერა“. თავისი დიდი წინაპრების (აკაკი, ვაჟა) მსგავსად, ამ ლექსის ავტორს ქართველი ერის მითიური გმირის – ამირანის – გამოხმობა მოუხდა.

ამირანის სახე ტანჯული საქართველოს სიმბოლოდ სხვებზე ადრე აკაკიმ გაიაზრა და გმირის ატრიბუტებიც მან წამოსწია წინა პლანზე ყვავ-ყორნებისგან გულმკერდდაფლეთილ მიჯაჭვულ ტიტანში („იმ ჯაჭვს გასწყვეტს გმირთა-გმირი!“).

დემნა შენგელაიამ თავისი საინტერესო ფოლკლორული ძიებებით ცხადყო – ამირანის მრავალრიცხოვანი პლასტიკებიდან უმთავრესია ის, რომ ჩვენი ხალხური მითოლოგიური ეპოსის გმირი ვეგეტატიური ღვთაებაა და მას უმჭიდროესი კავშირი აქვს ბუნების კვდომასა და განახლებასთან (გველეშაპის ანუ მინის მუცელში ყოფნა, იქედან თმანვერგაცვენილი გამოსვლა და მერე ისევ შემოსვა).

ცნობილია, თუ რა ღრმად ჰქონდა ვაჟა-ფშაველას გაშინაგნებული მითოსური აზროვნება; ერთ-ერთ ლექსში („ჩიტი-ჩიორა“), სადაც ზამთრის პირზე განძარცული და გასაცოდავებული ბუნებაა დახატული, ამირანის სახის სწორედ ამგვარი უძველესი გაგება გვაქვს:

ტყე ისეთია,
როგორაც გლახა:
შეეცოდება,
კაცმა თუ ნახა.

მკვდარ ამირანს ჰგავს
მინდორ-ველები;
დაუკრეფიათ
გულზე ხელები.
რა ვნახე გუშინ,
რას ვხედავ დღესა!..
.....
ყველასგან მესმის
მე მხოლოდ კვნესა...

დავაკვირდეთ ამ ბოლო სიტყვას – „კვნესას“. იგი შემთხვევით არ უკავშირდება გულხელდაკრეფილ ამირანს. ეს სიტყვა კიდევ არაერთგზის შეგვხვდება.

რა თქმა უნდა, შეცდომა იქნება იმის ფიქრი, თითქოს ვაჟას ამირანის სახე მხოლოდ ამგვარად ესმოდეს და მასში არ ხედავს ჩვენი ერის უძლეველობის სიმბოლოს, ავსულებისა და ბოროტების დამთრგუნველ ძალას. სიმბოლოც სწორედ იმიტომ არის სიმბოლო, რომ მას მრავალი პლანი გააჩნია.

ამ მცირეოდენი გადახვევის შემდეგ ისევ „მშობლიურ ეფემერას“ მივუბრუნდეთ; მოქმედების ადგილი აქაც განძარცული ტყეა, თოვლქვეშ დატანებული ბილიკი, ამ ადგილების მკვიდრს ვეღარ უცვნია „მშობლიური ხეები“... მარტოდ დარჩენილი ძეხორციელის ხმამაღლა ნათქვამ სიტყვას ტყე იმეორებს, აორკეცებს ხავსგადაკრული კლდეები.

ჯონ მილტონის უმშვენიერესი მცირე პოემა „კომუსში“ ნიმფა ექოს წყალქვეშა სამყოფელიც ხავსითაა მოფენილი, ხმა რბილად რომ დაიჭიროს.

„მშობლიურ ეფემერას“ თავიდან ბოლომდე გასდევს განმეორებული სიტყვების მწუხარე ექო, რასაც თვალით უხილავი არსების კვნესა მოჰყვება:

შეხავსებია კლდეები კლდეებს,
იქ ვილაც კვნესის დიდი ხანია.
„ამირანია?“ მივმართავ ტყეებს
და ტყე გუგუნებს: ამირანია!..

ტყე სულიერივით იძლევა პასუხს; ვისმენტ ექოთი მძლავრად გახმიანებულ სიტყვას და შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ე. წ. „სარკისებური სიმეტრია“ პლასტიკიდან აკუსტიკის ენაზეა გადატანილი.

და მაინც, ეს არ არის უბრალო განმეორება, განსხვავება გარეგნულად და შინაარსობრივად იდენტური სიტყვების ინტონაციაშია; გადაძახილ-გადმოძახილს კითხვა-პასუხის ფორმა ეძლევა, რაც მარჯვე ლიტერატურული ხერხის სახეს იღებს.

ტანჯულის კვნესა აფორიაქებს ტყეში მოარულის გონებას (ეს ტყეში მოხვედრაც ერთგვარ სიმბოლურ პასაჟად უნდა მივიჩნიოთ, ისევე, როგორც სიმბოლურად იწყება ცხოვრების ნახევარგზაზე, უსიერ ტევრში გამოფხიზლებული დანტეს პილიგრიმოზა ჯოჯოხეთის ჯურღმულებისაკენ). ლექსის ლირიკული გმირი საკუთარ გულად თვლის ყვავ-ყორნებისაგან ნაძიძგ ამირანის გულს, წამით თავის თავსაც ერის პერსონიფიცირებულ ზეკაცთან აიგივებს:

ეს მძაფრი კვნესა მინამლავს დღეებს,
ის გული ისევ ჩემი გულია...
„დაკარგულია?“ მივმართავ ტყეებს,
და ტყე გუგუნებს დაკარგულია...

აქ არაა დაკონკრეტებული, თუ რა არის დაკარგული, მაგრამ ეს მოჩვენებითი გაურკვეველობა (შემკითხველს და პასუხის გამცემს „სიტყვის უთქმელად“ ესმით ერთმანეთის) კიდევ უფრო ამძაფრებს ლექსის ტრაგიკულ ტონს და ჩვენ ვხვდებით რაღაც დიდის, საარსებოდ აუცილებელის (ან თვით არსებობის) დაკარგვაზეა ლაპარაკი.

ტყის გუგუნს თერგის გუგუნი ენაცვლება, იმ შმაგი თერგისა, ასე დაუფინყარად რომ დაგვიხატა გრიგოლ ორბელიანმა, ხოლო ილიას თავისუფლების, განახლების, მოძრაობის სიმბოლოდ ესახებოდა. თერგის ხსენება უმალ აცოცხლებს გასული საუკუნის სამოციანელთა მონამებრივ სახეებს და შფოთიან მდინარესთან გასაუბრება წინა თაობასთან ღირსეული შთამომავლის გადაძახილად აღიქმება:

სულ ერთი წამით, განსაცდელ ჟამად,
შეხვედრა ჩუმი მე შენად მერგო.
მოგონებებით, რაც ჩემ გულს ანთებს,
იმ ძვირფას ლანდებს გადაეც, თერგო!..

ბოლოს თითქმის სიტყვა-სიტყვითაა განმეორებული ჩვენ მიერ ადრევე ციტირებული მეორე სტროფი, ოღონდ სადაც „მივმართავ“ ეწერა, ჩასმულია „კვლავ ვკითხავ“, რაც მგმინავი ტყვეკაცის ტანჯვას დაუსრულებლობის ბეჭედს ასვამს, ისევე ერთმანეთს შეხავსებული პირ-ქუში კლდეები, რომლის სიღრმიდან რიტმული, გაუყურებელი კვნესა ისმის: იგივე კითხვა მეორდება და პასუხიც ერთია ამ შეკითხვაზე:

„ამირანია?“ კვლავ ვკითხავ ტყეებს,
და ტყე გუგუნებს: ამირანია!..

მიუხედავად საერთო ტონის აშკარა ტრაგიკულობისა, ფინალური სტრიქონები რამდენადმე მაინც მაჟორულად ჟღერს, რადგან იქ, სადაც ამირანია, თუნდ ღონემიხდილი და მკერდდაფლეთილი, იმედის გადანურვა არ შეიძლება. ეს ზეგარდმო ნიჭითა და მადლით ცხებული ლექსი დროის გარეთ დგას ისევე, როგორც თვით ჩვენი ერის უკვდავება.

კვნესას, რომელიც თავიდან ბოლომდე გასდევს „მშობლიურ ეფემერას“, ილია ჭავჭავაძის „ელეგიასთან“ მივყავართ („ზოგჯერ კი ტანჯვით ამოძახილი, ქართვის ძილშიაც კვნესა ისმოდა“).

ამ მრავლისმეტყველმა „კვნესამ“ თავდაპირველად გალაკტიონ ტაბიძის ჭაბუკობის-დროინდელ ლექსში გადაინაცვლა, მაგრამ ის, ვინც ამ კვნესას გამოსცემს, „აჩრდილის“ თეთრწვერა მოხუცის მსგავსად, პერსონიფიცირებულია:

ვიღაცა რეკავს ღამღამობით ზარს,
ვიღაც მთებს იქით კვნესის და კვნესის.

მონიფულობის ჟამს, გალაკტიონ ტაბიძემ კვლავ გაიხსენა ილიას მიერ ხორცშესხმული ჩვენი ერის „თანამდევნი, უკვდავი სული“ და თითქოს ერთხელ კიდევ გვაზიარა უდიდეს საიდუმლოს:

ამ ბნელი ღამით ვიღაც დადის საქართველოში,
ამ ბნელი ღამით ვიღაცა კვნესის.
ვახსენოთ ჩვენ ის უკანასკნელ სადღეგრძელოში,
სადღეგრძელოში ვახსენოთ ჩვენ ის.

ეს იგივე კვნესაა, მკვდარ ამირანთან გათანაბრებული, გულ-ხელდაკრეფილი ბუნების ფონზე რომ შემოესმა „გველისმჭამელის“ დამწერს.

ახლა თვით სათაურიდანვე ყურადღების მისაქცევი „დაუსრულებელი კვნესა“ მოვიხმობთ (ვაჟას ამ მოზრდილ ლექსს თამაზ ჩხენკელი თავის მეტად საინტერესო გამოკვლევაში „ტრაგიკული ნიღბები“, სავსებით სამართლიანად, ამირანის ციკლს მიაკუთვნებს).

პირველ ნაწილში დევთა შემაზრზენი საუფლოა აღწერილი, რაც თავიდანვე ამხელს ნაწარმოების მითოსურ პლანს. ადამიანის შვილს აქ არ დაედგომება:

საზარელია ეს მხარე
ზავთით მზარავი კაცისა.

შეგადართ ამ ადგილს „მშობლიური ეფემერას“ ერთი სტრიქონი: „დარიალიდან ზარავდა ზარა“... შესაძლოა ეს უბრალო დამთხვევაა; „დაუსრულებელი კვენესის“ ამავე ნაწილში მსგავსი ჟღერადობისაა, აგრეთვე, ვარსკვლავებზე ნათქვამი დიდებული სახე:

ცაში ზარს დაჰკვრენ ცისკრისას,
ცოდვილთ სულელები კრთებიან.

მეორე ნაწილის პეიზაჟი პირველივე სტრიქონებიდანვე მოგვაგონებს „მშობლიურ ეფემერაში“ აღწერილ გარემოს. აქაც ერთმანეთზეა დახერგილი კლდეები; სწორედ აქედან ამოდის კვენესასავით „გულის მადნობელი“ ხმა, ხავსის სირბილე რომ დაჰყვება. ყველაფრიდან იგრძნობა, ეს ქვესკნელში მყოფი ამირანი ბუბუნებს; იგი წუხს, ქვეყანა დევთა საჯიჯგნელად რომ გამხდარა და ზეცას სამზეოზე ამოსვლას ემუდარება, რათა ავსულებს გაუსწორდეს, დაიცვას „ღვთიური წესი“ – „დარჩომა ანუ სიკვდილი“.

სურათი უფრო თვალსაჩინო რომ გახდეს, მოვიტანთ ორიოდ ფრაგმენტს:

ზევით კლდე, სიკვდილის მსგავსი,
სხვა კლდეთ თავს დაეფარება,
ისეთი საზარელია,
ქორი ვერ დაეკარება.
ამ კლდიდან ამოიქუხებს
ხმა საზარელი კაცისა.
მადნობელია გულისა
ხავსით მორთული ხმა ისა...

წევდიადში დანთქმული, „ტანჯვით სხვის შეუდარები“ ამირანის (შესაძლოა კოპალას, ამას არა აქვს პრინციპული მნიშვნელობა) სიტყვები გვიმხელს, თუ როგორ მოწყურებია მიწაზე გავლა და აღზევებულ ბოროტებასთან ხმლით შერკინება:

რა ფერისაა ქვეყანა,
ნეტავ მაჩვენა თვალითა,
მისი ზამთარი, ზაფხული
წყალ-ველით, მთებით მწვანითა,
ცა ვარსკვლავებით მორთული,
დღისით მზით, ღამით – მთვარითა.
ვინ ხარობს ანუ ვინ გლოვობს
მცხოვრებნი ცოდვა-ბრალითა,
და მაცემინა დევთადა
ფხა-შეუშლელის ხმალითა...

არავისთან ისე დაცული და შენარჩუნებული არ არის მითის პირველქმნილი სურნელება, როგორც ვაჟასთან. მისი პოეტური აზროვნება წარმოსახვის იმდენად ღრმა ფენებს წვდებოდა, სამყაროს გაჩენის სურათებიც უშუალო მხილველის თვალთ რომ გადმოეშალა, ალბათ სარწმუნოს გახდიდა.

ვაჟას ამირანს ღვთაების წმინდა მითოსური ატრიბუტი და თვისებებიც გააჩნია და, განსაცდელის ჟამს, ერის მხსნელ გამირადაც გვევლინება, იმ სიმბოლოდ, როგორადაც მას აკაკი მიიჩნევდა.

გალაკტიონ ტაბიძის „მშობლიურ ეფემერასთან“ მიმართებაში, ჩვენ თვალი გავადევნეთ ერთ სიტყვას და აშკარა გახდა, თუ ჩვენი ხალხის მთავარმა ისტორიულმა სატიკვარმა ამ სიტყვაში („კვენესა“) როგორ პოვა გამოხატულება.

ვაჟა-ფშაველას „დაუსრულებელ კვენესაში“ ხსენებულ სიტყვას, ვფიქრობთ, მეტი შინაარსობრივი დატვირთვა მიეცა და კონკრეტული აზრის გარდა, ფართო გაგებით, იგი ბოროტისა და კეთილის, სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ ჭიდილს უნდა გულისხმობდეს.

* * *

ვინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს,
ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს.

ამ სტრიქონებში ფორმულის სიზუსტითაა ჩამოქნილი გალაკტიონ ტაბიძის ლექსის ბუნება და გარეგნული ნიშნები.

პოეტის არაერთი შედეგის კითხვისას ჩნდება ისეთი განცდა, თითქოს თვალს აყოლებდე ქვასა თუ ხეში ჩანსულ ქართულ ორნამენტს, მზეზე გაშვებული, გაკლაკნილი ვაზის ლერწმით რომ არ უჩანს თავი და ბოლო.

ამ შთაბეჭდილებას, ვფიქრობ, რამდენიმე ფაქტორის ერთობლიობა განაპირობებს. ერთ-ერთია ლაიტმოტივის თანდათანობითი, მიზანსწრაფული გაძლიერება, რასაც ლექსის ნატიფი მუსიკა და ზუსტად მორგებული რიტმი გასდევს. თვით მუსიკისა და რიტმის მაქსიმალურ მონესრიგების დაუბრკოლებელ დენას დიდად უწყობს ხელს ცალკეული განმეორებანი, აგრეთვე, საკმაო სიხშირით გამოყენებული შიდა რითმები, სტრიქონიდან სტრიქონში გადაძვავალი მსგავსი ჟღერადობის სიტყვათა მელოდიურ ნაკადს რომ ქმნიან.

საამისო მაგალითების მოტანა უხვად შეიძლება, მაგრამ ამჟამად დავჯერდები რუსთაველის ციკლის მხოლოდ ერთ ლექსს („ვწერ ვინმე მესხი მელექსე“), სადაც რვამარცვლიან დაბალ შაირში საგანგებოდ გაძლიერებული ჯვარედინი რითმები და მათ შესაბამისად ალიტერირებული სტრიქონები ტემპს უკიდურესად აძლიერებენ.

მართლაც საოცარი ძალა უნდა ჰქონდეს პოეტს, რუსთაველი რომ აამეტყველოს და აამეტყველოს ისე, გჯეროდეს – გულისა და გონების შემძრავი სწორუპოვარი „მესხი მელექსე“ განდობს თავის აღსარებას.

რა ხერხემალი უნდა გქონდეს, რაოდენი სითამამეა საჭირო – გენიის სისხლიდან დაძრულ „ვეფხისტყაოსნის“ ფრაზას შენი შეანაცვლო და დაბლა არ დაუშვა, მის მზიურ სიტყვას შენი სიტყვა შეერწყას და შეეხორცოს, შენებურად დაატრიალო სათქმელი და მაინც რუსთაველის ნათქვამად დარჩეს:

ვწერ ვინმე მესხი მელექსე,
რაც კი მივლია მე გზები,
ჯერ ლექსი მწვავდა, მერე მზე,
ჯერ მზე და მერე ლექსები.

რა თამაშ-თამაშითა და სილალითაა ამოთქმული, ლექსისა და მზის გაიგივება, შებრუნებული რიგით დასახელება; ეს არ არის საგანთა თუ ცნებათა უბრალო გადაადგილება – ეფექტი გაცილებით დიდია; სალექსო სტრიქონებს ორნამენტში ორივე მხრიდან ჩაკარგული ხვეული ხაზების სიმეტრიულობა ენიჭება.

ამ კაცის მთელი არსება, მიწაზე ყოფნის ყოველი დღე („რაც კი მივლია მე გზები“...) ლექსმა შეინირა, ლექსის მცხუნვარებამ დაადნო; ბედისწერასავით თავს დატეხილი ამ სასწაულის გვერდით სხვა ვერაფერი თავსდება.

შემდეგი ორი სტროფი, წამიერად, „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგს გვაგონებს – ლექსის მოქნილობა და სისხარტეა დახასიათებული, შაირის მოსხლეგით, ისარივით სროლა და თოფის ხმასავით მკვეთრი, მეხის გავარდნასავით სუფთა ხმა, ხანაც მაისის ყვავილივით ნებიერი რხევა; პოეზიის ენაზე ამეტყველებული სხვადასხვა საკრავები (დაირა, ჩანგი) ერთ გაბმულ, სევდიან მელოდიას უნდა გამოსცემდეს, ერთ სათქმელს დასტრიალებდეს თავს. დავაკვირდეთ ბგერათა უწყვეტ ჯაჭვს, ფონეტიკურად მსგავსი სიტყვები როგორ ცეცხლის ენებივით გადადიან ერთი სტრიქონიდან მეორეში:

იყოს ნაკვეთი შაირი,
როგორც ნასროლი ისარი,
ხან სროლა ქუხილნაირი,
ხან რხევა სამაისარი,

ხან საკვენესარი დაირი,
ხან ჩანგი მოდაისარი.
ის არი სუნთქვა, ჰაერი,
მთელი სიცოცხლე ის არი.

ლექსის ფინალური სტრიქონი პირველის თითქმის უცვლელი განმეორებაა, ოღონდ თავში „მე“-ს ჩასმა კიდევ უფრო ამძაფრებს ისედაც ძლიერ რუსთაველისეულ ალიტერაციას. შეუმცდარი ალლოთია მოხმობილი ტკივილისგან აწრიალებული დაკოდული ვეფხვის სიმბოლიკაც, რომლის მეოხებითაც ხელშესახები სიცხადითაა დახატული პოეზიაზე თავდავინყებამდე შეყვარებული, ველად ლექსისთვის, „ოცნებისთვის გაჭრილი“ მოყმე:

შმაგი ვით ვეფხვი დაჭრილი,
მშობლიურ მთა და ველებზე,
ვარ ოცნებისთვის გაჭრილი,
მე, ვინმე მესხი მელექსე.

ქართულ ჩუქურთმასთან გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის სიახლოვე ყველაზე ხელშესახებად ცხადყო მისმა გვიანდელმა შედეგმა „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, ქართული ხუროთმოძღვრული გენიის ნამდვილ ჰიმნს რომ წარმოადგენს.

ნიკორწმინდის ხელთუქმნელი ტაძარი, ეს „ქვაში მოქცეული პოემა“, როგორც ერთი ფრანგი მოქანდაკე იტყოდა „ნოტრ-დამზე“, პოეტმა კვლავ სიტყვაში გააცხადა, ლექსის მთრთოლვარე ენაზე გადაიტანა კამარებსა და სვეტებში „მიკარგ-მოკარგული“ გზნება, მზის შესახვედრად წამომართული „ფრთიანი ფასკუნჯები“, მტრედივით ააღულუნა „ყელი გუმბათისა მალაღეროვანი“...

ამ ლექსის ხასიათი და მიზანდასახულობა საკმაოდ ცხადია და ამჯერად მის გარჩევას აღარ შევუდგებით, თუმცა ფორმის მხრივ „ნიკორწმინდა“ განკერძოებულად დგას და დანვრილებით პროფესიულ ანალიზს მოითხოვს. [...]

ვინც გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებას ასე თუ ისე იცნობს, უეჭველად შეამჩნევდა პოეზიის ეტალონად ქცეული რუსთაველის სახელისადმი მის უსაზღვრო თაყვანისცემას. ამავე დროს იგი „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის ღირსეულ მემკვიდრედაც თვლიდა თავს. ერთგან ვკითხულობთ:

ლექსია რუსთაველის და
გალაკტიონის სანყალის.

აქ, რა თქმა უნდა, იგრძნობა თავმდაბლობა და მონივნება საამაყო წინაპრისადმი, მაგრამ ეპითეტი „სანყალი“ მთლად პირდაპირი აზრით არ უნდა გავიგოთ. რუსთაველის გვერდით საკუთარი თავის მოხსენიება უკვე აშკარა, მაგრამ სამართლიან პრეტენზიაზე მიგვანიშნებს.

საერთოდ, გალაკტიონ ტაბიძე ღრმად იყო დარწმუნებული თავისი თავის ერთადერთობასა და სიდიადეში და ეს იმდენ ადგილას აქვს ნათქვამი და ისეთი ზომით, ჩვენ ბევრს ვერაფერს მივუმატებთ როგორც იტყვიან, პოეტს ძალიც შესწევდა ქადილისა.

გალაკტიონ ტაბიძემ რიტმთა, ტექნიკურ საშუალებათა თუ ფორმათა ისეთი მრავალფეროვნება შექმნა, იმდენი შესაძლებლობანი გამოამყლავნა, რომ ამ მონაპოვართა შენარჩუნება და შემდგომი გაღრმავება ყოველთვის საამაყოდ ექნება მსოფლიოში ერთ-ერთ უძველეს და თვითმყოფად ქართულ პოეზიას.

იგი ხშირად ჭვრეტდა თავის ლექსს პირუთვნელი მომავლის თვალთ, იმ მომავლისა, ოდნავადაც რომ არ აშინებდა; რომლის აზრიც წინასწარ იცოდა. ამიტომაც წერდა ასე დაჯერებულად „ცხოვრებისაგან დაჭრილი ლომი“:

შენ მხოლოდ მარადი სიმაღლე გიშველის,
როს შუქად მშობლიურ ცას შეემენები.

აქ უკვე ძეგლად ხედავდა თავის თავს „ლურჯა ცხენებისა“ და „ეფემერას“ ავტორი. მის ლექსებში ხშირადაა ნახსენები – თრობა, ცისფერი ღვინოები, დაუღვევლი სადღეგრძელოები... ეს თრობა სხვა თრობა იყო, უმაღლესი პოეზიის ნეტარი წუთებით გაბრუნება; მის ხელთ ნაჭერი უძველესი თასიც ღვინით კი არა, ფიცით იყო სავსე, მამულისათვის თავდადების ურყევი ფიცით...

ჩვენ მუდამ გვახსოვს მისი მწუხარე, უჭკნობი მშვენიერებით მაღლცხებული სტრიქონები სიჭაბუკის ჟამს ლოცვასავით წარმოთქმული:

ღამენათევი და ნამთვრალევი.
დაღლილ ქალივით მივალ ხატებთან.

ტანჯვისა და განწმენდის რა ეკლიანი გზა უნდა გაეწეო პოეტს, ჩამავალ მზესავით როგორ უნდა დამცხრალიყო მისი ქარიშხლიანი სული, რომ მერე, ასე მშვიდად და დარწმუნებით ეთქვა:

ძეგლი ცისფერი და ნამთვრალევი
აიმართება მშობლიურ მთებზე.

ამაზე დიდი ბედნიერება რა უნდა იყოს, საკუთარი სიმაღლით მთვრალი პოეტის ცისფერი ორეული სამუდამოდ შეზრდია მისგან განურჩეველ და მასავით მოკამკამე ცის უსასრულობას.

ჟურნ. „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, 1981, №4.

ნოდარ ნათაძე

გალაკტიონი მკითხველის წინაშე¹

ქართველი ერი თითქმის ერთადერთია მცირე ერთა შორის, რომელმაც დიდი ლიტერატურა შექმნა. ამ ცნებას („დიდი ლიტერატურა“) სავსებით კონკრეტული შინაარსი აქვს: დიდია ის ლიტერატურა, რომელიც ზოგადადამიანურ პრობლემებს (სიკვდილი და სიცოცხლე, ადამიანის მიმართება სამყაროსთან, სიკეთე-ბოროტება და სხვა) ეჭიდება ზოგადად ადამიანის სახელით; რომლისთვისაც ადამიანის, საზოგადოების, სამყაროს მარად საჭირობოროტო კითხვები ორგანულია საკუთარი რეალური და სულიერი ცხოვრების წიაღიდან ამოზრდილი; და რომელიც ამ კითხვათა პასუხს იმის ცნობიერებით ეძებს, – ან ბუნდოვანი განცდით მაინც, – რომ თუ მიაგნო, ეს ზოგადმნიშვნელოვანი, საერთოდ ადამიანისთვის ვარგისი პასუხი იქნება, ხოლო თუ ვერ მიაგნო, მაშინ კითხვა, – ამ ეტაპზე მაინც, – სულაც უპასუხოდ დარჩება. როდესაც ამ ნიშნებს ქართულ ლიტერატურას მივანერთ, მხედველობაში გვაქვს არა ცალკეულ ბუმბერაზთა არსებობა ამ ლიტერატურაში (რუსთაველი, ვაჟა-ფშაველა...), არამედ მისი მიმართულება, მისი პოზიცია საერთოდ. ეს პოზიცია (რამდენადაც კი შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ ჩვენი აზროვნების ისტორიას) არასოდეს არ ამოწურულა მხოლოდ პროზელიტიზმით მსოფლიოში არსებულ ეთიკურ, რელიგიურ თუ ზოგადკულტურულ ღირებულებათა მიმართ. ქართული ლიტერატურა თავისთავს განიცდიდა ზოგადკაცობრიულ ჭეშმარიტებათა არა მარტო მწყურვალედ, არამედ მაძიებლად, მათ არა მარტო მომხმარებლად, არამედ შემქმნელადაც. ქართული ლიტერატურა თავისთავს ჭეშმარიტების დამოუკიდებელი, სუვერენული ძიების ამოცანას აკისრებს (რა თქმა უნდა, იმ ზომით, რამდენადაც ეს დასაშვებია გამოცხადებული ჭეშმარიტებების არსებობის პირობებში). შუა საუკუნეთა მიმართ, როდესაც

¹ წერილი პირველად გამოქვეყნდა ჟურნალში „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, მისი სათაური იყო „გალაკტიონი მოსწავლის წინაშე“. შემდგომი პუბლიკაციისას ავტორმა სტატიის სათაური ასე შეცვალა.

ორი მსოფლმხედველობრივი ორიენტირი არსებობს – ქრისტიანული რელიგია და ანტიკური ფილოსოფია, – ქართული ლიტერატურის ამ პოზიციის ილუსტრირება ადვილია (კერძოდ, იმის ჩვენება, როგორ ეძებს იგი ამ საწყისთა ურთიერთმორიგების გზას – ეძებს როგორც მსოფლიოს უდიდეს ავტორთა გამოყენებით, ისე საკუთარი ძალითაც). უფრო გვიან დროისთვის კი ამ ვითარების ნათელსაყოფად რამდენიმე კონკრეტულ მაგალითს დავიმონწმებთ.

1. ე. წ. „აღორძინების ეპოქაში“ (მე-17 და მე-18 საუკუნე) ქართულ აზროვნებაში განმანათლებლობის სახელით ცნობილი მოვლენა ჩნდება (შ. ნუცუბიძე, ა. ფრანგიშვილი), რომელიც ვახტანგ VI-ის, არჩილის, სულხან-საბას, გურამიშვილის შემოქმედებაში აისახება, მისი არსია რაციონალიზმი, – გონებაზე ორიენტაცია, – და რწმენა, რომ ცნობიერების შეცვლას განათლების გზით ძალუძს რეალური ცხოვრება სასიკეთო მიმართულებით გარდაქმნას (აქედან – ხსენებულ ავტორთა დიდაქტიზმიც). ეს მოვლენა, ცხადია, დამოუკიდებელია ევროპული განმანათლებლობისაგან და წარმოადგენს მხსნელი ჭეშმარიტების სრულებით დამოუკიდებელ ძიებას უკიდურეს განსაცდელში ჩავარდნილი, უფსკრულის პირას მიმდგარი ქვეყნის ინტელექტუალური ელიტის მიერ. ავტორები ხაზგასმით მიუთითებენ (განსაკუთრებით, არჩილი), რომ ჭეშმარიტების ეს ძიება მათი კონკრეტული ქვეყნის კონკრეტული გაჭირვების დაძლევის სახავეს მიზნად, მაგრამ ჭეშმარიტებას მაინც ეძებენ როგორც ზოგადმნიშვნელოვანად: ის გზა ქრისტიანული მცნებების, ფილოსოფოსთა ნააზრვისა და საკუთარი პირადი თუ საზოგადოებრივი გამოცდილების სინთეზირებისა, რომელსაც ხსენებული ავტორები ეძებენ, მათ ზოგადად ადამიანისთვის გამოსადეგ საუკეთესო გზადაც მიაჩნიათ.

2. ცნობილია, რომ საქართველოში, რომელიც სრულებით არ იყო საამისოდ მომზადებული თავისი პრაქტიკული ცხოვრების პირობებით, ამ ორასიოდე წლის წინათ დასავლური ლიტერატურული კლასიციზმის, აგრეთვე ვოლტერიანობის გავლენამ შემოაღწია (ლ. ასათიანი, გ. ასათიანი). აქედან მოყოლებული, ჩვენი საუკუნის ოცდაათიან წლებამდე თითქმის არ დარჩენილა დასავლური კულტურის ისეთი მიმდინარეობა, ისეთი „იზმი“, რომელსაც ჩვენს მწერლობაში ან განვითარების ცალკე ეტაპი არ შეექმნას (რომანტიზმი, კრიტიკული რეალიზმი, ნატურალიზმი, სიმბოლიზმი...), ან გამოხმაურება მაინც არ ეპოვოს. ამის ერთ-ერთი მიზეზი ნათელია: მოაზროვნე ქართველი ყველა ახალ დინებაში, ყველა ახალ კონცეფციაში ეძებდა თავის ეროვნულ ხსნას ან, ხსნას თუ ვერა, თავისი იმ ეროვნული გულისტკივილის ახალგვარ გამოხატულებას მაინც, რომელსაც ამ ქვეყნად მოზიარე და გამგები არც თუ მრავლად ჰყავდა. სხვათა შორის, ამაში – და მხოლოდ ამაში – უნდა ვეძებოთ იმ ერთი შეხედვით პარადოქსული ფაქტის ახსნა, რომ, მიუხედავად ყველა ზემოხსენებული „იზმების“ გულითადი მიყოლისა, გასული და აწინდელი საუკუნის მთელს მანძილზე ქართული ლიტერატურა ეკლექტიზმში არ გადავარდნილა და მისი ისტორია „იზმთა“ აწარეკლების ისტორიად არ ქცეულა, არამედ ერთი ლიტერატურის – ქართული ლიტერატურის შინაგანად ერთიან ისტორიად დარჩა. მისი ეს შინაგანი ერთიანობა იმ ეროვნული ამოცანის, იმ ეროვნული თვალსაზრისის ერთიანობაში მდგომარეობდა, რომლითაც ყველა ამ „იზმების“ აწონ-დაწონა, შეფასება, მიღება და უკუგდება ხდებოდა.

მაგრამ ეს მიზეზი, რომელსაც „ერთ-ერთი“ ვუნოდეთ, ერთადერთი არ ყოფილა. ქართული კულტურა რომ ტიპოლოგიურად დასავლური ყაიდისა არ ყოფილიყო, მასში დასავლური აზრის მიმართულებები ვერასოდეს ვერ მოიკიდებდნენ ფეხს – ისე, როგორც არ მოუკიდებიათ ფეხი, მაგალითად, აღმოსავლეთის არც ერთ ქვეყანაში სულ უახლეს დრომდე, როცა ცივილიზაციის „გამსოფლიოებასთან“ ერთად კულტურის თავისებურ „გამსოფლიოებასაც“ ვხედავთ (ეგებ, ზედაპირულსაც). კულტურის დასავლური ტიპი გულისხმობს ფეოდალურ ისტორიულ ფონს, ქრისტიანულ საფუძველს, ინდივიდუალობის მაღალ განვითარებას, პიროვნების მაღალ ადგილს ღირებულებათა სკალაზე, ეროვნული ხასიათისა და ტემპერამენტის გარკვეულ ნიშნებს. ყველაფერი ეს საქართველოს დასავლეთ ევროპის ძირითად ქვეყნებთან საერთო ჰქონდა და აზიისაგან განსხვავებული, ეს ფაქტორი ძალაშია ყველა ქართველი ავტორისთვის, საილუსტრაციოდ ერთ-ერთს – ნიკოლოზ ბარათაშვილს მივმართოთ.

არავითარი მასალა არ მოწმობს ბარათაშვილის ნაცნობობას ევროპულ რომანტიზმთან. მაგრამ ბარათაშვილი მაინც მკვეთრად გამოხატული რომანტიკოსია. საკითხავია: რატომ?

მხოლოდ იმიტომ, რომ მან თავისი ფაქიზი ალღოს წყალობით ახალი ლიტერატურული და ზოგადკულტურული სიოს ქროლა „ატმოსფეროში“ იგრძნო, თუ, პირიქით, იმიტომ, რომ პირადი მიუსაფრობა და ეროვნული სასოწარკვეთა მას მარტოობისაკენ უბიძგებდა, მარტოობა – ბუნებისაკენ, „ზენაართ სამყოფისაკენ“ და ასე შემდეგ და მან, თავის ევროპულ კოლეგათა პარალელურად, რომანტიკული სულისკვეთება თავისთავში აღმოაჩინა? ცხადია, ბარათაშვილის რომანტიზმს ვერც ერთი ამ მიზეზთაგანი, ცალკე აღებული, ვერ ხსნის. ბარათაშვილი იმიტომ ჩამოყალიბდა რომანტიკოსად ამ სიტყვის სრული აზრით, რომ ეს განწყობილება არ შეიძლებოდა არ აღმოეცენებინა მის მშობელ კულტურას, მის მშობელ ერს მაშინ, როდესაც ამ ერის რეალური ყოფა შეიცვალა და იგი – ომის ქარტეხილებსა და ყოველდღიურ სამკვდრო-სასიცოცხლო განსაცდელს განრიდებული, – ევროპეიზირებული სამოქალაქო ცივილიზაციის პირობებში მოექცა. ვინაიდან საქართველო ტიპოლოგიურად დასავლური ქვეყანა იყო და მისი ეროვნული კულტურაც – დასავლური, ის კრიზისიც (რაინდული შუა საუკუნეების შემდეგ „სამოქალაქო საზოგადოებაში“ შესვლა), რომელმაც დასავლეთში რომანტიზმი წარმოშვა, საქართველოსთვისაც ორგანული აღმოჩნდა. ამგვარად, ბარათაშვილი, როგორც შემოქმედი, სავსებით ქართველიცაა და სავსებით „დასავლელიც“ (იმდროინდელი მოწინავე კაცობრიობის კულტურაში თანამონაწილეობის აზრით) ერთსა და იმავე დროს. ეს იმიტომ, რომ თვით ქართული კულტურა – მიუხედავად საქართველოს უკიდურესად სავალალო ფაქტობრივი მდგომარეობისა იმ დროს, თავისი შინაარსობრივი მახასიათებლებით მოწინავე საკაცობრიო კულტურის ნაწილია და ამ კულტურის ადამიანური პრობლემატიკა – თუ ღრმად ჩავხედავთ, – სწორედ თავისი დროის იმ ყველაზე მაღალი საკაცობრიო კულტურის ადამიანურ პრობლემატიკას ემთხვევა, რომელსაც უფლებაც აქვს და სურვილიც, რომ ზოგადად კაცობრიობის სახელით ილაპარაკოს.

3. ილია ჭავჭავაძისთვის, რომელიც საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესიტიყვე და ბელადი იყო, სრულებით უცხო იყო დუალიზმი, ერთი მხრივ, „ჩვენ“, „ადგილობრივ“ ამოცანასა და, მეორე მხრივ, „ზოგად“, „საკაცობრიო“ ამოცანას შორის (ასეთი დუალიზმი მხოლოდ ბევრად უფრო გვიან იშვა არც თუ ფართო დიაპაზონის ადამიანებში და მისი შედეგი არც თუ სახარბიელო იყო). ეთიკური, პოლიტიკური, ჰუმანისტური ღირებულებები, რომლებსაც ილია იცავს, მისთვის აბსოლუტურად საყოველთაო, ზოგადმნიშვნელოვანი ღირებულებებია. კონკრეტული საქართველოს ეროვნული ინტერესიც ამ კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებაში მისთვის ამ ზოგადმნიშვნელოვან ღირებულებათა ნაწილია. აი მისი მიმართვა ქართველის დედისადმი განთქმულ საპროგრამო ლექსში:

აღზარდე შვილი, მიეც ძალა სულს,
საზრდოდ ხმარობდე ქრისტესა მცნებას,
შთააგონებდე კაცთა სიყვარულს,
ძმობას, ერთობას, თავისუფლებას.

„ძმობა“, „ერთობა“ (ანუ თანასწორობა) და „თავისუფლება“ საფრანგეთის დიდი რევოლუციის ლოზუნგები გახლავთ, ქრისტეს მცნება და კაცთა სიყვარული – კიდევ უფრო ზოგადი, ეპოქიდან ეპოქაზე გამწვდომი პრინციპები. ამგვარად საქართველოს ინტერესებისთვის ბრძოლა ილიას ადამიანთა უზოგადესი, საყოველთაო იდეალებისთვის ბრძოლად მიაჩნია. იგი მარტო იმიტომ კი არ იბრძვის ეროვნული ინტერესებისთვის, რომ განსაცდელში მისიერია, არამედ იმიტომაც, რომ ერის დაცვას ზოგადად ადამიანური ზნეობა და ინტერესი მოითხოვს.

ეს ვრცელი ექსკურსი შემდეგი (ჩემი აზრით, უდავო) ჭეშმარიტების საილუსტრაციოდ დაგვჭირდა: გალაკტიონ ტაბიძის მიმართებას ე. წ. „საუკუნის დასასრულის“ ევროპულ კულტურასთან (მის ე. წ. „დეკადენტურ“ სულისკვეთებასთანაც და მის სიმბოლისტურ მეთოდთანაც) მკითხველს სწორად ვერ წარმოუდგენთ, თუ ხაზგასმით არ განვუმარტეთ, რომ ეს სულისკვეთებაც და შესაბამისი პრობლემატიკაც (რომლის პასუხისთვისაცაა მოწოდებული დეკადენტური პოეზია) პოეტს ევროპიდან არ გადმოუნერგავს ამ სიტყვის პირდაპირი აზრით. მისთვის ეს იყო რეაქცია არა კონკრეტული დასავლურ-ევროპული კულტურის კრიზისზე, არამედ მისივე მშობლიური ქართული კულტურის კრიზისზე; ოღონდ ამ კრიზისს

იგი აღიქვამდა როგორც კრიზისის კულტურისა საერთოდ. გალაკტიონის განცდა (როგორც საკუთრივ პოეტური, ესთეტიკური, ისე საერთოდ ადამიანური) იყო განცდა ქართველი კაცისა კერძოდ და ამავე დროს – თანამედროვე, ცივილიზებული, წარსულის კულტურულ საგანძურს ზიარებული და ამ საგანძურით ვერდაკმაყოფილებული კაცისა საერთოდ. ის მცნებები, ის მიზანი, აზრისა და გრძნობისთვის დადგენილი ჩარჩო და ფორმა, რომლებიც გალაკტიონს ვერ აკმაყოფილებდა, ტრადიციული ევროპული კულტურის კუთვნილება კი არ იყო მხოლოდ, არამედ ქართული კულტურისაც. ცხადია, ეს შესაძლებელი აღმოჩნდა მხოლოდ იმიტომ, რომ ქართული კულტურა, როგორც ზემოთ ვთქვით, თავისი ტიპით დასავლური კულტურა იყო, რომ თავისთავს – და, საერთოდ, მოაზროვნე და გრძნობამახვილ ქართველ კაცს, – გალაკტიონი ხედავს როგორც თანამედროვე ადამიანის განსახიერებას საერთოდ. მისი ლირიკული გმირი ის კაცია, ვისთვისაც ნაცნობია და საკუთარია თანამედროვე ცივილიზაციის შვილის ყველა სულისძვრა, ყველა სწრაფვა და ტკივილი – ოღონდ, რა თქმა უნდა, იმ დამატებით, რომ ამას ზედ სპეციფიკური, მამულიშვილური ტკივილიც ერთვის.

მაგრამ, ცხადია, მკითხველს ამ ზოგადი მსჯელობის ანაბარა ვერ დავტოვებთ. მას კონკრეტულად უნდა მიუთითოთ, სახელდობრ რაში მდგომარეობდა დასავლური და ქართული კულტურის ის კრიზისი, რომლის პასუხსაც გალაკტიონის შემოქმედება წარმოადგენდა. ამიტომ საჭიროა ჩამოვუთვალოთ მას ამ კრიზისის ძირითადი მომენტები.

1. გალაკტიონის ერთ-ერთ პირველ წიგნს ჰქვია ფრანგული სათაური „Crane aux fleurs Artistiques“, რომელიც „ხელოვნების ყვავილებით შემკულ თავისქალად“ ითარგმნება. ეს იმ წიგნის სათაურის გამოძახილია, რომელმაც გასული საუკუნის უდიდეს ფრანგ პოეტს ბოდლერს უკვდავება მოუხვეჭა („ბოროტების ყვავილები“). კულტურის კრიზისი, რომელმაც დეკადანსის სულისკვეთება წარმოშვა, პირველ ყოვლისა სიკეთე-ბოროტების აბსოლუტიზირებული დაპირისპირების მოხსნას წარმოადგენდა ადამიანის ცნობიერებაში. ისტორიულმა განვითარებამ გააუქმა საზოგადოებრივი ცხოვრების წოდებრივი კარჩაკეტილობა. ადამიანი, როგორც ამა თუ იმ წოდების წარმომადგენელი, ყოველდღიური ცხოვრების ასპარეზზე შეცვალა ისეთმა ადამიანმა, რომელიც აღარაა შეზღუდული თავისი წარმომავლობით და რომელიც პრინციპულად თანასწორუფლებიანია ყველა სხვისა, ანუ ადამიანში საერთოდ პრინციპულად ახალი, შეუზღუდველი ძალით გამოვლინდა ადამიანის ჭეშმარიტი ბუნებაც – კეთილისა და ბოროტის მომცველი; იგი საქვეყნოდ გაშიშვლდა და თავის ყველაზე ღრმა სანყისებზე დავიდა, რომლებიც ხან საზიზღარი აღმოჩნდა, ხან ჭეშმარიტად ამალღებული. ბუნებრივია, რომ მოაზროვნე და გრძნობაფხიზელ ადამიანს შესძაგდა ყველა ტრადიციული მორალური კონცეფცია, რომელიც ადამიანს ამ სიშიშვლის გარეშე ხედავს, როგორც რაციონალურსა და ყოველმხრივ გასაგებ არსებას. ადამიანის ბოროტმა სანყისმა, როგორც ჭვრეტის, თანაგანცდის, მხატვრული გამოსახვის საგანმა, მაგიური მიმზიდველი ძალა შეიძინა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. გალაკტიონმა მისი თანამედროვეობის კრიზისის ეს მომენტი მთელი ძალით განიცა და იმიტომ, რომ მასაც ზურგს უკან ღრმა, ტრადიციული ჰუმანისტური კულტურა ედგა ქართული კულტურის სახით. ყველაზე მკვეთრი და ადვილი დასანახია მისი სულისკვეთების ეს მხარე მის დამოკიდებულებაში ქრისტიანული მსოფლმეგრძნებისა და მორალისადმი, რასაც, მაგალითად, შემდეგ სტრიქონებში ვხედავთ:

იქნება ღამის აღმაცერობა,
მე ეხლავ ვხედავ ერთგულ იუდას.
ვინ უღალატებს ბოჰემის სუფრას?
ღვინო სტიქიის არის საგანი.
ერთი იმ რჩეულ თორმეტთაგანი
სამარადისოდ გაიტანს უფროსს...
(„ო, მეგობრებო“)

ან კიდევ: სადაც ახლა ჯვარია და გვიანი მტევნები,
იქ უკვდავი მაგიის მარმარილო იქნება.
(„ეფემერა“)

მაგრამ პოეტის ეს დამოკიდებულება ტრადიციული ჰუმანისტური კულტურისადმი მხოლოდ მის ქრისტიანულ შინაარსზე როდი ვრცელდება. იგი უფრო ფართოა:

წარსულში, მომავალში წყევლით გადავშვები,
რომ ძეგლები აღვმართო მღვრიე შვენებათათვის.
(„ეფემერა“)

გალაკტიონის უშუალო წინამორბედებს – ილიას, აკაკის და მათ სკოლას ფართო აზრით, – ეს სიტყვები არ წამოსცდებოდათ და არც „მღვრიე“ მშვენებას ჩათვლიდნენ მშვენებად (დეკადენტური ესთეტიკა!). „მშვენება“ მათთვის ანკარა, პროპორციული და ჰარმონიული მშვენებაა კლასიკური ხელოვნებისა, ადამიანური თბილი სისხლ-ხორციითა და ამალღებული სულით მოსილი, აგრეთვე – ხავსმოდებულ ლოდზე ნაკვეთი დიდებული ქართული ჩუქურთმით შემკული. ისინი პოზიტიური, სიკეთისათვის თავდადებული ადამიანები იყვნენ, მათი მსოფლმხედველობა ბოლომდე გააზრებული, მყარ ეთიკურსა და ზოგადფილოსოფიურ საძიკველზე დაფუძნებული მსოფლმხედველობა იყო. ამგვარად, ბოროტების ბნელი საწყისის თავისებური პოეტური „კულტი“ ქართველ დეკადენტთა შემოქმედებაში თავისი პოლემიკური მახვილით მიმართულია არა მხოლოდ დასავლეთევროპულ დეკადენტთა წინა თაობის წინააღმდეგ, არამედ საკუთარი წინა თაობის წინააღმდეგაც. ზოგადი სულისკვეთებისა და აზროვნების წესის მხრივ ქართველი დეკადენტები პირველთაგან არც ასხვავებენ.

მაინც ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ბოროტი საწყისის ხსენებული „კულტი“ და დეკადენტური ესთეტიკა გალაკტიონს არ მიუყვანია სიმახინჯის რეალისტურ-ნატურალისტური სცენების გამოყენებამდე ესთეტიკური მიზნით (შდრ., მაგალითად, ეროტიული სახე ბოდლერის ლექსში, „ისე მომაქვს იერიში შენზე, როგორც მატლების გუნდს – ლეშზე“). ამის ერთადერთი ობიექტური მიზეზი ის შეიძლება იყოს, რომ ეროვნულმა „საერთო ნიადაგმა“, რაც გალაკტიონის თაობას მის წინა თაობასთან აერთიანებდა, და საერთო ეროვნულმა გაჭირვებამ შეუძლებელი გახადა ქართველ დეკადენტთა ისეთი რადიკალური დაპირისპირება ტრადიციული ჰუმანისტური კულტურისადმი, როგორც დასავლელ დეკადენტებს ახასიათებდათ.

2. იმ რეალისტური, ნათელ გონებაზე ორიენტირებული და ჰარმონიისაკენ მოსწრაფე ლიტერატურისათვის, რომელიც დეკადენტური მწერლობის წინამორბედი და ფონი იყო, ტრაგიზმი უცხო არაა. მაგრამ ეს, ასე ვთქვათ, საგნობრივი ტრაგიზმია – არსისა და ჯერ-არსის, სინამდვილისა და ადამიანის ეთიკურ მოთხოვნილებათა დაპირისპირების ტრაგიზმი. შორს რომ არ წავიდეთ, ასეთი ტრაგიზმის მაგალითია „ოთარანთ ქვრივის“ ფინალი, სადაც ჯანსაღი სოციალური ოპტიმიზმი („ჩატეხილი ხიდის“ გამთელების ნატვრა-იმედი) და დედის უპასუხო და გამოუვალი ტკივილი კონტრაპუნქტულად უპირისპირდება ერთიმეორეს (ვაჟა-ფშაველას ამალღებულსა და ზედროულ ტრაგიზმზე აქ, რა თქმა უნდა, აღარ ვლაპარაკობთ). დეკადანსის ლიტერატურის ტრაგიზმი სხვაა. იგი იმდენად საგნებში არ ძეგს, რამდენადაც განცდაში, რადგან – ამოდის რა იმ პოსტულატიდან, რომ სამყაროს იდუმალ საფუძველში მრუმე, ზერაციონალური, მიუნვდომელი და გამოუთქმელი საწყისი ძეგს, – იგი ადამიანის ადამიანურ გულისტკივილსა და სევდას ამ სამყაროს წინაშე სწრაფნარმავალ ემოციად (ფსიქოლოგიურ ფაქტად) კი არ მიიჩნევს, არამედ სამყაროს ჭეშმარიტი არსის ღრმა გაცხადებად ჩვენი სულისათვის, უფრო ღრმად, ვიდრე მზის შუქით გაბრწყინებული ყვავილებიანი ველის დანახვისაგან გამონვეული ხბოსებრი აღტაცება იქნებოდა ამის გამომხატველი. და მართლაც:

თითქოს დაეშვა შავი ფარდები,
ღამის წყვილაღმის ისე მწარდები.
(„კაკლის ხე მთანმინდაზე“)

ან კიდევ: გადაიჩეხა ქაოსებში ტკბილი ბუნება,
უეცრად შეკრთა ღამე კივილით.

გასწიე! ფიქრებს არაფერი ესალბუნება
დამშვიდობების გულისტკივილით.
(„თბილისის ზეცა მონამეა“)

თუ პირველი ციტატის ტრაგიკულ განცდას საბაბად მაინც (მაგრამ მხოლოდ საბაბად!) რაღაც ობიექტური ფაქტი აქვს („ცივია გული, არ შეუყვარდი“ და ა. შ.), მეორისა სამყაროს ტრაგიკული საწყისის თავისუფალი, უსაბაბო და თითქმის „უმიზეზო“ გამიშვლება. ამ სიტყვებს არ იტყვის აკაკი წერეთელი, რომლისთვისაც, პირიქით, ბუნების ძალთა ჰარმონია უმაღლესი სინთეზია, სადაც ადამიანის გულისა და ბედის მწეწავი საწყისები ერთდება:

სამად დაშლილა ის ერთი –
ვარსკვლავად, ბულბულ-ვარდადო, –
თქვენ ერთმანეთი რადგანაც
ამ ქვეყნად შეგიყვარდათო.
(„სულიკო“)

აქაც გალაკტიონი-დეკადენტი სხვის (კერძოდ, დასავლეთ ევროპის, მსოფლიოს) ჰარმონიულ გუშინდელ დღეს კი არ უპირისპირდება, არამედ თავისას (ქართული კულტურისას) და მხოლოდ ამ გზით – ზოგადად კულტურული მსოფლიოსას. მისი პოლემიკური სიმახვილეს (რაც ფარულად ყველა დეკადენტის ქმნილებებში იგულისხმება) და ფარული ნოსტალგიაც ამ დაკარგული წრფელი ჰარმონიისადმი (რაც აგრეთვე მიუცილებელია ყველა დეკადენტისთვის) ამ უკანასკნელისკენაა მიმართული.

მ. ცნობილია, რომ გალაკტიონი თავიდანვე სცემდა თავის უშუალო წინამორბედ ქართულ პოეზიას, განსაკუთრებით – აკაკისას. მაგრამ აკაკის ლექსის გენიოსურმა სინათლემ და სინატიფემ იგი ვერ დააკმაყოფილა. გალაკტიონმა მას სხვა, უფრო რთული და თითქოს უფრო მოუხელთებელი სინატიფე შეუტოქა. ცხადია, ესეც მკითხველს ხაზგასმით უნდა განვუმარტოთ. მაგრამ, მეორე მხრივ, მკითხველმა იცის, რომ გალაკტიონის პოეტიკა სიმბოლისტურია, მაშასადამე – ამავე სახელის დასავლეთევროპული ლიტერატურული მიმდინარეობისაგან დამოკიდებული. როგორ გავაერთიანოთ მკითხველის თვალში ეს ორი გარემოება? რა თქმა უნდა, არა იმ იოლი და ყალბი პასუხით, თითქოს გალაკტიონს მის ქართველ წინამორბედთან პოეტიკის ჩარჩოები ბოდლერის, მალარმეს, ვერლენის, რემბოს და სხვათა მიერ მიგნებულმა ახალმა მეთოდმა დააძლევინა, რომელიც მან ქართულ ნიადაგზე დაამყნო. საქმის ასე წარმოდგენა ყალბი იმიტომ გახლავთ, რომ იგი მეტისმეტად გამარტივებულია. საჭიროა მკითხველს ამ მიმართების ჭეშმარიტი მექანიზმი გავუხსნათ.

სიმბოლისტები იმ რწმენიდან ამოდიან, რომ ჩვენი სამყაროს ხილულ საგანთა მიღმა ერთგვარი იდუმალი, გამოუთქმელი, კაცთა გონებისა და სიტყვისათვის მიუწვდომელი ჭეშმარიტი რეალობა დგას, ხოლო გრძნობადი საგნები მხოლოდ მისი ნიშნები, „სიმბოლოები“ არიან. ამ რეალობის წვდომა და პოეტური ათვისება მხოლოდ ამ სიმბოლოთა და მათ ურთიერთმიმართებათა შემეცნების, აღქმის, განცდის გზით შეგვიძლია. ამ მიმართებათა იდუმალი „სიმბოლური“ საზრისი სრულებითაც არ უნდა ემთხვეოდეს აუცილებლად სათანადო ხილულ საგანთა ფიზიკურ ან ლოგიკურ მიმართებებს. აქედან წარმოდგება იმ შემაკავებელი ზღუდის მოხსნა, რომელიც ხელს უშლიდა პოეზიაში გარეგანად ულოგიკო მხოლოდ შინაგანი ემოციური ტონალობით გამართლებული კავშირების დამყარებას სხვადასხვა „შორი-შორ“ საგნებს – ბგერებსა და ფერებს, ფერებსა და განცდებს, ბგერებსა და განცდებს შორის. ამიტომაც სიმბოლისტთა ტროპიკა (პოეტური სახეები) შეუდარებლად უფრო მრავალფერია, თამამი, თავისუფალია, ემოციურად მძაფრია, სათუთია ლოგიკური სიმკაცრის დათმობის ხარჯზე, ვიდრე მისი წინამორბედი პოეზიისა, და ამიტომაც, რომ სიმბოლიზმი ხასიათდება როგორც „მიმართულება, რომელიც ფერებს სესხულობს ყველა პალიტრებიდან და ბგერებს – ყველა კლავიატურებიდან“ (თ. გოტიე). აქედან გასაგები ხდება გალაკტიონის სიმბოლისტური არატრადიციული, უფრო მეტიც – ანტიტრადიციული პოეტური სტილიც, რომელიც მას ხშირად ახასიათებს (მაგრამ არა ყოველთვის):

არც ხმა, არც ჩურჩული,
ბინა – მინაგნები,
თვალეზდალურჯული
თრთიან იალქნები.
ძილი მეგონება –
უცებ ქაოსიდან
მთვარემ ამოზიდა
ლურჯი მოგონება.
(„ეს მშობლიური ქარია“)

ან კიდევ: ჩემს სამშობლოში მე მოვვლე მხოლოდ
უდაბნო ლურჯად ნახავერდები.
(„თოვლი“)

მაგრამ განთავისუფლება ლოგიკური სიმკაცრის მოთხოვნათა არტახებისგან, რასაც გალაკტიონმა ფრანგი სიმბოლისტების წყალობით მიაღწია, მხოლოდ ნეგატიური ცნებაა. იგი ვერაფერს გვეუბნება იმაზე, თუ რისთვის გამოიყენა გალაკტიონმა თავისი ეს განთავისუფლება ლოგიკური სიმკაცრისაგან, რა განწყობილებებს მისცა მან პოეტური გამოხატულება და რა სახეებით. მისი პოეზიის (ისევე, როგორც ყველა სხვა ავტორის პოეზიის) მთავარი განმსაზღვრელი სწორედ მისი ეს პოზიტიური მომენტი. ამ მხრივ კი გალაკტიონის პოეზიის ხარკი სკოლისადმი (ანუ სიმბოლისტური პოეზიისადმი საერთოდ) უმნიშვნელოა. ამ დებულების საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიყვანოთ მაგალითად, ასეთი სახეები:

შავმა ნისლმა დანისლა
მთები დაღესტანისა,
ალიმართენ კოშკები
ცისა და ნესტანისა...

ან კიდევ: ჩანს შორეულ ჩრდილების
კიდებზე მონთება
და ომგადახდილების
ოხვრა მომაგონდება...

და უამრავი სხვა, სადაც სიმბოლისტურ ფორმას (რომელიც ზემოთ დავახასიათეთ როგორც თავისუფლება ლოგიკური სიმკაცრისაგან) სულ სხვა, საკუთარი შინაარსი ავსებს.

* * *

გალაკტიონის გაგების სისრულისათვის აუცილებელია, მე მგონი, იმის რაც შეიძლება მკაფიოდ ხაზგასმაც, რომ გალაკტიონის სულისკვეთების ნათელი ნაკადი, რომელიც მისივე განწყობილებების დეკადენტურ გამას უპირისპირდება, პოეტს თავისი შემოქმედების რომელსამე პერიოდში არ გასჩენია. პირველი მეორეს მუდამ ახლავს, ერწყმის, ეხლართება, თუ გნებავთ – ებრძვის. ზოგჯერ ეს მხოლოდ ინდივიდუალური ტემპერამენტის ამბოხებაა, როგორც, მაგალითად, შემდეგი სტრიქონი ტრაგიკული განწყობილების ლექსში:

სული შეშლილი და ბედნიერი.
(„ცა დასავლეთით“)

ზოგჯერ მას რიტორიკული წამოძახილის ფორმა აქვს, როგორც, მაგალითად, თრობის დეკადენტური კულტის უკუგდებას თოვლიანი მთების პირისპირ:

...განქარდი, სინისლევ!
მშვიდობით, ჰე, ღვინოვ,
სალამი სიფხიზლევ!

ყველაზე ხშირად კი მას სამყაროს ხილული მშვენიერებით – საქართველოს ბუნებით –
უშუალო ტკბობის, პეიზაჟის ნათელი თანაგანცდის სახე აქვს:

მწვანე ტალღების მიდის მენყერი,
ისმის ჯეჯილის მარაო-ქროლა.
(„გზაში“)

ჟურნ. „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, 1981, №4.

ოთარ ჩხეიძე

ბალაკტიონი, პერლიბრი

მთლიანი გართმვისაგან არასგზით არ უნდა გადავუხვიო, – ჩაინერს გალაკტიონი,
გეგმას რო ადგენს თავისი ახალი, ვეება პოემისა, „მშვიდობის ნიგნი“ რო ეწოდება, 30000
ახალი რითმა რო დასჭირდება, იქავე ჩაინერს, – რო უნდა დასძებნოს ეს რითმები დროზე,
სასწრაფოდა, დღეში ათასი რო უნდა დასძებნოს, და სულ ერთი თვე, სახელდობრ, იანვარი
რო უნდა მოინდომოს 1947 წლისა, იქავე ჩაინერს, იქავე განსაზღვრავს ამასაცა.

ეს გეგმა XII ტომშია გალაკტიონისა, –

თავზე აბეჭდია 1956 წელი, დიდი, მსხვილი შრიფტით აბეჭდია, თამამად აბეჭდია, და
ბოლოშიც იგივე აბეჭდია, ოლონდ უფრო წვრილი შრიფტითა, თანაც ჩაუსვამთ კუთხოვან
ფრჩხილებში. მოკრძალებულან, როგორც ეტყობა, ის სითამამე ველარა ჰყოფნიათ ერთი
გვერდიდან მეორემდისა, – რო დამთავრებულა „მშვიდობის ნიგნი“ 56-ში, რო გახსენებიათ
ალბათა, ცხადია, გეგმებს რო უფრო ადრე ადგენენ, დამთავრებამდის ადგენენ გეგმებსა, და
თანაც იქავე, იმავე გეგმაში რო აღნიშნულა გამოკვეთითა, რითმების დაძებნას უნდა მოვან-
დომო მთელი იანვარი და მხოლოდ იანვარი 1947 წლისაო.

რაც უნდა იყოს, ჯერ მაინც იგივეს გავიმეორებ, რითაც რო დავიწყე, და პოეტსაც რო
ასე ცალკე გამოუყვია თავის გეგმაში, – მთლიანი გართმვისაგან არაგზით არ უნდა გადავუხ-
ვიო; შეფიქრიანებულა პოეტი ალბათა, რო განუზრახავს დანერაი ვეება ნანარმოებისა და
რო დადლიდა ნანარმოები იგი, რითმა რო დადლიდა და პირველყოფლისა, ალბათ ამით თუ
შეფიქრიანებულა, შიშიც თუ უგრძენია ალბათ ამიტომა, – შიშიც თუ უგრძენია; ამიტომაა ეს
სამზადისი, ეს დახვავება რითმებისა, ეს შეხსენება განსაკუთრებული, მეექვსე მუხლად რო
ჩაუნერია იმავე გეგმაში: „სიტყვებისათვის სიტყვარები, კალენდრები, „ქართლის ცხოვრება“,
სახარება, მუსიკალური ტერმინოლოგიები, ენციკლოპედიები, ჟურნალები, გაზეთები, ე.ი.
ყველაფერი“, – ყველაფერიო ასე ერთბაშადა, ასე ერთბაშადა და ასე ხელახლადა, ახალი
თვალთ რო ამოეკითხა, ამოეკითხა და ამოეკრიფა ახალი ძირები, ჯერ რო მანამდე არ
გამოეყენებინა, არ დასჭირებოდა თუ გამორჩენოდა, ეს სულერთია, მთავარია, რო ამოეკრიფა,
დაეყარა, დაეგროვებინა, დაეხვავებინა, ერთადა, ერთბაშადა, რო ეხარჯა, ეფლანგა, მანამდე
როგორც ეფლანგა რითმები, – როგორც უნდოდა ერთი სიტყვითა, ლაღადა და თავისუფლადა,
როგორც იწყებდა, ვთქვათ თუნდაც რო „ნიკორწმინდას“: „მაქვს მკერდს მიდებული ქნა-
რი, როგორც მინდა“, – ისევე ლაღადა და თავისუფლადა; ოლონდ ჯერ მაინც შეფიქრიანებუ-
ლა, შემზადებულა დიდი შრომისთვისა, დიდძალი რითმის დახვავება გადაუნყვეტია.

ეს ერთი მხრითა.

ამასთან იგრძნობა კიდევ სხვა შიშიცა, – შიში თუ ეჭვი, – რაც უნდა იყოს, იგრძნობა ისიცა, თემა რო პოეტს აიყოლიებდა, ჩათრევდა, მოერეოდა, გადაიყვანდა სულ სხვა ქარგაზედა, თავისუფალი ლექსის ქარგაზედა, – ესეც იგრძნობა, გაფრთხილება ისეთი მოსჩანს; გართიმისაგან არასგზით არ გადაუხვიოო; გეგმა დგებოდა 46-ში, 56-ში არა ცხადია, ომი რო დამთავრდა და რო არც დამთავრდა, იქვე რო დაიწყო ახალი სამზადისი, ბევრად საშინელი და მძვინვარე ომისა, რო აბურბურდა ატომის ფსიქოზი, რო დაიბნა თუ გადაირია, არამცთუ ხალხი გატანჯული, განამებული, დაიბნენ თუ გადაირივნენ ლამის თვით დიდი პოლიტიკური მოღვაწენიცა, – დგებოდა მაშინა და უპირისპირდებოდა ამ სამზადისსა, გამალებასა ამა საშინელსა, ბორბტებასა ამა მძვინვარესა, უპირისპირდებოდა დიადი მრწამსითა, მშვიდობის მრწამსითა, ადამიანობისა და ადამიანის გადარჩენის მრწამსითა; უპირისპირდებოდა სიკეთე სიხვესა, გამოკვეთილიყო ტენდენციები, გამოკვეთილიყო და გაშიშვლებულიყო, და შეიძლება რო ადვილად განწირულიყო ზოგი რამ მხატვრული საშუალებებისა, – ზოგი რამ მაინცა, თუ ყველა არა, რითმა მაინც განწირულიყო; ეს შიში იგრძნობა უსათუოდ, შიში პოეტისა, შიში და დიდი სამზადისი ამავე დროსა, რო უნდა, რითმა რო გადაარჩინოს, გადაარჩინოს ტრადიციული, კლასიკური ლექსი; სიუჟეტს იცის, რო ველარ უშველის, იცის, რო ველარს უშველის, იცის, რო დაშლილა, რო დარღვეულა სიუჟეტი კლასიკური პოემისა, კომპოზიციად რო დარღვეულა, იცის, ცხადია, იცის და ამას აღარ მისტირის, – ესაა რო გამოაცხადებს, რო აღიარებს დაბეჯითებითა: „სიუჟეტი არ ეხერხება ლეონიძეს. ისევე, როგორც არ ეხერხება იგი ბევრ ჩვენს პოეტს. ამ მხრივ თითქმის ერთსა და იგივე სურათს იძლევა, როგორც ლეონიძის, ისე ტაბიძის, გრიშაშვილის, აბაშელის, ირ. აბაშიძის და ჩიქოვანის პოეზია“ (ტ. 12, გვ. 178), – გამოაცხადებს რო ფაქტსა; და თუ, ვთქვათ, მართლაც ვერ აღმოაჩნდება მტკიცე სიუჟეტი „მშვიდობის წიგნისა“, კომპოზიციად თუ მტკიცე ვერ აღმოაჩნდება; მაშ უნდა რითმას მიეძალოს უსათუოდ, ესლა რო რჩება ერთადერთი ესთეტიკური ფენომენი, ესლა რო რჩება. ესლა რო რჩება და ეს მაინც რო გადაარჩინოს, თუმცა თვითონაა დამაქცევარი კლასიკური პოემისა, – დააქცია და უნდა აღადგინოს, აღადგინოს „მშვიდობის წიგნითა“.

ვერ აღადგინა „ეპოქითა“, – პოეტური ეპოსითა, ცხადია, – „პაციფიზმითაც“ ვერ აღადგინა, ვერ აღადგინა ვერც „რევოლუციურ საქართველოთი“, ანთუ აღდგენა რა სათქმელია, როცა დაერღვა სამივე ეს ნაწარმოები, დაეშალა თუ შემოეფანტა: ჯერ რო პოემებად გამოაქვეყნა, მერე დატეხა წვრილ-წვრილ ლექსებადა, თვითონვე დატეხა და ციკლები უწოდა, მერე ციკლებიც მიმოუღავედა, ჯერ თავისსავე გამოცემებში, ხოლო მის შემდგომ, მისთა კრებულთა სხვა შემდგენლებმა, ისე გაშალეს თუ განალაგეს იგივე ლექსები, ისე, იმგვარადა, რო მოხდეს სასწაული, რო ნამოდგეს გალაკტიონი, ველარც გაარკვევს, თვითონვე რო ველარც გაარკვევს, რას თუ რა მოსდევდა, რით იწყებოდა რომელი ამათგანი, რითი თავდებოდა, – ვერა, ვერა, ველარ გაარკვევს; და ბუნებრივიცაა ეს ამგვარი პოემებისთვისა „ეპოქა“ რო იყო, „პაციფიზმი“ რო იყო, ბუნებრივიცაა და ფაქტიცაა, პოეტმა თვითონვე რო განიცადა, თვითონვე რო კარგად იცოდა; და მაინც რითმამ გადაარჩინა იგივე „ეპოქა“, „პაციფიზმიცა“, „რევოლუციური საქართველოცა“, – აქ პოემა რო იგულისხმება, – მაინც რითმამ გადაარჩინა, თუმცა დაშლილი თუ დარღვეული თუ ჩალაგებული მრავალ ლექსადა, რაც უნდა იყოს, რითმაა მხსნელი ბევრი მათგანისა, რითმაა მხსნელი და ამიტომაც უბრძანებს თავსა: გართიმისაგან არასგზით არ გადაუხვიოო.

უბრძანებს და იმიტომ უბრძანებს, რო გადაეხვია გართიმისაგანა, ბევრჯერაც რო გადაეხვია, – ერთი „ჯონ რიდია“ პირველყოფლისა, ქართულ კლასიკურ პოემას რო მოჰყვა, როგორც სიახლე, თავისებურება, მოდერნი როგორცა, როგორც დეკადანსი პოემისა, დიახ, დეკადანსი, რაც ამ შემთხვევაში ნიშნავს დაშლასა, მხატვრული ფორმისა და განტვირთულია იდეური თუ სხვა ამგვარი შინაარსისგანა: მოჰყვა იმ დროსა, დაახლოებით სწორედ იმ დროსა, სხვაგან, სხვა ქვეყნებშიც. პოემას რო იგივე დაემართა, – თავის დროს მოჰყვა რაღა თქმა უნდა, რო არც იქნებოდა სხვანაირადა, დიდი კულტურის, დიდი ისტორიის ლიტერატურაში; და ამიტომაც ცოტა არ იყოს საჩოთირო გახლდა, ამაზე რო ალაპარაკდნენ ოთხი ათეული თუ ცოტა მეტი წლების შემდგომ, ჩვენში ცხადია, რო მიიჩნიეს სიახლედა იმჟამინდელადა, რო მიუთვალეს სხვასა თუ სხვათა, ეს სულერთია, მთავარია, რო გვიან შენიშნეს და, რო

მსჯელობდნენ, მსჯელობდნენ ისე, გეგონებოდა, არც ნაუკითხავთ, არც გაუგონიათ სხვა არაფერი ამ ქვეყანაზე, რაზეც რო მსჯელობდნენ, იმაზე მეტით: ის დრო გავიდა, გადაიარა ცდუნებებმა საყმაწვილომა, ნაიკითხავდნენ ალბათ აქამდისა, გაიგებდნენ თუ გაიგონებდნენ ალბათ აქამდისა და, ვიმედოვნებ, მერწმუნებიან, რო არ იწყება უდროოდროს ჩვენში არაფერი, რო ყველაფერი თავის დროს იწყება, ყველაფერიო და მათ შორის დეკადანსიკა პოემის ფორმისა, მხატვრული ფორმისა, სწორედ დეკადანსი და მეტი არაფერი, რო ვერ უშველის ვერარა დანართი, – ეს ლირიკული პოემაო, თუ პუბლიცისტური პოემაო, თუ კიდევ ვინ უწყის, – რო ვერ უშველის, – და ისევე ყველაფერი რო თავის დროს იწყება ჩვენში. იწყება და გრძელდება, დიახ, რო ვითარდება, და ესეც დიდი ღვთის ნყალობაა, სხვა რამ ცდუნებას არ უნდა აჰყვეს, რაც უნდა ზნე სჭირდეს პატივმოყვარეობისა, – არ უნდა აჰყვეს სხვა რამ ცდუნებასა მსახური ჭემმარტი ქართული პოეზიისა, ქართული ლიტერატურისა, ქართული კულტურისა; აქ დიდი ცოდვა პატივმოყვარეობაა, დიდი ცოდვაა და მიუტევებელი: დიდი ცოდვაა, ეპიგონი რო გამოცხადდეს ნოვატორადა, პლაგიატი აღმომჩენადა, – დიდი ცოდვაა, დიდი ცოდვაა და მიუტევებელი; მაგრამ ესეცაა, გვათავაზობენ ისეთ სქემებსა, ზოგი თუ ზოგჯერა, გვათავაზობენ ისეთ სქემებსა, გატყდება რო სუსტი ნებისყოფა, ადვილად გატყდება, გატყდება და გატყებილა კიდევაცა; ერთხელ, ერთი პოეტიც გაჰყვიროდა მწერალთა კავშირში, – თქვენ ვის უბედავთო, – აღარ მახსოვს, თუ რას უბედავდნენ, – იცით თუ არა, რო ჩემით იწყება ომის შემდგომი სამხედრო პოეზიაო, – ეს კარგად მახსოვს, – ჩემით იწყებაო; 9 მაისი რო 9 მაისი გახლდა, 10 მაისს იმას გამოუქვეყნებია პირველი ლექსი ომის თემაზე და აი, მე ვარ, ჩემით იწყებაო, – ეს სწორედ ზოგი სქემის ბრალია, ეს ისე არ დაემართებოდა, ბევრ სხვასაც არ დაემართებოდა, თუ არ დააქუცმაცებდნენ ლიტერატურასა, თუ გაითვალისწინებდნენ მთლიან პროცესსა ერთიანადა, ერთიანად თუ გაიზრებდნენ, როგორც უნდა იყოს და როგორც რო იქნება, – რალა თქმა უნდა, როგორც რო იქნება; ოღონდ აქ მაინც თუ რატომ ვდაობ, ვერც ვიტყვი უცბადა, როცა უდაოა, ის მაინც უდაოა, „ჯონ რიდი“ რო სიახლე გახლდა, მოვლენა გახლდა ჩვენს ლიტერატურაში, მოვლენა და მაუნყებელი კლასიკური პოემის დარღვევისა, სიუჟეტისა, კომპოზიციისა და სალექსო საშუალებათა მხრივა, – თავისუფალი ლექსი ესაა, ვერლიბრი ესაა გალაკტიონისა, ესაა განახლება ქართული თავისუფალი ლექსისა, აღდგენა და განახლება ესაა, ოღონდ თვითონ ამგვარადა ბრძანებს: თავისუფალი ლექსის დაფუძნებისათვის დანერლია ჩემიერ მთელი რიგი ნაწარმოებებისა: „ჯონ რიდი“, ადგილები „პაციფიზმში“, „რევოლუციურ საქართველოში“, და „ეპოქაში“.

ოღონდა-მეთქი აქ რო ვამახვილებ, მომდევნო სტრიქონთა გამო ვამახვილებ, – იქვე რო მოსდევს და რო მოსდევს ასე: „ქართულ თავისუფალ ლექსს არა აქვს ისტორია (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ანტონ კათალიკოსის ლექსებს, აგრეთვე, ე. წ. სასულიერო პოეზიას“), – ეს მტკიცებაა იმ წინარე განცხადებისა, მე დავაფუძნეო, მტკიცებაა და სუსტია ცხადია, ცხადია და რალა თქმა უნდა: „თუ არ მიიღებ მხედველობაში“ არავისა და არაფერსა, შეიძლება ადამიც იყვე; პირველი კაცი და პირველი შემცოდე დედამინაზე, – შეიძლება რალა თქმა უნდა; ხოლო ეს ვნება პირველობისა, ვნება თუ ცოდვა დამწყებობისა პოეზიაში, ყველას აწუხებს, როგორც ეტყობა, ანთუ აწუხებს ალბათ თუ ბევრსა, გენიოსებსაც ისევე აწუხებთ, როგორც უმწეოთა, როგორც ეტყობა, ოღონდ ესაა, გენიოსებს რო ამშვენებთ ესეცა, უმწეოთ არა, არაფერი რო არ ამშვენებთ; კულტი ქრისტესი ბევრად უფრო თავმდაბალია, რადგან ის მხოლოდ განახლებაა და არა დაწყება, – მხედველობიდან ის არაფერს არ გამოსტოვებს, უარჰყოფს, ებრძვის, ეს სულ სხვაა რალა თქმა უნდა; და ვერ გამოვტოვებთ მხედველობიდან, ვერა ცხადია, ვერც რო ე.წ. სასულიერო პოეზიასა, ანუ დიდებულ პოეზიასა, ვერც რო ანტონ კათალიკოსსა, ვერც რო უამრავ ხალხურ ლექსსა, ხალხურ სიმღერასა, ნატირალებსა რო ვერ გამოვტოვებთ, ვერც რო ჩანართებსა ქართლის ცხოვრებაში, პოეტურ ჩანართებსა, ვერც წარწერებსა თუნდაც ქვებზე საფლავებისა, დიახ, დიახ, რო ვერ გამოვტოვებთ, შეგვიძლიან სულ სხვა დავასკვნათ: თავისუფალი ლექსი ძველია, როგორც რო ლექსი; განახლებაც დიდი ძლევაა, ძლევაი საკვირველი, – აქ ესეც ეყოფა გალაკტიონსა. ოღონდ და მაინც მთელი ნაწყვეტი, როგორღაც უფრო პოლემიკაა, – ნაწყვეტი-მეთქი, ალბათ მინაწერი ქალაქის ნაგლეჯზედა, მინაწერი უთარილოდა, რო ვერც პირობითად ვერაფერი მიუბეჭდიათ და ასე

უცებ, ასე ხელდახელ, ვერც მოხერხდება გახსენება იმისა, თუ ვის ედავება. ცხადია-მეთქი, რო დაობდნენ, ესეც ცხადია, ოღონდ დაობდნენ ალბათ სულ სხვანი, სადმე, სხდომაზე, გალაკტიონი რო ჩამომჯდარიყო სადღაც, ისე მოშორებითა, თითქოს იმას რო არ შეეხება არაფერიო, ჩამომჯდარიყო და გატვრენილიყო და იშმუშნებოდა, ერხეოდა, უხტოდა მხარი, – ჩაიბურღლუნებდა მერე უცება, წამოხტებოდა და გაიჭრებოდა, ჩაიქროლებდა დარბაზსა ისე, ბოდიშს მოუხდიდა ლამის რო ყველასა სათითაოდა, ჩაიქროლებდა მხრების ქნევითა, თავის რაცრაკით ჩაიქროლებდა, შინ მიაღწევდა და ჩაინერდა სახელდახელოდ მოხვედრილ ფურცელზე: დაფუძნებისათვის ჩემს მიერაო... თუ მხედველობაში არ მივიღებთო... არ შეიძლება არევა ურითმო ლექსისა თავისუფალ ლექსშიო... ალბათ იქ ურევდნენ, აქ ჩაინერდა, შინ ჩაინერდა და მოითქვამდა სულსა, პოლემიკაც ეს გახლდა მისი, პოლემიკა აფორიაქებული პოეტისა, რო არ ეხერხებოდა ლაპარაკი ტრიბუნიდანა, მხოლოდ ლექსის თქმა რო ეხერხებოდა; თორემ ისე, რითმის პრობლემა თუ რითმის ისტორია, ქართული რითმისა, უფრო მკაფიოდ წარმოედგინა გალაკტიონისა, – ანტონ კათალიკოსსაც „მიიღებდა მხედველობაში“, არ გამოსტოვებდა ეგრე ადვილად, – აი მოუსმინე:

„1. რისთვისა, რომ ბარათაშვილის (ისე როგორც გრ. ორბელიანის) რითმები არ მისდევს რუსთაველის ხაზს – ნამდვილ რითმას ქართული მახვილებით – შეუდარებელი მუსიკალური რითმებით?

2. ხომ არ არის აქ ერთგვარი გავლენა ანტონ კათალიკოზის „პოეტიკისა“?

3. ხომ არ იგულისხმება ის გარემოება, რომ ბესიკმა მეტისმეტად გაამჩატა რითმა, ისე, როგორც ალ. ჭავჭავაძემ. შეიძლება აქ რითმამ დაკარგა რუსთაველის სიმახვილე და მომაბეზრებელი გახდა?

4. ერთის სიტყვით, ჩვენ ფაქტთან გვაქვს საქმე, ბარათაშვილის მიერ უარყოფილია რითმის ის გაგება, როგორც ესმოდა რუსთაველს. ბარათაშვილი ეყრდნობა მხოლოდ და მხოლოდ შინაგან რიტმს“, – აი ასე წარმოედგინა, ასე მიიღებდა მხედველობაში; იქ ალბათ უფრო, ანთუ მაინც ალგზნებისაგან იყო, რო „არ მიიღებდა მხედველობაში“, რო დაივიწყებდა: რუსთაველიო, ბარათაშვილიო, ჩემი „ლურჯა ცხენებო“, – ალბათ-მეთქი, რადგან რო აქაც რითმასა გულისხმობს, რითმაა მისი მსჯელობის საგანი: „რუსთაველის რითმის დაცვა, ბარათაშვილის რიტმის გამოყენება, აზრის გაღრმავება, აი „ლურჯა ცხენებო“, ანუ ასეო: „მერანი ავთანდილისა, მერანი ბარათაშვილისა, ისინი სხვადასხვანი არიან. საჭირო იყო მათი შეერთება“, – შეერთება რითმისა და რიტმისაო; ასე, რო ბარათაშვილია რღვევაი იგი კლასიკური რითმისა, გალაკტიონის მტკიცებითავე. და ეს უკვე ისტორიაა, რითმის ისტორია, ისტორია თავისუფალი ლექსისა, დაპირისპირება სხვადასხვა სტილისა, – რითმა, რიტმი, – რაც რო ამ ერთხელ როდი მომხდარა, – სხვა დროსაც მომხდარა, მიზეზისა და მიზეზთა გამო და არა ვინმეს ახირებითა თუ სურვილითა ვინმესი, – არა, ცხადია; ჩვენში დარჩეს და ეუხერხულებოდათ რითმები ჩვენს მეფე-პოეტებსა, სიხარულით შეეღეოდნენ, რო არა ყოფილიყო დიდი კულტი, ძლევაგამოსილი კულტი რუსთაველის რითმისა, – რო შესძლებოდათ, ეპიგონობასაც თავს დააღწევდნენ და აღარც ისე შენუხდებოდნენ, მაინც რუსთაველს რო აქებენო, – თუმცა ვინ იცის, ვინ უწყის თუმცა, – რაც უნდა იყოს, ანტონ კათალიკოსი მაინც რეფორმატორია, განახლებაა, მოდერნისტია თავისი დროისა, ჩვენი დროის ტერმინი რო მივუსადაგოთ; თუმცა ისიცაა, ანტონ კათალიკოსმა უფრო გაბედულად გამოსთქვა, გაბედულად უარჰყო რუსთაველი თუ რითმაი რუსთაველური, თორემ უფრო ადრე უკვე შებოჭილობასა გრძნობდნენ, ცხადია, ჩვენი დიდი განმანათლებელნი, არჩილი, სულხან-საბა, ვახტანგ VI, – შებოჭილობასა რითმისაგანა, იმ ურთულეს ვითარებაში, იმ ურთულეს გარდატეხის ეპოქაში; ასეთ დროს მხოლოდ ფუფუნებაა მართლაც რო ურთულესი, სიმბოლოები ურთულესი, რითმას რო მოსდევს ჩვეულებრივა, და სადღა სცალიან ფუფუნებისთვისა წინააღმდეგობებით დამძიმებულ ეპოქასა, გაჩეხილ ქვეყანასა, ყოფნა, არ ყოფნის წინაშე მდგარ ერსა, – სადღა სცალიან, ანთუ ვინ მოაცლის?... და არ შეიძლება შებოჭილობა არ ეგრძნოთ-მეთქი.

„ჯონ რიდიც“ ესაა, – უარყოფაა აკაკის რითმისა, ვაჟას რითმისა, საკუთარი რითმის უარყოფაა, – საკუთარისა, გალაკტიონისა, – ანთუ გამოთხოვებაა დროებითი; აუცილებლობისაა ეს გამოთხოვება, დიდი და მკვეთრი საზოგადოებრივი გარდატეხის შედეგია,

ამითი გამოწვეული აფორიაქების შედეგი, პოეტის აფორიაქებისა, მერცე რო გრძელდება ნაწილობრივ, „პაციფიზმში“, „რევოლუციურ საქართველოში“, „ეპოქაში“, – გრძელდება და იქმნება: „რევოლუციურ საქართველოს“ (აქ უკვე ლექსი რო იგულისხმება, ცნობილი ლექსი, თუმცა ნამსხვრევია), „რა დამშვიდებით გადავცქერი მსოფლიო ლეღებს“, „სალამო“, „მხოლოდ ნანა“, „წარსულის ჩრდილები“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“, „თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი“, „წერილი მეგობრებისადმი“, „როდესაც ყველას სძინავდა“, „რას კვივის ქუჩა“, „უკანასკნელი დეპეშა“, „პლაკატების კვილი“, „ბავშვი გაზეთებში“, „ქიმიური საგნები“, „მოჩვენება ნანგრევებში“, „ქუჩაზე“, „დედოფალა“, „აგერა! აჰანდე“, „ეს იყო ოქტომბრის დამლევს“, „ვარსკვლავია“ და სხვა, მართლაც რო და სხვა და კიდევ ის ლექსები, სადაც შერეულა ერთიმეორეში ურითმო და გართმული სტროფები, ვერლიბრი და კლასიკური ლექსი, – შერეულა თუ შეჭრილა რითმები, თავისით შეჭრილა, ანთუ პოეტი თავს ვეღარ ერევა; რაც უნდა იყოს, თითქოს არც იგრძნობა ურითმობა თავისუფალ ლექსში გალაკტიონისა: „ო, როგორ მინდა, მეგობრებო, თუნდაც ერთი დღით ჩვენთვისაც იყოს უმაღლესი თავისუფლება“, – არა, არ იგრძნობა, გაირითმოს, ან თუნდაც ნუ გაირითმება:

„ო, როგორ მინდა, მეგობრებო, თუნდაც ერთი დღით ჩვენთვისაც იყოს უმაღლესი თავისუფლება, ო, როგორ მინდა, უფრო მძლავრად გავშალოთ ფრთები, განა არ არის საშინელი საცოდაობა, ისეთ ქვეყანას, როგორც ჩვენი საქართველოა, რევოლუცია არ აძლევდეს სიმშვენიერეს?“

„ხან ალისფერი, ხან წითელი – ხის რტოებში ჩნდება, სინათლე ჩამავალი მზის“.

„ნანა, მხოლოდ ნანა, ყოველთვის ნანა, რომელიც აყურებს აუტანელ ტკივილებს“.

„შენ მოვალე ხარ, რომ ნატრობდე ჩემს მეგობრობას უფრო მხურვალედ, ვინემ მე შენსას!“

„მაგრამ წარსული არავის ესმის პოეტის გარდა“.

„და ერთადერთი: ეს შრიალია, რომ ინვეს მთელს იდუმალებას შემოდგომისას“.

„მე მუდამ ახლოს ვიყავ ასაფეთქებელი მასალებით სავსე საწყობთან“.

„მე დაგაგდებთ ყურს, თუნდ მთელი დღე და მთელი ღამე, მე დაგიგდებთ ყურს თვეობით და წელიწადობით, ილაპარაკეთ, გვევდრებით... ოღონდ ქართულად... ოღონდ ქართულად ილაპარაკეთ“...

ჰო, გაირითმოს ან თუნდაც ნუ გაირითმება-მეთქი, აქ რითმას მხოლოდ ერთილა მნიშვნელობა რჩება, მნიშვნელობა სამკაულისა... ოღონდ და მაინც, რაც უნდა იყოს, გალაკტიონი რითმის მსახურია, მსახურიცაა და ბატონიცა, განმგებელია თავისი საუფლოსი, რითმის საუფლოსი, და ჩვენი ეპოქის, და ყველა ეპოქის, ყველაზე მღელვარე თემას რო მიმართავს, ომის, სიავის, გაბოროტების უარყოფის თემას რო მიმართავს, ისევ და ისევ რითმას მოითხოვს და მკაცრ განაწესს დაუდებს თავსა: არ გადაუხვიო გართიმისაგანო: ეს ეგება იმიტომაცაა, რო ეგონა, რო სიუჟეტს მიაგნო, რო ეგონა, რო აღადგენდა პოეტურ ეპოსს, რო ეგონა, რო უბადლო ლირიკოსი მოგვევლინებოდა უბადლო ეპიკოსადაც, – ეგება-მეთქი; გართიმული „ვრცელი სიუჟეტი, შეკრული ფაბულითა, კომპოზიციითა, – ეს იყო ეპოსი, ქართული ეპოსიცა, ეს იყო იგი „ვეფხისტყაოსანი“, აქაც რო უგალობს „მშვიდობის წიგნი“, გალაკტიონი, რაღა თქმა უნდა, იდეალად რო დაუსახია, სიმბოლოდაც რო დაუსახია მარადიულისა და ეროვნულისა; და ამასთანავე გადმოუღია კიდევაცა, სიუჟეტი გადმოუღია: მოუტაციათ მშვიდობის წიგნი, აქაც ქაჯებს მოუტაციათ, შეძრწუნებულა მთელი ქვეყანა; თამარი იხმობს ტარიელსა, ევედრება, მოსძებნოს წიგნი, გამოიხსნას, გადაარჩინოს; ალუთქვამს ტარიელი, მიდის, ეძებს, გადაეყრება უამრავ ფათერაკსა, მაინც იმძლავრებს, მაინც ჩაიგდებს მშვიდობის წიგნსა, ოღონდ შინ რო მშვიდობით დაბრუნდეს, აქაც ავთანდილი ამოუდგება მხარში, აქაც ისაა ორივეს მსხელი, ტარიელისაცა და მშვიდობის წიგნისაცა, მხოლოდ ფრიდონი აღარსად მოსჩანს; ისედაც დიდია ნაწარმოები, 1981 სტროფია, „თუ არ მივიღებთ მხედველობაში“ ზოგიერთ სტრიქონსა, რო უნდა შეევსო და რო დარჩა ღიადა, ისედაც დიდია-მეთქი ნაწარმოები, ვრცელია-მეთქი, დაენეოდა „ვეფხისტყაოსანსა“ თუ მოინდომებდა, კიდევაც გაასწრებდა თუ მოინდომებდა, მოცულობითა რაღა თქმა უნდა, – ამგვარად წერა შეიძლება დაუსრულებლადა, გაასწრებდა რაღა თქმა უნდა; ოღონდ უნდა ითქვას, სიუჟეტმა რო ვერ გაუმართლა გალაკტიონსა, ვერც გაუმართლებდა, იმიტაცია თუ სტერეოტიპები კლასი-

კური სიუჟეტისა, იმიტაცია და გადაღება მოდერნიზებული პოემის ქარგაზე, – არც გაუმართლა და ვერც გაუმართლებდა, ვერას უშველიდა ვერც რო რითმა, კლასიკური რითმაც ვერას უშველიდა, ეს ნათელია იმ თავიდანვე, ეპოსის სტრუქტურა რო განსაზღვრა არისტოტელემ: პოეტი თვითონ არაფერს ამბობს, პოეტს მხოლოდ გმირები გამოჰყავს, იმათ ამოქმედებს და ალაპარაკებს, – ასე განმარტავს, ასე ნათლადა, ასე მარტივადა; ხოლო თუ მხოლოდ პოეტი ლაპარაკობს, თუ დაავიწყდება თავისი გმირები, ანთუ იშვიათად თუ გაახსენდება, ანთუ აერევა თავისი თავი თავის გმირებში, აღარ იქნება ეს უკვე ეპოსი, – აღარ იქნება, – ნათლად რო ითქვას, მკაფიოდ რო ითქვას, არისტოტელესებრა, და აღარც იქმნება ახალი მხატვრული ფორმები, ფორმა ფორმაა, თუ ის არ არის, ზედსართავები ვერაფერს გაამართლებს, – თუ ის არ არის, სხვა ის ვერ იქნება. ვოლტერმა და დიდრომ არანაკლები დრო, ძალღონე შეაღიეს დრამის ფორმის გამოკვეთასა, არანაკლები თუ მეტი არა, ვიდრე საფრანგეთის რევოლუციის მომზადებასა, მაგრამ ეს მაინც უფრო ხელოვნური ფორმაა, – ანთუ უფრო იმის თქმა მინდა, ტრაგედია რო მაინც ისევ ტრაგედიაა, კომედია რო მაინც ისევ კომედიაა და არავინა ჰქმნის, არც რო პუბლიცისტურ ტრაგედიასა, არც კომედიასა პუბლიცისტურსა, არც რო ლირიკულ ტრაგედიასა, არც კომედიასა ლირიკულსა, – ტრაგედია ტრაგედიაა, კომედია კომედიაა, რომანი რომანია: მხოლოდ დროსა ჰკარგავს, ვინც რო იმეორებს, ჩვენში ცხადია, რაღაც ზედსართავიანი რომანების თეორიასა, დასავლეთში უკვე მოდიდან გასული შეხედულებანი ვისაც რო შემოაქვს ჩუმჩუმადა ჩვენში, – ვითომ სიახლევ რო შემომაქვსო, – მხოლოდ დროსა ჰკარგავს და, თუმცა იმისი დრო იმდენი არაფერი, ის მაინც საფრთხილოა, არავინ დააბნოს.

ოლონდ ისევ გალაკტიონი...

თვითონ სჯეროდა გალაკტიონსა, რო შეჰქმნა დიდი ნანარმოები:

„12 საათზე შემატყობინეს, რომ ჩემი პოემა „მშვიდობის წიგნი“ გადაბეჭდილია, ამ დროს რადიოთი გადმოსცემენ რიმსკი-კორსაკოვის „შეხერებადა“-დან მეფის შვილის მუსიკალურ მომენტს! ვაჰა! მანქანაზე გადაბეჭდილია, წიგნი, რომელიც მსოფლიო სახელს მოიპოვებს!“.

ასე სჯეროდა.

და ასეც იქნებოდა, აღფრთოვანება მოჰყვებოდა ნანარმოების დამთავრებასა, ესოდენ ვრცელი ნანარმოებისა, ათ წელზე მეტი რო შეაღია, ამდენი ხანი რო არ ჩასჯდომია მანამდე არაფერსა, ამდენი იმედიც რო არა ჰქონია; ის მერეა, რო დაინყება; რაც უნდა იყოს, გალაკტიონს რო ახსენებენ, „ლურჯა ცხენები“ რო მოაგონდებათ მყისვე, იმავე დროსა, „მთაწმინდის მთვარე“ რო მოაგონდებათ მყისვე, იმავე დროსა, „მშვიდობის წიგნი“ არ მოაგონდება ისე არავინსა, თუმცა ირგვლივ რო მშვიდობა გაისმის, გაისმის ბრძოლა მშვიდობისათვისა, წუნწუნი გაისმის, ჩვენი პლანეტა აღსასრულის წინაშე დგასო. ესაა მხოლოდ მურმან ჯგუბურია გამოეხმაურა ამ ორიოდ წლის წინ ვრცელი და საგულისხმო წერილითა. მომიტევეთ თუ გამოეხმაურნენ სხვებიცა, აგრეთვე, ოლონდ უცებ არ მაგონდება, რაც უნდა იყოს, ეს არაა „მსოფლიო სახელი“, გალაკტიონს რო ასე სჯეროდა, არც სიახლეა რაღა თქმა უნდა, – მარცხი სიახლე როდისა ყოფილა, აქ ვერ უშველა მტკიცე განაწესმა, გართმვისაგან არ გადაუხვიო. მართალი გითხრა, არ დამითვლია და არც გადამირჩევია რითმები „მშვიდობის წიგნისა“, ვერაფერს გეტყვი, გამოიყენა თუ არა პოეტმა ის 30000-იანი არმია რითმებისა, მთლიანად თუ გამოიყენა, ხოლო ის მაინც აშკარად მოსჩანს, ქართლის ცხოვრების ალიკვალი რო არსად არის, მუსიკალური ტერმინოლოგიების ალიკვალი რო არსად არის, სახარების ალიკვალი რო არსად არის, – კალენდარებისა და გაზეთებისა რა მოგახსენო, – რითმა ყოვლად ჩვეულებრივი, თუმცა ზოგჯერ რო ვირტუოზულიცაა, გალაკტიონისათვის ჩვეულებრივი, მაგრამ მთავარი რითმა არაა ამ შემთხვევაში, სიუჟეტია განმსაზღვრელი, იმიტაციაა სიუჟეტისა, თორემ ისე, უამისოდა, დაე, რო თუნდაც გართმულიყო ასე, ამგვარადა, ანთუ თუნდაც არ გართმულიყო, დიახაც რო არ გართმულიყო, რიტმი იგი, ის ექსპრესია, მრწამსი იგი, რითაც აღვსილა „მშვიდობის წიგნი“, მართლაც მოვლენად გადააქცევდა, ჩვენი ეპოქის მოვლენადა, – შესაძლოა რაღა თქმა უნდა, აქ მტკიცება ცოტა ძნელია, ვარაუდია უფრო ადვილი და ამიტომაც ასეღა ვამბობ: შესაძლოა-თქო, ხოლო ის მაინც ჭეშმარიტია, ჟანრების აღრევა, ფორმების აღრევა, აღრევა სტილთა, სასურველ შედეგთან რო არავის მიიყვანს, არც არსადა

და მითუმეტეს პოეზიაში, – ჭეშმარიტია და დადასტურებული. „ჯონ რიდი“ მართლაც რო გაბედულებაა, როცა შეიძლება რო ვერც გაეხედა, „მშვიდობის წიგნი“ მხოლოდ სიფრთხილეთაა, როცა შეეძლო რო აღარც ეფრთხილა, მინდობოდა ისევე ვერლიბრსა და თუ კიდევ დასჭირდებოდა, დაემტკიცებინა თუ როგორ იღვწოდა თავისუფალი ლექსის დაფუძვნებისათვისა, „მშვიდობის წიგნიც“ ზედ მიეთვალა.

შესაძლო არის ვარაუდი თვით იმისაცა, გალაკტიონს რო განვლილი ეგონა საფეხური თავისუფალი ლექსისა ჩვენს პოეზიაში, – შესაძლოა-მეთქი; ყოველ შემთხვევაში, აღარც არავინ მიმართავდა მაშინ ვერლიბრსა, გაჩაღებულიყო რითმის შეჯიბრი, შეჯიბრებულიყვნენ უმნეონიცა თუ ხელმრუდენი, ყოველ დროსა თუ ყოველ მწერლობას გარს რო ახვევია და რო აწუხებდა გალაკტიონსაცა, – გალაკტიონსაც რო აწუხებდა: ვიდრემდისინ თუ თმას გადივარცხნი, გაქურდული ხარ მარჯვნივ და მარცხნივო: ოლონდ და მაინც საუბარი ისეთი სჩვეოდა გალაკტიონსა, გეგონებოდა, ლექსს წარმოსთქვამსო, თავისუფალ ლექსსაო, ცხადია, – თუმცა აქ უფრო ის უნდა შევნიშნო, საუბარი რო არცა სჩვეოდა: გაიხლართებოდა თავის მდიდარ წარმოსახვებში, გაიბნეოდა, გაიხლართებოდა, და დროდადრო ამოიძახებდა, მისთვის ალბათ რო საუბარი გახლდა, მსმენელთათვის რო არ იყო საუბარი, და იბნეოდნენ მსმენელნი მისნი; საუბარი უცნაური სჩვეოდაო, აღნიშნავს გურამ ასათიანიცა თავის მშვენიერ ბოლოსიტყვაობაში, 1973 წლის კრებულს რო ერთვის გალაკტიონისა; და უცნაურობაც სწორედ ეს იყო: ამოძახილები წინააღმდეგობრივი თუ მრავალფეროვანი წარმოსახვიდანაა, ამოძახილები შორით შორეული, თავს თუ მოუყრიდი, ვერლიბრი რომ გამოდიოდა; ხანაც თვითონვე მოუყრიდა თავს... ჩვენ მაშინ „ქართლის“ დარბაზში ვისხედით, ე.წ. საბანკეტო დარბაზში, ჩვენ ორნი ვისხედით, თითქმის მთელი დღე რომ ვიარეთ ქუჩებში, გორის ქუჩებში, იმის შემდგომია. არ ვიცი მენვია საგანგებოდა თუ შემთხვევით გადავეყარეთ ერთიმეორესა, – ის ამაზე ჰო არას იტყოდა, არ გამოჰკვეთავდა ასეთ წვრილმანებსა; ოლონდ ესაა, მე რომ შევნიშნე, მოარღვევდა შუა ქუჩასა, ხელს მიაქნევდა რო, ჯერ ცალხელსა, მეორეც უნდა რო მიეშველებინა, უცურდებოდა ილლიდანა პორთფელი ხშირად ცარიელი, დაჩუტული პორთფელის, უიმისობა რო არ შეეძლო, ლეო ქიაჩელის პორთფელისა არ იყოს თუ ბიქსიუს პორთფელისა არ იყოს; მერე იყო რო დავდიოდით გორის ქუჩებში, ძველი გორისა, დავდიოდით, დავეხეტებოდით, და მაშინვე რო ვერ გამერკვია, ახლაც ვერ ვიტყვი, მე მივუძღოდი თუ იმას დავყვებოდი. მე ვიცნობდი თუ ის იგონებდა; ესაა, რომ არას იტყოდა, ამოძახებდა შორისდებულებსა და მე ვიცოდი, არ უნდა მეკითხა, თუ მივუხვდებოდი, ჰო მივუხვდებოდი, თუ არა და არ უნდა მეკითხა: მაინც თუ რამეს შევახსენებდი, ეგრერიგადაც არ ამყვებოდა, ანთუ მოესწრო იმისი გაფიქრება, ანთუ სხვა ფიქრებს რო წარეტაცა; გორის ციხიდან ხელს ვიშვერდი ლიახვის მხარესა, ეგერ ეჭაა, კარალეთის დღეები. მეთქი, ეგერ ეჭაა, შინდისის ჭადრები-მეთქი, არ ამყვებოდა, თითქოს არც რო გაიგონაო; ოლონდ მანამდე: ერისთავების სასახლე -მეთქი, რო ჩაუარეთ, – უცებ აიხედა და იდგა ეგრე, და, როგორც მაშინვე მომჩვენა თუ ახლა მგონია, იდგა და შეჰყურებდა ზედა სართულებსა, სვეტებსა, თალებსა, აივნებსა, ჩუქურთმებსა, რო აღარ გააჩნდა, რალა თქმა უნდა, რომ მორღვეოდა მინისძვრის შემდგომია, ჩადაბლებულიყო და გადამხობოდა ერთი, მთლიანი, ჩამოფხატული, უშნო სახურავი, ჰოდა იდგა, იდგა და შეჰყურებდა აივნებსა-მეთქი, ბანოვანთა, გადმოფენილთა, მშვენიერ ბანოვანთა, ასულთა, მოცქრიალეთა, მშვენიერ ასულთა, ჭაბუკთა სხარტთა, მოხდენილთა, დარბაისელთა, აგრეთვე ცხადია, სახენათელთა, გულგაშლილთა, – სახურავს არა, – რალა თქმა უნდა, უშნო სახურავსა: თითქოს არაფერი მორღვეულიყო, თითქოს არაფერი რო არ მოშლილიყო: თქმით არც იქ უთქვამს, დუმდა ისევე სუფრასთანაცა, – შორისდებულებზე არაფერს ვამბობ, ამოძახილებზე არაფერს ვამბობ, თითო სიტყვაზე, აღტაცებისა თუ სამადლობელოზე, კითხვაზე ასევე, ერთსიტყვიანზე, ერთივე სიტყვიან პასუხს რო ითხოვდა, არაფერს ვამბობ: ღვინოც არ ინება, გადადგა ჭიქაი ცივცხელადა, გადადგა თავკვერი ლალისფერი, წყალი მოითხოვა, და სადღეგრძელოც არ გვითქვამს ცხადია, მშრალად ვისადილეთ, თუ წყალს არ

მივიღებთ მხედველობაში; და აი, როცა რო მემშვიდობებოდა, წარმოსთქვა უცებ გრძელი სიტყვაი, იმისთვის გრძელი რალა თქმა უნდა, ყოველ შემთხვევაში მე რო იმისგან არ გამიგონია, ისე გრძელი, ისე გამოკვეთილი და თანაც ისე სხაპასხუპითა.

– გორი... გორი და გალაკტიონი, გამოფენა, კარგი იქნება!.. შენი არ მინდა არაფერი, დარბაზი მხოლოდ; სხვა დანარჩენი ჩემზე იყო: მასალები, ო, მასალები... რამდენიც გინდა!.. როცა მიბრძანებ, გეახლები, მე ჩამოვიტან, მევე გამოფენ... დარბაზი მხოლოდ, დარბაზი მხოლოდ ნათელი იყოს: სინათლე მეტი... სინათლე, სინათლე, სინათლე მეტი!.. გორი... გორი და გალაკტიონი... გამოფენა... კარგი იქნება?..

რალა თქმა უნდა-მეთქი.

– კარგი იქნება!..

დაასკვნა მაშინვე გაბრწყინებულმა, გახარებულმა წინასწარვე და ვწუხვარ, რო ვერ ავუხდინე სიხარული: განა რა უნდოდა?.. დარბაზი უნდოდა; მიზეზს აქ არ გამოფუდგები, რაც უნდა იყოს ჩემი ბრალია, არ უნდა დამეთმინა; არ უნდა გადამედო; მაგრამ ასეთ კაცს რომ შევეყურებთ, ცოცხალს რომ შევეყურებთ, გვგონია სიცოცხლე მარადიულია, გვგონია მოვასწრებთ, მაინც მოვასწრებთ, მცირედ მაინც რომ ვასიამოვნოთ, მაგრამ მიგვირბის წუთისოფელი, ჩვენი ჰო მხოლოდ წუთისოფელია, მარადისობაში, მარადისობა რო ჩვენი გვგონია, – მიგვირბის ისე, უფრო სიმწარეს რო ვაგემებთ ერთმანეთსა, სიმწარეს მოვასწრებთ, სიამეს ვერა.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1981, 18 სექტემბერი, №38.

ზურაბ სარჯველაძე

მშვენიერი ძველი ენა

„შლა წიგნების მიყვარს ძველის, მშვენიერი ძველი ენა“ – ამბობდა გენიალური გალაკტიონი. ამ სიტყვების დამადასტურებელ საბუთებს მრავლად იპოვის მკითხველი გალაკტიონის შემოქმედებაში. გალაკტიონ ტაბიძეს, ქართული ენის სწორუბოვარ მესაიდუმლეს, თავის ნაწარმოებებში სტილისტური მიზნებით არაერთგზის მიუმართავს ძველი ქართული ენისათვის დამახასიათებელი ფორმებისათვის. მე მიჭირს ამ ლექსიკურ და გრამატიკულ ერთეულებს არქაიზმები ვუნოდო, ისე შესისხლხორცებული არიან ისინი ნაწარმოების ენობრივ ქსოვილთან. გალაკტიონის მიერ ზომიერად და უდიდესი გემოვნებით გამოყენებული ძველი ენობრივი ფორმები მკითხველზე განუმეორებელ ეფექტს ახდენენ. დავიმონმებთ ორიოდ ნიმუშს: 1917 წლით დათარიღებულ ლექსში „შემოდგომა „უმანკო ჩანასახების“ მამათა სავანეში“ ვკითხულობთ:

ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშველი
არ არის, არ არის, არ არის!
დაჰქრიან უდაბნოს ქარები,
მტანჯავენ და ვიცი: გახსოვარ!
სამრეკლოს ანგრევენ ზარები...
წმინდაო, წმინდაო მაცხოვარ.

ძველი ქართული ენის ძეგლებისათვის იშვიათი, მაგრამ ფრიალ სპეციფიკური – ნოდებიტი ბრუნვის ფუნქციით ხმარებული ნრფელობითის ფორმა გალაკტიონმა, მარჯვედ და, რაც მთავარია, მოხდენილად გამოიყენა რითმისათვის. ამ ნიმუშმა დიდი ხანია მიიქცია ყურადღება. პროფ ივ. იმნაიშვილი 1957 წელს წერდა: „გ. ტაბიძეს ერთ-ერთ თავის ცნობილ ლექსში („შემოდგომა „უმანკო ჩანასახების“ მამათა სავანეში“) ეს სიტყვა (იგულისხმება **მაცხოვარ** – ზ. ს.) ნოდებითს ბრუნვაში ნახმარი აქვს სწორედ ძველებური ფორმებით, უონოდ.

სხვა საკითხია, არის ეს licentia poetica (რითმისთვის დასჭირდა პოეტს), თუ ძველებური ხელნაწერების კითხვისას პოეტის მეხსიერებაში დარჩენილი მომხიბლავი ფორმა, – განაგრძობს ავტორი, – ფაქტია, რომ აქ ჩვენ საქმე გვაქვს საინტერესო დამთხვევასთან: როგორც პოეტს აქვს გამოყენებული, სწორედ ასევე იხმარებოდა ის ძველად, თუ ეს სახელი წოდებითში იყო დასმული“.

ძველი ქართულისათვის დამახასიათებელი რამდენიმე ენობრივი ფორმა (**თვალნი მიურიდენ, შენმიერი, მიეც, შვენიერი...**) გამოვლინდება ლექსში „მზეო თიბათვისა“ (1917 წ.):

ტანჯვა-განსაცდელში თვალნი მიურიდენ,
სული მოუვლინე ისევ შენმიერი,
დილა გაუთენე ისევ ციურიდან,
სული უმანკოთა მიეც შვენიერი.

1916 წელს გალაკტიონმა დაწერა ლექსი „ათი ქალწული“. ეს ნაწარმოები წარმოადგენს სახარების ცნობილი იგავის (ათი ქალწულის – ხუთი ბრძენისა და ხუთი უგნურის შესახებ) პოეტურ ხორცშესხმას. ჯერ ჩვენ მოვიხმოთ ამ ეპიზოდს სახარების ძველი ქართული ტექსტიდან და შემდგომში კი გალაკტიონის ნაწარმოებს:

„მაშინ ემსგავსოს სასუფეველი ცათად ათთა მათ ქალწულთა, რომელთა აღინთნეს სანთელნი თვისნი და განვიდეს მიგებებად სიძისა და სძლისა, ხოლო ხუთნი იგი მათგანნი იყვნეს სულელნი და ხუთნი ბრძენნი. მოიხუნეს სულელთა მათ სანთელნი მათნი და არა მოიღეს მათ თანა ზეთი. ხოლო ბრძენთა მათ მოიღეს მათ თანა ზეთი ჭურჭრითა მათითა სანთელთა მათთა თანა. და იყო, დაყოვნებასა მას მის სიძისასა მიერულა ყოველთა და დაიძინეს. ხოლო შუვა ღამეს ოდენ დაღადავდა იყო, ვითარმედ: აჰა ესერა, სიძე მოვალს, აღდეგით და მიეგებოდით. მაშინ აღდგეს ყოველნი იგი ქალწულნი და აღიგნეს სანთელნი მათნი. ხოლო სულელნი იგი ეტყოდეს ბრძენთა მათ: მეცით ჩუენ ზეთისაგან თქუენისა, რამეთუ სანთელნი ჩუენნი დაშრტებიან. მიუგეს ბრძენთა მათ და ჰრქუეს: ნუუკუე ვერ გუეყოს ჩუენ და თქუენ, არამედ წარვედით სავაჭროდ და იყიდეთ თავისა თქუენისა ზეთი. და ვითარცა წარვიდეს იგინი სყიდად, მოვიდა სიძე იგი. და განმზადებულნი იგი შევიდეს სიძისა მის თანა ქორწილსა მას, და დაეჭმა კარი. შემდგომად ამისა მოვიდეს სხუანიცა იგი ქალწულნი და იტყოდეს: უფალო, უფალო, განგვლე ჩუენცა! ხოლო მან მიუგო და ჰრქუა მათ: ამენ გეტყვ თქუენ: არა გიცნი თქუენ“ (მათე 25,1-12).

ახლა მოვუსმინოთ გალაკტიონს:

სასუფეველით მსგავსება მათით
ოცნებამ იცის,
ათი ქალწული სანთელით ათით
ელოდენ სიძეს.
მათგანი ხუთი იყო გონიერ,
ხუთი სულელი;
სულელთ ვერ ჰპოვეს ჭურჭელთა მიერ
ზეთი სურნელი.

(ერთ ავტოგრაფულ ხელნაწერში აქ ემატება: „ხოლო ბრძენთა მათ მოიღეს ზეთი, / ელოდენ სიძეს, / ელოდენ დიდხანს, არ იყო ბედი /და მიეძინათ და ვერ იღვიძეს“)

და ღამით ოდეს სძინავდა ყოველს,
ზარით, ებანით
ხმა ისმა: აჰა, ესერა, მოვალს,
მიეგებენით.
აღდგა წამშივე ქალწული ათი,
ჰპოვა სანთელი,

ხუთს ჩაჰქრობოდა სრულიად მნათი
იმნუხანდელი.
წარვიდენ სყიდვათ. მას ჟამსა შინა
გზად იდგა ქარი.
მოვიდა სიძე განალო ბინა
და დახშა კარი.
ოდეს დაბრუნდა წყებანი სხვანი
მშვენიერ ქალთა,
დააგვიანდათ, ისინი დგანან
დახურულ კართან.
მათ ხელში ობლად კანკალებს ზეთი
მნუხარე ლანდათ.
გარეთ ქარი ჰქრის არ არის ბედი,
დააგვიანდათ.

ბუნებრივია, რომ გალაკტიონის ამ ლექსში ძველი ქართულიდან მომდინარე მრავალი ენობრივი მოვლენა დასტურდება: *იყო გონიერ, აჰა ესერა, მოვალს, წავიდენ სყიდვათ, მას ჟამსა შინა* და მისთ.

სხვა მაგალითებს აღარ დავიმომნებთ, ვიტყვით მხოლოდ, რომ გალაკტიონის პოეზია ამ თვალსაზრისით საფუძვლიან შესწავლას იმსახურებს.

გალაკტიონ ტაბიძეს უყვარდა ძველი ქართული კულტურის შესანიშნავი განძი – ხელნაწერი წიგნები. პოეტი დიდად აფასებდა ღვანლს იმ უანგარო მამულიშვილთა, რომელთაც დიდი დამსახურება მიუძღვით ამ საგანძურის შეკრებისა და მოვლა-პატრონობის საშვილიშვილო საქმეში. ერთ-ერთი უპირველესი მათ შორის ზაქარია ჭიჭინაძე იყო. გალაკტიონ ტაბიძემ 1927 წელს გამოსცა მონოგრაფია ამ მოღვაწის შესახებ. გალაკტიონი წერდა: „მან შეკრიბა 500-ზე მეტი ხელნაწერი, აგრეთვე რამდენიმე პერგამენტზე ნაწერი წიგნებიც. ეს პერგამენტი ძველებურად დახვეული იყო ჯოხზე და ინახებოდა ტყავის ბუდეში. ჩვენი წინაპრები უხვად სარგებლობდნენ პერგამენტით, სანამდე საქართველომდისაც არ მოაღწია თანამედროვე ქალაქდამა. რამდენი საუკეთესო კალიგრაფები და მინიატურისტები ცხოვრობდნენ ჩვენს სასახლეებში და ამზადებდნენ წიგნებს. სადაა ეხლა ეს უძვირფასესი განძი? ბევრი მათგანი მისცეს ცეცხლს, უფრო ბევრი გაანადგურა მათმა უღმობელმა მტერმა და ძლიერ ცოტა გადარჩა ჩვენი მომავალი ბიბლიოფილებისათვის. როდესაც ზაქარია ჭიჭინაძე კრებდა ამ წიგნებს, გაზეთ „დროებაში“ აცხადებდა მათი აღმოჩენის ამბავს“.

გალაკტიონ ტაბიძეს ანუხებდა ძველი ქართული ხელნაწერების ბედი. 1936 წელს მას შეუტყვია, რომ გორელი ექიმი ნიკო ელიოზაშვილი დაინტერესებულა გორის რაიონის სოფელ ნიქოზის ერთ-ერთი მკვიდრის ოჯახში დაცული სიძველეებით, მათ შორის „ვეფხისტყაოსნის“ უძველესი ხელნაწერით. სამნუხაროდ, ნ. ელიოზაშვილმა ვერ მიაკვლია ამ განძს. გალაკტიონი მაინც გულს არ იტეხდა და გადანყვეტილი ჰქონდა, თვითონ ეძებნა ეს ხელნაწერები. შოთა რუსთაველი და მისი უკვდავი პოემა ყოველთვის იყო გალაკტიონის უდიდესი სიყვარულისა და თაყვანისცემის საგანი:

რუსთაველს მოჰყვა სიხარული დაუთრგუნავი,
მას შეუძლია ცა გადაჰკალოს.
საუკუნეთა ტყეებს იქით მოჩანს ბუნავი,
იქ ესალმება შუქი ნათელს ზოდიაკალურს.
(„პოემა ვეფხისა“)

გალაკტიონს სჯეროდა, რომ ქართული ანბანი ერთ-ერთი უძველესია. იგი იზიარებდა აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილის მოსაზრებას, რომ ქართული დამწერლობა შეიქმნა VI საუკუნეში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. 1947 წელს შოვში დამსვენებლებთან შეხვედრაზე პოეტმა

განაცხადა: „ამ ენაზე შეიქმნა ქართული დამწერლობა ოცდაექვსი საუკუნის წინათ, არა გუშინ, არამედ ოცდაექვსი საუკუნის წინათ“.

გალაკტიონმა შესანიშნავად იცოდა, რამდენ განსაცდელს გაუძლეს ჩვენამდე მოღწეულმა ძველი ქართული ენის წერილობითმა ძეგლებმა:

ასე: წელსა ძლიბ-ს
ადამსა აქეთ
წერდნენ ქართულ წიგნს...
ადიდეთ, აქეთ!
ტაცებას, დასჯას,
წარღვნას გადარჩა,
ან სდგას დარაჯად
და მოამაგეთ.

დასასრულ, კიდევ ერთ გარემოებას მინდა მივაქციო მკითხველის ყურადღება. გალაკტიონი არ იყო მშვენიერ ძველ წიგნთა მხოლოდ უბრალო მკითხველი, იგი დიდი გულისყურით აკვირდებოდა ძველი ქართული ენის თავისებურებებს. ამ თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა ის ფაქტი, რომ სწორედ დიდი გალაკტიონი იყო პირველი, ვინც ყურადღება მიაქცია ძველ ქართულ სამწერლობო ენაში, კერძოდ, ბიბლიის ძველ ქართულ თარგმანებში, და კავშირის (როგორც ავტორი ამბობს, და ნაწილის) ხშირ ხმარებას. ეს საკითხი უკანასკნელ ხანებში ძველი ქართული ენის მკვლევართა ყურადღებას იქცევს (ს. ყაუხჩიშვილი, ც. ქურციკიძე, კ. დანელია, ვ. ბოედერი და სხვები). მით უფრო აღსანიშნავია, რომ ეს მოვლენა პირველად სწორედ გალაკტიონმა შენიშნა.

ჟურნ. „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, 1981, №4.

ნოდარ კაკაბაძე

სიმბოლიზმი და გალაკტიონი

სიმბოლიზმი უპირატესად თავისი სპეციალური და სპეციფიკური შინაარსითა და ფორმით ფრანგული და შემდეგ რუსული მოვლენაა. არსებობს „სიმბოლიზმის“ – როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობისა და სტილის – ორგვარი გაგება: ჩვეულებრივ, ლიტერატურისმცოდნეობაში, ლიტერატურის თეორიაში, სახელმძღვანელოებსა და უბრალო სიტყვახმარებაშიც „სიმბოლიზმზე“ ლაპარაკობენ ამ ტერმინის ფართო მნიშვნელობით და ეს ფართო გაგება გულისხმობს ფრანგულ ლიტერატურაში იმ ნაკადს, რომელსაც წარმოადგენენ შარლ ბოდლერი (1821-1867), პოლ ვერლენი (1844-1896), სტეფან მალარმე (1842-1898), არტურ რემბო (1854-1891), ჟიულ ლაფორგი (1860-1887), ლოტრეამონი (1847-1870).

[...] სიმბოლიზმმა გააღრმავა და გააფართოვა პოეზიის მხატვრული საშუალებანი; გაართულა და გაამდიდრა რითმა, მეტრი, რიტმი (მაგრამ სიმბოლიზმის წიაღშივე დაისვა ვერლიბრის საკითხიც). მან ააფეთქა ტრადიციული ენობრივ-ფორმალური კანონები და პრინციპები და ყურადღება გადაიტანა აქამდე ნაკლებად შემჩნეულ და გამოსახულ თემებსა და მოტივებზე.

სიმბოლისტებმა მოახდინეს როგორც თემატურ-პრობლემური, ასევე ენობრივ-ფორმალური „გარღვევა“ – მათ შექმნეს თვისობრივად ახალი ლიტერატურა, ახალი ლიტერატურული ნაკადი.

სიმბოლისტური ლექსის მიზანია სუგესცია, შთაგონება, სულიერი შეძვრა-გარდაქმნა.

სიმბოლიზმმა შექმნა „დაშიფრული“ ხატოვანი ენა, რომელსაც ახასიათებს საოცარი მუსიკალობა და სუგესტიური ძალა. საერთოდ, სიმბოლისტური პოეზია მიისწრაფვის – მიაღწიოს მუსიკის სუგესტიურ ზემოქმედებას ენობრივი საშუალებებით (პოლ ვალერი სიმბოლიზმს განმარტავდა როგორც ცდას – წაერთმია მუსიკისათვის ის, რაც პოეზიას ეკუთვნოდა). სიმბოლისტებმა პოეზია გაამდიდრეს მუსიკალური კომპოზიციის პრინციპებით და საერთოდ ხელი შეუწყეს ხელოვნებათა შორის ზღვარის წაშლას. რიჰარდ ვაგნერის კვალად ისინი მიისწრაფოდნენ პოეტურ სიტყვის, მუსიკის, ფერწერის სინთეზისაკენ. მუსიკალური სტიქია ცხოვრებისა და ხელოვნების საფუძველია. სიმბოლისტების ენა მიისწრაფვის უაღრესი მუსიკალურობისაკენ, მას სურს „მუსიკას კვლავ დასტყუოს, რაც ადრეულმა რეალისტურმა პოეტებმა დაკარგეს“ და განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს რითმას, რიტმს, მელოდიას, სინესთეზიას.

სიმბოლისტურ პოეზიაში მშვენიერება და სრულქმნილება მიიღწევა ერთმანეთის მიმართ თანხმიერი, ერთმანეთზე აწყობილი, ერთმანეთს შეთანადებული სიმბოლოთა მთელი მწკრივებით, რომელნიც მიანიშნებენ, საცნაურს ხდიან მაღალ „მუსიკალურ“ სინამდვილეს (ეს მაღალი სინამდვილე თითქოს მაგიურად „შელოცვილ“-გამოხმობილია). ამ სინამდვილეს მსჭვალავს იდუმალი შესატყვისობანი, რომელნიც ეფუძნებიან ერთმანეთთან მრავალფეროვნად გადახლართულ მეტაფორებს. პოეტური ენა სიმბოლისტებისათვის არის არა იმდენად კომუნიკაციის საშუალება, არამედ მკითხველებზე სუგესტიური, მაგიური ზემოქმედების „მედიუმი“ (ამიტომ ზოგიერთი სიმბოლისტის ლექსში ფორმა უკიდურესად „დაშიფრულია“. მაღარმეს პოეზიაში ხშირია სიტყვები: „მაგია“, „მაგიური“, „ჯადოქრული“, „სასწაული“ და ა. შ. რემბოს აქვს „სიტყვის ალქიმია“). სიმბოლისტების ენა ჟღერად-ექსპრესიულია, მრავალმნიშვნელოვნად სუგესტიური და აღსავსე დისონანტური ანალოგიებით, ხატებითა და შედარებებით.

სიმბოლიზმმა გააძლიერა, წარმოაჩინა ირრაციონალურ-ასოციაციური კავშირები, რაც ვლინდება სახეების შერჩევაში, ბგერების სტრუქტურაში, რიტმულ „გადაჯაჭვაში“.

სიმბოლიზმი ცდილობს „გამოუთქმელს“, „გამოუხატველს“ ინტუიციურად სწვდეს. სიმბოლისტს გამოსახვა-განსახიერებაზე უფრო მეტად აინტერესებს სიტყვის წმინდად „მაგიკური“ თვისებებით, მრავალმნიშვნელოვანი ნიუანსებით „გამოუსახველის“, „აუსახველის“, „გამოუთქმელის“ „შელოცვა“-გამოხმობა. სახეების ერთმანეთში გადასვლა-ჩანაცვლება, მეტაფორული ფენების ერთმანეთში გადახლართვა სიმბოლიზმის სტილური ნიშნებია.

სიმბოლისტებმა გააძლიერეს პოეტური ხატის მრავალმნიშვნელოვანება, და ამბივალენტობა, სიტყვას წაართვეს აზრობრივი გარკვეულობა, ერთმნიშვნელოვანება, საზღვრულობა; ასოციაციების თამაშით, მნიშვნელობების გადაკვეთით სიტყვებს ენიჭებათ მრავალმნიშვნელოვანება და მრავალნახნაგოვანება.

სიმბოლიზმმა შექმნა სუგესციებისა და აღგზნებათა, მოულოდნელ შესატყვისობათა და სინესთეზიების, აგრეთვე უნივერსალური ანალოგიების პოეზია.

შემოქმედი, პოეტი, სიმბოლისტური პოეტიკის მიხედვით, „განსაკუთრებული“, „საგანგებო“ ფუნქციის, მისიის მქონეა ამ ქვეყნად, ის „რჩეულია“, რომელიც წვდება იმ მაღალ ყოფიერებას, რაც ჩვეულებრივი მოკვდავისათვის კარჩარაზულია.

ფრანგულ სიმბოლიზმს თავისი განვითარების ფაზები ჰქონდა. თავდაპირველად ის მომეტებულად ეზოტერული ხელოვნება იყო (ბოდლერიდან მაღარმემდე); შემდეგ ეზოტერული ფაზა შეცვალა მეტნაკლებად ფართო ზემოქმედების, პოპულარობის პერიოდმა, როცა სიმბოლიზმის ტონისმიმცემ ლიტერატურულ მოძრაობად იქცა. გახშირდა მანიფესტები, თეორიული ტრაქტატები, პროგრამები, დაარსდა სიმბოლისტური ჟურნალები, მაგრამ ეს ყველაფერი სიმბოლისტთა მეორე, უმცროსი თაობის დროს მოხდა. თანდათან შეერყა საფუძველი აგრეთვე რითმიან, მელოდიურ ლექსსაც. უფროსი თაობის სიმბოლისტთაგან ვერლიბრს მიმართავდა უკვე ა. რემბო; უმცროსი სიმბოლისტთაგან – გუსტავ კანი და სხვები.

სპეციალისტთა ნაწილი მიიჩნევს, რომ სიმბოლიზმი და დეკადენტობა არათუ იდენტური, არამედ არც ანალოგიური ცნებებია. ერთ დროს ჩვენში ყველა არარეალისტური (უფრო ზუსტად, არაყოფიერეალისტური) მიმდინარეობა დეკადენტობად, დეკადენტურ მიმართულებად

იყო მონათლული, რაც პრინციპულად მცდარი იყო. მართალია, სიმბოლიზმშიც შეიმჩნევა დეკადენტური ნაკადი, მაგრამ ეს არ ნიშნავდა იმას, რომ სიმბოლიზმის და დეკადენტობის ცნებები ერთმანეთს ფარავდა.

მე-19 საუკუნის 90-იანი წლებიდან სიმბოლიზმი თანდათან ფეხს იკიდებს ევროპის სხვა ქვეყნებშიც. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ უმთავრესად ეს იყო ფრანგული სიმბოლიზმის არა იდენტური, არამედ ანალოგიური მიმართულებები, რომელთა მიმართ სახელწოდება „სიმბოლიზმს“ ძალიან პირობითად თუ იყენებენ ხოლმე და რომელნიც საგრძნობლად განსხვავდებიან ფრანგული სიმბოლიზმისაგან და ძლიერი ეროვნული სპეციფიკის მატარებელი არიან.

სიმბოლიზმი, ცხადია, ევროპის სხვა ქვეყნებში უცვლელი, „ხელშეუხებელი“ არ დარჩენილა – ყველგან მან განიცადა ადგილობრივი ლიტერატურული ტრადიციების ზემოქმედება და გავლენა და შესაბამისად სახე იცვალა. ყველაზე ახლოს მასთან ალბათ რუსული სიმბოლიზმი დგას, რადგან რუსული სიმბოლიზმის ესთეტიკა ყველაზე მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს ფრანგულ სიმბოლისტურ პოეტიკასთან და რომლის მიმართ ეს სახელწოდება ეჭვის ქვეშ არ დაუყენებიათ. სხვაგან ყველგან ფრანგული სიმბოლიზმის ანალოგიური მიმართულება დავას იწვევდა, იყო თუ არა ეს სიმბოლიზმი და შეიძლებოდა თუ არა მისი წარმომადგენლები მიჩნეულნი ყოფილიყვნენ სიმბოლისტებად; ასე მაგალითად, ოსკარ უაილდს, სვინბორნს და იეიტსსაც ინგლისში სიმბოლიზმთან მხოლოდ ახლოს მდგომ ხელოვანებად სახავენ, ასევე რილკეცა და ჰოფმანსტალიც ავსტრიაში მხოლოდ ადრინდელი შემოქმედებით ითვლებიან სიმბოლიზმთან მიახლოებულად. ცოტა სხვაგვარადაა საქმე გერმანიაში შტეფან გეორგესა და მისი წრის შემთხვევაში: შტეფან გეორგე და მისმა მიმდევრებმა თავიანთი შემოქმედების პირველ პერიოდში შექმნეს ფრანგული სიმბოლიზმის ანალოგიური ხელოვნების თეორია და შტეფან გეორგეც დასაწყისში მალარმეს ძლიერ გავლენას განიცდიდა. მაგრამ გერმანიაში ამ სკოლას სიმბოლიზმს კი არ უწოდებდნენ, არამედ ნეორომანტიზმს. რაც შეეხება რუსულ სიმბოლიზმს, ის, მართალია, რუსული ლიტერატურის ტრადიციებსაც აგრძელებდა და ამიტომ ზოგი რამ საგრძნობლად აშორებს ფრანგულ სიმბოლიზმს, მაგრამ მაინც რუსული სიმბოლიზმი შტეფან გეორგესა და მისი წრის თეორიასა და შემოქმედებით პრაქტიკასთან ერთად ყველაზე „ორთოდოქსულია“ ფრანგული სიმბოლიზმის მიმართ. რუსმა სიმბოლისტებმა შექმნეს მწყობრი, სისტემატური სიმბოლისტური პოეტიკა და ორგანიზაციულადაც ერთად იყვნენ დაჯგუფებულნი, ე. ი. ორგანიზაციულადაც ქმნიდნენ თანამოაზრეთა ერთ სკოლას, რაც, შტეფან გეორგესა და მისი წრის გამოკლებით, ევროპის სხვა ქვეყნებში არ დასტურდება, და სახელწოდება „სიმბოლიზმიც“ ამ მიმდინარეობის მიმართ არაორჭოფულად, ყოველგვარი პირობითობისა და შენიშვნის გარეშე იხმარება. ჩვენ არაფერს ვამბობთ ფრანგულენოვან ბელგიურ სიმბოლიზმზე, რაც ფაქტიურად ფრანგული ლიტერატურისა და ფრანგული სიმბოლიზმის ორგანულ ნაწილს შეადგენს (ემილ ვერჰარნი, მორის მეტერლინკმა და ჟორჟ როდენბახმა ცხოვრების დიდი ნაწილი პარიზსა და საფრანგეთში გაატარეს და ფრანგ სიმბოლისტებთანაც ახლო დამოკიდებულებაში იყვნენ).

ასეა თუ ისე, სიმბოლიზმი, ისევე როგორც რომანტიზმი, რეალიზმი და სხვ., მსოფლიო მასშტაბის ლიტერატურული მიმდინარეობა იყო და მისი თვალსაჩინო წარმომადგენლები ცალკეული ქვეყნების მიხედვით იყვნენ:

საფრანგეთში: ბოდლერი, მალარმე, ვერლენი, რემბო, ლოტრემონი, რენე დე გილი, ლაფორგი, გუსტავ კანი და სხვები;

ბელგიაში: მორის მეტერლინკი, ემილ ვერჰარნი, ჟორჟ როდენბახი;

ჰოლანდიაში: ვერვეი, ი. ჰ. ლეოპოლდი;

პოლონეთში: პშიბიშევსკი;

რუმინეთში: მინულესკუ;

გერმანიაში: შტეფან გეორგე და მისი წრე;

ავსტრიაში: რილკე და ჰოფმანსტალი;

ესპანეთში: რ. დარიო, ი. რ. ხიმენესი, ა. მაჩადო;

პორტუგალიაში: ე. დე კასტრო, მ. დე სა-კარნეირო;

იტალიაში: გაბრიელე დ'ანუნციო;

რუსეთში: დ. მერეჟკოვსკი, ზ. გიპიუსი, ვ. ბრიუსოვი, ა. ბლოკი, ა. ბელი, ფ. სოლოგუბი, ვ. ივანოვი, კ. ბალმონტი...

ინგლისში: ოსკარ უაილდი, უილიამ ბატლერ იეიტსი, ტ. ს. ელიოტი, სვინბორნი...

საქართველოში: გალაკტიონ ტაბიძე, ტიცინან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე და სხვები.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ სიმბოლისტური პოეტიკა სრულად, უკლებლივ არც ერთი სიმბოლისტის შემოქმედებაში არ ყოფილა განხორციელებული, თვით ფრანგულენოვანი სიმბოლიზმის შიგნითაც თითოეული სიმბოლისტის პოეზიაში ამ პოეტიკის რომელიმე ტენდენცია იყო დომინანტური. ასე მაგალითად, ვერლენის შემოქმედებაში განსაკუთრებით წარმოჩენილი იყო მუსიკალურ-მეტაფორული ხატოვანება, მალარმეს ლირიკაში ჭარბობდა ეზოტერულობა, სახეების და მეტაფორების მეტისმეტი „დაშიფრულობა“, მეტერლინკის დრამებში (სიმბოლიზმი უპირატესად ლირიკაში ავლენდა თავს, მეტერლინკი ერთ-ერთი გამონაკლისია, ის ყველაზე თვალსაჩინო და ტიპური დრამატურგ-სიმბოლისტია) მთავარი იყო, რაც არაერთხელ აღუნიშნავთ, „წყლისქვეშა“ დიალოგი, ქვეტექსტი. უკანა პლანი, არა ის, რასაც პერსონაჟები ლაპარაკობენ, არამედ, რაც იგულისხმება ნათქვამის მიღმა.

ყოველივე ამას საგანგებოდ იმიტომ ვუსვამ ხაზს, რომ ზოგიერთებს გალაკტიონის ყოველი დაშორება „ორთოდოქსული“ სიმბოლიზმისაგან გალაკტიონის არასიმბოლისტობის სასარგებლო არგუმენტი ჰგონიათ. ასეთი ლირიკით თითქმის ყველა არაფრანგ სიმბოლისტს უარი უნდა ეთქვას სიმბოლისტობაზე.

ჩემი აზრით, გალაკტიონი თავისი შემოქმედების ადრეულ პერიოდში აშკარად გვევლინება სიმბოლისტად. ამ დროს იგი იყენებდა სიმბოლისტურ მეთოდს, სიმბოლისტურ ხერხებს, ქართულ ლირიკაში შემოჰქონდა სპეციფიკურად სიმბოლისტური თემები და მოტივები. განა შემთხვევითი ფაქტია, რომ ლექსებში, რომელთაც საპროგრამო და სამანიფესტო მნიშვნელობა აქვთ, ძალიან ხშირია ბოდლერის, ვერლენის, რემბოს, ვერჰარნის, ანრი რენიეს და ძმათა მათა დამონება, ციტირება, მათდამი „აპელაცია“, რემინისცენციები და ალუზიები მათი შემოქმედებიდან, მათი პოეტური ხატების, მათი ლექსიკის, მოტივების ვარირება და შემოქმედებითი გამეორება? (ზოგიერთი ნიჰილისტი და სკეპტიკოსი მეორე უკიდურესობაში ვარდება და იმასაც კი „ამტკიცებს“, რომ გალაკტიონის ზოგიერთი ლექსი ფრანგი სიმბოლისტების ნაწარმოებთა თავისუფალ თარგმანს და გადმოკეთებას წარმოადგენს). ფრანგი სიმბოლისტები და რუსი სიმბოლისტი ალ. ბლოკი გალაკტიონის თავისებურ წინაპრებად, გზისმარჩენებლებად, მეგზურებადაც კი გვევლინებიან (ამით მე აბსოლუტურად არ ვაყენებ ეჭვის ქვეშ გალაკტიონის ორიგინალობას. მისი სიმბოლიზმთან გენეტიკური კავშირი და სიმბოლისტური მემკვიდრეობის შემოქმედებითი ათვისება სრულებითაც არ აკნინებს გალაკტიონის ლირიკის თავისთავადობასა და ეროვნულობას. აქ მე შეგნებულად არაფერს ვამბობ გალაკტიონის ორგანულ კავშირზე ქართულ ლიტერატურასთან, რადგან ამას არავინ ხდის სადავოდ): „ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას“ – განა ეს ტაეპი პროგრამატულად არ მიანიშნებს გალაკტიონის გენეტიკურ კავშირზე ფრანგულ სიმბოლიზმთან?! რალა მაინცდამაინც ფრანგ სიმბოლისტებს აღიარებს იგი თავის „მეტრად“?!

გალაკტიონის ლექსის – „რომელი საათია?“ – ბოლო სტროფი:

იყო შარლ ბოდლერი: „მწარე და ძვირფასი
თრობის საათია, ღვინის საათია“;
ასე იძლეოდა პასუხს შეკითხვაზე –
რომელი საათია?“

ბოდლერის ერთ-ერთი ნაწარმოების თავისებური შემოქმედებითი პერიფრაზი და ვარიაციაა (ლექსი სავსეა ბოდლერისეული ალუზიებით).

„პოეზია უპირველეს ყოვლისა!“ – განა არ იწვევს ვერლენის ასოციაციას?!

ასევე ხშირია გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში ვაგნერის თემა, რომელსაც ფრანგი სიმბოლისტები ეთაყვანებოდნენ.

კიდევ უფრო ხშირად ვხვდებით გალაკტიონის პოეზიაში ედგარ პოს, რომელიც, როგორც ცნობილია, ფრანგული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი წყარო და წინამორბედი იყო.

არც თეოფილ გოტიეა შემთხვევითი გალაკტიონის ლექსებში. ფრანგული ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია მისი მეგობრობა ბოდლერთან (გოტიემ პირველმა მიაქცია ყურადღება ბოდლერის თვითმყოფად ნიჭს).

მაგრამ, რაც მთავარია, გალაკტიონის ადრეული პოეზია თავისი ძირითადი თავისებურებით ამულავნებს უეჭველ ნათესაობას სიმბოლისტურ ლირიკასთან. ჩემი აზრით, გალაკტიონს სიმბოლისტებთან საერთო აქვს ის, რომ მის ლირიკაში გამოსახული სამყარო მთლიანად სიმბოლური შინაარსის შემცველია და იგი არსებითად განძარცულია ემპირიული, მატერიული, საგნობრივი, ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებისაგან. საგანი გალაკტიონის ლექსში სიმბოლოა არაემპირიულ მიმართებათა და შესატყვისობათა.

გალაკტიონის პოეზიაში ყველაფერი მრავალმნიშვნელოვანი და მრავალპლანია.

გალაკტიონის საგნების ემპირიული თვისებებისადმი მკითხველი, ჩვეულებრივ, გულგრილია, რასაც ვერ ვიტყვით, მაგალითად, გიორგი ლეონიძის მატერიულ, საგნობრივ სამყაროზე, რასაც პოეტი მსუყე, „მაძლარი“ ფერებით ხატავს ხოლმე. გალაკტიონის ატმები, ატმის ყვავილები, ატმის რტო, ორი ჭადარი, ვერხვები, ალვები, შავი კუბო, ლურჯა ცხენები, თმაგანწილი ქარი, ყორნები, თოვლი, იისფერი თოვლი და ა. შ. და ა. შ. მხოლოდდამხოლოდ სიმბოლოებია და არა ემპირიული საგნები – მათ თითქოს მორღვეული აქვთ საგნობრიობის გამომკვეთი კონტურები, რაც სწორედ სიმბოლისტური პოეზიისათვისაა არსებითად დამახასიათებელი.

ჟურნ. „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, 1981, №4.

თეიმურაზ დოიაშვილი, ლევან ბრეგაძე

„დაკარგული გასაღების“ ძიებაში

ქართული პოეზიის მოყვარულთ უთუოდ კარგად ემახსოვრებათ გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი ლექსის „ვინ არის ეს ქალი?“ პირველი სტრიქონები:

**მიმაფრენდა ნაპრალებზე ლურჯა ცხენი,
გადვიჩეხე,
უკურნებლად დაჭრილი ვარ...
დამეხსენი!**

როლანდ ბურჭულაძე ნიგნში „მხოლოდ ინტეგრალები“ („მერანი“, 1980) ამ სტრიქონის გამო წერს:

„ეს ადგილი ბერძნული მითის ასახვას წარმოადგენს. სიზიფის შვილიშვილი ბელეროფონტი, მრავალი საგმირო საქმის ჩადენის შემდეგ, თავისი პეგასით ცაში ასვლას მოინდომებს („მიმაფრენდა ნაპრალებზე ლურჯა ცხენი“). მეტად მაღლა აფრინდა ბელეროფონტი, მაგრამ ზევსმა კრაზანა გამოგზავნა მის წინააღმდეგ, რომელმაც შხამიანი ნესტარი პეგასს ჩაასო. გამწარებული ცხენი ყალყზე შედგა და მხედარი გადმოაგდო („გადვიჩეხე“). თვალუნვდენი სიმაღლიდან ჩამოვარდნილი ბელეროფონტი დაკოჭლდა და დაბრმავდა („უკურნებლად დაჭრილი ვარ“). ღმერთების მიერ გამოგზავნილი ეს სასჯელი უკანასკნელი იყო, ხოლო ის ისჯებოდა იმის გამო, რომ უნებურად ერთი თავისი თანამემამულე შემოაკვდა („დამეხსენი“)(გვ. 183).

ის, ვინც დამონებული ლექსის სტრიქონებსა და ავტორის კომენტარს ერთმანეთთან შეაჯერებს, შეუძლებელია არ დაინტერესდეს, როგორ მოხერხდა ამ შინაარსის „ამოშიფვრა“

ციტირებული ცხრა სიტყვიდან, როდესაც ლექსში არც ბერძნული მითოლოგიის გმირია ნახსენები, არც ზევსი, არც პეგასი, არც კრაზანა... აშკარაა: კვლევის დღემდე ცნობილი ვერცერთი მეთოდით ამ მითის შინაარსის ამოცნობა ლექსის მოყვანილი ნაწყვეტიდან ვერ მოხერხდებოდა, ეს შესაძლებელი გახდა მხოლოდ რ. ბურჭულაძის მიერ მიგნებული და, მისი სიტყვით, ყველაზე უფრო მეცნიერული და სრულყოფილი მეთოდის, კარელ ჩაპეკის მეთოდის გამოყენებით. ჩუბი მწერალი კარელ ჩაპეკი პოეზიის მკვლევარი არ ყოფილა. „და მაინც არც ერთ მკვლევარს ისე ბრწყინვალედ არ მოუცია ლექსის ანალიზი, როგორც ეს კარელ ჩაპეკმა მოგვცა თავის მოთხრობაში „პოეტი“. ჩაპეკის მოთხრობა იმდენად მნიშვნელოვნად მიგვაჩინია, რომ თავს ნებას ვაძლევთ მისი შინაარსი მთლიანად მოვიტანოთ, თუმცა სავარაუდოა, რომ სიმბოლისტური პოეზიის მკვლევარნი მას კარგად იცნობენ“, – აცხადებს რ. ბურჭულაძე (გვ. 27-28) და წიგნის ოთხ გვერდზე გადმოგვცემს კ. ჩაპეკის ცნობილი იუმორისტული მოთხრობის შინაარსს. თუმცა, იუმორისტული იგი ჩვენთვის არის, თორემ წიგნის ავტორი როგორი სერიოზულობით ეკიდება მას, კარგად ჩანს ზემოთ ციტირებული მისი სიტყვებიდან. მოთხრობის შინაარსის გადმოცემის შემდეგ კი გვეუბნება: „ჩვენ არ ვიცით, დოქტორ მეიზლიკს მიეცა თუ არა შემთხვევა იაროსლავ ნერადთან ხელმეორე ვიზიტისათვის, მაგრამ ვიცით, რომ პოეზიის მეცნიერული შესწავლის დრო უკვე დადგა“ (გვ. 33).

რ. ბურჭულაძე არაერთხელ აცხადებს, რომ დღემდე პოეზიის მეცნიერული შესწავლისათვის თურმე ვერავინ მოიცალა. განსაკუთრებით მძიმე მდგომარეობა ყოფილა ამ მხრივ სიმბოლისტური პოეზიის კვლევის დარგში. „ყველა ქვეყნის ლიტერატურათმცოდნეებისათვის სიმბოლიზმი ჯერჯერობით კვლავ თეთრ ლაქას წარმოადგენს“, – წერს იგი (გვ. 7) და ამ წიგნში მიზნად ისახავს „გალაკტიონის ე. წ. „ბუნდოვანი ლექსების“ კონკრეტული შინაარსის დადგენას“ (გვ. 12), როგორც უკვე ვთქვით, კ. ჩაპეკის მოთხრობაში მოცემული მეთოდის გამოყენებით.

ნუთუ მართლა „ყველა ქვეყნის ლიტერატურათმცოდნეებისათვის სიმბოლიზმი ჯერჯერობით კვლავ თეთრ ლაქას წარმოადგენს?“ ვფიქრობთ, ასეთი განცხადება არ შეეფერება სინამდვილეს, რადგან მრავალი ლიტერატორისათვის სიმბოლიზმის არსი საკმაოდ ნათელია; ბევრი ლიტერატორი იზიარებს იმ აზრს, რომ სიმბოლისტური ლექსი ლექსის სპეციფიკური სახეა, რომელსაც კონკრეტული შინაარსი არ გააჩნია და რომ სიმბოლისტურ ლექსში კონკრეტული შინაარსის ძებნა სალექსო კონსტრუქციის დანგრევით, ლექსის განადგურებით დამთავრდება. იური ტინიანოვი წერდა: „საინტერესოა მკითხველი საზოგადოების დამოკიდებულება ადრეულ სიმბოლისტთა და ადრეულ ფუტურისტთა „უზარბოებისადმი“. „მოჩვენებითი სემანტიკის“ გამოყენება გაგებულ იქნა, როგორც გამოცანათა შემოთავაზება. სიტყვებს, მნიშვნელოვანთა არა ძირითადი, არამედ მერყევი ნიშანთვისებებით, ცდილობდნენ მიდგომოდნენ სწორედ ამ ძირითად ნიშანთვისებათა თვალსაზრისით. ამასთანავე, სალექსო სემანტიკის განსაკუთრებული სისტემა შეიმუშავებოდა სემანტიკის კომუნიკაციურ სისტემად, ე. ი. თანმიმდევრულ ნგრევას განიცდიდა“.

ცნობილია აგრეთვე ემილ ვერჰარნის ფრაზა: „სიმბოლიზმი უზარმაზარ ალგებრას წარმოადგენს, რომლის გასაღებიც დაკარგულია“. ცხადია, ეს ფიგურალური გამონათქვამი პირდაპირი მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ (თითქოს გასაღები არსებობდა და შემდეგ დავეკარგეთ!). ამ გამონათქვამის აზრიც ის არის, რომ სიმბოლისტურ ლექსში კონკრეტული შინაარსი არ უნდა ვეძებოთ. ვერჰარნის ამ ფრაზას რ. ბურჭულაძეც იცნობს, იმონებებს მას იქ, სადაც თავისი მეთოდოლოგიის მათემატიკასთან კავშირზე მსჯელობს, მაგრამ იმონებებს მის მხოლოდ... პირველ ნახევარს! სწორედ იქ წყვეტს ამ ერთიანი აზრის გამომხატველ მეტაფორულ გამონათქვამს, საიდანაც, როგორც ჩანს, უკვე ხელს აღარ აძლევს იგი. ვნახოთ ეს ადგილი წიგნში. 62-ე გვერდზე რ. ბურჭულაძე წერს:

„ყოველივე ამას შეგვიძლია დაფუძნოთ ემილ ვერჰარნის სიტყვები, რომ „სიმბოლიზმი უზარმაზარ ალგებრას წარმოადგენს“.

აქ წერტილს სვამს რ. ბურჭულაძე, აღარაფერს გვეუბნება „დაკარგულ გასაღებზე“. მაგრამ ფრაზის მეორე ნახევარი, იმ გასაღებისაგან განსხვავებით, რომელზეც ვერჰარნი ლაპარაკობს, ძნელი საპოვნელი როდია (იხილეთ, თუნდაც, „მოკლე ლიტ. ენციკლოპედია“,

ტ. 6, სვ. 833). ამ მანიპულაციის შემდეგ ავტორი ვერჰარნს სწორედ იმის სანინააღმდეგო აზრს მიაწერს, რისი გამოხატვაც პოეტს უნდოდა. კერძოდ, რ. ბურჭულაძე ასე განაგრძობს მსჯელობას:

„რა თქმა უნდა, ვერჰარნი სულაც არ ფიქრობდა, რომ სიმბოლისტური ნაწარმოებები ალგებრული ფორმულებით უნდა ამოგვეხსნა... არა, დიდი პოეტი და მოაზროვნე მხოლოდ იმაზე მიუთითებდა, რომ ალგებრული მაგალითიც და სიმბოლისტური ლექსის ინდივიდუალისტური მეტაფორებიც უალრესი სიზუსტით ხასიათდებოდა, ხოლო მათი ამოხსნისა თუ შემეცნებისათვის გარკვეული კანონების ცოდნა იყო საჭირო“.

პირიქით, ვერჰარნის ნათქვამში, თუ მას შუაზე არ გავწყვეტთ, ის აზრია, რომ სიმბოლისტური ლექსის „ამოხსნა“, მასში კონკრეტული შინაარსის ამოცნობა შეუძლებელია, ვერავითარი „კანონების ცოდნა“ ამაში ვერ დაგვეხმარება. ამას გულისხმობს ვერჰარნი, როცა ამბობს, სიმბოლისტური ლექსის გასაღები დაკარგულიაო.

მაინც რატომ არ შეიძლება სიმბოლისტურ ლექსში კონკრეტული შინაარსი ვეძიოთ? საქმე ის გახლავთ, რომ სიმბოლისტურ ლექსს თავისებური ფუნქცია აკისრია, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ მან მკითხველს ირაციონალურ, არააამქვეყნიურ, „ზერეალურ“ სამყაროსთან მიახლოების შთაბეჭდილება უნდა შეუქმნას. ამას კი ლექსში კონკრეტული შინაარსის ჩადებით, რა თქმა უნდა, ვერ მივალწევთ. სიმბოლისტური ლექსის მიზანია მკითხველი მოსწყვიტოს რეალურ, მისთვის ნაცნობ სამყაროს და იდუმალების ბურუსით მოცულ „ქვეყანაში“ გადაისროლოს იგი. და ამ თავის მოკრძალებულ მისიას სიმბოლისტური ლექსი, უნდა ითქვას, შესანიშნავად ასრულებს („მოკრძალებულ მისიას“-თქო, ვამბობთ, რადგან ჩვენ იმ სრულიად სამართლიან აზრს ვიზიარებთ, რომ პოეზიას ბევრად უფრო დიდი და მნიშვნელოვანი მისიის შესრულება ძალუძს). ხოლო რა მოხდება, თუკი შევეცდებით და ზოგჯერ ნაძალადევადად „მოვახერხებთ“ კიდევ სიმბოლისტურ ლექსში კონკრეტული შინაარსის „ამოცნობას“? ასეთ შემთხვევაში, როგორც ი. ტინიანოვი აღნიშნავს, სიმბოლისტური სალექსო სემანტიკის განსაკუთრებული სისტემა განადგურდება.

სიმბოლისტური ლექსისაგან მიღებული შთაბეჭდილება შესანიშნავად დააფიქსირა რევაზ თვარაძემ გალაკტიონის თოვლზე საუბრისას. წიგნში „გალაკტიონი“ („ნაკადული“, 1972), 102-ე გვერდზე იგი წერს:

„ლექსის კითხვის პროცესში ჩვენ სადღაც ვიყავით, სად ვიყავით? ეს არ ვიცით. ეს იყო რაღაც ნეტარი ბურანი, რომლიდანაც თავის დაღწევა არც ახლა გვსურს. ამასთან, ვერც კი ვიგრძენით, ისე აღმოვჩნდით ამ მდგომარეობაში. რომელსამე სიტყვას, ფრაზას, შედარებას, სახეს, აზრს რომ მოეცა ბიძგი, ამას უმალ შევნიშნავდით და ჩავიფიქსირებდით ჩვენდაუნებურად. მაშინ განცდილი ნეტარებაც გაგვინახვერდებოდა. არა, ჩვენ მოგვეახლა რაღაც მთლიანი, დაუნანვერებელი რამ, რაღაც ნისლისმაგვარი. მოგვეახლა და ისე შემოგვებლარდნა, ისე მოგვიცვა აგრეთვე მთლიანად, რომ ვერაფერი შევიტყვეთ. მერე „სადღაც“ ვიყავით. სად ვიყავით? სად არის ხოლმე შეღვინებული კაცი?“

ეს ციტატა რ. ბურჭულაძესაც მოჰყავს თავის წიგნში, ოღონდ იგი მას არ აკმაყოფილებს, რადგან აქ „თოვლის“ „კონკრეტულ შინაარსზე“ არ არის საუბარი, ამიტომ ციტირებულ სტრიქონებს იგი „მოყვარული მკითხველის დონეზე გაკეთებულ კომენტარს“ უწოდებს (გვ. 11). ვიმეორებთ: აქ შესანიშნავად არის გადმოცემული ის შთაბეჭდილება, რასაც სიმბოლისტური ლექსი ახდენს მკითხველზე. ეს კომენტარი სულაც არ არის, და მისი ავტორის კვალიფიკაციას თუ გავითვალისწინებთ, არც შეიძლება იყოს „მოყვარული მკითხველის დონეზე გაკეთებული კომენტარი“ (სხვა ამბავია, რომ რ. თვარაძე ამ ლექსს არ მიიჩნევს სიმბოლისტურ ლექსად, „უმადლეს რეალიზმს“ უწოდებს მას, მეტიც, იგი საერთოდ უარყოფს გალაკტიონის კავშირს სიმბოლიზმთან, რაშიც ვერ დავეთანხმებით, მაგრამ ეს ცალკე საუბრის თემაა).

როგორც ცნობილია, სიმბოლისტური ლექსი თავისი ბუნებით პოლიემანტიკურია. თავად სიმბოლოს არსიც მრავალმნიშვნელოვნებას ეფუძნება, რაც შინაგანად იძლევა მისი მრავალგვარად ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. რ. ბურჭულაძე არ ეპუება ამ საყოველთაოდ ცნობილ ქეშმარიტებებს და თავგამოდებით ამტკიცებს სიმბოლისტური ლექსის ერთმნიშვნელოვნად გაგების არამცთუ შესაძლებლობას, არამედ აუცილებლობასაც. ამას-

თან, იგი ცდილობს ძალიან მარტივად აუაროს გვერდი ისეთ პრინციპულ საკითხს, როგორცაა მხატვრული სახის ერთ თუ მრავალჯერადი მნიშვნელობის პრობლემა. მართალია, სიმბოლისტური სახის მიმართ ეს პრობლემა არც არასდროს დასმულა, რადგან სიმბოლიზმის პოეტიკაში ჩახედულ მკვლევართ, სხვა თუ არაფერი, კარგად ახსოვთ ვიარქესლავ ივანოვის მრავლისმთქმელი სიტყვები: „მე სიმბოლისტი არა ვარ, თუ ჩემი სიტყვები უდრის თავის თავსო“, მაგრამ რ. ბურჭულაძეს ეს არ აბრკოლებს. იგი დაბეჯითებით ამტკიცებს, რომ მხატვრული სახე ერთმნიშვნელოვანია და, რომ მათემატიკური მეთოდების გამოყენებამ საეჭვო გახადა მხატვრული სახის მრავალჯერადობა. მსჯელობა, რაზეც ამყარებს რ. ბურჭულაძე თავის მეთოდს, და რომლის მეშვეობითაც ცდილობს იგი, მოხსნას წინააღმდეგობა გალაკტიონის ლექსების სიმბოლისტურ ხასიათსა და მის ერთმნიშვნელოვნად გააზრებას შორის, წიგნის 34-ე გვერდზე ასეა ჩამოყალიბებული:

„ყოველი სიტყვა, რომელიც ლექსიკონში შედის, ყოველთვის მრავალმნიშვნელოვანია, მაგრამ ესა თუ ის სიტყვა ტექსტში უკვე მისი ერთი რომელიმე მნიშვნელობით გვხვდება. და ამ მნიშვნელობას კონტექსტი განაპირობებს. აქ ე. წ. მარკოვის ჯაჭვის თვისებასთან გვაქვს საქმე: მწკრივის ყოველი შემდგომი წევრის გამოჩენის შესაძლებლობა განსაზღვრულია წინა წევრთა შეერთებით“.

იძულებული ვართ, კვლავაც გავიმეოროთ, რომ ამ მსჯელობაში უარყოფილია სიმბოლისტური პოეტიკის არსი – მინიშნების პრინციპზე აგებულ სიმბოლისტურ ლექსში სიტყვის ერთმნიშვნელოვნების დადგენა შეუძლებელია.

მაგრამ იქნებ, მართლაც ეს სასწაულმოქმედი მარკოვის ჯაჭვი ხსნის წინააღმდეგობას?

მარკოვის ჯაჭვის ცნება აღებულია ალბათობის თეორიიდან და იგი, პროექციურული ლინგვისტიკის სფეროში, გულისხმობს ისეთი ალბათობის მოდელს, სადაც ყოველი სიტყვის გამოჩენა განსაზღვრულია წინამავალი სიტყვისა ან სიტყვათა ჯგუფის მიერ. მარკოვის ჯაჭვის ცნების შემოტანით სიმბოლისტურ პოეზიაში სიტყვის ერთმნიშვნელოვნების მტკიცება გაჭირდება. სიმბოლისტური პოეზია ალოგიზმის პრინციპზეა დამყარებული: სიტყვათა ალოგიკური შეერთებით, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების უარყოფით, სიტყვები თავისუფლდებიან საგნობრიობისაგან და განუსაზღვრელ, მუსიკალურად დენად სახეებად იქცევიან. ავიღოთ გალაკტიონის სტრიქონი: „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“ და ვიკითხოთ, წინამავალი სიტყვის მეშვეობით როგორ განისაზღვრება სიტყვა „ღვინოების“ გამოჩენა, ან რა ერთი მნიშვნელობა აქვს სინტაგმა „ცისფერი ღვინოების“ შემადგენელ წევრებს? მათი ალოგიკური შეერთებით პოეტს სიტყვები გამოჰყავს ორდინალური მდგომარეობიდან, ათავისუფლებს მათ კონკრეტული, ერთმნიშვნელოვანი შინაარსისგან და სახე აღიქმება, როგორც მინიშნება განუსაზღვრელზე. სიმბოლისტური პოეტიკის ძირითადი პრინციპი ეს არის.

რ. ბურჭულაძე გრძნობს, რომ მისი მეთოდით „გ. ტაბიძის ლექსების თემატიკის დაკონკრეტება და პირველწყაროების დადგენა“ (გვ. 50) მას ერთი მნიშვნელოვანი უხერხულობის წინაშე აყენებს: გალაკტიონის მრავალი ლექსი, მათ შორის შედევრებიც, ხელოვნების ცნობილი ნაწარმოებების გადამღერებად, უკეთეს შემთხვევაში, ინტერპრეტაციად ცხადდება. ამ უხერხულობის გასაფანტად თ. ელიოტის თავმდაბლურ გამონათქვამს იშველიებს: „მთელ ჩემს შემოქმედებაში თორმეტ „დამოუკიდებელ“ სტრიქონს ვერ იპოვიო“ (გვ. 211). ამავე მიზნით მიმართავს კიბერნეტიკას, კერძოდ ინფორმაციის თეორიას, იმონებს კიბერნეტიკის მამამთავრის ნორბერტ ვინერის გამონათქვამებს (თუმცა მას ნორბერტის მაგივრად, რატომღაც, რობერტს უწოდებს, იხ. გვ. 5, 23). ხშირად იმეორებს ფრაზას: „კაცობრიობის კულტურის ისტორია ინფორმაციის მიღების, დამუშავებისა და გადაცემის ისტორიაა, ამიტომ მსჯელობა ხელოვანის თავისთავადობის შესახებ მეტისმეტად პირობითი ცნებააო“ (გვ. 50 და სხვ. – სხვათა შორის, „მსჯელობა“ არ შეიძლება იყოს „ცნება“!).

ამრიგად, იმისათვის რომ „გავლენის“ პოზიცია განამტკიცოს, რ. ბურჭულაძე ხელოვანის თავისთავადობის წინააღმდეგ გამოდის და აცხადებს: თავისთავადობა პირობითია, გავლენა კი რეალური. შემოქმედის თავისთავადობაზე ლაპარაკი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება, თუ კულტურის ისტორიას წარმოვიდგინებთ როგორც უძრავ, გაქვავებულ და არა

განვითარებად პროცესს. ხოლო თუ მას ვუყურებთ, როგორც განვითარებადს, მაშინ ამ განვითარებაში შემოქმედის, ხელოვანის თავისთავადობას წარმმართველი როლი ეკისრება.

სხვაგან ავტორი გვეუბნება, რომ „საკითხის ასე დაყენება ეყრდნობა იმ უცილობელ ფაქტს, რომ ინდივიდის ცოდნა გარე სამყაროდან მიღებული ინფორმაციის ჯამს წარმოადგენს“ (გვ. 54).

კი მაგრამ, რა აუცილებელია ეს ინფორმაცია მაინც და მაინც ლიტერატურულ-თეატრალური წარმოშობისა იყოს და ბიძგს აქედან იღებდეს?

რ. ბურჭულაძეს მოაქვს უამრავი მაგალითი იმის დასამტკიცებლად, რომ „შემოქმედის გავლენა შემოქმედზე ჩვეულებრივი ამბავია“ (გვ. 54). მერედა, ვინ დავობს ამის გამო? მაგრამ განა საჭიროა ამისათვის გავლენის გააბსოლუტება და ხელოვანის თავისთავადობის პირობით ცნებად გამოცხადება? თუ გავლენის ელემენტები არ ასიმილირდა ხელოვანის მიერ, ის სხვა არაფერია, თუ არა ეპიგონი. ამიტომ, როცა ხელოვანის თავისთავადობას პირობით ცნებად ვთვლით და ასეთ ასპარეზს ვუთმოვთ გავლენას, ამით, ფაქტიურად, ეპიგონიზმის აპოლოგეტები ვხდებით.

ახლა განვიხილოთ გალაკტიონის ლექსების ანალიზის კონკრეტული ნიმუშები ამ წიგნიდან.

რ. ბურჭულაძის აზრით, გალაკტიონის რამდენიმე ლექსი ვაგნერის ოპერებიდან მიღებული შთაბეჭდილებების მიხედვით არის დაწერილი. ვნახოთ, როგორ ასაბუთებს იგი ლექსის – „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ – ვაგნერის ოპერა „ლოენგრინიდან“ წარმომავლობას. რ. ბურჭულაძე აცხადებს: ტექსტობრივი ანალიზის საფუძველზე... შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ პოეტურ ენაზე გადატანილი „ლოენგრინის“ ფინალია (გვ. 67). „ლექსის ამოხსნისათვის ამოსავალ წერტილად“ (გვ. 66) იგი მიიჩნევს იმას, რომ იქ ნახსენებია „გრაალის კოშკები“, ხოლო რიჰარდ ვაგნერის ოპერა „ლოენგრინი“ შუა საუკუნეების გერმანულ პოეზიაში დამუშავებული წმინდა გრაალის თქმულების თემაზე იყო აგებული“ (გვ. 67).

სწორია. მართლაც, გალაკტიონის ლექსშიც და ვაგნერის ოპერაშიც ფიგურირებს გრაალი. მაგრამ განა ეს საკმარისია იმის სამტკიცებლად, რომ ლექსი ვაგნერის ოპერიდან მომდინარეობს? „გრაალს“ და „ლოენგრინს“ სხვა პოეტებიც ახსენებენ და ნუთუ მარტო ამათი ხსენება საკმარისია, რომ ეს ლექსები ვაგნერის ოპერის მიხედვით დაწერილად გამოვაცხადოთ? „და მოდიოდი, ძვირფასო, ჩვენთან, ვით ლოენგრინი და ჯარისკაცი“, – წერს პ. იაშვილი ალი არსენიშვილისადმი მიძღვნილ ლექსში, მაგრამ მარტო ეს, რა თქმა უნდა, არ კმარა, რომ ეს ლექსი ვაგნერის ოპერის მიხედვით დაწერილად ჩავთვალოთ, რადგან ლექსის სხვა რეალიები ძალიან დაშორებულია ვაგნერის ოპერას. გალაკტიონის ლექსში როგორღაა ამ მხრივ საქმე? „გრაალის“ გარდა სხვა კონკრეტული ხელმოსაჭიდი აქაც არაფერია ამ ლექსის „ლოენგრინთან“ დასაკავშირებლად. ამიტომ ახლა რ. ბურჭულაძე იწყებს „დეფორმირებული შინაარსის“ ამოცნობას „ჩაპეკის მეთოდით“ და ასეთ პარალელებს გვთავაზობს. ვაგნერთან „ელზა ღმერთს ევედრება, რათა მას დამცველი მოუვლინოს“, – წერს იგი 67-ე გვერდზე და იქვე ფრჩხილებში მოჰყავს ორი სიტყვა გალაკტიონის ლექსიდან – „ბაგეთა ლოცვა“ ე. ი. თუმცა გალაკტიონთან არც ელზა იხსენიება და არც მისი დამცველი, თურმე პოეტის ამ სიტყვებში („ბაგეთა ლოცვა“) მაინც ვაგნერის ოპერის მოყვანილი ეპიზოდი აისახა. რა არის მათ შორის საერთო? მხოლოდ ის, რომ ელზა ღმერთს „ევედრება“ და გალაკტიონთანაც „ლოცვა“ ნახსენები.

შემდეგ: „ზღვიდან ნავით გამოჩნდება ზეციური რაინდი ლოენგრინი“. ამას მოსდევს ისევ ფრჩხილებში ჩასმული ერთი სიტყვა გალაკტიონის ლექსიდან – „ანგელოზი“. ესეც მეორე პარალელი.

„გამარჯვებული ლოენგრინი ცოლად ირთავს ელზას, – განაგრძობს რ. ბურჭულაძე ვაგნერის ოპერის შინაარსის გადმოცემას, – მაგრამ იმ პირობით, რომ ის არასდროს დაინტერესდება მისი წარმოშობით. ელზა თანახმაა, მაგრამ, ჰერტრუდასაგან ჩაგონებული, ქორწინების ღამესვე დალატობს ალექსას“. ამ ეპიზოდს რომელია ადგილი შეესაბამება გალაკტიონის ლექსიდან? თურმე ეს: „ამაოდ დაგენდე, ელვარე საღამოვ“ („ალმას საყურეთა“ რალა იქნა? „ელვარე საღამო“ და „ალმასის“ საყურეები ხომ აშკარად ერთმანეთთან კავშირშია?) და ა. შ. და ა. შ.

ამ თავისი მსჯელობის შესახებ ავტორი შენიშნავს: „...ლექსის ირგვლივ ჩვენ მიერ ზემოთ განვითარებული მსჯელობის ყოველი საფეხური უაღრესად მტკიცე ლოგიკურ ჩარჩოებში ზისო“ (გვ. 70). ვითომ დიდ ცოდვას ჩავიდნოთ, რომ ეჭვი შევიტანოთ „ზემოთ განვითარებული“ მსჯელობის „უაღრესად მტკიცე ლოგიკურ ჩარჩოებში“ ჯდომის გამო?

რ. ბურჭულაძე სიმბოლიზმის მკვლევართ სწორი მეცნიერული მეთოდის უქონლობას საყვედურობს და აცხადებს: „რადგანაც სიმბოლისტური სკოლა დღეს უკვე ისტორიას წარმოადგენს, დღის წესრიგში დგას მისი მემკვიდრეობის მეცნიერული შესწავლა, რაც თავისთავად ახალი მეთოდის გამოყენებით უნდა მოხდესო“ (გვ. 25). ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მის ამ „ახალ მეთოდს“, მთელ მის ზემოთმოყვანილ ვარაუდებს, არაფერი აქვს საერთო მეცნიერებასთან.

ვნახოთ ამ „მეცნიერული მეთოდის“ გამოყენების კიდევ ერთი კონკრეტული ნიმუში.

„ლოენგრინიდან“ მიღებულ შთაბეჭდილებებზეა აგებული გ. ტაბიძის კიდევ ერთი ცნობილი ლექსი „მზეო თიბათვისა“, – აცხადებს ნიგნის ავტორი და 79-ე გვერდზე მთლიანად მოჰყავს ეს ნაწარმოები. შემდეგ კი განაგრძობს: „ეს ლექსიც, ისევე როგორც ზემოთგანხილული ლექსები, „ლოენგრინის“ მესამე მოქმედების ფინალურ სცენას უკავშირდება და დანერილია ტრუბადურთა ეპოქის რაინდის ლოცვის კლასიკური ნიმუშების მიხედვით: ამ პერიოდში რაინდის ლოცვა სამი მიმართულებით შეიძლება და ყოფილიყო აღვლენილი: 1) უმაღლესი ღვთაებისადმი (დმერთისადმი), 2) რაინდთა ორდენის მფარველი რომელიმე წმინდანისადმი და 3) მიჯნურისადმი (ღვთისმშობლის დონეზე). კონკრეტულ შემთხვევაში გალაკტიონის ლექსი ლოენგრინის ლოცვას წარმოადგენს და, რადგანაც ლოენგრინი გრაალის ორდენის რაინდია, ლოცვა გრაალისადმი მიმართული („...გრაალს შევედრები“).“

აქ შევჩერდეთ! გვეუბნებიან, ლოცვა გრაალისადმი მიმართული და ამის დასტურად მოჰყავთ სიტყვები „...გრაალს შევედრები“. „ვე“ კომპლექსი ხაზგასმულ სიტყვაში ორჯერ რომ იყოს, ასე: „შევედრები“, მაშინ ლოცვა-ვედრება მართლაც გრაალის მიმართ იქნებოდა აღვლენილი. მაგრამ „შევედრებისა“ და „შევედრების“ შორის დიდი სხვაობაა. „გრაალს შევედრები“ ნიშნავს „გრაალს დავემსგავსები“... მოკლედ, ლოცვა ამ ლექსში სულაც არ არის გრაალისადმი მიმართული, ლოცვა მიმართულია მზისადმი. ვნახოთ ლექსის დასაწყისი: „მზეო თიბათვისა, მზეო თიბათვისა, ლოცვად მუხლმოყრილი გრაალს შევედრები, იგი, ვინც მიყვარდა დიდი სიყვარულით, ფრთებით დაიფარე, ამას გვედრები“. ლექსის ფინალშიც ასეა: „მძაფრი ქართველი მას ნუ შეეხება, მზეო თიბათვისა, ამას გვედრები“.

აშკარაა: ლექსი მზისადმი მიმართულ ლოცვას წარმოადგენს, პოეტი მზეს ავედრებს თავის სატრფოს. გრაალის შესახებ მეორე სტრიქონის ჩართულ წინადადებაში მხოლოდ ის არის ნათქვამი, რომ გრაალს შევედრები, დავემგვანებიო. მაგრამ, რომ გვითხრეს: „რაინდის ლოცვა სამი მიმართულებით შეიძლება და ყოფილიყო აღვლენილიო“, ხოლო იმ „სამებაში“ მნათობები რომ არ იხსენიება, რა ვუყოთ ამას? რაღა ვირწმუნოთ ამ მსჯელობიდან: „ლოცვის მიზეზს ის წარმოადგენს, რომ ლოენგრინი შორდება ელზას და სატრფოს ბედს თავის მფარველ ღვთაებას ავედრებს... როდესაც ელზას განსაცდელი ელოდა. გრაალმა მას დამცველად ლოენგრინი მოუვლინა. ახლა ლოენგრინი ვედრება გრაალს (?), რომ მარტო დარჩენილ ელზას კვლავ ნუ მოაკლებს მფარველობას...“ და ა. შ. და ა. შ.

გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტურ ლექსებს შორის „დეფორმირებული შინაარსის ამოხსნის სირთულის“ თვალსაზრისით რ. ბურჭულაძე განსაკუთრებით გამოყოფს „მარიამ-ანტუანეტას“. „სირთულე გამოწვეულია იმ მიზეზით, – წერს იგი, – რომ ლექსი არ შეიცავს რეფრენს და ამის გამო ამოხსნა რომელიმე ნებისმიერი ტროპიდან უნდა დავიწყოთ. მაგრამ აქ კიდევ ერთხელ ვექცევით ჩიხში: მართალია, „დენდი“ გარკვეულად „დენდიზმზე“ მიგვანიშნებს, მაგრამ მარიამ ანტუანეტა, ტრიანონი, შუაზელი, ესტარგები, ვერსალი დაჟინებით ეწევა ჩვენს აზროვნებას საფრანგეთის ბურბონების კარზე და გონების კარიც იხშობა: რა მიმართებაშია ყველა ეს კონკრეტული სახელი ერთმანეთთან, გაუგებარია. გვრჩება ვარაუდი, ვიფიქროთ, რომ ისინი წარმოადგენენ სხვა, რაღაც რეალურის სიმბოლურ გამოხატულებას“ (გვ. 134).

ნიგნის ავტორი მისთვის, მართლაც, სრულიად განსაკუთრებული სირთულის წინაშე აღმოჩნდა: აღარც რეფრენი, აღარც აბსტრაქტული ტროპიკა. ის კი არა, ბედის ირონიით, პოეტი, თითქოს განგებ, კონკრეტულ სახელებს ახვავებს, მათ წინაშე კი მკვლევარის „გონების კარი იხშობა“. „რა მიმართებაშია ყველა ეს კონკრეტული სახელი ერთმანეთთან“, ამაზე ქვემოთ გვექნება საუბარი, ახლა კი გავყვეთ ავტორს „აბსტრაქტული ტროპიკის გაშიფრვის“ გზაზე და ვნახოთ, რა ვარაუდს, მისი აზრით კი, უცილობელ მტკიცებას შემოგვთავაზებს იგი.

„საჭირო ხდება დასახელებული ნომინალების შედარება აბსტრაქტულ ტროპიკასთან. და ასეთ შემთხვევაში მხოლოდ „შუაზელი“ გვაძლევს ლექსის ამოხსნის შესაძლებლობას, რის შედეგადაც ადვილი ხდება დანარჩენი ნომინალის სიმბოლური სახის ფუნქციონალური დაკავშირება ლექსის შინაარსთან, შუაზელისა და აბსტრაქტული ტროპიკის შეპირისპირება-გააზრება კი მორის მეტერლინკის „შუაზელზე“ მიგვითითებს“ (გვ. 137).

მაშ ასე, „სუსტი რგოლი“ მოიძებნა! დანარჩენი უკვე ტექნიკის საქმეა. ვნახოთ, რა კავშირს ხედავს ავტორი გალაკტიონის „მარიამ-ანტუანეტასა“ და მეტერლინკის „შუაზელს“ შორის.

1. „უდაბურ კუნძულზე აგებულ სასახლეში მერლინი ელოდება თავის შვილს ლანსეორს, რომელიც ბედის ძახილის გამო, დანიშნულ დროს აქ უნდა მოვიდეს. ბედის ძახილმავე მოიყვანა მერლინის სასახლეში შუაზელი, რომელიც მერლინს ლანსეორისთვის საცოლედ უნდა. მერლინი თავისი სულის, სხვებისათვის უხილავი არიელის დახმარებით იხედება ლანსეორის მომავალში და ხედავს, რომ მის საყვარელ შვილს დაღუპვა მოეწივს. ლანსეორის გადარჩენა მხოლოდ შუაზელის დიდ და გულწრფელ სიყვარულს შეუძლია. ეს სიყვარული ერთადერთია და შვილის ბედზე შეწუხებული მერლინი მას (შუაზელ-ლანსეორის სიყვარულს) დაძაბული მოეწივს“ (გვ. 138).

გადმოცემული ამბის ანარეკლს რ. ბურჭულაძე გალაკტიონის შემდეგ სტრიქონებში ხედავს: „შორეული ქალის ეშხი მოვა... მაგრამ როდის? სიყვარული სასახლეში მხოლოდ ერთხელ მოდის“.

მეტერლინკის პიესის ექსპოზიციის შინაარსი მეტად უტრირებულად არის გადმოცემული. ნიგნის ავტორი წერს, რომ შუაზელი მერლინს სარძლოდ უნდა. პიესაში კი ვითარება არც ასე მარტივია. საქმე ისაა, რომ მოხუც მერლინს თვითონ უყვარს შუაზელი და მისი მომავალი ამ სიყვარულზეა დამოკიდებული. მერლინის გრძნობა საიდუმლოს არ წარმოადგენს შუაზელისათვის, მით უფრო, რომ მოხუცი დაუფარავად უმჟღავნებს ქალს თავის გულისთქმას (იხ. მ. მეტერლინკი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, მ. 1907, გვ. 320-3. რუს. ენაზე). ამავე დროს, მერლინი სულაც არ არის დარწმუნებული, რომ სწორედ შუაზელია ის ერთადერთი ქალი, რომელმაც ლანსეორი უნდა იხსნას. თავის ეჭვებს ის არიელთან საუბარში ამჟღავნებს (გვ. 284). მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ლანსეორის გადარჩენისათვის მხოლოდ შუაზელის სიყვარული საკმარისი არ არის. აუცილებელია, ლანსეორიც ამავე გრძნობით განიმსჭვალოს ქალისადმი. მაშასადამე, საქმე ეხება არა მხოლოდ ქალის სიყვარულს ვაჟისადმი, არამედ მათ ურთიერთსიყვარულს. ეს ვითარება დიდი სიცხადით არის გამჟღავნებული არიელის მონოლოგში (გვ. 283). უმთავრესი მაინც სხვა რამაა: მერლინის დაძაბული მოლოდინი ლანსეორ-შუაზელის სიყვარულისა ფიქციაა. შუაზელი ლანსეორის მოსვლამდე ცხოვრობს კუნძულზე და, ამ აზრით, მის მოსვლას არ მოელოდნენ, ხოლო თუ საქმე სიყვარულს ეხება, მოლოდინი არც აქ არის საჭირო, რადგან ქალ-ვაჟს შორის გრძნობა პირველი ნახვისთანავე ისახება.

მივუსადაგოთ პიესის ეს მონაცემები პოეტისეულ სტრიქონებს: „შორეული ქალის ეშხი მოვა... მაგრამ როდის?“ შუაზელი არ არის „შორეული ქალი“, რომლის მოსვლასაც ელოდებიან – ის კუნძულზეა. არც შუაზელ-ლანსეორის ურთიერთობის გარკვევა შეიძლება გაგრძელდეს უსასრულოდ – ის თვის ბოლომდე უნდა გადაწყდეს (გვ. 284). ამდენად, ამ სიტუაციისათვის სრულიად შეუფერებელია „მოვა... მაგრამ როდის?“

2. ლანსეორს შეუყვარდა შუაზელი. „სასახლის ბაღის ყვავილები, რომლებიც აქამდე ჩამჭკნარი იყო და რომლებიც მხოლოდ სიყვარულის შემთხვევაში იშლება, მერლინს შუაზელისა და ლანსეორის სიყვარულის ამბავს ამცნობენ“, – გვეუბნება რ. ბურჭულაძე (გვ. 138-9). მისი აზრით, ეს „ინფორმაცია გალაკტიონის“ ლექსში ასეა „ტრანსფორმირებული“: „ყვავილები უხვად არის...“ და „ერთნაირი ვარდი არის, მხოლოდ ერთხელ ყვავის“.

ამ შემთხვევაშიც ნიგნის ავტორისათვის ერთობ დამახასიათებელ ვითარებასთან გვაქვს საქმე: ეს არის ციტატის ნებისმიერი გადანწყვეტა. ლექსში ვკითხულობთ: „ყვავილები უხვად არის დენდის... მეფე-მონის“, ე. ი. ლაპარაკია არა ყვავილებზე ზოგადად, არამედ „მეფე-მონის“ ყვავილებზე. ეს კი არსებითად ცვლის ვითარებას. რადგან „მეფე-მონა“ პიესის ტექსტთან არავითარ კავშირში არაა.

არც მეორე დამონმებული ციტატი ასახავს პიესის რეალობას. „ჟუაზელის“ მიხედვით, ყვავილები მართლაც სიყვარულის დროს იფურჩქნება, მაგრამ აქ არაფერი მიგვანიშნებს „მხოლოდ ერთხელ“ ყვავილობაზე, რაც ასე არსებითია გალაკტიონის ლექსის ჩანაფიქრისათვის. ეს „მხოლოდ ერთხელ“ „მარიამ-ანტუანეტას“ შინაგანი ლაიტმოტივია.

3. „ბურჩქებში დამალულ ლანსეორს ქვენარმავალი დაშხამავს და სიკვდილის პირას მისულს, ჟუაზელი ერთგულად ემსახურება“ (გვ. 139). რ. ბურჭულაძის მიხედვით, ეს პასაჟი ლექსში ამგვარადაა „კოდირებული“: „ქარში ათრობს არემარეს სუნთქვა მომაკვდავის“.

გველის დაკბენილი ლანსეორი მომაკვდავი კი არ არის, არამედ ღრმა ძილს ეძლევა. „მას ღრმად სძინავს“, – ეუბნება მერლინი ჟუაზელს (გვ. 303). მაშასადამე, ლექსის „მომაკვდავი“ არ მიესადაგება პიესის ვითარებას. „მომაკვდავი“ რომ ლანსეორი იგულისხმებოდეს, მაშინ შეუძლებელი იქნებოდა 1919 წლის ვარიანტში ამ სტრიქონების ასეთი ტრანსფორმაცია: „ქარში ათრობს არე-მარეს ოხვრა ტრიანონის“.

ჩვენი აზრით, აქ საქმე გაცილებით მარტივადაა, ვიდრე რ. ბურჭულაძე ფიქრობს. გალაკტიონი წერს: „ერთნაირი ვარდი არის, მხოლოდ ერთხელ ყვავის, ქარში ათრობს არე-მარეს სუნთქვა მომაკვდავის“. ამ სტრიქონებში მკითხველი, რომელიც გაშიფვრა-ამოცნობის მეთოდით არ ხელმძღვანელობს, მხოლოდ იმას დაინახავს, რომ პოეტი გვთავაზობს ჩვეულებრივ გაპიროვნებას – ვარდი პერსონიფიცირებულია. „სუნთქვა მომაკვდავის“ სხვა არაფერია, თუ არა ჭკნობაშერეული ვარდის მეტაფორული სახე. შემთხვევითი არაა, რომ არე-მარეს მომაკვდავის სუნთქვა „ათრობს“. ეს სიტყვა ლოგიკურია და შესაფერისი ვარდთან მიმართებაში და სრულიად გაუგებარი და გაუმართლებელი ლანსეორისადმი. რატომ უნდა „ათრობდეს“ მომაკვდავი ლანსეორის სუნთქვა არემარეს?!

ეს სახე ანალოგიურია ამავე ლექსის ცნობილი სახისა: „სიცოცხლეში თეთრი გედი მხოლოდ ერთხელ მღერის“. ეს არის ლექსის ერთიანი კონცეფციის გამომხატველი ორი პარადიგმული სახე.

4. „მერლინი ეუბნება ჟუაზელს, რომ მხოლოდ მას შეუძლია ლანსეორის განკურნვა და ამას გააკეთებს იმ შემთხვევაში, თუ ჟუაზელი ღამით მასთან მივა. რა თქმა უნდა, ეს მერლინის მიერ მოფიქრებული ხელოვნური დაბრკოლებაა, რათა დარწმუნდეს ჟუაზელის სიყვარულში და ერთგულებაში ლანსეორის მიმართ, თორემ ასეთი საშინელი პირობის შესრულებას ის არც ფიქრობს“ (გვ. 139).

აი, რ. ბურჭულაძის მიერ შერჩეული „შესაფერისი“ ადგილი ლექსის ერთ-ერთი ვარიანტიდან: „მოგეხვევი, როგორც დედას, როგორც მზრუნველ დობილს...“

დავაკონკრეტოთ სიტუაცია. მერლინი მოხუცია, რაზეც არაერთგზის არის საუბარი პიესაში. ამიტომ მისი შესაძლო მიმართვა ჟუაზელისადმი, მოგეხვევი როგორც დედას და დობილსო, არაბუნებრივია. მერლინს, რომელსაც სურს აგრძნობინოს ჟუაზელს, მასში ქალი კი აღარ უყვარს, არამედ მომავალი სარძლო, უფრო ის შეეფერება, რომ მას შვილი უწოდოს. პიესაში ეს ასეცაა. გაკოცებ, როგორც მამა კოცნის ქალიშვილს, – ეუბნება მერლინი ჟუაზელს (გვ. 347). როგორც ვხედავთ, რ. ბურჭულაძისეული ეს პარალელიც არადაამაჯერებელი და მიუღებელია.

5. „მერლინი შეყვარებულებს უმხელს თავის ვინაობას და სამუდამოდ სტოვებს მათ, რადგანაც საკუთარი ბედის ძახილი მასაც ეწევა სხვა მხარისაკენ, სადაც დალუპვა მოელის“ (გვ. 139). როგორ აისახება ეს ადგილი გალაკტიონის ლექსში? რ. ბურჭულაძე იმონმებს სტრიქონებს ერთ-ერთი ვარიანტიდან, რომელიც პოეტს, სხვათა შორის, გადაუხაზავს: „მგზავრად წავალ და სულ ასე ვივლი, ვივლი ასე“.

ამ შემთხვევაში რ. ბურჭულაძე, ნებით თუ უნებლიეთ, ცვლის პიესის ფინალს, მერლინს მომავალი მართლაც უქადის გამგზავრებას და მძიმე ხვედრს, მაგრამ პიესის დასასრულს იგი

არსად არ მიდის და არც „სამუდამოდ ტოვებს“ ჟუაზელსა და ლანსეორს, ჩემი ტანჯვის დღე ჯერ არ დამდგარა, ამიტომ ჩუმი სევდით დავტკბეთ დღევანდელით (გვ. 353) – ასეთია მისი საბოლოო სიტყვები.

ყოველივე ზემოთ თქმული, ვფიქრობთ, სრულიად საკმარისია საიმისოდ, რომ არ გავიზიაროთ რ. ბურჭულაძის დასკვნა: გ. ტაბიძის ლექსის საფუძველს მეტერლინკის დრამა წარმოადგენსო“ (გვ. 139). ჩვენ სპეციალურად მივყევით ფეხდაფეხ ავტორს მისი კვლევის მეთოდის „სანდობისა“ და მოჩვენებითი ობიექტურობის საილუსტრაციოდ, თორემ მთელი მისი დებულება მარტივ გაუგებრობას ემყარება. რის საფუძველზე მოახდინა რ. ბურჭულაძემ „მარიამ-ანტუანეტაში“ ნახსენები „ჟუაზელისა“ და „ჟუაზელის“ გაიგივება? ეს თითქოსდა უმნიშვნელო „ფონეტიკური დაუდევრობა“ კარგად ახასიათებს რ. ბურჭულაძის „მკაცრ მეცნიერულ მეთოდს“ – იგი ელემენტარულ დაბრკოლებას ვერ ხედავს იმაში, რომ ასეთი დაუსაბუთებელი შენაცვლებით არსებითი ცვლილება ხდება. ჟუაზელი მარიამ ანტუანეტასთან დაახლოებული ცნობილი ისტორიული პირია, ჟუაზელი კი – ლიტერატურული გმირი, ჟუაზელი მამაკაცია, ჟუაზელი – ქალი...

მას შემდეგ, რაც რ. ბურჭულაძემ „დაადგინა“, „მარიამ-ანტუანეტას“ მეტერლინკის დრამიდან წარმომავლობა, იგი კითხულობს: „საინტერესოა თუ საიდან ჩნდება გალაკტიონთან მარიამ-ანტუანეტა, ვერსალი, ტრიანონი, ესტარგეზი“ (გვ. 139). მართლაც, ძალიან „საინტერესოა“, საიდან ჩნდება გალაკტიონის ლექსში სათაურით „მარიამ-ანტუანეტა“, სხვებზე რომ არაფერი ვთქვათ, თუნდაც მარიამ ანტუანეტა!“

რ. ბურჭულაძე წერს: „დასახელებული ნომინალების წარმოშობას ორი მიზეზი აქვს: 1) მეტერლინკის დრამაში მოქმედება წარმოებს მერლინის სასახლეში, უზარმაზარი ბალით და შადრევნებით. ფრანგული დრამა – სასახლე (ბალი, შადრევნები) – ვერსალი (ტრიანონი) – მარიამ ანტუანეტა! – სავსებით ბუნებრივი და ლოგიკური ასოციაციებია“ (გვ. 139-140).

სანამ მეორე მიზეზს გავცნობოდე, ჯერ პირველ მიზეზსა და მის საყრდენ რგოლს დავაკვირდეთ: „მეტერლინკის დრამაში მოქმედება წარმოებს მერლინის სასახლეში, უზარმაზარი ბალით და შადრევნებით“. ამ ბალსა და შადრევნებს მივყავართ თურმე ასოციაციით ვერსალ-ტრიანონისა და მარიამ ანტუანეტასაკენ. როგორ გამოიყურება მერლინის სასახლის ბალი „ჟუაზელის“ მიხედვით? „ველური, მიტოვებული ბალი, გადაბურდული ჯაგნარით და შხამიანი ბალახებით“ (გვ. 294). ვერ შევედავებით რ. ბურჭულაძეს – ასეთი ბალი ნამდვილად უნდა იწვევდეს ვერსალისა და ტრიანონის მოგონებას! რაც შეეხება შადრევნებს, ისინი მხოლოდ „მკაცრი მეცნიერული ანალიზის“ მიმდევარი ავტორის ფანტაზიის ნაყოფია – მერლინის ბალში შადრევნები არ ჩქეფს. მართლაც, „ბუნებრივი და ლოგიკური ასოციაციებია“!

როგორია „მტკიცების“ მეორე მიზეზი? „მეტერლინკის დრამის ნახვის დროს რეცენზენტთა ნაწილი დაჟინებით აღნიშნავდა, რომ პოეტ-დრამატურგის წინა ნაწარმოებებთან შედარებით პერსონაჟებს რეალურობა აკლდათ და ლანდურ იერს ატარებდნენ. სასახლისა და ლანდების ურთიერთშეთავსებას კი გალაკტიონში უნდა გამოენვია მისთვის კარგად ცნობილი ჰ. ჰაინეს ლექსის „მარიამ-ანტუანეტას“ „ასოციაცია“. ეს „უნდა გამოენვია“ როგორ შევუთანხმოთ „მკაცრი მეცნიერული ანალიზის“ მოთხოვნას?

რ. ბურჭულაძე გალაკტიონის ლექსის კიდევ ერთ სახეს აბუნდოვანებს, ანუ, მისებურად თუ ვიტყვით, „ხსნის და აკონკრეტებს“. საუბარი შეეხება ცნობილ სტრიქონებს – „სიცოცხლეში თეთრი გედი მხოლოდ ერთხელ მღერის“. ავტორი თავგამოდებით უარყოფს ამ სახის კავშირს ფიგურალური გამოთქმის – „გედის სიმღერის“ – შინაარსთან და წერს: „გალაკტიონისეული „თეთრი გედი“... ეს ლანსეორია, რომელსაც ბედმა ერთი დიდი სიყვარული არგუნა წილად. მაგრამ ფიგურალური „გედის სიმღერა“ და ლანსეორი – „თეთრი გედი“ ერთმანეთის ტოლფასოვანი არ არის, რადგანაც სიმღერა გედთან სიკვდილის მაუნყებელია, ლანსეორთან კი სიმღერა სიყვარულს უდრის“ (გვ. 141-142).

ვინც „მარიამ-ანტუანეტას“ ტექსტს და პოეტის მიერ შემოთავაზებულ კონცეფციას დაუკვირდება, მისთვის ცხადია, რომ „გედის სიმღერას“ გალაკტიონის ლექსში სწორედ ფიგურალურ გამოთქმასთან აქვს კავშირი – ლექსში გატარებული სიყვარულის კონცეფცია ტრაგიზმით არის შეფერილი, ლანსეორისათვის, თუკი ის, მართლაც თეთრი გედია და თანაც

მღერის, სიმღერა სიკვდილს ვერ დაუკავშირდება – სიყვარულს მისთვის სიცოცხლე მოაქვს. ამრიგად, ჩვენ წინაშე ორი ურთიერთისაგან დიამეტრულად განსხვავებული კონცეფციაა, რამაც ლოგიკურად მოაზროვნე კაცი ერთ დასკვნამდე უნდა მიიყვანოს: „თეთრი გედის“ დაკავშირება მეტერლინკის პიესის გმირთან – ლანსეორთან და სახის ამგვარი „დაკონკრეტება“ მცდარია.

მაგრამ რ. ბურჭულაძე ყურადღებას არ აქცევს სიყვარულის ორი კონცეფციის შეუთავსებლობას ლექსსა და პიესაში და კვლავაც „ეძიებს“: „რა საფუძველზე ჩნდება გალაკტიონთან ლანსეორის ტროპიზირებული სახელი – „თეთრი გედი?“ (გვ. 142). და შემდეგ აცხადებს: „ლანსეორი – „თეთრი გედის“ წარმომავლობა „ჟუაზელის“ პარიზის დადგმიდან მომდინარეობს“, რომელშიც რეჟისორს ლანსეორი რაინდის თეთრ ტანსაცმელში გამოწყობილი გამოუყვანიაო. ეს დადგმა 1903 წელს განხორციელებულა და გალაკტიონი მას, ცხადია, ვერ ნახავდა. მაშ საიდან იცის მან ამის შესახებ? მაშინდელ პრესაში გამოქვეყნებული რეცენზიებიდან! ასე ჩნდება თურმე გალაკტიონთან ლანსეორის ტროპიზირებული სახელი „თეთრი გედი“.

მოკლედ, გალაკტიონის ლექსს „მარიამ-ანტუნეტას“ არავითარი კავშირი არა აქვს მეტერლინკის „ჟუაზელთან“. ლექსში ნახსენები შუაზელი გახლავთ დედოფლის მოტრფიალე, სამეფო დრაგუნების ახალგაზრდა პოლკოვნიკი, რომელიც თან ახლდა ლუი XV-ის ოჯახს გაქცევისას და მათთან ერთად შეიპყრეს 1791 წლის 20 ივნისს რავენაში.

გალაკტიონის „თოვლს“ რ. ბურჭულაძე პოლონელი მწერლის სტ. პშიბიშევსკის ამავე სახელწოდების პიესას უკავშირებს, რადგან, მისი განცხადებით, „სიტყვათა შეპირისპირება „იისფერი თოვლი“ სტ. პშიბიშევსკიდან მომდინარეობს და დაკავშირებულია მის პიესასთან „თოვლი“ (გვ. 122). რ. ბურჭულაძე გადმოგვცემს პიესის შინაარსს, მაგრამ რა უცნაურადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს, იქ ვერსად ვხვდებით „იისფერ თოვლს“, პირიქით, მოყვანილ ციტატებში სულ თეთრი თოვლი ფიგურირებს: „კეთილი თეთრი თოვლი, რომელიც ათბობს გაყინულ მიწას“ (გვ. 123); „კაზიმირის სული ცივია, თეთრი და წმინდა, როგორც თოვლი მიწდორში“ (გვ. 124); „თეთრი, რბილი თოვლი დაეფინა ყველა მოგონებას“ (გვ. 128).

შემდეგ ირკვევა, რომ „იისფერი თოვლი“ პიესაში კი არ არის ნახსენები, არამედ ამ პიესის მეიერხოლდისეული დადგმა ყოფილა გადანყვეტილი ლურჯ ტონში: ლურჯი ყოფილა სცენაზე თოვლიც და პერსონაჟებიც. მაგრამ სამიოდე გვერდის წინ რომ გვითხრეს, „სიტყვათა შეპირისპირება „იისფერი თოვლი“ სტ. პშიბიშევსკიდან მომდინარეობსო?“ ახლა ირკვევა, რომ პშიბიშევსკისგან კი არა, რეჟისორ მეიერხოლდისაგან მომდინარეობს თურმე.

მეიერხოლდს ეს პიესა 1903 წელს დაუდგამს და მომდევნო წელს ჩამოუტანია თბილისში გასტროლებზე. ამ დროს კი გალაკტიონი 11-12 წლის ბავშვი იქნებოდა (თანაც თბილისში არ ცხოვრობდა). ამიტომ რ. ბურჭულაძე სრულიად სამართლიანად წერს: „რა თქმა უნდა, ვარაუდი, თითქოს გალაკტიონს 1904 წელს ენახოს თბილისში დადგმული პიესა, დაუშვებლად მიგვაჩნიაო“ (გვ. 126). ესე იგი, რა გამოდის? პიესაში „იისფერი თოვლი“ არ იხსენიება, სპექტაკლი, სადაც „იისფერი თოვლი“ იყო, გალაკტიონს არ უნახავს. მაშ როგორღა უკავშირდება ერთმანეთს გალაკტიონის „იისფერი თოვლი“ და პშიბიშევსკის პიესა? და აქ ასეთ ფანტასტიკურ რამეს ვკითხულობთ: „...სავარაუდოა, რომ პშიბიშევსკის დრამის ნაკითხვის დროს რეჟისორი და პოეტი უაღრესი სიზუსტით ჩანვდნენ ავტორის ჩანაფიქრს და, ამგვარად, უნებლიეთ ერთმანეთს დაუახლოვდნენ“ (გვ. 126).

მაშასადამე პშიბიშევსკის ჩანაფიქრი ის ყოფილა, რომ ჩემი „თეთრი თოვლი“ წამკითხველმა „იისფერ თოვლად“ უნდა აღიქვასო! ეს თურმე იმიტომ, რომ რ. ბურჭულაძის სიტყვით, რაკი პიესის პერსონაჟები „თავიდანვე სასიკვდილოდ არიან განწირულნი, და რადგანაც თოვლში პშიბიშევსკი მათ გულისხმობს, ეს თოვლი უეჭველად ლურჯი ფერის უნდა იყოს (ლურჯი, როგორც სიკვდილის გამომხატველი)“ (გვ. 125). ახლა ყველაფერი გასაგებია: „იისფერი თოვლი“ თურმე უხილავად, იმანენტურად ყოფილა ჩაბუდებული პშიბიშევსკის „თეთრ თოვლში“ და მეიერხოლდმა და გალაკტიონმა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად აღმოაჩინეს იგი!

„იისფერი თოვლის“ ამბავი გავარკვეით. მაგრამ გალაკტიონს სხვა ლექსში „ვარდისფერი თოვლიც“ რომ აქვს ნახსენები, ეს საიდანღა მოდის? წიგნში ამაზე არაფერია ნათქვამი,

თუმცა ის ლექსი, სადაც „ვარდისფერი თოვლი“ გვხვდება, დანვრილებით აქვს განხილული ავტორს. ბოლოს და ბოლოს, რა ფერისაა თოვლი? როგორც ჩანს, საჭიროა ამაზეც ითქვას რამდენიმე სიტყვა.

მხატვარი ბ. ნემენსკი მოგვითხრობს, რომ ერთხელ ზამთრის პეიზაჟის ხატვისას მას პატარა ბავშვი მიუახლოვდა და მათ შორის ასეთი დიალოგი გაიმართა: „ძიავ, რატომ ხატავთ თოვლს ცისფრად?“ – „აბა რა ფერისაა თოვლი?“ – „თეთრი!“ – „ჩრდილში თუ მზეზე?“ – „ყველგან თეთრია“. – „ყველგან ერთი ფერი?“ – „არა, ჩრდილში უფრო მუქია“. – „მუქი? მაინც რა ფერის?“ – „ოდნავ ნაცრისფერი“. – „აბა, დააკვირდით თოვლს მზეზე, მერე ჩრდილში. ნუთუ ვერ ამჩნევთ, რომ თოვლი ჩრდილში ცისფერია, მზეზე მოვარდისფრო ან ოქროსფერი?“ – „არა, თოვლი ყოველთვის თეთრია, ამბობენ კიდევ თოვლივით თეთრიო. თქვენ კი, ძია, რალაცვებს იგონებთ“.

ამ საუბარს მხატვარი ასეთ კომენტარს ურთავს: „ნუთუ ბავშვები მოკლებული არიან იმ უსაზღვრო სიხარულსა და სიამოვნებას, რომელსაც ცხოვრებისეული სილამაზე და მრავალფეროვნება გვაძლევს? ნუთუ მათთვის თოვლი ყოველთვის თეთრია, ბალახი – მწვანე, აგური მხოლოდ აგურისფერი, ასფალტი ნაცრისფერი?..“

„სტ. პშიბიშევსკის „თოვლიდან“ მიღებული შთაბეჭდილებები საფუძვლად დაედო აგრეთვე გ. ტაბიძის ცნობილ ლექსს „ვინ არის ეს ქალი?“– ნერს რ. ბურჭულაძე (გვ. 130) და შემდეგ განაგრძობს: „ლექსის ლაიტმოტივი კითხვაშია მოცემული („ვინ არის ეს ქალი, ასეთი ცისფერი?“) და „თოვლის“ გაშიფვრის შემდეგ ძნელი არ არის მისი წარმომავლობის დადგენა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პშიბიშევსკისთან პერსონაჟები ცისფერი არიან“ (გვ. 131).

როგორც უკვე ვნახეთ, პშიბიშევსკისთან პერსონაჟები სულაც არ არიან ცისფერნი, ამიტომ ამ ლექსის შემდგომ ანალიზსაც, რომელიც ისევ და ისევ ჩაპეკის „მეთოდით“ წარმოვებ, არაფერი აქვს საერთო ჭეშმარიტებასთან.

ამ ლექსის პირველი ოთხი სტრიქონი, რომელიც წერილის დასაწყისში მოვიტანეთ, ვერაფრით ვერ დაუკავშირებია რ. ბურჭულაძეს პშიბიშევსკის პიესისათვის, ამიტომ იგი ამტკიცებს, რომ ეს ოთხი სტრიქონი დამოუკიდებელი ლექსია. მაშასადამე, მისი აზრით, ლექსი „ვინ არის ეს ქალი?“ ორი სხვადასხვა ნაწარმოების მექანიკურ გაერთიანებას წარმოადგენს და პირველ მათგანს თურმე ბელეროფონტის მითი უდევს საფუძვლად.

როგორც გალაკტიონის თორმეტტომიანი აკადემიური გამოცემის კომენტარებშია აღნიშნული, ერთ-ერთ ხელნაწერში ამ ლექსის დასაწყისი (რომლის გამოყოფაც უნდა რ. ბურჭულაძეს დამოუკიდებელ ნაწარმოებად) გალაკტიონს ცალკე ჰქონია ამოწერილი, რაც ნიგნის ავტორის განცხადებით, მის „ანალიზს უცილობელს ხდის“ (გვ. 183). რა თქმა უნდა, იმ ანალიზს წერილის დასაწყისში რომ მოვიტანეთ, ამ სტრიქონების ამოწერა უცილობელს ვერ გახდის, მაგრამ მაინც ჩავხედოთ მითითებულ ხელნაწერს და ვნახოთ, რას წარმოადგენს იგი.

ირკვევა, რომ გალაკტიონს ხელნაწერის ამ გვერდზე თავისი ხელით დაუხატავს ამ ლექსის პერსონაჟი. ნახატი შესრულებულია ფანქრით, საკმაოდ ოსტატურად, გამოსახულია უფსკრულის პირას მდგარი ცხენიანი კაცი. კაციც და ცხენიც ნაღვლიანად ჩასცქერიან უფსკრულს. არავითარი ნიშანი იმისა, რომ ეს ცხენი პეგასია, ნახატზე არ არის (პეგასი ფრთებით იხატება). არც მისი მხედარი ჰგავს ანტიკურ გმირს. ნახატის ქვეშ მელნით მიწერილია საანალიზო ლექსის დასაწყისი, მიწერილია ირიბად, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ აქ ნახატია მთავარი და წარწერა მას ექვემდებარება.

ასე რომ, არავითარი საფუძველი ამ ლექსის ანტიკურ მითთან დასაკავშირებლად არ არსებობს. „ვინ არის ეს ქალი?“ ერთი მთლიანი ნაწარმოებია და იგი არ წარმოადგენს ორი დამოუკიდებელი ლექსის მექანიკურ გაერთიანებას. სიტყვა „დამეხსენი“ ლოგიკურ კავშირშია წინა სტრიქონთან „უკურნებლად დაჭრილი ვარ“, ე. ი. სასიკვდილოდ ვარ განწირული და ნუ იწუხებ თავს ჩემ გადასარჩენადო. ამის შემდეგ მოდის მომაკვდავი ადამიანის ფანტასტიკური ხილვები.

რ. ბურჭულაძის აზრით, გალაკტიონის „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“. ა. ბლოკის დრამის „ვარდისა და ჯვარის“ თემაზეა დაწერილი. იგი ანალიზს იწყებს ორი სახის გარჩევით: „ლამენათევი და ნამთვრალევი“ და „გედი, დაჭრილი ოცნების ბალით“. სამართლიანად

აღნიშნავს, რომ ისინი სინონიმურნი არიან და ტროპიზირებულ სახელს შეიცავენ (გვ. 109), რაც, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმას ნიშნავს, რომ „ღამენათევი, ნამთვრალევი და ოცნების ბალით დაჭრილი გედი“ ვილაც ერთ პიროვნებას გულისხმობს. რ. ბურჭულაძის აზრით, ეს პიროვნება არის ა. ბლოკის დრამის პერსონაჟი ბერტრანი. იგი გადმოგვცემს „შესაბამის“ ადგილს ა. ბლოკის დრამიდან: „მაისის დღესასწაულების ღამეს, ბრძოლიდან დაბრუნებულ ბერტრანს, რომელიც გრაფმა მიღებული ქრილობების გამო გაათავისუფლა ღამის საგუშაგოდან, იზორა სთხოვს დახმარებას: მას ალისკანთან პაემანი აქვს დანიშნული და ერთგული დარაჯი ესაჭიროება, რათა უცხოთა თვალმა არ დაინახოს, დაჭრილი ბერტრანი უსიტყვოდ ასრულებს მის სურვილს, მაგრამ ქრილობებისაგან დასუსტებული გათენებისას კვდება“ (გვ. 111).

ამის შემდეგ იგი დაასკვნის: გალაკტიონის ლექსში ნახსენები „ღამენათევი“ და „დაჭრილი“ რომ ბერტრანია, ეჭვს არ იწვევს“ (გვ. 112), მაგრამ ახლა მას აინტერესებს, „საიდან ჩნდება „გედი“? (იქვე).

სანამ გავიგებდეთ, საიდან ჩნდება „გედი“, მანამდე ერთი კითხვა დავსვათ: „ღამენათევი“ და „დაჭრილი“ გაგვიშიფრეს, მაგრამ ამათ გვერდით ხომ იყო კიდევ ერთი განსაზღვრება „ნამთვრალევი“? (თვითონვე ხომ ასე გააერთიანა 109-ე გვერდზე ეს სახეები: „ღამენათევი, ნამთვრალევი და დაჭრილი გედო“). არ შეიძლება არ დაეთანხმო ავტორს, რომ გალაკტიონის ლექსის გმირიც „ღამენათევი“ და ა. ბლოკის ბერტრანიც (თუმცა ეს უკანასკნელი მახვილითაა დაჭრილი, ხოლო პირველი – „ოცნების ბალით“!), მაგრამ გალაკტიონის ლექსის გმირი ამასთანავე „ნამთვრალევიც“ რომ არის, ბერტრანისაგან განსხვავებით? გალაკტიონის ლექსი თუ ბერტრანის მონოლოგია, როგორც ავტორი გვაუწყებს, ეს „ნამთვრალევი“ ვინაა? „ნამთვრალევი“ რ. ბურჭულაძის ანალიზში სიტყვა არ არის დაძრული. არადა, განა ასე ადვილად გვერდასავლელი იყო ეს სიტყვა? რითია ის ნაკლები „ღამენათევსა“ და „დაჭრილზე“, რომელთა რიგშიც იგი იხსენიება?

ახლა ისევ „გედს“ დავუბრუნდეთ. მკვლევარი წერს: „როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „დაჭრილის“ მნიშვნელობა გასაგებია, ამოსახსნელია „გედი“. არც „ვარდი და ჯვარი“ და არც „ტრისტან და იზოლდა“ არ იძლევა ახსნის საშუალებას, მხოლოდ XIII საუკუნის მინეზინგერის კონრად ვურცბურგელის რომანი „გედის რაინდი“ ნათელს ჰფენს გ. ტაბიძის ლექსის ამ ტროპს: ე. ი. ბერტრანი გედის ორდენის რაინდია“ (გვ. 112).

აქ ისეა მსჯელობა განვითარებული, კაცი იფიქრებს, კონრად ვურცბურგელის „გედის რაინდს“ ბერტრანი ჰქვიაო. ან, ყოველ შემთხვევაში, თუ ბერტრანი არ ჰქვია, გერმანელი მინეზინგერის ნაწარმოებს ა. ბლოკის დრამის მსგავსი ფაბულა მაინც უდევს საფუძვლად. მაგრამ არაფერი ამის მსგავსი! კონრად ვურცბურგელის „გედის რაინდში“ ლოენგრინის ცნობილი სიუჟეტია დამუშავებული, მაგრამ გმირის სახელი საერთოდ არა აქვს ნახსენები ავტორს, რასაც მკვლევარები იმით ხსნიან, რომ მას ამ ლეგენდის ზღაპრული მხარე ნაკლებად აინტერესებდა და მეტ ყურადღებას სოციალურ პრობლემებს, კერძოდ, მაშინდელი სასამართლო პროცესის წარმოების საკითხებს უთმობდა. ასეთ ვითარებაში, როგორ გავიგოთ რ. ბურჭულაძის განცხადება, „ბერტრანი გედის ორდენის რაინდიაო“? რომელი ბერტრანია გედის ორდენის რაინდი? ა. ბლოკის ბერტრანი, როგორც თვითონაც ამბობს, არ ყოფილა გედის ორდენის რაინდი, ხოლო კონრად ვურცბურგელის „გედის რაინდს“ ბერტრანი არ ჰქვია.

ნუთუ ასეთი რთული პოეტური სიმბოლოა „გედი“? ნუთუ ასე ძნელი მისახვედრია, ვინ იგულისხმება მეტაფორაში „გედი, დაჭრილი ოცნების ბალით“? რა თქმა უნდა, ის იგულისხმება, ვინც „მთანმინდის მთვარეში“ ნახსენებ გედშია ნაგულისხმევი: „და მეც მოვკვდე სიმღერებით ტბის სევდიან გედად, ოღონდ ვთქვა თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა“ და შემდეგ: „თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ ასხვავებებს, მომაკვდავი გედის ჰანგთა ვარდებს და ჩანჩქერებს“. ცხადია, ორივე ლექსში „გედი“ თვითონ პოეტია: „ღამენათევიც“ თვითონ პოეტია, „ნამთვრალევიც“ (უმართებულოდ რომ მიივინყეს!) თვითონ პოეტია, ღვთისმშობელსაც თვითონ პოეტი მიმართავს, რაზეც პირდაპირ მიუთითებს მეექვსე სტროფის სიტყვები: „დასტკბი, ასეა ყველა მგოსნები? შენს მოლოდინში ასეა ყველა?“

როგორც ზემოთ ვთქვით, რ. ბურჭულაძემ სწორად გამოიცნო რომ „ლამენათევი და ნამთვრალევი“ და „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“ ერთი და იგივე პიროვნებაა. ამიტომ მას, თითქოს, აღარ უნდა გასჭირვებოდა იმის მიხედვრაც, რომ სიტყვებს: „დასტკბი, ასეა ყველა მგოსნები?“ ერთ-ერთი მგოსანთაგანი ამბობს და ეს მგოსანთაგანი სხვა არავინ არის, თუ არა ისევ ის „ლამენათევი“, „ნამთვრალევი“ ლირიკული გმირი ლექსისა, იგივე „გედი, დაჭრილი ოცნების ბალით“, რომელიც სალოცავად, სხვათა შორის, სიონში შედის („შემოიჭრება სიონში სხივი და თეთრ ოლარებს ააელვარებს“), თბილისის უმთავრეს ეკლესიაში და არა რომელიმე ევროპულ ტაძარში, როგორც ევროპელ რაინდს შეეფერებოდა!

„ლურჯა ცხენების“ „პირველწყარო მეტად კონკრეტულია – პლატონის „ფედონი“, – წერს რ. ბურჭულაძე (გვ. 173). მაგრამ ვიდრე „ლურჯა ცხენების“ „ფედონის“ სქემის მიხედვით დაყოფას მოახდენდეს, ვიდრე „ფედონის“ პერსონაჟების: სიმონის, კებეთის, სოკრატეს და კრიტონის შეხედულებათა ამსახველ ნაწილებად დაშლიდეს ლექსს, მანამდე მას ერთი მეტად არსებითი დაბრკოლება აქვს გადასალახავი. კერძოდ, თვითონვე წერს, რომ „ფედონში“ არავითარი (ლურჯა) ცხენები ფუნქციონირებული არ არის“ (გვ. 173-4). ამ წინააღმდეგობის დაძლევის იგი ასეთნაირად ცდილობს: „მიუხედავად ამისა, სულის უკვდავებაზე მსჯელობის დროს ყოველთვის იგულისხმება პეგასი. ასეთი დაშვების საფუძველს თვით ბერძნული მითოლოგია იძლევა, რომლის თანახმადაც აიდში, სულების განსასვენებელ სამუდამო მხარეში, ცეცხლოვანფრთებიანი ცხენებით დაჭრიან სულები, რომლებიც დედამიწაზე ადამიანის სახეს ღებულობენ და შემდეგ კვლავ ისევ აიდს უბრუნდებიან (გვ. 174).

აიდში სულები ცეცხლოვანფრთებიანი ცხენებით დაჭრიანო, გვეუბნება ავტორი. ამგვარ რამეს ბერძნული მითოლოგია არ იცნობს (რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ პეგასის, რომელიც „ერთ ეგზემპლარად“ არსებობდა, და სხვა „ყაიდის“ ცხენთა გაიგივება არ შეიძლება). ძველი ბერძნების წარმოდგენით, მიცვალებულთა სულები მონყენილნი დაეხეტებიან ასფოდელოსიან ველებზე, უფრო ნეტარნი კი ელისიის მინდვრებზე ნებივრობენ. ასე რომ, „ფედონში“ სულის უკვდავებაზე საუბრისას, სულაც არ იგულისხმება პეგასი.

სხვა ნაწარმოებში („ფედროსში“) მართალია პლატონი ლაპარაკობს სულზე, რომელიც განსხეულებამდე ცის სფეროებში მოგზაურობს და მას ამ დროს ორი ფრთიანი ცხენის, თ ე თ რ ი და შ ა ვ ი ცხენის, ფორმა აქვს მიღებული, მაგრამ ამ ცხენებს, რომელთაგან თეთრი ამალღებულ იდეალებს განასახიერებს, ხოლო შავი – მდაბალ ვნებებს, არაფერი აქვთ საერთო არც პეგასთან და არც „ლურჯა ცხენებთან“ (თუნდაც მათი განსხვავებული ფ ე რ ი ს გამო).

უმთავრესი დაბრკოლება, რომელიც შეხვდა „ლურჯა ცხენებისა“ და „ფედონის“ დაკავშირების გზაზე, ავტორმა ვერ გადალახა, აიდში ცხენზე ამხედრებული სულების ქროლვაზე ბუნდოვანი და არადაძაჯერებელი მსჯელობის მეტი ვერაფერი შემოგვთავაზა.

ასევე ნაძალადეგია ლექსის დაყოფა „ფედონის“ პერსონაჟთა შეხედულებების ამსახველ მონაკვეთებად. მაგალითად, სტრიქონები: „როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი, ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში! არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი, ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე“ – რ. ბურჭულაძის აზრით, იმ შეხედულების ასახვაა, რასაც „ფედონში“ გამოთქვამს სიმონი. ხოლო სიმონის შეხედულებას თავისი სიტყვებით ასე გადმოგვცემს: „სიმონი იზიარებს ბერძნულ წარმოდგენას სულების განსასვენებელი სამუდამო მხარის არსებობის შესახებ, მაგრამ სულის უკვდავებაში ეჭვი ეპარება, რადგანაც სამუდამო მხარიდან არაფერი არ ისმის“ (გვ. 175).

არაფერი ამის მსგავსი „ფედონში“ არ არის. სიმონს არ უთქვამს, სულის უკვდავებაში ეჭვი იმიტომ მეპარება, რომ სამუდამო მხარიდან არაფერი არ ისმისო. „ფედონში“ ვკითხულობთ: „სიმია, ვგონებ, ეჭვობს და შიშობს, რომ თუმცა სული სხეულზე უფრო ღვთაებრივია და მშვენიერი, მაინც შესაძლოა სხეულზე ადრე დაიღუპოს, რაკი ისიც ჰარმონიაა ერთგვარი“. ამას სოკრატე ამბობს და სიმიაც (სიმონი) უდასტურებს, ასე ვფიქრობო (პლატონი, ფედონი, თბ., 1966, გვ. 72–73. თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა). შემდეგ სოკრატე განუმარტავს სიმონს, რომ სული არ არის ჰარმონია, ე. ი. არ შედგება სხვადასხვა ნაწილთაგან, ერთიანი და განუყოფელია, ამიტომ იგი ვერ დაიშლება, ვერ განადგურდება.

როგორც ვნახეთ, სიმოუს იმიტომ კი არ ეეჭვება სულის უკვდავება, რომ, როგორც რ. ბურჭულაძე გვეუბნება, „სამუდამო მხარიდან არაფერი არ ისმის“, არამედ იმიტომ, რომ სული ჰარმონიად წარმოუდგენია, ჰარმონიის შემადგენელ ნაწილებად დაშლა კი შესაძლებელია.

ასევე ნაძალადევია „ფედონის“ სხვა პერსონაჟთა შეხედულებების მისადაგება „ლურჯა ცხენების“ სტრიქონებთან.

„ლურჯა ცხენების“ სხვადასხვა პირთა თვალსაზრისების გამომხატველ მონაკვეთებად დაშლა და მისი პიესის მაგვარ ნაწარმოებად გადაკეთება ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს. იგი ერთი მთლიანი ლირიკული ნაწარმოებია, სიმბოლისტური პოეტური აზროვნებით უხვად ნასაზრდოები.

გალაკტიონის ლექსის – „წარწერა წიგნზე „მანონ ლესკო“ – ანალიზისას, რ. ბურჭულაძე სტრიქონებს: „ველად გაჭრას, ხელად რონინს, ცვლიან შემოდგომანი“ – ასეთ კომენტარს ურთავს: „რაც შეეხება შემოდგომას, ეს მეტად დიფუზიური ცნებაა და მიახლოებით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ აქ, ალბათ, პოეტის ასოციაცია კავშირში უნდა იყოს პარიზის შემოდგომის სალონთან და ამ გზით უკავშირდება პრევოსა და რუსოს ეპოქის ფრანგულ რომანს“ (გვ. 190), რასაც, რა თქმა უნდა, არაფერი აქვს საერთო ქვეყნარტებასთან.

სრულიად აშკარაა, რომ აქ „შემოდგომა“ ისეთი რამეა, რაც „ველად გაჭრას“, „ხელად რონინს“ (გიჟად ხეტიალს – თანამედროვე ქართულით თუ ვიტყვი) უპირისპირდება. „შემოდგომას“ რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს, რაც სათანადოდაა ასახული ლექსიკონებში. ერთი მნიშვნელობით „შემოდგომა“ „განდგომას“ უპირისპირდება. „ქართლის ცხოვრებაში“ ვკითხულობთ: „აღუთქუა მას მსახურება და განდგომა სპარსთაგან და შემოდგომა მისდა“ (ტ. I, გვ. 70. ს. ყაუხჩიშვილის რედ.); ხოლო ამავე ტომს დართულ ლექსიკონში ეს სიტყვა ასეა განმარტებული: „შემოდგომა („მიყოლა“) აღუთქუა შემოდგომა მისდა („შეპირდა, რომ გაჰყვებოდა“, „მას მიემხრობოდა“). მოვიგონოთ, აგრეთვე „სახარების“ ცნობილი გამოთქმა: „ალიღენ ჯუარი თვისი და შემომიდეგინ მე“.

ასე რომ, „შემოდგომა“ „განდგომის“ ანტონიმია და ამ მნიშვნელობით არის გამოყენებული გალაკტიონთანაც.

თუ გავიხსენებთ რომანის მთავარი გმირის დე გრიეს წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრებას, რომელშიც, როგორც ცნობილია, მისი ავტორის აბაგ პრევოს ბიოგრაფია აისახა, მაშინ ნათელი იქნება გალაკტიონის სტრიქონების აზრი: ახალგაზრდა დე გრიემ ხელი აიღო სწავლაზე, რაშიც დიდ ნიჭს ამჟღავნებდა, გაიქცა მანონთან ერთად („ველად გაიჭრა“, „ხელად იარა“), შემდეგ მიატოვა ამგვარი ცხოვრება და სასულიერო კარიერისათვის ემზადებოდა, ცოტა ხნის შემდეგ კვლავ მანონს დაუბრუნდა, მასთან ერთად იხეტიალა საფრანგეთში და ამერიკის კოლონიაში, ხოლო, როდესაც მანონი დაასაფლავა, ისევ წესიერი ცხოვრებისაკენ იბრუნა პირი (ამიტომ არის მრავლობითში „შემოდგომანი“), მოინანია თავისი, როგორც იგი ამბობს, „სამარცხვინო ყოფაქცევა“; სიყრმის მეგობარს, სასულიერო მოღვაწეს ტიბერუს სიხარულით ეუბნება: „სათნოების იმ თესლმა, რომელიც შენ ჩემს გულში ოდესლაც დათესე, გაიხარა და ნაყოფი გამოიღო“.

კიდევ უფრო ხშირი იყო ასეთი განდგომა-შემოდგომის შემთხვევები ამ რომანის მოუსვენარი ავტორის ცხოვრებაში, რაც გალაკტიონმა, ცხადია, კარგად იცოდა.

ასეთივე მეთოდით ანალიზებს რ. ბურჭულაძე გალაკტიონის სხვა ლექსებსაც („გემი „დალანდი“, „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „...მიდიხარ ისე მიგაქვს წვალება...“), ყველა მათგანზე მსჯელობა საჭურნალო წერილში შეუძლებელია.

გალაკტიონის სიმბოლისტური ლექსების „კონკრეტული შინაარსის“ დადგენას რ. ბურჭულაძისათვის კიდევ ის მნიშვნელობა აქვს, რომ გაარკვიოს პოეტის მიერ ლექსებში რამდენჯერმე ნახსენები მეტაფორის „პოეზიის ინტეგრალის“ მნიშვნელობა. იგი წერს:

„თუ აქამდე მიგვაჩნდა, რომ „პოეზიის ინტეგრალები“ მარტოდენ პოეტური ფრაზა იყო, ჩვენი გამოკვლევის შედეგის მიხედვით უნდა დავრწმუნდეთ, რომ აქ ადგილი აქვს არა პოეტურ, დიფუზიურ ცნებას, არამედ იმას, რომ გალაკტიონი მართლა ახდენდა უაღრესად კონკრეტული სახის ინფორმაციის ინტეგრირებას და სწორედ ამიტომ, ასე თამამად წერდა „პოეზიის ინტეგრალების“ შესახებ“ (გვ. 62).

ნიგნის ბოლოს ვკითხულობთ: გალაკტიონს „კარგად ესმოდა, რომ მისი ლირიკის საუკეთესო ნიმუშებში ინტეგრირებული იყო ის ინფორმაცია, რომლის დამუშავებასა და გადანაცვლებას საუკუნეების განმავლობაში ესწრაფვოდა ევროპული კულტურული წრე“ (გვ. 210).

რა ინფორმაციაა ეს, რომელიც გალაკტიონის ლექსებშია ინტეგრირებული? ეს ყოფილა ფაუსტური პრობლემატიკა. გალაკტიონი „წარმატებით ახდენდა ფაუსტური პრობლემატიკის ინტეგრირებას, ამავე დროს სწამდა კიდევ ასეთი პოეზიის ღირსებებისა: „ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალი“ – გვეუბნება ავტორი 211-ე გვერდზე.

ახლა ვნახოთ, როგორ „ლოგიკურად“ უკავშირდება ინტეგრალი და ფაუსტური პრობლემატიკა ერთმანეთს:

„ინტეგრალი ზღვარისაკენ მიისწრაფვის – ეს მათემატიკური ანალიზიდან, ხოლო გალაკტიონთან „სულს სწყურია საზღვარი როგორც უსაზღვროებას“, – მოჰყავს მკვლევარს გალაკტიონის სტრიქონი ლექსიდან „ეფემერა“ (გვ. 210) და იქვე გვეკითხება: „რომელ სულზე და რომელ საზღვარზეა ლაპარაკი?“ და პასუხიც მზადა აქვს: „მხოლოდ იმაზე, რომელსაც ევროპის სული, ე. წ. ფაუსტური სული, მისი არსებობის მთელ მანძილზე ამუშავებდა და ცდილობდა ერთხელ და სამუდამოდ გადაენწყვიტა“.

ესე იგი, ლაპარაკი ყოფილა იმ **სულზე** და იმ **საზღვარზე**, რომელსაც ევროპის **სული** (იგივე ფაუსტური სული) ამუშავებდა. სული ამუშავებდა სულს და, რაც მთავარია, საზღვარს! სული „ცდილობდა ერთხელ და სამუდამოდ გადაენწყვიტა“ **სული** და, რაც მთავარია, **საზღვარი!**

ყველაფერს საზღვარი აქვს, გარდა... უსაზღვროებისა და ჩვენც ამით დავამთავროთ.

ჟურნ. „კრიტიკა“, 1982, №1.

თეიმურაზ დოიაშვილი

„ბავშლი ძვირფასი ლექსების კონეზს“ (გალაკტიონის ეპითეტი)

1. „სიტყვის მიზანი“

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ქართული პოეზიის ტრაგიზმი, უპირველესად, იმაში გამოვლინდა, რომ არ არსებობდა, ან ჯერაც მიუგნებელი იყო ისეთი თვისებების მქონე მხატვრული ენა, რომლითაც სუბიექტის გართულებული, ნიუანსებით მდიდარი განცდების გადმოცემა მოხერხდებოდა. ამ ენის აღმოჩენა და სრულყოფა ისტორიამ გალაკტიონ ტაბიძეს არგუნა.

გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში კრიტიკული სიმწვავეთ გაცხადდა დისონანსი პოეზიის ახალ შინაარსსა და გამოსახვის ძველ ფორმას შორის:

არ მინდა სიტყვა, არ მინდა სიტყვა!
როდესაც სიტყვა დაიბადება,
სიმართლის ალი, როგორც ბურუსი,
ისე ირღვევა და იფანტება.

ეს იყო ელევგია „ძველი პოეტიკის“ გამო, გამოტირება დაუძლურებული, ერთმნიშვნელოვანი სიტყვისა.

რთულ, ნიუანსირებულ განცდასა და ზოგადობით აღბეჭდილ სიტყვას შორის კონფლიქტის გაცნობიერებამ ახალ საშუალებათა ძიების აუცილებლობა ცხადყო. ახალი სიტყვის მონატრება ლირიკულ თემად იქცა:

სადაა სიტყვა, რომ ამოაშროს
გულში ნაგრძნობი და ნაფიქრალი?

ეპოქისმიერი სტილის შემუშავების სურვილმა გალაკტიონი სიმბოლისტურ პოეტიკასთან მიიყვანა. მისამართი უტყუარი აღმოჩნდა. პოეტის ძიებანი უკვე 1914-1915 წლების მიჯნაზე ახალი მსოფლგანცდისა და თვისებრივად განსხვავებული პოეტური ენის შემუშავებით დაგვირგვინდა.

გამოუსახავის, ბუნდოვანის, შეუცნობელის გამოსახვისაკენ სწრაფვა, პოეტური მეტყველების გამიჯვნა სასაუბრო მეტყველებისაგან, ლექსიკური ბაზისის, ფერთა პალიტრისა თუ მელოდიური გამის გაფართოება, მდიდარი რითმებისა და ხმოვანი რიტმის ძიება – აი, ახალი სტილის არსებითი ნიშნები.

მართალია, გ. ტაბიძის ნოვაციები გენეტიკურად სიმბოლისტურ პოეზიასთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ მან, სიმბოლისტებისაგან განსხვავებით, ახალი პოეტიკა ზერეალობის, „მიღმა ქვეყნის“ გამოსახვის მაგიერ პოეზიის მიერ მანამდე „მიუკვლეველი სამყაროს“ – პიროვნების შინაარსობის – გამოხატვას დაუქვემდებარა. ახალი ესთეტიკური და პოეტიკური პოზიცია ცოტა მოგვიანებით ერთ-ერთ ლექსში გახშიანდა:

შენ საიდუმლო გადასაგები
უფრო გიტაცებს ნისლში გამქრალი,
ვინემ ახსნილი და გასაგები
სიბრძნე დიადი და სიტყვა მშრალი.

შენ მელოდიას უფრო იგონებ
საქართველოზე თქმულს მზიერებით,
ვინემ წიგნების უღრმეს სტრიქონებს
ვერდატეული მეცნიერებით.

სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს
უფრო მეტს, ვინემ დიდი მსჯელობა:
დღის სინათლე ჰკლავს ღამის სიცხადეს
და სიყვარულს კი მჭევრმეტყველობა!

გ. ტაბიძის მხატვრული სახეების შინაგან წყობაში გასარკვევად აუცილებელია მისი პოეზიის მუსიკალური ბუნების გათვალისწინება. მუსიკალური სახისათვის დამახასიათებელი არამდგრადობა, დენადობა, საგნის წარმოდგენა ტრანზიტულ მდგომარეობაში თითქოს გამორიცხავს ეპითეტის ისეთ თვისებას, როგორიც არის სიზუსტე. მართალია, გალაკტიონის მეტაფორული ეპითეტების დიდი ნაწილი სუბესტიურ პრინციპით არის შერჩეული, მაგრამ პოეტი, ამასთანავე, ზუსტი ეპითეტის დიდოსტატიცაა. მივმართოთ მაგალითს:

შორს რჩებოდა მინდორ-ველი
გაქანებულ ცხენებს ფეხმარდს,
მერე ცხენი მხნე ნაბიჯით
მიმოქნეულს შეჰყვა შეღმართს.

აღბათ, ძნელია მთისკენ მიმავალი გზის უფრო ზუსტი და ხატოვანი განსაზღვრა. ეს ერთი ეპითეტი – „მიმოქნეული“ თავისი სიზუსტით მთელს აღწერას ცვლის, ხოლო ფორმით გალაკტიონისეულ სილადესა და მუსიკალობას გვაგრძნობინებს.

პოემაში „აკაკი წერეთელი“ ყურადღებას იქცევს სახე – „დეკორატიული ცრემლი“. პოეტი მწუხარებით გვესაუბრება ალექსანდრე ყაზბეგის აღსასრულზე, იმ გულგრილობაზე, რასაც ქართველი საზოგადოება იჩენდა მწერლის მიმართ სიცოცხლეში. სვეგამწარებული ყაზბეგის აღსასრულს იგი ფარისევლური ქვითინით შეხვდა:

მოჰკვდა, ბევრი დაიღვარა
დეკორატიული ცრემლი.

„დეკორატიული ცრემლი“ უზუსტესი ხატია, რომელიც ერთდროულად ობიექტურ ვითარებასაც გვიხასიათებს და ავტორის ირონიასაც გადმოსცემს.

ეპითეტი „ფერმკრთალი“ არაერთგზის გვხვდება გალაკტიონის ლირიკაში და სრულიად განსხვავებულ საგნებსა თუ მოვლენებს განსაზღვრავს: „ფერმკრთალ ქალების მიმოდის წყება“, „ფერმკრთალი მუზა“, „ფერმკრთალი სული“, „ფერმკრთალი ოცნება“. ეს ეპითეტები თუმცა მეტაფორიზებულია, მაგრამ მაინც ორდინარულ წარმოდგენათა რიგში თავსდება. დავაკვირდეთ ახლა შემდეგ სტრიქონებს:

შიშის ზარს სცემდა
პოეზია
უფრო მეტად,
ვიდრე ფერმკრთალი
შეთქმულება
აჯანყებისთვის.

„ფერმკრთალი შეთქმულება“ გამჭვირვალე ალუზიაა გასული საუკუნის საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს ფაქტზე. ეპითეტი „ფერმკრთალი“ სრულიად განსაკუთრებულ დატვირთვას იღებს: თითქოსდა მარტივ სახეში მოცემულია მოვლენის ზუსტი, ღრმა და ობიექტური დახასიათება. „ფერმკრთალი შეთქმულება“ მინიატურული პოეტური გამოკვლევაა, რომელსაც ჩვენი გრძნობისა და გონებისათვის უფრო მეტის თქმა შეუძლია, „ვინემ წიგნების უღრმეს სტრიქონებს ვერდატეული მეცნიერებით“.

გალაკტიონის მზერა მახვილია და სწრაფი. მას ისეთი დეტალების შემჩნევა და ფიქსირება შეუძლია, რომლებიც ღრმად აღიბეჭდება მკითხველის მეხსიერებაში. „დაიძვრება გზა ზვირთული“ – იტყვის პოეტი და ჩნდება ალქმის განუმეორებლობით აღბეჭდილი მდინარის ხატი. „ზამთარში ფანჯრის რაფაზე აყვავებული ფეერიული ყინვა“ – დაწერს იგი და გვაოცებს რეალური ფაქტის უზუსტეს გადმოცემასთან შერწყმული ალქმის ორიგინალობა. გალაკტიონისეულია ისიც, რომ ხილვის განსაკუთრებულობა ევფონიურად არის მოტივირებული: „გზა ზვირთული“, „აყვავებული ყინვა“.

გალაკტიონის ზუსტი ეპითეტის ძალა თვალნათლივ ჩანს იმ შემთხვევებშიც, როდესაც იგი სხვა საშუალებათა დაუხმარებლად, მხოლოდ მხატვრული განსაზღვრებით ახასიათებს საყვარელ გმირებს, ხელოვანთ – პოეტებს, მხატვრებს, მუსიკოსებს: „დენდი ავთანდილი“, „ფანტასტიური პაგანინი“, „ვერჰარნი, დროის ახალი დანტი“, ვრუბელი – „გენიალური პალადინი დემონისა და ცისფერი გედის“, ბრიუსოვი – „ასკეტი, ბრძენი, პოეტი, მუშა, სიცივის ბრწყინვით განათებული“, „გრძნობა შიშველი – სარაჯიშვილი“, „ცეცხლი – აკაკი, გმირი – ვაჟა, ბრძენი – ილია“... თითოეული ეპითეტი პიროვნების შინაბუნებას სწვდება და, ამასთანავე, პოეტის მიმართებასაც წარმოაჩენს მათთან. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა აკაკის დახასიათება პოემაში „აკაკი წერეთელი“:

თბილი, თანაც გამყინველი,
ნაზი, თანაც დამცინველი,
ხან გენია უზრუნველი,
ხან დემონი გამწირველი.

ანტონიმური, ურთიერთდაპირისპირებული ეპითეტების თავმოყრით გალაკტიონი ქმნის აკაკის ორიგინალურ, საინტერესო პორტრეტს. თითოეული ეპითეტის სიღრმისეული შინაარსის წარმოჩენა ცხადყოფს, თუ რაოდენ თავისებურად ესმოდა მას სათაყვანო წინაპრის პიროვნული და პოეტური ბიოგრაფია.

გალაკტიონი, როგორც ზუსტი ეპითეტის ოსტატი, თვალშეუდგამ სიმალღებებს იპყრობს. ზოგიერთი მისი ეპითეტი ინფორმაციისა და ემოციის ისეთ კონცენტრაციას აღწევს,

რომ ეპოქალურ გარდაქმნებს, ხასიათის უჩვეულო მეტამორფოზას, ცნობილი მოვლენის მოულოდნელ, ღრმა გადააზრებას იტევს.

ლექსში „არასდროს ბედი არ ყოფილა ასე ცბიერი“, სადაც საფრანგეთის დიდი რევოლუციის რეალიებია ნინ ნამონეული, არის ასეთი სტრიქონები:

და ნილოსიდან წამოსული ქამელეონი –
ეპარებოდა მას მძვინვარე ნაპოლეონი.

მხატვრული სახე „ქამელეონი – ნაპოლეონი“ უმცირეს სიტყვიერ ფართზე უზარმაზარ ისტორიულ-ფსიქოლოგიურ ინფორმაციას გვანვდის. მას ორი განზომილება აქვს. ერთი გარე მოვლენებთანაა დაკავშირებული: საფრანგეთის დიდებისათვის ეგვიპტეში გმირულად მებრძოლი ნაპოლეონი ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად „ეპარება“ (სიტუაციის შესაფერი უზუსტესი სიტყვაა მოძებნილი!) პარიზს. მეორე განზომილება სიღრმისეულია და გმირის ფსიქიკაში გვახედებს: თავისუფლებისათვის თავგანწირულად მებრძოლი ნაპოლეონი მზადაა უზურპატორად და მძვინვარე დამპყრობლად იქცეს. ეპითეტში „ქამელეონი“ დიდი საზოგადოებრივი და პიროვნული ცვლილების ზუსტი, ლაკონური დახასიათებაა მოცემული.

ზოგჯერ გალაკტიონის პოეზიაში ეპითეტი მოულოდნელობის ზღვარს უახლოვდება. გრძნობა, რომელიც მკითხველს ეუფლება, არის გაოცება, იმდენად მძაფრია ნაცნობი საგნისა თუ მოვლენის ახლებურად ჩვენების ეფექტი. [...]

ცნობილი სახის ორიგინალური გადააზრება მოულოდნელი ეპითეტის მეშვეობით ცხადად ჩანს ლექსში „ო, მეგობრებო“:

ო, მეგობრებო, ჩვენი სერობა
იქნებ მომავალს შვებას მიუტანს?
იქნება ღამის აღმაცერობა,
მე ეხლავ ვამჩნევ ერთგულ იუდას.
ვინ უღალატებს ბოჰემის სუფრას?
ღვინო – სტიქიის არის საგანი.
ერთი ამ რჩეულ თორმეტთაგანი
სამარადისოდ გაიტანს უფროსს.

ლექსის ფაქტურაზე უბრალო თვალის გადავლებაც კი საკმარისია, რომ შევამჩნიოთ ალუზიები „ახალი აღთქმის“ ცნობილ პასაჟებზე – საიდუმლო სერობასა და იუდას ღალატზე. ამ ცნობილ სიუჟეტურ ქარგაში მოქცეულია უჩვეულო, თითქმის ალოგიკური სახე – „ერთგული იუდა“. ღალატის სიმბოლოდ ქცეულ იუდას მოულოდნელად მიენერება ისეთი ზნეობრივი თვისება, როგორცაა ერთგულება.

იუდას პიროვნების წარმოსახვისას გალაკტიონისათვის, ვფიქრობ, ის ფაქტი იყო გადამწყვეტი, რომ იუდა „სახარებაში“ ერთადერთი ადამიანია, ვინც თვით ღმერთმა განირა დასაღუპად. ამ ასპექტით დანახული იუდა თავისებურად ტრაგიკული პიროვნებაა. „სახარების“ ზოგიერთი პასაჟიც მის სასარგებლოდ მეტყველებს: პეტრესაგან განსხვავებით, რომელმაც მამლის მესამე ყივილამდე სამგზის უარყო მოძღვარი, იუდამ იცნო იგი და, მიუხედავად ყოყმანისა, ქრისტედ აღიარა. ამ აღიარებით ის მაცხოვრის თანმდგომი გახდა მისი დიადი მიზნის განხორციელებაში. იუდას ესმის, რომ ქრისტეს მსხვერპლადშენიერვის მისტერია მას სამარადჟამო ზნეობრივ მოყვინებას განუმზადებს. მაგრამ მან ისიც იცის, რომ ეს აქტი საჭიროა კაცობრიობის გადასარჩენად. იუდა მსხვერპლად ეწირება დიდ მიზანს: იგი გასწირავს კაცს, რათა ღმერთი გადაარჩინოს. ასეთია ღალატისა და ერთგულების დიალექტიკა. გალაკტიონის ლექსში იუდა სწორედ ერთგულების მსხვერპლია: „ერთი ამ რჩეულ თორმეტთაგანი სამარადისოდ გაიტანს უფროსს“.

თავის ლექსებში გალაკტიონი არაერთგზის ახასიათებს თანამედროვეობას. „დრო უსაბურო“, „უდროობის იანიჩარი“, „უდროობის გმირი“ – ეს ლოკალური დროითი დახასიათებანი თანდათან ეპოქის ყოვლისმომცველ დახასიათებად იქცევა:

მან დაიბრმავა ეს თვალი განგებ
და ამნაირად გახდა ცბიერი,
მეორე თვალში არის განგება:
მეტი სიმკაცრე და სიძლიერე.
უმარულიან დენათა შორის,
მწარე დაცინვით მათი მგმობელი,
იგი ტრიალებს, ვით თვალი ქორის,
ეს საუკუნე – მეფისტოფელი.

ჩვენს თვალწინ იხატება საოცარი სახე XX საუკუნისა: ცალთვალა გოლიათი, ცბიერი, მკაცრი და ირონიული, საუკუნე – მეფისტოფელი.

გალაკტიონის ერთ წერილში კარგად არის გახსნილი ამ მონუმენტური სახის შინაგანი არსი: „გავიარეთ 1921 წელი, ეს ფანტასტიკური კიბე მრავალი საბედისწერო და საშიშარი საფეხურებით... ჩვენც ისე, როგორც მთელმა კაცობრიობამ, განვიცადეთ ეს ტკივილები, რომ კიდევ უფრო მძიმე მდგომარეობის დროს შევძლოთ მისი სიტყვაუთქმელი ატანა. გასული წელიწადი დემონიურად მიუძღოდა წინ მრავალ სამგლოვიარო პროცესებს და აქ, დიდი მწუხარების გამო, ხშირად გვიწინებდა შენ, პოეზიავ, – საკუთარ თვალს მომავლისაკენ. 1921 წელს აკლდა ეს ცალი თვალი, მაგრამ ის მან განგებ დაიბრმავა, რათა მეტი სიძლიერე მისცემოდა მეორე თვალს; ამნაირი გარეგნობით იგი ნამდვილი მეფისტოფელი იყო მარაოებით მოსიარულე, რომანტიულ ფერუმარულიან სხვა წელთა შორის“.

ამ ამონაწერს სრული სიცხადე შეაქვს ლექსის სახეობრივ სისტემაში: „საუკუნე – მეფისტოფელი“ წარმოგვიდგება როგორც ხატი მკაცრი, პოეზიას მოკლებული დროისა, რომელიც თავისუფალია მარაოებით მოსიარულე რომანტიულობისაგან. ასეთია ზუსტად მიგნებული ეპითეტის განმაზოგადებელი ძალა.

2. „თოვლის ფერ-უმარული“

გალაკტიონის პოეზიაში უხვადაა მეტაფორული ეპითეტები, რომელთაც საგნობრივი ფუძე აქვთ და შემოქმედებითი ინდივიდუალობით არიან აღბეჭდილი: „სევდის ფოთოლი“, „შემოღამების ცელი“, „თვალთა უსივრცო ღამე“, „ფარულ ტკივილების ბალი დაბურული“, „შიშის ლანდი“, „თოვლის ფერ-უმარული“, „თითების გრძელი ზამბახები“, „ვარსკვლავების თოვლი“, „თოვლის ვარდები“...

მეტაფორულ ეპითეტთა ეს სახეობა ყველაზე უფრო ხანიერია. განყენებული განსაზღვრებანი პოეზიაში შედარებით გვიანი მოვლენაა. განვითარების ადრეულ ეტაპზე ეპითეტები ზღვრული კონკრეტულობისაკენ მიისწრაფოდა, რაც ყველაზე უფრო ნაცნობი, მატერიალური საგნების მეშვეობით ხორციელდება. ეს იყო სახეობრივი აზროვნების ის სტადია, როდესაც ადამიანი ყოველივეს, მათ შორის სულიერი ცხოვრების ფაქტებსაც, გარესამყაროს საგნების დახმარებით გადმოსცემდა. წარმოდგენათა დაახლოების შედეგად ასეთ მეტაფორულ ეპითეტებში საგნის ნიშნის კონკრეტული ხილვა მიიღწეოდა. აზროვნების ამ სტადიაზე მხატვრულობა, ცხადია, ქვეცნობიერი იყო – სახე ემპირიულ დაკვირვებას ემყარებოდა და განათებული იყო სამყაროს თავისებური ხედვით.

შემდგომში, მხატვრული აზროვნების განვითარების შედეგად, როდესაც ეპითეტი მოსწყდა თავის ისტორიულ საფუძველს, ქვეცნობიერი მხატვრულობა თანდათანობით გააზრებული, ესთეტიკური ღირებულების ფაქტი გახდა. გალაკტიონის ეპითეტები, ცხადია, პოეტური აზროვნების განვითარების უმაღლეს სტადიას ასახავს.

საგნობრივი ფუძის მქონე მეტაფორული ეპითეტების შექმნის მექანიზმი რთული არ არის: იგი ემყარება პარალელიზმს, მსგავსების აღმოჩენას და დასკვნას. გალაკტიონის ლექსში „ყვითელი ფოთოლი“ თვალნათლივ არის აღბეჭდილი მეტაფორული ეპითეტის შექმნის პროცესი:

ბავშვობაში ყვითელ ფოთოლს მეძახოდნენ, ასე მახსოვს,
მამსგავსებდნენ სევდიან ფერს ვნების ტბიდან ამონაქსოვს...
თქვენ სცდებოდით, მეგობრებო, მაშინ იყო ჩემში გული
გაზაფხულით მოელვარე და სიცოცხლით ალგზნებული.
მაგრამ ეხლა გული არ მაქვს, შავი ჩრდილავს სიცოცხლის ბროლს
და თუ ვგავარ, მხოლოდ ეხლა, სევდის ფოთოლს, ყვითელ ფოთოლს.

თავდაპირველად ავტორი გვანვდის სახეს – „ყვითელი ფოთოლი“. ნაწარმოებიდან ისიც ირკვევა რომ „ყვითელი“ აღიქმება, როგორც „სევდიანი ფერი“. იქმნება პარალელში ფოთლის სიყვითლესა და გარკვეულ ფსიქიურ განცდას – სევდას შორის. განსხვავებულ მოვლენებში მსგავსების ნიშანი გამოიყოფა: ეს არის ორი განსხვავებული მოდალობის შთაბეჭდილების მსგავსება. დასკვნით ეტაპზე მსგავსი მოდალობანი ერთმანეთს უკავშირდებიან – მიიღება მეტაფორული სახე „სევდიანი ფერი“. ეს სახე ერთგვარი შუალედური რგოლია „ყვითელ ფოთოლსა“ და „სევდის ფოთოლს“ შორის. ყველაფერი მარტივი სილოგიზმის ჩარჩოში ხდება: ფოთოლი ყვითელია, ყვითელი სევდიანი ფერია, მაშასადამე, ფოთოლი სევდიანია, ანუ „სევდის ფოთოლია“.

ამ გზით შეიძლება აიხსნას ზემოთ მოტანილი და, საერთოდ, ყველა ამ ტიპის მეტაფორა. ავიღოთ, მაგალითად, „თოვლის ფერ-უმარული“. სტადია I: პარალელური ობიექტები – თოვლი, ფერ-უმარული; სტადია II: მსგავსება – სითეთრე; სტადია III: დასკვნა, ანუ მხატვრული სახის შექმნა – „თოვლის ფერ-უმარული“. ანდა: „თითების გრძელი ზამბახები“. სტადია I: თითები – ზამბახები; სტადია II: სიგრძე; სტადია III: სახე – „თითების გრძელი ზამბახები“.

გალაკტიონის მეტაფორული ეპითეტების სიახლე და თავისებურება ისაა, რომ II სტადია, ანუ მსგავსების სტადია რთული შინაარსით ხასიათდება. მართალია, ჩვენ ანალიზისას თითო კონკრეტული ნიშანი გამოვყავით – სითეთრე და სიგრძე – მაგრამ პარალელურ ობიექტთაგან მიღებული შთაბეჭდილებები გაცილებით რთულია და არაერთმნიშვნელოვანი. ამიტომაც, რომ „თითების გრძელი ზამბახები“ უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე „გრძელი თითები“, ხოლო „თოვლის ფერ-უმარული“ უფრო ინტენსიურად განიცდება, ვიდრე „თეთრი ფერ-უმარული“. გ. ტაბიძის მეტაფორულ სახეთა უჩვეულობა და მოულოდნელობა არ დაიყვანება პოეტურ ეფექტზე გათვლილ უბრალო ხერხამდე – ეს სახეები ადამიანის ბუნდოვან, არადიფერენცირებულ, მოუხელთებელ შეგრძნებებს თუ განცდებს გადმოგვცემს და მათი არსებობის ერთადერთი, შეუცვლელი ფორმაა.

გალაკტიონის მეტაფორული ეპითეტების მეორე სახეობა გენეტიკურად ე. წ. მაიდელიზებელ ეპითეტებს უკავშირდება. რეალური ეპითეტი განზოგადდება, რაც საშუალებას იძლევა სხვადასხვა საგნები და მოვლენები ერთი და იმავე ეპითეტით განისაზღვროს. მაგალითად, ერთი მხრივ, „თეთრი გედი“ და, მეორე მხრივ, „თეთრი შიში“, „თეთრი მოგონება“. უკანასკნელ ნიმუშებში თეთრი არ აღნიშნავს რეალურ ფერს. იგი განზოგადებული შინაარსისაა და საგნებს იმ თვისებებს მიაწერს, რასაც ეპითეტს ამა თუ იმ ხალხის ფოლკლორული თუ ლიტერატურული ტრადიცია უკავშირებს.

ეს პრინციპი თანდათან ფართოვდება: მეტაფორულობას ქმნის შეგრძნებათა მოდალობების (ფერის, ბგერის, გემოვნების...) დამახასიათებელ ნიშანთა, და ბოლოს, ფსიქიკურ მდგომარეობათა განყენება-განსაზღვრებათა ნომინატივური მნიშვნელობისაგან. იქმნება ნებისმიერი მოდალობის ეპითეტის ნებისმიერ საგანთან დაკავშირების საშუალება, რაც რთული ფსიქიკური განცდების გამოხატვის ფართო პერსპექტივას ხსნის. ამ პრინციპითაა შედგენილი გალაკტიონის ისეთი მეტაფორული სახეები, როგორიცაა „მწუხარე თოვლი“, „ცივი საშინელება“, „შეშლილი ფერი“, „ბებერი ქარი“, „დაქვრივებული ოთახები“, „სარკმლები, ბედისწერით დაშინებული“...

გალაკტიონის პოეტური სახეები ანალიზისას კონკრეტულ მიდგომას საჭიროებს. მათი ესთეტიკური ზემოქმედების ასახსნელად ზოგადი მოდელის გათვალისწინება ბევრს არაფერს მოგვცემს. სახეების ერთი წყების გაგებაში შემოქმედებითი ისტორიის რეალიები გვეხმარება. ზოგჯერ გასაღებს სახის სტრუქტურულ თავისებურებებზე დაკვირვება, ანდა გარ-

კვეული კულტურულ-ლიტერატურული კონტექსტი იძლევა, ხანაც ეროვნული პოეტური აზროვნების ტრადიციებისა და პოეტის მთელი შემოქმედების მონაცემთა მოხმობა ხდება საჭირო. ქვემოთ ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ რამდენიმე მეტაფორულ ეპითეტს. გალაკტიონი წერს:

მიგაქვს წამხდარი ყვავილების
შეშლილი ბლუჯა.

რატომაა მაინცდამაინც შეშლილი „ბლუჯა“? დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა მეტაფორული ეპითეტის მოდელის მიხედვით თითქოს არ უნდა გაგვიჭირდეს, მაგრამ იგი ძალიან ზოგადი იქნება. სახის წარმოქმნის შინაგანი ლოგიკის გარკვევაში ტექსტის ისტორია გვეხმარება. ავტოგრაფი გვიჩვენებს, რომ გალაკტიონს თავდაპირველად ჰქონია არამეტაფორული სიტყვათშეთანხმება – „დამჭკნარი ბლუჯა“. რა გზა გაიარა ავტოლოგიურმა „დამჭკნარმა“ მეტალოგიურ „შეშლილამდე“? სახის ტრანსფორმაციის ახსნა მოსახერხებელია გალაკტიონის შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის გათვალისწინებით: „დამჭკნარი“ იგივეა, რაც ყვითელი, გაყვითლებული, ეს ფერი კი პოეტის ლირიკაში ინტერპრეტირებულია, როგორც „შეშლილი ფერი“. პირდაპირი განსაზღვრებისათვის ნიშანდობლივი ობიექტურობა მეტაფორული ეპითეტისათვის სპეციფიკური ორპლანოვნებით შეიცვალა: იგი ობიექტსაც ასახავს („ყვითელი“) და სუბიექტის ინდივიდუალურ-ემოციურ დამოკიდებულებასაც გადმოსცემს („შეშლილი“).

ლექსში „პარიზი“ ვკითხულობთ:

ქუჩებში ყრუ სიჩუმეა.
გაუდაბურებული.

საზღვრულ საგანს – „სიჩუმეს“ – ორი მეტაფორული ეპითეტი ახლავს – „ყრუ“ და „გაუდაბურებული“. თუ „ყრუ სიჩუმე“ ტრადიციულობის გამო მკითხველის ყურადღებას არ იპყრობს, სამაგიეროდ, ყურადღების არეში ექცევა „გაუდაბურებული სიჩუმე“. კონკრეტული დაკვირვება ამ პოეტური სახის სტრუქტურაზე საინტერესო ინტერპრეტაციას გვანვდის. აღნიშნულ მხატვრულ სახეში ფიქსირებული რეალური სურათი შეგნებულად არის დეფორმირებული. უნდა ყოფილიყო: გაუდაბურებულ ქუჩებში ყრუ სიჩუმეა. პოეტისათვის დეფორმაცია შეგნებული ხერხია: მის ყურადღებას იქცევს არა თავისთავად გაუდაბურებული ქუჩა, არამედ, საკუთრივ, უჩვეულო სიჩუმე, რომელიც ყრუდ ჩანოლილა უკაცრიელ ქუჩებში. რეალური ეპითეტი „გაუდაბურებული“ ინაცვლებს „სიჩუმისაკენ“, რითაც პოეტი გახაზავს წარმოსახვის განსაკუთრებულობას.

გალაკტიონის ზოგიერთი მეტაფორული განსაზღვრება მხოლოდ გარკვეული ლიტერატურულ-კულტურული ფონის გათვალისწინებით შეიძლება აიხსნას. ლექსში „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ არის ცნობილი სტრიქონები:

ო, როგორ გაფითრდა ციურთა თანადი
ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით.

სახის რეალური შინაარსის ახსნა დამაჯერებელი ჩანს ფსიქოანალიზის შუქზე, კერძოდ, „ოცნების“ არსის იმ გაგებით, რასაც იგი გვთავაზობს. ფსიქოანალიტიკოსების აზრით, ადამიანი მაშინ იწყებს ოცნებას, როდესაც ვერ ახერხებს თავისი სურვილების რეალურად განხორციელებას. როდესაც რეალური სამყარო, საგანთა სამყარო, ობიექტური სინამდვილე არ ემორჩილება, უარს ეუბნება ადამიანს, მაშინ მოიხაზება, გაჩნდება ოცნება. აქედან: „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“.

3. „სურნელი ნაზი, თვალგაპოხილი“

გ. ტაბიძის შემოქმედებაში გამოიკვეთება სახეები, რომელთაც პირობითად სინესთეზიური შეიძლება ვუწოდოთ. ასეთი სახეები, რომლებიც თავისი შინაგანი ნყოფით მეტაფორებს წარმოადგენენ, მეტაფორიზმს გრძნობათა სხვადასხვა მოდალობის დაკავშირებით ქმნიან. სწორედ ამიტომ, ფსიქოლოგიაში ცნობილი ცნების ანალოგიით, მათ სინესთეზიურ სახეებს ვარქმევთ.

გალაკტიონის სინესთეზიურ სახეებზე მსჯელობისას, როგორც წესი, იმონებენ ადგილებს ლექსიდან „გზაში“:

როგორც ქალწულის სახელი მერი
არის ცისფერი და მწუხარება...
იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს
და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს.

საკუთარი სახელის ფერთი აღქმა თუ სიტყვათა – „იისფერი“ და „ცისფერი“ – შეფერადება კვალიფიცირებულია, როგორც სინესთეზიის გამოვლენა.

გალაკტიონის პოეზიაში შედარებით ხშირია სინესთეზიის ისეთი სახე, როგორცაა ფონიზმი, ანუ „ფერადი სმენა“. პოეტი, რომელსაც უაღრესად დანმენდილი მუსიკალური სმენა აქვს, ბგერის შეგრძნებას ფერის თანაგანცდას უკავშირებს. მაგალითად:

ასე მწუხარედ ვიდექი დიდხანს
და ჩემს წინ სწორი, შავი ვერხვები
აშრიალებდნენ ფოთლებს ბნელხმიანს,
როგორც გაფრენილ არწივის ფრთები.

სმენითი მოდალობა „შრიალი“ დახასიათებულია ფერთი მოდალობით – „ბნელხმიანი“. ეს ეპითეტი ორიგინალობით არ გამოირჩევა და არც წმინდა ფონიზმს წარმოადგენს. იგი არ არის შეგრძნებათა ინტერმოდალური ერთიანობის გამოვლენა. ხმისა და ფერის დაკავშირება აქ უფრო ფსიქოლოგიური პარალელიზმის გზით ხდება: „ბნელი“ იმდენად კოლორი არაა, რამდენადაც ფსიქოლოგიური შინაარსის შემცველი სიტყვა.

დაახლოებით ამავე ტიპის სახეა ლექსში „ვიღაცა რეკავს“: „ღამის ყრუ სიბნელეში“ ქარი ზარის ხმას ფანტავს. სახე თითქოს ფოტიზმის პრინციპითაა აგებული: ფერის აღმნიშვნელი „სიბნელე“ იერთებს სმენით ეპითეტს – „ყრუ“, მაგრამ ეპითეტი ამ შემთხვევაშიც ფსიქოლოგიური, არასმენითი შინაარსისაა და, ამდენად, არასინესთეზიური.

ქვემოთ მოტანილი, ერთი შეხედვით, ტიპიური სინესთეზიური სახეც კი, ვფიქრობ, არ უნდა იყოს სინესთეზიური:

გაჰქრა მსუბუქი შრიალი ქვიშის
ალ-მოფერადო.

საეჭვო თითქოს არაფერია: „ალ-მოფერადო შრიალი“. ხმაური ფერში განიცდება, ეს კი ფონიზმია. მაგრამ თუ დაფუკვირდებით, შევამჩნევთ, რომ ეს სინესთეზიური მოვლენა კი არაა, არამედ ეპითეტის გადანაცვლების ხერხი. „ალ-მოფერადო“ რეალურად ეკუთვნის არა „შრიას“, არამედ „ქვიშას“, ეპითეტის გადაადგილებით კი აქცენტირებულია პოეტისათვის ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მომენტი – „შრიალი“: ლექსი ხმოვან კინოს ეძღვნება.

ფონიზმს უახლოვდება გალაკტიონის ასეთი მხატვრული სახეც:

ქარით ხარხარებს ქუხილი მუქი,
გრიალებს ქარი.

„ქუხილი მუქი“ თუმცა ფორმალურად ფონიზმია, მაგრამ აქაც ეპითეტის გადანაცვლების კვალი შეიმჩნევა. „მუქი“ ქუხილს უერთდება, თუმცა იგი რეალურად ცის ეპითეტია, რომელიც ტექსტში იმპლიციტურად იგულისხმება.

პოემაში „აკაკი წერეთელი“ არის ასეთი სტრიქონები: „ირონია ისმის ხმაში, იგი ხმაა მენამული“, ხოლო ლექსში „...შემოდგომაა. ბილიკზე“ ასეთ მეტაფორულ ეპითეტს ვხვდებით: „ო, გიცდის ხვალინდელი დღე / აჟღერებული ფერებით“. ამ შემთხვევაში, ვფიქრობ, შეიძლება საუბარი ფონიზმსა და ფოტიზმზე, ოლონდ, ცხადია, არა ფსიქოლოგიური, არამედ ლიტერატურული სინესთეზიის გაგებით.

გალაკტიონის ლირიკაში ფერისა და ბგერის დაკავშირების გარდა სხვა მოდალობათა კავშირიც შეიმჩნევა. მაგალითად:

მთვარის რბილ ნათელს ფერი ელევა.

ინტერმოდალურ ერთიანობას ქმნის ფერი და შეხება. „ნათელის“ ამგვარი დახასიათება სადღეისოდ, ცხადია, ორიგინალური არ არის. მაგრამ 1914 წლამდე, როდესაც ლექსია დაწერილი, კლასიკურ „მკრთალ ნათელთან“ შეპირისპირებისას, იგი ნოვაციად აღიქმებოდა.

საინტერესოა და ორიგინალური მხატვრული სახე ლექსში „და სისინებდნენ, სისინებდნენ ჩალის ღერები“:

მზის ჩაგორებას ფერი ედო
უცხო სურნელის.

თანაგანცდაში ამჯერად მხედველობითი და ყნოსვითი შეგრძნებანია გაერთიანებული. „სურნელი“ შეფერილია და, თუ გავითვალისწინებთ მხატვრული სახის რეალიებს, იგი განიცდება, როგორც სინითლეშერეული ყვითელი ფერი. ამ დასკვნამდე ჩვენ სახით ნაკარნახევი სტრუქტურის საპირისპირო მიმართულებით მივდივართ: „სურნელის“ ფერი აქ მოცემულია, როგორც თავისთავად გასაგები რამ, რომელსაც პოეტი „მზის ჩაგორების“ დასახასიათებლად მიმართავს. მკითხველი, რომლისთვისაც უცნობია პოეტის სუბიექტური განცდა, „მზის ჩაგორებას“ აღიქვამს საკუთარი გამოცდილების მიხედვით, ხოლო „სურნელის“ ფერს ამის შესაბამისად აკონკრეტებს, ანუ პოეტისმიერად აფერადებს.

ზემოთ განხილული სახის შინაგანი მექანიზმი ტიპიურია სინესთეზიური სახეებისათვის: ერთი მოდალობის შეგრძნება სხვა მოდალობის გარკვეული შეგრძნების მსგავს სუბიექტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. პარალელიზმის საფუძველზე ხდება მიმსგავსება, ხოლო შემდეგ თვისებათა გადატანა. პოეზიაში იგი მეტაფორის ფორმას იღებს.

გალაკტიონის ლირიკაში შეგრძნებათა რთული ერთიანობით თუ მოულოდნელობით განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ერთი მხატვრული სახე ლექსიდან „საახალწლო ეფემერა“:

ლამის წყვდიაღში მე შემომესმა
სურნელი ნაზი, თვალგაპობილი.

მეტაფორული სახის ცენტრალური სიტყვა „სურნელი“, რომელსაც ტრადიციული ეპითეტი „ნაზი“ ახლავს, უცნაურად არის განცდილი პოეტის მიერ: ერთი მხრივ, „შემომესმა სურნელი“, ხოლო, მეორე მხრივ, „სურნელი თვალგაპობილი“.

პირველი მეტაფორა – „შემომესმა სურნელი“ – სინესთეზიური ხასიათისაა: თუ ზემოთ განხილულ მაგალითში „სურნელის“ განცდას ახლდა ფერის თანაგანცდა, საანალიზო შემთხვევაში მას მიენერება ბგერადი თვისება – „სურნელი“ განიცდება ხმაში. მაგრამ რა არის „სურნელი თვალგაპობილი“?

აღსანიშნავია, რომ ლექსის ერთ-ერთ ავტოგრაფში ეპითეტი „თვალგაპობილი“ არ იკითხება. პოეტს უწერია:

არ ვიცი ეხლა რად შემომესმა
სურნელი ნაზი Les roses habbilla.

მაშასადამე, ლაპარაკია ვარდთა სურნელზე (გავიხსენოთ სხვა ლექსიდან: „ვარდთა დიოდა ნელი სურნელი“), რაც ბუნებრივი და გასაგებია. მაგრამ პოეტმა უარყო ეს ვარიანტი და მეტაფორული ეპითეტი „თვალგაპობილი“ შემოგვთავაზა.

მსგავსი სახეების შექმნა გალაკტიონისათვის უცხო არ არის. რომელიმე აბსტრაქტულ ცნებას იგი ასულიერებს და გაპიროვნებულს, გაადამიანურებულს წარმოგვისახავს მას. მაგალითად: „ცისფერთვალეზა იდუმალეზა“, „დღე ორგული“, „დღე გულმავინცი“, „ოცნება, ორად გულგაპობილი“, „უკანასკნელი სხივები მზისა იჯგუფებოდნენ გულგაპობილი“, „სად სინათლეა მალლობზე მდგარი, უდარდელი და ბაგემლიმარი“, „თვალბოროტი და აბეზარი მღრღნის ბოროტება“...

როგორც ვხედავთ, ერთ მხარესაა „სურნელის“ ანალოგიური აბსტრაქტული სახელები („იდუმალეზა“, „ოცნება“, „ბოროტება“...), ხოლო მეორე მხარეს – „თვალგაპობილის“ ანალოგიური „გულგაპობილი“, „ბაგემლიმარი“, „თვალბოროტი“ და სხვ. ყველა ამ სახეს იგივეობრივი მეტაფორული სტრუქტურა აქვს.

„სურნელის“ წარმოსახვა „თვალგაპობილად“ ავტორის ინდივიდუალური, სუბიექტური განცდის ნაყოფია. ამიტომ მეტაფორის გასახსენლად საჭიროა არა „სურნელის“ სემანტიკური არეალის მოჩხრეკა, სადაც „თვალგაპობილისათვის“ ადგილი არ აღმოჩნდება, არამედ თავად ეპითეტის არსის წვდომა და მხატვრული სახის ახსნა მის საფუძველზე. „თვალგაპობილი“, უპირველეს ყოვლისა, ტკივილის ასოციაციას იწვევს. ლოგიკის პოზიციიდან ასეთი კავშირი გამართლებული არაა, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ სხვადასხვა მოდალობის შეგრძნებათა თანაგანცდის შესაძლებლობას, ასეთი ახსნა დასაშვებია ჩანს, მით უფრო, რომ ამავე სახეში „სურნელი“ ხშიანობს კიდევ. ჩემს ვარაუდს საფუძველს უმაგრებს გალაკტიონის ერთი მხატვრული სახეც:

ნაძვებს სუნი ედება,
როგორც ნაზი ტკივილი.

სუნის, სურნელის შეგრძნება აქ პირდაპირ არის შედარებული ტკივილის შეგრძნებასთან, მაშასადამე, სურნელის განცდა ტკივილად სუბიექტურად დადასტურებული ფაქტია, ხოლო „სურნელი თვალგაპობილი“ მეტაფორული რეალიზაციაა ამ განცდისა.

ლექსის ავტოგრაფი, სადაც „თვალგაპობილის“ ადგილას „ვარდია“, სახის სხვაგვარი ინტერპრეტაციის გზასაც სახავს. „თვალგაპობილი“ შედგენილი სიტყვაა, კომპოზიტია, სადაც მისი მეორე შემადგენელი ნაწილი მხოლოდ „გაჭრილს“, „გაჩეხილს“ კი არ ნიშნავს, არამედ „გადახსნილს“, „გაღებულს“, „გახელილს“ (გავიხსენოთ რუსთველის „ვარდი გააპის“). ამის საფუძველზე სიტყვა „თვალგაპობილი“ შეიძლება გავიგოთ არა როგორც „თვალგაჩეხილი“, არამედ როგორც „თვალგახელილი“. თუ გავიხსენებთ, რომ ავტოგრაფში საუბარია ვარდზე, ხოლო გალაკტიონისათვის დამახასიათებელია ადამიანის სახის რომელიმე ნაკვთის, განსაკუთრებით თვალის, მეტაფორიზება, „თვალგაპობილი ვარდი“ სხვა არაფერია, თუ არა ვარდი, რომელიც ეს-ესაა გადაიხსნა, გადაიფურჩქნა. მაგრამ რატომ გაქრა ტექსტიდან „ვარდი“ და დარჩა მხოლოდ მისი მსაზღვრელი „თვალგაპობილი“?

პოეტიკაში ცნობილია შემთხვევები, როდესაც ეპითეტი გამოიყოფა როგორც დამოუკიდებელი აღმნიშვნელი საგნისა ან პიროვნებისა, რომელსაც ის განსაზღვრავს, ხოლო თავად პიროვნება ან საგანი დასახელებული არ არის. ჩვენს მაგალითშიც, „ვარდი“, როგორც რეალური ფაქტი, ქრება, ხოლო მის ადგილს იკავებს მისი აღმნიშვნელი ეპითეტი „თვალგაპობილი“, მიერთებული „ვარდის“ მეტონიმიურ შენაცვლებასთან – „სურნელი“. ასეთი გააზრებისას შეიძლება რეალური ახსნა მოეძებნოს მეორე სინესთეზიურ სახესაც – „შემომესმა სურნელი“. სურნელის ხმა ვარდის გაშლის წარმოსახული ხმაა, რასაც პოეტი მეტაფორულად აფორმებს.

აღნიშნულ მხატვრულ სახესთან დაკავშირებით გვახსენდება ბარათაშვილის ერთი ყრმობისდროინდელი ლექსი – „ბულბული ვარდზედ“, რომლის შინაგანი დრამატიზმი სწორედ ვარდის გაშლას უკავშირდება. დღითა და ღამით მოდარაჯე ბულბულს, რომელსაც სურს

იხილოს ვარდის „გაშლა მლინავი“, რული მოერევა და ვერ იხილავს ვარდის გაფურჩქენის საოცარ მისტიკას. ამიტომ მოსთქვამს იგი:

განთიადით ღამემდე შევფრფინვიდი კოკრობას,
არ ვზოგავდი სიცოცხლეს, უძილობას, გალობას;
მქონდა მცირე ნადილი, ვერ მივხვდი კი ძნელობას:
მსურდა გაშლა ვარდისა, არ ვფიქრობდი დაჭკნობას!

„კოკრობას“, ანუ ვარდის გაშლას ლექსში ღრმა, სიმბოლური აზრი აქვს: მას უკავ- შირდება ტრაგედია შემეცნებისა, რომელსაც არსის ქმნადობის კულმინაციური მომენტი გაუხსნლტა.

გალაკტიონის ლექსში თითქოს საპირისპირო სიტუაციაა მოცემული: პოეტი სწორედ კოკრობის საოცარი მისტიკის მონანილეა და თავის უნიკალურ განცდას ასევე განუმეორებელ მხატვრულ სახეში გამოხატავს. მაგრამ ამ სახის, ისევე როგორც მთელი ლექსის, გააზრება ემპირიულ პლანში დაუშვებელია. „საახალწლო ეფემერა“ სინამდვილეს წარმოსახავს, როგორც ნამიერს, წარმავალს, მირაჟულს, ეფემერულს. გალაკტიონსაც იგივე სურვილი აწვალებს, რაც ყრმა გენიოსს – ბარათაშვილს, ოღონდ ნადილი მას ოცნების სფეროში გადააქვს და როგორც შესაძლებელსა და რეალურს, ისე წარმოგვიდგენს.

4. „ლურჯი, ლურჯი დღე არის...“

გალაკტიონის მხატვრული ენის მკვლევარნი აღნიშნავენ, რომ პოეტის „ლინგვოსპექტრი ქართული ლექსის ისტორიაში უჩვეულო მრავალფეროვნებით ხასიათდება“ (ი. კენჭოშვილი). პოეტის ლირიკის ფერთა ინდექსზე უბრალო დაკვირვებაც კი ცხადყოფს, რომ მისი პოეტური სამყარო „უთვალავი ფერით“ არის აფერადებული.

ფერთა ფუნქციური გამოყენება გალაკტიონის პოეზიაში ორ ტენდენციას გამოკვეთს. ერთი ტენდენცია დაკავშირებულია ფერის პირდაპირი მნიშვნელობით ხმარებასთან, რაც პოეზიაში სინამდვილის რეპროდუცირების ამოცანებით არის განპირობებული, ხოლო მეორე სცილდება სინამდვილის ასლის შექმნის ფუნქციას და უფრო ემოციურ-შემფასებლობითი დანიშნულებისაა. ეს ორი ტენდენცია პოეტის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე თანაარსებობს, ოღონდ თითოეულის ხვედრითი წონა და გამოყენების შეფარდებითი პროპორციები იცვლება.

1908-1914 წლებში, რომელიც გალაკტიონის პოეტური სტილის ფორმირებაში ცალკე ეტაპად გამოიყოფა, ფერთა პალიტრა საკმაოდ ღარიბია. მისი ადრეული პოეზიის ლინგვოსპექტრი ასეთ სურათს იძლევა: თეთრი, შავი, ლურჯი, წითელი, მწვანე, ტყვიისფერი, ვარდისფერი... ფერთა გამას ერთგვარ მრავალფეროვნებას ანიჭებს „თეთრის“ სინონიმები – „მტრედისფერი“, „რძისფერი“, „მოვერცხლილი“, „ნათელი“, „შავთან“ ახლოს მდგომი „ბნელი“ („მიბნელებული“), „მუქი“, „ლურჯის“ ანალოგიური „ცისფერი“, „ლაჟვარდი“, აგრეთვე, „წითლის“ პარალელური „ალისფერი“ და „მწვანის“ იგივეობრივი „ზურმუხტისფერი“.

აღწერის თვალსაზრისით საინტერესოა ერთი შტრიხიც, დაკავშირებული ფერთა გამოყენების სიხშირესთან. ამ პერიოდის ლექსებს თავიდან ბოლომდე გასდევს ორი კონტრასტული ფერი – „თეთრი“ და „შავი“, პოეტისათვის ძირითადი ფერები. უკვე იგრძნობა ერთგვარი წინამონევა ფერთა ნიუანსირებული ტრიადისა: „ლურჯი-ცისფერი-ლაჟვარდი“, ხოლო დანარჩენი ფერები – წითელი, მწვანე, ყვითელი, ვარდისფერი – იშვიათად გაივლებს. ასეთია სტატიკური სურათი.

გალაკტიონის პოეტური ხელოვნების შესწავლისათვის მთავარია ფერთა ფუნქციური გამოყენების ანალიზი, რაც საშუალებას იძლევა, შევიქმნათ წარმოდგენა მათს რეალურ თუ სიმბოლურ შინაარსზე, ჩავწვდეთ პოეტის ფერთამეტყველების არსს. დავაკვირდეთ ყველაზე გავრცელებულ ფერებს – „თეთრს“ და „შავს“.

გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში თეთრი ფერი პირდაპირი, რეალური მნიშვნელობით არის ნახმარი, და, როგორც წესი, პეიზაჟის ამა თუ იმ დეტალის რეპროდუცირებას ემსახურება. სიახლის ელფერს ატარებს მხოლოდ რამდენიმე სახე. ლექსში „ხალხი ირევა, ხალხი ფუსფუსებს“, რომელიც 1909 წელს არის დაწერილი, ვკითხულობთ:

ღამის სიცილი დასცურავს ქვეყნად,
ათეთრებული და მოვერცხლილი.

„ათეთრებული და მოვერცხლილი სიცილი“ ორიგინალური მეტაფორული ეპითეტია. „სიცილი“, რომელსაც ვიზუალური თვისებები მიეწერება, უფრო ხმიერი ფენომენია, ამიტომ „ათეთრებული სიცილი“ სინესთეზიური სახის შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუ გავითვალისწინებთ გალაკტიონის პოეტური ხელოვნების ზოგად სურათს, ასეთი ნოვაცია 1909 წლისათვის და უფრო მოგვიანებითაც, მოულოდნელი ჩანს. ლექსის კონტექსტზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ასეთი დაეჭვება საფუძვლიანია. „ღამის სიცილი“ მეტაფორული სახეა ღრუბელთა შორის მოქცეული მთვარისა, რომელთანაც ეპითეტები „ათეთრებული“ და „მოვერცხლილი“ ადვილად მოიაზრება რეალურ-ემპირიულ პლანში. სხვათა შორის, ლექსში „განწირულება“ აღნიშნული ეპითეტები უშუალოდ უკავშირდება არამეტაფორიზებულ მთვარის სახეს: „ცაცხვი ირხევა მთვარის ნათელით მოთეთრებული და მოვერცხლილი“. მაშასადამე, ის, რასაც სინესთეზიური ეპითეტის და, ამდენად, ნოვაციის ელფერი ჰქონდა, ფაქტიურად, რეალური მიმართების გამომხატველი განსაზღვრება აღმოჩნდა.

ცნობილ ლექსში „მე და ღამე“ არის ასეთი სახე:

მხოლოდ ღამემ, უძილობის დროს სარკმელში მოკამკამემ,
იცის ჩემი საიდუმლო, ყველა იცის თეთრმა ღამემ.

თუ სახეს იზოლირებულად განვიხილავთ, ეპითეტი „თეთრი“ საზღვრულ სიტყვასთან „ღამე“ უჩვეულო და მოულოდნელია, მაგრამ ლექსის კონტექსტი მას რეალურ განმარტებას უძებნის. „თეთრი ღამის“ ასახსნელად არსებითია ისეთი დეტალი, როგორიცაა „უძილობა“. მას უშუალოდ მივყავართ მეტყველებაში გავრცელებულ იდიომთან – თეთრად გატეხილი, გათენებული, ე. ი. უძილო ღამე, ანუ „თეთრი ღამე“. ეპითეტი „თეთრი“ ამ შემთხვევაშიც რეალურ მიმართებას ასახავს. უმთავრესი და ღირებული ამ მაგალითში ისაა, რომ ეპითეტი საზღვრული სიტყვის თვისებას კი არ გამოხატავს, არამედ შერჩეულია სუბიექტის მდგომარეობის მიხედვით. ღამის გატეხა, უძილობა უკავშირდება თეთრ ფერს და იგი „ღამეს“ მიეწერება, როგორც მისი თვისება. ამ არცთუ რთულ სიტყვათშეხამებაში უკვე მოისინჯება სიტყვათა დაკავშირების ის მექანიზმი, რაც გალაკტიონის შემდგომი ხანის ლირიკისათვის ძირითადია.

„შავი“ ყველაზე უფრო გავრცელებული ფერია გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში. ფუნქციის მიხედვით აქ ორი ჯგუფი გამოიყოფა: რეალური ფერის აღმნიშვნელი ეპითეტები („შავი ნისლი“) და ეპითეტი-სიმბოლოები, რომელთაც უკავშირდება მძიმე, ბნელი, ტრაგიკული ფსიქიკური შეგრძნებანი („შავი დღე“, „შავი ფიქრი“, „შავი ოცნება“). უკანასკნელთ, ცხადია, გადატანითი შინაარსი აქვთ და გამოიყენებიან შემფასებლობითი ეპითეტის მნიშვნელობით.

„შავის“ სიმბოლური შინაარსი ამ პერიოდში გამოკვეთილად ტრადიციულია. ამ ფონზე ძალიან მოულოდნელია სახე „შავი სიხალისე“ ლექსიდან „სიჩუმეა“, რომელიც 1914 წლით თარიღდება:

სიჩუმეა.
არემარეს მოსავს შავი სიხალისე.

ლექსი ჭაბუკი გალაკტიონისათვის დამახასიათებელი ნეორომატიკული მანერით არის შესრულებული, რაც ეჭვს აღგვიძრავს ხაზგასმული სახის ქრონოლოგიისადმი. როგორც

ვარიანტები მიუთითებს, „შავი სიხალისე“, მართლაც, მოგვიანებით შექმნილი სახეა. ლექსის პირველ პუბლიკაციაში იკითხებოდა:

სიჩუმეა.

არემარეს აღდგომის ჰფლობს სიხალისე.

„შავი სიხალისე“ გალაკტიონის გვიანდელი პოეზიის კუთვნილებაა და მასზე მოგვიანებით შევჩერდებით.

გალაკტიონის ფერთამეტყველებისათვის სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს „ლურჯისა“ და მისი ფერთი ჰიპოსტასების – „ცისფერისა“ და „ლაჟვარდის“ – შესწავლას. გამოყენების სიხშირით ეს ფერები სულ უფრო ინტენსიური ხდებიან. მათი ფუნქციების ანალიზი საჭირო და აუცილებელია არა მარტო გალაკტიონის პოეტიკის, არამედ მისი მსოფლალქმის საკითხებში გასარკვევად.

„ლურჯი-ცისფერი-ლაჟვარდი“ 1908-1914 წლების ლექსებში, ძირითადად, რეალური ეპითეტებია. ეს ფერები ჯერ კიდევ არ არის შეუღლებული იმ რთულ ფსიქიკურ განცდებთან, რასაც ისინი მოგვიანებით გადმოსცემენ.

სხვა ფერებიც – ნითელი (ალისფერი), ყვითელი, მწვანე (ზურმუხტისფერი), ვარდისფერი, ტყვიისფერი – რომელთაც გალაკტიონი იშვიათად მიმართავს, რეალური ეპითეტების ნიმუშია: „ჰორიზონტი ალისფერი“, „ჩაყვითლებული ფოთოლი“, „ყვითელი ჭაობი“, „მწვანე ზოლი მთის“, განთიადის „შუქი ვარდისფერი“, „ტყვიისფერი ღრუბელი“...

შევაჯამოთ დაკვირვებათა შედეგები: გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში ფერები, უმთავრესად, რეალური სინამდვილის რეპროდუცირებას ემსახურება, გამოიყენება პირდაპირი მნიშვნელობით და, ამდენად, რეალურ ეპითეტებს წარმოადგენს. „თეთრის“, „შავისა“ და „ცისფერის“ სიმბოლიკა, რაც ძალიან იშვიათია, მთლიანად თავსდება ტრადიციული ფერთი სიმბოლიკის ფარგლებში. მისი ფერის აღმნიშვნელი ეპითეტები – ავტოლოგიურიც და მეტალოგიურიც – მოკლებულია ორიგინალობას და წინარე ლიტერატურულ სკოლათა გამოცდილებით საზრდოობს.

1914-1915 წლების მიჯნაზე ახალი ეტაპი იწყება გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში. მის ლირიკაში ჩნდება ახალი სტილური ნიშნები, რომლებიც ლექსის ყველა კომპონენტს მოიცავს და ერთიანობაში ქმნის ახალ პოეტიკას – XX საუკუნის ქართული პოეზიის საფუძველს. ამ ახალი, ნოვატორული სტილის ნიშნები მთელი სისრულით გამოჩნდა გალაკტიონის მეორე პოეტურ კრებულში „არტისტული ყვავილები“, რომელიც 1919 წელს გამოიცა.

პირველი და არსებითი ცვლილება, რაც გალაკტიონის ფერთა პალიტრაში მოხდა, ფერთი სპექტრის უჩვეულო გაფართოებაა. პოეტის გამომსახველობითი პალიტრა შეივსო ახალი ფერადებით, რაც მას საგნისა, მოვლენისა თუ გრძნობის ნიუანსირებული გადმოცემის საშუალებას აძლევდა. თეთრ, შავ, ლურჯ, ცისფერ, ლაჟვარდ, ნითელ, მწვანე, ყვითელ ფერებთან ერთად მის ლექსებში გვხვდება ზურმუხტისფერი, სოსანისფერი, სუროსფერი, ვარდისფერი, ქარვისფერი, რკინისფერი, თუჯისფერი, ლომფერი, ივლისისფერი, იისფერი, ტყვიისფერი, ფირუზისფერი, ირისისფერი, ალვისფერი, მიხაკისფერი, ჩალისფერი, ლალისფერი, ლილისფერი, ზაფრანისფერი, დაბინდული ქლიავისფერი... ფერის ნიუანსებს შეიცავს მეტაფორული ოქროსთმიანი, დასისხლული და მისთანანი, აგრეთვე, ბნელი, ნათელი, მღვრიე და სხვ.

ფერთა პალიტრის განვრცობა რაოდენობრივი ცვლილების მაჩვენებელია. ლინგვისტური ფუნქციური გამოყენების თვალსაზრისით გალაკტიონის შემოქმედებაში თვისებრივი ცვლილებაც ხდება: სინამდვილის რეპროდუცირების ფუნქციის ნაცვლად წარმართველი ტენდენცია ხდება ფერთა გადატანით-სიმბოლური გამოყენება. ეპითეტი ტროპის შემადგენელ ელემენტად იქცევა, რითაც ძლიერდება მისი მხატვრული ფუნქცია, ხოლო მსაზღვრელ-საზღვრული მეტაფორად ფორმდება. ფერი იშვიათად იხმარება ნატურისადმი ერთ-

გულეების დასტურად, იგი უფრო ემოციურ-შემფასებლობითი ფუნქციით გამოდის (შენიშვნის სახით უნდა ითქვას, რომ 40-50-იანი წლების მიჯნაზე დაწერილ ლექსებში ფერთა გამოყენების სიხშირე კლებულობს, ხოლო ფერთი ეპითეტი თავისუფლდება მეტაფორულობისაგან, აღადგენს ავტოლოგიურობას).

ფერთა სიმბოლური მნიშვნელობით გამოყენება დაკავშირებულია ისეთ მოვლენებთან, როგორცაა ფერისა და სინათლის აღქმის მიერთება ფსიქიკურ შეგრძნებებთან. პარალელები ფერის აღქმასა და ფსიქიკურ შეგრძნებებს შორის გალაკტიონის შემოქმედებით პრაქტიკაში ძალიან ხშირია, რაც გამოკვეთილად აისახება მის სახეობრივ აზროვნებაში. მაგალითად, შავი ფერი უკავშირდება სიკვდილს, მძიმე, ტრაგიკულ განცდებს. მწუხარებასა და ტკივილთანაა დაკავშირებული ქარვისფერიც. სევდის განცდა ახლავს ყვითელს. ტკივილის, განწირულების, წუხილის, გლოვის შეგრძნებასთან არის ასოცირებული ტყვიისფერი, თუჯისფერი, რკინისფერი. სიმშვიდის, სინათლის, ნათელი განწყობილების გამა ახლავს ეპითეტ „თეთრს“. ფართოა ლურჯი ფერის გამოყენების ამპლიტუდა – იგი შინაარსობრივად ფსიქიკურ განწყობათა ფართო ნაირობას აერთიანებს სიხარულიდან მწუხარებამდე. ფსიქიკური რეალობის გამოსახვის სიფართოვით ხასიათდება „ცისფერიც“.

როგორც ვხედავთ, ფერის და ფსიქიკური წყობის დაკავშირება გ. ტაბიძის შემოქმედებაში რეალურად არსებული ფაქტია. სწორედ ასეთი კავშირი უდევს საფუძვლად ე. წ. ფერთა სიმბოლიკას. ეს არის კერძოობითი შემთხვევა რეალური განსაზღვრების განზოგადებისა, რის შედეგადაც იგი განსაზღვრავს საგანთა მთელ წყებას. „ფერის და სინათლის რეალური, ფიზიოლოგიური შთაბეჭდილება გამოიყენება მათგან გამონეული ფსიქიკური შეგრძნების გამოსახატავად და ამ აზრით გადაიტანება საგნებზე, რომლებიც გრძნობადი შეფასებისათვისაა განკუთვნილი“ (ა. ვესელოვსკი). მხოლოდ ამ მოვლენის გათვალისწინებით შეიძლება აიხსნას გ. ტაბიძის ბევრი მეტაფორული ეპითეტი, სადაც ეპითეტის როლში ფერის აღმნიშვნელი სიტყვა გამოდის. ასეთ სახეებში ფერს დაკარგული აქვს რეალური, მატერიალური მნიშვნელობა და გამოდის, როგორც ფსიქიკურ-ემოციური მახასიათებელი. მაგალითად: „ცისფერი მოგონება“, „ცისფერი ქალი“, „ცისფერი ნაპირი“, „ცისფერი სული“, „ლურჯი აწრდილი“, „ლურჯი ზღაპარი“, „ლურჯი იალქნები“, „ლურჯი ექსცესები“, „შავი იდუმალეა“, „შავი ყვავილები“, „შავი სამშობლო“, „შავი დიდება“, „თეთრი ფიქრები“, „ვარდისფერი გზა“, „იისფერი გზა“ და ა. შ.

საზგასმით უნდა ითქვას, რომ ამ სახეებში ფერის გაგება, როგორც მატერიალური მოცემულობისა, სახის შინაგან არსს ეწინააღმდეგება. ეს ასეა არა მარტო მაშინ, როცა განსაზღვრულია განყენებული ცნება („ცისფერი იდუმალეა“), ანდა საგნები, რომლებთანაც ამა თუ იმ ფერის მიერთება ალოგიზმს ქმნის („ცისფერი ქალი“), არამედ მაშინაც, როდესაც საგნისა და ფერის დაკავშირება ლოგიკურია („ლურჯი იალქნები“). ეს სახეები მხოლოდ და მხოლოდ პოეზიის კუთვნილებაა. ფერის ეპითეტები სუგესტიურია. ისინი ტონალურად ახდენენ შეგრძნებათა სიმბოლიზებას და მოკლებულნი არიან მატერიალურობას. მათი ფერწერული გამოსახვა შეუძლებელია.

ფერთა სიმბოლური მნიშვნელობით გამოყენების დომინირება მთლიანად როდი აუქმებს მათს ხმარებას პირდაპირი მნიშვნელობით. იცვლება მხოლოდ პროპორციები, ხოლო ტენდენცია რჩება.

გალაკტიონი ფერის ეპითეტების სიზუსტის თვალსაზრისითაც დიდ სიმალეებს აღწევს. ნაცვლად ადრინდელი მოარული, უფერული ეპითეტებისა, ჩნდება უკიდურესად ზუსტი ფერთი განსაზღვრებანი, რომელთა აზრობრივ-ემოციური ინფორმაცია ძალიან დიდია. პოეტი ავლენს პუშკინისეულ „საშინელ უნარს“ („Страшное меньше“), ერთადერთ სიტყვას ანდოს მყისიერი შეგრძნება თუ ცხოვრების საფუძველთა საფუძვლის გამოხატვა. მივმართოთ მაგალითს:

ელვარე და ლომფერი
იყო ცხრა ოქტომბერი.

„ლომფერი ოქტომბერი“ მრავალმხრივ შესანიშნავი პოეტური სახეა. მოულოდნელ ეპითეტს თან მოაქვს მდიდარი აზრობრივ-ემოციური ნიუანსები. ეფექტს უკვე ის ქმნის, რომ ნაცვლად

შემოდგომისათვის აგრეტივად ტრადიციული „ყვითელისა“ შემოდის ელვარე, შემოდგომის მზით განათებული „ლომფერი“. ეს ახალი ეპითეტი სრულიად სხვაგვარად წარმოგვიდგენს შემოდგომის უამრავჯერ აღწერილ, ნაცნობ პეიზაჟს. მაგრამ „ლომფერი“ თავისი ფერითი ნიუანსით უფრო მეტ ინფორმაციას შეიცავს: ეს არ არის სიყვითლე ზოგადად, ეს არის მუქი სიყვითლე, სიმწიფეში შესული შემოდგომის ფერი. ეს მუქი სიყვითლე, ანუ ლომფერი ოქტომბრის ინდივიდუალური, დამახასიათებელი ნიშანი ხდება. ამავე დროს, ეპითეტს სუბიექტის შესახებაც მოაქვს ინფორმაცია, ვინც ასე თავისებურად აღიქვამს გარემოს.

დავაკვირდეთ კიდევ ერთ ნიმუშს:

სიჩუმეა.

არემარეს მოსაგს შავი სიხალისე.

გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაზე საუბრისას უკვე შევეხეთ სახეს „შავი სიხალისე“ და იგი უცნაურ გამონაკლისად მივიჩნიეთ მოარული ეპითეტების ფონზე. შემდეგ ისიც დადგინდა, რომ ეს მხატვრული სახე გვიანი წარმოშობისაა. ლექსის პირველ პუბლიკაციაში (გაზ. „აზრი“, 1914, №22) და პოეტის პირველ წიგნში (1914 წ., გვ. 177) იკითხება „აღდგომის სიხალისე“. მაშასადამე, სრულიად გასაგები, არამეტაფორული სახე მოგვიანებით (1927 წლის ცნობილ კრებულში) შეიცვალა ოქსიმორონის ტიპის სახით – „შავი სიხალისე“. რამ განაპირობა ეს ცვლილება, რაზე მიგვანიშნებს უცნაური პოეტური წარმოსახვა?

ლექსს გალაკტიონმა „სიჩუმეა“ მოგვიანებით უწოდა, შეცვალა რა ადრინდელი სათაურები – „გეთსიმანიის ბალი“ და „გეთსიმანიის ღამე“. ლექსის თავდაპირველი დასათაურებანი ტექსტთან ერთად ცხადყოფს, რომ პოეტი შთაგონებულია „სახარების“ ერთი ყველაზე უფრო ამაღლებული და ტრაგიკული პასაჟით – ესაა ქრისტეს ცნობილი ლოცვა გეთსიმანიის ბაღში და მისი გაცემა იუდას მიერ. ლექსი ერთგვარი ექსპოზიციან ტრაგიკული მოვლენისა. პოეტი აღწერს ბუნების სურათს, მის იდილიურ სინყნარესა და ჰარმონიას და ბუნების ხალისიანი სიმშვიდის ფონზე გვამზადებს კულმინაციისათვის:

სიჩუმეა...

მხოლოდ წყნარად თუ ირხევა დაფნის ტოტი...

მხოლოდ ნაძვი თუ ირხევა, თორემ ისე სდუმს წალკოტი...

სიჩუმეა.

ჩუმად, მშვიდად მირონინობს მთების სიო ფრთების რხევით,

და კედრონის ნაკადული მას ბანს აძლევს ხმაშერევით.

ამ ფონზე გამოკვეთს პოეტი აღელვებულ, ლოცვად შემდგარ ქრისტეს. მის გულში უზარმაზარი ვნებები ბობოქრობს. მაცხოვარმა იცის ტრაგედიის, შავი ლალატის მოახლოება. მხოლოდ უგრძობი ბუნებაა გახვეული მონანავე, მშვიდ სიხალისეში. აი, აქ ჩნდება ჩვენთვის საინტერესო სახე:

სიჩუმეა.

არემარეს მოსაგს **შავი სიხალისე**.

საზგასმულ სინტაგმაში „სიხალისე“ ბუნებას მიემართება, რითაც აქცენტირებულია მისი განურჩევლობა, გულგრილობა მოახლოებული კატასტროფისადმი. მაგრამ ყველაფერი, ამავე დროს, დამუხტულია გარდაუვალი ტრაგედიის მოლოდინით. ეპითეტი „შავი“ ამ ტრაგედიის სიმბოლური ნიშანია. ოქსიმორონი „შავი სიხალისე“ თავისი სპეციფიკური სტრუქტურით ერთმანეთთან აკავშირებს ორ შეუთავსებელ სტიქიას: ბუნებას („სიხალისე“) და სულს („შავი“). მხატვრული სახე „შავი სიხალისე“ ძალიან დიდი ინფორმაციის შემცველია – ეს ორი სიტყვა ლექსის მთელს აზრობრივ-ემოციურ ჩანაფიქრს მოიცავს. ეპითეტი „შავი“ ორპლანოვანია: პირდაპირი მნიშვნელობით იგი „ღამეს“ უკავშირდება და რეალური სურათის კოლორიტს

წარმოაჩენს, ხოლო გადატანითი მნიშვნელობით – სუბიექტის ფსიქიკურ მდგომარეობას აღნიშნავს. ერთ ლაკონურ მხატვრულ სახეში უფრო დიდი აზრობრივი შინაარსის ჩადება წარმოუდგენელია.

ერთადერთი ეპითეტის მიგნების ხელოვნებაში გალაკტიონმა ისეთ სიმალლეს მიაღწია, რომ უფლება გვაქვს მის მიმართაც გავიმეოროთ გოგოლის ღირსშესანიშნავი სიტყვები პუშკინზე: „მისი ეპითეტი იმდენად გამოკვეთილი და თამამია, რომ მთელს აღწერილობას ცვლის“.

5. თოვლი: თეთრი, იისფერი, ვარდისფერი...

სტილის ტრანსფორმირების ახალ ეტაპზე გალაკტიონის პოეზიაში თვისებრივი სიახლე შეიმჩნევა ფერის ეპითეტთა პირდაპირი მნიშვნელობით გამოყენებაშიც. მხედველობაში მაცხვს ისეთი შემთხვევები, როდესაც პოეტის თვალთახედვის არეში ექცევა არა ყველაზე უფრო თვალსაჩინო და ტიპიური შეფერილობა საგნისა, არამედ ის გარდამავალი, სწრაფცვალებადი, მომენტალური კოლორიტული ნიუანსები, რის შემჩნევა მხოლოდ ჭეშმარიტი მხატვრის, ფერმწერის მზერას ძალუძს.

მკვლევარი ი. კენჭოშვილი ეხება რა ამ ტიპის მოვლენებს, აღნიშნავს: „გ. ტაბიძის სიტყვათშეთანხმების თავისებურებას, რომელიც ხშირად უჩვეულობით გამოირჩევა, რამდენადმე „პოეტური დალტონიზმიც“ განაპირობებს: „ზეცის სიმწვანე“ („ზღვაზე...“), „ვარდისფერი თოვლი“ („მოვა, მაგრამ როდის“), „იისფერი თოვლი“ („თოვლი“)...”.

გალაკტიონის სიტყვათშეთანხმებანი, მართლაც, უჩვეულოა, მაგრამ მისი „პოეტური დალტონიზმი“ ფერთა ვერგარჩევა, ფერებისადმი სუბიექტური მიდგომა კი არ არის, როდესაც ნებისმიერი ფერი ნებისმიერ საგანს უერთდება, არამედ სრულიად საპიროსპირო ხასიათის მოვლენა: საგნის ფერთა განსაკუთრებით გაფაქიზებული, გამახვილებული გრძნობა, ფერის ნიუანსობრივი ცვლილების შემჩნევის უნარი და ამ გარდამავალი, სწრაფცვალებადი ფერის სიტყვიერი იდენტიფიკაციის, სიტყვიერი გამოხატვის სურვილი. ამ მხრივ გალაკტიონ ტაბიძე მხატვარ-იმპრესიონისტების თანამოაზრე და თანამზრახველია. თუ გალაკტიონის ადრეული ლირიკა მოფენილია ისეთი სახეებით, როგორიცაა „ლურჯი ზღვა“, „ლაჟვარდი ზეცა“, „ამწვანებული მთა“, „თეთრი თოვლი“ და სხვა, სადაც რეალური, ლოკალური ფერებია წამოწეული წინ, სტილური განვითარების ახალ ეტაპზე საგანთა მხედველობითი აღქმა უფრო დანაწევრებული ხდება. არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება ფერთა მომენტალურ ნიუანსებს. ასე იქმნება „ზეცის სიმწვანე“, „ვარდისფერი“ და „იისფერი“ თოვლი, „ლილის მთები“ და სხვ.

გამოსახვის ფორმითა და შინაგანი პრინციპებით გალაკტიონის ამ ტიპის სახეები მსგავსებას ამჟღავნებენ იმპრესიონისტული მხატვრობის პრინციპებთან.

ცნობილია, რომ ბუნებაში ფერი თავისთავად არ არსებობს. საგანთა შეფერილობა მხოლოდ ილუზიაა. ერთადერთი წყარო ფერებისა – ეს არის მზე, რომელიც თავისი სხივებით მოსავს საგნებს და დღის ყოველ მონაკვეთში თავისებურ შეფერილობას აძლევს მათ. სინათლის გაქრობასთან ერთად ქრება ფერის შეგრძნებაც. საგნებს არა აქვს საკუთარი ფერი, არსებობს მხოლოდ სინათლის მეტ-ნაკლები ვიბრაცია.

ამ წანამძღვრებიდან იმპრესიონისტებმა სათანადო დასკვნები გააკეთეს: ის, რასაც ლოკალური ტონები ჰქვია, არის მცდარობა; ფოთოლი არ არის მწვანე, არც ხის ტოტია ყავისფერი. მათი შეფერილობა იცვლება მზის სხივთა მეტ-ნაკლები დახრილობის შედეგად. აქედან გამომდინარე, იმპრესიონისტი მხატვრის მთავარი ამოცანა გახდა სინათლის მოქმედებით გამოწვეული ცვლილებების აღბეჭდვა. იმპრესიონისტული ტილოს ერთადერთ სიუჟეტურ საყრდენად იქცა სინათლე, ხოლო ინტერესი საგნებისადმი, რაზეც ის მოქმედებს, უკანა პლანზე ინაცვლებს. ამ აზრით ამბობდა ე. მანე, რომ „მთავარი მოქმედი პირი სურათისა არის სინათლე“. კ. მონე ერთსა და იმავე პეიზაჟს ხატავდა მრავალგზის, დროის ცვლილების,

ე. ი. მზის სინათლის ცვლილების შესაბამისად. მისი ჯადოსნური ფუნჯის წყალობით შეგვიძლია თვალი მივადევნოთ სინათლის ისტორიას, რომელიც ერთსა და იმავე საგნებს დასთამაშებს.

გალაკტიონმა იმპრესიონისტთა ნააზრევიდან ერთი მნიშვნელოვანი დასკვნა გააკეთა: რადგან ბუნებაში ლოკალური ფერები არ არსებობს და იგი მხოლოდ ილუზიაა, საგნების გამოსატყუარ ლოკალურ ფერებში ჭეშმარიტ შეფერილობაზე უარის თქმას ნიშნავს. პირველი რიგის ამოცანა გახდა იმ მოულოდნელი, უშუალო მხედველობითი შთაბეჭდილებების სიტყვიერი ფიქსაცია, რასაც შემოქმედის თვალი აღიქვამს. გალაკტიონმა ქართულ პოეზიაში უჩვეულოდ გააფართოვა სიტყვიერი ფერწერის ფარგლები და შექმნა დიდი ესთეტიკური ღირებულების არაერთი პოეტური ხატი. მაგალითად: „მე ძლიერ მიყვარს **იისფერ თოვლის** ქაღალღებივით ხიდიდან ფენა“, „თოვლი, ფიფქი და აპრილი, **ვარდისფერი თოვლი**“, „ღვრის იისფერი დღე ლბილი ოცნებას ცისფერ რამეზე“, „ველად ყრია **ლურჯი კომში** და **ცისფერი ატამი**“, „გინახავთ თქვენ **ფერი დაბინდულ ქლიავის?** – ეს ჩემი სამშობლოს მთებია“, „სახლი მედგა და **ლაყვარდი სიმინდის ყანა** მეთესა“, „**თეთრ-ვარდისფერი ალუჩები** და **შადრევნები**“, „ოდნავ ირხევიან ისლის ღეროები, მთების შეღამებით **მონაიავები**“...

მაგალითების მოტანა მრავლად შეიძლება. ხაზგასმული სახეები თითქოს არარეალურ მიმართებებს ქმნიან, მაგრამ მათი გააზრებისას აუცილებელია იმის გათვალისწინება, რომ ისინი გადმოსცემენ გარდამავალ, კონკრეტულ მომენტში დაჭერილ შთაბეჭდილებას და არა ზოგად წარმოდგენას საგანთა ფერზე. საგანთა შეფერილობა სახეებში განპირობებულია სინათლის მოქმედებით და ფერის შესაბამისი ცვალებადობით. გალაკტიონი, იმპრესიონისტი მხატვრების მსგავსად, განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ფერთა ამ მყისიერებას და ცდილობს მის სიტყვიერ გაფორმებას. აქცენტი აქაც გადატანილია ფერზე, რომელიც საგნის აღქმას ახალი კუთხით და რაკურსით წარმართავს. ეს ახალი პოზიცია უშუალოდ არის გამჟღავნებული პოეტის ერთ, შედარებით გვიანდელ ლექსში „იდეა“:

საგანიც ფერს მისთვის ხშირად
იცვლის იმის გვარად –
როგორ ხედავ, რანაირად,
რომელ მხრიდან და რად.

თუ ამ კუთხიდან შევხედავთ პრობლემას, აღმოჩნდება, რომ გალაკტიონის ე. წ. „პოეტური დალტონიზმი“ სხვა არაფერია, თუ არა საპირისპირო მოვლენა – გამძაფრებული აღქმა ფერებისა და მათი ნიუანსებისა, რაც შემდეგ მხატვრულ სახეებში აღიბეჭდება. კონტექსტიდან მოწყვეტილი ეს სახეები სიტყვათა უჩვეულო, არალოგიკური დაკავშირების გამო ირეალობის გამოსახვის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. მაგრამ სახის ასეთი სტრუქტურა, რაოდენ პარადოქსულადაც უნდა გვეჩვენოს, სწორედ რეალური შთაბეჭდილების, მოცემულ მომენტში არსებული რეალობის გამოსახვის შედეგია. „იისფერი თოვლი“, „ლურჯი კომში“, „ცისფერი ატამი“ და სხვ. რომლებიც, კონტექსტიდან მოწყვეტილნი, სახეთა იმ რიგში დგანან, სადაც დგას, მაგალითად, „ცისფერი მოგონება“, ე. ი. მეტაფორული სახე, ფაქტიურად, ტროპს არ წარმოადგენს. გადატანის ფაქტს აქ ადგილი არა აქვს. პოეტის ძალისხმევა უჩვეულო, მოუხელთებელი, მაგრამ რეალურად არსებული ფერადების შემჩნევას და მათს სიტყვიერ ფორმადქმნას ხმარდება. საინტერესოა ისიც, რომ იმპრესიონისტული მანერით დახატული საგნების შეფერილობა ან თვითონვე მიუთითებს, როდის, დღის რომელ მონაკვეთშია აღქმული ისინი, ანდა მათი უჩვეულო ფერთი გამა კონტექსტით ჰპოვებს ახსნას და მოტივირებას: უშუალოდ არის მითითებული სინათლის წყაროს მდგომარეობა, რომელიც, ერთი შეხედვით, მოულოდნელ, უჩვეულო ხილვებს იწვევს:

ოდნავ ირხევიან ისლის ღეროები,
მთების შეღამებით მონაიავები.

სალამოს ლანდები, ვით ბინდი ნიავის,
მიდამოს სდებია.
გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? –
ეს ჩემი სამშობლოს მთებია!

გ. ტაბიძის იმპრესიონისტული ფერწერა, უდავოდ, თვისებრივად ახალი მოვლენაა ქართული პოეზიის ისტორიაში. იგი საგრძნობლად აფართოებს ლირიკის, როგორც სიტყვიერი ხელოვნების გვარის, გამოსახვის ფარგლებსა და შესაძლებლობებს.

ფერის ეპითეტებთან დაკავშირებით ერთ საინტერესო მომენტსაც უნდა მიექცეს ყურადღება. გალაკტიონი არც თუ იშვიათად ხმარობს ისეთ ფერის ეპითეტებს, რომელთა შეთანხმება საგანთან არ სცილდება ტრადიციული წარმოსახვის საზღვრებს, ე. ი. ტრადიციულ მხატვრულ სახეს იძლევა. მაგრამ ეს ფერის ეპითეტები ისეთი მოულოდნელი ბგერითი თუ გრამატიკული ფორმით არის წარმოდგენილი, რომ იგი მოვლენის ახლებურ, განსხვავებულ აღქმას განაპირობებს. მაგალითად: „ყველა შანდალში ჩაქრა სანთელი და სიბნელეა **გადარუხული**“, „მთების გადაშიშვლება ლურჯად **გადალილული**“, „აგერ ხომალდი, ჰორიზონტის ფრთით **დალურჯული**“, „**თვლებდალურჯული** იალქნები“, „დამტვრეულ სიფერადის სულით **შემოთეთრება**“, „ხიბლავდა გარეშემოსა მინდვრების **გადასოსნება**“... სიტყვების თავისებური ფორმით წარმოდგენა, ნაცვლად „რუხისა“ – „გადარუხული“, ნაცვლად „ლილისფერისა“ – „გადალილული“, „დალურჯულის“ შეცვლა „დალურჯულით“, საინტერესო ნოვაციური ფორმები – „შემოთეთრება“, „გადასოსნება“ – განსაზღვრავს ნაცნობ მიმართებათა ახლებურ აღქმას. იგულისხმება არა მხოლოდ ის, რომ ნასახელარი ფორმების გამოყენებას („გადალილული“ და მისთანანი) თან მოაქვს ერთგვარი დინამიკა სურათის აღქმაში და სივრცობრივ წარმოდგენებს ინვეს, არამედ, უმთავრესად, აღსაქმელი ფერის ახლებური მოდელირება ბგერითი ფორმის ცვლილების მეშვეობით.

ამ მოვლენას თავისი ახსნა მოეპოვება. სიტყვაში არა მარტო მისი მნიშვნელობა ახდენს გავლენას ბგერით ფორმაზე, ანუ აღმნიშვნელზე, არამედ დასაშვებია შებრუნებული პროცესიც: ბგერითი ფორმა გავლენას ახდენს მნიშვნელობაზე და წარმოგვიდგენს მას სპეციფიკური სტრუქტურით. სხვაგვარად, ერთი და იგივე მნიშვნელობა („სილურჯე“), აღნიშნული ერთი აღმნიშვნელით („ლურჯი“) სხვაგვარად წარმოგვიდგება და მეორეთი („დალურჯული“) – სხვაგვარად. სიტყვის უჩვეულო ბგერითი ფორმით წარმოდგენა ცვლის მისი მნიშვნელობის სტრუქტურას, რის შედეგადაც ის აღმქმელის ცნობიერებაში განსხვავებულად განიცდება. გალაკტიონი პოეტური ინტუიციით გრძნობს განსხვავებულ ფორმათა როლს სიტყვის მნიშვნელობის მოდელირებისათვის. ტრადიციულ წარმოდგენათა რღვევისა და განახლების მიზნით ის თამამად მიმართავს ენობრივ ნოვაციებს.

6. „არის მშვენიერ ფერთა შეხვეწა“

ფერის ეპითეტებზე მსჯელობის დასასრულს შევჩერდეთ გალაკტიონის ისეთ მხატვრულ სახეებზე, რომელთა ახსნა ფერთა სიმბოლიკის ფარგლებში არ ხერხდება და რომლებიც ფერთა უჩვეულო შეთანხმებით (უფრორე, შეუთანხმებლობით) მკითხველს ანცვიფრებს და საგონებელში აგდებს.

გალაკტიონის შემოქმედებაში, ალბათ, არ არსებობს ისეთი მხატვრული სახე, რომლის გაშიფვრა შეუძლებელია. აკი თავად ამბობს პოეტი:

არ შეიძლება ლირიკის ახსნა:
მე კი მგონია, რომ – შეიძლება.

წარმომავლის კონტექსტის გათვალისწინება, სახის სტრუქტურაზე დაკვირვება, ტროპული აზროვნების სპეციფიკის მოშველიება, გარკვეულ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა

პოეტური ტრადიციებისა და პოეტიკის მოხმობა საშუალებას გვაძლევს ავხსნათ გ. ტაბიძის, ერთი შეხედვით, ყველაზე უფრო ექსტრავაგანტური სახეები. დავინყოთ მარტივი მაგალითით.

30-იანი წლების დასასრულსა და 40-იანი წლების დასაწყისში გალაკტიონის პოეზიაში ხშირად გვხვდება „მიხაკისფერი“. იგი ისეთ „უცნაურ“ სახეებს ქმნის, როგორცაა „მიხაკისფერი დღეები“, „შემლილობა მიხაკისფერი“, „მიხაკისფერი საშინელება“, „მიხაკისფერი ზმანება“. დაკვირვება ამ სახეებზე გვიჩვენებს, რომ აღნიშნულ ფერს ნეგატიური ფსიქიკური განწყობა უკავშირდება. თითქოს ყველაფერი ნათელია – საქმე გვაქვს მარტივ ფერთა სიმბოლიკასთან. მაგრამ ეს ასე არ არის. ყველა ლექსი, საიდანაც მოვიტანეთ ჩამოთვლილი ნიმუშები, ფაშიზმის თემას ეძღვნება. „მიხაკისფერი“ მეტონიმიური სახეა ფაშიზმისა. ასეთი განმარტების შემდეგ „უცნაური“ სახეები ელემენტარულად ადვილი გასაშიფრი ხდება. „ირაციონალობის“ ბურუსი იფანტება, ჩვენ წინაშე რეალური შინაარსის მქონე მეტაფორული სახეებია.

მივმართოთ სახეთა მეორე წყებას: „ზღვისფერი ქარი“, „ცისფერი ქარი“, „სიო ცისფერი“. ქარის ასეთი შეფერადება მოულოდნელი ჩანს და ვინც ამ სახეებს კონტექსტიდან მოწყვეტით განიხილავს, ფერთი სიმბოლიკის საზღვრებში აქცევს მას. რეალურად აქ არავითარი სიმბოლიკა არაა. ქარისა და სიოს ფერის ეპითეტებით შემკობა სხვაგვარად აიხსნება.

ქარი ბუნების ის სტიქიონია, რომლის თვალთ დაინახვა შეუძლებელია. პოეტს, რომელიც მარტო საგნის დასახელებას კი არ ცდილობს, არამედ მის გამოსახვასაც, საამისოდ ორი საშუალება აქვს: ფორმა და ფერი. მართალია, ქარს, როგორც ფენომენს, არც ფორმა აქვს და არც ფერი, მაგრამ მის გამოსახვად გალაკტიონი ორივე ხერხს მიმართავს. ქარის აღმოჩენის ყველაზე იოლი საშუალებაა მის მიერ შერხეული ხე. ამის საფუძველზე გალაკტიონის პოეზიაში ხშირია ქარის ფორმადქმნილი მეტაფორული სახე „ქარის ტოტები“ („ტოტებს ქარისას გადაყვა მარტი“). ამის პარალელურად პოეტი მიმართავს მეორე გზასაც – მოვლენის ფერთა გამოსახვას. ამასთან, განსაკუთრებით ხაზგასასმელია ის, რომ ქარის ფერს განსაზღვრავს საერთო შეფერილობა პეიზაჟისა, სადაც ეს სტიქია მოქმედებს. მაგალითად: „ტალღებთან ერთად ბევრი იყო ზღვისფერი ქარი“, „გესმოდეს ტბათა ცისფერი ქარი“, „სიო ცისფერი“... ზღვის, ტბისა და ცისათვის დამახასიათებელი ფერები „ქარს“ უერთდება და პეიზაჟის ფონზე შესაბამის შეფერილობას იღებს.

რეალისტური წარმოსახვის ფარგლებში თავსდება ისეთი „ექსტრავაგანტური“ სახეები, როგორცაა „მწვანე სილაჟვარდე“, „მთვარის სილაჟვარდე“. ორივე შემთხვევაში მოულოდნელი ეპითეტის გამოჩენა განპირობებულია პეიზაჟის სპეციფიკური ტონებით. პოეტი წერს:

შორს მოსჩანს მთები ამწვანებული
და სილაჟვარდის სიმაღლე მწვანე.

მხატვრულ სახეში „სილაჟვარდის სიმაღლე მწვანე“ ბრწყინვალედ არის გადმოცემული ფერწერული სურათი: შორს, ჰორიზონტზე, მთების სიმაღლე ლაჟვარდის ცისფერს მუქად ღებავს, ქმნის რა ცისფერისა და მწვანის შერევით იშვიათ ტონს. ტონის ეს ვერტიკალი ჰორიზონტთან მიმართებაში ცას ფერწერულ სივრცობრიობას ანიჭებს („სიმაღლე მწვანე“).

რეალური ახსნა მოეძებნება „მთვარის სილაჟვარდესაც“. დავაკვირდეთ სურათს:

სილაჟვარდე მთვარის ჩუმის
მოჰფენია ცისფერ კუმისს.

მთვარე ლურჯ-ცისფერ გარემოშია მოქცეული: ზემოთ – დამის ლურჯი ცა, ქვემოთ – ცისფერი კუმისი. მთვარის სიყვითლე, აირეკლავს რა ტბის ცისფერსა და ცის მუქ სილურჯეს, ლაჟვარდში ეხვევა.

გალაკტიონის პოეზიაში 30-40-იან წლებში კვლავაც ჩანს სინამდვილის იმპრესიონისტული აღქმა. ფერთი ნიუანსის ზუსტად გადმოცემის მიზნით პოეტი ქმნიდა გარეგნულად უჩვეულო სახეებს, ზოგიერთი მკვლევარი კი მათში სიმბოლიკური პოეტიკის დანაშრევს

ხედავს. ეს, რასაკვირველია, ასე არ არის. დავაკვირდეთ თუნდაც ასეთ მაგალითს: „**ლურჯი მთვარის**“ გზებით მიდიან, რაც კი ამ ქვეყნად ოცნება და სიხალისეა“. ეპითეტი „ლურჯი“ საზღვრულ სიტყვასთან „მთვარე“ ამ მაგალითში შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც მხოლოდ ფერითი სიმბოლო ტრადიციული შინაარსით: „ლურჯი“ ოცნების ფერია. სხვა გააზრების საშუალებას კონტექსტი არ იძლევა.

თუ სახეებს იზოლირებულად განვიხილავთ, მაშინ „მთვარის სილაჟვარდე“ და „ლურჯი მთვარე“ ერთი რიგის მოვლენებად მოგვეჩვენება. მაგრამ საკმარისია ამ სახეთა ლექსის შინაარსობრივ-მხატვრულ სტრუქტურასთან მიმართებაში განხილვა, რომ მათ შორის თვისებრივი სხვაობა გამოჩნდეს: პირველი რთული ფერითი ნიუანსის გადმოცემის მიზნით შექმნილი რეალური სახეა, მეორე – მაიდეალიზებული ფერითი სიმბოლო.

მოვლენათა მეტაფორიზაციისა და ნაწარმოების კონტექსტის გათვალისწინებით აიხსნება ისეთი მოულოდნელი სახეები, როგორცაა: „თეთრი ავდარი“, „თეთრი წვიმა“, „თეთრი მელანი“... პირველი ორი სახე ჩართულია ზამთრის პეიზაჟში, სადაც დომინირებული ფერია თეთრი:

ელვარე თოვლში მიჰქრის მარხილი,
რომ მოიხვიოს თეთრი ავდარი.
უდგა თეთრ წვიმას. ქროდენ ეტლები...

„თეთრი ავდარი“ ზამთრის მეტაფორული სახეა, ხოლო „თეთრი წვიმა“ – თოვლის ფონზე აღქმული, თოვლის სითეთრით შეფერადებული წვიმა.

„თეთრი მელანიც“, როგორც კონტექსტი მიგვანიშნებს, წვიმის მეტაფორული სახეა. საშინელი ავდრის სურათს პოეტი ჰიპერბოლურად წარმოგვიდგენს:

განრისხებულა თვითონ ზევესი,
დორბლმორეული თეთრი მელანით...

სახე აიხსნება მეტაფორის ტიპური სტრუქტურის გათვალისწინებით: ორ განსხვავებულ ობიექტს შორის – „წვიმა“, „მელანი“ – მოძებნილია პარალელი, გამოიყოფა მსგავსების ნიშანი (ორივე სითხეა) და ამის საფუძველზე ხდება მეტაფორიზაცია: „წვიმის“ ეპითეტი „თეთრი“ უკავშირდება „მელანს“, როგორც წვიმის აღმნიშვნელ მეტაფორულ სახეს.

გალაკტიონის ზოგიერთი პოეტური სახის გაგება წმინდა ფიზიოლოგიურ-ფსიქოლოგიური ფაქტორების გათვალისწინებას მოითხოვს, რის გარეშეც ეს სახეები პოეტური წარმოსახვის „გამრუდებად“ აღიქმება.

პოეტის ლექსებში ერთი მხატვრული სახის ორი ასეთი ვარიაცია გვაქვს: „შავი სინათლე“ და „სხივის ანთება შავი“. „შავის“ განხილვა, როგორც ემოციური ტონისა, კონტექსტით არ არის გამართლებული, ე. ი. ფერითი სიმბოლიკა გამოორიციხულია. დავაკვირდეთ ტექსტს:

ედება **სხივის ანთება შავი**,
გედივით ჰკივის ლანდების ზოლი.
ბავშვების ქუჩას მიაფრენს ნავი,
გარემოს უჩანს ნისლი და ბოლი.

შავი სინათლე
მოვა ცბიერი.

მეორე ნიმუშში „შავის“ გაგება ფსიქიკურ ტონად თითქოს შეიძლება, მით უფრო, რომ „სინათლეს“ ახლავს მეორე, ფსიქიკური მოდალობის აღმნიშვნელი ეპითეტი „ცბიერი“. ამ სახის ჭეშმარიტი არსის წარმოჩენა უფრო მოსახერხებელია პირველი ნიმუშის ანალიზის შემდეგ.

„ედება სხივის ანთება შავი“. თუ სახეს ემპირიულ პლანში შევხედავთ, აქ ლაპარაკია მანქანის სხივის ანთებაზე, მაგრამ რატომაა ეს „ანთება“ მაინცდამაინც „შავი“? აკად. ს. ვ. ვავი-

ლოვი თავის წიგნში „თვალი და სინათლე“ მსგავს მოვლენას ასეთ კომენტარს ურთავს: „მზის ხანგრძლივად ცქერის შემდეგ ჩვენ დიდხანს გვრჩება მზის დისკოს ანაბეჭდი ბადურაზე: თუ შევხედავთ თეთრ კედელს, მასზე მუქად შეფერილ დისკს დავინახავთ“. მაშასადამე, თვალისმომჭრელი სინათლის სიბნელედ გარდაქმნა ჩვენი თვალის თვისებაა. ამ თვისებაზე მიუთითებს გალაკტიონის „სხივის ანთება შავი“. პოეტი, რომელსაც სურს გამოხატოს დამაბრმავებელი სინათლე, თავად სინათლის დახასიათებას კი არ იძლევა, არამედ გვაუწყებს სინათლის მოქმედების შედეგს („დაბრმავებას“, „სიშავეს“) და ამ შედეგის მიხედვით გამოხატავს საგანს. ასე იქმნება მხატვრული სახე „სხივის ანთება შავი“, როგორც ხატი სინათლის სიკაშკაშისა.

მივუბრუნდეთ მეორე სახეს – „შავი სინათლე მოვა ცბიერი“. ჩვენ უკვე ვიცით, რას ნიშნავს „შავი სინათლე“, მაგრამ რატომ არის იგი „ცბიერი“? „შავი სინათლე“ დამაბრმავებელი სინათლეა, ე. ი. მას მოაქვს არა განათება, არამედ სიბნელე. ასეთი გააზრების შემდეგ სრულიად გასაგებია ეპითეტი „ცბიერიც“, რომელიც კიდევ ერთხელ გვაგრძნობინებს გალაკტიონისეულ სიზუსტეს მხატვრული განსაზღვრების შერჩევაში.

10-20-იანი წლებში გალაკტიონის პოეზიაში ხშირია სახეები, რომელთა სწორი ინტერპრეტაცია შეუძლებელია სახის აგების თავისებური სტრუქტურის გათვალისწინების გარეშე. მოქმედებს ფერის განაწილების მხატვრული მექანიზმი, რომლის ძალითაც საგნები უცხო, ზოგჯერ, არარეალურ შეფერილობას იძენენ. დავასახელებ მხოლოდ ზოგიერთ მაგალითს: „ლაჟვარდი მზე“, „ლურჯი ფუტკარი“, „შავი თოვლი“, „თეთრი ღამე“, „შავი გუგუნი“, „მწვანე ჩანგი“, „ირისისფერი ქროლა“... ამ სახეთა შექმნის შინაგანი მექანიზმის წარმოჩენა გულისხმობს იმ მოვლენის განხილვას, რასაც ეპითეტის გადაადგილება ვუნდოდა.

დავაკვირდეთ ასეთ მაგალითს:

ცის კამარაში ნისლის თეთრი
სცურავდა ღამე.

„თეთრი ღამის“ ახსნა ფიზიკურ თუ ფსიქიკურ რეალობასთან კავშირში აქ არ ხერხდება. უმთავრესი, რამაც გააოცა პოეტი აღწერილ სურათში, ის კი არაა, რაც ემპირიულ სინამდვილეში ხდება (ნისლიანი ღამე), არამედ ის, რომ თეთრმა ნისლმა ღამე გადაათეთრა. ამ ხილვის ობიექტივიზირების მიზნით პოეტი გადაანაცვლებს რეალურ ეპითეტს „თეთრი“ „ნისლიდან“ „ღამეზე“. მიიღება „თეთრი ღამე“. რეალური სურათის დეფორმაცია პოეტს სჭირდება შინაგანი, ინდივიდუალური განცდის აქცენტირებისათვის, რამაც მხატვრული სახე შეაქმნევინა. „თეთრი ღამე“ იმდენად ხედვითი ხატი არ არის, რამდენადაც პოეტის ინდივიდუალური აღქმის მათივეტივიზირებელი ნიშანი.

ანალოგიურად შეიძლება აიხსნას „შავი გუგუნი“:

ჩემთვის უცხოა სითეთრის რკალი
და ნათელივით არის აშკარა,
იუდას სახე, კაენის ლანდი
და ღამეების შავი გუგუნი.

ნაცვლად „შავი ღამეების გუგუნისა“ პოეტი წერს: „ღამეების შავი გუგუნი“. ეს ხდება იმიტომ, რომ მის ყურადღებას ტრადიციული „შავი ღამე“ კი არ იქცევს, არამედ ავისმომასწავებელი გუგუნი, ასოცირებული იუდასა და კაენის სახეებთან. რეალური ეპითეტი „შავი“ სწყდება საგანს და უკავშირდება იმ მოვლენას, რომლის აქცენტირებაც სურს პოეტს.

რეალური ეპითეტის გადაანაცვლებით არის მიღებული, აგრეთვე შემდეგი პოეტური სახეები: „მშვიდობით, მითხრა უკანასკნელმა ირისისფერმა ქროლამ შარფისა“, „ჟღერს მაისის მწვანე ჩანგი“, „ღრუბელი – ლურჯი ფუტკარი“, „აქ შავი თოვლივით დამათოვს ჭვარტლი და ბურუსი თავანის“ და სხვ.

პირველი ორი მაგალითი განსაკუთრებულ კომენტარს არ საჭიროებს. პირველ სახეში მინიშნებულია გამოთხოვების სცენა. სიშორის გამო თვალი ხედავს არა საგანს, არამედ მის

მოქმედებას. ეპითეტი „ირისისფერი“ სცილდება საგანს – „შარფი“ და ინაცვლებს მოქმედების აღმნიშვნელ სიტყვასთან – „ქროლა“. „მაისის მწვანე ჩანგში“ ეპითეტი „მწვანე“ იმ მიზნით გადაინაცვლებს „მაისიდან“ „ქნარისაკენ“, რომ გვაუწყოს: ეს გაზაფხულის, განახლების ქნარია (შდრ. ნეკრასოვის „зеленый шум“ (მწვანე ხმაური) – გაზაფხულის მეტაფორა).

ბოლო ორ ნიმუშში ეპითეტის გადანაცვლების მექანიზმი და ფუნქცია რამდენადმე განსხვავებულია. ჩვენთვის საინტერესო მეტაფორის ეპითეტები „ლურჯი ფუტკარი“ და „შავი თოვლი“ შედარების რთული სტრუქტურის შემადგენელი ელემენტებია. პირველ შემთხვევაში გვაქვს პარალელიზმი „ღრუბელსა“ და „ფუტკარს“ შორის. მათი მეტაფორული გაიგივების საფუძველზე საგნის („ღრუბელი“) ფერი გადაინაცვლებს სახისაკენ („ფუტკარი“): ნაცვლად სახისა „ლურჯი ღრუბელი – ფუტკარი“ გვაქვს – „ღრუბელი – ლურჯი ფუტკარი“. გადანაცვლებას თავისი შინაგანი ლოგიკა აქვს: ანალოგიის საფუძველად პოეტი წარმოგვიდგენს არა მხოლოდ ობიექტთა მსგავსებას, არამედ მის მიერ აღმოჩენილ ფერით მსგავსებასაც. ეპითეტის გადანაცვლების მსგავსი შემთხვევა გვაქვს სახეში „შავი თოვლი“, სადაც მხატვრული განსაზღვრება კვლავაც საგნიდან („მჭვარტლი“, „ბურუსი“) სახისკენ („თოვლი“) მოძრაობს. ჯერ მიგნებულია საგანსა და სახეს შორის მსგავსება, ხოლო შემდეგ ამის საფუძველზე, ეპითეტი გადაინაცვლებს, რათა ხაზი გაუსვას ხილვის განსაკუთრებულობას.

გალაკტიონის ზოგიერთი ფერითი ეპითეტის ფუნქციაში გასარკვევად უნდა გავითვალისწინოთ ის სტილისტური სისტემა, რომელშიაც მხატვრული სახეა მოქცეული. სისტემის შინაგანი კანონების უგულვებელყოფით აუხსნელი ან ბუნდოვანი დარჩება სახის ჭეშმარიტი არსი. ასე მაგალითად, ლექსში „ალევი თოვლში“ არის ასეთი იშვიათი მხატვრული სახე – „ივლისისფერი ყინვის თასები“. ამ სახის გააზრება შესაძლებელია მხოლოდ სიმბოლისტური პოეტიკის ფარგლებში (იხილეთ: თ. დოიაშვილი, ლექსის ევფონია, გვ. 152-162).

სიმბოლისტური პოეტიკის გათვალისწინებით „იშიფრება“ აგრეთვე ცნობილი სახე – „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“.

სიმბოლისტთა აზრით, სიტყვა თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით უკავშირდება გარე სინამდვილეს, მოჩვენებით რეალობას, ამიტომ ისინი ცდილობენ სიტყვის გათავისუფლებას ამ კავშირისაგან, სიტყვის გადაქცევას მინიშნებად, ნიუანსად. აქედან იღებს სათავეს სიმბოლისტური პოეტიკის არსებითი ნიშანი – სიტყვათა ალოგიკური შეერთება, რის შედეგადაც ლექსიკური ერთეულები კარგავენ ძირითად მნიშვნელობას.

გალაკტიონის სტრიქონებში „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“ სინტაგმა „ცისფერ ღვინოებს“ სიმბოლისტური სახის ტიპური ნიმუშია. ალოგიკური დაკავშირება სიტყვებისა „ცისფერი“ და „ღვინო“ თითოეულ მათგანს ათავისუფლებს კონკრეტული, საგნობრივი მნიშვნელობისაგან, ხოლო ამ გზით შექმნილი მხატვრული სახე – „ცისფერი ღვინოები“ – რაღაც უჩვეულოს, „არაქაურის“ იერს იღებს. სახის მიღმა იხსნება უსასრულო პერსპექტივა, რომელიც ჩვენი გონების თვალსანიერს 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.

სხვათა შორის „ცისფერი“, როგორც მეტაფორული ეპითეტი, ბლოკის შემოქმედებაშიც ხშირად არღვევს საგნობრივ კავშირებს, აქცევს მხატვრულ სახეს სიმბოლოდ, რომელიც სხვადასხვაგვარად შეიძლება განიმარტოს. ის არ ემორჩილება საგნობრივ ახსნას და დაკისრებული აქვს სულიერი წყობის სიმბოლური გადმოცემა.

„ცისფერის“ სიმბოლისტური მიზნებისათვის გამოყენება არ უნდა ავრიოთ „ცისფერის“, როგორც ფერითი სიმბოლოს, მნიშვნელობაში. ფერითი სიმბოლიკა, ასე თუ ისე, მაინც განსაზღვრულ ფსიქიკურ მოდალობებს უკავშირდება, მაშინ როდესაც სიმბოლისტური ეპითეტი რეალობის გარღვევას და ირეალობისაკენ გაღწევას გულისხმობს.

გალაკტიონ ტაბიძის ფერითი ეპითეტების შესწავლა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ეპითეტი არ არის მარტივი მხატვრული ხერხი. ეპითეტი შემოქმედის სტილის ერთი, ყველაზე არსებითი მახასიათებელიცაა და მისი პოეტური ოსტატობის უტყუარი სარკეც.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, №12, № 13, №15.

ლია სტურუა

იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს...

თუ შენთვის სიტყვა არ არის მხოლოდ წინადადების უსახო და მორჩილი წევრი, არამედ ის თავისთავადი და დამოუკიდებელია, ის პიროვნებაა – საკუთარი იერის, ხმის, ფერ-ხორცისა და სულის მქონე, შენ არ შეიძლება, არ გიყვარდეს გალაკტიონის პოეზია, რომელიც, პირველ რიგში, „სიტყვის თვისებაა“; მისი სიტყვა ჯერ ესთეტია, დახვეწილი და უშელავათო, და შემდეგ მოაზროვნე, რადგან პოეტი ის კაცია, „რომელიც კანტს ორივე ბეჭზე დასდებს“ (ცვეტაევა). უფრო სწორედ, იგი მშვენიერიდან გამომდინარე აზროვნებს და არსებობს.

დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი.

მშვენიერი – გალაკტიონთან უთუოდ გულისხმობს ფერს და მუსიკას. ფერი, უფრო სწორედ, ფერწერული ხატი, პოეტის ხედვის, მისი განცდის, სამყაროსთან მისი დამოკიდებულების, შეხების გრძნობიერი სარჩულია. და ეს არც პოზაა, არც ფრანგული სიმბოლიზმის გავლენა, რომელიც თავის დროზე არაერთმა ქართველმა პოეტმა განიცადა. გალაკტიონი ხედავს ლექსს ფერში, ისევე როგორც სკრიაბინი ფერში ხედავდა მუსიკას.

სული ეძახის იმ უჩინარ ტყვეს,
ვისაც სიზმრებში უხსნიან ბაგეს,
იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს
და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს.

ყოველი მოვლენა, საგანი თუ ადამიანი გალაკტიონ ტაბიძის ლექსში შეღებილი კი არ არის, არამედ ხორციანი, ნაჯერი მონასმით, როცა ერთი მცხრალი თეთრი ფერიდან ათასი ელფერი გამოსჭვივის.

ეს იყო ეპოქა ესთეტიკური რევოლუციებისა მხატვრობაში, მუსიკაში; მხატვრებმა (იმპრესიონისტებმა) აღადგინეს ხაზით და სილუეტით დათრგუნული ფერის ძალმოსილება, პოეტებმა (სიმბოლისტებმა) პირდაპირ შუბლში ქვასავით დამიზნებული სიტყვა უმაღლეს ესთეტიკურ ფენომენად აქციეს, და მშვენიერის ყოველგვარ გამოვლენას დახარბებულებმა, ფერი და მუსიკა შეუშხაპუნეს სისხლში. „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა, ფერი და მისი ნატიფი ნიუანსები“ – წერდა პოლ ვერლენი ლექსში „პოეტური ხელოვნების შესახებ“ და ამ ფრაზას დეკლარაციულ, საყოველთაო ხასიათს აძლევდა.

მაგრამ ესთეტიკურ რევოლუციაში საყოველთაობის პრინციპს ერთეულთა ნიჭიერება უპირისპირდება, ტალანტის აგზნებული ნერვი – ფერთი ხედვისა და მუსიკალურად განაფული ყურის არმქონე პოეტების ჯარს, რომელთა მოდასაყოლილ ლექსებში ფერი ისე უხალისოდ ღებავს სიტყვას, ხოლო მუსიკა ერთმანეთზე ახორხლილ უგემოვნო ალიტერაციებში ისე იკარგება, რომ ცხადი ხდება, ტრანსპლანტაციამ არ გაამართლა.

გალაკტიონ ტაბიძისთვის ფერი და მუსიკა მშობლიური სტიქიებია. მისთვის საგანს და მოვლენას მხოლოდ მაშინ აქვს ესთეტიკური და ემოციური ფასი, როცა მისი სულიერი და ეთერული სხეული ფერისა და მუსიკის ელემენტებისაგან შედგება.

სადღაც შორს მუსიკა ქარივით
კითხულობდა:
– ვინ არის ეს ქალი, ვინ არის ეს ქალი
ასეთი ცისფერი?

ან:
აქ მრავალია ცისფერი ფერი,
ეს ფერი მარად თვალს ეყვარება,
როგორც ქალწულის სახელი: მერი, –
არის ცისფერი და მწუხარება.

ტერენტი გრანელი ერთ-ერთ თავის ლექსში გვიხატავს სევდიანი, დემონური და ლურჯი გალაკტიონის პორტრეტს: „გალაკტიონში ლურჯი ფერია და ჩემ ლექსიდან მოჩანს უფსკრული“.

ლურჯი ფერი ნარმმართველი და მბრძანებელია გალაკტიონის ლექსში, ისევე როგორც ლურჯა, ლურჯი ცხენები. თანხმად, ჰარმონიული მუსიკა „ლურჯა – ლურჯი“... ისინი არც შეიძლება იყვნენ სხვა ფერისა, რადგან „ლურჯი“, როგორც ფერი, ეს ენერჯიაა და თავის უდიდეს სინამდვილეში ნარმოადგენს თითქოს ამაღლებულ არარას, მასში შერწყმულია წინააღმდეგობრიობა, ალგუნება და სიმშვიდე, ლურჯი ჩვენს კი არ მოისწრაფის, არამედ გვისხლტება ხელიდან, გვიზიდავს და თავისკენ მივყავართ“ (გოეთე „ფერთა შესახებ“).

ლურჯი ღრმა და თბილი ხავერდი კი არ არის, როგორც წითელი, არამედ გლუვი და სრიალა აბრეშუმი – „ჰაერი ლურჯი აბრეშუმი“, სადაც დაქრიან ლურჯა ცხენები, შეუსვენებელი დაქრიან, როგორც ხეები ქარში, რადგან „ბედი ქროლვის გარეშე ჩემთვის არაფერია, ჩემთვის ყველაფერია ისევ ლურჯა ცხენები“; ისინი ისწრაფიან სრულყოფისკენ, ღვთაებრივი „შენაპირისკენ“, რომანტიკოსების „ლურჯი ყვავილისკენ“; ამ გზაზე მშვენიერთან მიახლოება მედიტაციურ ნეტარებას იწვევს და ამავე დროს გარდაუვალ სევდასაც, რომელიც იდეალის ორივე ხელისგულში მომწყვედვის შეუძლებლობითაა გამოწვეული. რადგან ადამიანის ხუთივე გრძნობა ხელის თითების წვეროკინებში იყრის თავს, როცა ეს ხელი მშვენიერს ეხება და ნივთიერი შობს უსხეულო მეექვსე გრძნობას, რომელიც ამ ნეტარებას და სევდას აერთიანებს და რომელიც არის ლექსი, ამიტომ:

ო, რამდენი დაცხრება შურიანი თვალები,
რომ ისევ იმარჯვებენ იდუმალი შვენებით,
ლექსთა შეჯიბრებაზე – მხოლოდ ინტერვალები,
ცხენთა შეჯიბრებაზე ისევ ლურჯა ცხენები...

მაგრამ დაცხრება თუ არა შემოქმედებითი პროცესის ეგზალტაცია, უკმარობის ჭია, დროებით გაყურებული, ისევ იწყებს ტვინის ხრას და ქენჯნას. ამიტომ ლურჯ ფერს, ყოველთვის მშვენიერის შესატყვისს, სევდიანი ელფერი ახლავს:

ლურჯი, ლურჯი დღე არის,
განშორების დღე არის,
მე არ ველი უარესს.

საერთოდ, მშვენიერება და სევდა, მშვენიერი სევდა, ისეთივე სათავე და არსია გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური სამყაროსი, როგორც „მზის ნათელი“ და „ლამის ჩრდილი“. შავი მზე და ნათელი ღამე... ამიტომ გალაკტიონის ყველა ფერი: იისფერი, ვარდისფერი, ქლიავისფერი, ლილისფერი, ირისისფერი, ლომფერი, ოქროსფერი, ქარვისფერი რაც არ უნდა უძირო სინათლესა და მშვენიერებას ასხივებდეს, მაინც მინორულად ჟღერს, გარდა შავისა, რომელიც აშკარად უარყოფითი ფერია („სევდა – აი, ჩემი ჭეშმარიტი ხელობა“ – პოლ ვალერი).

ფერის სხვადასხვა ელფერი მხატვრობაში მის სითბო-სიცივეზე მიუთითებს, პოეზიაში – გრძნობიერ ელფერთა სიმრავლეზე. ამიტომ პოეტისთვის არ არსებობს ფერთან ერთი, მყარი დამოკიდებულება. იგი ნუთიერია, იმპრესიონისტული და იცვლება განწყობილების მიხედვით.

რემი დე გურმონი ნილაბთა წიგნში ანრი დე რენიეს შესახებ წერს, რომ „მის ლექსებში ყველაზე ხშირად გვხვდება რითმა: or (ოქრო) და mort (სიკვდილი). ეს გამოიწვია არა ენის სიღარიბემ, არამედ დაუფარავმა სიყვარულმა ყველაზე მდიდრული ფერისა, რომელიც უცვლელად ქრება ღამის წყვდიადში, როგორც მზის ჩასვლა“.

გალაკტიონ ტაბიძესთან მზე აბსოლუტური სიკეთისა და მშვენიერების სანყისია („დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე, სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი“). ეს ამომავალი მზეა ან მზე, რომელიც შუბისტარზე დგას. მაგრამ არის კიდევ ჩამავალი მზე („სხვაგვარ თიბათვის დღეებს იგონებს ჩამავალ მზეთა მგლოვიარება“). მზის ჩასვლა სიკვდილია, ჭკნობა, რაიც თიბათვის ყვითელ, სევდიან შპალერზე მიხატული ადამიანის სიკვდილის ტოლფასია:

მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეო,
მზე მიიცვალა ღია თვალებით,
ის მიიცვალა რაღაც უმწეო
და საოცარი გარდაცვალებით.

იმდენად გათავისებულია და გაადამიანურებულია მზის სიკვდილი, რომ მისი კოსმოსური საზღვარდაუდებელი სამყოფელი, სამშობლოს რეალური ცნებით იფარგლება და უმაღლესი ტრაგიზმის საფუძველი ხდება:

ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა
და გახელილი დარჩა თვალები.

მაგრამ ეს არ არის პოეტის ფამილარული კეკლუცობა ბუნებასთან. იგი მინდიას კომპლექსის მატარებელია თავის თავში, სადაც იგივე სამყარო ტრიალებს თავისი მზითა და მთვარით, სიკვდილ-სიცოცხლით, უმაღლესი კლდითა და ფრჩხილისოდენა იით, რომელიც კლდეს უყვარს კიდეც თავისი სიმაღლიდან.

პოეტის სული ისეთივე შემოუფარგლავი და ზღვარდაუდებელია, როგორც კოსმოსი, მაგრამ ზოგჯერ „სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“. მზის სიკვდილი ადამიანივით გახელილი თვალებით, ამ უსაზღვრობის საზღვარზე დგას და რახან გაივლო გონებაში ეს ეფემერული საზღვარი, ალბათ, მკრეხელობადაც აღარ ჩაითვლება, რომ კაცმა თავის თავს და მზეს ერთი, საერთო სამშობლო მიუჩინა საცხოვრებლად და სასიკვდილოდ.

უფრო ხშირად ბუნების სიკვდილი, მისი ფენიქსური უკვდავების გამო, გალაკტიონთან იწვევს ჩუმ ტკივილს, რომელიც ოქროს და ქარვის ფერშია გადანყვებილი, ხელისგულთა ნაზი ქავილი ახლავს მას და ყვითელი ვარდები.

ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები,
სალამო კანკალებს შიშით და რიდობით,
სალამო ნელდება და კვდება ვარდები,
მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით...

და რახან გალაკტიონს სწამს, რომ ადამიანიც უკვდავია ბუნებასავით, ადამიანის სიკვდილიც ისევე ჩაიქცევა ბუნებაში, როგორც ბალიშზე დანარცხებული ტირილი...

კაცის სიკვდილი და ბუნებაში მისი განფენა, რაც საბოლოო ანგარიშში პანთეისტურია, ღვთაებრივია, ვან გოგისეული ნაჯერი მზიანი, მტკივანი საღებავითაა დაწერილი ლექსში „და სისინებდნენ, სისინებდნენ ჩალის ღერები“. ეს სათაურად გამოტანილი სტრიქონი რეფრენივით მეორდება მთელ ლექსში. აზრობრივად იგი სიკვდილის თემაა, ფერწერულად – შემოდგომური ყვითელი, მჭკნარი ინტერიერი – სიკვდილის ფერითი შესატყვისი. **ფერის განვითარება** დაღმავალი სახით. 1. ოქროსფერი, ღრმა კეთილშობილი, ლბილი; 2. ყვითელი აბრეშუმი (რომელშიც უკვე შეიპარა სრიალა სიცივე); 3. გამხმარი ჩალისღერისფერი თითები, ნერვიული, მომაკვდავი. **აზრის განვითარება** (ყირაზე გადასული გრადაცია): – ბუნება ყოველთვის მშვენიერია, ამიტომ იგი შემოდის ლექსში, როგორც ოქროსფერი საწყისი, ჩალისღერები ჯერ სალამურებივით სისინებენ, შემდეგ აბრეშუმივით ადიან ცაზე, მაგრამ რადგან ამ ცისქვეშ კვდება ადამიანი, ბუნება თანაგრძნობით იმსჭვალება მის მიმართ და ჩამომხმარ ჩალისღერებად აქცევს ოქროსფერ სილამაზეს. და განსაკუთრებით ძვირფასია ჩემთვის ეს ლექსი ერთი ბრწყინვალე ხატის გამო: „მზის ჩაგორებას ფერი ედო უცხო სურნელის“, რადგან ლექსში უპირველესად მიმაჩნია და მიყვარს ეს სახე, ხატი, რომელიც ჩემთვის გონიერი და ესთეტიური მწვერვალია ლექსისა, მისი შეგრძნების ერთადერთი გასაღები, ამიტომ ჯერ მახსენდება სტრიქონი: „და მტანჯავს მწუხარების ყელით გადაქანება“ და მერე მთელი ლექსი; ჯერ: „ო, ნეტავი არ შეირხეოდეს გადაზნექილი სიზმრების წელი“ და მერე სათაური: „ალვები თოვლში“; ხოლო აბსოლუტურად შავ ლექსში „ალაზანთან“ ჯერ გონებისგან გამოყოფილი

თვალი ხედავს მის ტრაგიკულ ბგერწერას, მერე ყურს ჩაესმის შავი მუსიკა, ხოლო შემდეგ აზრი მიდის სრული გამოუსავლობის შეგნებამდე.

ამ ლექსში გალაკტიონი, ისევე როგორც არტურ რემბო, თითოეულ ბგერას გარკვეულ ფერით მნიშვნელობას აძლევს (განსხვავებით რემბოსგან აქ თანხმოვნები იგულისხმება).

სიკვდილის განწყობილებას ქმნის არამართო ფერი, არამედ სიტყვა „შავის“ წმინდა ჟღერადობა, უფრო მეტიც – ბგერა „შ“-ს ალიტერაციული გამოვლენა ინვევს უიმედობის, სიშავის, სიკვდილის გრძნობას:

მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა,
შავი ლეჩაქი დაეცა შარებს.
დამშვიდდი, სძინავს ალაზნის კარებს,
მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა.

ლექსი თავდება სტრიქონებით:

დამშვიდდი, ტალღებს მიანდე ნავი,
ის დაიღუპა, ის აღარ მოვა.

სიტყვის პოზიტიური აზრი საკუთარი თავის უარყოფად იქცევა მისი ხმოვანების გამო, რადგან ბგერა „შ“ შავი ფერის, სიკვდილისა და განწირულების განწყობილებას ქმნის. სიტყვას „დამშვიდდი“ იგი განტვირთავს დადებითი შინაარსისგან, აცლის მას ნუგეშის ელფერს სიკვდილის გარდაუვალობის წინაშე. ბგერა „შ“ ამ ლექსის ყველა სიტყვაში შავია, ხოლო სიტყვებში, სადაც იგი არ გვხვდება, არის მისი ნახევარტონები „ჭ“ და „ჩ“, ისინი არ არიან ისე მკვეთრად შავი, მაგრამ აგრძელებენ იმავე განწყობილებას.

ლექსის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ წმინდა მუსიკა – სიტყვების ერთმანეთის გვერდით განლაგება („გზნებით დამკარგავი გრძნეულ ჩუქურთმებით, ქარგით დამქარგავი ნაზი შუქურთმებით“), მათი გამოვლენა („ნეტა ვინ აზიდა, ან როგორ აზიდა, რა ხელმა აზიდა, მალლა ნიკორწმინდა“), შინაგანი რითმა ქმნის თანდათანობითი აღმასვლის, გრადაციის შთაბეჭდილებას, რაიც ზუსტი სიტყვიერი გამოხატულებაა ცაში ატყორცნილი ქართული ტაძრის არქიტექტონიკისა; ეს ლექსი ვერ მიესადაგება რუსულ ფერადოვან, ოქროსფრად აელვარებულ ეკლესიას ან სომხურს, რომლის ტექტონური ხაზები ვითარდება არა იმდენად შვეულად, რამდენადაც სივრცობრივად, რაც ქმნის მეტი სიმკვრივით მინიერობის შთაბეჭდილებას. გოთური ტაძარი კი გაცილებით დახვეწილია და წამახული, ვიდრე ქართული, რომელსაც ცისკენ სწრაფვასა და შვეულ დინამიურობასთან ერთად საერთო პროპორციები და დეკორი მინიერ ხასიათსაც უნარჩუნებს, რადგან:

მზერა ქართულია,
სივრცის დაუნჯებით,
თვალი გართულია
ფრთიან ფასკუნჯებით.
ფრთები, ფრთები გინდა,
კიდევ ფრთები გვინდა,
გინდა დაუფლო
სივრცეს ნიკორწმინდა...

ეს არის ლექსი ფრთებზე, რომელიც უნდა ჰქონდეთ ნიკორწმინდას და გალაკტიონს, ალავერდს და ფიროსმანს, იმ ფრთებზე, რომელთა ფრთხილი აუცილებელია იმისთვის, რომ ჩუქურთმა შუქურთმით გამოხატო, თან ასონანსურ-მაჯამურ-ლვთაებრივად გართიმო სილაჟვარდისა და სილაში ვარდისა არ იყოს...

ალექსანდრ ბლოკი, რომელიც გალაკტიონივით ნატიფი ფერმწერია პოეზიაში, საყვედურობდა პოეტებს, რომ მათ უამრავი სიტყვა ეხარჯებათ აზრის გადმოსაცემად, მაშინ

როცა მხატვრები ფერს – ქვემდებარის, ხაზს – შემასმენლის მნიშვნელობით ხმარობენ და გაცილებით იოლად და ლაკონიურად აღწევენ მიზანს. იქნებ საკმარისი იყოსო პოეტისთვის მხოლოდ ის სიტყვები, რომლებიც შეესაბამებიან ფერებს...

რა თქმა უნდა, ასეთ უკიდურესობამდე არც თვითონ ბლოკი და არც გალაკტიონ ტაბიძე არ მისულან, მაგრამ მათთვის ორივესთვის, სიტყვა ესთეტიკური ფენომენია, რომელიც აერთიანებს ფერსა და მუსიკას, ხოლო სიტყვად სიტყვა, რომელიც იყო პირველთაგან და ერქვა ლოგოსი, არის ღმერთი, მას ფანატიკური განდგომილი ბერივით უნდა ემსახუროს პოეტი ლოცვითა და მარხვით, სულისა და ხორცის გვემით... და მაშინ მის თოვლივით უსპეტაკეს სულში წარმოჩნდება ფერები: ცისფერი, ქლიავისფერი, ვარდისფერი, მენამული, ქარვისფერი, ლილისფერი, ირისისფერი, მტრედისფერი, ლომფერი და ჩაისახება მუსიკა („ჩემში მრავალი იყო შოპენი და პაგანინი ფანტასტიური“).

მართალია, ფერი და მუსიკა ეკუთვნის სულის, ფრთების მაღალ, ეთეროვან სფეროებს:

ქვეყნად კვლავ მოდის დაფარულთა ფერთა ხსენება
მტრედისფერ გზებზე უთეთრესი გედით რხეული,
იქ, სადაც მეფობს მისი ძილი და განსვენება,
სიმაღლეების სიზმრებია ზამბახეული.

მაგრამ ისეთი რეალური, სულიერ-ხორციელი და მიწიერი გრძნობა, როგორცაა სამშობლოს სიყვარული („ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა არ გავიარე, რაა მამული“), მისი მონატრება და მასთან შეხების საღებუნო ისევე ფერით საცნაურდება გალაკტიონ ტაბიძისთვის: იგი მიწაზე დგას ფეხშიშველი, რომ უფრო მძაფრად იგრძნოს მისი სხეული, ხოლო შუბლით ზამბახეულ სიმაღლეებს ეხება...

აღბათ ძნელია რომელიმე ერის პოეზიაში მოიძებნოს იმდენ ლექსი სამშობლოზე, რამდენიც ქართველ პოეტებს დაუნერიათ. შეიძლება ამ ლექსებს ამძაფრებდა და ამრავლებდა შეგნება იმისა, რომ „იყიდებოდა საქართველო, თავისი მშვენიერი ენით და ნაქარგი ფარჩახავრდით. ყიდდა ყველა – თავადი, მღვდელი, ვაჭარი, დიდი და პატარა, სულელი და ჭკვიანი. იყიდებოდა ნისიად, უფასოდ, დროებით და სამუდამოდ“, – აღბათ ამიტომ გულწრფელობის, ნოსტალგიური სევდისა და მაღალი სტილის მიღმა ტალანტის ალგზნებული ნერვი ძგერს ამ ლექსებში. მე ამ ლექსებიდან ყველაზე უფრო მტკივა „ის ერთი შეხება ნიავის“:

გემიდან მშობლიურ მთების სიიავეს
შევხედე და ვიგრძენ, მგზნებია,
გნახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის?
ეს ჩემი სამშობლო მთებია.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, 3 დეკემბერი, №49.

ნოდარ დუმბაძე

გალაკტიონი

1959 წლის 17 მარტს ყველასათვის მოულოდნელად გარდაიცვალა გალაკტიონ ტაბიძე. ეს შემზარავი ამბავი იმ დროისათვის რესპუბლიკაში არსებულმა ყველა საინფორმაციო საშუალებამ შეიცხადა. დაიწყო სამგლოვიარო განცხადებათა უსასრულო მდინარება, რომელიც თანდათან მწუხარების უზარმაზარ ზღვად იქცა, ადიდდა და სრულიად საქართველოს ყველა სოფელი და ქალაქი დატბორა, დამწუხრებული საქართველო გალაკტიონის დასტიროდა. მგლოვიარე საქართველო გალაკტიონის გარდაცვალებას იუნყებოდა.

გალაკტიონი საავადმყოფოს მეოთხე სართულიდან გადმოიქცა. ზოგს ეგონა, რომ გალაკტიონმა თავი მოიკლა. ზოგს ეგონა, რომ მან, ექსტაზში მყოფმა, მოუფიქრებელი ნაბიჯი გადადგა. ზოგს ეგონა, იგი აგონიაში მყოფი გადმოვარდა, ზოგს კიდეც რა და ზოგს კიდეც რა...

სინამდვილეში აი რა მოხდა:

გალაკტიონი პარნასზე ავიდა, მან უზენაესი მწვერვალი დაიპყრო. მისთვის არც წერა-ყინს, არც წრიაპს, არც ბანარს არ უღალატია. იგი დიდი ხნის წინ ავიდა ამ მწვერვალზე და რადგან გენიოსები დაპყრობილი მწვერვლებიდან უკან აღარ ბრუნდებიან, ყოველივე ის, რაც მას აღარ სჭირდებოდა და ხელს უშლიდა, მწვერვალიდან დაბლა გადმოყარა, თავად კი დარჩა თავის სწორთა მარადიულ სამყოფელში.

ვინ იცის, იქნება იჩქარა და არ გაუწია ანგარიში ელდას, რომელმაც შესძრა მისი თავყვანისმცემლები, მაგრამ როგორ შეიძლება ადამიანს, რომელმაც ჯერ კიდევ როდის თქვა:

ჩემთვის დღესავით არის ნათელი,
რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა.

აჩქარებაში ჩაუთვალო ისეთი საქციელიც კი, რომელსაც თითქოს გამართლება არ მოეძებნება.

ლიტერატურათმცოდნეები გალაკტიონის შემოქმედებითს გზას უამრავ პერიოდად ჰყოფენ: სიმბოლიზმი გალაკტიონის შემოქმედებაში, იმპრესიონიზმი გალაკტიონის შემოქმედებაში, მერე რომანტიზმი, მისტიციზმი, პესიმიზმი, კლასიციზმი და სულ ბოლოს სოცრეალიზმი...

პირადად ჩემთვის გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედება ორ ძირითად პერიოდად იყოფა: პირველი – როდესაც იგი თქვენსავით და ჩემსავით ჩვეულებრივ ლექსებს წერდა, და მეორე – როდესაც მან არაჩვეულებრივი ლექსების წერა დაიწყო.

ეს მოხდა 1919 წელს, როდესაც მისი არტისტიკული ლექსები დაიბადა, როდესაც იგი გარემოების საყვირად იქცა, აკაკი წერეთელივით ხალხსა და ღმერთს შორის გააბა კავშირი და ხან მიწისა და ხან ცის საკუთრებად იქცა.

ქართული პოეზიის ისტორიაში პირველად რუსთაველს დაეკისრა შემოქმედების მძიმე უღელი. რუსთაველმა უზარმაზარი მაგნიტური ველის მქონე კვაზარივით ჩამოუარა მანამდე არსებულ მთასა თუ ბარში გაბნეულ მთელ ფოლკლორს, ეპოსს თუ მითოსს, შთანთქა იგი და ერთ ფასდაუდებელ ოქროს ზოდად – „ვეფხისტყაოსნად“ ჩამოსხმული დაუბრუნა ხალხს.

რუსთაველის შემდეგ ასეთი მისია დავით გურამიშვილს დაეკისრა, დავითის შემდეგ აკაკიმ, ვაჟამ და ილიამ იკისრეს ეს ტიტანური ტვირთი და როდესაც მეოცე საუკუნის ოციან წლებში ამ მძიმე უღელში გალაკტიონ ტაბიძე შეება, ეს საზიდი უკვე ისე იყო დამძიმებული ეროვნული და მსოფლიო ლიტერატურის საგანძურით, რომ გალაკტიონს მისი ტარება უღლის ერთგული ლაბა ხარივით დაჩოქილს მოუხდა: დიახ, დაჩოქილს, ოფლად გაღვრილსა და თვალელებში ცრემლჩამდგარს მოუხდა ამ მძიმე ჭაპანის განწევა. მხოლოდ ამ კუთხით და ამ თვალსაზრისით უნდა შევისწავლოთ გალაკტიონი.

გალაკტიონი ერთადერთი პოეტია საქართველოში, რომლის ლექსების განხილვისას არ უნდა შეგვეშინდეს ანაქრონიზმის. დააკვირდით, მხოლოდ თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მინურულში გამოამჟღავნა მან თავისი შემოქმედებითი კრედო და მეთოდი. აბა, მოისმინეთ:

მაქვს მკერდს მიდებული
ქნარი როგორც მინდა...

დიახ, „როგორც მინდა“ – ეს მარტო გალაკტიონის კი არა, მთელი კაცობრიობის შემოქმედთა მარადიული ოცნების ლაღადისია, და მხოლოდ გალაკტიონმა შეძლო ამის ასე სხარტად, ლამაზად და უბადლოდ თქმა, მარტო ამის მთქმელს შეეძლო შემდეგ იმავე ლექსში ეთქვა:

ხვეულთ დიადება
ვხედავ – რა უხვია,
დრომ მას დიადება
კრძალვით შეუხვია.

ნეტავ ვინ მოჰქარგა,
და როცა მოჰქარგა,
შიგ მიჰქარგ-მოჰქარგა
გზნება – ნიკორწმინდა.

მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონმა სიცოცხლეშივე იგრძნო თავისი უკვდავება, იგი მაინც ადამიანი იყო და ზოგ მის წერილსა და ლექსში გამომჟღავნებული ტრაგიზმი და შეშფოთება მხოლოდ კაცისა იყო. ვიმეორებ, ჯერ თავის უკვდავებას მიუმხვდარი კაცისა...

ვუცქერ გუმბათზე ღრუბელთა
რონინს,
ვაი, დრონი, დრონი...

და შემდეგ მისივე ეკლესიასტე:

ჯვარს ეცვი თუ გინდა, საშველი
არ არის, არ არის, არ არის...

ეს საოცრად ჰგავს გოლგოთაზე ასული 33 წლის ჭაბუკის დაეჭვებას: „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რაისთვის დამიტევებ მე“... და როდესაც იგი მიხვდა, რომ მისთვის დრო არ არსებობდა, რომ იგი თავად იქცა დროდ – ანუ უჟამო ჟამად, მაშინ თქვა:

ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია,
იგი ელვარებს, საბოლოოდ დაშრება ვიდრე,

მასში დიდება პოეტისა მე დავიმკვიდრე,
რომლის გარეშეც უკვდავებაც არაფერია.

თეთრი დღეების ისევ ისე მიმყვება დასი,
არ მომწყინდება სადღეგრძელოდ ავნიო თასი,

თქვენი, რომელთაც გატაცება მხოლოდ ჟინია.
მე არც წარსულის, არც მომავლის არ მეშინია.

მე დიდი გულისყურით ვკითხულობ ყველა წიგნსა და გამოკვლევას, რომელიც გალაკტიონის შემოქმედებას ეხება; ყველა ძიებას იმ პირველწყაროებისა, რომლებიც შემდგომ გარკვეული ტრანსფორმაციით აისახება მის შემოქმედებაში. ბევრი რამ მართლაც საყურადღებოა, მაგრამ ბევრი რამ დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს, რათა ავტორს ისეთი რამ არ დავაბრალოთ, რაც არ უფიქრია და არც გაუგონია. ასეთ კვლევა-ძიებას ავტორი მხოლოდ მისი განათლების საზღვრამდე მიჰყავს და იმის იქით რა ხდება, კვლავ გამოუცნობი რჩება.

სად უნდა ვსდიოთ ქარს, რომელიც ისე უსაშველოდ დაჰქრის გალაკტიონის შემოქმედებაში?! ისე უსაშველოდ, რომ წიგნი თავად იფურცლება და რომ ქარმა და გრიგალმა არ გამოგტაცოს ხელიდან, იგი მკერდზე უნდა გქონდეს მიკრული მაგრად, ვით ხატი და ძვირფასი ავგაროზი.

სამოცდაათი წელიწადია გალაკტიონის შემოქმედება ერთი მისი პანია ლექსის – „აი, რა მზის სიზმარიას“ მსგავსად წაღმა-უკულმა იკითხება, სწორედ კი – არასდროს, ან იშვიათად;

ეს ალბათ იმით არის გამოწვეული, რომ გალაკტიონი ყველას თავისად მიაჩნია და მას ყველა თავისებურად კითხულობს, მათ შორის მეც, რაღა თქმა უნდა. ამიტომ არის გალაკტიონი სახალხო მგოსანი.

ალბათ, ამის გამო, ქართულ პოეზიაში, არავის არ მოსწრებია იმდენი ეპიგონი, რამდენიც გალაკტიონს; ალბათ, ამის გამო არ მოსწრებია ქართულ პოეზიაში არავის იმდენი მოწიბრე და მტკაველის დამზომელი, რამდენიც გალაკტიონს. რიგში იდგნენ და დგანან დღესაც მთელი თაობები და აზომებენ საკუთარ პატარა მტკაველს მის დედამინის გულივით გადაშლილ უსაშველოდ დიდ და თბილ ხელისგულს. ის კი დგას, დალოცვილი, ღიმილიან თვალებში ეშმაკური ელვა დაუთამაშებს და გაქეზებს: კი, ძამიკო, შენმა აჯობაო...

ყოველივე ზემოთ თქმული, რა პარადოქსადაც არ უნდა მოგეჩვენოთ, მისი ღვთიური მიუწვდომლობისა და განსაცვიფრებელი უბრალოების, დემოკრატიზმის ბრალია და არავისი სხვისი. იგი თვითონ არის ამაში „დამნაშავე“.

ვიცი, კაცმა რომ გალაკტიონის ლექსების ციტირება დაიწყოს, გაილექსება და ენად გაიკრიფება. ამიტომ თავს ვიკავებ შეძლებისდაგვარად, მაგრამ აქ ერთი ლექსი რომ არ გავიხსენო, არ შემიძლია:

ვწერ ვინმე მესხი მელექსე,
რაც კი მივლია მე გზები,
ჯერ ლექსი მწვავდა, მერე მზე,
ჯერ მზე და მერე ლექსები...

მთელი ეს ლექსი საოცრად ჰგავს კრიშნას მაჰადევად გარდასახვის ისტორიას. იმ ისტორიას, როდესაც გათამამებულმა არჯუნამ გაუბედა კრიშნას – მოგვეცი ხილვად მაჰადევა თავის ღვთიურ სრულყოფაშიო...

გალაკტიონს კი ჰგონია თავად, რომ ეს ლექსი რუსთაველზე აქვს დანერილი, მაგრამ სინამდვილეში ასე არ არის. ეს ლექსი გალაკტიონმა თავის თავზე დანერა... და ეს რომ ასეა და არა ჩემ მიერ მოგონილი, ახლავე გაგახსენებთ:

„რუსთაველი მახსოვს ბავშვი“, – ამბობს ერთ ლექსში გალაკტიონი. ეს თავის თავად ჰგავს ერთ-ერთ ლოცვაში გელათის ღვთისმშობლისადმი წარმოთქმულ ეპითეტს – დამბადებელი დამბადებლისაო, – ეს გახლავთ სწორედ ის გენეტიკური კოდი, რომლის საშუალებითაც მახსოვრობა შთამომავლობით გადადის. ამიტომ ახსოვს გალაკტიონს რუსთაველის ბავშვობა, სხვანაირად ამ სტრიქონის ახსნა ყოველად შეუძლებელია.

– როდის დადგა გალაკტიონი სოცრეალიზმის რელსებზე და როდის გადმოვიდა იგი ჩვენს პლატფორმაზე? – ასე გვეკითხებოდნენ ხოლმე სკოლაში ქართულის მასწავლებლები.

მე მგონი, გალაკტიონი საერთოდ არ მჯდარა მატარებელში ამ ერთი შემთხვევის გარდა, მის კუბეში მჯდომ ქალბატონს რომ ეკითხებოდა:

ეხლა იწყება წიფის გვირაბი, –
თქვენ ხომ არაფრის შეგეშინდებათ?

ყველა დანარჩენ დროს გალაკტიონი ველად იყო გაჭრილი:

შმაგი ვით ვეფხვი დაჭრილი
მშობლიურ მთა და ველებზე,
ვარ ოცნებისთვის გაჭრილი
მე ვინმე მესხი მელექსე...

დიახ, იგი ველად იყო გაჭრილი, წინ ლურჯა ცხენების რემას მიერეკებოდა და მიჰკიოდა:

ცხენთა შეჯიბრებაზე, ცხენთა შეჯიბრებაზე!
ცხენთა შეჯიბრებაზე, გასწით, ლურჯა ცხენებო...

და როდესაც ყოველივე ეს ეფემერული ეგონა, უცებ დაინახა, როგორ „გათენდა, ცეცხლის მზე აენთო, აცურდა“... მის სულს თავისუფლება ისე მოსწყურდა, რომ ამირანივით მიჯაჭვული კავკასიონის ქედითურთ წამოიშარა და დაიქუხა:

გათენდა, შეერთდით, შეერთდით, შეერთდით!
დროშები, დროშები... დროშები ჩქარა!

მაინც როდის დადგა გალაკტიონი პროლეტარული მწერლობის მხარეზე?! იქნება, მაშინ, როდესაც ილია ჭავჭავაძემ მიმართა მომავლისაკენ ზურგშექცეულ და შეცბუნებულ ერს:

მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდი,
ჩვენ უნდა ვსდიოთ ეხლა სხვა ვარსკვლავს,
ჩვენ უნდა ჩვენი ვშვათ მყოობადი,
ჩვენ უნდა მივსცეთ მომავალი ხალხს...

აქ თითქოს ერთ ღმერთკაცს მეორე ღმერთკაცმა ჩამოართვა სიტყვა და გააგრძელა ლექსიო, ისე უხდება:

დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია
და სისხლიანი დგას ანგელოსი.
ახალ გრიგალებს ვწირავთ სიცოცხლეს
ჩვენ, პოეტები საქართველოსი...

აი, ასე დგება მწერალი ხალხის მხარეზე, ასე იწერება პროლეტარული ლექსები და ასე იქმნება პროლეტარული პოეზია.

მე, თუ გნებავთ, ხატზე დავიფიცებ, რომ ეს ორი ლექსი ერთი კაცის დაწერილია. აქედან დასკვნა: პროლეტარული მწერალი ის კი არ არის, ვინც თვითონ არის პროლეტარი, არამედ ის, ვინც პროლეტარიატს მოსწონს და უყვარს. ვინ არიან ისინი?

რალა თქმა უნდა, რუსთაველი, გურამიშვილი, ბარათაშვილი, ვაჟა, აკაკი, ილია და გალაკტიონი. რუსთაველის სტრიქონები:

მიეც გლახაკთა საჭურჭლე, ათავისუფლე მონები,
შენ დაამდიდრე ყოველი, ობოლი, არას მქონები...

ნებისმიერი ქვეყნის პროლეტარული რევოლუციის დროშასა და კონსტიტუციას დაამშვენებდა.

ღრმად, წმინდად ეროვნულია თუ არა გალაკტიონის შემოქმედება? ლიტერატურათმცოდნეები ლაპარაკობენ, მისი შემოქმედება განიცდის დასავლეთ ევროპისა და ოციანი წლების რუსეთის დეკადენტური და სიმბოლისტური ლიტერატურული სკოლების გავლენასო.

გავლენა რას მიქვია?

უნდა გვახსოვდეს, რომ ყველა გენიოსის შემოქმედება მიწიერიცაა და ზეციურიც. იგი, როგორც ატმოსფერო, ისე აკრავს მთელს დედამიწას, ერთნაირად ჰკვებავს ყველა სულდგმულს და ერთნაირად იკვებება მათი სიცოცხლითა და ჰაერით. ისინი ერთმანეთის სუნთქვით სუნთქავენ. ამიტომ არ არსებობს დედამიწაზე ადამიანური ვნება, განცდა, მელოდია, ჰარმონია, გალაკტიონის შემოქმედებაში რომ არ სუნთქავდეს, არ მოძრაობდეს და არ ცხოვრობდეს. ამიტომ შევადარე მე იგი კრიშნას და რუსთაველს. ამიტომ ჰგავს იგი ყველას და ყველაფერს.

ღმერთმა დაიფაროს, რომ ეს ასე არ იყოს, მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რასაც თავად გალაკტიონი ამბობს:

რამდენი ქარავანი, მთებზე გადამართული,
გაიშლება მცნობელი მღვრიე უდაბნოეთის,
წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული,
ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არაპოეტის...

სამყაროს თაყვანისცემის გარეშე ხელოვნება არ არსებობს. აი, რას ამბობდა გოეთე: „მე ყოველთვის მიმაჩნდა სამყარო ჩემს გენიაზე უფრო გენიალურად“. პოლ ვალერი კი გოეთეს ადამიანთა შორის ყველაზე ნაკლებ ჭკუაგადასულად თვლიდა. იგივე ითქმის გალაკტიონზეც.

პარადოქსებით არის სავსე გენიოსების ცხოვრება. ისინი ხშირად ფუსფუსებენ, საქმიანობენ, უამრავ დროს კარგავენ იმისთვის, რათა რაც შეიძლება სქელი პირადი საქმეები და რეგალიებით გადატვირთული ანკეტიები იქონიონ. ბოლოს იწყება უკუპროცესი, ანკეტიდან უკვალოდ ქრება ყველაფერი, ხანდახან გვარიცა და მამის სახელიც, დაბოლოს რჩება მხოლოდ სახელი, ყოვლისმომცველი სახელი და სხვა არაფერი.

ხუთი ბედნიერი სახელი ვიცი მე საქართველოში ასეთი ჯერჯერობით: შოთა, ილია, ვაჟა, აკაკი და გალაკტიონი.

ახლა მხოლოდ გალაკტიონზე ვიტყვი, რადგან დიდი ხანია ქართველი ხალხი მას მხოლოდ სახელით იხსენიებს.

გალაკტიონთან ძალიან ახლოს მისვლა შეუძლებელია იმიტომ კი არა, რომ ვერ გაიგებ მას, არა, სრულებითაც არა, იმიტომ, რომ იგი მოქმედი ვულკანია, თვლემს, როგორც ლავა, და ღმერთმა უწყის, როდის გაიღვიძებს.

როგორც სვეტიცხოველს უნდა ვუმზიროთ არმაზიდან, ჯვრიდან და ზედაზნიდან, როგორც ალავერდს უნდა ვუმზიროთ სიღნაღიდან და კავკასიონიდან, რათა მათი სიდიადე შევიგრძნოთ, ისე უნდა ვუმზიროთ გალაკტიონს რუსთაველიდან, გურამიშვილიდან, ბარათაშვილიდან, აკაკიდან, ილიადან და ვაჟადან, თორემ იგი მართლა შეიძლება დაგვეკარგოს დასავლეთ ევროპის ლიტერატურული სკოლებისა და მიმდინარეობების ლაბირინთებში, როგორც მრავალგზის დაგვეკარგა ხსენებული ტაძრების კედლებზე თეთრად შეფეთილი კირის ქვეშ ძვირფასი და გენიალური ეროვნული ფრესკები.

მაინც რა იყო და რა არის გალაკტიონი ჩვენთვის?!

თუ გალაკტიონისავე სიტყვებს გავიხსენებთ, რომ:

უსიყვარულოდ
მზე არ სუფევს ცის კამარაზე,
თვით უკვდავებაც
არ არსებობს უსიყვარულოდ.

და იმასაც თუ გავიხსენებთ, რომ:

სიყვარული თავად არის ღმერთი და თუ სიყვარული ჩვენთან არს, ჩვენთან არს ღმერთი, მივხვდებით, რომ გალაკტიონი არის გენი რუსთაველისა, მეოცე საუკუნეში გაღვიძებული და მზემდე აღზევებული.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, 10 დეკემბერი, №50.

აკაკი ვასაძე

გენიალური გალაკტიონი

გალაკტიონისა და მისი პოეზიის გენიალურობა არაერთგზის თქმულა, მაგრამ მკითხველებიცა და ლიტერატორებიც უპირატესად გალაკტიონის შედევრების შთამაგონებელი და გრძნობათა აღმტაცო ძალიდან გამომდინარე აღიქვამენ მის გენიალურობას. პოეტის გენიალურობა კი უფრო მეტია, ვიდრე მის ლექსთა გარკვეული (დიდი თუ შედარებით მცირე) ნაწილის თვით უაღრესი შთამაგონებლობა. არა თუ მძაფრად შთამაგონებელი, თვით გენიალური ლექსები აქვს ბარატინსკისა და ფეტს, მაგრამ გენიალური იყო პუშკინი. ჩვენში უბრწყინვალესი ლექსები აქვთ ალ. ჭავჭავაძესა და გრიგოლ ორბელიანს, მაგრამ გენიალური

იყო ბარათაშვილი. გენიალური პოეზია გაცილებით მეტს გულისხმობს, ვიდრე გენიალური ლექსებია. არ არსებობს თვით ყველაზე გენიალური პოეტი, რომლის ყოველი ლექსი ერთნაირად უმაღლეს მხატვრულ ქმნილებას წარმოადგენდეს (მხედველობაში არა მყავს რუსთაველი და მისი ბადალი ხელოვანნი, რომელთა შემოქმედება ისტორიამ მხოლოდ ნაწილობრივ შემოგვინახა, – შეუძლებელია რუსთაველს ერთბაშად და მაგიდასთან ერთი მიჯდომით გამოემუშავებინოს ის ოსტატობა, რომელიც ცხადდება მის „ვეფხისტყაოსანში“). გენიალური პოეტის პიროვნება და შემოქმედება რამდენიმე გენიალური ქმნილებით არ განისაზღვრება. გალაკტიონს აქვს მრავალი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უბრალო ლექსი; მაგრამ თვით ყველაზე უბრალო ლექსშიც იგი მაინც გენიალური რჩება. [...]

საერთოდ, გენიალური პოეტის შემოქმედების ღირებულება, საბედნიეროდ, სცილდება ვინრო სუბიექტურ აღქმათა და პირადი სიმპათია-ანტიპათიის ფარგლებს, რადგან იგი ეპოქალური მოვლენაა; და როგორც ყოველ ეპოქალურ მოვლენას, საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში აღჩენილს, პოეტის შემოქმედების გენიალურობასაც თავისი ობიექტურად დამასაბუთებელი ნიშნები აქვს. მაშ, რომელია ის ობიექტური ნიშნები, რომელთა საფუძველზე გალაკტიონს ყველასგან განსხვავებულად და გენიალურად ვაცხადებთ?

რა თქმა უნდა, ერთ-ერთ პირველ და უმთავრეს ნიშანთაგან უნდა მივიჩნიოთ მისი „ლურჯა ცხენები“, „ნიკორნმინდა“, „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „გურიის მთები“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „მე და ლამე“ და სხვა შედეგები მისი ლირიკისა. და რაც მთავარია, **შედეგითა სიმრავლედ**. ეს უკანასკნელი მომენტი – სიმრავლე შედეგთა – განსაკუთრებით ყურადსაღებია, რამეთუ მონიშნავს ტალანტის განსაკუთრებულ სიმძლავრეს, დიდ შემოქმედებით ენერგიას. და მაინც ეს არის მხოლოდ ერთ-ერთი ნიშან-საბუთი.

მის კვალად უნდა აღინიშნოს გალაკტიონის ტალანტის უნიკალური და არსებითი მხარე – ფანტაზიის სახეთა ისეთი უჩვეულო მელოდიური ატმოსფერო, პოეტის შთაგონების განმსჭვალვა ისეთი განსაკუთრებული ჰანგებით, რომლებიც საწყისშივე განსაზღვრავენ მოვლენათა ასახვის გალაკტიონისეულ მანერას. მუსიკა, „მელოდიის სახეთა“ და „სახეთა მელოდიის“ წვდომა – იყო გალაკტიონის პოეზიის არსებითი თვისება, მისი ტალანტის ხასიათი, მოვლენათა როგორც შემოქმედებითი დაუფლების, ასევე მხატვრული გამოხატვის უმთავრესი საშუალება. გალაკტიონისეული მუსიკა – მისი გენიალობის განმსაზღვრელი თავისთავადი მნიშვნელობის ობიექტური ნიშანია.

უაღრესად საგულისხმო ნიშნად უნდა მივიჩნიოთ აგრეთვე მისი პოეზიის ორკესტრულობა, მრავალმხრივობა, მრავალპლანიანობა – მისი დიდი შემოქმედებითი დიაპაზონი, რომელმაც ერთბაშად და თავიდანვე დასახა რამდენიმე მიმართულება და სტილური ნაკადი სინამდვილის მხატვრული ასახვის სფეროში. გალაკტიონის პოეზიას როცა ჩაუფლრმავდებოდა, შემოქმედებით ინტერესთა ისეთი მრავალმხრივობის, საგანთა და ფერთა სიუხვის ისეთი მონმენი გავხდებოდა, რომ უნებურად გავიფიქრებთ, თითქოს რამდენიმე შემოქმედის სული ერთდროულად მოქმედებდა მის არსებაში. შემოქმედებითი დიაპაზონის სიფართოვემ და სიმძლავრემ დასაწყისშივე განსაზღვრა აგრეთვე სწრაფვა ყველა სახის ლექსის ოსტატური დაუფლებისაკენ.

პროდუქტულობა და სწრაფი ზრდა, მუდმივი მზაობა მოვლენათა შემოქმედებითი აღქმისათვის და დაუღალავი ძიებანი გამოსახვის ახალი საშუალებებისა, რაც უცილობელი ნიშანია დიდი ტალანტისა და რასაც მძლავრი შემოქმედებითი ენერგია განაპირობებს ხელოვანში, დაკავშირებული იყო, ერთის მხრივ, ხელოვნების ფანატიკურ სიყვარულთან და, მეორეს მხრივ, საკუთარი ძალისა და მისიის გაცნობიერებასთან.

იშვიათზე იშვიათია გალაკტიონისეული ფანატიკური სიყვარული ხელოვნებისა, რაც მისი ყრმობის წლებშივე გამოვლინდა. ჯერ კიდევ 16 წლის ჭაბუკმა მტკიცედ და გადანყვეტილად თქვა: „სხვას რასა აქვს ქვეყნად ფასი, რომ არ იყოს ხელოვნება?!“ ქვეყნად მისთვის უფრო მაღალი და ძვირფასი „სხვა არა იყო სიმღერისთანა“ და მის უმაღლეს სურვილს შეადგენდა „სიმღერებში სიკვდილი“. მის პოეზიაში უხვად მიმოხეული ამგვარი ფრაზები პოეტური პოზა კი არ არის, არამედ მრწამსის გულწრფელი და თამამი აღიარებაა.

სითამამე – დიდი ტალანტის უცილობელი თვისებაა.

გალაკტიონმა ყმანვილკაცობაშივე იგრძნო თავის არსებაში ძალა ტალანტისა, გაიცნობიერა თავისი „ქნარი გიგანტიური“, მიხვდა თავის მისიას – ყოფილიყო შემქმნელი ახალი ეპოქის პოეზიისა, გამომხატველი და წარმმართველი თავისი ხალხის სულისკვეთების და მსოფლშეგრძნებისა. და თუ ამ ცოდნას, ამ იდეას თავიდან „საიდუმლოდ ატარებდა გულში“, შემდგომ მთელის ხმით და მტკიცედ განაცხადა, რომ იგი „მგოსანთა მეფეა“ და რომ მისი მოვლინებით დაიწყო მთელი საუკუნის პოეზიის განმსაზღვრელი ახალი ხანა – ხანა წიგნისა „არტიტული ყვავილები“. ასეთი თვითშემეცნება და განაცხადი გენიოსის ხვედრია და მისი გამართლება კი გენიალურობის დასტურია. [...]

გენიალურის შესაფერის გასაოცარ სითამამეს ავლენდა გალაკტიონი არამარტო ქართული პოეზიის ტრადიციების, არამედ მის გარშემო ახალ-ახალი მიმდინარეობებისა და იდეების შეთვისებაში და საკუთარი ახალი მხატვრული ფორმების შექმნაშიც. [...]

დიდი ტალანტები – მძლავრი და ურყევი რწმენის პიროვნებები იყვნენ მუდამ. ასეთი იყო გალაკტიონიც. ურყევი რწმენაც იყო მისი შემოქმედების მასტიმულირებელი, მისი ლექსების გულწრფელობისა და აღმამფრენი ხასიათის განმსაზღვრელი პირობა.

და ყოველივე მასთან ერთად გალაკტიონი იყო პოეტი, რომელმაც ახლებურად დაანახვა ქართველ კაცს თავისი მთები და ყანები, თავისი ზვრები და ბალები, თავისი ცა და ზღვა; რომელმაც კვლავ შეგვაგონა, რომ „უსიყვარულოდ მზე არ სუფევს ცის კამარაზე“ და ახლებურად გაგვააზრებინა „სამშობლოს გადარჩენის გზა“. მან არამხოლოდ ქართველი კაცისთვის, არამედ თვით ქართველში გაასხივოსნა პოეზია და შეძლო გაემდიდრებინა ჩვენი გრძობათა და ხილვათა სამყარო. ბრწყინვალე და დიდებამოსილი იყო მისი შემოქმედებითი გზა მთელი ორმოცი წლის მანძილზე; გზა ახალ-ახალ სახეთა და ჰანგთა წვდომისა, ურთულესი და უნატიფესი გამომსახველობითი საშუალებების მიგნება-დაუფლებისა. [...]

თუმცა ის მიმართულება, რომელიც გალაკტიონმა განავითარა ორმოციანი წლების მეორე ნახევარსა და ორმოცდაათიან წლებში, უკვე მონიშნული იყო მისი შემოქმედების პირველ ეტაპზეც, მაგრამ თვით განვითარება ადრე მონიშნულისა იმდენად მძლავრი, მრავალფეროვანი და დღეისთვის შემოქმედებითად ისე აღმამფრენი აღმოჩნდა, რომ უკვე თავისთავადი ახალი პოეტური ღირებულების მქონე მოვლენად წარმოგვესახება არამარტო გალაკტიონის, არამედ მთელი თანამედროვე ქართული პოეზიის სფეროში.

თავისი შემოქმედების უკანასკნელ ეტაპზე გალაკტიონი მისთვის არსებითად დამახასიათებელ რომანტიკულ დამოკიდებულებას სინამდვილის მოვლენებისადმი გამოხატავს არა მაღალმხატვრულის პათოსითა და მგზნებარებით, არამედ – უპირატესად, ჩვეულებრივი, სადა პოეტური ფორმებითა და სასაუბრო მეტყველების მხატვრულად გამოყენება-გადამუშავების გზით. ამ პერიოდის მის შემოქმედებაში მძლავრობს „ირონიის მომენტი“ და სარკასტული ტონები, რომლებიც ორგანულად ერწყმიან მელანქოლიურ ინტონაციებს; და რაც მთავარია: ათ-ოციან წლებში ეს ურთულესი პოეტური სიმბოლოების, უღრმესი და ფარული მნიშვნელობის მეტაფორების, უაღრესად რთული პოეტური ფრაზების ოსტატი ახლა ასე აცხადებს: „მიყვარს ყველაფერი სადა, მიყვარს ყველაფერი ძველი“ და განცდებს სრულიად შეუფერადებლად, თითქოს თამაშითა და ნატიფი იუმორით გამოთქვამს.

ზემორე თქმული იმას როდი ნიშნავს, თითქოს ერთი შემოქმედებითი ინტერესით, ერთი მხატვრული ხერხითა თუ გამოსახვის მანერით ისაზღვრებოდა გალაკტიონის ბოლო პერიოდის პოეზია. შემოქმედებითი ცხოვრების უკანასკნელ ეტაპზეც მას მხატვრული ასახვის მრავალფეროვნება და მრავალპლანიანობა ახასიათებს. [...]

სიკვდილამდე ფლობდა გალაკტიონი ახალი ხანის „მგოსანთა მეფის“ გვირგვინს.

და არამარტო ცხოვრებითა და შემოქმედებით, თვით სიკვდილითაც იყო გენიალური.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, 10 დეკემბერი, №50.

როლანდ ბერიძე

მყარი სალექსო ფორმები გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში¹

ვილანელი

1922 წელს ჟურნალ „კანდელის“ პირველ ნომერში, პოეტის ბიოგრაფოსის ცნობით, გალაკტიონ ტაბიძეს გამოუქვეყნებია ლირიკული ნაწარმოები, რაზედაც იმ ჟურნალისავე ბიბლიოგრაფიულ ანოტაციაში ნათქვამი ყოფილა: „ფორმა ვილანელისა ქართულ ენაზე ზემოხსენებული ლექსით პირველადაა გადმოცემული“ (იოსებ ლორთქიფანიძე). აი, ისიც (გალაკტიონის „ვილანელს“, რომელიც პოეტის თხზულებათა გამოცემებში, ჩვეულებრივ, ასტროფულად იბეჭდება, თვალსაჩინოებისათვის ვანანევრებ სამტააპედებად):

ყოველივე ქარია და ჩვენება!
ოჰ, სიცოცხლე უეცარი ქარია..
მარადია ერთადერთი შვენება,

ყოველგვარი ღამეების თენება,
კარგად იცი, სულო, რომ სიზმარია,
ყოველივე ქარია და ჩვენება.

ყოველივე მერნის გადაჭენება
ნათქვამია, როგორც ძველი არია...
მარადია ერთადერთი: შვენება.

ისევ ნგრევა, ისევ ისე შენება,
მოსაწყენი, მგლოვიარე ზარია.
ყველაფერი ქარია და ჩვენება.

ყოველივე: ცხედრის გამოსვენება
მხოლოდ მავნე ქვეყნის სულს უხარია,
მარადია ერთადერთი: შვენება.

სამუდამო ძილი და მოსვენება
როგორ მინდა, მაგრამ როგორ მწარეა...
ყველაფერი ქარია და ჩვენება,
მარადია ერთადერთი: შვენება.

ასე ამეტყველდა ქართულად ერთ-ერთი ძველევროპული სალექსო ფორმა.

ცნობილია: ვილანელი შუა საუკუნეთა იტალიურ ზეპირსიტყვიერებაში წარმოიშვა. სატრფიალო ხასიათის მუსიკალურ-პოეტურმა კომპოზიციამ, რომელსაც სიცილიელი მწყემსები სიმღერით (და, ალბათ, ცეკვა-თამაშითაც) ასრულებდნენ, საფრანგეთისაკენ გაიკაფა გზა. რენესანსის პოეტებმა – „პლედის“ ერთ-ერთმა ხელმძღვანელმა ჟოაკენ (ჟოაშენ) დიუ ბელემ და მისმა თანამოკალმეებმა სინკრეტული ელემენტები ჩამოაშორეს და საკუთრივ ლიტერატურული იერი შესძინეს მეზობელი ხალხისაგან შეთვისებულ სალექსო ყალიბს.

¹ ამ სათაურით გავაერთიანეთ რ. ბერიძის ნაშრომების ის ცალკეული მონაკვეთები, რომლებიც შეეხება გალაკტიონის შემოქმედებაში დადასტურებულ მყარ სალექსო ფორმებს.

XIX საუკუნეში ვილანელს ერთგვარი ინტერესით მიუბრუნდა ფრანგული წყობილსიტყვაობა. ეს, უწინარეს ყოვლისა, თეოდორ დე ბანვილზე ითქმის (ჯერ რომანტიზმის წარმომადგენელი იყო, შემდეგ პარნასელებს მიემხრო).

გასული საუკუნისავე მეორე ნახევარში ვილანელი ალაგ-ალაგ სხვათა ენებზედაც გახშირდა.

ჩვენი დროის რუსულმა პოეზიამაც გამოავლინა მისი რამდენიმე ნიმუში, მაგალითად, ვალერი ბრიუსოვის „ნამიერი სიზმარი“.

როგორია ვილანელის სპეციფიკური ნიშნები? ეს კარგად ჩანს ზემოთ წარმოდგენილი ნაწარმოებიდან, რომელშიც კონკრეტულად ვლინდება ვილანელის, როგორც ლირიკულ ნაწარმოებთა დამოუკიდებელი კომპოზიციური ფორმის, ზოგადი კანონზომიერება. დავაკვირდეთ ლექსის სტროფულ-რითმულ მოდელს:

$A_1bA_2 abA_1 abA_2 abA_1 abA_2 \dots ab A_1A_2$

ეს ნიშნავს: ვილანელი სამტაეპოვანი ტროფებისაგან შედგება, რითმა ორკეცი აქვს, გარემომცველი ტაეპები ერთიმეორეს ერთმება, შუა ტაეპთა კლაუზულები კი ერთიმეორესთან არის ეფფონიურად შეთანხმებული. ამასთან, ლექსის პირველი და მესამე ტაეპები რიგრიგობით აბოლოებს ყოველ ახალ სტროფს. კერძოდ, პირველი ტაეპი, წესის თანახმად, ლუნი სტროფების ბოლო ტაეპებად მეორდება, ხოლო მესამე ტაეპი კენტი სტრიქონების დამამთავრებელ პნკარად გადადის. უკანასკნელი ხანა ოთხტაეპოვანია, მისი მესამე რითმული ერთეული მონინავე სტროფის პირველ ტაეპს იმეორებს, მეოთხე კი – იმავე მენინავე სტროფის მესამე სტრიქონს.

ასეთია განსახილველი სალექსო ფორმის გარეგნული მხარე.

სამწერლო გამოცდილება მონმობს: ამ კომპოზიციური ფორმით, ჩვეულებრივ, ლირიკა იკვებება. მიზეზი გასაგებია: ლირიკის გვარეობითი საფუძველი, ანუ ობიექტური სინამდვილისაგან აღძრული სუბიექტური რეაქციის ამსახველი ძირითადი ხერხი, ლირიკული თხრობაა. ამიტომ ვილანელის „ამღერებულ ხასიათს“ ბუნებრივად ჰგუობს (ან: შეიძლება ჰგუობდეს) ელეგია, ოდა, იდილია, ჰიმნი თუ სხვა ჟანრი ლირიკისა.

ვილანელში, როგორც ჩანს, ფსიქიკური ეფექტის თვალსაზრისით, დადასტურებული მოლოდინის ორგანიზაცია უნდა თამაშობდეს განსაკუთრებულ როლს. გარემომცველი ტაეპების რითმათა საერთო ბგერწყობა, ხოლო, მეორე მხრივ, შუა ტაეპების რითმული ერთიანობა (ან მსგავსება) სისტემურად მეორდება და, ამრიგად, ეფფონიური შესაბამისობის მოლოდინი თანმიმდევრულად მართლდება. არანაკლებ შთაბეჭდილებას ახდენს სარეფრენოდ გამიზნული ფრაზები, თითოეული სტროფის ბოლოს რომ ხშიანდება და ყოველ ახალ ვითარებაში ახალ-ახალი სემანტიკურ-ინტონაციური ნიუანსებით ივსება. ყოველივე ამის გამო, ბუნებრივია, ლირიკული ნაწარმოების აზრობრივ-ემოციური შინაარსი ღრმავდება, ბგერწყობის გამომსახველობა ცხოველდება და, მაშასადამე, შემოქმედებითი მშვენიერების ზეგავლენაც მატულობს.

მხატვრული შთამბეჭდაობის ამ შესაძლებლობას ერთობ ოსტატურად, მოხდენილად იყენებს გალაკტიონი: ლირიკული გრძნობის მოძრაობა რომ გაამძაფროს, გასამეორებელ ტაეპებს საპირისპირო პოეტურ დებულებათა გადმოსაცემად იშველიებს. პირველ პნკარში ჩაქსოვილი თეზა – „ყოველივე ქარია და ჩვენება“ – თანდათან, უფრო და უფრო იძაბება ამ თემის მიერ მოტივირებული გრძნობად-კონკრეტული ხატებით: „ოჰ სიცოცხლე უეცარი ქარია“, „ყოველგვარი ღამეების თენება, კარგად იცი, სულო, რომ სიზმარია“ და სხვა. იმავდროულად ვითარდება მეორე სარეფრენო ტაეპში გამჟღავნებული ანტითეზა – „მარადია ერთადერთი: შვენება“. ნაწარმოების ბოლო ორ სტრიქონში კი ანაზდეულად მთლიანდება თეზა და ანტითეზა. და ეს კონტრასტული სინთეზი, ვგონებ, თავისებურად ეხმიანებოდეს ცნობილ ფილოსოფიურ შეგონებას კაცობრიობის ხანგრძლივი სულიერი მოღვაწეობით შემავრებულს: „Ars Longa, vita brevis“ (ხელოვნება მარადიულია, სიცოცხლე – წარმავალი).

ქართულ კაზმულ სიტყვიერებას გალაკტიონის „ვილანელის“ შემდეგ, რამდენადაც ვიცი, აღარ გამოუყენებია ეს ვერსიფიკაციული ჩარჩო. მას, ტერცინისა და რონდელის მსგავსად, რატომღაც, სხვანაირი ბედი ერგო სონეტურ, ტრიოლეტურ, ოქტავურ თუ ევროპული წარმოშობის სხვა კომპოზიციებთან შედარებით.

ფრანგული ბალადა

ეგრეთწოდებული „ფრანგული ბალადა“ პრინციპულად განირჩევა იმ ბალადისაგან, რომელიც ამჟამად, ჩვეულებრივ, ლირიკულ-ეპიკური ხასიათის ნაწარმოებს გულისხმობს. ვიდრე მათ შორის არსებულ უთანაგვარობას შევეხებოდეთ, ჯერ „ფრანგული ბალადის“ სპეციფიკურ ნიშნებს გავცნოთ.

თანაარსებობს „ფრანგული ბალადის“ ბევრნაირი სახეობა, რომელთაგან ყველაზე უფრო შემდეგი ფორმაა გავრცელებული:

ababbcbC ababbcbC ababbcbC bcbC (8+8+8+4)

ეს ნიშნავს: ლექსი ოთხი სტროფისაგან შედგება. პირველი სამი სტროფი რვა-რვა ტაეპს შეიცავს, ბოლო სტროფი კი – მხოლოდ ოთხ პნკარს. თითოეული მათგანის უკანასკნელი, ჩამკეტი სტრიქონი ერთსა და იმავე ფრაზას იმეორებს უცვლელად, ანდა ნაწილობრივი ცვლილებით, ყოველი სტროფის ბოლო ტაეპი, ბოლო ფრაზა ან ბოლო სიტყვა, ჩვეულებრივ, ლირიკული ნაწარმოების თემად ან ძირითად პოეტურ ხატად გვევლინება და მათი სემანტიკური ანტიურაჟის შესაბამისად ახალ-ახალი შინაარსობრივი ნიუანსებით ივსება ყოველ ახალ სტროფში. „ა“ რითმა ექვსჯერ იხმარება „ბ“ – თოთხმეტჯერ, ხოლო „ც“ რვაჯერ გამოიყენება. ასე რომ, მთელი ლექსი ჯვარედინად განლაგებულ სამკეც რითმას ეფუძნება. დამამთავრებელ სტროფს ტრადიციულად „მიძღვნა“ (envoi) ჰქვია. თავდაპირველად, „ფრანგული ბალადის“ განვითარების ადრინდელ საფეხურზე, ენვოი მიმართული იყო პრინციპადმი, ვისაც პოეტი თავის ქმნილებას სთავაზობდა. ლირიკული თხზულების ამ ნაწილში „მოცემულია რაღაც პრაქტიკული (დასკვნა), რომელიც წინა სამი სტროფის შინაარსიდან გამომდინარეობს და შემაგრებულია შემაჯამებელი სტრიქონით“ (გ. შენგელი).

ლირიკულ ნაწარმოებთა ეს კომპოზიციური ფორმა ჩვენში ქართულმა სიმბოლისტურმა პოეზიამ გამოავლინა XX საუკუნის 20-იანი წლების დამდეგს. იგულისხმება: ცისფერყანწელთა ცნობილი წარმომადგენლის ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბალადა“ სანდრო ცირეკიძისადმი მიძღვნილი; დაიბეჭდა 1924 წელს ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორების“ მე-11 ნომერში. [...]

ვალერიან გაფრინდაშვილის ლირიკული ნაწარმოების კომპოზიციური ფორმა ზედმიწევნით ესადაგება ფრანსუა ვიიონის იმ ლექსებს, რომელთაც საფუძვლად უდევს ფრანგული ბალადის ზემოაღნიშნული სტროფულ-რიტმული მოდელი. ესენია: „ბალადა გარდასული დროის ქალბატონებზე“, „სულის მოსახსენებელი ბალადა“, „ვედრების ბალადა“, „ვიიონი – თავის დობილს“, ან „წვირილმანთა ბალადა“. შეადარეთ: ვალერი ბრიუსოვის „ლამის ბალადა“, „მოგონებათა ბალადა“, „ინვის ცის თალი“, იგორ სევერიანინის „უნდა დამთავრდეს ომი“ და მისთანანი.

საანალიზო კომპოზიციურ ფორმაში ოდნავი ცვლილება შეაქვს გალაკტიონ ტაბიძეს:

აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი
დაუმსხვრეველი იდგა დიდებით,
ეპოქის გედი
ოცნებას მღერის გაბედიტებით.
კედლებს რომ სინჯავს გრძნეულ თითებით,
უკვდავებისთვის შეშლილი გონი,
ჩრდილი, მოსილი მარგალიტებით,
ვად დრონი, დრონი!

ციხე-გალავნებს სჩქევს სისხლის წვეთი,
 დღე შემმუსვრელთა ალთა კიდებით.
 ვინ იყო ქვათა ამათთა მკვეთი?
 იგი არ ჰკვდება გულდამშვიდებით.
 სურო და ხავსი ღაღღით, გვრიტებით.
 ვაჩნევ თაღებზე ღრუბელთა რონინს,
 გაშლილან ნისლთა პირამიდები.
 ვაჲ დრონი, დრონი!

ო, ნანგრევებო, თქვენ გეზიდებათ
 ყრმობისა ჩემის პირველი ბედი.
 უამიდობით თუ ამიდებით
 დიდება მერგო მე სხვაზე მეტი;
 ეხლაც ანათებს ძველი მითებით
 (შემობურული გალაკტიონი),¹
 იგი ქარს ებრძვის გაბედითებით.
 ვაჲ დრონი დრონი!
 აქ შეგხვდი პირველს – ვისაც მითებით
 გესალმებოდა მძაფრი როონი,
 იყო სალამი, იყო მშვიდობით...
 ვაჲ დრონი, დრონი!

აქ დამონმებული ნანარმოების პირველი, მეორე და მეოთხე სტროფები ზუსტად იცავს „ფრანგული ბალადის“ სავალდებულო ნორმებს. თავისებური წესით განაწილებული რითმა სამკეცია (სვეტი – გედი – წვეთი..., დიდებით – გაბედითებით – თითებით..., გონი – დრონი – რონინს...); მენინავე სტროფის უკანასკნელი სტრიქონი („ვაჲ დრონი, დრონი!“), უგამონაკლისოდ მეორდება დანარჩენი სტროფების ბოლოს. მესამე სტროფი კი დაკანონებული სქემიდან ოდნავ უხვევს: მოსალოდნელი რითმული კონფიგურაციის (ababbcbc) ნაცვლად გვაქვს: (babab[c] bc). ეს გადახვევა, როგორც ჩანს, გააზრებული ქცევის შედეგია, ვინაიდან განსახილველი ლექსის არცერთი ვარიანტი არ ადასტურებს მესამე სტროფის რითმათა სხვანაირ განლაგებას. რაც მთავარია, სტროფის უკანასკნელი ვარიანტის თემატური მომენტი ბუნებრივად აგრძელებს ნანარმოების თემას, არ ეწინააღმდეგება ლირიკული გრძნობის მოძრაობას. პირიქით.

ხოლო „აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“ რომ ნამდვილად „ფრანგული ბალადის“ ფორმით არის ჩაფიქრებული (და განხორციელებულიც!), ამას თვითონ გალაკტიონის ხელნაწერები მონშობს. როგორც პოეტის თხზულებათა მეორე ტომის კომენტატორთა შენიშვნებიდან ჩანს, დასახელებული ლექსის B ვარიანტს სათაურად ჰქონია: „ბ ა ლ ა დ ა დანერილი ბაგრატის ტაძრის ნანგრევებში“ (იხილეთ: გ. ტ ა ბ ი ძ ე , თხზულებანი თორმეტ ტომად, II, 1966, გვ. 476). ჩემგან ხაზგასმული სიტყვა, რალა თქმა უნდა, „ფრანგული ბალადის“ ფორმას გულისხმობს.

აღნიშნული სახეობის გარდა, ვიმეორებ, „ფრანგული ბალადის“ სხვა ფორმებიც მოიპოვება.

[...] და მაინც, საჭიროა „ფრანგული ბალადის“ მრავალსახეობიდან გამოვაცალკეოთ ერთი კომპოზიცია, სადაც ასეთი წესრიგი აშკარავდება: ლექსი ხუთსტროფიანია, ხუთივე („მიძღვნის“ ჩათვლით) რვა-რვა ტაქსს შეიცავს და სამმაგ რითმას ეფუძნება, მაგალითად, ესტაშ დე შანის „მინდვრებში, სადაც ჰაერის სიამეა“:

ababbcbC ababbcbC ababbcbC ababbcbC ababbcbC (8+8+8+8+8)

ესტაშ დეშანის ამ ნანარმოებს კომპოზიციური ფორმით ენათესავება ბორის პასტერნაკის ხუთსტროფიანი „ბალადა“ (საწყისი ტაქსები: „ცახცახებენ ავტობუსის გარაჟები“) და

¹ ტაეპი პირობითად არის აღდგენილი ლექსის ერთ-ერთი ვარიანტიდან (T.t. 5687).

სხვანი, მათ შორს – გალაკტიონ ტაბიძის ლექსი „პარიზის სეზონი“, ოღონდ ეს უკანასკნელი ოთხ სტროფს ემყარება. საგულისხმოა: „პარიზის სეზონი“ 1935 წელს (შესაძლოა, საფრანგეთის დედაქალაქში პოეტის ყოფნისას) შეიქმნა. იმჟამად გალაკტიონი, როგორც საბჭოთა კავშირის დელეგაციის წევრი, პარიზს სტუმრობდა, კულტურის დაცვის მსოფლიო კონგრესის მუშაობაში მონაწილეობდა. „პარიზის სეზონისათვის“ „ფრანგული ბალადის“ ფორმის შერჩევა, გასაგებია, ბუნებრივ ასოციაციად უნდა მივიჩნიოთ:

ხედავთ? სეზონი ავიდა
მწვერვალზე, როგორც ზმანება.
ათასგვარ სანახავითა
სჩქეფს ბალთა ახმოვანება!
სიმღერებს დაეტანება
რყევანი უმიზეზონი,
ფრანკიც ძირს მიექანება,
და ასე მიდის სეზონი...

სეზონში, ვიტყვი თავიდან,
ტენორნი იქცნენ ბანებად.
პრესა კარგს ვერ ცნობს ავიდან,
ავი კარგს დაემგვანება.
სვიპსტიკს მიეტანება
პარიზელების რეზონი,
ფრანგი ფრანკს ეთაყვანება
და ასე მიდის სეზონი...

„სიცხეს როგორმე ავიტან –
ამბობს სხვა – დამენანება
აფეთქებათა ზვავიდან
ჩვენი ხმის დაგვიანება.
ვით გულის დაზიანება,
თრთიან ღარიბთა ეზონი.
პარიზი ბედს მიაწება
და ასე მიდის სეზონი“.

აქ თამამი ხმა თავიდან
ზოგ-ზოგს არ ეპრიანება.
ზოგს, მოსულს სანახავიდან,
სიტყვის თქმა დაენანება.
უეცრად, როგორც ბრძანება,
ხმა სწვდა ქოხს, არა მეზონისს,
გაისმა აღფრთოვანება
და დაყირავდა სეზონი.

შედარება ცხადყოფს, რომ ესტაშ დეშანის და გალაკტიონის ბალადები ერთიმეორეს ემთხვევა სტროფულ-რიტმული მოდელის თვალსაზრისით. აქვე შევნიშნავ: გალაკტიონის ლექსს ვარიანტებში სათაურად აწერია „ბალადა ზაფხულის სეზონის შესახებ“ (გ. ტაბიძე, თხზულებანი თორმეტ ტომად, IV, გვ. 100). ეს ფაქტი თვალნათლივ მეტყველებს: „პარიზის სეზონი“ „ფრანგული ბალადის“ ფორმით ჩაუფიქრებია პოეტს.

[...] რა პრინციპული სხვაობა არსებობს „ფრანგულ ბალადასა“ და ლირიკულ-ეპიკურ ბალადას შორის? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ერთიმეორეს შევადაროთ გალაკტიონის „აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“ და გოეთეს „ტყის მეფე“.

გალაკტიონის ლექსი ლირიკული ხასიათისაა, უშუალოდ გადმოსცემს პოეტის ემოციას, ან იმ საპასუხო რეაქციას, რომელიც სინამდვილის ერთ-ერთი მოვლენის შედეგად ჩნდება შემოქმედის სულიერ სამყაროში. აქ ერთადერთი გრძნობა მოძრაობს, კერძოდ, ეს გრძნობა უშუალოდ გვიხატავს ჟამთაშვლის მიერ ლოდებშემორღვეული ხელოვნების ძეგლის ხილვით შობილ სევდას. უშუალოდვე მჟღავნდება ასახულ საგანთან (მოვლენასთან, პროცესთან) იდეურ-თემატური დამოკიდებულება პოეტისა. თვალსაჩინოა სუბიექტურ-ემოციური ელემენტების სიჭარბე.

გოეთეს „ტყის მეფე“ კი სინთეზურ ხასიათს ავლენს, მხატვრული წარმოსახვის ლირიკულ და ეპიკურ ხერხთა ერთობლივ მოქმედებას ემყარება. დავაკვირდეთ სიუჟეტურ ქარგას: ქარიანი ღამეა. მამა შინისკენ ცხენით მიაქროლებს მცირეწლოვან შვილს. ეშინია პატარას: ციდან წამოსული ნისლი ტყის მეფედ ელანდება, ქარისაგან ფოთლების აშრიალება ტყის მეფის დანაპირებად ერგენება, ბებერი ტირიფის დახრილი რტოები ტყის მეფისავე დანაპირების ასრულებად ეზმანება. ამოდ ღამობს შეძრწუნებული მშობელი ყრმის დამშვიდებას. ბიჭუნა კვდება.

აქ, როგორც ვხედავთ, ხელშესახებია მარტივი სიუჟეტი, პერსონაჟთა მაქსიმალური სიმცირე, ლაკონიური თხრობა, ამბისა და სიტუაციის მძაფრი განვითარება. ამ ნიშნებით გოეთეს ლექსი სიუჟეტიანი ნაწარმოებია, აქვს ეპიკური თხზულების ყველა ძირითადი ნიშანი: ექსპოზიციაც, კვანძის შეკვრაც, მოქმედების განვითარებაც, კულმინაციაცა და კვანძის გახსნაც. ყოველივე ამის გამო „ტყის მეფე“ მცირე ფორმის ეპიკურ ჟანრებს უერთდება, უფრო ზუსტად – ლირიკულ-ეპიკური ჟანრის თხზულებად შეიგრძნობა, კერძოდ, ფსიქოლოგიური ბალადის სახეობად აღიქმება.

შეიძლება დავასკვნათ: გალაკტიონის „აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“, კომპოზიციის ლირიკული საფუძვლის გამო, ლირიკული ლექსია, როგორც, მაგალითად, ფრანსუა ვიიონის „ბალადა პარიზელ ქალებს“, ან „ამ თვის სურვილები“ კლემან მაროსი, ან კიდევ ჟერმენ ნუვოს – არტურ რემბოსი და პოლ ვერლენის მეგობრის – „სიყვარული“.

გოეთეს „ტყის მეფე“, კომპოზიციის ლირიკულ-ეპიკური საფუძვლის გამო, ლირიკულ-ეპიკური ლექსია, როგორც, ვთქვათ, რობერტ ბერნსის „ჯონი – ქერის მარცვალი“, ფრიდრიხ შილერის „თასი, ვიქტორ ჰიუგოს „ბარიკადებზე“, ადამ მიცკევიჩის „ბუდრისი და მისი ვაჟები“, პუშკინის „სიმღერა გრძნულ ოლეგზე“, გალაკტიონის „ერთხელ საღამოთი“ და სხვანი მრავალნი.

და, ბოლოს, ლირიკულ და სიუჟეტიან ბალადებს შორის არსებულ სხვაობას მათი გარეგნული ნიშნებიც ნათელყოფს: პირველისათვის აუცილებელია წინასწარ განსაზღვრული სტროფულ-რიტმული მოდელი – უპირატესად ოთხსტროფიანობა და სამრიტმიანობა, ერთისა და იმავე ფრაზის უცვლელი (ანდა: ნაწილობრივ ცვალებადი) გამეორება ყოველი სტროფის ბოლოს, ხოლო ნაწარმოების უკანასკნელ სტროფად წარწერიანი ან უწარწერო „მიძღვნის“ გამოყენება.

სიუჟეტიანი ბალადა არც სტროფთა რაოდენობით იზღუდება, არც რითმათა რიცხვით იფარგლება; რეფრენი და „მიძღვნის“ ხასიათის ბოლო სტროფი კი შეიძლება ჰქონდეს და არცა ჰქონდეს.

რონდო

[...] გალაკტიონ ტაბიძის „ჩვენი ჟურნალი“ პირველად დაისტამბა 1927 წელს:

ჩვენი ჟურნალი... ეს იყო ხანა
ძველი ლექსების მწველი სურნელი.
სულს, როგორც ვნება და როგორც ნანა,
ისევე ცეცხლის სწყუროდა ხანა
დაუნდობელი და მოშურნალი.

ვისი გულისაც იყო მკურნალი,
 იგი რიდებს გადაჰყვა თანა,
 მაგრამ იმედის არ იყო განა
 ჩვენი ჟურნალი?
 მოვიდა წარსულ ოცნებისთანა
 დიონისობა და სატურნალი,
 ეს იყო ტმინა, მაიორანა –
 ჩვენი ჟურნალი.

გალაკტიონი ზედმინევით იცავს როგორც კლასიკური, ისე შემოკლებული რონდო-ების მთავარ პირობას: ლექსის პირველი სიტყვები („ჩვენი ჟურნალი“) რეფრენულ ექოდ მიჰყვება მეორე-მესამე სტროფებს. რეალიზებულია რონდოს მეორე ძირითადი ნიშანიც – წყვილრიტმიანობა. პირველი სტროფი ხუთ ტაეპს შეიცავს, მეორე კი – ოთხს. ამ ნიშნით „ჩვენი ჟურნალი“, ადვილმისახვედრია, კლასიკური (და არა შემოკლებული) რონდოს აგებულებას იმეორებს, თუმცა, ამასთანავე, რითმათა სხვანაირ განლაგებას გვთავაზობს, რაც შეეხება მესამე სტროფს, იგი არც კლასიკური რონდოს მოდელს ესადაგება, არც შემოკლებულისას (გავიხსენოთ: უკანასკნელი სტროფი ტრადიციული რონდოსი ექვსტაეპოვანია, შემოკლებულისა კი – ხუთიანი). ამ ბოლო სტროფს რეფრენამდე ორი ტაეპი რომ ჩაემატოს, ჩვენს თვალწინ კლასიკური რონდოს კანონიკური ფორმა აისახება. ხოლო, საერთოდ, „ჩვენი ჟურნალი“ რომ რონდოდ არის ჩაფიქრებული (და განხორციელებული), ამას ერთი საინტერესო ფაქტიც მოწმობს. აქ დასახელებულ ნაწარმოებთან დაკავშირებით პოეტის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის მეორე ტომის შენიშვნებში ვკითხულობთ: „ავტოგრაფზე მიწერილია სარიტმო სიტყვები: საყდარი, ნატახტარი, ბაირახტარი, შამხტარი (!); სურნელი, მოშურნალი, სატურნალი; განა, თანა, ტანა“ (გვ. 308). როგორც ვხედავთ, „ჩვენი ჟურნალისათვის“ სამკეცი რითმა შეურჩევია პოეტს. მაგრამ რადგანაც რონდო ორმაგ რითმას საჭიროებს, აღარ გამოუყენებია სარიტმო სიტყვათა მესამე რიგი: საყდარი, ნატახტარი, ბაირახტარი და სხვა. თანაც: ლექსს ავტოგრაფში ოთხჯერ აწერია „რონდო“ (გვ. 411).

მოკლედ: რონდოს იმ სახეობას, რომელსაც გალაკტიონი გვთავაზობს, ცამეტი სტრიქონი ედება საფუძვლად: 5+4+4. რითმათა და სარეფრენო ტაეპთა სქემა:

$(A_1)babba+abbA_1 + babA_1$

„ჩვენი ჟურნალის“ კომპოზიციურ ჩარჩოს ზუსტად ემთხვევა გალაკტიონისავე „სდგას ხეივანი“ (1927 წელი):

სდგას ხეივანი სასახლის წინ. მთვარიან ღამით
 მას აგონდება დამსხვრეულთა დროთა რხევანი,
 ადამიანთა ტალღა მიდის წამითი-წამით.
 ომები, ჯარი, ავსებული სხვადასხვა შხამით,
 სხვადასხვა მხრიდან მოგონებათ სცემს შადრევანი.

მაგრამ მას ახსოვს: დაივინყა ღამის თევანი,
 მოვიდა ქალი ცისფერ ლიფით, თვალეზზე წამით
 და მასზე ფიქრში მთვარეული წამოსასხამით
 სდგას ხეივანი.

გაშლილი თმები. მწუხარება გრძელი წამწამით
 უეცრად შემკრთალ შუალამის – მღვრიე მტევანი.
 „მკაცრო დღეებო, – ამბობდა ის, – თქვენ გამაწამეთ“...
 სდუმს ხეივანი.

ეს ნაწარმოები, მეტრული სხვაობის მიუხედავად, უმეტესწილად ეთანაბრება „ჩვენი ჟურნალის“ სტროფულ წყობას. ვითარებას, ცხადია, სრულიადაც არ ცვლის ის ნიუანსი, რომ სარეფრენოდ გამიზნული ფრაზა („სდგას ხეივანი“), რომელიც მეცხრე ტაეპად მეორდება, მცირედენ სემანტიკურ სახეცვლილებას განიცდის. ასეთ რამეს, საზოგადოდ, არც ფრანგული რონდო გაურბის, არც სხვა რომელიმე ენაზე დაწერილი.

რონდოს ანალოგიურ სახეობას ქმნის გალაკტიონ ტაბიძის „არიან დღენი“.

არიან დღენი, ხანჯალივით ბასრი და მჭევრი,
ოდეს სისხლივით აღელდება ოცნება შენი.
შენ გენატრება მოკლულებით ფენილი ტევრი,
შენ გინდა იყო უსულგულო ცხოვრების მტევრი,
ელვარე ცეცხლით გადაბუგო მთანი და ტყენი.

არიან დღენი, საუკუნეთ უფრორე მძღენი.
ტყვია-წამლით და დინამიტით მსუნთქავი ქვევრი,
აფეთქებანი, შეკვივლება, ძახილი, ბევრი
არიან დღენი.

არიან დღენი... ცეცხლისა და მახვილის კევრი,
ათასწლოვანი ადგილიდან სხლტებიან კლდენი.
იმ გულს ეკუთვნის თვითეული თემა, შედეგრი...
არიან დღენი.

საყურადღებო დეტალი: აქ სარეფრენო ფრაზა („არიან დღენი“) მეორე-მესამე სტროფების დასაწყისშია ცვლადი და, ამრიგად, სამივე ხანა ერთი და იმავე ფრაზით იწყება. ამ ნიშნით ყველა სტროფი იმ სალექსო ფორმას ენათესავება, პოეტიკაში კომპოზიციური სპირალის სახელით რომ არის ცნობილი. გარდა ამისა, მეორე-მესამე სტროფები ეგრეთ წოდებული „ბეჭდური“ (რკალური, რგოლისებური) ოთხტაეპედის აღნაგობას ამჟღავნებს: სანყისი ფრაზა სტროფისა იმავე სტროფის ბოლო ტაეპად მეორდება.

თემატური სხვაობის მიუხედავად, სამივე ლექსი („ჩვენი ჟურნალი“, „სდგას ხეივანი“ და „არიან დღენი“) უგამონაკლისოდ იცავს რონდოს აუცილებელ პირობას – წყვილრიტმიანობას და, რაც მთავარია, მენინავე ტაეპის პირველი ფრაზა, როგორც წესი, უეჭველად მეორდება მეორე და მესამე სტროფების ბოლო სტრიქონებად.

განხილულ ნიმუშთაგან ცალკე დგას გალაკტიონის „ქარი მოგონებათა“, რომელიც აშკარად განირჩევა კლასიკური, შემოკლებული და თვით გალაკტიონის მიერ შექმნილი რონდოებისაგან:

ავვისტო თბილი, სამხრეთის ქარი
შენს ლაყვარდოვან მანდილში ჰქროდა,
ისმოდა შორით „რაშო-და-შოდა“
და კრიალებდა მზიანი დარი,
როგორც ოცნება უშორეს დროთა.
თითქოს ქალწულმა პირველად სცოდა
და სინანულის დაგუბდა ღვარი...
ზღვა იყო წყნარი.

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

პირველი (ხუთტაეპოვანი) და მესამე (ექვსტაეპოვანი) სტროფები, სტრიქონთა რაოდენობის მხრივ, კლასიკური რონდოს პირობას იცავს, მეორე (სამტაეპოვანი) სტროფი კი შემოკლებული რონდოს შესაბამისი სტროფის ოდენობას ავლენს. აქედან ცხადია, პოეტი რონდოს ახალი სახეობის შექმნას ესწრაფვის. შდრ. წარწერა: „რონდო“ (T, t, დღიური 138, გვ. 51). და კიდევ როგორც ზემოთ ითქვა, „ჩვენი ჟურნალის“ ავტოგრაფზე სამნაირი რითმაა ჩანიშნული, მაგრამ რონდოს მხოლოდ ორპირი რითმა სჭირდება და ამიტომ პოეტს მესამე რითმა არ გამოუყენებია. დაახლოებით ანალოგიურ სურათს გვიჩვენებს „ქარი მოგონებათა“. მის ერთ-ერთ ვარიანტზე „მინერილია სარითმო სიტყვები: კარი – დარი – მხარი – ქარი – ნარი; ლოდა – მოისმოდა; ქუხდა – სწუხდა – დულდა – ააზურმუხტა – მოუხდა; ფერი – მტერი – ღერი – ერი; ლოდა – შემობრუნდა“ (გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის მეორე ტომი, გვ. 369). ამ ოთხნაირი რითმიდან მხოლოდ ორგვარი რითმა გამოუყენებია პოეტს „არი“ და „ოდა“, რადგან, როგორც ვთქვით, რონდო, ჩვეულებრივ, წყვილ რითმას მოითხოვს.

იბადება ექვი: ციტირებული ნაწარმოების რომელიღაც ვარიანტში პირველ ფრაზად, შესაძლოა, „ზაფხული თბილი“ კი არა, თავდაპირველად „ზღვა იყო წყნარი“ ეწერა. ამას ძალაუვნებურად გვაფიქრებინებს მეორე-მესამე სტროფთა დამაბოლოებელი რეფრენი: „ზღვა იყო წყნარი“, რომელიც კლასიკური რონდოს კვალობაზე, ლექსის სანყისი ფრაზის ეფფონიური გამოძახილი უნდა ყოფილიყო, თუმცა ამ ვარაუდს არც პოეტისეული ხელნაწერები გვიმომბეჭდებს, არათუ ნაბეჭდი პროდუქცია, ოღონდ თეორიული ვარაუდის ნათელსაყოფად პირობითად წარმოვიდგინოთ ასეთი სტრიქონი: „ზღვა იყო წყნარი, სამხრეთის ქარი...“ ამ შემთხვევაში კლასიკური რონდოს ის სახეობა გვექნებოდა, სადაც მენინავე ტაეპის პირველი ფრაზა იმავე ტაეპის ბოლო ლექსიკურ ერთეულს ერთიმეობოდა. ხოლო შემდეგ მერვე და მეთოთხმეტე პნკარებად ხმიანდება.

ასეა თუ ისე, „ქარი მოგონებათა“ არც კლასიკური რონდოა და არც შემოკლებული: ორსავე შემთხვევაში დარღვეულია რონდოული წყობის ერთ-ერთი უპირატესი ნიშანი – ფრაზის ინტონაციური წრიულობა, რასაც, საზოგადოდ, ჰბადებს ლექსის პირველი სინტაგმა – II-III სტროფთა ბოლოს რეფრენად გადატანილი.

ეს ყოველივე, რასაკვირველია, სრულიადაც არ ლაპარაკობს საიმისოდ, ვითომ „ქარი მოგონებათა“ მოკლებული იყოს ექსპრესიულობას, შთამბეჭდაობას, საერთოდ, ესთეტიკურ ღირსებას – გალაკტიონის მაღალი პოეზიის ნიშანდობლივ თვისებას.

ცნობილია, არც ერთი სალექსო ფორმა, თავისთავად აღებული, პოეტური გამარჯვების არავითარ გარანტიას არ იძლევა და არც შეიძლება იძლეოდეს. მხატვრულ წარმოსახვაში სქემა როდია მთავარი, არამედ ამ სქემის შემოქმედებითი კონკრეტულობაა გადამწყვეტი. ეს კი, შემოქმედების მეთოდის გარდა, ხელოვანის პირად შესაძლებლობათა მეტ-ნაკლები სიღრმით არის შეპირობებული.

*კრებ. „ლიტერატურულ-თეორიული ნარკვევები“, 1982.
კრებ. „მხატვრული წარმოსახვისა და ლიტერატურულ ნაწარმოებთა
ცალკეული ჟანრების შესახებ“, 1980.*

ელიზბარ ჯაველიძე

ბალაკტიონის ერთი ლექსის ინტარპრეტაციისათვის („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“)

ყოველგვარი შემოქმედებითი პრინციპი, რომელიც ხელოვნების სფეროს განეკუთვნება, ტელეოლოგიური ხასიათის არის და თავის თავში დასაბამიდანვე გულისხმობს სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთმიმართებას. ეს ურთიერთმიმართების პრინციპი მშვენიერების და ესთეტიკური ცნებების მოაზრების დროს არსებითია და გარდაუვლად სა-

გულვებელი, რადგან ჭეშმარიტი სიცოცხლე, როგორც ცნობილია, მხოლოდ მაშინ იწყება, როცა იგი რეციპენტის ობიექტი ხდება. სწორედ ეს აუცილებელი „დიალოგიურობა“ ყველაზე მეტად ხსნის ხელოვნების ბუნების სპეციფიკურობას და ქმნის მისი აღქმის პერსპექტიულ უსასრულობას, უფრო სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს დიალოგური ურთიერთმიმართება ასაზრდოებს ხელოვნების ჭეშმარიტ არსს და დიალექტიკური პრინციპით მთლიანობაში წარმოადგენს ძეგლის მატერიალურ და სულიერ შრეებს. ამიტომაც არის, რომ ჭეშმარიტი ხელოვანი თავის ქმნილებათა მეშვეობით ესაუბრება, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ეპოქის, ხოლო შემდგომ მომდევნო საუკუნეების რეციპიენტებს და მათ შორის მიმდინარეობს დიალოგი, რომელიც, გნებავთ, სინქრონულ და, გნებავთ, დიაქრონულ პლანში მუდმივია, არ წყდება და სხვადასხვა ისტორიულ კონტექსტში ახალი სემანტიკით დატვირთული წარმოჩინდება ხოლმე.

აქვე ისიც უნდა დავძინოთ, რომ, რამდენადაც აქტიურია შემოქმედი ქმნადობის დროს, იმდენადვე აქტიურობას იჩენს მკითხველი რეცეპციის დროს. მწერალსა და მკითხველს შორის არსებობს მუდმივი „მალული ბრძოლა“, რომელიც თავის თავში მოიცავს ესთეტიკური ბუნების გასაღებს. ვფიქრობთ, ამის გამოა, რომ ხშირად მკითხველი ტექსტის დეკოდირებას ისე არ ახდენს, როგორც ეს ავტორს ჰქონდა კოდირებული. ის ერთგვარად ავსებს და ამდიდრებს მას საკუთარი ცოდნითა და აზრებით. მკითხველის ასეთი აქტიური დამოკიდებულება ტექსტისადმი ბუნებრივია და, გარკვეულ წილად, მისაღებიც, რადგანაც თვით ესთეტიკური პოტენციურად გულისხმობს რეციპიენტის აქტიურობას, რის წყალობითაც ის (ესთეტიკური) თავის თავს წარმოაჩენს მრავალ განზომილებასა და ასპექტში.

საერთოდ, მშვენიერების არსის ერთ-ერთი სპეციფიკურობა, როგორც ფიქრობენ, ის არის, რომ მისი ახსნა ერთმნიშვნელოვან პასუხამდე ვერ დაიყვანება, მაგრამ ეს სავესებით არ ნიშნავს იმას, რომ არ შეიძლება ესთეტიკური ბუნების ობიექტური ანალიზი და მისი შეფასების კრიტერიუმების დადგენა. ხელოვნების ბუნების ელასტიური ხასიათი და მისი ობიექტური ანალიზი თუმცა გარკვეული თვალსაზრისით ერთმანეთს კვეთს, მაგრამ არსებითად ურთიერთ განსხვავებული ცნებებია.

ჩვენი აზრით, მკვლევარის უპირველესი მოვალეობაა მოგვცეს მხატვრული ნაწარმოების ობიექტური და ადექვატური ანალიზი, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, ლიტერატურათმცოდნე, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ეცადოს ისე წაიკითხოს ტექსტი, როგორც ეს ავტორს ჰქონდა ჩაფიქრებული; ან უნდა ავტორისეული ჩანაფიქრი, მისი ქვეტექსტური შრეები აუხსნას მკითხველს და თავისი საკუთარი ცოდნა წარმოაჩინოს. ხშირად ლიტერატურათმცოდნეები, უმეტეს წილად თავისი ცოდნის დასამტკიცებლად, ისეთ რაღაცას „აბრალებენ“ ჩვენს სახელოვან მწერლებს, რომ ცოცხლებს უხერხულობაში აყენებენ, ხოლო განსვენებულებს საფლავებში აწუხებენ.

ჩვენ კარგად გვესმის, რომ დღეს ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობა კრიზისს განიცდის და რომ ახალი მეთოდების ძიებაში წარმოიქმნება სხვადასხვა მიმართულებები. რომელთა შორისაც აზრთა სხვადასხვაობა სუფევს. ჩვენ არ შევუდგებით ამ მიმართულებათა შეფასებას. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ყველა გზა, იქნება ის გენეტიკური ძირებისკენ მიმართული თუ ფუნქციონალურ თვისებათა ამხსნელი, გარკვეულწილად მისაღებია, თუკი ობიექტური ჭეშმარიტების დადგენას ემსახურება. ლიტერატურათმცოდნეობაში ხშირად ხდება ასეც, რომ ერთი სკოლის მიმდევრებს შორისაც ატყდება დავა და კამათი ამა თუ იმ ნაწარმოების ინტერპრეტაციის გამო. ასეთ კამათსაც, თუკი მას ობიექტური საფუძველი გააჩნია, აქვს გარკვეული აზრი და მნიშვნელობა ჭეშმარიტების ძიების გზაზე. ამავე დროს, ისიც ხომ უდავო ჭეშმარიტებაა, რომ რაც უფრო ღრმა, რთულ და მხატვრულად სრულქმნილ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე, მით უფრო რადიკალურად განსხვავებულ შეფასებებს და აზრებს აღგვიძრავს ხოლმე, რაშიც არის ესთეტიკური ფენომენის იმანენტური ხიბლი. მაგრამ ამ აზრთა სხვადასხვაობის საფუძველს უნდა გვაძლევდეს თვით ავტორის ტექსტი და მისი წაკითხვა თორემ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, საკუთარ ამბიციებს და პირად ვნებათაღელვას აყოლილნი სუბიექტივიზმის ქაოსში აღმოვჩნდებით და ლიტერატურათმცოდნეობაც, რო-

გორც მეცნიერება, დაკარგავს ყოველგვარ ობიექტურ საფუძველს და, საერთოდ, არსებობის უფლებას.

ყოველივე ზემოთქმულის მოხმობა დაგვჭირდა იმიტომ, რომ დღეს, არცთუ იშვიათად, ლიტერატურის სფეროში შევხვდებით ნაშრომებს, რომელთაც აშკარად ეტყობათ ტენდენციურობის კვალი, უფრო სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მკვლევარი ობიექტურად მოცემული ემპირიული მასალიდან კი არ მიდის გარკვეულ დასკვნამდე, არამედ, პირიქით, წინასწარ შემუშავებულ თავის საკუთარ თვალსაზრისს და, არც თუ იშვიათად, აკვიატებულ აზრს, ნაძალადევად ახვევს მწერლის სამყაროს. კვლევის ასეთ მეთოდს თუ რა შედეგი მოჰყვება, არ უნდა იყოს ძნელი წარმოსადგენი.

ვგონებ, არ გადავაჭარბებთ, თუ კი ვიტყვით, რომ ასეთი ტენდენციურობის გარკვეული კვალი ემჩნევა რ. ბურჭულაძის თავისთავად საინტერესო ნაშრომს – „მხოლოდ ინტეგრალები“, რომელშიც ავტორი ცდილობს ლექსის ხატების გენეტიკური ძირების ახსნის გზით გვაზიაროს გ. ტაბიძის პოეტურ სამყაროს. ამ წიგნის შესახებ უკვე დაიბეჭდა საკმაოდ ვრცელი და სოლიდური რეცენზია (იხ. „კრიტიკა“, 1982, №1) და ჩვენ არ ვაპირებთ მასზე საერთოდ გამოვთქვათ ჩვენი შეხედულება. ჩვენი წერილის მიზანია, მოკლედ გავანალიზოთ გალაკტიონის ცნობილი ლექსი „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, რომლის ინტერპრეტაცია აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს და, როგორც ჩანს, ამ მიზეზით მის ანალიზს დიდი ადგილი ეთმობა რ. ბურჭულაძის ზემოხსენებულ ნაშრომში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რ. ბურჭულაძე გალაკტიონის პოეზიის ანალიზს გენეტიკური ფესვების დადგენით იწყებს. მისი აზრით, ლექსის – „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ – მართებული გაგებისათვის სამ წყაროს უნდა მივმართოთ: პროვანსულ რომანს, კერძოდ, კონრად ვურცბურგელის „გედის რაინდს“, ვაგნერის „ტრისტანს“ და ბლოკის დრამას „ვარდი და ჯვარი.“ მკვლევარი ამ წყაროების მოშველიებით ცდილობს ლექსის სემანტიკის მართებულ ახსნას.

საერთოდ, გ. ტაბიძის შემოქმედებაზე ვაგნერმა და ბლოკმა რომ გარკვეული გავლენა მოახდინეს, ეს არ უნდა იყოს სადავო. მაგრამ კონკრეტულ შემთხვევაში გალაკტიონის შედევრის მათ შემოქმედებასთან დაკავშირება, ჩვენი აზრით, ხელოვნურია და არ უნდა იყოს სწორი. რაზეც უკვე მართებულად მიუთითეს თ. დოიაშვილმა და ლ. ბრეგაძემ რეცენზიაში.

რ. ბურჭულაძის აზრით, ზემოხსენებული ლექსის კომპოზიცია არ გვაძლევს რაიმე გასაღებს კვლევისათვის. მაგრამ მკვლევარი ამ ლექსში „უსისტემოდ მოცემულ რეფრენს“ (რ. ბურჭულაძის სიტყვებია) „ღამენათევი და ნამთვრალევი“ უკავშირებს და სინონიმად აცხადებს მეორე პოეტური ფრაზისა „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“. ამ შეერთების შედეგად კი ლებულობს ასეთ პოეტურ კონტექსტს: „ღამენათევი და ნამთვრალევი, გედი, დაჭრილი ოცნების ბალით“, რომლის ახსნაც, რ. ბურჭულაძის აზრით, შეიძლება მხოლოდ ბლოკის ნაწარმოების „ვარდისა და ჯვარის“ შინაარსის მოშველიებით. კერძოდ, მკვლევარი ფიქრობს, რომ ტროპიზირებული სიტყვების „ღამენათევის“ და „დაჭრილის“ ლექსის ტექსტში გაჩენა უშუალოდ უკავშირდება ა. ბლოკის დრამის გმირის ბერტრანის თავგადასავალს, რომელიც დრამაში ასეა გადმოცემული: ღამე ბრძოლიდან დაბრუნებულ და დაჭრილ ბერტრანს, რომელიც უიმედოდ არის შეყვარებული იზორაზე, სთხოვს სატრფო, უდარაჯოს ბაღს, სადაც მას პაემანი აქვს ალისკანთან. ბერტრანი, როგორც რაინდი-მიჯნური, უსიტყვოდ ასრულებს იზორას სურვილს. მაგრამ განთიადისას დასუსტებული კვდება. აი, აქედან გამომდინარე რ. ბურჭულაძე ასკვნის: „პიესის შინაარსის ასეთი სქემატური გადმოცემაც კი საკმაოა იმისთვის, რათა ავხსნათ გ. ტაბიძის ლექსში მოცემული ტროპიზირებული სახელი: ღამენათევი, დაჭრილი გედი. ღამენათევი და დაჭრილი რომ ბერტრანია, ეჭვს არ იწვევს, მაგრამ საიდან ჩნდება გედი. იქნებ ეს პოეტურ ფანტაზიას მივანეროთ? ამის დაშვება ყოველთვის შეიძლება, მაგრამ უკეთესია, თუ ვეცდებით ახსნა მოვუნახოთ“ (გვ. 112) და წიგნის ავტორიც ცდილობს, მოუძებნოს ახსნა და სახეს – გედს – უკავშირებს XIII საუკუნის მინეზინგერის კონრად ვურცბურგელის რომანს „გედის რაინდს“, რომლის მიხედვითაც ბერტრანი გედის ორდენის რაინდია. თუმცაღა იმასაც ფიქრობს, რომ გალაკტიონი ამ რომანს არ იცნობდა და მასზე „შემოვლითი გზით ჰქონდა ფრაგმენტული წარმოდგენა“.

ლექსის ტროპების გენეტიკის ძიება, ჩვენი ღრმა რწმენით, მაშინ მოგვცემს სასურველ შედეგს, როცა იგი გვეხმარება პოეტური კონტექსტისა და ამა თუ იმ ხატის ფუნქციონალური დატვირთვის ახსნაში. რაღა თქმა უნდა, ამ ნიაღვრების უფლებას უნდა გვაძლევდეს თავად ნაწარმოები. თორემ ისე, ყველაფრის ყველაფერთან დაკავშირება შეიძლება. არ ვიცი, სხვა რას ფიქრობს, მაგრამ, ჩვენი აზრით, რ. ბურჭულაძის მსჯელობა მიმართულია არა იქით, რომ რაიმე წყაროს მოშველიებით ახსნას ესა თუ ის ხატი, არამედ, პირუკუ, მკვლევარი ცდილობს ამ ლექსის ტროპული ელემენტები, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, დაუკავშიროს ვაგნერისა და ბლოკის შემოქმედებას. ამიტომაც მისი მსჯელობა თუმცა ლოგიკურია, მაგრამ ხშირად ნაძალადევისა და ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რის გამოც მკითხველი, უმეტეს წილად, არ იზიარებს ავტორისეულ თვალსაზრისს და მის მეცნიერულ არგუმენტაციასაც უგულვებლყოფს. ჯერ ერთი, რეფრენული ფრაზა „ღამენათევი და ნამთვრალევი“ მკვლევარს შეგნებულად და წინასწარი განზრახვით აქვს დაკავშირებული მეორე ტროპულ სახესთან „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“, მართალია, ამ ორ პოეტურ კონტექსტს შორის არის უდავოდ კავშირი, მაგრამ ზემოხსენებული რეფრენი ასევე აშკარად ლოგიკურ კავშირს ამყარებს ამ ლექსის სხვა ტროპებთან და მათ შორის სემანტიკური ნათესაობა ძალზე ნათლად იკითხება ტექსტში. ასე, მაგალითად, „ღამენათევი და ნამთვრალევი დაღლილ ქალივით მივალ ხატებთან“, ანდა „ჩემი თვალები, წინათ რომ ფეთქდნენ ცვრებით, იებით, – ღამენათევი და ნამთვრალევი სავსეა ცრემლთა შურისძიებით“ და სხვ. მაგრამ ამაზე რ. ბურჭულაძე ყურადღებას არ ამახვილებს იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ამის უფლებას არ აძლევს ბლოკის ნაწარმოების შინაარსი. მეტიც, ეს რეფრენი, რომელიც მკვლევარის აზრით, „უსისტემოდ არის მოცემული“ ლექსის მთლიან კონსტრუქციაში, ტექსტში მატერიალიზებული თუ პოტენციურად წარმოჩენილი პოეტის „მე“-ს წყალობით, გვევლინება კომპოზიციურად შემაკავშირებელ და ამ ნაწარმოების მთელი განწყობისა და ინტონაციის ამსახველ ელემენტად. ასე რომ, თუ შეიძლება ღამენათევის და ნამთვრალევისა და „დაჭრილი გედის“ ერთ პოეტურ კონტექსტში მოქცევა და ახსნა – მხოლოდ და მხოლოდ ავტორისეული „მე“-ს საშუალებით, ორივე ეს ტროპიზირებული სახელი უკავშირდება თავად გალაკტიონს და არა შუა საუკუნეების რაინდს ბერტრანს. ლექსში ხომ პირდაპირ არის ნათქვამი „ღამენათევი და ნამთვრალევი, მე მივეყრდნობი სალოცავ კარებს“ და ეს ლირიკული „მე“, რომელიც ყველა სტროფში წინა პლანზეა წამოწეული, სემანტიკური დონის ახსნისას უდავოდ იძენს რეალურ, ემპირიულ ხასიათს. ხოლო ბერტრანთან გალაკტიონის თვითიგივეობა ამ ლექსის მსოფლმხედველობრივი სისტემითა და სემანტიკით ყოველად შეუძლებელია. მეორეც, მკვლევარი თუ შეიძლება ასე ითქვას, არაკეთილსინდისიერად ექცევა ტექსტს: მან „ღამენათევი“ და „დაჭრილი“, ბლოკის დრამის შინაარსიდან გამომდინარე, დაუკავშირა ბერტრანს (ბერტრანი ღამენათევიც იყო და დაჭრილიც), მაგრამ „ნამთვრალევი“ – ვერა. ამიტომაც იგი, ყოველგვარი მობოდიშების გარეშე, ამოაგდო კონტექსტიდან და მასზე სიტყვაც არ დაძრა. თითქოს არც არსებობდეს. ეს მაშინ, როცა ამ სიტყვას, ჩვენი აზრით, უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ლექსის სემანტიკის მართებული გაგებისათვის. მესამეც, დავუშვათ, რ. ბურჭულაძე მართებულად გვაძლევს ამ ტროპების გენეტიკის ახსნას. განა მისი მტუდიები გვეხმარება ამ ლექსის სწორ ახსნაში?! ვფიქრობთ, ნაკლებად. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითადი მიზანია ახსნას, თუ რა ფუნქციას ასრულებს ესა თუ ის ხატი, როგორ ჟღერს კონტექსტში, რა სემანტიკური სიახლით იტვირთება და ექსტრატექსტულ მიმართებებში რა ემოციურ ეფექტს ახდენს, და არა მისი (ხატის) ძირების დადგენა. მითუმეტეს, თუ ეს გენეტიკური ძიებანი მეტად საეჭვო და სათუთაა. განა „დაჭრილი გედის“ ასახსნელად საჭიროა მივმართოთ XIII საუკუნის რომანს, რომელიც თავის დროზეც არ სარგებლობდა დიდი პოპულარობით და რომელსაც, როგორც თავად რ. ბურჭულაძეც ამბობს, გალაკტიონი არ იცნობდა (საანალიზო ლექსს, რომ არავითარი საერთო არ აქვს ზემოხსენებულ რომანთან, ეს აშკარად დაადასტურეს თ. დოიაშვილმა, ლ. ბრეგაძემ). თეთრ გედს ხომ, როგორც სათნოების, უბნოებისა და ამალღებულის სიმბოლოს, მსოფლიოს თითქმის ყველა ხალხის ფოლკლორი და ლიტერატურა იცნობს. ჩვენ არ გვესმის მაინც რატომ არ უნდა მივანეროთ ის პოეტის ფანტაზიის ნაყოფს? გალაკტიონის შემოქმედებაში განა ერთგზის და ორგზის გვხვდება გედის

სახე, რომელსაც კონტექსტში აქვს გარკვეული სიმბოლური გაგება. გავიხსენოთ თუნდაც ჯერ კიდევ ყრმა გალაკტიონის ლექსი (1908 წ.):

ვითარცა გედი ზღვისა სივრცეში
მიმცურავი იკვეთავს გზასა,
ისე მეც ვტოპავ გრძნობათა ზღვაში
და მივაცურებ სიცოცხლის ნავსა.

ანდა უკვე მოგვიანებით თქმული: „გადავიქანებ სიკვდილის მალლა ამართულ ყელით მე, შავი გედი“, ანდა კიდევ: „და, მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად“, ან უფრო გართულებული აზროვნებით: „ქვეყნით კვლავ მოდის დაფარულ ფერთა ხსენება, მტრედის-ფერ გზაზე უთეთრესი გედით რხეული“ და სხვ. პოეტის შემოქმედებიდან ყველა ბნკარი რომ მოვიტანოთ, სადაც გედია ნახსენები, ერთი საჟურნალო სტატია ვერ დაიტევს.

მთავარი მაინც ის არის, რომ სახეებისა და ტროპების გენეტიკის დადგენის მცდელობამ მკვლევარი, ჩვენი აზრით, არამართებულ გზაზე დააყენა და საბოლოოდ ასეთი დასკვნა გააკეთებინა: „რაც შეეხება იმ გარემოებას, რომ ლექსი ლოცვის ფორმითაა დაწერილი და ღვთისმშობლისადმი მიმართვას წარმოადგენს, ადვილი ასახსნელია; როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიჯნურის აყვანა ღვთისმშობლის რანგამდე, რაინდული კლასიკური პერიოდისათვის არის დამახასიათებელი, ამიტომ არის, რომ ბერტრან-ტრისტანის გამოსათხოვარი სიტყვები მიმართულია ღვთისმშობელ მარიამისადმი და არა იზორა-იზოლდასადმი (თუმცა კონკრეტულ შემთხვევაში ეს უკანასკნელი იგულისხმება). ეს პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი დეტალი კარგად მიგვითითებს, რაოდენ დიდ სიზუსტეს იცავდა გალაკტიონი ტროპთა სემანტიკურ ურთიერთდაკავშირებაში და რამდენად ფართო და ღრმა იყო მისი ცოდნა“. შუა საუკუნეების პოეზიაში რომ სატრფო ხშირად გაიგივებული იყო ღვთისმშობელ მარიამთან, ეს საყოველთაოდ ცნობილია, მაგრამ განა ამ შემთხვევაში გალაკტიონი სატრფო-ღმერთს მიმართავს, ან სადმე სიყვარულზე საუბრობს?! არა მგონია!

საერთოდ, ლექსის ინტერპრეტაცია ცალკეული დეტალების ახსნითა და გაგებით არ შეიძლება. ლექსი რთული მოდელირებული, სისტემური მთლიანობაა, რომელშიც ყველა მიკროდეტალს მიკროსისტემისათვის აქვს მნიშვნელობა. ეს ეხება ტოლფასოვნად, როგორც რიტმს, ასევე რითმასაც, როგორც ფონემებს, ასევე სიმბოლო-ხატებსაც. თუკი რ. ბურჭულაძის გზას გავყვებით, მაშინ სრულიად გაუგებარი იქნება სტროფი:

შემოიღამებს მთის ნაპრალები:
და თუ როგორმე ისევ გათენდა –
ღამენათევი და ნამთვრალევი
დაღლილ ქალივით მივალ ხატებთან.

ლექსის მთლიან კონსტრუქციაში კი ძალიან ბუნებრივად ზის და ამ ლექსის ტროპული აზროვნებისა და სემანტიკური დონეების მნიშვნელოვან საფეხურს ქმნის.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ლექსი მხატვრული ფუნქციით დატვირთული კონოტატიური კოდებისგან შედგება. ეს კოდები მეტ-ნაკლები რელევანტურობით გამოირჩევა. ზოგი ელემენტი უფრო მეტად ხაზგასმულია პოეტის მიერ, რათა ამ უკანასკნელმა მკითხველს დეკოდირების პროცესში მართებულად, უფრო სწორად, ისე წააკითხოს ტექსტი, როგორც ეს მას აქვს ჩაფიქრებული. მაგრამ ეს მარკირებული ელემენტები უმეტეს შემთხვევაში გასაიდუმლოებულ ხასიათს ატარებს, რათა რეცეპციის პროცესი უფრო საინტერესო გახადოს. ასეთ მარკირებულ ელემენტებად საანალიზო ლექსში უპირველესად გვესახება სათაური: „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, მერე ლექსის დასაწყისსა და დასასრულში გამეორებული რეფრენული სტროფი: „დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ“ და ა. შ. და რეფრენული პნკარი: „ღამენათევი და ნამთვრალევი“, რომელიც ტექსტში ხაზგასმით ოთხჯერ არის გამეორებული. გარდა ამისა, ჩვენი აზრით, ლექსის სემანტიკის გაგებისათვის საყურადღებოა ფონემური დონე, რომელიც თანახმიერების ჰარმონიის საინტერესო საფუძველს ქმნის, რიტმული

კონსტრუქცია, სარიტმო ელემენტები და, რაღა თქმა უნდა, ტროპები, გალაკტიონის პოეტური ხილვით გაელვებულნი. ერთი სიტყვით, ლექსის მიკრო და მაკროსისტემის ყველა ელემენტი.

შემოქმედების ისტორიამ იცის მრავალი შემთხვევა, როცა გარკვეულია ამა თუ იმ მხატვრული ქმნილების შექმნის მიზეზი და იმპულსი, მაგრამ ეს დიდად ვერ გვეხმარება ტექსტის მართებულ წაკითხვასა და გაგებაში. მაგრამ, ამჯერად, სხვაგვარად არის საქმე. ჩვენი აზრით, ამ ლექსის სემანტიკის მართებულ გაგებისათვის უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ ცნობას, რომელსაც გვანვდის ნოდარ ტაბიძე თავის საინტერესო ნიგნში „წერილები“. დიდი გალაკტიონის ძმისწული მოგვითხრობს: „გალაკტიონს არაერთხელ უამბნია ჩვენთვის ლექსის „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ შექმნის ისტორია. პეროვსკაიას ქუჩის დასაწყისში დგას გუმბათიანი სახლი, აქ ძველად ეკლესია იყო. ეზოში კი – მონაზონთა სენაკები (ბოდბის ქალთა მონასტრის მეტოქე). ამ ეკლესიაში უმეტესად მეძაგები მოდიოდნენ და მხურვალე ლოცვით უზენაესს ცოდვების შენდობას სთხოვდნენ. ერთხელ, დილაადრიან გალაკტიონი ეკლესიაში შესულა და მოწმე გამხდარა იმისა, თუ როგორ იღვრებოდა ცრემლად ღვთისმშობლის ხატის წინ დამხობილი ლამაზი მეძაგი. ამ სურათს საოცრად აუღელვებია პოეტი, ერთხელ კიდევ დაუფიქრებია ამ ქვეყნის უსამართლობასა და კაცთა გაუტანლობაზე. ძნელია იმის წარმოსახვა, თუ რა მოხდა პოეტის სულში, როგორ გადაენნა საკუთარი და სხვათა ტრაგედია ერთმანეთს; როგორ განზოგადდა კონკრეტული ფაქტები. პოეტი თურმე მთელი გზა ბუტბუტებდა სიტყვებს და შინ მისული მსწრაფლ მიჯდომია სანერ მაგიდას“.

ცნობილია და არაერთხელ დანერილა იმის შესახებ, თუ როგორი სიმძაფრით აღიქვამდა პოეტი, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივ მოვლენებს. სწორედ ამ დიდი, მძაფრი განცდებით განსხვავდებოდა იგი ჩვეულებრივ მოკვდავთაგან. ბუნებრივად ისმის კითხვა: მაინც რამ ააღელვა გალაკტიონი? უპირველეს ყოვლისა, ის უნდა ითქვას, რომ თავად პოეტი, როგორც ჩანს, ამ დროს დებრესიულ, მელანქოლიურ განწყობაზე ყოფილა. ის იყო „ღამენათევი და ნამთვრალევი“. ახლა, რომ შევეუდგეთ იმის დაზუსტებას – იყო თუ არა ხსენებულ დილას გალაკტიონი მართლაც მთვრალი და ღამენათევი, რაც სავსებით მოსალოდნელი და ბუნებრივია, არა აქვს ამას არსებითი მნიშვნელობა. მთავარი ის არის, რომ ეს კომპარული განცდა, როცა ღამენათევი, მთვრალი ადამიანი ფხიზლდება, ძალზე ახლოვდება პოეტისათვის. მაგრამ ისიც ხომ საყოველთაოდ ცნობილია, რომ გალაკტიონისათვის ეს სიმთვრალე, მთვარეული განწყობა გაცილებით მეტი იყო, ვიდრე ფიზიკური თრობა. გალაკტიონისთვის სიმთვრალე არის მიზეზი და საშუალება მაღალ ოცნებათა ზმანებებისა, ირეალურ მოვლენათა ხილვისა, ღვთიურ შთაგონებათა გადმოღვრისა. პოეტურ მუშებთან კამათისა და, რაც მთავარია, უსახო და უსიამოვნო სინამდვილისგან გაქცევისა და თავდავინწყებისა. ოდითგანვე ცნობილია, რომ სიმთვრალე, როგორც არსებული სინამდვილისგან გაქცევისა და ერთგვარი პროტესტის საშუალება, სხვადასხვაგვარად ფიგურირებდა ხელოვნებაში, პოეზიასა და რელიგიურ აზროვნებაში. ერთი სიტყვით, ეს არის სულიერი სიმთვრალე, რომელსაც ადამიანი თავდავინწყებამდე მიჰყავს. გავიხსენოთ თუნდაც ბოდლერის სიტყვები: „მაშ, იყავით მთვრალი, რომ არ იქცეთ დროის მონებად. იყავით მთვრალი მუდამ ღვინით, პოეზიით, სილამაზით, თუ რითაც გსურთ“. სწორედ ამ ეგზალტირებული ხილვებიდან დამინება, ოცნებიდან რეალურზე დაშვება შემზარავია და სანამებელი პოეტისათვის, მას მუდამ თან ახლავს სასრულის და უსასრულოს, რეალურის და ირეალურის, ამაღლებული ოცნების და მწარე სინამდვილის შეუსაბამობა, რასაც გალაკტიონის მსგავსი ფაქიზი სულის ადამიანები ტრაგიკულად განიცდიან. ამიტომაც რეფრენი – „ღამენათევი და ნამთვრალევი“, რომელიც ფონემურ დონეზე მკვეთრად მარკირებულ (ღამ-ნამ, ათევი-ალევი) და ურთიერთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ სინტაგმატიკურ წყვილს ქმნის, გარდა მუსიკალური ჟღერადობისა, დიდი სემანტიკური ფუნქციით იტვირთება, მთელი ლექსის სტრუქტურული კომპოზიციის დამაკავშირებელ ელემენტად წარმოჩინდება, რადგანაც ფონემურ დონეზე მარკირებულ ბგერათა კომპლექსი „ალ“ თითქმის ყველა სტროფში მარეგულირებელი ნიშანივით მეორდება და სწორედ ამიტომაც გადმოგვცემს ამ ნაწარმოების მთლიან განწყობასა და დედააზრს. აი, ამ ტრაგიკული, მელანქოლიური და ერთგვარი სკეპტიკური განწყობით პოეტი მიაშურებს ეკლესიას, რათა „ვედრებით და ლოცვით“ მოიპოვის სულიერი სიმშვიდე, მაგრამ აქ აღქმული კონტრასტული-

ბის გამო, შეუსაბამობის დაუძლეველი გრძნობა უფრო მძაფრდება – ეკლესია, სინმინდის საგანე, და მეძავი, ცხოვრების სიმრუშე, ღვთისმშობელი მარიამი, მარადიული ქალწულობის სიმბოლო და მეძავი – აღვირახსნილი ცხოვრებისა და ხორციელი ვნების სახე. ერთი სიტყვით, ამ სულიერ ნავთსაყუდელშიც გალაკტიონი წაანყდება სათნოებისა და სიბილწის პირისპირ ყოფნას, რაც კიდევ უფრო აფორიაქებს პოეტის სულს და ძაბავს მის ნერვულ სისტემას. ეს გაღიზიანება კიდევ უფრო იზრდება ქალის ტრაგიკული ბედის გაცნობიერებით. გალაკტიონი აღმოაჩენს, რომ ქალი, რომელიც მას ქარაფშუტობისა და კეკლუცი ქალური ბუნების გამო მეძავად მიაჩნდა, ცხოვრების გაუტანლობასა და უსამართლობას გაუმეძავებია. ყოველ შემთხვევაში, ქალის გულწრფელი ქვითინი და ვედრება ამის მაუნყებელია. გალაკტიონი ინტუიციურად გრძნობს და ემპირიული ყოფაც ამას კარნახობს, რომ ცხოვრებას, პრაქტიციზმს შეუძლია ყოველგვარი სათნო და ამაღლებული გაქელოს, რაც აგრეთვე საოცრად აღიზიანებს მას. პოეტი სულიერი სიმშვიდის მოსაპოვებლად მიმართავს ღვთისმშობელ მარიამს – უმნიკვლოებისა და უცოდველობის მარადიულ სიმბოლოს, მაგრამ მისი რაციონალური გონება ამ სახეშიც ხედავს შეუსაბამობას – მარიამის, მარადიული ქალწულისა და ღმერთ-კაცის დედობა გონებისათვის დაუფერებელია. პოეტს სურს, ინტუიტიურად ინამოს მისი ქალწულობა, გონება კი ეწინააღმდეგება ამას, რაც, აგრეთვე, იწვევს პოეტის გაორებას. მასში გრძნობა და გონება ებრძვის ურთიერთს. ხან ერთი იმარჯვებს, ხან მეორე ბატონდება. ამ ჭიდილში მძაფრი ასოციაციებით იწერება ლექსის პირველი და საბოლოო სტროფი, რომელიც, ჩვენი აზრით, ამ ნაწარმოების სემანტიკის გაგებისათვის უმთავრეს გასაღებს წარმოადგენს:

დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ,
როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.

პოეტის შინაგანი გაორება გაცხადებულია ამ სტროფის ტექსტში და მხოლოდ ამის გამო შეგვიძლია ჩვენ – ასე თამამად ვიმსჯელოთ შემოქმედის სულიერ ნვაზე. ტროპული აზროვნების დონეზე ეს დაპირისპირება წარმოჩინდება ვერტიკალურ და პარალელურ ღერძებზე. პარალელურ ღერძებზე გვაქვს წყვილები: დედა ღვთისა და მარიამი, მარადიული ქალწული, სილა და ვარდი, ცხოვრების გზა და სიზმარი, ცხოვრების გზა და ცის სილაჟვარდე. ვერტიკალურად კი ვხვდებით ასეთ მიმართებებს: მზე მარიამი და სიზმარი, მარიამი და ვარდი, სილაში ვარდი და სილაჟვარდე, ნანვიმარი სილა და შორეული ცა და ა. შ.

მაგრამ ეს შეპირისპირება, გონებისათვის რეალურად არსებული და ქვეცნობიერადაც ნაგრძნობი და აღქმული, გამოხატვის პლანში ენის გრამატიკული კატეგორიებითა და ფონემური კანონზომიერებით მოხსნილია. უფრო მარტივად რომ ვთქვათ, რეალურობისათვის უჩვეულო და ლოგიკურად გაუმართლებელი მოვლენა – სილაში ვარდის ამოსვლა ანდა ვარდის სილაჟვარდედ აღქმა – მხატვრული პირობითობის დონეზე სავსებით ბუნებრივად გამოიყურება და უფრო მეტი დამაჯერებლობის ემოციურ ძალას იძენს. ტროპულ აზროვნებაში გაცხადებული ეს დაპირისპირება და მერე ექსტრაქტულ მიმართებებში მისი გაცნობიერებული დაძლევა და მოხსნა, ამ ოთხბზკარედის რიტმულ კონსტრუქციაშიც იჩენს თავს. პირველი ორი ბზკარის სარკისებური ჰერალდიკური სიმეტრიული მიმართება ბოლო ორ ბზკარში იხსნება.

3+2 2+3/2+3 3+2/2+3 1+4/1+4 1+4/

ასეთი რიტმული კონსტრუქცია მაქსიმალურად ესადაგება ამ სტროფის სემანტიკას და ლოცვა-ვედრების განწყობილებას. მაგრამ ამ ოთხბზკარედის ძირითადი კომპოზიციური და სემანტიკური სიღრმის გადმომცემი ელემენტი მაინც არის მდიდარი და ჟღერადი რითმა, რომელიც აზრობრივი და ევფონიური თვალსაზრისით მოულოდნელობის პრინციპზეა აგებული და წარმოდგენილია შემდეგი სარიტმო ერთეულებით: მზე მარიამი – სიზმარია (ამ სიტყვათა ურთიერთმიმართებით ხაზგასმულია ის აზრი, რომ მარიამი რეალური ცნებაც

არის და ირეალურიც) და სილაში ვარდი – სილაჟვარდე. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებული მდიდარი მუსიკალობით გამოირჩევა, რასაც აპირობებს მსგავს და, ამავე დროს, განსხვავებულ ფონემათა გამეორება. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ პოეტისათვის ვარდი და ლაჟვარდი, უპირველ ყოვლისა, ევფონიური პრინციპით დაკავშირებული წყვილია, რომელიც შემდგომ აზრობრივ-სიმბოლურ გაგებასაც იღებს და მოიაზრება როგორც ამაღლებულის, უბინობისა და მიუნვდომლობის ცნება. სხვაგან გალაკტიონი წერდა:

ვინმე იმნაირს ვერ ნახავს ეზოს,
რომ ხე არ ერგოს და ია-ვარდი
და სილაჟვარდე გარს არ ეთესოს.

როგორც ჩანს, ამ სიტყვების თანაჟღერადობასა და ჰარმონიულობას გალაკტიონის ყური თავისი დიდი წინაპრების მემკვიდრეობის წყალობით ეზიარა. გავიხსენოთ თუნდაც შოთა რუსთაველის ეს პოეტური კონტექსტი:

ვარდი ჭკნებოდა, ღვრებოდა, ალვისა შტო ირხეოდა.
ბროლი და ლალი გათლილი ლაჟვარდად გარდიქცეოდა.

მაგრამ გალაკტიონის საოცარი მუსიკალური ნიჭი ძალზე ამდიდრებს და ორგანულს ხდის ამ სიტყვათა ფონემურ ურთიერთმიმართებას. რაც შემდგომ, როგორც აღვნიშნეთ, სემანტიკურ დონემდე მალღდება. გაშლილი შედარება-მეტაფორა განუმეორებელი პოეტური ხედვით ცნაურდება და რეალურობისათვის ლოგიკურად მიუღებელ სურათს (ნანვიმარ სილაში ვარდი) მხატვრული პირობითობის დონეზე სწორედ თავის ალოგიკურობით ენიჭება საოცარი ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა და სემანტიკური გაგების მრავალგვარობა და ქვეტექსტური სიღრმე:

როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.

აქ ყველაფერი ისე ნათლად და ტევადად არის ნათქვამი, რომ ზედმეტი კომენტარების გაკეთება მკრეხელობად მიგვაჩნია.

მაგრამ აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ზემოგანხილულ ოთხბუნკარედში ფონემურ დონეზე უკავშირდება კიდევ ორი სიტყვა: მარიამ და ნანვიმარი, რასაც, ჩვენი აზრით, გარდა წმინდა ევფონიური ფუნქციისა, აქვს აგრეთვე სემანტიკური და კომპოზიციური დატვირთვა: მზე მარიამი სემანტიკურ დონეზე უკავშირდება მეორე ტროპიზირებულ ფრაზას – ნანვიმარ სილაში ვარდი. ხოლო, თუ შუა საუკუნეების ხელოვნებას გავიხსენებთ, მარიამ და ვარდი ურთიერთის შემცველი სიმბოლოებია. ვარდით გამოხატული მარიამის სურათის კოდი გვამცნობს, რომ ის ქრისტეზეა ფენძიმედ. ვარდი და მარიამი (როზმარი) ძალზე გავრცელებული სიმბოლოებია ხელოვნებაში და არ შეიძლება გალაკტიონს ეს არ სცოდნოდა. ასე რომ, მათი ერთად მოხსენიება და ფონემურ დონეზე დაკავშირება შემთხვევითი არ არის და ამ სტროფს დიდ ქვეტექსტურ გაგებას ანიჭებს და გვეძლევა შესაძლებლობა ამ კონტექსტის ნაირგვარი ინტერპრეტაციისა, რაც ჭეშმარიტი და სრულყოფილი მხატვრულობის მაჩვენებელია. პოეტი თავის სათქმელს ნათლად კი აყალიბებს. მაგრამ მკითხველსაც აძლევს ფიქრის შესაძლებლობას. ხოლო ეს ფიქრი და აზრი იმდენია, რამდენი მკითხველიც არსებობს. აი, ამ ერთ-ერთი მკითხველის უფლებით ვსარგებლობთ და ასე გვგონია, რომ ცოდვადდაცემულ ადამიანთა დასახსნელად და სიკვდილით სიკვდილის დამთრგუნველ ქრისტესავით, რომელიც რამდენიმე ვერცხლად გაჰყიდა ადამიანთა მოდგმამ, გალაკტიონიც მოწოდებულია შეუდგეს ჭეშმარიტი პოეზიის გოლგოთას. ეს გზა კი ყოველთვის გადის რეალურისა და ირეალურის, ყოფითისა და ამაღლებულის, სინამდვილისა და ოცნების მიჯნაზე. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ გალაკ-

ტიონი რითმულ კონსტრუქციას – სილაში ვარდი და სილაჟვარდე – დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ამაზე მეტყველებს თუნდაც ის გარემოება, რომ მან ის ლექსის სათაურად („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“) გამოიტანა. ხოლო სათაური, მოგეხსენებათ, ტექსტის ელემენტია, ამასთანავე განსაკუთრებული და მკვეთრად ხაზგასმული, რომელიც რამდენიმე ფუნქციას შეიცავს თავის თავში. ასეა ამჯერადაც, ამ რითმულ კონსტრუქციაზე მოდის ლექსის სემანტიკური, ტროპული თუ ევფონიური დატვირთვა. ერთი სიტყვით, გალაკტიონი ღვთისმშობელს ავედრებს თავისი ოცნებითა და პოეტური ფანტაზიით გალაჟვარდებულ ცხოვრების გზასა და მიზანს, მაგრამ რეალობა და ყოველდღიური ცხოვრება დახეული წინდების კემსვას უმზადებს. აი, აქ იღებს სათავეს სწორედ ის შეუსაბამობა მოწოდებასა და სინამდვილეს, მიზანსა და შედეგს შორის, რომლის აღძვრის იმპულსი კონკრეტულ შემთხვევაში მეძავი ქალის ლოცვა-ვედრება აღმოჩნდა. ეკლესიაში აღქმულმა კვლავ განაახლა სიმთვრალით მიყურებული ტკივილი, კონტრასტმა წარმოშვა რეალობის მძაფრი განცდა, რაც ინვესს პოეტის მელანქოლიურ განწყობილებას და პიროვნულ ტრაგიზმს. ეს მძაფრი კონტრასტულობის განცდა ქვეცნობიერად თუ ცნობიერად, გარკვეულ ასახვას ჰპოვებს ტექსტის გამოხატვის პლანში და ტროპული აზროვნების დონეზე თეზა-ანტითეზური დანწყილებით, ურთიერთსაპირისპირო და განსხვავებული ცნებების ერთად წარმოჩენით, აღსაქმელი ხდება მკითხველისათვის. ეს მკვეთრად განსხვავებული შექრდილები, ეს კონტრასტულობა და თეზა-ანტითეზური მიმართება, რომელიც გაჩნდა პოეტის ფსიქიკაში ყოველდღიური ყოფის სიმდაბლის და მარადისობაში დამკვიდრების სურვილის შეჯახებით (ჯერ ქვეცნობიერად ნაგრძნობი პოეტის მიერ და მერე რაციონალურად გაცნობიერებული) ამ ლექსის თითქმის ყოველ პოეტურ ბნკარში მჟღავნდება. აი, თუნდაც: მზე მარიამი და სილაში ვარდი, ცხოვრება და სიზმარი, ცხოვრება და შორეული ცის სილაჟვარდე, შემოღამება და გათენება, ღამენათევი, ნამთვრალევი და ეკლესია, დაღლილი (მეძავი) ქალი და ხატი, ღამენათევი და ნამთვრალევი და სალოცავი კარი, გედი დაჭრილი ოცნების ბალით და ყმანვილური ბედის დაღლილი ხელეზი, თვალეზი, წინათ რომ ფეთქდნენ ცვრებით, იებით და თვალეზი, ცრემლთა შურისძიებით, სული ვედრებით განაოცები და ფერხთქვეშ სიკვდილი, სამოთხის ალიგიერი და მე ჯოჯოხეთით, სიკვდილის ლანდი და შენი ხსენება, გრიგალივით გაქანება და სამარეში ჩასვენება და ა.შ. ეს ხელოვნურად შექმნილი სინტაგმები, ძირითადად ურთიერთსაპირისპირო ცნებებს რომ ქმნიან, ფონემურ დონეზე უაღრესად მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი და გამოხატვის პლანში ფერთა იმ კონტრასტულობით განსახოვნდებიან, რომლითაც საოცარი უშუალოებითა და შთამბეჭდაობით გადმოიცემა პოეტის სულიერი მღელვარება და ტრაგიზმი.

ჩვენ ზემოთ ხშირად ვახსენეთ ამ ლექსის ფონემური დონე. მართლაც, ამ ლექსის ევფონია ქმნის უაღრესად საყურადღებო და მნიშვნელოვან საფეხურს, რომლის გაუთვალისწინებლად ვერ მოხერხდება მისი სრულყოფილი ანალიზი. უპირველეს ყოვლისა, ამ ლექსის კომპოზიციურად შემკვრელ ელემენტად გვევლინება ლა/ალ და ლი/ილ მარცვლები, რომლებიც ყველა სტროფში მეორდებიან და ეზოტერულად აკავშირებენ მათ; ამავე დროს ეს მარკირებული მარცვლები მთელი ლექსის ინტონაციასა და განწყობას გადმოგვცემენ და ტევადს ხდიან მის სემანტიკას. ასე, მაგალითად, I სტროფის მეორე ბნკარში მოცემული ს-ილა-ში მეორდება ამ სტროფის ბოლო ბნკარში – შორეული ს-ილა-ჟვა-რდე. შემდგომ რითმულ კონსტრუქციაში შემავალი ეს მარცვლები, როგორც აღვნიშნეთ, თავისებური სიგნალის სახით გვხვდება თითქმის ყველა ბნკარში:

ნაპრ-ალ-ეზი II, 1; ნამთვრალ-ევი II, 3; დაღ-ლილ, ქა-ლი-ვით მივ-ალ II, 4; ნამთვრ-ალ-ევი III, 1; ს-ალ-ოცავ III, 2; ო-ლა-რებს ა-ელ-ვარებს III, 4; დაჭრ-ილ-ი VI, 2; ყმანვ-ილ-ურ IV, 3; დაღ-ლილ IV, 4; თვ-ალ-ეზი V, 1; ნამთვრ-ალ-ევი VI, 3; ცრემ-ლთა VI, 4; ყვე-ლა VI, 2; სუ-ლი VII, 3; პეპე-ლა VI, 4; სუ-ლი VII, 2; ალ-იგიერი VII, 3; დანყევ-ლილ VIII, 1; სიკვდ-ილი-ს; ლან-დი VIII, 2; გრიგ-ალი-ვით IX, 1; ნამთვრ-ალ-ევი IX, 3.

რა თქმა უნდა, ამ ბგერათა გამეორებას ტელეოლოგიური ხასიათი აქვს და არა შემთხვევითი. მისი ძირითადი ფუნქცია, ჯერ ერთი, საპირისპირო და სხვადასხვა ცნებათა ერთ სემანტიკურ კონტექსტში მოქცევაა, ასე მაგ: სილა – სილაჟვარდე, მთის ნაპრალი – ნამთვრალევი, დაღლილი ქალი, ნამთვრალევი – სალოცავი, გედი დაჭრილი – დაღლილი ხელეზი,

თვალეები – ნამთვრალევი, სული – ჯოჯოხეთით დაფარული, დანყველილი გზა, სიკვდილის ლანდი – გრიგალივით გამაქანებენ და ა. შ. მეორეც, ის ლექსის სხვადასხვა სტროფებს ფონემურ დონეზე ურთიერთს მჭიდროდ აკავშირებს: მესამეც, გადმოგვცემს პოეტის სულიერ წუხილს, მის ნამთვრალევ, კომმარულ განწყობილებას. ჩვენი აზრით, ასეთივე მარკირებულ ელემენტებად გვევლინება ამ ტექსტში ებ და ბე მარცვლებიც, რომლებიც შიგა და გარე რითმების ერთგვარ ჯაჭვს ქმნიან და უაღრესად ზრდიან ლექსის მუსიკალობას და განწყობის მთლიანობას. ეს ფონემებიც რეგულარულად მეორდება ტექსტში და ერთგვარი ნიშნით გვაგონებს უკვე წაკითხული სტროფების აზრს თუ ბგერით ფერწერას (ასე, მაგ: ცხოვრ-ებ-ის I, 3; შემოილამ-ებ-ს / ნაპრალ-ებ-ი II, 1; ხატ-ებ-თან II, 4; კარ-ებ-ს III, 2; შემოიჭრ-ებ-ა III, 3; ოლარ-ებ-ს ააღვარ-ებ-ს III 4; ოცნ-ებ-ის IV, 2; ბე-დის IV 3; ხელ-ებ-ით/ნამ-ებ-ული IV, 4; თვალ-ებ-ი V, 1; ცვრ-ებ-ით, ი-ებ-ით V, 2; შურისძი-ებ-ით V, 2; დატკ-ბი/მგოსნ-ებ-ი VI, 1; ვედრ-ებ-ით განაოც-ებ-ი VI, 3; კვდ-ებ-ა VI, 4; სა-ბე-დნიერო VI, 2; ბე-დით VII, 1; მომეჩვენ-ებ-ა VII, 2; განსასვენ-ებ-ელ ზიარ-ება-ზე VIII, 3; ხსენ-ებ-ა VIII, 4; დავიკრ-ეფ ხელ-ებ-ს X, 1; გამაქან-ებ-ენ ცხენ-ებ-ი X, 2; ჩავესვენ-ებ-ი IX, 4).

გარდა ამისა, ამ ლექსის ყოველი ოთხბზკარედი თავის თავად უაღრესად მდიდარი ევფონიით ხასიათდება და ფონემათა დონეზე მკაცრად რეგულირებულია. პირველ ოთხ ბზკარედზე ზემოთ უკვე გვექონდა საუბარი და აქ აღარ გავიმეორებთ, ამიტომ შევეხებით მეორეს. პირველ ბზკარეში ურთიერთთან მჭიდროდ დაკავშირებულია შემოლამება და ნაპრალეები. ეს დაკავშირება ფონემურ დონეზე აძლიერებს მათ სემანტიკურ სიახლოვეს, მთ-ის ერწყმის სიტყვას ისევ, ხოლო ეს უკანასკნელი – ევ მარცვლით უკავშირდება ღამენათევს და ნამთვრალევს, რომლებიც, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ურთიერთშერწყმული, ტროპიზირებული სახელებია: სიტყვა გათენდა ნა – ბგერებით მიემართება უკვე ზემოთ ნახსენებ ღამენათევს და ნამთვრალევს, ხოლო ნაპრალეები ნა და რალ ბგერათა კომპლექსით ნამთვრალევს, ეს უკანასკნელი ალ ბგერებით, უკავშირდება ტროპიზირებულ ბზკარს! დაღლილ (ალი), ქ-ალი-ვით და მივ-ალ ხატებთან. თავად ეს სიტყვები კი, უპირველეს ყოვლისა, ევფონიური პრინციპით არიან ერთმანეთთან შეწყვილებული: „დაღ-ლილ ქა-ალი-ვით მივ-ალ ხატებთან“. როგორც ირკვევა, ამ სტროფის თითქმის ყველა სიტყვა ფონემურ დონეზე ისეა ერთმანეთთან შერწყმული, რომ, გარდა არაჩვეულებრივი მუსიკალობისა, ქმნის კომპოზიციურად და სემანტიკურადაც, ერთი შეხედვით, უხილავ მთლიანობას, რომელიც მაშინვე დაიშლება თუკი ოდნავაც შევეხებით მის სტრუქტურას. ასეა დაწერილი თითქმის მთელი ლექსი. მაგალითად, მესამე ოთხბზკარედში – მ-ფონემის (ღამენათევი და ნამთვრალევი, მე მივეყრდნობი, შემოიჭრება) და, აგრეთვე, ებ – მარცვლის (კარები, შემოიჭრება, ოლარებს აელვარებს) გამეორებით ხდება მიღწევა ევფონიური ეფექტისა, მეოთხე ოთხბზკარედში ამ ფუნქციას ასრულებს ედი-მარცვალი (მოვედი, გედი, შეხედე, ბედი) და ები – ბგერები (ოცნების, დატკბი, ხელები) და ა. შ. რალა თქმა უნდა, მთელი ამ ლექსის ჟღერადობის ეპიცენტრად და სტრუქტურის შემკვერელ ელემენტად გვევლინება, აგრეთვე, საოცრად ნატიფად შერჩეული სარიტმო ერთეულები.

სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ, მოკლედ მოვჭრით, ვინც კარგად დაუკვირდება ამ ლექსის ევფონიურ მხარეს, მიხვდება, რომ მას ამ ლექსის სტრუქტურაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რის გაუთვალისწინებლად ვერ ხერხდება ნაწარმოების ტროპების თუ ძირითადი აზრისა და განწყობის ამოკითხვა. უფრო მეტიც შეიძლება ითქვას; მიუხედავად იმისა, რომ ეს პოეტური ქმნილება ტროპული აზროვნების დონეზეც სრულყოფილებით გამოირჩევა, განსაკუთრებით, ჩვენი აზრით, აქ ყურადღებას იქცევს გაშლილ შედარებათა რიგი, რეალური თუ ირეალური სახოვნებით წარმოჩენილი (ასე, მაგ.; როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი, ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია და შორეული ცის სილაჟვარდე; დაღლილ ქალივით მივალ ხატებთან; სული, ვედრებით განაოცები, შენს ფერხთ ქვეშ კვდება, როგორც პეპელა, დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით გამაქანებენ სწრაფი ცხენები; ვით სამოთხიდან ალიგერი, მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული და ა. შ.)

მაინც ამ ლექსის, ერთი შეხედვით, ამოუცნობი საოცარი ზემოქმედების ემოციური ძალა უნდა ვეძებოთ ფონემურ სიბრტყეზე, რომელიც, როგორც ზემოთ არა ერთგზის აღვნიშნეთ,

მეტად რთულ და მონესრიგებულ მიკროსისტემას ქმნის. ამის უტყუარი დასტურია თუნდაც ის, რომ ამ ქმნილებაში დახატული ჩვეულებრივი ყოფითი სურათი სწორედ ევფონიის პრინციპით ქმნის განუმეორებელ და შთამბეჭდავ პოეტურ კონტექსტს. აი, თუნდაც:

შემოი-ღამ-ებ-ს მთ-ის ნაპრალ-ებ-ი
და თუ როგორმე ის-ევ გათენდა...

და მომდევნო სტროფის ბოლო ბნკარი:

შემოიჭრ-ებ-ა სიონში სხივი
და თეთრ ოლარ-ებ-ს აა-ელ-ვარ-ებ-ს.

მოხმობილი მაგალითებიდან აშკარაა, რომ მხატვრული ეფექტი თუ სემანტიკური კავშირი სინტაგმატიკურ ღერძზე მხოლოდ ფონემათა გამეორებით არის მიღწეული.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ შეუსაბამობის მძაფრმა განცდამ გამოიწვია ის, რომ ეს ლექსი კონტრასტულობის პრინციპით არის დანერგილი. რაც აშკარად გაცხადებულია მის პოეტურ ქსოვილში. ავიღოთ თუნდაც ნატიფი პოეტური გემოვნებით გამოძერწილი ტროპი – „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“, რომლის ასახსენლად რ. ბურჭულაძეს დასჭირდა ვურცბურგელის, ვაგნერისა და ბლოკის ქმნილებათა მოშველიება. განა ამ ტროპის გაგება, თუ კი ლექსის მთლიან სისტემიდან ამოვალთ, რაიმე სიძნელეს წარმოადგენს? პოეტი ხომ თავის თავს ოცნებით დაჭრილ გედს ადარებს, რომელიც ოცნების ბაღში სათნოებით აღსავსე, ბედნიერად გრძნობდა თავს, მაგრამ ეს ოცნება იმდენად შეუსაბამო და განუხორციელებელი აღმოჩნდა, რომ განგმირა პოეტის გული. განა რა არის აქ გაუგებარი?! პოეტი ხომ პირდაპირ აცხადებს, რომ მუხთალმა ბედმა განირა იგი, რომ განგების გაუტანლობამ მოუსპო ყმანვილური ოცნება და ეს აზრი, ისედაც აშკარად გამოთქმული, კიდევ უფრო გაღრმავებულია კვლავაც ფონემათა მიმართებით. საკუთრივ აქ, -ედი ფონემათა რიგით დაკავშირებულია ოთხი სიტყვა: მოვედი, გედი, შეხედე, ბედი, რომლებიც შემდეგ სემანტიკურ დონეზე ასეთ თეზანტითეზად წარმოსდგებიან:

მოვედი – გედი // შეხედე – ბედი

მაგრამ სიტყვა ბედი -ბე მარცვლით უკავშირდება აგრეთვე წინა ბნკარში ნახსენებ სიტყვას ოცნ-ებ-ას, რითაც, აგრეთვე, ხაზგასმულია პოეტისათვის ამ ორ ცნებათა კონტრასტულობა და შეუსაბამობა და რაც ასე ნათლად გადმოიცემა მთელ ლექსში, აბა, დააკვირდით:

და მაშინ ვიტყვი: აჰა მოვ-ედ-ი,
გ-ედ-ი დაჭრილი ოცნ-ებ-ის ბალით
შეხ-ედ-ე დასტკბი ყმანვილურ ბ-ედ-ის,
დაღლილ ხელებით წამებულ სახით.

და შემდგომ დასძენს:

დასტკბი, ასეა ყველა მგოსნები?
შენს მოლოდინში ასეა ყველა?
სული, ვედრებით, განაოცები
შენ ფერხთ ქვეშ კვდება, როგორც პეპელა.

სინამდვილესა და ოცნებას, იმედსა და უიმედობას, მიზანსა და შედეგს შორის არსებული ნაპრალი თანდათან უფრო იზრდება და მძაფრად აღიქმება განსაკუთრებით მაშინ, როცა „ბედით დაწყველილ გზაზე სიკვდილის ლანდი მოეჩვენება“ და ბოლოს, სიკვდილ-სიცოცხლის

აუცილებელი თანაარსებობის განზოგადებაში გადაიზრდება. პოეტი ირეალურად წარმოადგენს თავის სიკვდილს, რომელიც ამჯერად, მარადიული, სამუდამო მოსვენებისა და სიმშვიდის ერთგვარი სიმბოლოა და უპირისპირდება სიცოცხლეს, როგორც ბრძოლის, ტრაგედიამდე აღქმული შეუსაბამობისა და კონტრასტულ ფერთა განსხეულების ადგილს.

ტრაგიზმის უკანასკნელ ზღვრამდე მისული პოეტი აცხადებს:

დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით
გამაქანებენ სწრაფი ცხენები,
ლამენათევი და ნამთვრალევი
ჩემს სამარეში ჩავესვენები.

ეს არის თავდავიწყებისა და სინამდვილიდან გაქცევის უკანასკნელი ცდა, შემადრწუნებელი შინაგანი ხილვით აღქმული და სულის შემძვრელ მხატვრულ რეალობად განცხადებული. ასეთია, ჩვენი აზრით, ამ ლექსის სემანტიკის მართებული ახსნა და მისი გაგების ცდა, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს „მართებული“ ინტერპრეტაცია ერთადერთი და ამომწურავი არ არის.

ჟურნ. „მნათობი“, 1982, №11.

მურმან ჯგუბურია

გალაკტიონის ერთი ლექსის ბამო

პოეტის თხზულებათა მეტორმეტე ტომში არის გალაკტიონის ჩანაწერი: „მთელი ღამე ვკითხულობდი ბუნინს“. ცნობილია, თუ როგორი მკითხველი იყო გალაკტიონი, იგი ხომ თვითონ გვეუბნება:

არის მკითხველი მშვენიერ წიგნის
და არის მხოლოდ გადამკითხველი...

წაუკითხავი არაფერი დარჩებოდა, – წერს რევაზ თვარაძე.

„მთელი ღამე ვკითხულობდი ბუნინს“, – ასე ჩაუნერია პოეტს 1932 წელს. ამ მოკლე ცნობამ შემაგულიანა ამჯერად. ათიოდე წლის წინათ მე ვთარგმნე ბუნინის ლექსები, რაც ცალკე წიგნადაც გამოიცა. ბუნებრივია, თარგმნისას, შესაძლებლობისდაგვარად, ეცნობი კიდევ მწერლის მთელ შემოქმედებას, – ვინ იცის, რა გამონათქვამი, რა პატარა ნიუანსობრივი ჩანაწერი გამოგადგება. „არსენიევის ცხოვრების“ მეოთხე ნაწილში, XVII თავში ბუნინი წერს: „Известны те неопределенные, сладко волнующие чувства, что испытываешь вечером в незнакомом большом городе, в полном одиночестве“.

ბუნინის ამ სიტყვების წაკითხვისთანავე მომაგონდა გალაკტიონის ლექსი „ერთხელ საღამოთი“.

მე კი ვიდექ წყალთან საღამომდე,
სადაც მღვრიე დამდგარიყო ღვარი,
„უცხო ქვეყნად მარტოობას გრძნობდე,
ნეტარება არის რალაცგვარი“.

როგორი სიახლოვეა ბუნინისა და გალაკტიონის გამონათქვამში. უბრალო დამთხვევაა? არა მგონია. მოვიძიე ლექსის დაწერის თარიღი (თუმცა ქართველმა მკითხველმა იცის, რომ მაინცდამაინც სანდო არაა გალაკტიონის მიერ დასმული თარიღის სიზუსტე), ლექსი

დათარიღებულია 1928 წლით. მე აქ არაფერს ვამბობ იმის გამო, თუ რაოდენი აზრი და ემოციაა ჩატეული ამ ორად ორ სტრიქონში. ალბათ ყველა ასე იტყოდა: უცხო ქვეყნად მარტოობას გრძნობდე, მწუხარება არის რალაცგვარი. გალაკტიონმა კი ამ სიტყვის საპირისპირო სიტყვა ჩაწერა ლექსში: „ნეტარება არის რალაცგვარი“. ბუნინიც ხომ ამას ამბობს. ორი დიდი შემოქმედი შეხვდა ერთმანეთს, ამგვარი რამ არაერთხელ მომხდარა, მაგრამ გალაკტიონს ეს ორი სტრიქონი ბრჭყალებში აქვს ჩასმული. რატომ უნდა ჩაესვა ვითომ, თუკი ამგვარი ხატი მხოლოდ და მხოლოდ მისი იყო. ახლა ჩავიხედოთ ბუნინის წიგნში. „არსენიევის ცხოვრების“ მეოთხე წიგნის XVII თავი, სადაც ჩვენთვის საინტერესო ბუნინის ფრაზა წერია, დათარიღებულია 1929 წლით. ცალკე წიგნად „არსენიევის ცხოვრება“ პირველად გამოიცა 1930 წელს, პარიზში. გალაკტიონი პარიზის მწერალთა საერთაშორისო კონგრესზე ჩავიდა 1935 წელს. აქ მან სიტყვაც წარმოსთქვა და თავის დღიურებში ამ ამბავს ხშირად იხსენიებს. პარიზში კი გალაკტიონს შეეძლო ბუნინის ახალი ნაწარმოების ნაკითხვა. და შემდეგ დაიწერა ალბათ ეს ლექსიც „ერთხელ საღამოთი“. არ შეიძლება გალაკტიონი არ მოეხიბლა ბუნინის პროზას. მან ხომ ჯერ კიდევ 1932 წელს ჩაინიშნა დღიურში: „მთელი ღამე ვკითხულობდი ბუნინს“. მერე და მერე რომ მივყევი ამ ლექსზე ფიქრს, მომეჩვენა, თითქოსდა გალაკტიონს ლავრენიევის ცნობილი მოთხრობა „ორმოცდამეერთე“ გაელექსოს, რადგან ამ მოთხრობის და ლექსის შინაარსი ძალიან ჰგავს ერთმანეთს.

ერთხელ კიდევ წავიკითხოთ ეს ლექსი თავიდან ბოლომდე:

ბათუმის მზე ჩასავალად ენთო,
მშვიდი ქარი ხმაურობდა ზღვაზე.
ცხოვრებისგან დაღალული „დენდი“
გემს უცდიდა და მიაბო ასე...

ამ ოთხი სტრიქონით იწყება ლექსი... სადა და უბრალო, თხრობითი კილოა გამოყენებული, მაგრამ იმგვარ რიტმს მიმართა პოეტმა, რომ ყოველი სტრიქონი გამახსოვრდება. „ბათუმის მზე ჩასავალად ენთო...“ და კიდევ სამი სტრიქონი, – ასე ჩანს პირველი გადაკითხვისას, მაგრამ შემდეგი ნაკითხვა სხვაგვარ ფიქრებსაც გვიჩენს. „ბათუმის მზე ჩასავალად ენთო...“. მარტო ბათუმი იგულისხმება ამ სტრიქონში? მარტო ერთი კონკრეტული ადგილი, ერთი ქალაქი?

მახსოვს, ქალი, ვერონიკა, ლალი...

მკითხველი მხოლოდ ლექსის ფინალში გაიგებს ამ სიტყვის მნიშვნელობას, რადგან ეს „ლალი“ ვერონიკა არა მარტო ვერონიკა ყოფილა თურმე, რომელი სახელიც ასე შევნოდათ ალბათ საუკუნის მინწრულის ბანოვანებს:

მახსოვს, ქალი, ვერონიკა ლალი,
ორკესტრით და ხალხით ფეთქდა ბალი,
ვერონიკას მოსწყენოდა შუბლი,
ვერონიკას შუბლზე აჩნდა ზრახვა.
ჩამოსულთა მარტოობის ღრუბლი,
არც შეხვედრა, არც ნაცნობის ნახვა...

„ვერონიკას შუბლზე აჩნდა ზრახვა“, – გვეუბნება გალაკტიონი და აჩნდა აგრეთვე „ჩამოსულთა მარტოობის ღრუბლი“. მერე, როგორც ლექსში გავიგებთ, თავად ეს „ცხოვრებისაგან დაღალული დენდი“ აღმოჩნდება უცხოთა ქვეყანაში და ჩვენც ხომ ეს წერილი იმითი დავინწყეთ, ბუნინისა და გალაკტიონის გამონათქვამი რომ ერთმანეთს შევადარეთ. ვერონიკაც უცხო ქვეყანაშია ახლა და დენდიც უცხო ქვეყანაში აღმოჩნდება შემდეგ. მაგრამ რა სხვადასხვანაირად გრძნობენ ისინი ამ უცხო ქვეყანას. ვერონიკას ეტყობა „ჩამოსულთა მარტოობის ღრუბლი“, ეს არის და ეს. ქალი მოწყენილია და მოღრუბლული, ხოლო ლექსის

გმირი კაცი ასე ამბობს: „უცხო ქვეყნად მარტოობას გრძნობდე, ნეტარება არის რალაცგვა-რი...“. აი, ეს არ ესმის ვერონიკას და ამაზე ამახვილებს მკითხველის გულისყურს გალაკტიონი. ერთნაირ ვითარებაში მყოფ ორ სხვადასხვა ადამიანს გვაჩვენებს და გვაცნობს ამ ორი ადამიანის მიმართებას უცხო ადგილ-სამყოფელთან.

მივყვეთ ლექსს:

მეგობრებში მე ყველაზე ადრე
ფიქრში მყოფ ქალს ახალგაზრდამ მკრთალი
სალამი და თაიგული ვკადრე
და ვიგრძენი მშვენიერი ქალი.

და რადგან ქალი ასეთი მშვენიერი იყო, ახალგაზრდა კაცი თხრობას ამრიგად განაგრძობს:

რა წრის იყო – იკითხავდა ვინა?
ვადარებდი ვერონეზეს ნახატს, –
სადმე ძვირფასს გადავკრავდი ღვინოს
და ხელგაშლით ვთამაშობდით ქალადს.

ქალისა და კაცის დასახასიათებლად მეტს არაფერს გვეუბნება გალაკტიონი, მაგრამ მკითხველი თავად აგრძელებს ამ მონაკვეთს. ასე დავყვებით ჩვენ ფიქრში დიდი მწერლების მიერ დახატულ გმირებს. თვალს ვავლებთ ნაწარმოებში აღწერილ გარემო-ბუნებას და თითქოს ჩვენც იქა ვართ, იმ ადგილებში, სადაც მწერალს დაჰყავს თავისი გმირები:

შემდეგ მოხდა... პეტროგრაძის ხანა...

არ შეიძლება მკითხველს არ მოაგონდეს იმ ლექსების ციკლი, რაც სწორედ „პეტროგრაძის ხანაში“ შექმნა გალაკტიონმა. და მათგან საუკეთესო „რამდენიმე დღე პეტროგრაძში“. ლექსის ამ მონაკვეთში ერთიანდებიან ლექსის გმირი და გალაკტიონი:

ახლობელი აქ არავინ მყავდა,
მოწყენილი, მღვრიე ყავახანა
ჩემს უმიზნო მარტოობას ჰგავდა...

უნდა იკითხებოდეს არა „აქ“, არამედ – „იქ“, იმიტომ რომ „ცხოვრებისაგან დაღალული დენდი“ ბათუმში იგონებს პეტერბურგს.

და შემდეგ:

გამოვედი გზად ბურანში მყოფი,
ნევას ედგა შენისლების ბუნდი,
ერთ ქალს მხარზე გადაედო თოფი
და გარს ერტყა მეგობრების გუნდი.
ვერონიკა, ვერონიკა! დადგა.
აჰ, საით სად! იგი გასცდა ხიდეს,
რა თქმა უნდა, ვერ შემიცნო, რადგან
კლასი კლასის წინააღმდეგ მიდის...

ერთი კი დადგა, მოიხედა ქალმა, მაგრამ არ დახანდა. ნავიდა. ვერ იცნო თავისი ძველი ნაცნობი, ვისთანაც „სადმე ძვირფასს გადაჰკრავდა ღვინოს და ხელგაშლით თამაშობდა ქალადს“. ვერ იცნო, რადგან „კლასი კლასის წინააღმდეგ მიდის...“

მე კი ვიდექ წყალთან საღამომდე,
სადაც მღვრიე დამდგარიყო ღვარი,

და მერე მოდის ის სულისშემძვრელი ორი სტრიქონი, რაც ბრჭყალებშია ჩასმული:

„უცხო ქვეყნად მარტოობას გრძნობდე,
ნეტარება არის რაღაცგვარი“.

ერთხელ კიდევ შევადაროთ ეს სტრიქონები ბუნინის გამონათქვამს. ვთქვათ, 1935 წელს მართლა ნაიკითხა პარიზში გალაკტიონმა ბუნინის რომანი. მაგრამ ისიც ხომ შესაძლოა, ლექსის თარიღი ზუსტი იყოს, 1928 წელი. მაშინ რა გამოდის, ბრჭყალებში რატომ უნდა ჩაესვა ცალკე ეს ორი სტრიქონი? სავარაუდოა, რომ თავად დაწერა პირველად ასე, მერე ნაიკითხა „არსენიევის ცხოვრება“ და ლექსის შემდგომი გადაკითხვისას მოეჩვენა, ის სიტყვები ბუნინიდან ჰქონდა გადმოტანილი და ამიტომაც ჩასვა ბრჭყალებში. აი, კიდევ ერთი ჩანაწერი პოეტის დღიურიდან: „ჩემზე ჯეკ ლონდონმა მოახდინა უდიდესი გავლენა. „ცხენთა შეჯიბრებაზე“ მისი გავლენით მაქვს დაწერილი. მან თავი მოიკლა ამნაირად“... და ასე შემდეგ. განა თავად ბუნინს არ აბრალებდნენ ერთ დროს პრუსტის რომანის გავლენას? „დაკარგული დროის ძიებაში“ ხომ უფრო ადრე შეიქმნა, ვიდრე „არსენიევის ცხოვრება“. აი, რას წერს ბუნინი ამის გამო სოფიის უნივერსიტეტის პროფესორს ბიცილის:

„როცა კი საქმე მოდაზე მიდგება, მე მუდამ კრიჭაში ვუდგავარ ყოველგვარ მოდურს. ამგვარი იყო ჩემი დამოკიდებულება პრუსტის რომანთანაც. აგერ, სულ ახლახან ნაიკითხე მისი პროზა და მართალი გითხრა, შიშმა დამიარა, ჩემი „არსენიევის ცხოვრების“ ბევრი ადგილი ძალიან მოგაგონებთ პრუსტის ნაწარმოებს, მოდი და ამტკიცე ახლა, რომანის შექმნის პერიოდში პრუსტი რომ ნაკითხულიც არ მქონდა!“

იქნებ აქაც მსგავსი ვითარებაა.

გავცქეროდი კაფეებს და კინოს,
მიყვებოდი მოგონებათ ნაკადს,
როცა ძვირფასს გადავკრავდი ღვინოს
და ხელგაშლით ვთამაშობდი ქალაღდს.
მეორე დღეს ისევ შემხვდა იგი
და მომესმა საუბარი მისი...

კარგად დავუგდოთ ყური ამ საუბარს:

საქართველო ეს ზღაპრული მზეა,
უკეთესის ბედისაა ღირსი.
ამ მხარეზე უფრო მეტი ვიცი,
იგი უფრო შეიქმნება მშვენი!
როცა ძალა და უფლება მტკიცე
დამყარდება ამ მხარეში ჩვენი...

ძახილის ნიშანი აქ უნდა დაესვა, მგონი, მაგრამ წინა, მესამე სტრიქონზე გადაიტანა რატომღაც. მერე საუბარი სხვა ღარში მიდის. თოფოსანმა ქალმა გაიხსენა ის პირველი შეხვედრა:

ერთხელ გრძნობა მარტოობის მდევედა.

მოვიგონოთ ადრე ნათქვამი:

ჩამოსულთა მარტოობის ღრუბლი...

და განვაგრძოთ

ერთხელ გრძნობა მარტოობის მდევედა,
ასე მოხდა – კაცია თუ ბედი,
სალამი და ყვავეილების კონა
არავისი მახსოვს, ერთის მეტი!

ცნობით კი ვერ იცნო მაინც, ვილაცას რომ შეხვდა, ახსოვს, მაგრამ არ ახსოვს – ვის. იქ-
ნებ მიაშვანა კიდეც თავის ძველ ნაცნობს ეს კაცი, მაგრამ ვერ იცნო, როგორც ვერ იცნო იმ
მეორე შეხვედრისას:

რა თქმა უნდა, ვერ შემიცნო, რადგან
კლასი კლასის წინააღმდეგ მიდის...

ის დღე კი კარგად დაამახსოვრდა, ისე კარგად დაამახსოვრდა, რომ იმ დღით გამონ-
ვეული შთაბეჭდილება ჯერაც არ განელებია:

ის დღე, როგორც ახალგაზრდა მუხა,
საუცხოო ფრიალოზე ნარგი,
ის დღე ჩემთვის ყველაფერი იყო,
ყოველ დღეზე უჩვეულოდ კარგი.

როგორი არსმენილი შედარებაა! – „ის დღე, როგორც ახალგაზრდა მუხა“. მე ვიყავი ის
კაციო, ასე უნდა ეთქვა ლექსის გმირს, მაგრამ არა თქვა.

„ვერონიკა“ – მსურდა მეთქვა მაშინ,
მაგრამ გრძნობამ შემაჩერა რაღაც,
ჩვენ ხომ... ძვირფასს გადავკრავდით ღვინოს
და ხელგაშლით ვთამაშობდით ქალაღდს.
კლასი კლასის წინააღმდეგ! მკვეთრი
ხმით დაიძრა მესამე დღე რუხი,
რა თქმა უნდა, მე ვიყავი თეთრი,
როს თოფების ატყდა ჭახაჭუხი...
ვერონიკა მე ვიცანი გვიან,
რომ იჭექა და ამღვრეულ ბოლში
მკერდში, გულთან გამიარა ტყვიამ
და დავეცი, სისხლიანი, თოვლში.

ლავრენიევის მოთხრობის გმირი, თეთრგვარდიელი ოფიცერი კვდება, – თავისი
საყვარელი, წითელარმიელი ქალი ესვრის მას თოფს, აქ კი გმირი არ კვდება მხოლოდ იმიტომ,
რომ პოეტს ბოლომდე მოუყვეს თავისი თავგადასავალი:

„ვერონიკა!“ – დავიძახე მაშინ
და გაფითრდა ქალის თვალთა ცქერა...

სახელი ჯერ არ უთქვამს, მას მხოლოდ სურდა ეთქვა, – „ვერონიკა“, მე მინდოდა მეთქვა“,
– მაგრამ მაშინ არ უთხრა, ახლა კი დაუძახა სახელი...

და გაფითრდა ქალის თვალთა ცქერა,
რაღაცასი გახსენება სურდა
და ვერასგზით... და ვერა და ვერა.
ან კი როგორ? სხვა სახელიც ერქვა
ვერონიკას, ხელთ რომ თოფი ეპყრა,
ქარხანაში უწოდებდნენ თურმე:
გაბედული კალუგელი ვერკა.

ან კი როგორ? რომანტიულ სახეს
და ლამაზ ხელს შრომა აჩნდა დალად.
ჩვენ კი... ძვირფასს გადავკრავდით ღვინოს
და ხელგაშლით ვთამაშობდით ქალაღდს!

აი, ასე დასრულდა ქალისა და კაცის ტრაგიკული ამბავი. მე მგონი, მთელი ეპოქაა ამ ლექსში გადმოცემული. ეს ლექსი იმ ზღაპრულ თილისმას ჰგავს, რომლის მოქმედების სივრცე განუსაზღვრელია. ესაა ლექსი-პოემა-მოთხრობა-რომანი, ერთმანეთში გადაჯაჭვული და გადახიდული. ეს ლექსი არა მარტო ლავრენიევის მოთხრობას მოგვაგონებს, არამედ მოგვაგონებს შოლოხოვის სახელგანთქმულ რომანსაც, ალ. ბლოკის ცნობილ პოემას („თორმეტი“), ისე ვრცელია და მასშტაბური მისი ფარგალი. თოფოსანმა ხალხმა შექმნა ის, რასაც ესწრაფოდა. „ცხოვრებისაგან დაღალული დენდი“ კი საღამოობით გადასცქერის ზღვას, ჩემოდნები უკვე შეუკრავს (თუმცა ამას პოეტი არ გვეუბნება) და ბათუმ-ქალაქიდან ან დღეს, ან ხვალე სამუდამოდ გაემგზავრება, რამეთუ

უცხო ქვეყნად მარტოობას გრძნობდე,
ნეტარება არის რაღაცგვარი...

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, 12 ნოემბერი.

ზურაბ კიკნაძე

აკაკის ლანდი

გალაკტიონი ეკუთვნოდა იმ ადამიანთა მოდგმას, რომელთაც გამძაფრებული აქვთ განცდა ცოცხალი კავშირისა წინაპრებთან. მისთვის, როგორც შემოქმედისთვის, იმ კულტურულ ვითარებაში, როცა მას მოუხდა პირველი ნაბიჯების გადადგმა, აუცილებელი იყო გააზრება და დადგენა თავისი დამოკიდებულებისა წინაპრებისადმი, როგორც ზოგადად, ასევე პოეტური წინამორბედებისადმი, რომელთა საქმე, მისი ფიქრით, მას უნდა გაეგრძელებინა. მოგვიანებით, 50-იან წლებში აღადგენდა რა 10-იანი წლების დასასრულისდროინდელ თავის პოეტურ სულისკვეთებას ძალზე ძუნწად, იგი წერდა, აღნიშნავდა როგორც ფაქტს: „მთანმინდის მთვარე ჩემი პროგრამული ლექსია, რომელიც კონკრეტულად ასახავს ჩემს დამოკიდებულებას კულტურული მემკვიდრეობისადმი (ბარათაშვილი, აკაკი, მე)“... უფრო მეტი სითამამით და კატეგორიულობით იმავე ჩანაწერის სხვა ადგილას: „ამ ლექსში უსათუოდ ჩანს პოეტი, რომელიც თავის შემოქმედებას უკავშირებს მეცხრამეტე საუკუნის კორიფეების შემოქმედებას, აცხადებს რა თავის თავს ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და აკაკი წერეთლის პოეზიის მემკვიდრეთ“.

აღსანიშნავია, რომ მემკვიდრეობის მოტივი მის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოეტურ იდეოლოგიაში ჩნდება მას შემდეგ, რაც ერთი მისი თანამედროვე დიდი პოეტი გარდაიცვალა. 1915 წელს და მომდევნო წლებში იგი ინტენსიურად ფიქრობს ამ თემაზე, თუმცა ეს უფრო მეტი იყო მისთვის, ვიდრე თემა ლექსისა, ან სხვისთვის პუბლიცისტური წერილის დასაწერად. ეს იყო მისთვის მნიშვნელოვანი, სისხლხორცეული პრობლემა, ეროვნული პრობლემა, რომელიც მას, როგორც შემოქმედს, თავის პოეზიაში საკუთარი პოეტური ხმით უნდა გამოეთქვა და გადაეჭრა.

1919 წელს იგი დაჯერებული წერდა: „თანამედროვე პოეზიას აუცილებლად დიდი კავშირი აქვს ძველ საქართველოსთან. ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელიც 1908 წელს დაიწყო, შეეცადა წარსულისაგან შეუსრულებელი იდეების გატარებას, შემოიტანა რა თანამედროვე პოეზიაში ახალი სტილი, სტილი უფრო ღრმა და რთული“... ძნელი არ არის იმის

მიხვედრა, რომ პოეტი ამ **ახალი სტილის** შემქმნელად საკუთარ თავს გულისხმობს (ეს 1908 წელიც ცნობილი ნიშან-სვეტია), აქ იგი, როგორც ობიექტური დამკვირვებელი, თავისი მეორე წიგნის გამოსვლის წელს აფასებს **ახალი სტილით** აღბეჭდილ თავის შემოქმედებას. ეს წელი მართლაც მნიშვნელოვანი წელი იყო მისთვის იმ აზრით, რომ ამ წელს შეჯამდა ერთი პერიოდი ახალი სტილით დაწყებული შემოქმედებისა 1915 და არა 1908 წლიდან (როგორც თავად პოეტი ფიქრობდა სუბიექტურად).

ზემოთ ითქვა, რომ პოეტმა მემკვიდრეობითობის პრობლემაზე ყურადღება გაამახვილა აკაკის გარდაცვალების შემდეგ; უფრო მეტიც, არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, მისი გლოვის დღეებში. ამავე დროს, ეს დღეები, დაბეჯითებით უნდა ითქვას, არის გარდაცხვის ხანა მის შემოქმედებაში. სათაყვანებელი პოეტის სიკვდილის დრო დაემთხვა ჭაბუკი გალაკტიონის მიერ ახალი სტილის მიგნებას პოეზიაში.

როდესაც პოეტი ფიქრობდა წარსულის პოეტურ მემკვიდრეობაზე, იგი ფიქრობდა აკაკი წერეთელზე, როგორც მარადიული საქართველოს მგოსანზე. მისთვის აკაკი არ იყო მხოლოდ თანამედროვე, ერთ-ერთი პოეტი სხვა პოეტთა შორის. იმავე 1919 წელს ეკუთვნის ერთი ჩანაწერი, რომელიც აღნიშნულია სავარაუდოდ, მნიშვნელოვანი სათაურით „ძვირფასი საფლავები“, გამომხატველი მისი „წინაპართა კულტის“ პოეტური იდეოლოგიისა. იქ არის ნაკვეთი „აკაკი წერეთელი“, რომელიც ასე იწყება (შეიძლება ითქვას, რომ მხოლოდ ეს მონაკვეთია მნიშვნელოვანი):

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

მონაკვეთი ამ სიტყვებით თავდება:

„აკაკი კვდებოდა და მისი დამავალი მზის ნათელი ანათებდა მთების მწვერვალებს და ამსგავსებდა მათ მეფეებს თავზე ოქროს გვირგვინებით“.

ნუთუ ოდესმე ქართულ მწერლობაში (ან სხვაგან) თქმულა ამგვარი სიტყვები? მე არ ვგულისხმობ, ცხადია, ეგზალტირებული ლექსების ფსევდოვიზიონებს, სადაც ხილვა მეტაფორებს ვერ სცდება. ჩვენი პოეტის ნათქვამი პროზაულად დინჯია, თითქოს არამისეზურია, მისთვის უჩვეულოა, მაგრამ ფაქტია, რომ ეს მისი ძლიერი და ნაღდი განცდაა. ამჯერად არ შევუდგები მთლიან შეფასებას ამ ამონაწერისას, ოღონდ ყურადღებას მივაქცევთ ორ სიტყვას, ორ რეალიას – ეს არის **მოლანდება** (ლანდი), **საფლავი**, რომლებიც ჩვენ მიგვიყვანს – „მთანმინდის მთვარემდე“ და „აკაკის ლანდამდე“. ისინი დაწერილია აკაკის გარდაცვალების წელს (თვე უცნობია).

მაგრამ არსებობს კიდევ ერთი ლექსი, დაწერილი ტრადიციული მეტაფორიკით და ლექსიკით, ლექსი საკმაოდ ტრაფარეტული **ახალი სტილის** ფონზე, რაც არ გამოორიცხავს განცდის სინრფელეს. ეს არის ლექსი „აკაკის გარდაცვალების გამო“, დათარიღებული 1915 წლის 26 იანვრით, პოეტის გარდაცვალების დღით, მაშასადამე ამ მოვლენის უშუალო შთაბეჭდილების ქვეშ. ლექსის რეფრენია: „არ მომკვდარა, არა!“, ექო თავად აკაკის სიტყვებისა, რომლებიც მან სწეულ საქართველოზე წარმოთქვა („არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს“). ამ ძველი, არ ახალი, სტილის ლექსში უნდა გამოვარჩიოთ ძლიერად ნათქვამი სტრიქონი **„დათრგუნა და შეაჩვენა თვით საფლავის ჩრდილი“** სიტყვები, რომლებშიც, როგორც თესლში, მოცემულია, თითქოს სძინავს, სხვა ლექსის – „აკაკის ლანდის“ იდეას. აქვეა პირველად ნახსენები **ლანდი** აკაკის მიმართ, რითაც კავშირია გაბმული „მთანმინდის მთვარესთან“ და „აკაკის ლანდთან“. აქვეა პირველად ნახსენები **მოხუცი მგოსანი**, რაც ამ ორ ხსენებულ ლექსში, განსაკუთრებით, „მთანმინდის მთვარეში“, მნიშვნელოვანი აზრის მატარებელია. შემოქმედებითი მანძილი ამ ლექსიდან „აკაკის ლანდამდე“, შესაძლებელია, თვეზე ნაკლები, თითქოს იმეორებს მინიატურაში მთელს იმ გზას, რაც გაიარა პოეტმა საკუთარი ენის პოვნამდე, ახალ სტილამდე.

„მთანმინდის მთვარეში“ აკაკის ხსენება თითქოს ეპიზოდურია, მაგრამ მას შუაგულური ადგილი უჭირავს ლექსის სიუჟეტში: სტრიქონი „აქ ჩემს ახლოს მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით“ – ობიექტური რეალობა – ლექსის ბოლოს გარდაიქმნება სუბიექტურ განცდად, როცა იგი ამბობს: „რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები...“ (ამნაირი გარდასახვის შემდეგ, მას როგორც მოხუცს, მეფობისა და მგოსნობის ორმაგი გვირგვინით დაგვირგვინებულს, რაღა უნდა დარჩენოდა სიკვდილის გარდა).

აქვეა მეორე საფლავიც, და გალაკტიონი თითქოს არჩევანის წინაშეა. საიტკენ უნდა მიიმართოს მისი პოეტური იდეოლოგია, რომელი მემკვიდრეობისკენ – მოხუცი მგოსნისკენ თუ ყრმა პოეტისკენ, რომელსაც ასე იხსენებს: „დანყევლილ ყრმას აქ უყვარდა ობლად სიარული...“ (ასეა 1919 წლის წიგნში). „დანყევლილი“ გვახსენებს ვერლენს და მისი დასის **დანყევლილ** პოეტებს. იმ ხანებში, 10-იანი წლების დასაწყისში, როცა იწერებოდა ტრაგიკული სულისკვეთების ლექსები, პოეტი აშკარად გრძნობდა თავს დანყევლილად, მიუსაფრად, ობლად... დაუფარავია იმდროინდელ ლექსებში ბარათაშვილისეული სულისკვეთება, გამოხატული ბარათაშვილის ლექსიკით („ოჰ, რად მომეცა ასე უღვთოდ მე ჩემი ბედი, რად დამიმსხვრია სიყმანვილის წრფელი სიამე“; „დროო წყეულო, სად წარიღე ჩემი ფიქრები, დროო ბოროტო, სად დამარხე ოცნება წყნარი? მარქვი...“; „ობოლი ვიყავ მე მაშინაც, სულით ობოლი...“ და სხვ.). მაგრამ ეს არ იყო მისი ენა და, შესაძლებელია, მისი არსობრივი სულისკვეთება. თუმცა იგი (როგორც ზემოთაც მოვიტანე) „აცხადებს თავის თავს ნიკოლოზ ბარათაშვილის და აკაკი წერეთლის პოეზიის მემკვიდრედ“, რომელთა შორის მოგვიანებით სრულიად სამართლიანად ახსენა შოთა, ილია და ვაჟა, – ამ ლექსში, „მთანმინდის მთვარეში – აღარ ვითარდება **ყრმის** თემა, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ თემა **მოხუცისა** (თუ მისი ლანდისა), მეფური ძილით დაძინებულის.

დიდი უფსკრული იყო, თუმცა ერთმანეთის ახლოს იდგნენ, **დანყევლილ ყრმასა და მეფე მგოსანს** შორის. მას უნდა დაეძლია თავის თავში ტრაგიკული სულისკვეთება; თუ როგორ სძლია ბოროტ სულს, თუ რამდენად განიცადა ფერისცვალება, ეს უნდა გამოჩენილიყო მის პოეზიაში, გამოჩნდა კიდევ, შესაძლებელია, მოგვიანებით, ყოველ შემთხვევაში მისი სტრიქონია, რომელიც მაინც ადასტურებს რაღაც შინაგან სინამდვილეს:

და არც შიში გაორების
არ მიგრძვნია მწარე...
მე ხომ მთელი გზა ცხოვრების
ასე გავატარე.

ადრე კი, ამ ეპოქაში, მიუსაფარი, დანყევლილი, ობოლი მიისწრაფვის იმ ჰარმონიისკენ, ნატრობს იმ ჰარმონიას, რომელსაც იგი განიცდიდა მოხუცი მგოსნის მეფურ პოეზიაში, – ამ მხრივ, საგულისხმოა სტრიქონები:

ზრდილი, ნაზი და მეფური,
ჩემი ძველის-ძველი
ლექსი არის უნებური
სიზმრით შემოსველი...

მისი იდეალი იყო ჰქონოდა განცდა მთლიანი სამყაროსი ცისა და მიწის ერთიანობის ხილვაში, ხილვა უხილავი კავშირისა, რომლის საუკეთესო გამოხატულებად სხვა მოვლენათა შორის (ფუტკარი, სანთელი, პოეზია, იმედი, სიყვარული) აკაკის პოეზიაში იყო ცისარტყელა, ლოცვის ანაბეჭდი ცაზე; რომ შეიძლებოდა აკაკისებურად ეთქვა ამ გახლენილ ქვეყანაში „აქ ისმის ცის და ქვეყნის ამბავი, ერთად შეთხზული... შეზავებული!“ – განცდა, რომელშიც მონაწილეობს მარადისობა. როდესაც პოეტმა თქვა ლექსში „რომ მეფე ვარ და მგოსანი“, ამით საბოლოოდ აირჩია მემკვიდრეობა.

მოხუცი, ჰარმონიული მგოსნის თემა აღდგება საგანგებო ლექსში „აკაკის ლანდში“, რომელიც შეიძლება უფრო მეტად იყოს პროგრამული, ვიდრე „მთანმინდის მთვარე“. ეს

არის ლექსი – ხილვა, ვიზიონი და არასუბიექტური „მოლანდება“ (თუმცა პოეტი სწორედ ამ სიტყვას იყენებს ზებუნებრივი მოვლენის აღსანიშნავად). 1919 წელს, როდესაც პოეტი წერდა, რომ „აკაკი იყო მხატვარი, რომელმაც თავისი თვითონ გამოიძახა საფლავიდან“, მაშინ უკვე არსებობდა „აკაკის ლანდი“, რომლის სტიმული იყო სწორედ ამგვარი გამოძახება. მისთვის აკაკი კიდევ ერთხელ ამოვიდა საფლავიდან, რომ კიდევ დაეხატა „რამდენიმე სურათი“, შეექმნა მისი ლექსის, „აკაკის ლანდის“ იდეალური ფონი.

ამ ლექსს უძღოდა არა მხოლოდ ზემოთნახსენები, ძველი, არახალი სტილით დაწერილი „აკაკის გარდაცვალების გამო“, არამედ არა ერთი და ორი ვარიანტი, ასევე კვლავ ძველი სტილით ნაწერი. დიდია ნახტომი ამ ვარიანტებსა და საბოლოო ტექსტს შორის, რომელიც 1919 წლის წიგნში დაიბეჭდა. ეს მით უფრო გასაკვირველია, რომ ფერისცვალება ძველიდან ახლისაკენ სულ მცირე ხანში მოხდა და ერთი ლექსის მაგალითზე დადასტურდა. პოეტს ჰქონდა ხილვა – შინაგანი გამოცდილება და, ბუნებრივია, მისი სურვილი იქნებოდა, რაც შეიძლება მეტი სრულყოფილებით გამოეცხადებინა იგი სიტყვაში. ვარიანტების სიმრავლე მოწმობს, რომ ეს ლექსი მნიშვნელოვანი იყო მისთვის: აქ მხოლოდ აკაკის, ჟამიერი და წარმავალი კაცის, თუნდაც დიდი მგოსნის, „მოლანდება“ კი არ უნდა აღწერილიყო, არამედ ხილვა იმ **მეთორმეტე საუკუნისა**, რომელშიც ორივე პოეტის ფიქრით იხატებოდა მათი მარადიული სამშობლო – ანდრეზული საქართველო.

ლექსის საბოლოო ტექსტში უკუგდებულია კონკრეტულობა იმ ლანდშაფტისა, სადაც უნდა გამოჩნდეს აკაკის ლანდი (პოეტის მშობლიური კუთხე – საჩხერე მდინარე ყვირილათი) ამ ქვეყნის ემპირიული ყოფა – კონტრასტი მგოსნის დიდებულებასთან („აქ მწარე გზა აქვს წინასწარმეტყველს... არ არის წმინდა, უმნიშვნელო გრძნობა“, „შენ ხომ არასდროს, არასდროს მეტად სამშობლო მთებს არ დაუბრუნდები... და შენი ქვეყნის საცოდავ შვილებს არ ნახავ კიდევ...“). უფრო მეტი: პოეტი გაურბის თავად ლექსის გმირის, მისთვის ძვირფასი სახელის ხსენებას. თავდაპირველად თუ ეწერა: „შორით გამოჩნდა აკაკის ლანდი“, საბოლოოდ: გამოჩნდა მაღალ პოეტის ლანდი“; იგი აღარ წერს: „მწუხარე ლანდი... აკაკის ლანდი“, არამედ: „მწუხარე ლანდი... მაღალი ლანდი“. იგი აღარ აკონკრეტებს, თუ ვინ მოდის: „მომავალ მგოსნის ფეხის ხმას გრძნობდა“, არამედ საბოლოოდ წერს: „მძიმე და დაღლილ ფეხის ხმას გრძნობდა“; იგი იმდენად გაურბის სურათის კონკრეტულობას, რომ ელევა მისთვის მეტად მნიშვნელოვან სიტყვა-სიმბოლოს – მოხუცს, აღარ წერს: „გრძნობდა მოხუცის მოახლოებას“, არამედ „გრძნობდა თანაბარ მოახლოებას“, სადაც სიტყვა „თანაბარ“ ამავე დროს მიგვანიშნებს მსვლელი მოხუცის ჰარმონიულ ბუნებას. კონკრეტულობისაგან განძარცვით მიიღწევა პეიზაჟის ზებუნებრივობა; აქ ყველაფერი უსხეულო უნდა იყოს, როგორც მოხუცის ლანდი. აქ დახატულია განზოგადებული სურათი სამშობლოსი, თუ შეიძლება ითქვას, მისი არქეტიპისა, რომლის კერძო გამოვლენაა აკაკის სამშობლო. ამავე დროს სიტყვას „მშობლიური“ სტრიქონში „შეუცნობ-ხშირი შრიალით შეკრთა მშობლიური ტყის მწვანე ზვირთები“ ონტოლოგიური მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული: იგი ნახმარია უჩვეულოდ, ნაცვალსახელის („ჩემი“, „მისი“ – ამ შემთხვევაში აკაკისი) გარეშე და გამოხატავს ლექსში აღწერილი არემარის ბუნებრივ თვისებას.

ისიც უნდა შეინიშნოს, რომ თავად ავტორი ლექსში არ ჩანს, უფრო სწორად, ჩვენ მას ვერსად ვერ ვუჩინებთ ადგილს, იგი თითქოს შენივთებულია ლანდშაფტს. მოსალოდნელი იყო, რომ ისეთი ინდივიდუალური პოეტი, როგორც გალაკტიონია, შეინარჩუნებდა ამ ხილვაში თავის მეობას. როგორც ჩანს, ავტორს არ სურდა ყოფილიყო არც ნათელმხილველი და არც, მით უმეტეს, უბრალო მეოცნებე. პოეტს სურდა ალბათ, თავისი ხილვისთვის მიენიჭებინა არა მხოლოდ ობიექტურობა, არამედ საყოველთაოებაც შეეძინა მისთვის, ამიტომ იგი არ ლაპარაკობს თავისი სახელით ხილვაზე და საიდუმლოზე, როგორც ავტორი „მე და ლამისა“, სადაც მხოლოდ ის ერთი ინახავს საიდუმლოს და არავისთან ამ ქვეყნად არ სურს მისი გაზიარება. აქ კი საიდუმლო საყოველთაოა, რასაც ამ ლექსის სინამდვილე ესქატოლოგიურ დროში გადაჰყავს. ამიტომაც იგი თითქოს გათქვეფილია „ჩვენში“, რომელიც ადამიანებთან ერთად გულისხმობს ალბათ მთელს ბუნებას – ცასა და მიწას მათი სამკაულითურთ. („იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში, იქნება ჩვენთან...“). ეს **ჩვენ** მთელი საქართველოა და არა პოეტების

ერთი ჯგუფი – პოეტის მიერ ქართველ პარნასელებად წოდებული (როგორც ერთ-ერთ თავ-დაპირველ ვარიანტშია), რაკი მეორედ მოვლენილი აკაკი არ არის მხოლოდ პოეტი, არამედ ის, ვინც ჰფენს „მადლს და შუქს **უსიტყვოს**“, იგი არის დასაბამიერი სიბრძნის მტვირთველი, თითქოს „სვიმონ მოხუცებულ“¹, მიმრქმელი ახალი ჟამისა, ან მარადიული მღვდელმთავარი, როგორც მელქისედეკი, გამოუცნობი მოხუცი – „ნათესავ-მოუხსენებელი“ (ებრ. 7, 3), მსახური უზენაესისა, რომელიც წუთით ბრუნდება მიტოვებულ სახატეში ჩამქრალი სანთლის ასანთებად.

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

ასეთია პოეტის განცდაში აკაკი – მარადიული, არქექიპული **მოხუცის** ჟამიერი გამო-შუქება. ასევე განიცდის იგი თავის უნახავ მამას, ახალგაზრდად გადასულს, „მოხუცი მამის“ სახით.

აკაკი – „მაღალი ლანდი“ – ეხმიანება ილიას აჩრდილს მის მიერ წარმოთქმული სიტყვებით:

მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა,
მე ვარო შენი თანამდევი უკვდავი სული...

ამ სიტყვების ექო მოისმის „აკაკის ლანდიდან“:

იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში,
იქნება ჩვენთან მარად და მარად...

დაბოლოს, ეს ცხრასტროფიანი ლექსი გვაგონებს ლიტურგიას წმინდა გრაალის თასის გამოჩენით (რაც თითქოს წინ უძღვის მოხუცის მსვლელობას), მსგავსად კარის ღვთისმშობელისა ათონის მთაზე, როცა საიდუმლო შუქით იმოსება მიდამო, – და დასასრულით – თითქოს სერაფიმთა სამწმინდა გალობით: „კურთხეულ იყოს, კურთხეულ იყოს, კურთხეულ იყოს ეს მოლანდება...“

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1983, 7 იანვარი, №2.

თამაზ ვასაძე

იღუმალი სახე და ანალიზი

ქართული ლიტერატურისმცოდნეობის წინაშე მდგომ ამოცანათა შორის გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების „გასაღების“ მონახვა ერთ-ერთი უძნელესია.

გალაკტიონის შესწავლის სფეროში ანგარიშგასაწევი შედეგებია მოპოვებული და მაინც, ბევრი რამ ჯერ კიდევ პრობლემატურია, სათუო, საცილობელი. ასეთი ვითარება, ერთი მხრივ, ბუნებრივიც არის, რადგან რაც უფრო დიდია შემოქმედი, მით უფრო მეტად ინვევენ უკმარისობის განცდას მისი მხატვრული სამყაროს ახსნისა და განმარტების თუნდაც ყველაზე შთამბეჭდავი ცდები, მაგრამ, მეორე მხრივ, ასევე ბუნებრივია ამ ვითარების დაძლევის, პრობლემატური საკითხების გადაწყვეტის საშუალებათა ძიების სურვილიც.

ყოველი ხელოვანი, გარკვეული აზრით, თვითონვე კარნახობს მკვლევართ მის მიერ შექმნილი ესთეტიკური სინამდვილის აღქმისა და განხილვის წესს. ის, რაც უაღრესად გამახვილებულ ყურადღებას მოითხოვს ერთი ხელოვანის კვლევისას, შეიძლება ასე მნიშვნელოვანი არ იყოს სხვა შემოქმედის კრიტიკული ანალიზისათვის.

გალაკტიონის ლირიკული შემოქმედების შესწავლის ნამდვილი ნაყოფიერების საწინდარი ისიც არის, თუ რამდენად ხერხდება ანალიზის ისეთი კუთხეების, რაკურსების მიგნება, რომლებიც თვით პოეტის მემკვიდრეობის შინაგანი ბუნებით ნაკარნახევნი, ამ ბუნების შესატყვისნი არიან და მის თავისებურებებს ადექვატურად გაგვიცხადებენ.

როგორც ცნობილია, გალაკტიონის სახეების, ტროპების, ასოციაციების საკმაოდ დიდი ნაწილი ძალზე რთულია, ბუნდოვანია, „ბნელია“. ცნობილია აგრეთვე, რომ ამას სიმბოლიზმის პოეტურ კულტურასთან გალაკტიონის სიახლოვე განაპირობებს.

როგორ უნდა მოეკიდოს ლიტერატურისმცოდნეობა ამ სახეებს, რა შეგვიძლია ვიცოდეთ და რისი იმედი უნდა გვქონდეს?

გამოთქმულია თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ამგვარ სახეთა ანალიზი საერთოდ შეუძლებელია და მიზანშეუწონელია. ეს თვალსაზრისი სამართლიანად იქნა უარყოფილი. ჩანს, თუ ყველა არა, ამ ტიპის ზოგიერთი ხატი მაინც ექვემდებარება ლოგიკურ განხილვას, შეიძლება მათი „თარგმნა“ ლოგიკის ენაზე, მათში ლოგიკური კავშირების დანახვა, შეიძლება სახის წარმოქმნის პროცესისათვის თვალის მიდევნება, გენეზისის დადგენა და ა.შ.

მაგალითისათვის შევეხოთ გალაკტიონის მრავალ ენიგმურ სახეთაგან ერთს.

გავიხსენოთ ლექსი „ქარებს ქარობა“.

დაეტყო კიდეც ქარებს ქარობა,
როცა მტრობაა და ედგარობა,
სანთელო, გარხევს ღამის ფიქრები,
მაგრამ შენ მაინც ნუ ჩამიქრები,
ნუ მიმატოვებ.

ალარ ეტყობა თვალებს თვალობა,
როცა ღრეა და მიუვალობა,
აყეფდებიან მთვარის ტყუპები,
ო, შენ მაინც არ დაილუპები,
ცრემლს ნუ ათოვებ.

„აყეფდებიან მთვარის ტყუპები“ მართლაც რთული, გასაიდუმლოებული, „ბნელი“ მეტაფორაა, ერთი შეხედვით, გამოუცნობი, ამოუხსნელი ფენომენია, მაგრამ, ვფიქრობთ, მისი ახსნის ცდა მთლად უიმედო საქმე არ უნდა იყოს.

ანატოლ ფრანსის „თაისში“ ჩვენი ყურადღება მიიპყრო და უნებლიეთ გალაკტიონის ეს ხატი გაგვახსენა ერთმა ადგილმა, სადაც ავტორი ახასიათებს ნაწარმოების მთავარ გმირს, კურტიზან ქალს თაისს და ამბობს, რომ მას ყველაფრისა სწამდა (ანუ ნამდვილად არაფერი არ სწამდა). „მას სწამდა ღვთიური განგება, ბოროტ სულთა ყოვლისშემძლეობა, ჯადოქრობა, შელოცვები, დასაბამიერი სამართლიანობა. მას სწამდა იესო ქრისტე და სარილთა ღვთაება; მას სჯეროდა ისიც, რომ ძაღლები ყეფენ, როცა პირქუში ჰეკატე გზაჯვარედინებზე გამოჩნდებოდა ხოლმე“.

ნაწარმოების კომენტარებში აღნიშნულია, რომ „ხალხური ცრურწმენით იგი (ჰეკატე) ღამღამობით გამოჩნდებოდა ხოლმე გარდაცვლილთა სულებთან ერთად და აშინებდა ადამიანებს“.

ჰეკატე მთვარის ღვთაებაა. „მსოფლიოს ხალხთა მითებში“ ჰეკატეს შესახებ ვკითხულობთ, რომ ბერძნულ მითოლოგიაში იგი არის „წყვდიადის, ღამეული ჩვენებების და ჯადოქრობის ქალღმერთი... ეს ღამეული, საშინელი ქალღმერთი, რომელსაც ხელთ უპყრია მოგიზგიზე ჩირაღდანი და თმებში გველები ჰყავს ჩახვეული, ჯადოქრობის ქალღმერთია. მას დახმარებისათვის მიმართავენ, ატარებენ რა სპეციალურ საიდუმლო მანიპულაციებს... ჰეკატე – ღამეული „ხთონია“ და ციური „ურანია“, „უძლეველი“ – დახეტიალობს საფლავებს შორის და გამოიხმობს მკვდრების აჩრდილებს. ჰეკატეს სახეში მჭიდროდაა გადახლართული ხთონურ-დემონური ნიშნები ოლიპომდელი ღვთაებისა, რომელიც აერთებს ორ სამყაროს

– ცოცხალს და მკვდარს. იგი წყვილია და იმავდროულად – მთვარის ღვთაება, მსგავსი სელენესი და არტემიდესი... ჰეკატე შეიძლება მივიჩნიოთ არტემიდეს ღამეულ კორელატად. ისიც მონადირეა, რომელსაც ძაღლების ხროვა ახლავს, მაგრამ მისი ნადირობა ავბედითი, ღამის ნადირობაა მკვდრებს, საფლავებსა და ქვესკნელის აჩრდილთა შორის“.

ამგვარად, ა. ფრანსი სარგებლობს ხალხური წარმოდგენით, რომლის ფესვიც ბერძნულ მითოლოგიაშია გადგმული.

ჩვენი ვარაუდით, გალაკტიონიც ამ წარმოდგენას უნდა ემყარებოდეს. ცხადია, გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს, რომელ წყაროთა მეშვეობით გაეცნო მას პოეტი.

ჩვენთვის საინტერესო სახის შესახებ თ. დოიაშვილი შენიშნავს: „... ხალხური წარმოდგენით ძაღლის ყმული ღამით უბედურებას მოასწავებს – გალაკტიონის ლექსშიც „მთვარის ტყუპების“ აყეფება დაღუპვის მოლოდინს აღძრავს“.

ახლა, ალბათ, შეიძლება დავაზუსტოთ, რომელ ხალხურ წარმოდგენას უკავშირდება გალაკტიონისეული სახე. რაც მთავარია, შეიძლება დავაზუსტოთ, რატომ ყეფენ „მთვარის ტყუპები“, რა კავშირშია ძაღლების ყეფა მთვარესთან და რად აღძრავს იგი დაღუპვის შიშს – ეს მთვარის ღვთაების, მკვდრების სულებისა და აჩრდილების გამომხმობი შემზარავი ხტონური ქალღმერთის ღამეული სვლის ნიშანია, ანდა, სულაც ეს მისი თანმხლები სტიქიური ძაღლების ხროვა იყეფება.

მაგრამ რა შუაშია „ტყუპები“? აქ, როგორც ჩანს, უნდა გავითვალისწინოთ გალაკტიონის პოეტიკის დამახასიათებელი თვისება – სიტყვის მრავალმნიშვნელოვნება, პოლისემანტიზმი. გალაკტიონის სიტყვაში ხშირად ძირითადი ხდება მისი მნიშვნელობის არაძირითადი, განაპირა ელფერები და ნიუანსები, სიტყვის აზრი მერყეობს, ჩვეულებრივი მეტყველების მიმართ შორეული ნახნაგით წარმოგვიჩნდება. ჩვენი ფიქრით, „ტყუპები“ ამ შემთხვევაში ნიშნავს არა მთვარის ზედმინენით მსგავსებს, ორეულებს, არამედ ეს სიტყვა გამოხატავს განუყოფელ, არსებით კავშირს, სიახლოვეს, „ნათესაობას“ მთვარესა და ძაღლებს შორის. მაგრამ, სწორედ ის გარემოება, რომ გალაკტიონი მთვარისა და ძაღლების კავშირის სახელდებას ახდენს სიტყვა „ტყუპებით“, ესე იგი, საკმაოდ არაერთმნიშვნელოვნად, არამკაფიოდ, ორჭოფულად, მეტად ნიშანდობლივია. პოეტი ამ სიტყვით განგებ „აბნელებს“, აბუნდოვნებს, აიდუმალებს ხსენებულ კავშირს. ხოლო ამით გალაკტიონი განზრახ, შეგნებულად ფარავს და ჩქმალავს თავისი მეტაფორის წარმომავლობას, ასე ვთქვათ, შლის კვალს, მაქსიმალურად აყრუებს ბერძნული მითის თუ ხალხური რწმენის ექოს.

ამდენად, უნდა ვიფიქროთ, რომ პოეტს არა აქვს მიზნად მითზე, ძველ წარმოდგენაზე მიგვანიშნოს. იგი არ ესწრაფვის მითი გააცოცხლოს, მოგვაგონოს; ეს არ არის რემინისცენცია ან ალუზია, რომლებიც მოითხოვენ სხვა „ტიქსტის“ გახსენებას, სხვა ნაწარმოებისაკენ, ზოგადად კულტურული ფენომენისაკენ წარმართავენ მკითხველის ცნობიერებას. პირიქით, გალაკტიონი ცდილობს, რაც შეიძლება შეუმჩნეველი გახადოს თავისი მეტაფორის სათავე.

გალაკტიონი ქმნის საკუთარ, მკვეთრად ინდივიდუალიზებულ სახეს. მითოსური წარმოდგენა მისთვის მხოლოდ და მხოლოდ მასალა, „ნედლეულია“, რომელიც მთლიანად და უნაშთოდ უნდა შთაინთქას მისი წარმოსახვის პროდუქტში. ანტიკური მითი ჩანურულია გალაკტიონის მეტაფორაში და თითქმის სავსებით გაუჩინარებულია.

ამგვარად ქმნის პოეტი ენიგმურ ხატს, რომელიც იდუმალებით არის მოცული და, შესაბამისად, იდუმალების, შეუცნობლობის, ირაციონალობის შთაბეჭდილებას ბადებს.

გალაკტიონის მიზანიც სწორედ ეს არის.

საერთოდ, რამდენადმე გამარტივებულად და განყენებულად შეიძლება ითქვას, რომ გ. ტაბიძის პოეტიკის შინაგანი საზრისი, შინაგანი მიზანდასახულება, გარკვეულ პერიოდში და გარკვეულ ფარგლებში, არის საცნაურყოფა იმისა, რაც ემპირიული სინამდვილის მიღმაა; არის წარმოჩენა სამყაროს ისეთი სურათისა, სადაც წინა პლანი გზისგამკვლევისა შიდა, სიღრმისეული პლანისაკენ, არსებობის მიღმური სანყისებისაკენ. გალაკტიონის პოეტიკის, უპირველესად კი რთული, ნისლოვანი სახეებისა და ასოციაციების დანიშნულება ისაა, რომ „სხვა მხარეებისაკენ“ გაგვიძღვნენ, ჩაგვაგონონ, რომ რაღაც „სხვას“, „არაამქვეყნიურს“ შევხებით და ვეზიარებით.

კერძოდ, ლექსში „ქარებს ქარობა“ სახე „აყეფდებიან მთვარის ტყუპები“ გამოხატავს შიშს, განსაცდელის, საფრთხის მოლოდინს, მაგრამ არა ჩვეულებრივს, არა კონკრეტული მიზეზით გამონვეულს, არამედ სამყაროს ირაციონალურ სანყისთა ანაზღეული განცდის შედეგად გაჩენილს. ეს სახე გადმოგვცემს შიშს სამყაროს სიღრმეში დაბუდებული უხილავი, შეუცნობელი, ბნელი ძალების წინაშე, რომლებიც დალუპვას უქადიან ლექსის ლირიკულ გმირს.

მაგრამ თუკი ასეა, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ სახის ამგვარი ემოციურ-ხატოვანი შინაარსი ისედაც გაიაზრება და განიცდება. მისი ლოგიკური ანალიზის, მისი წარმომავლობის დადგენის გარეშეც. სახე უამისოდაც ამბობს თავის სათქმელს, გვაუწყებს იმას, რაც უნდა გვაუწყოს, გვაგრძნობინებს იმას, რაც უნდა გვაგრძნობინოს.

მოულოდნელად აღმოჩნდა, რომ სახის გენეზისის ძიებამ, მისმა ლოგიკურმა ახსნამ არსებითად ვერ გაამდიდრა, ვერ შეავსო ამ სახის და მთლიანად ლექსის პოეტური შინაარსი. კვლევის შედეგი საკმაოდ მოკრძალებული გამოდგა.

შევეცადეთ ამოგვეხსნა იდუმალებითა და ბუნდოვანებით აღბეჭდილი ხატი და გამოირკვა, რომ თვითონ იგი, სხვა მსგავს სახეთა კვალად, სწორედ იმას მიელტვის, იდუმალი და გამოუცნობი დარჩეს; რომ თვით მისი შინაგანი საზრისი და მიზანსწრაფვა ისაა, ამოუხსნელი და ბურუსში ჩაძირული იყოს, რათა ჩვენც საიდუმლოს განცდა დაგვეუფლოს.

უნდა დავასკვნათ: გალაკტიონის ხატში ჭეშმარიტად საგულისხმოა არა ის, რასაც ეს ხატი ფარავს, არამედ საკუთრივ შეგრძნება, შთაბეჭდილება, რომ იგი რაღაცას ფარავს.

ამგვარ სახეთა ამოხსნის, გაშიფვრის ჟინი კი გაუწელებელია.

მაინც რა არის ამ ჟინის მასაზრდოებელი, რატომ გვსურს ასე იდუმალ ხატთა ამოცნობა, ლოგიკის ნათელ სფეროში მათი გადმოყვანა, გაგება იმისა, რაა მათში ნაგულისხმევი?

მიზეზი, ჩვენი ფიქრით, არის რწმენა და იმედი, რომ ამოხსნის, ამოცნობის შედეგად მოვიხელთებთ, გამოვამზეურებთ და ვიხილავთ აზრს, „ლოგოსს“, კონცეპტუალური და მსოფლმხედველობითი დატვირთვის მზიდველ ელემენტს.

ერთ-ერთი იდუმალი მეტაფორის განხილვამ გვიჩვენა, რომ პოეტს ბერძნული მითი შეუკუმშავს მასში, მაგრამ ვერაფერი გვითხრა ისეთი, რაც უფრო მკაფიოსა და სრულს გახდიდა ჩვენს წარმოდგენას გ. ტაბიძის მრწამსზე, მსოფლმხედველობაზე, ვერ დაგვეხმარა სამყაროსა და ადამიანის გალაკტიონისეული მოდელის უკეთ გაგებაში, ვერ გაგვიმჟღავნა რაიმე განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე შეხედულება თუ თვალსაზრისი პოეტისა.

ჩვენ კი ვიმედოვნებდით, რომ რაღაც ძალზე მრავლისმეტყველს, არსებითს მივაკვლევდით.

როდესაც ლიტერატურისმცოდნენი დაჟინებით ცდილობენ გაარკვიონ, ვთქვათ, რუსთაველისეული „მზიანი ღამის“ რაობა, ეს არა მარტო სავსებით გასაგები და ბუნებრივია, არამედ აუცილებელიც, ვინაიდან ამ სახის კონკრეტული აზრის ზუსტი გარკვევა, მისი გენეზისის გამოკვლევა ნათელს ფენს რუსთაველის მსოფლმხედველობის ძირითად მომენტებს – როგორია პოეტის წარმოდგენა ღვთაებაზე, რომელ სააზროვნო სისტემაზე, ფილოსოფიურ თუ რელიგიურ მოძღვრებაზეა ორიენტირებული „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი და ა.შ.

გალაკტიონის რთული, ენიგმური სახე კი მსოფლმხედველობრივად ნიშანდობლივ აზრს არ შეიცავს. ასეთი სახის დანაწევრება, მისი სტრუქტურის შედგენილობის გამომჟღავნება პოეტის მსოფლმხედველობრივ კონცეფციასთან არ გვაახლოვებს.

ლექსში „ისევ ეფემერა“ გალაკტიონი ამბობს:

ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია! –
მიეცით წარსულს ელვა ან ხმალი,
რომ ამოკვეთოს ეპიტაფია:
„მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი“.

სიყვარულის ბერძნული ქალღმერთი აფროდიტე, მითის მიხედვით, ზღვის ქაფიდან იშვა, ასე რომ, გალაკტიონისეული სახე – „სიყვარული ზღვების ქაფია“ ანტიკური მითის მეტაფორულ გარდათქმას წარმოადგენს, მაგრამ რა აზრობრივი და ემოციური ნიუანსებით ამდიდ-

რებს სახეს ამის დადგენა? გალაკტიონი რეზუსს კი არ გვთავაზობს, გამოცანას კი არ გვაძლევს, იმის მიხედვრას კი არ მოითხოვს, რომ აქ აფროდიტია ნაგულისხმევი, არამედ სიყვარულის შეუცნობელ და სტიქიურ ბუნებას გამოხატავს, ადამიანის ცხოვრებაში სტიქიონივით შეჭრილი სიყვარულის დამლუპველ სიძლიერეს გააცხადებს. მაგრამ ეს ხატოვანი შინაარსი ყოველგვარ განმარტებაზე უნინარეს და უადრეს აღიქმება, იგი საოცარი გზნებით არის ხორცშესხმული და გაცოცხლებული. განმარტება მას არსებითად არაფერს ჰმატებს.

და მაინც, გალაკტიონის იდუმალ, ბუნდოვან ხატთა ანალიზი გარკვეულ წილად გამართლებულია, თუმცა ანალიტიური მიდგომა, როგორც ჩანს, პოეტის მხატვრულ ამოცანას, განზრახვას და მისწრაფებას არ შეესატყვისება, – გალაკტიონს „არ სურს“, რომ მისი რთული და ენიგმური სახეები ამოვხსნათ, პირიქით, მთელ ძალისხმევას იმისკენ მიმართავს, იდუმალებისა და შეუცნობლობის ნისლში გაგვხვიოს, – მაგრამ ლიტერატურისმცოდნეობასაც ხომ თავისი კანონიერი ინტერესები აქვს.

სრულიად ბუნებრივია მოთხოვნილება, ცხადვყოთ გალაკტიონის შემოქმედებითი ფსიქოლოგია, გავეცნოთ მის „ლაბორატორიას“, ვიცოდეთ, ელემენტთა როგორი შეზავებითა და განლაგებით აღწევს გალაკტიონი თავის პოეტურ ეფექტებს, რა მასალა აქვს ხელთ, რით სარგებლობს, რა „ნივთიერებისაგან“, რისგან და რანაირად ქმნის იგი თავის პოეტურ სამყაროს...

ოღონდ არ გვმართებს იმის დავინწყება, ეს მაინც მასალა და „ტექნოლოგიაა“, ანუ რაღაც დამხმარე, თავისთავად არაღირებული, არაარსებითი. მთავარია ის ახალი, თვითმყოფადი და ორგანული მთლიანობა, რომელიც ყოველივე ამის მეშვეობით, მრავალი ალქიმიური პროცესის გამოვლით იბადება; მთავარია, რა მიზანდასახულება მსჭვალავს მას, როგორია მისი მხატვრული ბუნება და დანიშნულება.

გალაკტიონის იდუმალ სახეთა ანალიზისას აუცილებელია გავითვალისწინოთ ამ ანალიზის შეფარდებითი ღირებულება, შეზღუდული მნიშვნელობა. არ უნდა მოველოდეთ, რომ „ბნელი“ სახეების ამოცნობა ჩვენ წინაშე გადაშლის რაიმე ისეთს, რის გარეშეც გ. ტაბიძის პოეზიასთან თანაზიარობა, მითუმეტეს კი პოეტის მსოფლმხედველობისა და სააზროვნო პრობლემატიკის წვდომა შეუძლებელია.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1984, 27 აპრილი, №18.

ირაკლი კენჭოშვილი

რომანტიკული ტრადიცია გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების გენეზისსა და სხვადასხვა ჟანრულ ნაირსახეობათა თავისებურებას მნიშვნელოვნად განაპირობებს რომანტიკული ტრადიცია და მოვლენათა ასახვის რომანტიკული პრინციპი.

გ. ტაბიძის ადრინდელი ლირიკა (1908-1915) XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ ლიტერატურაში მომძლავრებულ ნეორომანტიკულ მისწრაფებათა თვალსაჩინო გამოვლინებაა. ამასთანავე მისი ლექსების დიდი ნაწილი „უდროობის ხანის“ (80-იანი წწ.) და „საუკუნეთა მიჯნის“ (90-იანი-900-იანი წწ.) რუსული პოეზიის ერთგვარ ტიპოლოგიურ ანალოგად გვევლინება. მელანქოლიური განწყობილებით, ჭარბი ელეგიზმითა და „მსოფლიო სევდის“ მოტივით გალაკტიონის ლექსთა ერთი წყება („შავი ღრუბელი“, „მწუხარება“, „ღამე“, „მომაკვდავი“, „სასაფლაოზე“, „შავი ყორანი“ და სხვ.) მრავალ საერთოს პოულობს 80-იანი წლების რუსული პოეზიის ე.წ. „მიმწუხრის ლირიკასთან“. ამ თვალსაზრისით ხშირად მიუთითებენ მსგავსებაზე სემიონ ნადსონის ლირიკასთან. მაგრამ ეს აზრი მხოლოდ ნაწილობრივია სწორი. მართალია, ნადსონის პოეზია სევდისა და გულგატეხილობის

განწყობილებითაა აღბეჭდილი, მაგრამ თემებითა და მოტივებით მისი ლექსების უმრავლესობა სამოქალაქო პოეზიის ტრადიციათა კალაპოტში თავსდება. მის ლირიკაში ერთობ საგრძნობია სოციალური მოტივები, მელანქოლიურ ინტონაციებს ხშირად ენაცვლება პროტესტისა და ბრძოლისაკენ მოწოდების ხმა. ამ მხრივ გ. ტაბიძის ლირიკაში განსხვავებულ ვითარებასთან გვაქვს საქმე. მის ადრინდელ ლექსებში სამოქალაქო ლირიკის თემები და მოტივები ნაკლებად შეიმჩნევა, ხოლო გაბატონებული ადგილი „მარადიულ თემებს“ უკავია. ამითაც აიხსნება, რომ მის ამ დროის ლექსებში ძნელი შესამჩნევია ისტორიის რეალური კონტურები. ამ მხრივ გ. ტაბიძის ადრინდელი ლირიკის ელეგიური ნაკადი გარკვეულ ანალოგიას პოულობს რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი წინამორბედის – კ. მ. ფოფანოვის პოეზიასთან: სიმშვენიერესა და ჰარმონიულობას მოკლებულ სინამდვილეს მიუწვდომელი სიშორის, ოცნებისა და ადამიანთა მიერ მიტოვებული ბუნების სახით სიმბოლიზებული იდეალი უპირისპირდება. გ. ტაბიძის „ნეორომანტიზმს“ ასაზრდოებს რუსეთის პირველი რევოლუციის შემდეგ გამეფებული ატმოსფერო, რაც ხელს უწყობდა ანტაგონისტურ დამოკიდებულებას არსებული სინამდვილისადმი. ასეთ პირობებში გ. ტაბიძისათვის მეტად ახლობელი აღმოჩნდა ის განწყობილებანი, ის მხატვრული ამოცანები, რომლებიც თავის დროზე აღელვებდნენ რომანტიკოსებს. გალაკტიონის ადრინდელ ლირიკაში ერთ-ერთ ნამყვან მოტივს წარმოადგენს ტრაგიზმი იმ ადამიანისა, რომელსაც წილად ხვდა ცხოვრება საზოგადოებრივი ყოფის მოღუწებისა და უდროობის უამს:

განთიადისას ვნახე მუზა შეწუხებული,
როგორც აჩრდილი, როგორც ცისა ტკბილი სიზმარი,
ყრმა მგოსნის ჩანგი ხელში ეპყრა აკვნესებული
და არ იცოდა, ქვეყნად ვისთვის ეძღვნა ეს ქნარი.
(„მუზა“, 1909)

ყოველ ლიტერატურულ ეპოქას ახასიათებს რომელიმე ჟანრის დომინირება. გ. ტაბიძის ადრინდელი ლირიკის იმ ნაკადისათვის, რომელიც ანალოგიას პოულობს რუსული პოეზიის „უდროობის ხანის“ ნიშან-თვისებებთან, გაბატონებულ ჟანრად უნდა მივიჩნიოთ ელეგიური ტიპის ლექსი, ამგვარ ლექსებში ჩანს არსებული სინამდვილით უკმაყოფილება, „დღიური პროზის“ უარყოფა და ამასთანავე სოციალური ბრძოლებისადმი იმედგაცრუება. ამ ელეგიურ ნაკადში აღორძინდა საზოგადოებისადმი ზურგმექცეული ლირიკული გმირი, რომელიც შვებას ეძებს „ბედის ზღვარს“ იქით. „შორს სხვა ედემში, შორს – ჩემს ბედს იქით!“ („ბედს იქით“), „დროთ საზღვარს იქით, დროთ საზღვარს იქით!“ – ასეთი შექახილები ნიშანდობლივია გ. ტაბიძის ელეგიური ნაკადისათვის. მართალია, ამგვარ ლექსებში საკმაოდ ადვილად იშიფრებოდა „შავი ღრუბლების“, „შავი ყორნისა“ თუ „მწუხრის“ ალევორიული შინაარსი, მაგრამ სამოქალაქო ლირიკის ტრადიცია, როგორც წესი „მარადიული თემების“ სტრუქტურას ემორჩილება. XIX საუკუნის ელეგიური ნაკადის ტრადიცია (ნ. ბარათაშვილი, ილია ჭავჭავაძე) გ. ტაბიძის ლირიკაში ხშირად საკვანძო სიტყვების სახით შემოდის. ასე, მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის ელეგიიდან მოდის „მწუხრის ზენარი“ შემდეგ ლექსებში:

მწუხრმა სიბნელის ზენარი
ქვეყანას გადააფინა...
(„ღამე“)

მწუხრის ზენარი ეფინება მდუმარ მიდამოს,
ნამი ციური ყვავილის გულს ზედ ეკონება...
(„სასაფლაოზე“)

14-მარცვლოვანი ლექსი, რომელიც უშუალო წარსულის პოეზიაში შედარებით იშვიათ და ნაკლებად ხმარებულ სალექსო საზომთა რიგში აღმოჩნდა, გ. ტაბიძის ლირიკაში ხელახლა

აღდგა, რაც არაიშვიათად ბარათაშვილის მოტივებისა და განწყობილებათა, განსაკუთრებით რომანტიკული პეიზაჟური ლირიკის ტრადიციათა განახლებას ნიშნავდა. ასეთ ლექსებში ნათლად ჩანს ბარათაშვილის ლექსების კვალი; თითქმის უცვლელად არის შენარჩუნებული „ფერწერისა“ და „აღსარების“ შეთავსების ის პრინციპი, რომელიც ეგზომ საგრძნობია ქართული პეიზაჟური ლირიკის ისეთ შედეგებში, როგორცაა „შემოღამება მთანმინდაზე“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“ და სხვ. მაგრამ ჭეშმარიტ სიახლეს ამ საზომით დაწერილ ლექსებში გ. ტაბიძე არსებითად მხოლოდ იქ აღწევს, სადაც რომანტიკულ „ფერწერასა“ და „აღსარებასთან“ ასოცირებული ეს საზომი სრულიად ახალ თემატურ წრეს უკავშირდება. ასეთი ლექსებია „სადაც მინახავს“, „სინამდვილეში ოცნებისას“, „უდაბნო“, „მიმღერე რამე!“, „გუბე“ და სხვ. ზოგ შემთხვევაში ახალი თემატური წრე არღვევს 14-მარცვლიანი საზომის რეგულარული გამოყენების პრინციპს: „სიმორით შენით“, „მიმღერე რამე!“ და სხვ. ამ სალექსო საზომის ფარგლებში ახალი თემატური რიგის და, შესაბამისად, ახალი ლექსიკის შემოჭრის ნიმუშია სონეტი „ლაურა“ (1914), რომელშიც როგორც სტროფიკის, ასევე თემის თვალსაზრისით თვისობრივი სიახლისაკენ სწრაფვა იგრძნობა. ამ ლექსში ძნელი მისაკვლევია არაა ევროპული რომანტიკული ლირიკის რიტმულ-ლექსიკური ნაკვეთები:

იმ დროს პეტრარკას როს სონეტებს ვიზეპირებდი –
ჩემთვის ლაურა იყო შორი, უცხო ქვეყანა,
მე არ მინახავს შთაგონება მსგავსი ჩვენს დროში
და ვერცა ვნახავ ვერასოდეს ლაურას სახეს.

აქ გამომჟღავნებული სიახლე ერთობ ფარდობითია: ევროპულ პოეზიაში კლიშედ ქცეული მოტივი და ლექსიკა მოხვედრილია ისეთი ეროვნული პოეზიის კონტექსტში, სადაც მათ გამოყენებას არ ჰქონია დიდი და თვალსაჩინო ტრადიცია.

14-მარცვლიან ლექსებში განსაკუთრებით მკვეთრად იგრძნობა ის ტრადიცია, რომელიც გადამწყვეტ როლს ასრულებს გ. ტაბიძის ფორმირების პროცესში. ასეთ ლექსებში რომანტიკული ფერწერისა და აღსარების „ჟანრული არქაიკა“ თავს იჩენს ან მცირედი ან ერთობ ზომიერი მოდიფიცირების სახით. ამ პერიოდში გალაკტიონის პოეზია ჯერ კიდევ არაა მოქცეული თვისებრივად ახალი ლიტერატურული მიმართულების ფარგლებში და ამდენად ამა თუ იმ ჟანრის მოდიფიცირება იშვიათად პოულობს დასრულებულ სახეს.

გ. ტაბიძის ადრინდელი ლირიკის განცალკევებულ ნაკადს ქმნიან ისეთი ლექსები, რომლებშიც შეიმჩნევა წმინდა ხელოვნების თეორიის გამოძახილი და პრესიმბოლისტურ ნიშან-თვისებათა გარკვეული კონტურები. ასეთ ლექსებში არსებული სინამდვილისადმი იმდენად ანტაგონიზმი არ ჩანს, რამდენადაც ამ სინამდვილის მიუღებლობა, მის ესთეტიკურ ასახვაზე უარის თქმა. ასეთ ლექსებში ხშირად არის დასმული პოეზიის, ხელოვნების როლისა და დანიშნულების საკითხი: „შემოქმედება“, „მსახიობ ქალს“, „რისთვის?“, „მსახიობის დღიურიდან“, „პოეტი“, „პოეტს“, „სიტყვა პოეტის“ და სხვ. ასეთ ლექსებში არაიშვიათად იჩენს თავს „ჭაობში მყოფი“ ბრბოსა და „ზეგარდმო ნათლით მოსილი პოეტის“ („პოეტი“) დაპირისპირება. ხელოვნება „ბედით რჩეულთა“ ხვედრია („პოეზია“), პოეტის ირგვლივ დემონურად ხარხარებს „მტერთ ურიცხვი გუნდი, ბრბო უზრუნველი“ („მსახიობის დღიურიდან“). „როცა ხალხში ვარ – მეკარგება რწმენა, ხალისი“, აცხადებს პოეტი ლექსში „ჩემი ქნარი“. ასეთი მოტივებით გ. ტაბიძის ეს ლირიკული ნაკადი ენათესავება ალ. ბლოკისა და ფეტის მიმდევართა იმ ლექსებს, რომლებშიც მთელი სიცხადით ჩანს პოეტისა და ბრბოს შეუთავსებლობა-დაპირისპირება.

სინამდვილისადმი ნეგატიური დამოკიდებულების თავისებური ფორმა – მისი სრული უგულებელყოფა, სილამაზის, მშვენიერებისა და ჰარმონიის დანახვა მარტოოდენ ბუნების, ხელოვნებისა და სიყვარულის სფეროში ოცნებისა და სინამდვილის შეუთავსებლობის რომანტიკული მოდელის უკიდურესი ვარიანტის გამოხატულებას წარმოადგენდა. ლექსში „პოეტს“ (1914) პოეზია დახასიათებულია იმ სამყაროდ, სადაც ცხოვრების რეალობისაგან განსხვავებით ჰარმონია სუფევს.

ნუ დაღონდები... არსებობს მხარე,
სად თანაგრძნობა არსებობს შენთვის,
იქ დაუდევარ, მეოცნებე სულს –
ბინა ექნება მუდამ, ყოველთვის.
იქ მალდებოდა პეტრარკას სული,
იქ მუსიკობდა თვით დანტეს ქნარი,
ლელვამ შელლისა და ბაირონის
მხოლოდ იქ ჰპოვა ნავთსაყუდარი,
იქ რუსთაველის დატრიალებდა
შემოქმედების დიდი ნადიმი
და იქ რეკავდა უცნაურ გრძნობით
ბარათაშვილის მწუხარე სიმი.

დანტე და პეტრარკა, შელლი და ბაირონი, რუსთაველი და ბარათაშვილი გარკვეულ პოეტურ ტრადიციათა აღმნიშვნელი მეტონიმებია, რომლებიც ცხადყოფენ თუ რაოდენ ახლობელი და ორგანული იყო გ. ტაბიძისათვის როგორც ქართული, ასევე ევროპული პოეტური მემკვიდრეობა. მაღალი ხელოვნების სამყარო ამგვარ ლექსებში პოეტისათვის ერთგვარი „გადარჩენის კუნძულია“ – უიდეალო სინამდვილის თავისებური ალტერნატივა. სინამდვილის ასეთი ესთეტიკური უარყოფისა და უგულვებელყოფის გამოვლინებაა გ. ტაბიძის ადრინდელ ლირიკაში სიყვარულის, ხელოვნებისა და ბუნების აპოლოგიის ჟანრული ნაირსახეობა („უსიყვარულოდ“, „ცად აზიდულა“, „გეტერა“ და სხვ.). ასეთ ლექსებში დეკადენტური სევდა სულიერი და ესთეტიკური სილამაზის კულტით არის დაძლეული. ამასთანავე ასეთი ჟანრული ნაირსახეობის ლექსებში სრულიად არ ჩანს რაიმე კავშირი თანადროულობასთან, მაგრამ მათში გამოვლენილი სილამაზის კულტი ანუ „ერთგვარი ესთეტიკური მაჟორი“ წარმოადგენდა პოეზიაში ოპტიმიზმის მოპოვების ცდას ისეთ დროს, რომელიც ნაკლებად იძლეოდა საბაბს ნათელი განწყობილებისათვის.

გ. ტაბიძის 1908-1914 წლების ლირიკაში ცალკე წყებას ქმნიან ისეთი ლექსები, რომლებიც თავიანთი თემებითა და საკვანძო სახეებით დაკავშირებული არიან ქართული პოეზიის დემოკრატიულ სამოქალაქო ტრადიციებთან. ასეთ ლექსებში ზოგჯერ თავს იჩენს პროლეტარული, რევოლუციური ლირიკის გამოძახილი. ტიპურია ამ თვალსაზრისით ლექსი „ბრძოლაში ვეძებ“ (1910):

ბრძოლაში ვეძებ თავდავინწყებას,
ბრძოლის ქუხილში მიიღტვის სული,
ვერ ვულალატებ საფლავთა მცნებას,
არ ცხრება გრძნობა აღშფოთებული...

ასეთი ლექსების უმრავლესობაში რომანტიკული პოეტური სულის ნიშან-თვისებები დომინირებენ, რაც იმაში მჟღავნდება, რომ ნაკლებად იჩენენ თავს ეპოქის რეალური ფაქტები, ხშირად გამოიყენება „ლამის“, „ბურუსის“, „ქარიშხლის“ ალეგორიული სახეები:

ნამების ცეცხლში განახლდა გული,
ფერი ვიცვალე, ფერი ვიცვალე,
გზა დამიცვალე, შავო ბურუსო,
წყეულო ღამევ, გზა დამიცვალე!
(„განახლდა გული“, 1914)

რეალურ სოციალურ და პოლიტიკურ შინაარსს ასეთი ლექსები იმის გამო იძენდნენ, რომ მკითხველისათვის ნაცნობი იყო მათი საკვანძო ალეგორიული სახეების შინაარსი. ზოგჯერ სამოქალაქო პოეზიის იდეალი, თანამედროულობის ხატი და რევოლუციური პოეზიის მთავარი მოტივი – საერთო საქმისთვის თავდადებული ბრძოლის კულტი თითქმის მთლიანად ინთქება ჭარბ რომანტიკულ ფორმებში:

ქარიშხლო! თუ კი სიღრმეს
შერჩენია ცრემლის ცვარი,
გადმოინთხეს შენს თვალთაგან,
ვით მთის კლდიდან ნიაღვარი...
მე ბრძოლა მსურს, დეე, მოვკვდე,
იქ, სადაც სჩქევს სისხლის ღვარი,
მუდამ ნისლით დაფარული
ზღვა შავი და ბობოქარი.
(„ქარიშხალი“, 1909)

იგივე „ქარიშხალი“, რომელიც რევოლუციურ ლირიკაში სრულიად კონკრეტული შინაარსის მატარებელია გ. ტაბიძის ლექსში „ახალ ტალღას“ (1910, ეპიგრაფად აქვს ნ. ბარათაშვილის სტრიქონი) თითქმის მთლიანად დაცლილია კონკრეტული შინაარსისაგან:

არ მინდა, არა! სულს მოსწყინდა ეგ ერთფერობა,
სული ეძიებს ქარიშხალს და ბობოქარ ტალღებს,
მუდმივ დუმბილში ვერ თავსდება ტანჯულის გრძნობა
და ნაზ სიმღერას, გულში აღძრულს, ზღვას შეღალატებს.

რასაკვირველია, ამ „ქარიშხალსა“ და „ტალღებს“ მთლიანად ვერ მოწყვეტთ ეპოქის განმათავისუფლებელი იდეების კონტექსტისაგან, მაგრამ მათ აკლიათ სიცხადე და განსჯადობის პრობლემათა შუქზე.

გ. ტაბიძის 1908-1914 წლების ლექსებში რეალისტური და რომანტიკული სამოქალაქო-დემოკრატიული ლირიკის „ჟანრული ბირთვი“ ხშირად ძნელად საცნობია იმის გამო, რომ ტრადიციული პოეტური ანსამბლის რღვევისა და გადახალისების პროცესი თავის მხრივ ჟანრთა მოდიფიცირებას განაპირობებდა.

ჟანრთა მოდიფიცირებასა და ახალ ჟანრულ სახეობათა ჩამოყალიბების პროცესს უკავშირდება გ. ტაბიძის ადრინდელ ლირიკაში მელოდიური, აკორდული წყობით მოწესრიგებული ახალი ჟანრული სახეობის დამკვიდრება, ამგვარი ლექსის ნიშანდობლივი თვისებებია – უკიდურესობამდე მიყვანილი მელოდიურობა, მუსიკალური სანწყისის გამძაფრება აზრის, „ლირიკული სიუჟეტის“ ხარჯზე, ალიტერაციების, ლექსიკურ ერთეულთა განმეორებისა და შინაგან რითმათა აქტუალიზება:

ეძინებათ ცის ვარსკვლავებს... ეძინებათ ტბის ფერიებს...
მთვარის სხივი ცაზე ღელავს, თითქოს ღრუბლებს იგერიებს.
ეძინება ყვავილთა გუნდს, არემარეს ეძინება...
(„სიჩუმის ანგელოსი“, 1911)

ამგვარი ლექსების მეტრი გრძელი შაირია, ანუ ის საზომი, რომელიც უახლოესი წარსულის პოეზიამ საზომთა იერარქიის თითქმის ბოლო საფეხურზე მოაქცია. ამ საზომის აღორძინება უშუალოდ უკავშირდება ქართული ლექსის სტროფიკის, გარიტმის წესისა და მეტრის გამრავალფეროვნებისაკენ იმ სწრაფვას, რაც მთელი სიცხადით იჩენს თავს 900-იან და მეტადრე – 10-იან წლებში.

16 მარცვლიანი საზომის გამოყენება ახალი პოეტური მიზნებისათვის უშუალოდ არის სტიმულირებული ბალმონტის გრძელი საზომებით დაწერილი ისეთი ლექსებით, როგორცაა:

Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья,
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез;
Вещий лес спокойно дремлет, яркий блеск луны приемлет
И роптанью ветра внемлет, весь исполнен тайных грез.

კ. ბალმონტის ამგვარი პოეტიკის ქართული ლექსის ნიადაგზე გადმონერგვის პირველი ცდები ა. შანშიაშვილს ეკუთვნის. ასეთებია ბალმონტის ლექსის – „დღეს მე ასე მსურს“ – თარგმანი („ფასკუნჯი“, 1909, №11) და პოემა „მიონა ფერია“, (1909), რომელშიც არის გრძელი შაირით შესრულებული ბალმონტისებური ტაეპებიც:

ძილი ფრთას შლის... ირგვლივ ბნელა... სიო ქრის და არხევს ფოთოლს,
ნანას უმღერს ნაძვს ნიავე უთვისტომოს, სულით ობოლს.
ჩუ! საბრალოდ ვილაც კვნესის... ვისი ხმაა, ვინა ჰგოდებს?
ცოდვას ან ვინ ინანიებს, ვის რას სტანჯავს, რა აშფოთებს?

ბალმონტის პოეტიკის გამეორების ცდა ა. შანშიაშვილის მიერ შემჩნეულ იქნა და ანონიმი კრიტიკოსი ამის გამო წერდა: „თუ ა. შანშიაშვილი, რომელშიც მე სერიოზულ პოეტურ ნიჭსა ვხედავ, ბალმონტისა და სოლოგუბის გავლენას დაემორჩილა, შორს ვერ წავა“ („დროება“, 1910, №48).

იმავე პერიოდში ბალმონტის ზეგავლენით არაერთ ლექსს აქვეყნებენ ა. აბაშელი და ი. გრიშაშვილი. ამავე დროს ბალმონტის გრძელი საზომებით დაწერილი ლექსების აშკარა მიბაძვით დაწერილ ორ ათეულამდე ლირიკულ ნაწარმოებებს ა. აბაშელი რუსულადაც აქვეყნებს. ა. აბაშელის პირველივე ლექსები – „შავი აჩრდილი“, „ცეცხლი“, „განყდა სიმი“ (ყველა – 1909 წ.) ჭარბი მელოდიზმით, ქართულ პოეზიაში მონოტონური მელოდიური ლექსით გატაცების საკმაოდ მძლავრი, მაგრამ არც თუ ისე ხანგრძლივი ტალღის აზვირთებას მოასწავებდა.

ნარი (ფსევდონიმი ვერ გავხსენით) წერილში „ბუნება პოეზიაში“ („თეატრი და ცხოვრება“, 1910, №37) წერდა: „წელს გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე ნიჭიერი პოეტი ს. აბაშელი. მისმა პირველმა ლექსმა „შავი აჩრდილი“ საერთო ყურადღება დაიმსახურა. სწრაფად გაჩნდნენ მიმბაძველები. მას შემდეგ დაწერილ ლექსებში ზოგს ცხადად ეტყობა მეტისმეტი ეფექტის მოხდენის სურვილი“. ამ მიმბაძველთა შორის იყო ახალგაზრდა ი. გრიშაშვილიც. შდრ. ა. აბაშელის ტაეპი – „განყდა სიმი... გლოვის ჰიმი კვნესით მოსწყდა ხმას მშობლიურს“ („განყდა სიმი“, 1909) და ი. გრიშაშვილის ანალოგიური სტრიქონი – „განყდა სიმი, გატყდა ჩანგი, დაიკარგა ოქროს წკირა“ („ნ. ცხვედაძის ხსოვნას“, 1911), 1910 წელს ი. გრიშაშვილი ქმნის გრძელი შაირით დაწერილი მელოდიურ-აკორდული ლექსების მთელ წყებას.

გ. ტაბიძემ ამგვარი ლექსის პირველი ნიმუში – „გაზაფხულის ღამე“ 1910 წლის 5 სექტემბერს გამოაქვეყნა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“. ამ დროისათვის ი. გრიშაშვილს ორგანულად აქვს გათავისებული თავდაპირველი სტიმულებით ბალმონტის ლირიკისაგან დავალებული მელოდიური ლექსი, რომელიც მაჯამური რითმის, ბესიკისა და ქალაქური მუხამბაზებიდან შეთვისებული ელემენტებით გაამდიდრა, მდიდარი ემოციური სპექტრის გადმოსაცემად გამოიყენა და ამით თავი დააღწია იმ ერთფეროვნებას, რომელიც დამახასიათებელია კ. ბალმონტის გრძელი საზომებით დაწერილი ლექსების დიდი ნაწილისათვის. ალბათ ამით აიხსნება, რომ გ. ტაბიძის გრძელი საზომებით დაწერილ პირველ ნიმუშებში ი. გრიშაშვილის ლექსების გამოძახილი უფრო იგრძნობა, ვიდრე უშუალოდ კ. ბალმონტისა ან ა. აბაშელისა და ს. შანშიაშვილისა.

საინტერესოა, რომ გრძელი შაირის ახლებური ლირიკული დანიშნულებით აღორძინება ქართულ პოეზიაში განსაზღვრა კ. ბალმონტმა, რომელმაც ოდნავ მოგვიანებით ხელი მოჰკიდა ამ საზომით განყოფილი პოემის – „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანს.

გრძელი შაირით დაწერილ ლექსებში გ. ტაბიძემ მალე გადალახა ი. გრიშაშვილის მსგავსი ლირიკული ნიმუშების ზეგავლენა, თუმცა თვითმიზნური მელოდიურობა, სემანტიკური სანყისის თითქმის სრული უგულებელყოფა ყოველთვის როდია დაძლეული.

კ. ბალმონტის ლირიკაში გრძელი საზომების მოჭარბების განმაპირობებელ ფაქტორად იმას მიიჩნევენ, რომ რაც უფრო გრძელია საზომი, მით უფრო დიდია ტროპების დატევის შესაძლებლობა. ჩვენი აზრით, საკითხის დაყვანა მარტოდენ ტროპული ტევადობის კანონამდე ზედმეტი ცალმხრივობით სცოდავს. ალბათ უმართებულო არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ გრძელი შაირით დაწერილი მელოდიური ლექსი, ფაქიზი ასოციაციებით, მდიდარი რით-

მეზობა და მუსიკალური ეფექტებით, წარმოადგენდა რეაქციას იმ ფსევდოხალხური და ფსევდომოქალაქობრივი ლირიკისადმი, რომელიც აკაკისა და ვაჟას ტრადიციათა ნაკადში ახალს არაფერს ქმნიდა. ამასთანავე როგორც გრძელი შაირის, ასევე 14-მარცვლიანი ლექსის აღორძინება იყო მიღება იმ „სემანტიკური ემბლემისა“, იმ ემოციური და შინაარსობრივი სპექტრისა, რომელსაც ბარათაშვილი გამოხატავდა. არაა შემთხვევითი, რომ ლექსებში „ლურჯა ცხენები“ და „მთანმინდის მთვარე“ თავს იჩენს რომანტიკული ტრადიციის, კერძოდ – ნ. ბარათაშვილის ლირიკის არაერთი ელემენტი, რომლებიც ახალ ჟანრულ ამოცანებს ექვემდებარებიან.

ყოველივე ზემოთქმული იმაზე მეტყველებს, რომ გალაკტიონის ადრინდელ ლირიკაში რომანტიკული ტრადიცია, რომანტიკული საწყისი მრავალი ჟანრული ნაირსახეობითაა წარმოდგენილი. არ შეიძლება იმის თქმა, თითქოს უშუალო წარსულის პოეზიაში ძნელი დასაძებნი იყოს რომანტიზმის კვალი. ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ იმაზე, რომ გ. ტაბიძის სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლის დროს რომანტიკული მისწრაფებანი ახალი ფორმით, ხარისხითა და შინაარსით ვლინდებოდნენ და ზოგ შემთხვევაში სწორედ „ნეორომანტიზმის“ კონკრეტული შინაარსი ნათელყოფს ამა თუ იმ მხატვრული მოვლენის მიმართებას ეპოქის ლიტერატურის დეკადენტური თუ პროგრესული გეზისადმი.

გ. ტაბიძის შემოქმედების მეორე ეტაპი – 1915-1928 – რომანტიკული ტრადიციისადმი ახლებური დამოკიდებულებით ხასიათდება. თუ ადრინდელი ლექსები ნაკლებად ხასიათდებოდნენ ჭეშმარიტი სტილური სიახლით, 10-იანი წლების მეორე ნახევრიდან გალაკტიონი სტილის საკითხებს განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს. ამ ეტაპზე გალაკტიონის ლიტერატურულ ინტერესთა სფეროში რომანტიკული საწყისი, უპირველეს ყოვლისა და უპირატესად, სიმბოლიზმის სახით შემოდის. ეს საკითხი ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში ჯერ კიდევ არ არის საბოლოოდ გადაჭრილი და გამუქებული. ზოგიერთი მკვლევარი თითქმის მთლიანად უარყოფს ან ძალიან ამცირებს სიმბოლიზმის მნიშვნელობას გ. ტაბიძის პოეზიაში, მეორენი – მთლიანად აიგივებენ „არტისტული ყვავილების“ პერიოდის ლირიკას სიმბოლისტურ მეთოდთან. ჩვენი აზრით, გ. ტაბიძისა და ცისფერყანწელთა ლირიკული სიახლის განხილვა რეალიზმისა და სიმბოლიზმის ორთაბრძოლის ნიშნით არ შეესაბამება ლიტერატურულ პროცესთა რეალურ სურათს. უნდა დავინახოთ არა მხოლოდ ბრძოლა რეალისტურ და არარეალისტურ, ტრადიციულ და არატრადიციულ სტილისტურ სისტემებს შორის, არამედ მათი ურთიერთკავშირის, ურთიერთზეგავლენის ფაქტიც.

გ. ტაბიძის „არტისტული ყვავილების“ ხანის ლირიკის თავისებურებათა ახსნისას ჩვენ ვხელმძღვანელობთ იმ დებულებებით, რომლებიც დ. ს. ლიხაჩოვმა ჩამოაყალიბა თავის ნერილში „სტილთა კონტრაპუნქტი როგორც ხელოვნების თავისებურება“. დ. ს. ლიხაჩოვი აღნიშნავს, რომ „ეპოქის სტილის, სტილისტური მთლიანობის, ერთიანი სტილისტური კოდის ძიება ეპოქის ყველა ძეგლის წასაკითხად ხშირად იმას იწვევს, რომ მკვლევარი ვერ ამჩნევს ამა თუ იმ ეპოქაში ერთიანი ესთეტიკის უქონლობას. ზოგჯერ არა თუ ერთიანი ესთეტიკა, არამედ სწორედ ამ უკანასკნელის უქონლობა წარმოადგენს ეპოქის სტილის თავისებურებას“. აქედან გამომდინარე დ. ს. ლიხაჩოვი მიზანშეწონილად მიიჩნევს ვილაპარაკოთ ხელოვნების, ლიტერატურის სფეროში „ეკლექტურ სტილთა“ შესახებ, რომელიც არ უნდა მივიჩნიოთ „შემფასებელ ტერმინად“ ან „უარყოფით მოვლენად“.

თუ დ. ს. ლიხაჩოვის მიერ შემოთავაზებული თვალსაზრისით შევხედავთ გ. ტაბიძის აღნიშნული ხანის ლირიკას, მივალთ იმ დასკვნამდე, რომ ყოველთვის ვცოდავთ, როდესაც გ. ტაბიძის ლირიკის მრავალფეროვნებას ერთიან სტილისტურ კოდს ვუმორჩილებთ, „არტისტული ყვავილების“ ხანის ლირიკაში ადვილად დაიძებნება როგორც „რთული“ და „ბნელი“, ასევე „სადა“ და „ნათელი“ სტილი, „რეალიზმიც“ და „სიმბოლიზმიც“, ხალხური საწყისიც და ფორმალიზმიც. ზოგჯერ ამ მოვლენათა შორის ძნელია მკვეთრი მიჯნის გავლება. სხვადასხვა სტილისტურ საწყისთა შეთავსება გ. ტაბიძის აღნიშნული პერიოდის შემოქმედების თავისებურებაა, ანუ, დ. ს. ლიხაჩოვის სიტყვებით რომ ვთქვათ – საქმე გვაქვს „სტილთა კონტრაპუნქტთან“. გ. ტაბიძე ფართოდ უხსნის გზას სხვადასხვა სტილურ ნიშნებს. ამით აიხსნება, რომ „არტისტული ყვავილების“ თვით ისეთ ლექსებში, რომლებიც ჩვეულებრივ გ. ტა-

ბიძის სიმბოლისტიკობის დასამტკიცებლად მოაქვთ, არც თუ ძნელად შეიმჩნევა რუსთველისა და ბარათაშვილის, აკაკისა და ხალხური ლექსის ელემენტები.

გ. ტაბიძის სტილის კონტრაპუნქტის ერთ-ერთ უმათავრეს და მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს გვიანდელი რომანტიზმი, კერძოდ – სიმბოლიზმი. მაგრამ პროგრამულად გ. ტაბიძე არასოდეს ყოფილა სიმბოლისტი, ვინაიდან მისთვის ასევე ორგანული იყო სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობანიც, ქართული, რუსული და დასავლეთევროპული პოეზიის კლასიკა თუ უახლესი მონაპოვარი. ამით, ამ კონტრაპუნქტულობით აიხსნება, რომ გ. ტაბიძის ლირიკა აღსავსეა სხვადასხვა ლიტერატურულ-კულტურული რემინისცენციებითა და ალუზიებით. კონკრეტულ სტილურ ვითარებაში როგორც სიმბოლისტური, ასევე სრულიად განსხვავებული გენეზისის მქონე ჟანრები და ფორმები მკვეთრად ტრანსფორმირებულია. გ. ტაბიძე სრულიად სხვაგვარ პოეტად ჩამოყალიბდებოდა, რომ არ მიეღო თავის დროზე ფრანგული და რუსული სიმბოლისტური პოეზიის გამოცდილება. მაგრამ აშკარაა ისიც, რომ გ. ტაბიძემ სრულიად ახალი ტიპის პოეზია შექმნა და ამ თვისებრივ სიახლეს სიმბოლისტური პოეტიკის გარდაქმნა და სრულიად განსხვავებულ სტილისტურ სისტემებთან დაკავშირება განაპირობებს. სიმბოლიზმი გ. ტაბიძის ლირიკაში არაა მონოლითური მთლიანობა, იგი რთული სტრუქტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია, რომელიც ამა თუ იმ ეტაპზე და ამა თუ იმ ლექსში განსხვავებული დოზით შემოდის და განსხვავებულ ფუნქციას იძენს. სიმბოლისტური ელემენტი გ. ტაბიძის ლირიკაში უდიდეს როლს ასრულებს ტრადიციული პოეტური ენის გარდაქმნა-განახლების თვალსაზრისით. გალაკტიონი უხვად სარგებლობს სიმბოლიზმისა და რომანტიზმის, აკაკისა და ბარათაშვილის, ხალხური ლექსისა და უახლესი რუსული პოეზიის მიერ შემუშავებულ სტილთა ელემენტებით და ამ გზით ახალ პოეტურ ენას ქმნის.

გ. ტაბიძის ლირიკის სფეროში სტილთა კონტრაპუნქტის შემადგენელ ელემენტთა კონკრეტული ანალიზი უნდა დაემორჩილოს რომანტიზმის გვიანდელი ეტაპის – სიმბოლიზმის არა უგულვებლყოფას, არამედ მის თანაარსებობას სხვა ტრადიციულ და არატრადიციულ სტილურ ერთობლიობათა კონტექსტში.

ჟურნ. „ლიტერატურული ძიებანი“, I, 1987.

გიორგი მარგველაშვილი

გალაკტიონი და ბლოკი

„გალაკტიონ ტაბიძე და ალექსანდრე ბლოკი“ – ეს პრობლემა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება შეზღუდული იქნას ორი დიდი პოეტის შემოქმედების ჩვეულებრივად გაგებული შეხმიანებით, მით უმეტეს, გალაკტიონის ლექსებში ბლოკთან ტექსტუალურ ან პოეტურ მოტივთა ანარეკლის კვლევა-ძიებით. რა თქმა უნდა, ძიების ეს ვიწრო ასპექტიც არ არის სავსებით გამორიცხული და კვლევის ობიექტი ამის შესაძლებლობასაც გვაძლევს; მაგრამ ამ შემთხვევაშიც გადამწყვეტი უნდა იყოს თვით პრობლემის საერთო მასშტაბი, თუ გნებავთ, ის სულიერი ნათესაობა, ის კულტურული და სოციალურ-ზნეობრივი, მე ვიტყვოდი, ისტორიული დვრიტა, რომელიც ამოძრავებდა მეოცე საუკუნის ამ ორ ბუმბერაზ მგოსანს. გარდა ამისა, გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ გალაკტიონ ტაბიძე ბლოკისადმი მიმართებაში მარტოხელა როდი იყო ქართულ პოეზიაში, და ჩვენ გავალარიბებთ თვით გალაკტიონის ფიგურას, თუ საჭიროების შემთხვევაში არ აღვადგენთ იმ „ჯგუფურ პორტრეტს“, სადაც საქართველოს წარმომადგენლებად გვევლინებიან გალაკტიონი და ტიცვიან ტაბიძე, ხოლო რუსეთისა – ბლოკი, ბალმონტი, ბრიუსოვი და მაიაკოვსკი. სხვა პოეტური პერსონაჟებიც არაა გამორიცხული, რა თქმა უნდა, ამ „პორტრეტის“ საერთო ფონდიდან.

ფართო ასპექტში, რომელიც ჩვენ გვანტერესებს, გალაკტიონისა და ბლოკის ერთი ეპოქის გარკვეულ მონაკვეთზე თანაარსებობა თავისებურად განასახიერებდა ამ ეპოქის ქართული და რუსული სულიერი, პოეტური კულტურების ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ნათესაურ ნიშან-თვისებებს. ეს კი თავისთავად ბუნებრივი გაგრძელება იყო მეცხრამეტე საუკუნეში მტკიცედ დამკვიდრებული ტრადიციისა: სწორედ ქართულ ეროვნულ ნიადაგში ფესვგამდგარმა პოეტებმა – რომანტიკოსთა პლეადა იყო ეს, თუ ილიასა და აკაკის თაობა – იგრძნეს ყველაზე ძლიერად სულიერი და პოეტური ნათესაობა პუშკინისა და ლერმონტოვის, შემდგომ კი ნეკრასოვის სამყაროსთან. გალაკტიონმა კი ეს ესტაფეტა ბლოკის ნიშანსვეტამდე მიიტანა.

ნინასწარ გავუსვამ ხაზს ერთ საგულისხმო გარემოებას: ქართულმა პოეზიამ – ანდრეი ბელის ერთი ლექსის შემდეგ – ყველაზე უნინ აღბეჭდა ბლოკის სახელი თვით ლექსის სტრიქონში და მანვე პირველმა გამოიტერა ბლოკი ლექსად – მარინა ცვეტაევასა და ანა ახმატოვას ცნობილ ქმნილებებზე ადრე. ვგულისხმობ ჯერ ტიცციან ტაბიძის 1915 წლით დათარიღებულ ლექსს „პარკში“, რომლის დასკვნითი სტრიქონი მსოფლიო ლირიკის ბუმბერაზთა სამეულს შეიცავს – „ვიგონებ ვერლენს, რემბოს და ბლოკს“, შემდეგ კი გალაკტიონის 1921 წლის 8 აგვისტოს შექმნილ პოეტურ რექვიემს, სადაც ქართველი პოეტი უკვდავებისაკენ აცილებს „მშვენიერი ბანოვანის“ ანუ „უნაზესი დამის“ მომღერალს. ამ საკითხს ჩვენ შემდგომ დავუბრუნდებით, მაგრამ უკვე აქედანაც ჩანს, რომ ბლოკის ზემოქმედების არე, ისე როგორც მეცხრამეტე საუკუნეში (და რა თქმა უნდა – მომავალშიც!) პუშკინისა, გამომხაურებას პოულობდა არაერთ სულიერად მონათესავე კულტურაში, რომელთაგან ქართული კულტურა იმთავითვე მონინავე ხაზზე იდგა.

გავიხსენოთ აგრეთვე, თუ რაოდენ მკაფიო „ეპოქის ფორმულა“ მოგვცა თვით გალაკტიონმა საპროგრამო „პროლოგში ასი ლექსისა“, სადაც ბლოკის მოვლინებასაც მისცა სათანადო შეფასება და მასთან საკუთარი „შეხების წერტილიც“ მონიშნა:

რა საოცარი დასრულდა წლები!
მეფეთა წყება გაქრა, ვით ლანდი,
მოშორდნენ ტახტებს: ვილჰელმი, კარლოს,
ნიკოლოზი და ფერდინანდი.
მაგრამ მწუხარედ მათზე კი არა
სხვაზე იფიქრებს მარტიროლოგი:
იმ მრისხანე წელს პოეტ-მეფე –
გარდაიცვალა ალექსანდრ ბლოკი...

ბლოკისა და გალაკტიონის ნათესაობა არც შემთხვევითი გახლდათ და არც „თვითნებური“. ორივე დაჯილდოებული იყო უნიკალური მახვილი სმენით, რომელზედაც საოცრად დაა მორგებული ჯადოსნური ქართული სიტყვა – გულისყური. ამიტომ ბლოკისა და გალაკტიონის შემოქმედება, მთელი მათი პოლიფონიური ჟღერადობით და იშვიათი ჰარმონიულობით, სწორედ მუსიკა გახლდათ ამ სიტყვის იმ უმაღლესი აზრით, რა აზრითაც მუსიკად აღიქვამდნენ ისინი ცხოვრებას, ბუნებას, ისტორიას, რევოლუციას. შემთხვევითი როდი იყო, რომ ზემოთმოყვანილ „პროლოგში ასი ლექსისა“ გალაკტიონმა, „პოეტი – მეფის“ ალექსანდრ ბლოკისა და საკუთარი მისიის გარდა, კომპოზიტორ სენ-სანსისა და ღირიჟორ ნიკიშის სახელებიც დაიმონა, რითაც ხაზი გაესვა ეპოქის ხმოვანების სწორედ მუსიკალურ მხარეს.

საკუთრივ ბლოკის შემოქმედებაც – ყველა თავისი ნახნავით – პოეზია იყო ეს თუ პროზა, დრამა თუ წერილები, მიმონერა თუ დღიურები – მუსიკად მოგვევლინა ამ მცნების იმავე უზენაესი მნიშვნელობით, რა მნიშვნელობითაც აღიქვამდა თვით ბლოკი ცხოვრებას, ისტორიას, რევოლუციას.

ალექსანდრე ბლოკის სახელთან მთელი ეპოქა დაკავშირებული რუსული და არა მარტო რუსული პოეზიის, უფრო მეტიც, კულტურის, საზოგადოების სულიერი ცხოვრების ისტორიაში. არიან პოეტები, რომელთაც დაახლოებით საუკუნეში ერთხელ უწევთ მოვლინება, რათა იკისრონ ეროვნული კულტურის მანამდე გავლილი ხანის შეჯამებისა და ახალი ხანის წამო-

წყების ისტორიული მისია. ასეთ პოეტად მეცხრამეტე საუკუნის დამდეგს რუსეთს პუშკინი მოეწვინა, რომელმაც შეაჯამა და უმაღლეს მწვერვალამდე აიყვანა წინამორბედი, რუსული კულტურა – „იგორის ლაშქრობის ამბავით“ დაწყებული, ვიდრე დერჟავინ-ჟუკოვსკიმდე – და იქვე გადაუშალა მას ახალი ჰორიზონტები, ახალი ყამირის სივრცეები, არა მარტო ბიძგი მისცა მისი თანამედროვე პოეტების მთელი პლეადის შემოქმედებას („პუშკინის პლეადის“ სახელით რომ შევიდა ისტორიაში), არამედ მთელს მეცხრამეტე საუკუნეს მოჰფინა თავისი ნათელი, რომელიც სპექტრულად გარდაისახა ლერმონტოვის, ტიუტჩევისა, ნეკრასოვისა და ფეტის პოეზიაში, რათა ახალ „ფოკუსში“ შერწყმულს კვლავ განეგრძო გზა უკვდავებისაკენ. არ იქნება გადამეტებული იმის თქმაც, რომ პუშკინი ისეთივე სულიერ დემიურგად მოეწვინა რუსეთს, როგორც საქართველოს – რუსთაველი, რომლის ნათელმა ჯერ ხუთასწლოვანი ბინდის გარღვევით, მეჩვიდმეტე-მეცხრამეტე საუკუნეთა პოეზიის ბურჯთა ნაღვანში არაერთ-გზის განსხივება-ფოკუსირებისა და კვლავ განსხივების შედეგად, ამჯერად გალაკტიონის პრიზმას მიაკვლია. სწორედ ასევე შეკრიბა და შეისრუტა საუკუნეთა მიჯნაზე ალექსანდრე ბლოკმა პუშკინის მემკვიდრეთა სულიერი და პოეტური განძეულის გამონაშუქი, დოსტოეფსკის გენიის ნახნაგზეც გარდატეხა იგი, რათა კვლავ პუშკინისეული კრისტალი გამოეწვინა, ახალი სინთეზი მოეხდინა და ახალ ნაყოფთა აღმოცენებისათვის შეექმნა ნიადაგი. და ეს ბლოკის მიერ „ფოკუსირებული“ ფერუხვი სინათლის ნაკადი, სასწაულებრივ რომ გაიელვა თითქოსდა გაცოცხლებული პუშკინისეული ბრწყინვალეობით, იქვე გადაელოცა კარზე მომდგარ პოეტურ თაობებს – მაიაკოვსკიდან ასევეამდე, ახმატოვადან პასტერნაკამდე, ესენინიდან დემიან ბედნიმდე, ცვეტაევადან კლიუევამდე, მანდელშტამიდან ზაბოლოცკიმდე... თანაც ერთმა პირველთაგანმა ბლოკის ამ „უდიდეს გავლენაზე თანამედროვე პოეზიაზე“ მთელის ხმით განაცხადა ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ, რომელმაც ხაზგასმით აღნიშნა ბლოკის ზეგავლენა როგორც მის უშუალო მიმდევრებზე, ისე იმ პოეტურ მიმდინარეობათა წევრებზე, რომელთაც დასძლიეს ამ გავლენის უშუალო ფორმები. მაიაკოვსკიმ ეს აზრი ბლოკთან გამოსათხოვარ წერილში გამოთქვა. იმავე ჟამს, ცხრაას ოცდაერთის აგვისტოში, ტიცციან ტაბიძემ ანალოგიურ გამოძახილში ერთ-ერთმა პირველმა მიაქცია ყურადღება ბლოკის სწორუპოვარი ნიჭის პუშკინისებურ „სპექტრალურ“ ბუნებას. „...მისი გენია პუშკინის ჰარმონიით შეიცავდა ყველა შესაძლებლობას“ ამ ანალოგიას პუშკინთან ტიცციანი აქვე აღრმავებს და ამდიდრებს მას მათი „მოცარტიანობის“ თემით, სხვა ხალხთა სიმღერებისადმი მათი გულისყურით და ყურადღებით: „...არავის რუს პოეტებში ისე არ უგრძვნია რუსული ბუნება პუშკინის შემდეგ, როგორც ბლოკს – ამიტომ შეიძლება ეს „დეკადენტი“ პოეტი ყველაზე უფრო ეროვნული იყოს ამ დროის უკანასკნელ რუს პოეტებში. მაგრამ ბლოკს, როგორც პუშკინს, თავისი მოცარტობა და პოეტური ჰარმონიულობა ნებას აძლევდა გაეგო ყველა ქვეყნის სიმღერები“...

ამითაც იყო გამოწვეული საპასუხო, მათ შორის ჩვენი ქართული, გამოძახილიც. ალექსანდრე ბლოკის შემოქმედების არე, ისე როგორც მეცხრამეტე საუკუნეში პუშკინისა, არ განისაზღვრებოდა მხოლოდ რუსეთით და კეთილ ნიადაგს პოულობდა არაერთ მოსაზღვრე კულტურაში, თუკი ამ უკანასკნელთ გააჩნდათ სულიერი ნათესაობის ნიშნები იმ საკაცობრიო საგანძურთან, სადაც რუსეთსაც შეჰქონდა თავისი ღირსშესანიშნავი წვლილი. ცნობილია, რომ საქართველოს ძველთაგანვე, ყველაზე საშინელი, იძულებით თავსმოხვეული კარჩაკეტილობის ჟამსაც კი, არ ჩაჰკეტვია თუნდ სულიერი „პონტოს კარები“, რამაც მეცხრამეტე საუკუნეში „დარიალის კარის“ სახე მიიღო თერგდალეულთათვის, ხოლო მეოცე საუკუნის დამდეგს და შემდგომაც ეს მოვლენა თუ პროცესი შემოქმედებითად და სულიერად გააზრებულ-ათვისებული იქნა ქართველ პოეტთა მთელი წყებით – თვით გალაკტიონითა და ტიცციან ტაბიძით დაწყებული ვიდრე სიმონ ჩიქოვანამდე.

როგორც ვთქვით, გალაკტიონისა და ბლოკის ნათესაობა არც შემთხვევითი მოვლენა იყო და არც თვითნებური. თავისი სტიქიური ძალითა და ენერგიით მართლაც რომ სეისმური და ვულკანური ხასიათის მათი პოეზია, მიუხედავად „შემადგენელი ფენების“ განსხვავებული წარმოშობისა, მაინც ერთი ეპოქალურ ეპიცენტრიდან ლეზულობდა მამოძრავებელ იმპულსებს. ამიტომ განვლეს ორთავემ თავისებურად „ჯერარსმენილი ქარტეხილები ცეცხლთა ფენისა“ და

პირველთ აუწყეს თავიანთ სამშობლოს „ქვეყნის გადარჩენის“ სიმღერა. ეს პარალელი თვით გალაკტიონმა დააკანონა მოგვიანებით თავის „ჯონ რიდში“, სადაც რევოლუციის პოეტური აღქმის ნიშანსვეტებად დაასახელა. მომყავს ციტატი: „თორმეტნი“ ალექსანდრ ბლოკის. „რამდენიმე დღე პეტროგრადში – ჩემიო“. კონკრეტული ფაქტის მიმართ რომ გავიმეოროთ ცნობილი დიალექტიკური ქვეშარიტება შესახებ შემთხვევითობისა, ვითარცა კანონზომიერების გამოვლენის ფორმისა, მხოლოდ ასეთ შემთხვევითობად უნდა ვაღიაროთ, რომ იმ ისტორიულ ჟამს სწორედ რევოლუციური პეტროგრადი გახდა ადგილსამყოფელი დიდებული პოეტური ტრიუმფირატისა: ბლოკი-გალაკტიონი-მაიაკოვსკი! მართლაც, თუ ბლოკის განთქმული პოემა პირველი ეპიკური გამოძახილი და დასტური იყო ოქტომბრის რევოლუციისა, გალაკტიონის 1918 წლის მოსკოვ-პეტროგრადის შთაბეჭდილებებით შთაგონებული ლექსები ხომ ამავე ისტორიული ძვრის პირველი ლირიკული „გარემოების საყვირი“ და ექო გახლდათ მთელს მსოფლიო პოეზიაში. ბლოკის საქვეყნო მონოდებაც – „მთელის სხეულით, მთელის გულისყურით, მთელის შეგნებით უსმინეთ რევოლუციასო“ – სწორედ ამ გენიალურმა სამეულმა (მათ შორის ორმა ყოფილმა ქუთაისელმა მოსწავლემ!) განახორციელა ყველაზე ადრე, ყველაზე სრულად და ყველაზე ღვთაებრივად – ამ სიტყვის უმაღლესი ზნეობრივი და შემოქმედებითი მნიშვნელობით.

რა თქმა უნდა, აღნიშნული ნათესაობისა თუ სულიერი თვისტომობის ძირები უფრო ადრე, ჯერ კიდევ რევოლუციამდელ ხანაშია საძიებელი. ანდრეი ბელისადმი გაგზავნილ ერთ წერილში ტიცთან ტაბიძე შენიშნავდა: „გახსოვთ, რას წერდა ინოკენტი ანენსკი თავის „ანა-რეკლთა წიგნში“ – ჩემს თაობას დოსტოვესკისა და გოგოლის წიაღში განვლამ უწიაო“.

„ბლოკის წიაღში“ განვლა სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვაგვარად ხდებოდა. ქართული მხატვრული ინტელიგენციის ახალთაობისათვის პირველი საკმაოდ ფართო გაცნობა ბლოკისა მოხდა ალბათ რეაქციის წლებში, 1905 წლის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ (თუმცა მანამდეც, რაღა თქმა უნდა, მისი შემოქმედების ცალკეული ნიმუშები ცნობილი იყო საქართველოში). ყველა ნიშნის მიხედვით, სწორედ გალაკტიონ ტაბიძემ ან მასთან ერთად ალექსანდრე აბაშელმა შეისმინეს უწინარეს სხვებზე მისი ხმა. მათ მოყვნენ მომავალი „ცისფერყანწელე-ბიც“, ოლონდ ალიქვეს იგი იმჟამად უმთავრესად მის „დეკადენტურ“ ჟღერადობაში, თუმცა თვით ბლოკმა ამ დროისთვის უკვე შორს ჩამოიტოვა თავისი გუშინინდელი ესთეტიკური ილუზიები თუ ცდომილებანი, არქივს ჩააბარა საკუთარი „დეკადენტობაც“, „სიმბოლიზმიც“ და „მისტიციზმიც“, შეურიგებელი ბრძოლაც კი გამოუცხადა მათ...

და აი, 1912 წელს ხვალინდელ „ცისფერყანწელთა“ ერთმა უახლოესმა მეგობართაგანმა, სიმბოლიზმის თავდადებულმა თავყანისმცემელმა, მომავალში კი ცნობილმა კრიტიკოსმა ალი არსენიშვილმა თავისი წერილობითი აღსარების საპასუხოდ მიიღო ალექსანდრე ბლოკის წერილი, რომელიც მისთვის (და მის მეგობართათვის) ალბათ მეტად მოულოდნელად ჟღერდა. მითუმეტეს, რომ მათ ჯერ კიდევ გრძელი გზა ჰქონდათ გასავლელი მოდერნიზმის ლაბირინთებში, ვიდრე იხილავდნენ ქვეშარიტების იმ სინათლეს, რომელზედაც უკვე იმჟამად ღაღადებდა ალექსანდრე ბლოკის ხმა.

„ჩვენ არც სანუნუნოდ და არც დასასვენებლად მოვსულვართ ამქვეყნად. წინააღმდეგობრივ გრძნობათა, აზრთა და ნებასურვილთა ის ჯადოსნური ხლართი, რაიც ადამიანის სულის სახელს ატარებს, სწორედ იმიტომ ატარებს ამ სასიხარულო სახელს (დიახ, სასიხარულოს, მიუხედავად იმ საძაგლობისა, რომელშიც ყელამდე ვართ ჩაფლული), რამეთუ იგი ერთთავად უპირატესად მომავლისკენაა მიმართული, ვიდრე წარსულისაკენ. რა თქმა უნდა, წარსულისკენაც, მაგრამ იმდენად, რამდენადაც წარსულში მომავალია დანერგილი. ადამიანი – მომავალია. მაშინ კი, როცა ჭარბობს წარსული, თუნდაც თავის უწმინდეს და უკეთილშობილეს სახეობით, ადამიანს ჩვენს არსებაში... უდარაჯვებს ელისეს მინდვრებზე გადასახლების საშიშროება... თუ კი დღევანდელ და მოდუნებულ ცხოვრებაში ბევრს რაიმეს ნატიფსა და ამაღლებულს არ ძალუძს გვაუწყოს ჩვენ მომავალი – ვუფრთხოვთ მათ, ვარჩიოთ თუნდაც უფრო უხეში და მდაბიო რამ (ამ ცნებათა, ასე ვსთქვათ, კულტურული მნიშვნელობით), თუკი იქ უფრო მძლავრად გაისმის ხმა მომავლისა... მოგმართავთ საკუთარ გამოცდილებიდან გამომდინარე – ვუფრთხი ნატიფ, ტკბილ, სანუკვარ, საყვარელ, ნელამოქმედ შხამ-

სანამლავეებს, ვუფროთხი და ვაიძულებ თავს დავუბრუნდე უფრო სადა, დემოკრატიულ საკვებს... აი, ჩემი უკანასკნელი თხოვნაც თქვენდამი: თუ გიყვართ ჩემი ლექსები, დასძლიეთ მათი შხამი, ამოიკითხეთ იქ მომავლის სიტყვა“.

გავიხსენოთ ტიცციან ტაბიძის სტრიქონები 1915 წლის „პარკიდან“ –

და ბალაგანის გახსენებაზე
ვიგონებ ვერლენს, რემბოსა და ბლოკს!..

„მოგონება“ ბლოკის, ლტოლვა ბლოკისაკენ (თუმც უფრო „წარსულისაკენ“, „შხამისაკენ“ მასში, ვიდრე „მომავლისაკენ“) იგრძნობა ტიცციანის იმ ლექსებშიც, სადაც მან ბლოკის კვალდაკვალ საკუთარი „ბალაგანიც“ გამართა პიეროთი და კოლუმბინათი, ან „ქალდეას ქალაქის“ ციკლში, რომლის შესახებ იგი წერდა ავტობიოგრაფიულ ნარკვევებში, საკმაოდ ვრცელ რუსულ-ევროპული პოეტური ფონის მიმოხილვით და ბლოკის სახელისა და ფენომენის საგანგებო მინიშნებით: „...ვიგონებდი რა ქალდეას, როგორც შორეულ წინაპართა მინა-წყალს, და მე ისტორიულ საწყისებს უფრო ვენაფებოდი და თითქმის დავინწყებას მივანებე „ბოროტების ყვავილები“ (ბოდლერისა – გ. მ.); რომანტიზმის ეს ელფერი დიდხანს თანმდევედა მე და მაახლოვებდა ხან ჟიულ ლაფორგთან, ამ ფრანგულ ჰეინესთან, ხან ალექსანდრე ბლოკთან, რამაც მისცა ზოგიერთ კრიტიკოსს უფლება „ქართველ ბლოკად“ მოვენათლე. მართლაც, მე დიდხანს მიტაცებდნენ ჟიულ ლაფორგიც, არტურ რემბოც, ალექსანდრ ბლოკიც, ანდრეი ბელიც, შემდგომ კი ვლ. მაიაკოვსკი და ბორის პასტერნაკი... ყველაზე ძლიერი იყო ჩემი საბჭოთა პერიოდამდე შექმნილი ლექსების შეხმიანება ალექსანდრე ბლოკის ლექსებთან რუსეთზე და ჟიულ ლაფორგთან „ორპირის შემოდგომაში“.

როგორც ვიცით, ყველაზე ადრე „მომავლის სიტყვა“ ბლოკის სამყაროში ისევ გალაკტიონ ტაბიძემ ამოიკითხა; და მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეს მომავალი დამკვიდრდა, ან უფრო სწორად, მაშინ, როცა შენგრეულ იქნა მისი კარიბჭე, „ცისფერყანწელთა“ ლიდერმა ტიცციან ტაბიძემ შესძლო იმის ბოლომდე გააზრება, რომ „თორმეტის“ ავტორის პოეზიაში „არის ის აფეთქება, რომელსაც გრძნობს პოეტი, როცა ძველი ქვეყანა ინგრევა და მოდის ახალი, ჯერ მისთვის გაურკვეველი მესია“, რომ „აქ არის ის სიხარული, რომელიც გულწრფელად ამოხეთქავს და აგრძნობინებს პოეტს ძველი სამყაროს და საპყრობილეს დანგრევას“.

1914 წელს გამოვიდა გალაკტიონის ლექსების პირველი წიგნი, რომელსაც, როგორც ვიცით, თვით აკაკი მიესალმა. ამ წიგნში მკაფიოდ იყო მოხაზული, როგორც ის რომანტიკულ-პატრიოტული ტრადიცია, რომელსაც უშუალოდ ეყრდნობოდა მგოსანი (ბარათაშვილი, აკაკი წერეთელი), ასევე ამ წინამორბედ პოეტურ და სოციალური გამოცდილების ზღვართა გამაფართოვებელი ნოვატორობის თავისებური ნიშნები. მაგრამ საგულისხმოა, რომ ქართული პოეზიისა და ქართული ლექსის განახლების, გადახალისების პროცესი ამ წიგნში წამოწყებული იყო მეტად „თავისებურად“. ასე თუ ისე დეკლარირებული ან ფაქტიურად „ჩადენილი“ კლასიკოსებთან კავშირის განწყვეტის გარეშე – ეს ერთის მხრივ, და მეორე მხრივ, მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში გაბატონებული დეკადენტური მსოფლშეგრძნებისა და ესთეტიკურ-ზნეობრივი კოდების გაუზიარებლად, თვით სიმბოლიზმის ელემენტებიც კი გალაკტიონის პოეტიკაში სრულიადაც არ მოასწავებდნენ მისი პოეზიის არსის, სულისა და გულის დეკადანსთან და ესთეტიკურ მოდერნიზირებას. ალექსანდრ ბლოკთან მისი ბუნებრივი და იმთავითვე აშკარა შეხმიანება ამ მხრივაც იყო საგულისხმო: როდესაც ბლოკმა რუსულ ლექსს ახალი ჰორიზონტები გადაუშალა, მანაც როდი მიმართა გამოწვევით „Не просил выроста“ პუშკინსა და ლერმონტოვს, ნეკრასოვსა და ტიუტჩევს, პირიქით, სწორედ მათ დაეყრდნო იგი მომავლისაკენ თავის სწრაფვაში. ამიტომაც არაა გამორიცხული და ბუნებრივიცაა, რომ იმ 1912 წელს, როდესაც ბლოკმა მიმართა ახალგაზრდა ქართველ ლიტერატორებს საპასუხო წერილით და დაჟინებით უქადაგებდა მათ, რომ „ადამიანი – მომავალია“ და მოუწოდებდა, თუნდაც მისი ლექსების სიყვარულით „დაეძლიათ მათი შხამი“, „ამოეკითხათ იქ მომავლის სიტყვა“, – იქნებ საიმდროოდ ერთი მგოსანი მაინც, ვისთვისაც ეს შეგონება სავსებით გასაგები და ბოლომდე მისაღები უნდა ყოფილიყო, სწორედ გალაკტიონ ტაბიძე გახლდათ...

მისი წიგნი კი, ასევე გასაგებ მიზეზთა გამო, დარდიანიც იყო, მარტოობის მწუხარებით აღსავსეც, „ნათელი სევდით“ შეფერილიც და, ამასთან ერთად მომავლისადმი უდრეკი რწმენით გამსჭვალული.

ბლოკის წერილის კვლავ გახსენება აქაც არ გახლავთ შემთხვევითი, და განა იმიტომ, რომ გალაკტიონს შეეძლო სმენოდა რაიმე მის შესახებ (მას წარმოადგენაც კი არ ჰქონდა ამ წერილის არსებობაზე), არამედ იმიტომ, რომ მისი სულის „დიალექტიკა“ უცნაურად ეთანხმებოდა ბლოკის სულიერ განწყობილებას. ნუ დაფიქრდებით ლიტონ სიტყვებს და შევაჯეროთ ბლოკის ეს საპასუხო წერილი მაშინდელ სტუდენტს, მომავალში კი ქართული სიმბოლიზმის მეტრს ალი არსენიშვილს – გალაკტიონის დაახლოებით ამავე ხანის, ცოტა უფრო გვიანდელ, მიმონერასთან თავის სანუკვარ საცოლესთან ოღლა ოკუჯავასთან. 1914 წლის თებერვალში იგი წერს ოლიას:

„...რა საჭიროა დარდი და ნუხილი? რა საჭიროა, რომ ყოველ წუთში შავი ფიქრები ტრიალებდეს თავში? უნდა ეცადო, რომ მწარე წუთები ტკბილ წუთებად წარმოიდგინო, უნდა ჩაჰკლა მწუხარება გულში, ჩვენი სიცოცხლე ისე ხანმოკლე და უდღეურია, რომ არავითარი ფასი არ ექნება მას, თუ ისე არ გავატარეთ, როგორც ჩვენს გვსურს... არაფერი ამაზე სამწუხარო არ არის რა, როცა ადამიანი ვერ შეიგნებს თავის მდგომარეობას. ერთადერთი საუკეთესო ხანა ჩვენს ცხოვრებაში – სიყმაწვილეა, ახალგაზრდობაა. როცა ამ ხანასაც სიმწუხარეში ვკლავთ, გვინდა, რომ მწუხარებაში ვიყოთ, ამაზე უფრო სიგიჟე ქვეყანაზე იქნება? ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ჩვენი მწუხარებით ვალამაზებთ ცხოვრებას, თითქო მწუხარება თვითონ ჩვენ გვალამაზებს და რალაც ფანტასტიურ არსებებად გვქმნის, ნამდვილად კი ამგვარი მწუხარება და ნალველი, რომელშიაც ჩვენ ვიმყოფებით, ჩვენ გვამახინჯებს... საშინლად გვამახინჯებს, სასაცილო ადამიანებად გვხდის. ყოველ წუთში ენაზე გვაკერია „ტანჯვა“, „გამოუთქმელი მწუხარება“, „სულის სიცალიერე“ და სხვ. და სხვ. მაშინ, როდესაც ჩვენ, ახალგაზრდები, უნდა გავიძახოდეთ „სიცოცხლე“, „სიხალისე“, „ბედნიერება“-თქო. თუ არც სიხალისეა, არც ბედნიერება, არც სხვა რაიმე, ჩვენ უნდა შევექმნათ, გესმის, ჩვენ უნდა შევექმნათ ბედნიერება. გახსოვდეს, რომ სიყმაწვილე ბედნიერებისთვისაა შექმნილი...“

ამ წერილის ავტორისა და ადრესატის პიროვნებისა და ნატურის გათვალისწინებით, ძნელი არ არის ვივარაუდოთ, რომ ეს შეგონება თვითშეგონებას უფრო ნააგავს, ამ სიტყვებს თვით გალაკტიონი უნდა გაემხნევებინა – ოღლასთან ურთიერთობა კი მისთვის მუდამ გახლდათ ვაჟკაცური თვითდამკვიდრების წყარო და საყრდენი.

გალაკტიონის მიმონერიდან მოტანილი ეს ფრაგმენტები თავისებურად გვეხმარებიან იმ წინააღმდეგობრივ გრძნობა-განცდათა ბუნების გააზრებაში, რომელთა მორევშიც ჩაძირულა პოეტი აღნიშნულ წლებში. გავიხსენოთ, რომ ეს გახლდათ ცხრაას თოთხმეტის დასაწყისი, როდესაც მისი პირველი წიგნი უკვე ჩაბარდა სტამბას და მზად იყო გამოსაცემად, რომ თუნდაც ამიტომ გალაკტიონის წერილში ჩაქსოვილი თვითირონია, გარკვეულ ფარგლებში, ამ წიგნსაც ეხებოდა, მასში გაბატონებულ მოტივთა ნაწილს მაინც, რომ უკვე ამ წერილში ადვილად ამოიკითხება საკუთარი დარდისა და მწუხარების, „შხამის დაძლევის ანუ პოეზიისა თუ სულიერი განწყობის ახალ ჰორიზონტებისაკენ გზის გარღვევა-გაკვლევის სურვილი.

...გაივლის გაზაფხული, დადგება ზაფხული – საბედისწერო ცხრაას თოთხმეტის აგვისტო, – და უკვე არა მარტო სანუკვარი სამშობლოს სახე დაიღრუბლება – მსოფლიოს იერს დაამახინჯებს საკაცობრიო სასაკლაოს სანახაობა. ერთ ვეება უსასრულო „კოსმიურ გუბედ“ წარმოუდგება პოეტს სისხლის ნაკადებით მორწყული დედამინა. მაგრამ აქაც არ სტოვებს მას, მკაცრი და მტკივნეული იმედი მომავალი შურისძიებისა, ფიქრი სულ სხვა, ნიობას ცრემლებთან შესადარ ნიაღვარზე, რომელიც ადრე თუ გვიან თავს დაატყდება და ნალეკავს ამ აშმორებულ გუბე-ჭაობს:

ეს მდინარენი შფოთიანი – ეს სისხლის დღენი
უცებ გაჩერდა – კოსმიური შეიქმნა გუბე,
აპოკალიპსის გადაიმსხვრა კლდეებზე ცხენი,
ამოტივტივდა ხვეულების უბედან უბე.

ირევა ყვითელ ჭაობების ბრმა ზედაპირი,
კრეისერების ნაფოტები, მისი დროშები.
გამორიყული დამხრჩვალებით სუნთქავს ნაპირი,
ცოცხალი წარღვნის უდარდელად გარდამომშვები.
აშმორდა გუბე, მაგრამ მკაცრი საათი რეკავს,
გამოიღვიძეთ! შურისძიება არყევს ნიობას –
გადაირღვევა ნაპირები... და გადალექავს
ძველს, ეხლა მაინც დალუპვის ღირს კაცობრიობას...

„გუბე“ გალაკტიონის თხზულებათა პირველ ტომში სავარაუდოდ 1914 წლითაა დათარიღებული. არაა გამორიცხული, რომ ლექსი ცოტა მოგვიანებითაცაა დაწერილი, მაგრამ ყველა შემთხვევაში, არა უგვიანეს ცხრაასჩვიდმეტის ოქტომბრისა (ამას მონიშნავს თვით ლექსის შინაარსი). მით უფრო საგულისხმოა, რომ მთავარი მისი ხატი აშმორება და ხრწნა, რაც მსოფლიო სასაკლავო განასახიერებს, სავსებით ეთანხმება მსოფლიო ომის ბლოკისეულ აღქმას, გადმოცემულს პირად წერილებში (დედასა და მეუღლეს) 1917 წლის გაზაფხულზე: „მსოფლიო ომი – უტვინობა... მე ამას განა იმიტომ ვამბობ, რომ თვით ვიხრწობი და ვლპები ამ უაზრობაში...“ ან: „ჰაერში ომის ანუ შმორის, ლპობის და გახრწნის სუნი ტრიალებს“ ან: „წყველ ომს ბოლო არ უჩანს, იგი კვლავ ყარს...“ და ა. შ. ამასვე, ამავე დაჟინებულ შედარებათა გამოყენებით, წერდა ბლოკი თავის საქვეყნოდ განთქმულ სამოქალაქო დეკლარაციაში „ინტელიგენცია და რევოლუცია“: „ევროპის სასაკლავო. მან ღირსეულად დაავიგვინა ის სიცრუე, სიბინძურე და საზიზღრობა, რაშიც ბანაობდა ჩვენი სამშობლო... რა არის ომი? ჭაობები, ჭაობები, ჭაობები... ევროპა ჭკუაზე შეირყა: კაცობრიობის საუკეთესო ნაწილი, ინტელიგენციის მშვენება წლობით ამ გუბე-ჭაობებშია ჩაფლული“.

მე უკვე არას ვამბობ შურისგების მოტივზე, რომლითაც გამსჭვალულია ბლოკის წინარე წლების შემოქმედება. ასე თუ ისე, გალაკტიონის წინასწარმეტყველება ეხმიანებოდა აღექსანდრე ბლოკის გრძნულ წინათგრძობასაც და ვლადიმერ მაიაკოვსკის ღრმად გააზრებულ რწმენასაც იმისა, რომ – „в терновом венце революций грядет шестнадцатый год“. აქ საქმე ზუსტ თარიღში როდია, მაგრამ რაოდენ საგულისხმო იყო მაიაკოვსკის ამ გენიალურ „შარვლიან ღრუბელში“ თუნდაც იმ სახე-ხატის წინასწარ განჭვრეტა, რომელიც ბლოკს სამი წლის წინ მოევიდნა „თორმეტში“, ოდეს რევოლუცია რეალობად იქცა და „ვარდების გვირგვინსაც“ აღარ შეეძლო დაეფარა ეკლის გვირგვინი შუბლზე იმისა, ვინც პოეტმა ძველი, „შემზარავი“ სამყაროს დალუპვისა და ნგრევის მოწმედ მოისურვა გაეხადა

В белом венчике из роз –
Впереди Иисус Христос.

არა მგონია, რომ დღეს – აზროვნებისა და კვლევის დღევანდელ დონეზე საჭირო იყოს იმის საგანგებო განმარტება, რომ ლაპარაკია პოეტურ და არა რელიგიურ სახე-ხატზე. გავიხსენოთ თუნდაც ლენინის მიერ „ფილოსოფიურ რვეულებში“ დადებითად კომენტირებული ამონაწერი ფოიერბახიდან, სადაც საქმე ეხება რელიგიაში „უბრალო პროზასა“ და „პოეზიას“ და ნათქვამია, რომ „პროზა“ არ უნდა ნიშნავდეს ჩვენს მხრივ უარყოფას „პოეზიისას“, ვინაიდან, – ასკვნის უკვე თვით ლენინი, – „ხელოვნება არ მოითხოვს თავის ქმილებათა სინამდვილედ აღიარებას“ და ჩვენც, თანამედროვე მკითხველნი თუ მკვლევარები, რომელთაც ყველაზე ნაკლებ გვსურს მითოსში „პოეზიის“ ნაცვლად „უბრალო პროზის“ დანახვა, სწორედ პოეტური განჭვრეტისა და წინასწარმეტყველების ტრიუმფალურ ნიმუშებს შევიცნობთ გალაკტიონისეულ დაპირისპირებაშიც „აშმორებულ გუბისადმი“ „ნიობას შურისგებისა“, „ცხრაას თექვსმეტი წლის“ სახე-ხატშიც, რომელიც, მაიაკოვსკის ღრმა რწმენით, „რევოლუციის ეკლიან გვირგვინით“ შემკული უნდა მოვლენილიყო... და ბლოკის „თორმეტის“ საფინალო გამოცხადებაშიც.

გალაკტიონის, ბლოკისა და მაიაკოვსკის ამ მხრივ შეხმიანება კი კვლავ გაისმოდა სხვადასხვა დროს დაწერილ ლექსებში თუ პოემებში, სადაც ყოველი მათგანი „საკუთარ თავზე

ირგებდა“ „ჯვარცმულის“ სახე-ხატს. ჯერ ბლოკმა ილაღადა ეს სამშობლოსადმი ერთ თავის მიმართვაში:

...О том, что было, не жалея,
Свою я понял высоту:
Да, ты – родная Галилея
Мне – невоскресшему Христу.

И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множат дикую молву:
Сын Человеческий не знает,
Где приклонить свою главу.

მეორე ლექსში („Осенняя любовь“) ეს მოტივი კიდევ უფრო გაძლიერებულია იმით, რომ ქრისტესავით ჯვარცმული მგოსანი პირდაპირ ხვდება ნამდვილ იესო ქრისტეს და მათი ბედ-იღბალია აქ შეჯვარებული. [...]

მაიაკოვსკიმ კი იქვე, „ეკლის გვირგვინიანი“ „ცხრაას თექვსმეტის“ განჭვრეტის უმაღლ, თავი „გაგვაცნო“ თუ „წარმოსდგა“ ჩვენს წინაშე როგორც ამ ეკლის გვირგვინოსანის თავისებური ორეული ანუ მისი „წინამორბედი“:

А я у вас – его предтеча;
я – где боль, везде;
на каждой капле слёзовой течи
распял себя на кресте.

ხოლო, როცა აღსრულდა გარდუვალი და მოხდა ის, რაც უნდა მომხდარიყო, მან მწარე ირონიით მიმართა ღვთისმშობლის ხატებას:

Видишь – опять
голгофнику оплеванному
предпочитают Варавву?

დაბოლოს გალაკტიონ ტაბიძემაც, ამავე ტრაგიკული ხატისა თუ სიმბოლოს პოეტურ არსთან შეხმიანებით მოგვცა ბლოკის ლექსის თავისებური ვარიაციული პარალელი, რათა დაეხატა ან ეწინასწარმეტყველებინა საკუთარი ბედ-იღბალი:

დღეს მაისი ფერში ნაირ-ნაირშია,
თუ დრო არის, დროს ისევ შენ შეჰფერი.
და ვით ქრისტემ გალილეა აირჩია,
მე ტფილისი ავირჩიე ბებერი.

მაგრამ ქრისტეს გოლგოთა ხვდა წილადა,
მე კი ჩვენი დამიფარავს მთანმინდა,
მანდილი ჩანს ისევ იმ მანდილადა,
შხამსაც შევსვამ შენგან მოწვედილ სასმითა.

ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილ ბლოკის კიდევ ერთ ლექსში, როგორც გვახსოვს, მოხაზულია სურათი ჯვარცმული პოეტის მდინარის წყლებში ჯვარცმულ იესოსთან შეხვედრისა. საინტერესოა, რომ გალაკტიონის ერთ დაახლოებით ამავე მოტივებზე აგებულ ლექსში ნაჩვენებია ზღვაში ნავზე მცურავი ტანჯული პოეტის შეხვედრა ჯვართან, რომელიც, თუ „დამხსნელი“ არ აღმოჩნდა რალაც სასწაულით, კვლავ „ჯვარცმას“ მოასწავებს პოეტისათვის:

გატყდება ნავი მშფოთვარე ზღვაზე,
ატყდება კენესა, ოხვრა საზარი,
და ამ დროს როგორც ლანდი, ჩვენება,
შორს გამოჩნდება დამხსნელი ჯვარი.
წინ, მეზღვაურო! თუ იგი ჯვარი,
მართლა დამხსნელი არ არის შენთვის,
მასზე წამებას და მწარე ჯვარცმას
მაინც იპოვი მუდამ, ყოველთვის...

დავუბრუნდეთ თვით ქრისტეს მითოლოგიურ, ამჟამად კი პოეტურ სახე-ხატს. ბლოკის, მაიაკოვსკისა და გალაკტიონისათვის თანაბარ თვისტომი და საერთო თვითგაიგივება ამ ტრადიციული სახე-ხატთან იმდენად სანუკვარი აღმოჩნდა ქართველი პოეტისათვის, რომ იგი მომავალშიც არაერთხელ მიმართავს მას; ბევრად გვიანაც. ოდეს მწარე ირონიით დაფიქრდება ზოგიერთ თანამოძმეთა ღალატზე, რომელთაც მან ჭეშმარიტების ნათელი გაუზიარა –

ო, მეგობრებო, ჩვენი სერობა
იქნებ მომავალს შვებას მიუტანს?
იქნება ღამის აღმაცერობა,
მე ეხლავ ვამჩნევ ერთგულ იუდას.
ვინ უღალატებს ბოჰემის სუფრას?
ღვინო – სტიქიის არის საგანი,
ერთი ამ რჩეულ თორმეტთაგანი
სამარადისოდ გაიტანს უფროსს.

ცოტა ადრეც, სადაც პოეტი კვლავ ზღვის სივრცეში უთანაბრდება „ჯვარცმულს“, როგორც ზემოთ დამონმებულ 1913 წლის ლექსში:

ინვება სული ხილვის ტაროსზე,
როგორც პოეტის ნაზი თდეცემა
აფრააშეებულ გემის აროზე
მისი მკაცრი ხმა ცივად ეცემა...
...ანგელოსები მას შეაფარდებს
ქრისტეს, რომელიც ჯვარზე გაკრულა
და ცა კივილით დაუშვებს ფარდებს
ამ სააქაოს წყევად და კრულვად.

კიდევ უფრო ადრე კი, სამშობლოს ისტორიული ცხოვრების გარკვეული მონაკვეთის გახსენებისას, ოდეს სამშობლოს გზა იყო „დაფენილი მსხვერპლით, ცხედრებით“ და „სისხლით სველი“, გალაკტიონი, ბლოკის „თორმეტის“ ანალოგიით, ოლონდ მისი შვების მომცემი საფინანსო ზმანების საპირისპიროდ, დასძენს გულისტკივილითა და მწარე დარდით:

არასდროს ჩემთან იქ არ ყოფილა ნაზარეველი.

ამ ლექსის ხელნაწერ ვარიანტში ეს სტრიქონი მთავრდება სწორედ ბლოკის პოემის ფინალის მონათესავე სახე-ხატის მოლანდება-გაელვებით:

გველანდებოდა ის მხოლოდ შორით
და გვანვალეზდა ჩვენ მისი ჯვარი.

ისტორიულად სახეცვლილ ვითარებაში კი ასე გარდისახა პროექტის აღქმაში კვლავ „ცეცხლ-
მოდებული“ ქვეყნის სურათი:

მოვიდა ვიღაც ცეცხლივით ზანტი,
გადაულოცა გზას ამიდები,
სადღაც წყვდიადში გაჰკრა ასანთი
და ააფეთქა დინამიტები,
ავარდა ალი, მთები ინვიან,
ალმა შფოთიან ზღვას მიუწია,
ქვეყანა ცეცხლმა შორს გაიწვია
და დროს დაარქვა – რევოლუცია.

და აქაც, ამ ლექსის ხელნაწერ შავ ვარიანტშიც, აღმოხდება პროექტს ბლოკთან
შეხმიანებული:

და კენესა ისმის: ქრისტე მოხედე!

როდესაც საქვეყნო გზაჯვარედინებიდან კვლავ საკუთარ ხვედრს უბრუნდება გალაკ-
ტიონი, აქაც მოითხოვს იგი პროექტისაგან, ამ ხვედრის მთელი ტრაგიკული არსის შეგნებით,
ხალხის წინაშე გულგახსნილობას და გულწრფელობას, რადგან სწამს, რომ თვით ჯვარცმა
პროექტისა ხალხს უნდა ემსახურებოდეს და მისი „ეკლიანი გვირგვინის“ ნათელი მას უნდა
უნათებდეს და ულოცავდეს გზას:

არის ცხოვრების უსამართლობა
შენთან მოსული მწარე ფიალით,
ის ეკლის გვირგვინს შუბლზე დაგადგამს
და შუბლი ელავს სისხლის სიალით
ნუ დაუმაღავ ხალხს ამ იარას,
დადექ იქ, სადაც შუქი ინთება:
ეკლიან შუბლზე უფრო ძლიერი
და მშვენიერი მზე გაბრწყინდება.

უფრო მეტიც: აქ სახე-მოტივთა ათინათი მისსავე, გალაკტიონისეულ, ან კლასიკური
სტრიქონებისკენაცაა განვდილი და თითქოს უხმობს კიდევ მათ:

დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია
და სისხლიანი სდგას ანგელოსი!
ახალ გრიგალებს ვწირავთ სიცოცხლეს
ჩვენ, პროეტები საქართველოსი.

განა ყოველივე ეს მართლაც არ ადასტურებს ამ დიდ მგოსანთა აღქმასა და შემოქმე-
დებაში საკუთარი ხვედრის, პროექტის მისიისა და რევოლუციის ქარტეხილთა ერთ ისტორიულ,
ზნეობრივ და პროეტურ კომპლექსში ნათესაურ თანაარსებობას?

„ნუ დაუმაღავ ხალხს ამ იარასო“ – დალაღებს პროეტი და იმეორებს ამავე მოტივს არა-
ერთ ლექსში:

ნუ იცქირები გარშემო,
ვით დასასჯელი,
გახსენი გული, უთხარ მეგობარს...
...იყავ გულწრფელი,
გაიგონე ხმა ანთებული
და სასიცოცხლო ჰპოვე საგანი...

ან თუნდაც: შენს მონოდებას, შენს სიმთაჟღერას
ყურს უგებს ხალხი სულგანაბული
და გრძნობებს ფარულს, როგორც სიყვარულს
ის აორკეცებს გამონაფული.
უყვარს მას ეს ხმა, გამოშუქება
მომავალ დღეთა დიდი დიდების,
მასში განითქვა მრავალი სიტყვა
ბრძოლათა მძლავრთა გაბედითების.

ეს შედარებით გვიანდელი ლექსებია. მაგრამ ასე იყო რევოლუციამდეც და მის შემდეგაც. სამშობლო – ეს ხომ ხალხია. და მას შემდეგ, რაც მიჩუმდნენ აკაკისა და ვაჟას ხმები, არავის რევოლუციის წინააღმდეგ ქართულ პოეზიაში სამშობლოს გრძნობა არ გამოუხატავს ისეთი ძალით, როგორც გალაკტიონს. ასევე, რუსულ პოეზიაში მის თანამედროვეთა შორის ყველაზე ღირსეულად ბლოკმა ზიდა ეს ძვირფასი ტვირთი. საგულისხმო ისიცაა, რომ, მსგავსად ბლოკისა, გალაკტიონ ტაბიძემ ამ გრძნობის გამოხატვაში არსად არ გამოიჩინა დეკლარაციებისკენ მიდრეკილება. უფრო მეტიც, მისთვის არაა ჩვეული თუ დამახასიათებელი თავისთავად გასაგები და კანონიერი მისწრაფება-სურვილი ისტორიულ მოტივთა ან ისტორიულ პიროვნებათა ლექსში გაცოცხლება-გაშუქებისა. გალაკტიონის პატრიოტიზმი კიდევ უფრო ღრმა და უნივერსალურია, იგი არ ინანევრება საფეხურებად თუ ნიშანსვეტებად, იგი თითქოს ერთიანად მოიცავს მშობლიურ მიწა-წყალსა და ზეცას, როგორც ეს თვით პოეტს აღმოხდა ბევრად გვიან ერთ თავის ლირიკულ ლაღადისში სწორედ ამ დროთა ხარვეზებში დაუნანევრებლად და განუყოფელ სასწაულის ხილვისას:

შეხედე, რა ცაა!
ეს არის, რაცაა!
...შეხედე, რა ზღვაა!
ო, ეს ზღვა სულ სხვაა:
გულია, მიწაა!...
რა ცაა, რა ცაა!

და აი, ახალ ისტორიულ პირობებში, ყველა ამ კორექტივის გათვალისწინებით, კონკრეტულ რეალობას რომ შეაქვს ნებისმიერ „ტიპოლოგიურ“ სქემაში, გალაკტიონს საქართველოში და აღექსანდრე ბლოკს რუსეთში წილად ხვდათ მიეღოთ ის „ლერმონტოვისეული“, „გერცენისეული“, „ბარათაშვილისეული“, „აკაკისეული“, ესტაფეტა სულიერი ცხოვრება-ქმედობისა ახალი რევოლუციური აღმავლობის ზღურბლზე ანუ იმ პროცესისა, რომლის უმტიცესს პოეტურ ფორმულად რჩება ბლოკისავე განთქმული სტრიქონები:

Презрение созревает гневом,
А зрелость гнева есть мятеж.

იქუხა ამ ჯანყმაც... და – როგორც ეს არაერთხელ მომხდარა ქვეყნად მანამდე – გამოვლინდა და თავი იჩინა იმანენტურმა კანონზომიერებამ: პოეზიამ ხელი გაუწოდა ისტორიას, მხარში ამოუდგა მას, გახდა მისი წინამორბედიც და მისი პირმშოც, მისი წინასწარმეტყველიც და მისი სტრიქონის მკვიდრიც. აქ კი, როგორც ვთქვით, თვით შემთხვევითობაც გადაიქცა კანონზომიერების განაღდების საშუალებად. გალაკტიონ ტაბიძე, ქართული რევოლუციური პოეზიის ხვალისდელი ლიდერი და დღევანდელი გულთმისანი, რევოლუციური ქარიშხლის „მეცხრე ტალღის“ აზვირთების ჟამს, აღმოჩნდა მისი სტიქიის ეპიცენტრში – პეტროგრადსა და მოსკოვში, ქართველ პოეტთაგან იგი ერთი „უსმენდა რევოლუციას“ მის პირველწყაროსთან. ოქტომბრამდე კი, სამშობლოში, საქართველოში, თავის სავარდო და სამაისო ქუთაისში შეისმინა გალაკტიონ ტაბიძემ მეფის ტახტის, ცარისტული იმპერიის დამხობის აღმავ-

რთოვანებელი ცნობა, რამაც იმავე დღეებში სულმოუთქმელად დაანერინა, წამოაძახებინა, წამომღერებინა „დროები ჩქარაო!“ ეს ლექსი უკვე 13 მარტს დაისტამბა ქუთაისის ახლად-გამოსული სოციალურ-დემოკრატიული გაზეთის პირველსავე ნომერში და ქართველი მკითხველი დაენაფა სტრიქონებს, რომელთაც ქართული პოეზიის კლასიკურ ფონდში შესვლა ელოდათ. ერთიმეორის უსწრაფესად ინერება და ისტამბება გალაკტიონის რევოლუციას შეგებებული ლექსები. ჯერ გაისმა თითქოს ლითონისგან ჩამოსხმულ სონეტში გუშინდელი თვითმპყრობელობის მიმართ წყევლა-შეჩვენება და მონოდება, მის ნაცვლად კაცობრიობის საუკუნო იდეალთა – თანასწორობისა და თავისუფლების – დამკვიდრებისა:

...კუბოებისთვის მეკუბოვით ხე აღარ ეყოთ,
ხე არ ყოფნიდა მეფეს კაცთა ჯვარზე საცმელად...
მაგრამ გამოჩნდა სიხარული კაცთ დასახსნელად...
ამხანაგებო! განახლების ზარმა დარეკა,
ტახტი დაეცა და იმედად ქაოსზე დგება:
თანასწორობა, რესპუბლიკა, თავისუფლება!

პირველად როდი გვხვდება გალაკტიონთან ცნება „ქაოსისა“, რომელსაც თან ახლავს მომავალი ჰარმონიის ელფერი. გავისხენოთ თუნდაც ერთი წლის უკან აუღერებული მისი სტრიქონები „დედამინაზე“, რომელიც ჯერ „ბნელდებოდა, იძირებოდა თითქო არა აქ, არამედ შორს, სხვა ქაოსებში“, მაგრამ პოეტმა კი სულ სხვა ჩვენებები და ხმები იხილა და შეისმინა ამ „ქაოსებში“:

ო, როგორ მესმის მე სიჩუმე ამ ნანგრევების,
როგორ მალეღვებს მე ყოველთვის იგი სიჩუმე...
მასში იდუმალ ძილით ძინავს ახალ ქაოსებს
იგი ღელავა დაფარული, უჩინარ ცეცხლის.

ბლოკი წერდა თვრამეტი წლის იანვარში – თვით „დედამინაზე“ თუ არა – მშობლიური მიწის დიდებულ შვილებზე: „დიადნი ხელოვანნი რუსეთისა – პუშკინი, გოგოლი, დოსტოეფსკი, ტოლსტოი – იძირებოდნენ სიბნელეში, მაგრამ მათ შესწევდათ ძალა ამ ბნელში ყოფნა-ლოდინისა: რამეთუ სწამდათ ნათელი, სწამდათ სინათლე, მათ სცნეს იგი, ყოველი მათგანი, ისევე, როგორც ხალხი, რომელმაც ისინი გულით ატარა, კბილების ღრჭენით, სასონარკვეთით, ხშირად კი სიძულვილით ეხეთქებოდა ბნელეთს, მაგრამ მათ იცოდნენ, რომ ადრე თუ გვიან ყველაფერი ახლებურად მოენყობა, ვინაიდან სიცოცხლე, ცხოვრება მშვენიერია“. გალაკტიონმა დაინახა თუ როგორ დგება ქაოსზე თავისუფლება; იგი ხატავდა „ქაოსებში“ ჩაბნელებულ, სიბნელეში ჩაძირულ დედამინას, მაგრამ განჭვრეტდა ნანგრევებში „მძინარე ახალ ქაოსებსაც“, რომელთაც უნდა ეშვათ „ღელვა დაფარული“ და „უჩინარი ცეცხლი“. სხვაგან იგი წერდა: „ჩვენ გავიარეთ ლაბირინტები და ქაოსიდან გზებზე გავედით“; ხოლო გვიანდელ „კოსმიურ ორკესტრში“ პირდაპირ გაუნოდა ხელი ბლოკს; „ო, კოსმიურო, ერთადერთო მძლავრო მუსიკა“ ... „ამ ქაოსიდან მოვევლინა ახალი მუზა ყველაფერს, რაც კი ახსნილია და გასაგები...“

საოცარია ორი დიდი სულიერად მონათესავე პოეტის ეგზომ კონკრეტული შეხმიანება. არც ბლოკმა ამოიწერა ყოველივე ეს გალაკტიონიდან (თუნდაც ქართულის არცოდნის გამო!) და არც გალაკტიონმა ბლოკიდან (რადგან უმრავლეს შემთხვევაში, უფრო ადრე დაწერა თავისი სათქმელი). მაგრამ ყველა ეს მობოდიშება თუ ახსნა-განმარტება ზედმეტი და მიაძიმებურია – ორივემ ამოიკითხა თავისი სათქმელი ყოფიერების წიგნიდან ანუ ისტორიის წიაღიდან, ვინაიდან მათთვის საცნაურ იყო თვით სული მუსიკისა – ჰარმონია და რიტმი – რაც აწესრიგებს სამყაროს. ისინი მგოსნები იყვნენ და სცნობდნენ თავიანთ მგოსნებს. ბლოკი – პუშკინსა და გოგოლს, გალაკტიონი – რუსთაველს და მათაც, რა თქმა უნდა. ბლოკს რომ სცოდნოდა რუსთაველი – მას გალაკტიონთან რუსთაველისეული „გზა და ხიდი“ შეაერთებდა. გალაკტიონი უღრმესად ჩასწვდა პუშკინს და პუშკინმაც შეახვედრა და შეამტკიცა ისინი. ბლოკი უკვე 1921 წლის თებერვალში წერდა თავის განთქმულ გამოსვლაში პუშკინზე „პოეტის დანიშნულე-

ბის შესახებ“, რომელიც მის სულიერ ანდერძად შეიძლება ჩაითვალოს (თუ არას ვიტყვით იმაზე, რომ ეს იყო ყველაზე ღირსეული სიტყვა პუშკინზე გოგოლისა და დოსტოევსკის ნათქვამთა შემდეგ); „რა არს პოეტი?.. შვილი ჰარმონიისა... რა არის ჰარმონია? ჰარმონია საქვეყნო ძალთა თანხმობაა, ქვეყნიერი ცხოვრების წესრიგი. წესრიგი – კოსმოსია საპირისპიროდ უწესრიგობისა – ქაოსისა. ქაოსი შობს კოსმოსს, სამყაროს, გვასწავლიდნენ ძველი მოაზროვნენი, კოსმოსი – პირმშოა ქაოსისა, როგორც დრეკადი ტალღები მკვიდრი ნათესავნი არიან ოკეანეს ვეება ზვირთებისა... ქაოსი შობს კოსმოსს; სტიქია მალავს თავის წიაღში კულტურის თესლებს; უსაწყისობიდან იქმნება ჰარმონია. პოეტი – პირმშოა ჰარმონიისა“...

ასე ამგვარად, ერთი თვის შემდეგ თებერვლის რევოლუციიდან გალაკტიონი ხედავს, რომ „იმედად ქაოსზე დგება თანასწორობა... თავისუფლება“, ქაოსი რომელიც შობს ჰარმონიას. „ბებიაქალად“ კი ამ „მშობიარობისას“ უნდა ყოფილიყო ის, რასაც უწოდებდნენ თავისუფლებას ანუ რევოლუციას. ამ ჰარმონიის დამკვიდრების მოლოდინით არის განმსჭვალული გალაკტიონის არაერთი ლექსი, რომელიც იმ მღელვარე და ქარტეხილიან დღეებში იშვა. ზემოხსენებულ, ბლოკთან შეხმიანებულ ფილოსოფიურ-ზნეობრივ კონცეფციისა და ისტორიის აღქმის გაუთვალისწინებლად იქნებ ძნელი გასაგებიც იყოს პოეტის თუნდაც ასეთი ცხრაას თვრამეტ წელს წარმოთქმული ლირიკული მონოლოგი:

რა დამშვიდებით გადავცქერი მსოფლიო ღელვებს,
ვიცი: ახლოა ის, ვისაც ველი.
მას სამოსელი ბრწყინვალეების და გამარჯვების
მოაქვს მებრძოლი პოეტისათვის.
დასცხრით, ტალღებო, მზე ამოდის აღმოსავლეთით,
მზე მოდის არა ერთი და ორი.
დამშვიდდით, როგორც მე ვარ მშვიდი ამ მოლოდინში.

აქაც სწორედ ჰარმონიის ზეიმი იგულისხმება და ის, რომ პოეტი – ჰარმონიის პირმშოა.

მაგრამ ჯერ კიდევ ბობოქრობდნენ „ქარტეხილები ცეცხლთა ფენისა“. მათ ჰშვეს ბლოკის „თორმეტი“. მოსკოვისა და პეტროგრადის შთაბეჭდილებებმა ჭარბი საკვები მისცეს გალაკტიონის პოეზიასაც და ჰშობეს მთელი რკალი ლექსებისა, რომლებიც მსოფლიო პოეზიის მასშტაბით რუსეთის რევოლუციის თანადროულ უძლიერეს უშუალო მხატვრულ გამოძახილად უნდა ჩაითვალოს ბლოკის „თორმეტსა“ და ჯონ რიდის „ათ დღესთან“ ერთად, რომელიც, პუბლიცისტურ ქრონიკად მოველინა მაინც და არა საკუთრივ მხატვრულ ქმნილებად. ამ ლექსებს, თავიანთ ერთიანობა-მთლიანობაში, ჯერ კიდევ ელის უფრო ღრმა აღქმა, შესწავლა, წვდომა და დაფასება. თვით გალაკტიონმა კი მშვენივრად იცოდა ამ ქმნილებათა ფასი და ადგილი ხელოვნების მაშინდელ ასპარეზზე და აკი თავისსავე პოემაში „ჯონ რიდი“, 1918 წლის მოსკოვის აღწერისას, პოეტური ქრონიკის მწკრივში, დროისა და მოვლენების სახასიათო ნუსხაში ასახელებს იგი მოსკოვური შთაბეჭდილებებით დახუნძლულ თავის ლექსს „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, ხოლო რევოლუციური პეტროგრადის ასეთივე აღწერისას კვლავ იძლევა საგულისხმო რიგს: „ქიმერები ნევასთან, უდაბური პეტერბურგი, სმოლნი, „თორმეტი“, ალექსანდრ ბლოკის, „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“ – ჩემი“.

„როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“ – რევოლუციური სტიქიონის აზღვავეების გადმომცემი პოეტური სიმფონიაა ჭეშმარიტად, მისი რიტმიც, მისი სახეებიც, მისი ინტონაციური ხლართიც, მისი შინაგანი, თვით სიტყვით ბოლომდე გამოუთქმელი თრთოლვა და მღელვარება, ჟრუანტელი და ზანზარი – უფრო მეტყველი და ზუსტია, ვიდრე უზუსტესი ნატურალისტური აღწერით გადატვირთული ტომები ბელეტრისტიკისა. თითქოს და ბლოკის „თორმეტში“ კამერტონად აჟღერებული ქარი – „Ветер, ветер – на всем дождем свете!“ თვითონვე ალაპარაკდა და ახმაურდა აქ, სიტყვა გამოსტაცა დროებას, ჟამთასვლას, ისტორიასა და თავისი სათქმელი ილაღადა ქართველი პოეტის ლექსით:

ეს მე ვარ, ქარი, ეს მე ვარ, ქარი!
დავქრივარ ბარად, ვოცნებობ მზეზე...
ერთმევა ფერი ყვითელ არეებს,
მე დაჭრილი ვარ, როგორც აფთარი.
დამჭრეს! ეს მე ვარ! ეს მე ვარ, ქარი,
გამიღეთ კარი. გამიღეთ ჩქარა!
მე მომდევს ცივი საშინელება,
მე მომდევს ჩემი ცოდვილი გული.
ჩემთვის უცხოა სითეთრის რკალი
და ნათელივით არის აშკარა
იუდას სახე, კაენის ლანდი
და ღამეების შავი გუგუნი.

აქაც იგივე პოეტური „განტოლება“: როგორც ბლოკის „თორმეტში“ – იმ „ქარში, ქარში“ – გამოჩნდნენ ჯერ რევოლუციით შობილნი თორმეტნი, ხოლო მათ მიუძღოდა „იესო ქრისტე“. აქაც, გალაკტიონთან, „ქარისთვის“ აშკარაა სახე იმისა, ვინც „ქრისტე“ გაყიდა. ასე დაუახლოვდა ამ მხრივაც, ამ მოტივთა ჯაჭვითაც ბლოკის „ქარი“ გალაკტიონის „ქარს“.

ამავე დროს, ამ „ღამეების შავ გუგუნთან“ ერთად, გალაკტიონის გენიალურ ლექსში არანაკლები სიცხადითაა კრისტალიზებული იმის შეგნებაც, რომ –

დაეცა კრემლი! და ნაფოტებად
იქცა წარსულთა ტანჯვათ მიზეზი.

ხოლო უკვე პეტროგრაძით შთაგონებულ „მოგონებაში“ ყრუ შესახვევისა“ პოეტმა ასეთივე ღამის აღწერისას, უხვად დაღვრილ სისხლშიც შეიცნო მისი ჭეშმარიტი სათავე – „იუდას სახისა“ და „კაენის ლანდის“ საპირისპირო პირველწყარო – სითბო და სიყვარული –

უსაზღვრო ღამე, ღამე და ყინვა,
ქუჩაზე მიდის სისხლი ღვარული,
ამ სისხლში არის არა დაცინვა,
არამედ სითბო და სიყვარული...

ჩვენ ვხედავთ, რომ „ათმა დღემ“, რომელთაც – ჯონ რიდის თქმით – „შესძრეს სამყარო“ – გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროც შეაზანზარეს, ბლოკის სამყაროსთან ერთად მოსკოვისა და პეტერბურგის შთაბეჭდილებებმა დააჩქარეს ამ ძვრების პოეტური განსხეულება.

და აი, პოეტი, რომელსაც საკუთარი თვალთა ნახული, თავისივე ყურით შესმენილი და გულით განცდილი მოვლენები რევოლუციისა არ შეიძლება რომ შორს დარჩენილ, დროებით ამ მოვლენათაგან მონყვეტილ სამშობლოსათვის არ მიესადაგა და მიეზომა, წერს პეტროგრაძიდან ქართველ მეგობრებს თავის პოეტურ ეპისტოლეს:

ო, როგორ მინდა მეგობრებო, თუნდაც ერთი დღით
ჩვენთვისაც იყოს უმაღლესი თავისუფლება.
ო, როგორ მინდა უფრო მძლავრად გავშალოთ ფრთები,
განა არ არის საშინელი საცოდაობა,
ისეთ ქვეყანას – როგორც ჩვენი საქართველოა –
რევოლუცია არ აძლევდეს სიმშვენიერეს?
ვულკანიური ორკესტრით უნდა ისმოდეს
გრძნობათა ჩვენთა და ოცნებათ ძლიერი ქნარი.

გალაკტიონის „პეტროგრაფული“ სტრიქონები იმითაც არიან საგულისხმო, რომ სწორედ ამ ხილვათა ფონზე და ასეთი ნათელხილვის მადლით შეაღწია მის გულში და მის პოეზიაში ლენინის სახებამ. იმ ლექსში, სადაც თავისებურ დასკვნით ჰანგად იყო აჟღერებული რევოლუციურ რუსეთის მოგონებათა უკანასკნელი გამოძახილი, გაისმა ამ რევოლუციის ბელადის სახელიც.

გახსენებების მომძახოდა მტანჯველი ლანდი:
შენ და მოსკოვი, პეტროგრაფი, ლენინი, კრემლი!
შავი ზღვის ზვირთებს მიაპობდა გემი „დალანდი“
და თვალზე მადგა განშორების მსუბუქი ცრემლი.

ჩვენ არ შევცდებით, თუ ვიტყვით (და გვითქვამს კიდევ ეს არაერთხელ), რომ გალაკტიონის „დალანდი“ იყო პირველი დასტამბული ლექსი მსოფლიო პოეტურ ლენინიანაში. თანაც აჟღერებული რევოლუციის მოვლენათა უშუალო გამოძახილად, მათი ქარტეხილის წიაღში, სამი წლით ადრე, ვიდრე ეს რევოლუცია თვით პოეტის სამშობლოში გაიმარჯვებდა.

ქარბუქის, ზარის და ზათქის, რევოლუციური კატაკლიზმების და ისტორიის სეისმური ძვრების აღქმა პოეტის მიერ, რა თქმა უნდა, არ უნდა ყოფილიყო და არც იყო გეომეტრიულად სწორხაზოვანი, მხოლოდ გონების ლაბორატორიაში ნალოლიავები. გალაკტიონი არ იქნებოდა დიდი პოეტი, რომ თვით მის გულს და მის ლექსს არ შეექმნა გენიალური, ცინცხალი გრძნობით აღქმული მოდელი იმ ეპოქალური მოვლენებისა, რომლის მომსწრე გახდა იგი. ამიტომაც მისი „რამდენიმე დღე პეტროგრაფში“, ისევე, როგორც ბლოკის „თორმეტი“, ჟღერდა არა მოვლენათა ზერელე ხოტბად, არამედ თვით „რევოლუციის მუსიკის“ ურთულეს პოეტურ პარაფრაზად:

ქურა სიავის გრძნობამ შეფიფქა,
თან მეფიცება ძმობას და დობას
და ყორანივით უცნობი სკრიპკა
ჩემს მხართან ტირის უამინდობას.
...და როგორც ყორანს დააქვს ბრჭყალებით
ჰაერში ნაზი ხელები ქალის, –
სიმები სწენენ შეუწყალებით
ამ გაგიჟებას, ვედრებას, ხალისს.
წყებათ დალენილ ზარების დარდი.
დალლილ ცხენების სუნთქვა და შური,
მე, ნოემბერი და პეტროგრაფი –
ასეთი კარგი და უდაბური.
და მარტოობამ სხვა ქადაგებით
გაიგო ჩემი: ვარ გაძარცვული,
ამ უცხო ნისლის ბარიკადები
მე მიყვარს, როგორც ჩემი წარსული.
ათოვს გამვლელებს და გულცივ ბალებს.
სად უნდა ვნახო აქ თავის თავი?
ვიღაცა დაჰქრის და ცეცხლს აჩაღებს,
მეც ყაჩაღივით ვარ გამბედავი.

„სისხლიანი ყინულების“ საშინელება კი შეეძლო გაენათებინა მხოლოდ მტკიცე რწმენას და მომავლის ნათელხილვას, თვით „პეტერბურგის ტრაგიზმის მარშის“ მიზანთამიზანის შეცნობას, „ლამისა და ყინვის“ მიღმა აღმართულ სულიერ შენობათა წინასწარ განცდას.

[ციტირებულია ლექსი „შეხედეთ, მინა“]

ძნელი მისახვედრი არაა, რომ ლექსის ადრესატიც – „მაღალ ანძასთან ხელში დროშით შენ დაგინახე! შენ დაგინახე, სიცოცხლისა გენიავ ჩემო!“ – იგივე ადრესატია „დალანდის“ ცნობილი სტრიქონისა – „შენ და მოსკოვი, პეტროგრადი, ლენინი, კრემლი“: იქაც და აქაც პოეტი მიმართავს თავისი ცხოვრების თანამგზავრს, რომელიც მისთვის რწმენის განსახიერება და მისივე მომნიჭებელი იყო – ოლია ოკუჯავას (მისადმი ამ დროს მიძღვნილი ლირიკული ტრიადა კი წამოწყებული იყო ლექსით „ორი ზღვა შეხვდა ერთიმეორეს“).

დავუბრუნდეთ პეტროგრადის ლაიტმოტივს, რომელიც ეგზომ აკავშირებს გალაკტიონს ბლოკთან (ორივეს ერთად კი პუშკინთან). ჩვენ უკვე ვახსენეთ და ნაწილობრივ განვიხილეთ გალაკტიონის 1917-1918 წლებში შექმნილი ლექსები, რომლებიც რევოლუციურ პეტროგრად-მოსკოვის მოტივებს მოიცავენ. მაგრამ რევოლუციური პეტროგრადის თემა კვალდაკვალ გასდევს გალაკტიონს მთელი მისი შემოქმედების მანძილზე, თითქმის 1957 წლამდე. მაგალითად, იმავე 1921 წელს, როდესაც გალაკტიონმა ბლოკი გამოიტირა („აღარ არის მენესტრელი“), მან პეტროგრადის ხილვებსაც უძღვნა ერთი საგულისხმო ლექსი – „ცაზე ლეგიონი სცურავს ვარსკვლავების“, – სადაც იქაური „სფინქსიც“, „ხიდებიც“, ხელნაწერის შავ ვარიანტში კი „თეთრი ლამეებიც“ ელანდება პოეტს, მაგრამ, რაც მთავარია, კვლავ ის რევოლუციური „ცეცხლი“ და „გათენება“ ესახება (ხელნაწერის შავ ვარიანტში კი „მსოფლიო დღეები“).

ცაზე ლეგიონი სცურავს ვარსკვლავების,
მთებში ეღვიძება ხეთა ათასეულს,
სფინქსის ეპარება ფიქრი გამკლავების
ლანდებს, ხიდების სიგრძივ გადასეულს...
...აი, სანახავი, თუ გსურს, დიდებული
მართლაც მშვენიერი, კარგი სანახავი...
ღამე კოცონებად შემოკიდებული,
ალი, მდინარეზე გადასანახავი.

ვიცნობ ამ ნაპირთა ასავალ-დასავალს,
მაგრამ ყველაფერი ენით არ ითქმება,
როსმე მოგიყვები მათ თავგადასავალს,
და თმა, გათენებავ, ყალყზე დაგიდგება.

მანამ შენს თანაბარს გზები დაუფარჩოს,
შუქთა შეკაზმვას და ალთა გაჭენებას,
იმ სწრაფს, იმ სანატრელ მერანს გაუმარჯოს,
იმ ცეცხლს გაუმარჯოს და იმ გათენებას!

„მსოფლიო დღეები“ საშავო ვარიანტის სწორედ ამ დასკვნით სტრიქონებშია ჩაქსოვილი:

იმ დღეებს, იმ მსოფლიო დღეებს გაუმარჯოს,
იმ ცეცხლს გაუმარჯოს და იმ გათენებას!

მრავალმხრივ საგულისხმო ისიც კია აქ, რომ „მსოფლიო დღეების“ პარალელურ ანუ შინაარსობრივად ტოლფას ვარიანტად პოეტმა „სანატრელი მერანი“ შეარჩია, რომელიც მისთვის, როგორც ყველა ქართველისთვის, მუდამ მომავლისკენ სწრაფვის სიმბოლო გახლდათ.

* * *

[...] დეტალების რაოდენი სიზუსტე და სიმახვილეა „ჯონ რიდში“, სადაც ყოველი სახე გაცეხთ პოეტური კონკრეტულობით და ამავე დროს აღწევს ჭეშმარიტად სიმბოლურ განზოგადობათა მასშტაბს! დარღვეულია ლექსის წონაზომიერი ჟღერადობა, თეთრი ლექსი ენაცვლება ვერლიბრს, ვერლიბრი – გარიტმულს, ყველა მოქალაქეობრივი უფლება ენიჭება ახალ პოეტურ ენას:

დეპეშა!
დეპეშა!
დეპეშა!
რევოლუცია!
ამბავი!
პეტროგრადიდან!
კრემლი იდუმალ
ინყებს მზადებას.
მოსკოვი შფოთავს –
რომ გაუთენებს
საკადრის დღეებს
კაცობრიობას.
და თვითეული
ფიქრობდა მაშინ:
აჰა, საცაა
აინყვეტს რაში!..

ქართველი პოეტი ხატავს ძველი რუსეთის პერსონიფიცირებულ ტრაგიკულ პორტრეტს, რომელშიც ჩვენ შევიცნობთ იმ „დაძონძილი მათხოვრის“ („нищий оборвиш“) ნაკვეთსაც, რომელიც მაიაკოვსკის „ასორმოცდაათ მილიონში“ ვნახეთ. მაგრამ აქაც, გალაკტიონის პოემაში, „დაძონძილი მათხოვარი“ შემობრუნდება აღმსდგარ, ამბოხებულ გოლიათად და შორეულ საქართველოს დესპანი პოეტიც თავისი მოსკოველი თანამოკალმის (და ქუთაისელი ბავშვობის ამხანაგის) მსგავსად, „რუსოფილური გრძნობითაც კი „განიმსჭვალება“ ამ „გაქანების შემყურე“ („даже зарусофильствовал от этой шири“):

ნეტავი იყოს სადმე ასეთი გამბედავი,
როგორც ეს რუსის კაცი,
მეტად მართალი –
წინად კი, თითქო იყო მხდალი
და უბედური.
მაგრამ დასძახეს
მძლავრი და სასტიკი:
აღსდგე!
რუსეთი დაიძრა,
მომთმენი რუსეთი
ავადმყოფი, ცოცხალ-მკვდარი
რუსეთი დგება!..

ვფიქრობ, ზედმეტია აქ „თორმეტიდან“ პეტერბურგის ქუჩებში მიმავალი წითელი რაზმის აღწერა. ის კი ნათელია, თუ როგორ გადაახალისა და გააფართოვა რევოლუციამ ბლოკისა და გალაკტიონის არა მარტო შინაგანი სამყარო, შინაარსი მათი შემოქმედებისა, არამედ როგორ განაახლა მან თვით მათი სიტყვა, მათი ლექსი და პოეტიკა. ძნელია, ერთი შეხედვით, იცნო „ჯონ რიდში“ ნატიფი „არტისტული ყვავილების“ ავტორი, ისევე, როგორც ძნელი იყო „თორმეტში“ ცნობა ავტორისა წიგნის „მშვენიერ ბანოვანზე“. ნუ გავიგებთ ამას ისე, თითქოს არაა არავითარი კავშირი გალაკტიონისა და ბლოკის ძველ და ახალ ნაწარმოებთა შორის. კავშირი არის და მეტად ღრმაც. მაგრამ, როგორც არაერთგზის აღვნიშნეთ ხაზგასმით, ათმა დღემ, რომელთაც შესძრეს სამყარო, შესძრეს ბლოკისა და გალაკტიონის პოეტური სამყაროც.

ალექსანდრ ბლოკი – მეოცე საუკუნის ჰამლეტია და „შურისგების“ კომპლექსიც ხომ მის პოეზიაში „ჰამლეტურ“ პრიზმაშია გარდატეხილი. მან ხომ თვითონვე აღიარა 1914 წელს:

Я – Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце первая любовь
Жива – к единственной на свете

Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю
Клинком отравленным заколот.

ბლოკისა და გალაკტიონის ათიანი წლების ლექსებში ხშირად გვხვდება ოფელიას სახე-
ბაც. ბლოკის ამ ლექსზე ადრე – 1911 წელს – გალაკტიონმაც იკისრა „ჰამლეტობა“ და „ჰამლეტ-
ტის ქნართ“ (ლექსიც ასე დაასათაურა) მიმართა ოფელიას:

ამაოა მთლად ცხოვრება, დრტვინვის წუთისოფელია,
ნადი... ნადი მონასტერში, მონასტერში, ოფელია
ტკბილი ნანა სულს უთხარი, უბედობა ხატს აჩვენე.
დამაშვრალი სული, გული მონასტერში მოსვენე!
მაშ, შორს მტვერი, შორს, შორს მინა! – ის ცის უარმყოფელია...
ნადი... ნადი მონასტერში! მონასტერში ოფელია!..

და შემდეგ მასვე – „მონაზონ ქალს ოფელიას“ – მიმართა მან მეორე ლექსშიც:

გმართებს ტირილი და ცრემლთა ფრქვევა
სტიროდე ადამ, სტიროდე ევა.
დასწვით, დასდაგეთ, ოცნების ფერფლი,
ბოროტი სულის მსხვერპლი ხარ, მსხვერპლი!
სევდით იცვალა თრთოლა ციების..
ღმერთი თარეშობს შურისძიების!

ძნელი დასანახი არაა გალაკტიონისა და ბლოკის „ჰამლეტობისა“ და მათი „ოფელი-
ების“, ისევე როგორც ამ ტრაგიკული კოლიზიის გამონვევი არა პირადი, არამედ სოციალურ-
ზნეობრივი სიტუაციის ამკარა სიახლოვე.

ბლოკის (და, რა თქმა უნდა, გალაკტიონის) გაგება, როგორც „ჰამლეტური“ პიროვნე-
ბისა გვაძლევს შესაძლებლობას განსაკუთრებული სიმძაფრით და საგანებო სიმახვილით
აღვიქვათ და განვიცადოთ მისი ლირიკული მონოლოგები – ისინიც, რომელთაგან „სისხლი
გვეყინება“ და ისინიც სადაც „ცოცხლობს ტრფიალი“. და განა „შურისგებისა“ და „თორმეტის“
პათოსი „ჰამლეტური“ მოვლენა არაა? „Боязнь и жажда развязки“ – აი, როგორ დაახასიათებს
გვიან ამ განწირულ სულისკვეთებას, „აფეთქებით“ დამუხტულ გარდატეხის მოლოდინითა და
წინათგრძნობით გამსჭვალულ ხანას ბლოკის ცხოვრებისა და პოეზიაში ერთი მისი ლირსე-
ული მემკვიდრეთაგანი ბორის პასტერნაკი.

მთელი რიგი ბლოკის პუბლიცისტიკის ჩანაწერებისა და მიმონერის იდეებისა და
დასკვნებისა მეტად მოულოდნელ, ხშირად სინქრონულ პოეტურ განსახიერებას პოულობს
გალაკტიონის იმჟამინდელ ლირიკაში. ეჭვსგარეშეა, რომ უფრო გვიანაც, როდესაც თვით
საქართველოში შეიქმნა 1917-1920-იანი წლების რუსეთის ანალოგიური ვითარება, გალაკტი-
ონი უკვე შეგნებულადაც ეხმიანებოდა მისთვის ახლობელ და თვისტომ ბლოკისეულ
ფორმულებსა და მოტივებს და პოულობდა მათთვის საკუთარ პოეტურ განსახიერებას. ასე
აიტაცა მან, როგორც ვთქვით, ბლოკის „მსოფლიო ორკესტრის“ მოტივი და საფუძვლად და-
უდო იგი ერთ თავის მნიშვნელოვან რევოლუციურ პოეტურ რკალს. ცნობილ ლექსში კი
„ბოძთან ტრამვაის უცდიდა მგზავრი“, სადაც ცხრაას ჩვიდმეტი წელია სწორედ აღწერილი,
იგი მოგვცემს უნებლიე პოეტურ პარაფრაზს ბლოკის თუნდაც ასეთი გაშლილი მეტაფორისა:

„ნაკადი მიმალული მინის წიაღში უჩუმრად რომ მდინარებდა წყვდიადსა შინა – აჰა, კვლავ ჩქეფს და ხმოვანებს. ამ ხმაურში კი ჟღერს ახალი, ჯერარსმენილი მუსიკა-ჰანგი... როდესაც ა ს ე თ ი ჩანაფიქრები, ადამიანის სულში, ხალხის სულში ოდითგანვე ჩამალულნი ჰგლეჯენ მათს შემბორკავ ხუნდებს და მჩქეფარე ნაკადებად მიექანებიან, სტეხენ ჯებირებს, შლიან, რეცხავენ ნაპირთა ზედმეტ არტახებს – აი, რას ჰქვია რ ე ვ ო ლ უ ც ი ა ... იგი ენათესავება თვით ბუნებას... რევოლუციას, როგორც მრისხანე გრიგალს ან თოვლიან ქარ-ბუქს, მუდამ თან სდევს სიახლე და მოულოდნელობა...“

გალაკტიონის ლექსში კი, რომელიც მაქსიმ გორკის მოგონებას ეძღვნება და უფრო მეტიც – სადაც თვით გორკის თვალითაა აღქმული „რევოლუციური ნაკადის“ სანახაობა („მგზავრი“ – ეს თვით მაქსიმ გორკის) ჯერ ნაჩვენებია თითქოსდა უბრალო მგზავრის სურათი, რომელიც ტრამვაის მოლოდინში ბოძს მიყრდნობია. და ეს თითქმის იმპრესიონისტული ჩანახატი უცებ შემობრუნდება ჩვენსკენ სულ სხვა სანახაობით: მგზავრის წინაშე ერთმანეთს ცვლიან დღენი, და რევოლუციის მუსიკის ის მინისქვეშა გუგუნის, რომელსაც შეისმენდა მხოლოდ პოეტის აშკარა, მინის წიაღიდან ამოხეთქილი, ბორკილაცარილი სიმფონია რევოლუციისა... ნაკადულები ერთ დიდ ნაკადად შეერთდნენ და ამოიღვარნენ, რათა ძველი სამყაროსათვის გამოეთხარათ ძირი.

ბოძთან ტრამვაის უცდიდა მგზავრი
გათეთრებული თოვლიან მხრებით
და იყო ცხრაას ჩვიდმეტი წელი,
თავის ქარიშხლით და ამბოხებით...
...თოვლქვეშ კი, როგორც ქსოვილი ბადის
მრავალ მიუვალ გზებით ფარული
ათიათასი ნაკადი გაჩნდა...
მჩქეფი, ანკარა და მოხარული.

აქ არც ისე ადვილი შესამჩნევია (ჩვენ არ მოგვყავს წმინდა პეიზაჟური სტრიქონები), თუ როდის ენიჭება თითქოსდა ჩვეულებრივ ჩანახატს შინაგანი სიმბოლური პულსაცია და როდის იქცევა ზამთრის პეიზაჟი თვით დროის სურათად და სახე-ხატად; იქნებ მაშინ, როდესაც „ასიათას მდინარის გულს“ შეერთებამ უნია ერთ ნაკადად და „მინით აღმოსკდათ ხმა მაგიური“?

გზებიც გაიხსნა მაშინ, ჰიალა!
ჰაიდა, გასწი, მკაცრი უღევი,
მენყერად, რღვევად და ხეტიალად
ამოიღვარა ნაკადულები.
რა ხანა იყო: რა უკმარობას
ჰქუხდა და გამობდა გააფთრებული,
რასაც მინისქვეშ ჰფარავდა გრძნობას
ასიათასი მდინარის გული.
არა, მისტიურ ფერით ფარული,
არა ოცნება და ზეფირები,
არამედ ნაღდი და რეალური
დაჰქონდა ხიდი და ჯებირები...

...ბლოკი კი ასე ანვითარებდა თავის აზრს „რევოლუციის მუსიკის შესახებ: მხატვრის საქმე და მხატვრის ვალია – დაინახოს ის, რაც ჩანაფიქრშია, შეისმინოს ის მუსიკა, რომლითაც სჭექს „ქარით დაფლეთილ-დაგლეჯილი ჰაერი“. რა არის კი ჩაფიქრებული? ყველაფრის გარდაქმნა, ყველაფრის ისე მოწესრიგება, რომ ყოველივე განახლდეს და გადახალისდეს, რომ ბინძური, ყალბი, ცრუ მოსაწყენი და გულშემზარავი ცხოვრება ჩვენი – სამართლიანი, ხალასი და ხალისიანი, წმინდა და მშვენიერი გახდეს... „ვაი მას, ვინც რევოლუციაში მხოლოდ საკუ-

თარ ოცნებათა განაღდებას ეძიებს, რაოდენ მაღალნი და კეთილშობილნიც არ უნდა იყვნენ ეს ოცნებანი... იგი ბევრს გაუცრუებს იქნებ იმედს, ადვილად დაასახიჩრებს თავის ღვართ-ქაფში ღირსეულს, ხოლო უვნებლად გამოირიყავს სამშვიდობოზე ვინმე უღირსს, მაგრამ ეს მისი კერძო გამოვლენაა. რაც ვერ შესცვლის ვერც ნაკადის საერთო გეზს, ვერც იმ მრისხანე და გამაყრუებელ გუგუნს ჩაახშობს ნაკადს რომ ახლავს; ეს გუგუნი კი მაინც მუდამ – დიადს გვაუწყებს, დიდზე მეტყველებს“.

ამ თავის მართლაც რომ დიალექტიკურ დასკვნა-ფორმულას ბლოკი მხოლოდ რევოლუციას უსადაგებს, რევოლუციური აზვირთების ზენიტს მოარგებს და არ აცხადებს მას ყოველი დროისა და ვითარების საზომად. ამიტომაც 1918 წლის იანვარში ნათქვამ ამ სიტყვების შემდეგ, უკვე 1919 წლის მარტში, მაქსიმ გორკისადმი მიმართულ საიუბილეო მისალმებაში, იგი არა ნაკლები სიბრძნითა და გამჭრიახობით აღნიშნავდა:

„ნება მომეცით ვუსურვო ალექსი მაქსიმეს ძეს ნიჭი და მადლი იმისა, რომ არ განერიდოს მას მკაცრი, მრისხანე და სტიქიური, მაგრამ აგრეთვე მოწყალე და ქველი სული მუსიკისა, რომლის ერთგულიცაა იგი მუდამ, როგორც მხატვარი. ვინაიდან, გოგოლის თქმისა არ იყოს, თუ კი მუსიკამაც მიგვატოვა, რალა მოელის მაშინ ქვეყანას? მხოლოდ მუსიკას ძალუძს შეჩერება სისხლისღვრისა, რომელიც მოსაწყენ უხამსობად იქცევა. თუ კი აღარ არს წმიდათა წმიდა ალტკინება და ზეშთაგონებით გადარევა“ . [...]

* * *

...1921 წლის 7 აგვისტოს, როდესაც შეწყდა გულისცემა ალექსანდრ ბლოკისა, გალაკტიონმა ჯერ თორმეტ სტრიქონად შეაჯერა უსაზღვრო მგლოვიარებაც, ყოვლის განმჭვრეტი სიბრძნის სიმწარეც და ამაყი რწმენაც პოეტის სულის ფენიქსისებური უკვდავებისა, რწმენა იმისა, რომ „ყოველივე იგი ისევ ისე განმეორდება“:

ეს ოცნება არის ჭრელი
ფიქრი ბნელი ღამისა,
აღარ არის მენესტრელი,
უნაზესი ღამისა.
იყო ირგვლივ ზიანება
და ყორნების ჩხავილი,
თოვლმა სილას მიანება
ნოვალისის ყვავილი.
მაგრამ გულში დარდს ნუ ისევ,
ოცნება თუ გშორდება,
ყოველივე იგი ისევ
ისე განმეორდება.

საგულისხმოა, რომ ბლოკს გალაკტიონმა, მკაფიო ასოციაციის ძალით, ბარათაშვილის-სეული და თავისივე გალაკტიონური განწირული სულისკვეთების განცდა დაუკავშირა „ყორნების ჩხავილის“ ვითარებაში, კვლავ თავისი ავტოპორტრეტული „ნანვიმარ სილაში ვარდი“ მიუსადაგა „თოვლით სილას მინებებულ“ მგოსნის ხატსა და საერთო „გენეტიკური კოდიც“ გაშიფრა რომანტიკული „ნოვალისის ყვავილის“ მინიშნებით, რათა ლექსის დასკვნით სტრიქონში, პოეტის ბედის განწირულების აღიარების მიწყევ, ბრძნული, ისტორიული წინათგრძნობაც გამოხატა „ოცნებათა“ მარადი აღდგომისა და „განმეორების“ ქადაგებით.

ამას მოჰყვა გალაკტიონის ორი ლექსი, რომლებიც პოეტის 1927 წლის ერთტომეულში „ეს ოცნება არის ჭრელის“ მომდევნო გვერდებზე იყო მოთავსებული. ერთი ლექსია „ხსოვნას“:

მოუნოდეს იმას ძველად
ზარები რომ დარეკოს,
რომ სიმღერა მთა და ველად
გრგვინვით გადაარეკოს.

იგი დაფნის იყო ღირსი,
დიდი ცეცხლით იწოდა,
მაგრამ ყოფნა მაინც მისი
გაჰქრა უმაისოდა.

ამ ლექსშიც და მის მომდევნო ლექსშიც – „პოეტს“ – თითქოს წინასწარ აჟღერებულია მოტივი „ასი ლექსის პროლოგიდან“, სადაც ბლოკი „ტახტებს“ მოშორებულ ხელმწიფეებზე მაღლა არის დაყენებული და „პოეტ-მეფედაა“ აღიარებული. „პროლოგი“ 1925 წელსაა დაწერილი, მაგრამ უკვე 1922 წლის დასაწყისში, „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ „პირველ ნომერში“ აქვეყნებს (ე. ი. 1921 წელსვე წერს) გალაკტიონი „სამწუხარო მარტიროლოგს“, რომელიც გვიან თითქმის მთლიანად აქვს გამოყენებული „პროლოგში“. უკვე აქ მოცემულია ჩვენთვის საინტერესო მოტივი – „გარდაიცვალა მეფე რუსეთის პოეტებისა ალექსანდრ ბლოკი“. სხვათა შორის, გალაკტიონის ეს მცირე საჟურნალო მასალა გვიადვილებს ზემოთ ხსენებული ლექსის „პოეტის“ (ისევ, როგორც ლექსისა „ხსოვნას“) დათარიღებას. აი, ეს ლექსიც:

ო, შენს გარეშე ვერავის გახდის
ბედი უკვდავად ცეცხლის მინაში.
თავს მოწინებით ვხრი შენი ტახტის
დაუჭკნობელი დაფნის წინაშე
დიდება იგი ძლიერი არი,
ამაოება – დროის მგომობელი,
მარადის იგი ხმოვანებს ქნარი
მარადის ცეცხლის საგალობელი.

„ასი ლექსის პროლოგთანაა“ დაკავშირებული ზოგიერთი მოტივით „პროლოგზე“ გვიან დაწერილი ლექსიც, სადაც „რა საოცარი დასრულდა წლების“ ვარიანტად – „საოცარია ეს წელიწადი“ გვევლინება (რაც, სხვათა შორის გალაკტიონისავე „სამწუხარო მარტიროლოგს“ უფრო უახლოვდება). ამ ლექსში შეჯამებულია ბლოკის პოზიცია 1905 წელსა და 1917 წელს, როდესაც მან თანაბარი სოციალური გამჭრიახობა გამოიჩინა და პოეტურ კალამსაც გაანდო თავისი გულისძგერა და გულისნადები. აი, ეს ლექსიც:

მან მოიტაცა ველები თოვლის
ფეერიული თვალთ მნათები,
ხან ნიაღვარი ცხრაას ხუთისა,
ხან პეტროგრაძის ბარიკადები.
ყვიროდა ცეცხლი და კანონადა:
შენი მარადი სული რუსული:
კვნესდნენ ველები უკრაინისა
და კრემლი ცეცხლით გადატრუსული.
თუ მართლა წამის წყვილია წადი,
თუ მართლა სიკვდილს მიეცი ხელი –
საოცარია ეს წელიწადი,
საოცარია ცხოვრება მთელი!

გალაკტიონის ბლოკისადმი მიძღვნილ ლექსებში მართლაც ცოცხლობდა და ხმოვანებდა იმედი, რომელიც ღირსი იყო ალექსანდრ ბლოკის სახელის, ხსოვნისა და უკვდავებისა. [...]

ჟურნ. „მნათობი“, 1987, №10, №11.

დოდო რეხვიაშვილი

ზოგიერთი საკითხი გალაკტიონის პოეზიაში

ხშირად გაიგონებთ აზრს, რომ გალაკტიონ ტაბიძე მხოლოდ ქართველებისათვის არის გენიოსი, რადგან მისი პოეზიის ადეკვატური თარგმანი თითქმის შეუძლებელიაო. ის, ვინც ამას აცხადებს წინასწარ არის დარწმუნებული, რომ გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში ფორმა ბევრად უფრო ძლიერია, ვიდრე მისი შინაარსი, მისი საზრისობრივი მხარე: ეს მხარე საგულდაგულო შესწავლას საჭიროებს, რადგან გალაკტიონი არის საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი მოაზროვნე-პოეტი.

რაც შეეხება მისი პოეზიის ადეკვატური თარგმნის შეუძლებლობას, ასე შევებრუნოთ კითხვა: არის კი რომელიმე გენიალური პოეტი ადვილად სათარგმნი? მაინც რამდენი ადეკვატური თარგმანი არსებობს გენიალური ნაწარმოებებისა? გვაქვს თუ არა ან გოეთეს, ან დანტეს, ან ელიოტის ნაწარმოებთა კონგენიალური თარგმანები? სამწუხაროდ, არა. სხვა საკითხია, რომ თარგმანი სწორედ ამგვარი უნდა იყოს, მაგრამ ამ მიზანს ძალზედ იშვიათად აღწევს ხოლმე მთარგმნელი. თარგმნილი პოეტის სიდიდეს ჩვენ ძირითადად ინტუიციურად ვგრძნობთ, ამავე დროს ვენდობით იმ ერს, რომლის წარმომადგენელიც ის არის და ვრწმუნდებით მათ გენიალობაში მათზე დაწერილი წიგნებით. „ენა არის ჩვენი სახლი“, ამ სახლში ყველაფერი ნაცნობია ჩვენთვის. ამიტომ გვესმის და გვხიბლავს ჩვენ „ფერი დაბინდულ ქლიავის“, ზოგიერთი ენისთვის, ალბათ, სავსებით გაუგებარი ფერი. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ გალაკტიონის პოეზია გაუგებარი დარჩება სხვა ერის შვილებისთვის.

ამ პოეზიას არსებობის უფლება ექნება, როგორც საერთო-საკაცობრიო პოეზიის ნიმუშს, თუკი ეხება ისეთ ზოგად-ადამიანურ საკითხებს, რომლებიც დღესაც დგას და ზოგიერთი მომავალშიც იქნება და, რადგან გალაკტიონი „მსოფლიო გლობუსს საგულეში თამამად“ იტევს და „ტომებს ბრიყვისას მე რა წამაკითხებს, ისედაც კარგად ვჭრი მსოფლიო საკითხებს“-ო აცხადებს, ვეცდები, მოვინიშნო ის „მსოფლიო საკითხები“, რომლებიც დგას დღევანდელი ადამიანის წინაშე და რომლებსაც გალაკტიონი „კარგად ჭრის“.

1. XX საუკუნის შეფასება გალაკტიონის მიერ

მან დაიბრმავა ეს თვალი განგებ
და ამნაირად გახდა ცბიერი,
მეორე თვალში არის განგება,
მეტი სიმტკიცე და სიძლიერე.
უმარულიან დენათა შორის
მწარე დაცინვით მათი მგმობელი,
იგი ტრიალებს, ვით თვალი ქორის,
ეს საუკუნე, მეფისტოფელი.

საუკუნემ დაიბრმავა ცალი თვალი. გახდა ცბიერი, დარჩენილ თვალში არის ერთი შეხედვით სავსებით გაუგებარი: „განგება“: მეტი სიმტკიცე და სიძლიერე.

ჯერჯერობით შევჩერდეთ სიტყვაზე „განგება“: აქ განგება, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს ღმერთს, რადგან ღმერთის მახასიათებელი არ შეიძლება იყოს ცბიერება! „განგება“ სიტყვის მეორე მნიშვნელობაა „განაგებს“ ზმნის მოქმედების სახელი – გამგებლობა, მართვა. ე. ი. მეორე თვალში არის სიძლიერისა და სიმტკიცის გამგებლობა: „უმარულიან დენათა შორის მწარე დაცინვით მათი მგმობელი“ – ფერუმარულით შეღებილი დინებები ცხოვრებისა ამ საუკუნის მიერ იგმობა და ირონიას იმსახურებს და ბოლოს: „იგი ტრიალებს, ვით თვალი ქორის, ეს საუკუნე – მეფისტოფელი“. თითქოს აიხსნა ყოველგვარი გაუგებრობა, მაგრამ მართლაც,

რომ „თითქოს“, რადგან სავსებით გაუგებარია, რას ნიშნავს: საუკუნემ დაიბრმავა ცალი თვალი და გახდა მეფისტოფელი. მ. კვესელავა ამასთან დაკავშირებით „პოეტურ ინტეგრალში“ წერდა: (თავად ამ ლექსის მთლიანად გაშიფვრის ცდა ამ წიგნში არ გვხვდება), გოეთესთან მეფისტოფელმა ვალპურგის ღამეს ცალი თვალი იმიტომ დაიბრმავა, რომ სურდა ცალსახოვან ფორკიადებთან „ლამაზი ერთი“ გამოსულიყო. ეს პარალელი ბევრს ვერაფერს გვეუბნება, რადგან გალაკტიონთან საუკუნე „მეფისტოფელი“ გახდა მას შემდეგ, რაც ცალი თვალი დაიბრმავა. თუ თვალს არ გადავავლებთ XX ს. დასაწყისში არსებულ თეორიებს, ყველაფერი გაუგებარი დარჩება. ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი თეორია საუკუნის დასაწყისში ნიცშეს მოძღვრებაა. მან უდიდესი გავლენა მოახდინა სიმბოლისტებზე. ნიცშესთან ყოფიერება განიხილება, როგორც სტიქიური ქმნადობა. უფრო გვიან იგი გადაიზრდება მოძღვრებად ძალაუფლების ნებაზე, რომელიც ახასიათებს ყველა ცოცხალ არსებას (თვითდადგინებისაკენ სწრაფვა განიხილება, როგორც ძალაუფლების ნების განხორცილება). ნიცშე აკრიტიკებს ქრისტიანულ მორალს, როგორც ბატონებისა და მონების მორალს და უპირისპირებს მას იმორალურობას. გალაკტიონი ხედავს, რომ საუკუნის ერთ-ერთი ნანამძღვარი არის ნიცშეს მოძღვრება ძალაუფლების ნებაზე და მორალის შესახებ ტრადიციული შეხედულებების საპირისპირო შეხედულება (იმორალიზმი დღესაც ხშირად ერევათ ამორალიზმში, ამდენად, გაურკვეველი არ უნდა იყოს, რატომ თვლის გალაკტიონი ცბიერად. საუკუნე გახდა ცალმხრივი და, ამდენად, ცბიერი. (თავისთავად ეს აზრიც საინტერესოა, ყოველი ცალმხრივობა ხომ მართლაც ცბიერებაა ბოლოს და ბოლოს).

თავად სტრიქონი „მეტი სიმტკიცე და სიძლიერე“ შეიძლება ნავიკითხოთ: სიმტკიცე – ნება, სიძლიერე – ძალაუფლება; ამგვარად, საუკუნე გალაკტიონის მიერ შეფასებულია, როგორც ცალმხრივი, ძლიერების ამარა დარჩენილი რამ.

ეს თვალსაზრისი რომ სინამდვილესთან ახლოს უნდა იყოს, ცხადი ხდება მეორე ლექსით. ეს ლექსია „დღიურ პროზიდან“:

შენ საიდუმლო გადასაგები
 უფრო გიტაცებს ნისლში გამქრალი,
 ვინემ ახსნილი და გასაგები
 სიბრძნე დიადი და სიტყვა მშრალი.
 შენ მელოდიას უფრო იგონებ
 საქართველოზე თქმულს მზიერებით,
 ვინემ წიგნების უღრმეს სტრიქონებს
 ვერდატეული მეცნიერებით.
 სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს
 უფრო მეტს, ვინემ დიდი მსჯელობა:
 დღის სინათლე კლავს ღამის სიცხადეს
 და სიყვარულს კი მჭერმეტყველობა.
 და ჟრუანტელით, ისე, ვით ბავშვი,
 შენ საუკუნე გიცქერის შიშით,
 მიექანება ის ბრძოლის შვავში
 ფხიზელი მიზნით და ანგარიშით.

ამ ლექსში ერთმანეთთან დაპირისპირებულია პოეტი და საუკუნე. როგორია პოეტი? მას საიდუმლო უფრო იტაცებს, ვინემ ახსნილი დიადი სიბრძნე, სიტყვა ნაწყვეტი მეტს ეუბნება, ვინემ დიდი მსჯელობა. სტროფში: „სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს / უფრო მეტს, ვინემ დიდი მსჯელობა, / დღის სინათლე კლავს ღამის სიცხადეს / და სიყვარულს კი მჭერმეტყველობა“ – გაცხადებულია გალაკტიონის მრწამსი. ამავე სტრიქონებში სინათლისა და სიცხადის ცნებებიცაა ერთმანეთისგან განსხვავებული. დღის სინათლეში გრძნობის ყველა ორგანოა ჩართული, მაგრამ სასურველი სიცხადე მაინც არ ჩანს. იგი ღამით უფრო მიიღწევა, როდესაც მარ-

ტო დარჩენილი ადამიანი გუმანით, გულთამხილაობით, ინტუიციით უფრო ცხადად ხედავს და ჭვრეტს სიმართლეს. ის ბევრი სიბრძნეც და დიდი მსჯელობებიც სწორედ იმიტომ აღიზიანებს გალაკტიონს, რომ სიყვარულს კლავს „მჭევრმეტყველობა“. და ასეთ პოეტს, გულთამხილაობა და სიყვარული რომ აქვს მხოლოდ იარაღად, საუკუნე, რომელიც ფხიზელი მიზნითა და ანგარიშით, განგებ დაბრმავებული, მიექანება ბრძოლის შვავში, შეშინებული შეჰყურებს მას და აქ კიდევ ერთი განცხადება ჩანს გალაკტიონის: ერთი პოეტიც, დაპირისპირებული ასეთი საუკუნისადმი, საფრთხეს წარმოადგენს მისთვის. შემდეგი ლექსი, რომელშიც ისევ ჩვენს საუკუნეზეა ლაპარაკი, არის „ისევ ეფემერა“:

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

სულ რაღაც ექვს სტრიქონშია მოცემული მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის აუცილებელი თანმხლები მოვლენა: საგანი გაუუცხოვდა ადამიანს, ხელიდან გაუსხლტა მას და დაუპირისპირდა, როგორც მტრული ძალა. ეს ლექსი 1922 წლით არის დათარიღებული, მაგრამ კითხულობ და გგონია, რომ დღეს დაინერა, როცა კაცობრიობის ყოფნა-არყოფნის საკითხი დგას: ადამიანის მიერ შექმნილი ატომური ბომბი მის შემქმნელს განადგურებით ემუქრება.

არც ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობაა მოგვარებული: „დაუმეგობრდა თვით ბუნებას ადამიანი, / მას ქვეყანაზე უყვარს თარეში, / რათა სასჯელი მიაყენოს სხვა შხამიანი / სიხარულსა და სიმნუხარეში“. და ამიტომ ბუნებაც შურს იძიებს ადამიანზე. „მას ყველა დევნის გაჩენიდან სიკვდილის დღემდე...“

მთელი სამყარო, ბუნების ყველა საგანი და მოვლენა ადამიანის ჩათვლით ერთიან ჯაჭვს წარმოადგენს და ნებისმიერი რგოლის განადგურება წყვეტს ამ ჯაჭვს და ადამიანისათვის სამნუხარო შედეგებს აღწევს.

და როგორ გამოიყურება ამ საუკუნის შვილი – პოეტი მეორე ვარიანტში – ლექსში „ეს იყო ძველი, ნაცნობი აზრი“: –

ეს იყო ძველი, ნაცნობი აზრი,
რომ ვერ გაფანტა ღამის ბურუსმა,
დაუნდობელი, მკაცრი და ბასრი,
შუბლს შთაჭედელი, როგორც ლურსმანი.

რა იყო ეს ძველი აზრი?

ასე, აღარ აქვს მას ეხლა გული,
სულში ეშლება სიცივე მკვეთრი,
მაგრამ ის მიდის დამშვიდებული,
როგორც პოეტი და გეომეტრი.

დღევანდელი ადამიანის გზა, საერთოდ ევროპული ცივილიზაცია დასაბამს იღებს ბერძნულ აზროვნებაში. არიან მოაზროვნეები, რომლებიც თვლიან, რომ განვითარების ის გზა, რომელიც კაცობრიობამ გაიარა, იმთავითვე მცდარი იყო. ვილაპარაკოთ დღევანდელ საშუალო ადამიანზე. რას წარმოადგენს იგი? ის არის კაცი, რომელიც ფიქრობს თავის სახლზე, აგარაკზე, მანქანაზე, ცოლ-შვილის ჩაცმა-დახურვაზე, ჭამაზე, მოკლედ ეს არის კაცი – კომფორმისტი. რატომ ვერ წავიდა წინ ადამიანი? მე-20 საუკუნის წინანდელი საშუალო ადამიანიც

ხომ იგივე პრობლემებით იყო დაკავებული? რატომ დარჩა იგი წვრილი მესაკუთრის ინტერესების ამარა? განსჯამ, რომელიც ეფუძნება წინააღმდეგობის შეუძლებლობის კანონს (საგანი არ უდრის თავის საწინააღმდეგოს), ძირითადად მისი უნარების განვითარებამ მიგვიყვანა მეცნიერულ-ტექნიკურ რევოლუციამდე, ხოლო მორალური ადამიანი homo moralis თავისი განვითარებით ჩამორჩა განსჯისეულ ადამიანს, სწორედ იმიტომ, რომ აქცენტი გადატანილი იყო არა „შინაგანი“ ადამიანის („შინაგანი“, ანუ ის ადამიანი, რომელიც უნდა იყოს ადამიანი. „შინაგანი“ ადამიანი პოტენციური პერსპექტიული იდეალური ადამიანია) გახსნა-განვითარებაზე, არამედ გარეშე საგნებზე. ადამიანის უხიფათობაც იმიტომ ვერ არის გარანტირებული, რომ ჯერჯერობით ვერ ჩამოყალიბდა მორალური, ყოველგვარი კომპლექსისგან თავისუფალი, ლალი ადამიანი. ამიტომ არის გალაკტიონისთვის ძველი, ნაცნობი აზრი ის, რომ „აღარ აქვს მას ახლა გული“ – და მიდის „პოეტი და გეომეტრი“... გეომეტრი, სწორედ განსჯის ამარა დარჩენილ ადამიანზე მიუთითებს ჩემის აზრით და რამდენად „აღამიანურია“, ცოცხალია პოეტ-გეომეტრთან შედარებით ძალი, რომელიც მან დაინახა:

მან შეამჩნია ყვითელი ძალი
ღრმა, მშვენიერი, დიდი თვალებით,
ადევნებოდა ღამეს... დაღლილი
წვიმით, გრიგალით და განვალებით.

2. ურბანისტული პოეზია

ქალაქი ერთადერთი ადგილია, სადაც ყველაფერი ადამიანის ხელით არის შექმნილი: სახლები, ქუჩები, გზები, ბაღები – ყველაფერს ადამიანის ხელი ატყვია. აქ არაფერია ისეთი, რაც პირველყოფილ ბუნებასთან შეახვედრებს ადამიანს. ასეთ გარემოში თითქოს უფრო კარგად უნდა გრძნობდეს თავს, ყველაფრის შექმნაში ხომ მისი გონება მონაწილეობდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ასე არ ხდება. ბუნებას მონყვეტილ, საკუთარი ნებით და გონებით შექმნილ გარემოში ადამიანებს უამრავი ახალი საფრთხე ემუქრებათ.

ფანტასტიურო, დამაავადეს
შენმა სახლებმა და შენმა გზებმა!
ცა, მარტოობა; სული თავადის
და ერთადერთის მრავალთან შებმა.
(„ქალაქში“)

თითოეული ადამიანი, თავისთავადი სული, მრავალს განიცდის როგორც რაღაც უცხო ერთს, მტრულ სხვას, უსახოს, საცა არ ჩანს არც ინდივიდი, არც პიროვნება.

ასევე მტრულად უყურებს მრავალიც იმ ერთს, რომელიც მას გამოეყო რაღაც მისგან განსხვავებული ნიშნით. ეს ერთი საფრთხეა მრავლისათვის და ამიტომ მრავალიც თავგანწირულად ებრძვის მას. მისი „ჩაყლაპვა“, მისი „შთანთქმა“ სურს – სწორედ ამ სტრიქონით მთავრდება ლექსი: „ერთთან მრავალის განწირვით შებმა“.

გარემოს, სადაც პირველყოფილ ბუნებას ადგილი არ აქვს, პოეტი განიცდის მკვდრულ გარემოდ, გულგაპოვილად. სიხალისეს, სილალეს მიუტოვებია აქაურობა. ეს განსაკუთრებით მძაფრად იგრძნობა ღამით: „მე მოვდივარ / მკვდარი ქალაქისაკენ, / მას ორად გაუპეს გული, / არ ისმის სიმღერები, / არ ისმის სიცილი, / არვინ საუბრობს, / არავინ მოძრაობს. / ღამეა, საშინელი ღამე / ამართული, როგორც შავი დროშა, / გრიგალი ძალივით ღრღნის / ქალაქის ქალას“ („ქალაქი სიბნელეში“).

ისევე შემზარავი მარტოობა, სპეციფიკური სწორედ ქალაქის მცხოვრებთათვის და, თუ ასევე „ფხიზელი მიზნით და ანგარიშით“ წავა საუკუნე წინ, აი, ასეთი ქალაქი მოვევლინება მას: „იქ იშლებიან თეთრად ნაგები / ობელისკების ნელი შვენება, / იქ აიმართნენ სხვა ქალა-

ქები, / მთებს რომ გველივით შეეშენება... / იქ, შორს, სხვაგვარად მიქრიან დრონი, / რომ მოუტანოს ოცნებამ ნაზმა / აზრს – ციფერბლატი, თვალს – ელექტრონი, / გულს – მარმარილო, სმენას – ფანტაზმა... / იქ ვერაფერმა გააანკაროს / სახლების წყება, რისხვით ალაგი, / რომ მოზმანებულს ჰგავდეს სამყაროს / და უეცარი აღდგეს ქალაქი“ („უეცარი ქალაქი“).

ხელოვნური ქუჩები, ქარვასლები, რკინა-ბეტონებისა და პლასტმას-ცელულოიდებში ჩასმული ქალაქი; რამდენი ადამიანის აზრი, ნებისყოფა და შრომაა დახარჯული. მათი მიზანი ხომ ადამიანის ბედნიერებაა, მაგრამ აი პარადოქსი: ადამიანის ბედნიერებისა და კეთილდღეობისათვის ადამიანის მიერვე შექმნილი ქალაქი იქცევა „რისხვით ალაგად“, სადაც ნაზი ოცნება „გეომეტრი-ადამიანებისა“ აზრისათვის ციფერბლატს ელოლიავენ, თვალისთვის ელექტრონს და ა.შ.

რა სასტიკი ირონიაა: „რომ მოუტანოს ოცნებამ ნაზმა“... ეს საფრთხე მართლაც ემუქრება, ალბათ, ადამიანს, განსჯის ამარა დარჩენილს.

ასეთ გარემოში შიში ათრობს თითქოს ადამიანებს და ერთმანეთსაც განიცდიან, როგორც ლანდებს: „ლანდი ქუჩაზე აჩქარებით თავს უკრავს სხვა ლანდს, / ეს ცოცხლებია? არა! გზაზე მოდიან მკვდრები / და სიბნელიდან უბინაო მათი ცხედრები / სამარისებურ უდაბნოში ტოვებენ ქალაქს“ („მიცვალებულის ხსოვნას“).

ადამიანი არა მარტო ბატონ-პატრონია ბუნებისა, არამედ მისი შვილიც და მისგან სავესებით მოწყვეტას სამწუხარო შედეგამდე მიყვავართ. ეს შედეგებია: გაუცხოება, მარტოობა, სიცარიელე, ფსიქიკის რღვევა, დაავადება და გადაგვარება ადამიანისა! ეს საფრთხე არსებობს რეალურად და მისი თავიდან აცილება შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ინერციით ცხოვრებას ცოტა ხნით მაინც მივატოვებთ და შევჩერდებით, ჩავფიქრდებით. პოეტის ვალი პირნათლად მოიხადა გალაკტიონმა: მან დაგვანახა საფრთხე. დანარჩენი მასზე არ არის დამოკიდებული, სხვებმა უნდა სცადონ მისი თავიდან აცილება.

3. სიკვდილის თემა

მას შემდეგ, რაც „ღმერთის სიკვდილი“ ამცნეს კაცობრიობას, გაცილებით საშიში გახდა სიკვდილი და სიკვდილის თემა XX საუკუნის ყველა შემოქმედს აწვალა. გამონაკლისი არც გალაკტიონია. ეს თემა მთელი ცხოვრების მანძილზე აწამებდა პოეტს და ის საკითხები, რომლებიც მან დააყენა 1915 წ. დაწერილ ლექსში „სროლის ხმა მთაში“ ეკუთვნის წყეულ კითხვათა, მარადიულ კითხვათა წყებას.

გაისმა შორი სროლის ხმა მთაში
და მონადირემ დაკოდა შველი...
არ არის რამე უფრო მტანჯველი,
როდესაც კუბოს მიჰყვები ქარში,
„დარჩი“ – ქვითინებს ჰაერში მარში,
მაგრამ ვერავის ქვეყნად ვერ შველი...
კუბო, უმიზნოდ მცურავი ქარში
და უმიზეზოდ მოკლული შველი!
დაედევნება ბავშვებს სიზმარში
ეს მოგონების ლანდი, სანთელი.
რას იზამს მაშინ, რას იზამს მაშინ
მზე, ნაკადული, მთები და ველი?

უმიზნობა, უმიზნობა სიკვდილისა – ბავშვობიდან დაედევნა გალაკტიონს თავისი ცხოვრების სიზმარ-ცხადში და შემადრწუნებლად უბრალოდაა დასმული კითხვა: რას იზამს მზე, ნაკადული, მთები და ველი, როცა ეს კითხვები აედევნება ბავშვს სიზმარში. იმას, რომ სიკვდილი გარდაუვალია, გალაკტიონი არ ეჭვობს, ეს ნამდვილად იცის, მაგრამ მასში ბუნების,

შემოქმედის შეცდომას ხედავს და, მიუხედავად სიკვდილის გარდაუვალობისა, იბრძოდა, ცხოვრობდა და დემონები მოაგონებდნენ, რომ მისი ბრძოლა ღამეში გატეხილი შუბითა და მუზარადით უიმედო, დონკიხოტური ქროლა იყო. როგორც არ უნდა აჯანყებოდა შოპენჰაუერის უსაშველო პესიმიზმს, – სიკვდილის ფაქტის წინაშე იგი უძლური იყო და, პირველი რეაქცია ამ ფაქტზე ლექსიდან „ატმის ყვავილები“: „მე აღარ ვდარდობ... რა მსურს, რას ველი / ვით მზის ნათელი და ღამის ჩრდილი, / მეფობს სიკვდილი – ჭკნობის მსურველი! / გაქრა სურნელი, დაჭკნა ყვავილი!“ ისევე ბუნებრივად და უბრალოდ არსებობს სიკვდილი, როგორც მზის ნათელი და ღამის ჩრდილი. ამის დანახვის შემდეგ უიმედობა და უმიზნობა იპყრობს ადამიანს, ცხოვრება აზრს კარგავს. ადამიანი განწირულია. ამ განწირულობისაგან თავის დაღწევის ან, უფრო სწორად, გადარჩენის გზა ორია. ერთი გზაა ბუნებასთან გამთლიანება: სულით ობოლო, შენ შეგიფარებს მხოლოდ ბუნება („მხოლოდ ბუნება“).

და მეორე – შემოქმედება: „მე აღტაცების ზღვაში შევეელი/ აღმოვაჩინე მთელი სამყარო/ ქვეყნისთვის ჯერაც მიუკვლეველი“ („დადგა აგვისტო“).

სხვა საშველი არ ჩანს.

4. ინტეგრალები

ინტეგრალი მათემატიკაში მთელი სიდიდეა, რომელსაც განიხილავენ, როგორც თავისი უსასრულოდ მცირე ნაწილაკების ჯამს. და ეს შესანიშნავად იცის გალაკტიონმა. თავისი დღიურების ერთ-ერთ ჩანაწერში იგი ანგარიშობს, რამდენი დღეა წელიწადში, რამდენი საათი და ა.შ.

რას უნდა ნიშნავდეს გალაკტიონის პოეზიაში ინტეგრალის ცნება? ეს უნდა ნიშნავდეს სიტყვას ან სიტყვათა ჯგუფს, რომლის შინაარსიც უსასრულოდ მეტია მის ადრე დაკანონებულ, ცალმხრივად განსაზღვრულ შინაარსზე. იგი უსასრულო ნიუანსების ჯამს შეადგენს. ამდენად, მართებულია მ. კვესელავას აზრი, „გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებს რომ კითხულობთ, თქვენც ისე ჩათვალეთ, თითქოს ცისარტყელა მდერის. მხოლოდ ასე თუ შეიძლება იგრძნოთ, რას უნდა ნიშნავდეს გალაკტიონის სიტყვები „...რეკდნენ ცისარტყელები ფერთა ჩუმი ცვლილებით“.

მაგრამ ინტეგრალიც არის და ინტეგრალიც. გალაკტიონის მთელი პოეზია ზემოთ აღნიშნული აზრით ინტეგრალურია. ეს ხელს არ უნდა გვიშლიდეს ამ ნიუანსებიდან გამოვყოთ მთავარი.

გალაკტიონთან პოეტური სიტყვა არ უდრის თავის თავს. იგი რჩება როგორც მუსიკალური წარმოსახვისა და ემოციის იმპულსი, მაგრამ სიტყვა არ კარგავს თავის ლოგიკურ მნიშვნელობას. პირიქით, მისი ლოგიკური შინაარსი გაცილებით ტევადი, გამომსახველი და ეფექტური ხდება: „ჯვარი, ლომი და კურო / ფარშევანგების არის, / თვალთა ანგელოზთ შურო/ შენ, ღვთისმშობელო კარის“.

ინტეგრალური (ზოგისთვის კი ირაციონალური) პოეზიის ეს ნიმუში ქართული ტაძრის კედლის აღწერაა, სადაც გამოსახულია ჯვარი, ლომი, კურო; ფარშევანგებს შორის მოქცეული თვალთა ანგელოზების შური ხარ, შენ, კარის ღვთისმშობელო. ცნების ლოგიკური შინაარსის მოსპობა აქ მოჩვენებითია, პირიქით, გაძლიერებულია და გაცილებით შთამბეჭდავი.

რაც შეეხება ინტეგრალს – „ოცნება ნახაზი საგანთა უარით“ (ლექსიდან „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“). ეს მუსიკალური ფრაზა იმდენად მომხიბლავია თავისთავად, ისეთ სივრცეებში გინვევთ, რომ აღარ გინდა მისი ანალიზი. არადა ამ მოკლე ფრაზით გამოთქმულია უღრმესი შინაარსი: საგნებმა უარი თქვეს მათთან მისვლაზე ანუ თავისი თავის გახსნაზე. ისინი უარს არიან გახდნენ მისანვდომნი თქვენთვის და უარყოფილმა გონებამ წარმოსახვას მიმართა და „მოხაზა“ ოცნება.

მთლიანად ეს ლექსი მარადიულ განშორებას ნუხს, და ეს ცოცხალი სევდა ტანჯვაში გადადის: „ო, როგორ გაფითრდა ციურთა თანადი / ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“. „ციურთა თანადი“ ოცნებაც კი ფითრდება, როდესაც ორი ადამიანის განშორება კოსმიურ მასშტაბებს აღწევს ტკივილით.

„ლურჯა ცხენებიც“ ინტეგრალური პოეზიის ერთ-ერთი ნიმუშია. „არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი / ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე... / მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა, / მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება. / შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით / უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება“.

რის შესახებ არის დანერილი ეს ლექსი?

გალაკტიონმა მოიხილა იმქვეყნიური, მარადიული საცხოვრისი ადამიანისა და შენაპირები ვერაფერი ნახა („არ ჩანდა შენაპირი“), მხოლოდ „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“, შეშლილი არა ფსიქიკურად, არამედ მოშლილი, მორღვეული, ლპობაშეპარული სახეების ჩონჩხიანი ტყეები (ჩონჩხები ისე მრავლადაა, რომ ტყეებსა ქმნიან). „მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა, მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება...“. თითქოს უაზრო ფრაზაა. რას უნდა ნიშნავდეს იგი? გალაკტიონი არასოდეს წერს რამეს უაზროდ. მის ლექსში ნებისმიერ ფრაზას ან სიტყვას აქვს უმნიშვნელოვანესი დატვირთვა: ან მუსიკალურ-ემოციური, და ამით აღწევს მკითხველის განწყობილების ისეთ კონდიციას, რომ იგი თავად იხსნება, მზადდება სამყაროსთან ინტუიციით მისასვლელად, ან აზრობრივი: ამ შემთხვევაში სწორედ ფრაზის ღრმა აზრობრივ დატვირთვასთან გვაქვს საქმე.

კარგად დავაკვირდეთ: შუქთა კამარა, მშრალი რიცხვებია უდაბნო და ღელდება, აი ის ოთხი კომპონენტი, რომლებისგანაც ფრაზა შედგება. აქედან ორი: „შუქთა კამარა“ და „უდაბნო“ თეოლოგიური ცნებებია. სინათლე ღმერთის სინონიმი: ღმერთი, მშრალი რიცხვებით აღჭურვილი, უდაბნოში ქმნის პროცესშია.

პითაგორადან მოყოლებული, რიცხვი გაცნობიერდება, როგორც არსებულის, ყოფიერების სტრუქტურული პრინციპი. ქსენოკრატი რიცხვში ხედავს ყოფიერების ანბანს. ნეოპლატონიკოსები, პლატონი, პროკლე რიცხვს რთავენ ონტოლოგიის, შემეცნების თეორიის, ეთიკისა და ესთეტიკის კარდინალურ ცნებებში. რიცხვი მათთან გარდაისახება სამყაროს თვითგაშლისა და თვითშემეცნების პრინციპად. იგი სანყისია მშვენიერებისა, რადგან სამყაროს ერთიანობის საფუძველია. პეტრინთან რიცხვი არის ონტოლოგიური პროცესების საფუძველი. ლაიბნიცთან შეხვედრით ასეთ გამონათქვამს: როცა ღმერთი ანგარიშობს, მაშინ სამყარო იქმნება. უფრო გასაგებად რომ ვთქვათ: მე ხომ მე ვარ სხვათაგან განსხვავებით. თუ ყველაფერს მოაშორებ, რითაც მე სხვისგან განვსხვავდები, მოსპობ ჩემს ინდივიდუალობას. ჩემი მოქმედება თვითმოქმედებაა და მისი გარჩევა შემოიძლია სხვისი მოქმედებისგან იმით, რომ ის სხვა მოქმედებს ჩემზე. ამიტომ ერთიანობა, ერთეულად ყოფნა განუყოფელია თვითმოქმედებისგან, ხოლო ერთეულად ყოფნა დაკავშირებულია მრავლის ცნებასთან. ამიტომ, რიცხვი სულაც არ არის რაღაც აბსტრაქტული, და ჩვენ მისგანა ვართ დავალებულნი, ჩვენი ყოფიერება რომ გაგვაჩნია. ჩვენ არ ვიქნებოდით, რიცხვი რომ არ ყოფილიყო. რიცხვი არის პირველი მთლიანობა აზროვნებისა და ყოფიერებისა.

ამგვარად, სულაც არ არის უაზრო ფრაზა – „მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა, / მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება“.

5. საგნები, როგორც არსებულნი

გალაკტიონ ტაბიძე ჩვენი საუკუნის უდიდესი ჰუმანისტია. მისთვის არა მარტო ადამიანია ყურადღების ცენტრში, არამედ მთელი გარემო, რომელშიც მას ცხოვრება უხდება, იქნება ეს ბალახი, მთა, ყვავილი, შველი, წყარო, მთვარე თუ სხვა. გალაკტიონი ადამიანს არ თვლის ბუნებაზე აღმატებულ ვინმედ და ბუნებაზე მბრძანებლობის უფლების მქონედ. მის პოეზიაში ყველა საგანი, ყველა მოვლენა არსებობის ისეთივე უფლების მქონეა, როგორც ადამიანი და სიკვდილ-სიცოცხლის ისეთივე კანონებს ემორჩილება, როგორც ადამიანი. საგანი არა მარტო არის, არამედ არსებობს კიდევ. ამიტომ, ხშირად გვეჩვენება, რომ საგნები თითქოს გასულიერებულნი არიან. ისეთ ცოცხალ, დინამიურ სურათებს აღწერს გალაკტიონი. იგი მართლაც ასე ხედავს, თითქოს შესახლდება რომელიმე საგანში და იქიდან იყურება იმ საგნის თვალებით. მაგალითად, ვნახოთ ლექსი „მთა“.

ის მონყვეტილი ყოველგვარ საგანს,
გაიყურება შორს დაჟინებით,
სადაც მხარეა გაუგებარი,
სავსე ნუხილით და დაშინებით.
და, აი, ჩნდება ჰაერში რაში
და იფარება გველის სლიანი
და ედევნება მირაჟს მირაჟი
შეშინებული და ნისლიანი.
შეტაკებები ბასრი და მწარე
ეფინებიან ველებს მზიანებს.
გამოჭრილი აქვთ ყელები მინდვრებს,
როგორც დაღუპულ ადამიანებს.

მთა გაჰყურებს უსასრულო ველებს, მისთვის გაუგებარი ნუხილითა და დაშინებით სავსე მხარეს. მთა და ადამიანი ერთდროულად იცქირებიან. მეორე სტროფი ასოციაციით აღძრავს წმინდა გიორგისა და გველეშაპის ბრძოლის სურათს. ისე ჩანს, რომ ამ შეტაკების შედეგია ის, რომ მინდვრებს ყელები აქვთ გამოჭრილი: მთისთვის ხომ გაუგებარია უსასრულო ველი, ეს იგივეა მისთვის, რაც ჩვენთვის ყელგამოჭრილი ადამიანი.

ასეთივე შემთხვევასთან გვაქვს საქმე ლექსში – „ყვავილებს თეთრებს“. ეს შედეგრი რატომღაც მიმალულია გალაკტიონის სხვა ლექსებში.

შურით იფარებს ანგორის ქურქებს,
თვალს იმედი აქვს თოვლის დადნობის, –
ყვავილებს თეთრებს, ყვავილებს ურგებს
ამაოდ ისვრის უბე ტატნობის.
მთიდან ჩამოდის ასრქა, ასთითი,
უფარებელი და უთმო ცხვარი,
ხევებზე ხევებს გადააზრდიდი
ფანტასტიური ხუროთმოძღვარი.
იელვებს შუქი – სამართებელი,
ხევებში გდია თეთრი საყელო,
ვიღაც სიკვდილის დამმართებელი
დგას უცნაური და უსახელო.

ერთი შეხედვით ბევრი უცნობი წევრია ამ ლექსში. ჯერ ანგორის ქურქი (ყველამ არ იცის, რომ ანგორა მონაცრისფრო-თეთრია), თეთრი, ურგები ყვავილები, ასრქა, ასთითი, უთმო ცხვარი, თეთრი საყელო. მთელი ამ ლექსის გასაღებია ფრაზა: „თვალს იმედი აქვს თოვლის დადნობის“. ეს ლექსი თოვლიან პეიზაჟზეა, მეორე სტროფში ჩანს რომ ეს პეიზაჟია მთები და ხევები. მთა შურით იფარებს ანგორის ქურქებს, ცა ამაოდ ისვრის თეთრ, ურგებ ყვავილებს, ფიფქებს, ისინი ეცემიან და ყვავილები აღარ არიან. მთიდან ჩამოდის თოვლი, რომელიც ჰგავს ასრქა, ასთითა, უთმო ცხვარს და ამ პეიზაჟს ხატავს ფანტასტიკური ხუროთმოძღვარი. იელვა შუქმა – სამართებელმა – (სითბო მოჰყვება შუქს და ამიტომ არის სამართებელი), „ხევებში გდია თეთრი საყელო“, თოვლი ჩამოჭრა, მიწა გამოჩნდა და თეთრი საყელოს მოხაზულობის თოვლი დარჩა ცალკე. ვიღაც, სიკვდილის დამმართებელი (ზამთარია და ყველაფერი მკვდარია დროებით) დგას უცნაური და უსახელო. ალბათ, ვერ ვიპოვით თოვლიან პეიზაჟზე დაწერილ ასეთ დინამიურ ლექსს: ვკითხულობთ და თითქოს დრამატულ ამბავს ვეცნობით, მოძრაობას შევიგრძნობთ. ავფორიანებდებით და ყველაფერს ამას გალაკტიონი სწორედ იმით აღწევს, რომ სულიერი თუ უსულო, რასაც კი იგი ეხება, თავისთვის კი არ არის, არამედ გალაკტიონის „ცხოვრებაში ცხოვრობს“. გალაკტიონი ისე ალაპარაკებს მათ, რომ ქმნის მათი ადამიანური სიცოცხლის ილუზიას, ამისთვის მას არც ჰილოძოიზმი სჭირდება, არც ანიმიზმი და არც პანთეიზმი. სხვა ლექსებს აღარ ჩამოვთვლით.

6. ღირებულებები

არ არის არც ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელსაც გალაკტიონი არ ეხება. არა მარტო როგორც მჭვრეტელი. ყველაფერი მის განცდაში ტარდება და იქმნება ლექსები, რომლებითაც ის გამოთქვამს თავის საკუთარ დამოკიდებულებას ყველაფერთან, იქნება ეს ახალი თეორია თუ რევოლუცია, გაზაფხულის მოსვლა თუ სამოქალაქო ომი, საქართველოს ბედი თუ ლირიკის ამოცანები: „მრავალ სახეზე არის ობლობა, / მრავალს აშფოთებს რა-ღაც მონობა, / როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა? / ვით ავიტანოთ უმადონობა? / გაჰქრა ზმანება, გაჰქრა ფერია, / ნუთუ ბოდღერიც არაფერია? / შელიც ჰიუგოს დაემგვანება? / მიუსე? ვერლენ? ღმერთი? კაენი? / აჰა, ქალაქთა გვიანი ნებით / ბურუსებში ჩანს აინშტაინი“ („თუ ბრძოლა არ არის“).

იგივე თემაზეა დაწერილი ლექსები „მე მარნმუნებდნენ, ფოთლები გაქრა“, „დრო აღარაა ბოდვის“: აქეთ „ღმერთის სიკვდილის“ გამოცხადება, იქით აინშტაინის ფარდობითობის თეორია, გაუცხოება, მარტოობა, ძრწოლა, სიკვდილის შიში და ამ შიშთან ბრძოლა. არა მარტო საგნები გაუუცხოვდნენ ადამიანს და ადამიანები ერთმანეთს, სიტყვაც კი გაუსხლტა ხელიდან ადამიანს:

ო, გადავეშვათ უფიქრებლად ზღვების თამაშში,
ნუ გეშინია, არ დავკარგავთ გზას აკლდამაში,
ჩვენ დაგვიკარგავს ჩვენი გულის ხმა შორეული,
ათასი ხმიდან მხოლოდ ერთხელ ჩამორეული.
ათას სიტყვაში მხოლოდ ერთი მწუხარეს ბაძავს
რალაც კარგზე და მშვენიერზე ატარებს ძაძას.

ზღვების თამაშში გადაშვება სიტყვების კორიანტელში გადაშვებაა. იმდენად არანამდვილია სიტყვების ზღვაში შესვლა, რომ იგი აკლდამას ჰგავს. სიტყვების ეს თარეში კი გულის ხმის დაკარგვამ გამოიწვია. ათას სიტყვაში მხოლოდ ერთი თუ გამოთქვამს ნამდვილ არსებობას. ენადექცეული, გულისხმადაკარგული, სამყაროდაკარგული ადამიანები შემოგვცქერიან ლექსის მიღმიდან. და ასეთ სიტუაციაში ღირებულების გადაფასების ჟამი დგება: „ჩვენ ავაშენეთ მაღალი კოშკი / და დავასახელებთ მასში ლანდები, / მაგრამ გამოჩნდა ქიმერა ოშკის / და მიიტაცა ანდამატები. / დავიღუპებით? ეს სულერთია / სიცოცხლეს არ ვთვლით ჯერეთ შემდგარად, / ვის შეუძლია გვითხრას – ბრძოლაში / იგი სიცოცხლე დასწვა ჩვენგვარად?“ („მაღალი კოშკი“).

ოშკი შემთხვევით არ არის ნახსენები. ოშკი ძველი, დადგენილი ღირებულებებია, რომელმაც ახალი, ჯერეთ ჩამოუყალიბებელი ღირებულებების ლანდების ანდამატები უკან მიიტაცა. ახალი ღირებულებები ჯერჯერობით ვერ არის მყარი. ნამდვილი არსებობა, სიცოცხლის ნამდვილი გამოვლინება ჯერჯერობით ვერ ხორციელდება. მაგრამ არც მათი სიცოცხლეა უქმი, ვინც ახალი სიცოცხლისათვის და ახალი ღირებულებებისთვის იბრძვის.

ლექსში „ვილანელი“ უფრო ნათლად ამბობს გალაკტიონი, რა არის მისთვის მთავარი ღირებულება: „ყოველივე ქარია და ჩვენება! / ოჰ, სოცოცხლეს უეცარი ქარია... / მარადია ერთადერთი, შვენება“.

შვენება, მშვენიერება ერთადერთი მარადიული ღირებულება გალაკტიონისთვის, მაგრამ მშვენიერებას ადგილი არა აქვს იქ, სადაც სისხლისღვრაა, სისასტიკე და ძალმომრეობა.

როცა ასეთია სამყარო, პოეტს არა აქვს უფლება დატკბეს იდილით: „მთანმინდის იქით დასისხლულმა მზემ ბინა ჰპოვა, / არ არის შველა, ბნელი ჩრდილები / მრავლდება, როგორც სიბნელეში დინგების გროვა / შავი და ჩუმი დღის ყვავილები. / თვითონ მსოფლიოს მწუხარება აქ შედარებით / მხოლოდ ლანდი და მხოლოდ ჩრდილია. / მოშხამულ სინდისს ეფარება მკვლელ ნეტარებით / მსუბუქი ოხვრა და იდილია“.

როცა მზე დასისხლულია უამრავი ადამიანური ტრაგედიით, ჩრდილებიც დინგების გროვას, შავი და ჩუმი დღის ყვავილებს ემსგავსება და იქ, სადაც მსოფლიოს მწუხარება ლანდად და ჩრდილად ჩანს, მოშხამული სინდისით დადის პოეტი: „მე არ მოვდივარ ქალაქის

ჰაერიდან, / შპალერებიდან ან ვარიეტედან საბანმოხურული. / მე მუდამ ახლოს ვიყავ / ასაფეთქებელ მასალებით სავსე სანყოფანო. / ჩემთვის უცხოა: სად ყრია ეს ლემები? / საიდან დის გახრწნის ასეთი სუნი?..“ („ქიმიურ საგნებთან“).

ქალაქის ჰაერი, შპალერი, ვარიეტე აღძრავს დგომის, დამყაყების, ობივაციული ყოფის და მისგან გამომდინარე ხრწნის, ლეშადქცევის ასოციაციებს. ის, ვინც არ ურიგდება ამ ყოფას და „ასაფეთქებელი მასალებით სავსე სანყოფანო დგას“, მზადყოფი მონიშნული, დანესებული გზიდან გადასახვევად, მას ეს ხრწნა ვერ შეეხება, იგი მარადიულთანაა წილნაყარი.

მე მხოლოდ ზოგიერთი საკითხი მოვნიშნე გალაკტიონის პოეზიაში. ეს პოეზია უზარმაზარი საკვლევი მასალაა და თავისკენ მიბრუნებას მოითხოვს.

ჟურნ. „ცისკარი“, 1989, №7.

მერაბ კოსტავა

გალაკტიონი

გალაკტიონ ტაბიძეს განსაკუთრებული ინტიმი ახასიათებს ლაუციფერისადმი. რაც არა მარტო იმ ლექსებში იგრძნობა, რომლებშიც იგი უშუალოდ ლაუციფერს მიმართავს ან ახსენებს, არამედ ლექსების განწყობილებებშიც, ლაუციფერთან მიმართებაში იკვეთება მისი ეთოსიც, მაგრამ ეთოსი საკმაოდ სავსებით განსაკუთრებული და უცნაური. ამ არსებასთან ადრეც ჰქონიათ შეხება მსოფლიოს უდიდეს პოეტებს: ბაირონს, შელლის, ბოდლერს, ლერ-მონტოვს, რილკეს და სხვებს, მაგრამ ასე მრავალმხრივად და ღრმად ჯერ არც ერთ მათგანს არ წარმოუჩენია მისი სახე. იგი ისე ღრმად არის დაკავშირებული მასთან, როგორც საკუთარ ბედისწერასთან. პოეტი უძველესი ხანიდან არის ამ არსებასთან დაკავშირებული.

წვიმა და თოვლი...
რა მხარეები გიცდის სიბერის!
შენ გესიზმრება შენი სამშობლო,
სამშობლო შავი, ლიუციფერის.
სამშობლო ძველი...
გზა, დაფენილი მსხვერპლით, ცხედრებით
და სისხლით სველი,
გზა სასიკვდილო გადათეთრებით.
სამშობლო შავი ლიუციფერის,
ჩვენ მწუხარებამ დაგვიძმობილა
ღამის ტყე-ველი,
არასდროს ჩვენთან იქ არ ყოფილა
ნაზარეველი.

რომელ სამშობლოზე საუბრობს აქ გალაკტიონ ტაბიძე? რომ სამშობლო იგი არის ძველი, სისხლიანი, მსხვერპლითა და ცხედრებით მოფენილი გზა, სად არასოდეს არ ყოფილა ნაზარეველი, ე.ი. იესო ქრისტე. მაშასადამე, აქ საუბარია კაცობრიობის განვითარების გზაზე დასაბამიდან ქრისტეს განკაცებამდე. ლექსი ერთთავად სუნთქავს ბიბლიის დასაწყისში წარმოდგენილი კოსმიური დრამის შედეგებით. აქ წარმოჩნდა თავდაპირველად ასპარეზზე გველთან გაიგივებული ლაუციფერი, რომელმაც ცოდნის ხეს აზიარა ხატად ღვთისად შექმნილი კაცობრიობა. მაშინ „თქუა ღმერთმან: აჰა, ადამ იქმნა ვითარცა ერთი ჩუენთაგანი, მეცნიერნი კეთილისა და ბოროტისა“. მაგრამ ცოდნის ხის მიღებისთანავე კაცობრიობამ

დაჰკარგა ედემში ცხოვრების ხე და განიდევნა სამოთხიდან. ლაუციფერმა თუმცა კი სიბრძნე და დამოუკიდებლობა მიანიჭა ადამიანს, მაგრამ ამავე დროს, მოკვდავჰყო მისი ბუნება. აქედან გამომდინარე მისი ჩარევის შედეგია მეორე, უკვე სოციალური ხასიათის ცოდვა, კაენის მიერ აბელის მოკვლა.

სულიერი, ანუ უსხეულო საუფლოდან ადამიანის განდევნაში ბიბლია გულისხმობს მის შთასვლას გამკვრივებული ფიზიკური ფორმების საუფლოში, სადაც ოდითგან სულიერ მდგომარეობაში მყოფი მისი სხეულის ფორმაც გამკვრივდა და მოკვდავი ანუ წარმავალი გახდა. ცნობიერების და დამოუკიდებლობის გზაზე კაცობრიობამ დაკარგა პირველადი უმანკოების ზეციური ყვავილი და ინტენსიურად იწყო ჩაძირვა ცოდვითა მორევში.

ბაბილონის გოდოლის დამსხვრევა, ენათა აღრევა, კაცობრიობის ეროვნებებად დაყოფა, ეგოიზმის გამოკვეთა ადამიანებში, ყოველგვარი ჯიბრი და ომი ერთა შორის, ცალკეულ პირთა თუ საპირისპირო სქესთა შორის, ყველანაირი მკვლელობა, მზაკვრობა, სულმოკლეობა და შეუბრალებლობა, რომლებიც ბიბლიაში თუ სხვა ძველი ხალხების მითოლოგიასა თუ ისტორიაშია წარმორჩენილი, ლაუციფერის ზემოხსენებული ჩარევის შედეგია. ამიტომ უწოდებს გალაკტიონ ტაბიძე გოლგოთის მისტერიამდელ ყოფას შავი ლაუციფერის სამშობლოს. განა ცხედრებით დაფარული სისხლიანი გზა არ არის მთლიანად ჰომეროსის „ილიადა“, სადაც მისი გმირები, ეს მკვეთრად გამოვლენილი ინდივიდუალობანი, სიმამაცესთან ერთად არნახულ სადიზმს, სიხარბეს, მზაკვრობასა და შეუწყნარებლობას ავლენენ. იმჟამად მართლაც არ იმყოფებოდა მათთან ნაზარეველი.

ლაუციფერის ეპითეტი – ბნელი – მის დაცემულ მდგომარეობაზე, ოდესღაც ზეციური ნათლის სფეროებიდან მის გადმოგდებაზე მიგვითითებს. მწუხარების გამო ლამის ტყვევლთან ადამიანების დაძმობილება კი სინათლის იმ პირველწყაროსთან განშორების შედეგია, რომლისთვისაც იოანე ღვთისმეტყველი ამბობს: „და სიტყვაჲ იგი იყო ნათელ კაცთა, და ნათელი იგი ბნელსა შინა ჩანს და ბნელი იგი მას ვერ ენია“. ამ დასაბამისეულ ნათელს იოანე ღვთისმეტყველი ქრისტეს უწოდებს („მე ვარ ნათელი სოფლისა“), ხოლო ბნელსა შინა ნათელის წარმორჩენას განკაცებად მიიჩნევს. „იყო ნათელი ჭეშმარიტი, რომელიც განანათლებს ყოველსა კაცსა მომავალსა სოფლად. სოფელსა შინა იყო და სოფელი მის მიერ შეიქმნა და სოფელმან იგი ვერ იცნა“. ვინაიდან ქრისტე თავად იყო ნათელი, ცხადია, მის განკაცებამდე ქვეყნად წყვდიადი და მწუხარება იმეფებდა. სწორედ ამ განწყობილებაზე მიგვითითებს გალაკტიონ ტაბიძე ლექსში „სამშობლო შავი ლაუციფერის“.

მაგრამ საკრალურ წერილთა გადმოცემით ქრისტეს განკაცებამდე წყვდიადი სუფევდა არა მარტო ფიზიკურ პლანზე, არამედ თვით მიცვალებულთა, აჩრდილთა სამყაროშიც, რომელსაც ძველი ბერძნები ჰადესს უწოდებდნენ. ძველი ხალხების წარმოდგენით, ფიზიკურ სამყაროსთან ურთიერთობაში შექმნილი ლტოლვები, ვნებები და მისწრაფებანი სულიერ სამყაროშიც გადაჰყვებოდნენ ხოლმე ადამიანს სიკვდილის შემდგომ. ბერძნებს განსაკუთრებული სიყვარული გააჩნდათ ფიზიკური სამყაროსი. ამიტომ ბერძნული მითები და მთელი რიგი პოეტური ქმნილებები ცხადჰყოფენ მათ მძიმე მდგომარეობას ჰადესში, ცნობიერების სიჩლუნგესა და სულიერ სამყაროში გარკვევისა და გარჩევის უუნარობას. ზემოხსენებულ სფეროს ქრისტიანული თეოლოგია ჯოჯოხეთს უწოდებს, ხოლო თანამედროვე სულიერი მეცნიერების მამამთავარი, რუდოლფ შტაინერი – მშვინვიერი სამყაროს ყველაზე დაბალ, გულისთქმათა ცეცხლის სფეროს.

ძველი ხალხების წარმოდგენით მიცვალებული გარდაცვალების შემდგომაც ვერ იცხრობდა შურისძიების გრძნობას და სულიერი სამყაროდან მოქმედებდა მტრების წინააღმდეგ. მაგალითად, მომაკვდავი აქილევისს შეძახილმა, „სიკვდილის შემდეგაც თქვენი შურისმგებელი ვიქნები“, შიშის ზარი დასცა და გააქცია ტროელები, რადგან მათ სწამდათ, მისი რისხვა სიკვდილის შემდგომაც რომ არ მოასვენებდა მათ. პლუტარქეს იულიუს კეისრის ბიოგრაფიაში აღწერილი აქვს, თუ ერთ წელიწადში როგორ აღიგავა პირისაგან მიწისა კეისრის მკვლელობის ყველა მონაწილე, ან ორგზის როგორ გამოეცხადა კარავში ბრუტუსს შურისმგებელი კეისრის მჭმუნვარე აჩრდილი და მიმართა მას: „მე შენი ბოროტი სული ვარ, ბრუტუს, შენ მე ფილიპთან მიხილავ“. ავისმომასწავებელ წინათგრძნობად მიიჩნია ბრუტუსმა ეს

ჩვენება, და მართლაც, ფილიპთან დაილუპა იგი კეისრის მომხრეებთან ბრძოლაში. ასე, რომ წარმართულ წყაროთა ცნობით სიკვდილის შემდგომაც კი ეძნელებოდათ ადამიანებს შენდობა მტრისა. კლასიკურად არის აღწერილი ეს ვითარება პლატონის „ფედონშიც“: სიკვდილის საუფლოში მკვლელი ძრწის მოკლულის წინაშე. მისი აღმასვლა სულიერ სამყაროში, მოკლულის შენდობაზე დამოკიდებული და გულის დაცხრომა ძნელად თუ ელირსება დიდი ხნის მოლოდინისა და ტანჯვა-წამების შემდგომ. ასე რომ, შურისძიების გრძნობა, ფიზიკურ სხეულზე მიჯაჭვულობა, ძველი ხალხების გადმოცემით, უმძიმეს მდგომარეობაში აგდებდა ადამიანს გარდაცვალების შემდგომ. დიახაც, მწუხარეა გარდაცვლილი აქილევსის სიტყვები ჰადესში ცოცხლად ჩასული ოდისევსისადმი: „სჯობს მათხოვარი იყო ცოცხალთა სამყაროში, ვიდრე ხელმწიფე მკვდართა საუფლოში“. გარდაცვლილთა საუფლოს ეს გოლგოთის მისტიერიამდელი სიბნელე სუფევს გალაკტიონის ლექსში „ლურჯა ცხენები“:

როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.
მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში.
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა.

ეს ცხოვრებისმიდმისეული სურათი სავსებით შეესაბამება სანუთროს სურათს „სამშობლო შავი ლიუციფერის“. „მსხვერპლით, ცხედრებით მოფენილ გზაზე“ მჭვუნვარედ მიმავალს სამუდამო მხარეშიც მხოლოდ მწუხარება ელის. თუ იმ გზაზე ნაზარეველი არასოდეს ყოფილა მასთან, ნაზარეველი არ გაუნათებს სამუდამო მხარეშიც, რადგან გოლგოთის მისტიერიის შემდეგ ნათელი აღმოუბრწყინდა არა მარტო სოფელს, არამედ მიცვალებულთა საუფლოსაც: სოფელს მისი განკაცებით, სულეთს კი მისი ჯოჯოხეთში შთასვლით და მკვდრეთით აღდგომით. „ერი, რომელი სხდა ბნელსა, იხილა ნათელი დიდი, და რომელი სხდეს სოფელსა და აჩრდილთა სიკვდილისათა, ნათელი აღმოუბრწყინდა მათ“, – ბრძანებს სახარება. ყოველივე ეს ქრისტესმიერი ცხოვრების მხოლოდ მოქმედებაში გამტარებელთ შეეხება, რადგან ქრისტე გულმონყალებას სახავდა როგორც სოფლის, ასევე მიცვალებულთა საუფლოს განათების სანინდრად, გულმონყალებას შურისგების ნილ. „გულმონყალება მნებავს და არა მსხვერპლი“, „ნეტარ იყვნენ მონყალენი, რამეთუ იგინი შეინყალენ“, – მიმართავდა იგი ადამიანებს და ჩვენთა თანანადებთა მოტევებას ითხოვდა უფლისაგან იმდენად, რამდენადაც „ჩუენ მივუტევებთ თანამდებთა მათ ჩვენთა“. გულმონყალება და სიყვარული თავად არის დაუშრეტელი მზე – სოციალური და კოსმიური ჰარმონიის თაური განმანათებელი სანუთროსიც, საიქიოსიც. გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებში“ კი ნაზარეველი არ არის არც მიღმა მხარეში. ამიტომ ვერ ჰპოვა იქ ავტორმა დანაპირები, ვერაფერი ჰპოვა მდუმარების, სიცივისა და სიმწუხარის გარდა და დაშთა ბნელში, როგორც წარმართი ფილოსოფოსები დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“.

მაგრამ რას გულისხმობს გალაკტიონი ლურჯა ცხენებში? რად წარმოადგენდნენ ისინი მისი შემოქმედების ერთ-ერთ ლაიტმოტივს?

მართლაც თუ კი მის სხვა ლექსებსაც გადავხედავთ, ვიხილავთ ლურჯა ცხენებს, როგორც ლიუციფერის ერთ-ერთ ასპექტს. თავად გალაკტიონი არ გახლავთ ამ ცხენების მომწუხარე. ისევე, როგორც იგი არ არის მოვარდნილი ლექსის დამსადავებელი. ლექსის ტალღები თავად მიაქანებენ პოეტს ფანტასტიურ ზმანებაში მისგანვე ხილული ბედაურებით. მას არ ძალუძს მათი მონუსხვა, ნების მარწუხებში მომწყვდევა, როგორც წმინდა გიორგის ძალუმ მარჯვენას, მაგრამ არც გავეშებულ ცხენებს ძალუძთ ზურგიდან მისი აგლეჯა. მიწაზე დაკვეთება. უშიშარია იგი აქ, როგორც გიორგის შეგირდი, მისი ლურჯა ცხენები ბორგვენ „როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი“. ბარათაშვილის მერანვიით ბედის საზღვრისკენ მიაქანებენ მხედარს: ქაოსს ჰბადებენ და ამ ქაოსში გამძვინვარებულ, ყოვლისწამლევკავ ხატს უხმობენ სისხლიანი ანგელოზისას. ეს ის დიონისური მდელვარებაა, რითაც გალაკტიონი თავისი შემოქმედების ერთ-ერთი განტოტებით მსგავსად ბეთჰოვენისა,

უკავშირდება რევოლუციას უფრო განწყობილებით, ვიდრე ამ სიტყვის ხსენებით; ასეთია მისი ლექსები – „ლურჯა ცხენები“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „ეფემერა“. აქ გალაკტიონი ბუნტარია, როგორც ბეთჰოვენი აპასიონატაში. მათი დინამიკისა და ემოციის მსგავსება გასაოცარია, დადალული – პირველი ბუნტარის – ლაუციფერის ტვიფრით. აქედან კავშირები: აპასიონატა – ლენინი, გალაკტიონი – ლენინი. დაუნდობლობისა და საშინელი ნგრევის მრუშე აჩრდილი ილანდება აქ ცელაღმართული.

დამჭრეს: ეს მე ვარ! ეს მე ვარ, ქარი,
გამიღეთ კარი, გამიღეთ ჩქარა!
მე მომდევს ცივი საშინელება.
მე მომდევს ჩემი ცოდვილი გული,
ჩემთვის უცხოა სითეთრის რკალი
და ნათელივით არის აშკარა,
იუდას სახე, კაენის ლანდი
და ლამეების შავი გუგუნის.
მოდის ზამთარი, მოდის სიცივე,
მოდის სიკვდილი... ჰე, ლურჯა რაშო,
მედგრად, კივილით მოედე ტყეებს...
უსწორო იყოს შენი ავდარი!
.....
დაეცა კრემლი! და ნაფოტებად
იქცა წარსულთა ტანჯვის მიზეზი
მე ვალმობდილი ისევე ველი,
როგორ მოჰყვება ავდარს ავდარი.

უდავოა: ქართან, ავდართან გაიგივებული ლურჯა რაში აქ რევოლუციის დამანგრეველი ძალაა: „ტახტი დაეცა და იმედათ ქაოსზე დგება: თანასწორობა, რესპუბლიკა, თავისუფლება“ („ათრობდა ხალხთა მწუხარება“), ხოლო სხვაგან, პოეტი ამბობს: „წმინდა არს, წმინდა არს, წმინდა არს, ქაოსი“.¹ დიახ, ეს ის ლაუციფერული ქაოსია, რომელიც თავის მოვალეობად მიიჩნევს ავდარს ავდარი მოადვენოს და „მსოფლიო ნგრევათა“ კვლავ მოწმედ გვაქციოს. სიმძაფრეს ამ სულისკვეთებისას არცერთ ლექსში არ მიუღწევია იმ კოსმიური მასშტაბებისათვის, როგორც გალაკტიონის „ეფემერაში“. აქაც „ლურჯა ცხენები ჰქრიან ეფემერული და ფერადი ქარებით“. თითქოს თავად ლაუციფერი ლაპარაკობს ავტორის პირით. იგი უკვე მთელს პლანეტას ემუქრება, ფანტასტიურ მკვლევლობებს ისვრის სავსე პეშვებით და მღვრიე მშვენებათათვის ძეგლების აღმართვას ჰპირდება კაცობრიობას. მაგრამ რას ნიშნავს წინასწარმეტყველება?!

სადაც ახლა ჯვარია და გვიანი მტევნები
იქ უკვდავი მაგიის მარმარილო იქნება.

როგორმა მაგიამ უნდა შესცვალოს ჯვარი და გვიანი მტევნები, ჯვარი და ვენახი, ქრისტიანობის ეს ძირეული სიმბოლოები? ქრისტიანობის აღზევების, მისი გამოვლენის უფრო მაღალ ფორმას წარმოადგენს იგი, თუ საპირისპირო მოვლენას? არსებულის სასურველ მეტამორფოზას, თუ იავარქმნას სანინააღმდეგო სანყისთან მოძალებით? მაგია ძალაა ზემოქმედი და გარდამქმნელი, ქველმოქმედის ხელში სიკეთის მასკეცებელი, ბოროტისაში

1 ქაოსი, მართლაც, წმინდაა, როგორც მასალა ფორმადქმნისთვის. მთავარია, ვისი ხელი შეეხება მას, ვინ გამოძერწავს ამ ფორმებს სოციალური ცხოვრების ნებისმიერ სფეროში. თუ როგორ გამართლდა ჩვენში ამ ქაოსზე დამდგარი იმედი, ამაზე გალაკტიონის შიშის ქვეშ, დეპრესიულ მდგომარეობაში დაწერილი ლექსები კი არ ლაღდებენ, რაც მას ტოტალიტარულმა სახელმწიფომ სიცოცხლის ფასად მოსთხოვა, არამედ ისეთი წიგნები, როგორიცაა ა. სოლჟენიცინის „არქიპელაგ გულაგი“, ამარლიკის „1949 წელი“, სახაროვის „ქვეყნისა და მსოფლიოს შესახებ“.

ბოროტების მამრავლებელი. ქრისტიანული სიმბოლოების ნაცვლად – ქმედითი ძალა. ჯვრის ნაცვლად – საკუთრივ ჯვარზე გასვლა. მზის თვალით აელვარებული გვიანი მტევნების ნაცვლად, სიბრძნით დაუნჯებული, ცნობასრული ადამიანი, რამეთუ ცნობიერება თავად მზეა ნუთისოფლის წყვილიადით მოსილ გზებზე, – აი, რა უნდა იგულისხმებოდეს, ჩვენის აზრით, ამ უკვდავი მაგიის ქვეშ, ეს გახლავთ ეზოტერული ქრისტიანობა. ამ სიტყვებით გალაკტიონი წინასწარმეტყველებს მომავალს, რომლის აღცისკრებაც უკვე დაწყებულია. თუმცა თავად იგი ჯერ არ არის გამოსული ლჟუციფერის ტყვეობიდან, იგი აშკარად მიმართავს დედას ღვთისას, თავის ლექსში – „დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ“, რომ განსასვენებელ ზიარებაზე მასთან არ მოვა მისი ხსენება, რომ მას სამარისკენ გააქანებენ მხოლოდ ლურჯა ცხენები. სხვა ლექსში კი იგი ასე მიმართავს რანგითა და სულისკვეთებით თანაგვარ პოეტებს:

მოკვდებით, ბნელი იქნება თოვა,
რომ თქვენი გრძნობა ვერ შეიფერეს
და სამარესთან ვინც კრძალვით მოვა,
იქნება ლანდი ლიუციფერის.

ამკარა ხდება, რომ „ლურჯა ცხენები“ სხვა არაფერია, თუ არა ლჟუციფერის სინონიმი. კერძოდ, ლჟუციფერისა და კოსმიური ქმედების ასპექტში.

ახლა განვიხილოთ, როგორ ვლინდება გალაკტიონის პოეზიაში ლჟუციფერი მიკრო-კოსმოსში, ადამიანის ნიაღში. როგორც საკრალური წერილები და დღევანდელი სულიერი მეცნიერება გვამცნობს, ლჟუციფერმა გარკვეული როლი ითამაშა ადამიანის კოსმოსიდან გამოყოფაში, მისი ეგოიზმის, ანუ პიროვნული მე-ს განვითარებაში, ადამიანი ჩაიძირა მატერიაში. იგი გაეთიშა სულიერ სამყაროსაც და თავის თანამოძმეებსაც. მის წინაშე გადაიშალა ამქვეყნიური დიდების პერსპექტივები, რომელნიც უღვიძებდნენ მას უკადრის... სურვილებს, რაც ხშირად მოყვასისადმი ეგოისტურ დამოკიდებულებაში ვლინდება. მაგრამ ამქვეყნიური დიდების რომელ საგანსაც არ გამოედვა ადამიანი, ყოველი მათგანი დაუსხლტა ხელიდან, როგორც მოჩვენება, როგორც ილუზია, ყოველივე ამსოფლიური იყო ფუჭი და წარმავალი. იგი იდგა მკვდარი მატერიისა და სიკვდილის ალესილ ცელს შუა, დადგა სულიერი კრიზისის ჟამი. სურვილმა, რომელსაც ბოლო არ უჩანდა, „მფრინავი ჰოლანდიელის“ უთავჯამო წანწალივით თავი მოაბეზრა. არავითარი ნათელი პერსპექტივა არ ჩანდა. ამ მდგომარეობამ თვითმკვლევლობამდე, ან თვითმკვლევლობის სურვილამდე მიიყვანა მსოფლიოს მრავალი დიდი ადამიანი. მისი კლასიკური მაგალითი დრამაში არის ჰამლეტის ყოფნა-არყოფნის მონოლოგი, პროზაში – „ახალგაზრდა ვერტერის ვნებანი“, ცხოვრებისეულ დაკვირვებათა თეორეტიზაციაში – ლევ ტოლსტოის წიგნი „როგორ გავხდი მორწმუნე“, ხოლო ცხოვრების პრაქტიკაში – ცნობილი გერმანელი დრამატურგის, არტურ ლაისტის თვითმკვლევობა და მრავალი სხვა. ეს განწყობილება მე-20 საუკუნის ლიტერატურაშიც შემოიჭრა. გავისხენოთ კ. გამსახურდიას რომანის „დიონისოს ლიმილის“ მთავარი გმირის, კონსტანტინე სავარსამიძის მოშხამული სიტყვები თავისი მზრდელისადმი: „ტაია შელიავ, ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემომალამდა“. ეს სამსალა არც გალაკტიონ ტაბიძეს დარჩა დაუღვეველი. ასეთი განწყობილება სუფევს მის მრავალ ქმნილებაში. განსაკუთრებით კი ლექსში „ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვი“. ამ ლექსში სხარტად და მაღალმხატვრულად არის მოთხრობილი ახალგაზრდა კაცის ევოლუციის გზა, რომელიც მთელი კაცობრიობის ევოლუციას შეიძლება შეედაროს. პირველი შვიდი წელი ბავშვის ცხოვრებისა ზეცათა ლაჟვარდში ცხოვრებას მიაგავს. ოქროსფერი ნავით მცურავი ბავშვი აქ თავად არის მათი, მინდორი, ჩიტი. იგი ჯერ კიდევ გვაგონებს იმ ძველ კაცობრიობას, რომელიც შეზრდილი იყო ბუნების ნიაღთან და არ იყო კოსმოსიდან გამოყოფილი. მეორე შვიდწლიანი მესხიერების გაღვიძებისა და პირველი მხატვრული შთაბეჭდილების წლებია. „მოცარტი. შენიე. შელი. – მოზავადნენ ახალი ზვავით“. მესხიერების გაღვივებით დაიწყო მიკროკოსმოსის ჩამოყალიბება. ადამიანს უკვე საკუთარი თავის შიგნით გააჩნდა წარმოსახვა, არა მარტო განცდა, არამედ ამ განცდისაგან აღძრული მესხიერება. დაიწყო მისი გამოყოფა მაკროკოსმოსიდან. შემდგომ შვიდწლიულში ნავი გემების წყებამ შესცვალა.

ხოლო მერმე გემების წყებაც დაიმსხვრა და ბრძოლებისა და ცხოვრების ორომტრიალში დაღლილი ბავშვი ზღვის მღელვარე ტალღებმა წაიღეს.

დაიმსხვრა გემების წყებაც,
ზღვა ჰქუხდა ბურუსში შავში,
ტალღებმა გააბეს ყეფა,
ტალღებმა წაიღეს ბავშვი.
ბრძოლისგან დაღლილი სახე
და ტყვია ჩამჯდარი თავში,
მე თავად დაჭრილი ვნახე
ალურა, შვიდი წლის ბავშვი.

ბავშვის ეს ისტორია გვაგონებს კაცობრიობის ევოლუციის გზას სამოთხიდან კრიზისულ პერიოდამდე, ანუ გოლგოთის მისტერიამდე, სანამდე მას მხსნელი, ანუ ქრისტე მოევლინებოდა და გაუხსნიდა გზას სულიერი სამყაროსაკენ. მაშ რისთვის არის საჭირო ამსოფლად ყოველმოსახვეჭელი, ყოველგვარი შრომა და გარჯა, თუკი ერთ მშვენიერ დღეს უმონყალო სიკვდილი წარგტაცებს, ფიქრობდა ადამიანი და სულ უფრო მეტ სასონარკვეთილებას ეძლეოდა, მაგრამ იესო ქრისტემ კაცობრიობას ყველაზე კრიზისულ მომენტში, თავისი განკაცებითა და მკვდრეთით აღდგომით მომავალი უკვდავების პერსპექტივა დაუსახა. გოლგოთის მისტერიამდელი განწყობილებების მშობელი კი ლეუციფერი გახლდათ და ეს განწყობილება, შესაძლოა, დღესაც გააჩნდეს ადამიანს, სანამ იგი უშუალოდ ეზიარებოდეს ქრისტეს ნათელს. აი, როგორ გამოაშკარავა გ. ტაბიძემ თვითმკვლელობათა მიზეზის, ლეუციფერის სახე.

ჩახმახის წუთი, ბნელ სივრცეში აშლილი ბოლი,
შავი ყვავილის სამუდამოდ მკვდარი ფოთოლი.
ლეუციფერი: –
ვინ არის ეს ქალი, ვინ არის ეს ქალი
ასეთი ცისფერი?

მაგრამ ტაბიძე ამ არსების საბოლოო მსხვერპლად შეიძლება ჩაგვეთვალა, თუ მართოდენ ზემოთმოყვანილ ლექსებს მივიღებთ მხედველობაში, მაგრამ გ. ტაბიძემ მთლიანად დაუკავშირა თავისი ბედი ლეუციფერს, არა მარტო დაცემულს, არამედ აღდგომილ ლეუციფერსაც. როგორც ადრე ვიხილეთ, სულიერი მეცნიერება გვამცნობს, რომ სულიწმინდის მადლი, სულიწმინდის გარდამოსვლა, რომელიც აღდგომიდან 40 დღის შემდგომ მოხდა, ლეუციფერის აღდგომასთან არის დაკავშირებული. თუკი ლეუციფერმა აცდუნა პირველი ქალი და ხე ცნობადის ნაყოფის გემო ახილვინა ევას, სულიწმინდის გარდამოსვლისას კი მოციქულებს შუაში კვლავ ქალი, ღვთისმშობელი მარიამი უდგა. ასე აღბეჭდა იგი იკონოგრაფიის ტრადიციამ, როგორც სულიწმინდის გარდამოსვლასთან დაკავშირებული ცენტრალური ფიგურა. აი, როგორ გამოხატა სული წმინდა იაკობ ბიომემ „ისე ვით მამიდან და ძიდან გამოდის სულიწმინდა და წარმოადგენს მყოფად სახეს ღმერთში და მოქმედებს მამის წიაღში, ასევე შენი გულის ძალთაგან, შენი კუნთებიდან და ტვინიდან გამომდინარეობს ძალა, რომელიც მოძრაობს მთელს შენს სხეულში. შენი გვამის ნათლიდან, რომელსაც შენი თვალის განმარტებლობა განსაზღვრავს, იმავე ძალას უერთდება გონი, აზრი, ხელოვნება და სიბრძნე როგორც მთელი სხეულის წარსამართავად, ასევე იმის გასარჩევად, რაც სხეულის გარეთ ძევს და შენი გონების ხელში ეს ორივე რამ არის მთლიანობა, ანუ სული შენი. და იგი მოასწავებს სულიწმინდას“. ეს აზრი კიდევ უფრო განიმარტება, თუკი მას რამდენიმე სხვა აზრით განვამტკიცებთ. მოვიგონოთ პავლე მოციქულის სიტყვები იმის შესახებ, თუ როგორ ექნება მომავალში ადამიანს თავად ქრისტეს გონება, მაშინ იგი შესძლებს ნათლად დაინახოს ყოველივე ის, რასაც ამჟამად მხოლოდ ბუნდოვნად ხედავს. ეს სიტყვები სავსებით ესადაგება მაცხოვრის წარმონათქვამს, რომელიც განუმარტავს თავის მონაფეებს, რომ მხოლოდ ჯვარცმისა და

აღდგომის (ანუ ღმერთის წიაღში) შემდგომად ძალუძს მას გამოგზავნა მშველელის, რომელიც იგავებით კი აღარ ელაპარაკება მათ, არამედ პირდაპირ განუმარტავს ყველა საიდუმლოს. და ეს მშველელი სხვა არავინ არის, თუ არ სული წმინდა, რომელიც დედამიწის ევოლუციის მანძილზე თანდათან განანათლებს ადამიანებს ღვთაებრივი სიბრძნით. აქ უკვე მისტერი-ათა ღვთაებრივი სიბრძნე ოზის სოფიაა, სულიწმინდასთან გაიგივებული და ოზის სოფიას მიწიერი განსხვავება სხვა არავინაა, თუ არ ღვთისმშობელი მარიამი, რომელიც დგას მოციქულებს შორის, როგორც ცენტრალური ფიგურა სულიწმინდის გარდამოსვლის ჟამს. ჩვენ გვახსოვს, რომ სწორედ მას მიმართა გალაკტიონმა შემდეგი სიტყვებით:

განსასვენებელ ზიარებაზე
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!
დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით
გამაქანებენ სწრაფი ცხენები,
ღამენათევი და ნამთვრალევი
ჩემს სამარეში ჩავესვენები.

გალაკტიონისთვის კი, როგორც ვუწყით, ცხენები ლეოციფერული ქაოსია, რომელსაც მან მიმართა შემდეგი სიტყვებით: „წმინდა არს, წმინდა არს ქაოსი“. ქაოსი კი არის სიბნელე, წყვიადი, სადაც „ვარდებს მაისობა უქრებათ“ და რომელსაც ჰერმეს ტრისმეგისტროს მარადიულ არცოდნასაც უწოდებს, რაც სულიწმინდის სრული ანტიპოდი. მართალია, გენიალურად არის დანერგილი გალაკტიონის ის ლექსები, რომლებშიც დემონი ლაპარაკობს, ნიცმეს თქმისა არ იყოს, სისხლით არის დანერგილი, მაგრამ ამ სისხლს შხამიც ურევია. და განა თავისი სისხლით არ მოაწერა ხელი ახალი, ფაუსტური ეპოქის ადამიანმა ხელშეკრულებას მეფისტოფელისას? და გალაკტიონ ტაბიძე ამ ლეოციფერული არსების საბოლოო მსხვერპლი შეიქნებოდა, თავად ლეოციფერს რომ არ ჰქონდეს აღდგომის პერსპექტივა, როგორც ეს ზემოთ იქნა აღნიშნული. ეთოსი გალაკტიონისა, მისი მორალური ფანტაზია ორგანულად ერწყმის ამ ხაზს ლეოციფერის აღდგომისას. ამით უკავშირდება პოეტი მაცხოვარს. მას აწვალებს მაცხოვრის უმანკო, ნათელი მზერა და ელის სასწაულს, რომელიც დაცემიდან კვლავ აღადგენს ლეოციფერს და ძველ, ანგელოსურ სახეს დაუბრუნებს მას:

შეუნდე, შეუნდე, შეუნდე ბნელ – ცოდვილს
ლეოციფერს, ჩემს სულში ავობით მძვინვარეს,
ლეოციფერს, მრისხანე ვეფხვივით დაკოდილს
და ეხლა მძინარეს.

შეუნდე, შეუნდე ჯოჯოხეთს – ჩემს თვალებს,
შეუნდე ჩემს ხელებს, ბოროტად დაღალულს,
მე შენი უმანკო ნათელი მანვალებს
მე ველი სასწაულს.

აქ გალაკტიონ ტაბიძე თავის სულთან, უფრო სწორად სამშვინველთან აიგივებს ამ არსებას. იგი მასში ცხოვრობს. ეს იგივე არსებაა, რომელსაც ბარათაშვილი მიმართავდა ოდესღაც „სულო ბოროტო, ვინ მოგიხმო ჩემად წინამძღვრად“, ან კიდევ: „მარქვი რა იქმნენ საკვირველნი ესე აღთქმანი, / რად მომიხიბლეს აღმირიე წრფელი ზრახვანი? / სულო აღმშფოთო მიპასუხე, ნუ იმალები, / რატომ გაცუდდა ძალი შენი მომჯადოები“.

გალაკტიონ ტაბიძე აქ ბოროტი სულის ეგზორციტული წესით განდევნას კი არ ევედრება მაცხოვარს თავისი წიაღიდან, არამედ თავად ამ დემონისთვის ლოცულობს და შენდობას თხოულობს, რადგან ბედისწერით არის მასთან დაკავშირებული. პავლე მოციქული ამბობს, რომ დემონებსაც კი ეპატიებათ, ოდეს ისინი შეინანებენო. მით უმეტეს ლეოციფერული არსებობის კანონზომიერმა მხარემ ოდითგანვე გადადგა ნაბიჯი მაცხოვრისაკენ, რადგან მათ კარგად უწყიან, რომ ქრისტეს ყოველთვის ახსოვს მისი დაცემული ძმა.

დაჰქრიან უდაბნო ქარები,
მტანჯავენ და ვიცი: გახსოვარ!
სამრეკლოს ანგრევენ ზარები...
წმინდაო, წმინდაო მაცხოვარ!

ბოლოსთვის შემოვინახეთ გალაკტიონის ლექსი „ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა“. იშვიათია ისეთი მხატვრული ქმნილება, რომელიც ასეთ მცირე ფორმაში იტევდეს უღრმეს საიდუმლოებას, როგორც ეს ლექსი:

ხომალდს მიყვება თოვლის მადონა
და ყვავილები გიიადონა.
შენთვის გაეკრა ჯვარზე იესო,
სულო, ჭაობზე უნოტიესო.
იდუმალია ჩვენი სერობა
და ღამეების აღმაცერობა,
რომ ოცნებები ცეცხლით გალესო.
სულო, იმ ცეცხლზე უმხურვალესო.
დღეთა სინათლეს ედება კორდი...
ესე არს სისხლი, ესე არს ხორცი
და იდუმალი ლოცვა ბაგისა,
სულო, ლაჟვარდზე უსპეტაკესო.
ვარსკვლავი იგი – ფიქრთა საგანი,
ერთი უმრავლეს ვარსკვლავთაგანი,
აელვარდება ცაზე ოდესმე,
სულო, დემონზე უბოროტესო!

აქ უკვე შეუფარველად არის ნათქვამი ის უღრმესი მისტერიული სიბრძნე, რომელიც გვამცნობს, რომ ქრისტე და ლაუციფერი, უმაღლესი იერარქიის წარმომადგენლები, ოდეს-ღაც ძმები იყვნენ. ქრისტემ მსხვერპლად შესწირა საკუთარი მეობა, საკუთარი ინდივიდუალობა კოსმიურ სიბრძნეს, ანუ მამის წიაღს და მიიღო იგი თავის თავში. ამ წმინდა მსხვერპლის მეოხებით იგი იქცა ძედ ღვთისად, რომლის შემდგომ მას ძალედვა თქმა: „მე და მამა ერთნი ვართ“ ან კიდევ „ვინც მე მიხილა, მან მამაც ჩემი იხილა“, ხოლო ლაუციფერი კი, როგორც ვიცით, გამოეყო კოსმოსს და ჩაიკეტა საკუთარ თავში, ვითარცა ეგოისტური მეობა, იგი შეიჭრა ადამიანის სამშენებელში, გამოიწვია მისი ინდივიდუალიზაცია, სულიერი კოსმოსიდან მისი გამოდევნა და მატერიაში ჩაძირვა. გამოხდა ხანი ანუ საუკუნეები, კოსმიური გაგებით, და დადგა დრო მათის პაემანისა, დრო, მთელი კოსმოსის ევოლუციისათვის გადამწყვეტი. მესსია თანდათან უახლოვდებოდა დედამიწას, რათა განკაცებულყო – შემოეტანა ადამიანებში ცხოვრებისეული კოსმიური სიბრძნე, რომელიც მან მამის წიაღში მიიღო. დედამიწაზე მოელოდნენ მას და კაცობრიობის მცირე, მაგრამ რჩეულმა ნაწილმა თავის მისტერიებში იცოდა ქრისტეს მოახლოება და მისი განკაცების ჟამი დედამიწაზე. ამ ცოდნას ლაუციფერის იმ განწმენდილი ასპექტის მეოხებით ლეზულობდა კაცობრიობა, რომელმაც დედამიწაზე მომავალი პაემანის მოწყობისათვის გადასდო წინასწარ თავი:

ხომალდს მიყვება თოვლის მადონა
და ყვავილები გიიადონა.
შენთვის გაეკრა ჯვარზე იესო,
სულო, ჭაობზე უნოტიესო.

ჩვენ ზემოთაც განვიხილეთ ნავისა და ხომალდის სიმბოლიკა. ეს გახლავთ კოსმოსიდან გამოყოფილი ადამიანის სამშენებელი. მას ამჟამად უკვე თოვლის მადონა, ანუ სულიწმინდის

მაღლი მიჰყვება. აქ უკვე პირდაპირ არის ნათქვამი, რომ იესო იმ სამშენველთათვის ევნო, რომელიც ლაუციფერმა აცდუნა ოდესლაც. იგი თვით ლაუციფერის აღდგენისათვის ევნო:

იდუმალა ჩვენი სერობა,
და ღამეების აღმაცერობა,
რომ ოცნებები ცეცხლით გალესო,
სულო, იმ ცეცხლზე უმხურვალესო.
დღეთა სინაზეს ედება კორძი,
ესე არს სისხლი, ესე არს ხორცი
და იდუმალი ლოცვა ბაგისა,
სულო, ლაჟვარდზე უსპეტაკესო.

და შედგა ეს პაემანი. იგი შედგა საიდუმლო სერობაზე. ოდეს იესომ აღიღო ბარძიმი, რომელიც ოდესლაც იმ ქვისგან იყო გაკეთებული, რომელიც ლაუციფერს გაუფარდა გვირგვინიდან და თავის სისხლსა და ხორცს აზიარა მონაფეები. ის ბარძიმი მეორე დღეს შემდგომ ჯვარცმოდან გადმოდენილი სისხლით გაივსო. ლაუციფერის გვირგვინის ქვიდან გაკეთებული ბარძიმი ქრისტეს სისხლით გაივსო. ეს იყო რეალობად ქცეული სიმბოლო, სიმბოლო, რომელიც თავად ცხოვრებას მოასწავებდა. ის მსხვერპლი, რომელიც ოდესლაც ქრისტემ გასწია თავისი მეობის დათმობითა და კოსმიური ცხოვრების თავის თავში მიღებით, შთაიღვარა ლაუციფერის მიერ ფორმირებულ ადამიანურ, სამშენველისეულ ჭურჭელში. მაგრამ ამისთვის საჭირო შეიქმნა იმ რჩეულ ადამიანებსაც მთლიანად დაეთმოთ ის ეგოიზმი, რომელიც მათ ლაუციფერმა განუვითარა. ამიტომ სურდა ასე მაცხოვარს, რომ მისი მონაფეები მას უკანასკნელ სამსხვერპლომდე, ჯვარცმამდე მიჰყოლოდნენ, მაგრამ ეს მხოლოდ მის მონაფეებს შორის რჩეულებმა შესძლეს. მაგრამ ძირითადი მოსახდენი მაინც მოხდა. საიდუმლო სერობაზე ქრისტემ აღმართა ბარძიმი და მონაფეებმა მიიღეს აქედან წმინდა ზიარება, კოსმიური ადამიანის სისხლი და ხორცი, ანუ იგივე კოსმოსი, ხოლო ვნების პარასკევს კი მისი სისხლით გაივსო იგივე ბარძიმი. ეს იყო უძველესი ჟამიდან განშორებული კოსმიური არსებობის ნანატრი შეხვედრა, რომელმაც სამყაროს შემდგომი ევოლუცია განაპირობა. ლაჟვარდზე უსპეტაკესმა განწმენდილმა ზეციურმა ბუნებამ ლაუციფერული სულისა მიიღო ქრისტეს მძლავრი იმპულსი, სულიწმინდის გარდამოსვლა გაგრძელდა მთელი დედამიწის ევოლუციის მანძილზე და თვით გამოუსწორებელ დემონურ ლაუციფერულ არსებებსაც აქვთ შესაძლებლობა განწმენდისა და აღდგომისა. ამ არსებასთან დაკავშირებული პოეტი გრძნობს ამას და მისი ქვეცნობიერება არ სტყუის, როდესაც ამბობს:

ვარსკვლავი იგი – ფიქრთა საგანი,
ერთი უმრავლეს ვარსკვლავთაგანი,
აელვარდება ცაზე ოდესმე,
სულო, დემონზე უბოროტესო!

ეს ვარსკვლავი ისეთი მდგომარეობაა ციური სხეულისა, რომელზედაც საბოლოოდ აღდგება ლაუციფერული არსება. იგი უდავოდ გამოხატავს კოსმოსის შემდგომ მდგომარეობას, რომელშიც ლაუციფერის თვით ყველაზე დემონური ნაწილიც კი დაიბრუნებს თავის ზეციურ სინწინდეს. ამით გალაკტიონ ტაბიძემ ქვეცნობიერად გამოთქვა დაფარული მისტერიების ის უღრმესი სიბრძნე, რომელიც დღის სინათლეზე გამოიტანა ანთროპოსოფიამ, ანუ სიბრძნემ ადამიანის შესახებ. იგი გვასწავლის, რომ დაცემული იერარქიული არსების, ლაუციფერის აღდგომა უკვე დაწყებულია, მაგრამ მისი საბოლოო აღდგომა მოხდება დედამიწისა და კოსმოსის შემდგომ მეტამორფოზულ მდგომარეობაში. ეს იქნება უშორესი ვარსკვლავის ჟამი, რომელიც ოდესმე ცაზე აელვარდება და ეზოტერული სიბრძნე მას უწოდებს სახელს – „ვენერას“.

ამრიგად, ჩვენ მხოლოდ აღვნიშნეთ ის ფაქტი, რომ გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიამ მთლიანად მოიცვა ლაუციფერული არსება. მისი დემონიური, დამანგრეველი, ქაოტური ძალის

ასპექტიდან, რევოლუციური პერიპეტებიდან, აგრეთვე მომხიბლავი, დამლუპველი, მღვრიე, სირინოზიული ჯადო-მშვენებებიდან მის აღდგენილ, ანგელოსურ, ჭეშმარიტ ბუნებამდე. ერთი რამის თქმა კი გაგვიჭირდება აქ. ყოველივე ზემოთ თქმული, ჰქონდა თუ არა მას გაცნობიერებული, თუ ეს ჭეშმარიტება ისევე გადმოიღვრება მისი ბაგეებიდან, როგორც ეს ხდებოდა სოკრატეს დროს, როდესაც პოეტებს ყველაზე ნაკლებად ესმოდათ ის უდიდესი სიბრძნე, რომელიც ღვთაებრივი ექსტაზის დროს უხვად გადმოსჩქეფდა მათი ქვეცნობიერების ნიალიდან, როგორც მუზათა მადლი.

ჟურნ. „მნათობი“, 1990, №6.

როსტომ ჩხეიძე

გალაკტიონის ამირანი

„მშობლიურ ეფემერაში“ ამირანის სახის თავისებური გააზრება გალაკტიონის მიერ – მისი ძებნის მოტივი – ჩვენი მწერლობისათვის გახლდათ ერთგვარი სიახლე ანუ „გმირის ძიების“ მეცხრამეტე საუკუნიდან მომდინარე მხატვრულ-ესთეტიკური კონცეფციის (ილია, აკაკი, ვაჟა) ახლებური ვარიაცია. ოღონდ ზეპირსიტყვიერებისათვის უკვე კარგად ცნობილიც იყო და საკმაოდ რელიეფურად გამოკვეთილიც.

ვერსიათა საერთო ფინალური ეპიზოდი – მწყემსისა (თუ მონადირის) და ამირანის შეხვედრის სცენა და გმირის გათავისუფლების ამაო მცდელობა – სწორედ ძებნის მოტივის ფოლკლორულ გააზრებად წარმოგვიდგება.

გავიხსენოთ – ჯაჭვების გასაწყვეტი ღვედი თუ ჯალამბარი მწყემს-მონადირემ უჩუმა-რის პირით უნდა მიუტანოს შინიდან ამირანს: ხმა არაფრის დიდებით არ უნდა გასცეს არავის, დაიცვას ტაბუ, თორემ გამოქვაბული უთუოდ დაიხშობა და შესასვლელს ვეღარ მიაგნებს.

ტაბუს – ამ საკრალური რიტუალური ჩვეულების – დაცვის ასეთი საჭიროება ნათლად გამოჰკვეთს როგორც მიზნის სინმინდეს, ასევე ამ მიზნის აღსრულების გზაზე დამდგარი პიროვნებისა თუ მთელი ერის შინაგანი სინმინდის, სინრფელისა და სიმართლის აუცილებლობას, თვით უნებლიე შეცოდებაც რომ არავის ეპატიება.

მაგრამ მხოლოდ სულიერი სინმინდე არა კმარა ამ მიზნის აღსასრულებლად – ამასაც გვაგრძობინებენ მთქმელები – რადგანაც ამირანული ძალ-ღონის გარეშე ჯაჭვები ვერ დაილენებაო.

ასე რომ: სულიერი სინმინდე და ამირანული ძალ-ღონე ერთიანი განუყოფელი გზაა ეროვნული თავისუფლებისკენ.

იდეალი ამაზე უფრო მკაფიოდ როგორღა გამოეხატათ.

კიდევ მეტიც: ამ იდეალს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ის, რომ – ვერსიათა ერთსულოვანი მოწმობით – ეს გზა და მისი ერთადერთობა, განუყოფელი მთლიანობა, თვითონ ამირანის მიერაა დასაზღვრული.

მწყემს-მონადირეს რომ უნებლიე – თუმც საბედისწერო – შეცდომების მიზეზად ცოლი გაუხდება, ეს ფაქტი მხოლოდ ტაბუს დარღვევის მიმანიშნებელი უნდა ყოფილიყო და სხვა არაფერი, მაგრამ ვერსიებში ამ პასაჟს მოსდევს სრულიად ზედმეტი განმარტება, რომელიც პრიმიტიული შინაარსის გამო – თითქოს ამირანი ქალებს განწყვეტით ემუქრებოდეს – ეწინააღმდეგება და აუფასურებს ეპიზოდის ღრმა დედააზრს. მაგრამ ეს არცაა გასაკვირი. ამირანის სახემ ისეთი გადასხვაფერება განიცადა...

ღვედიან-ჯალამბრიანი კაცი კი გარს უტრიალებს დახშულ კლდეს და გულდანყვეტილი იმ ოცნების უფლებას იტოვებს, რომ ოდესმე კიდევ წააწყდება ამირანის გამოქვაბულის გახსნილ შესასვლელს. და მაშინ...

ვერსიების ამ ფინალურ ეპიზოდში გამოთქმულ იდეას გალაკტიონის „მშობლიური ეფემერა“ ენათესავება ზოგადი თვალსაზრისით და, გარკვეულწილად, შინაგანი რწმენითაც, მაგრამ მათ შორის ცნაურდება ზოგიერთი განსხვავება, რომელთაგან განსაკუთრებით თვალსაჩინო და გულისშემძვრელია უსასოობის მწვავე მოტივი: და ამ მოტივისათვის ნიშანდობლივი მწუხარე განცდა ბურუსში ჰხვევს იდეალსაც და ამ იდეალისკენ მიმავალ გზასაც.

ვერსიებში ამირანის მძებნელსა და მისი გათავისუფლების მოსურნეს ხომ გამოქვაბული დახვდებათ დახშული, თორემ გზა მისკენ ნაპოვნი აქვს. ის კი არა, მიჯაჭვული გმირი საკუთარი თვალთ ჰყავს ნანახი.

„მშობლიურ ეფემერაში“ გზაც – უფრო ზუსტად, ბილიკი – ზამთარს დაუტანია და მშობლიური გარემოც მთლად უცხო გამხდარა („ველარ ვცნობილობ მშობლიურ ხეებს“). სიმბოლიკის გამჭვირვალეობა უეჭველს ხდის, რომ ამირანის ხმით (კვენესით) მცნობელი გაცილებით შორსაა მიჯაჭვის ადგილიდან ანუ გაცილებით უფრო მკაცრ ბედისწერისა და რეალობის წინაშე დგას, ვიდრე ხალხურ წარმოდგენათა უსახელო პერსონაჟი.

რახან ამირანის ტანჯვა ვილაცას კიდევ ახსოვს და მძაფრადაც განიცდის, ეს ნიშნავს, რომ მისი მოდგმა არ გადაშენებულა, მით უმეტეს, რომ ლირიკული გმირი ამირანის დაფლეთილსა და დაკორტნილ გულს არა მხოლოდ თავისიანის, არამედ საკუთარ გულად აღიქვამს („ეს მძაფრი კვენესა მინამლავს დღეებს, ის გული ისევ ჩემი გულია“), მაგრამ ეძებს კი ლირიკული გმირი გზას ამირანისკენ?

ლექსიდან არა ჩანს, რომ ეძიებდეს.

და ტყეებს რომ მიმართავს: ერთმანეთზე შეხავსებული კლდეებიდან ვილაცის კვენესა ისმის და ამირანი ხომ არ არისო – და ტყე რომ გუგუნით უდასტურებს: ამირანიაო, შთაბერავს კი ეს დასტური ლირიკულ გმირს სულიერ მხნეობას?

ვერა, თითქოს ვერ შთაბერავს: მაშინ ეს სევდითა და უიმედობით განმსჭვალული განცდა ხომ არ დაებადებოდა: დაკარგულია?... განცდა, რასაც ექოსავით იმეორებს მთელი გარემო და კიდევ უფრო მკვეთრს ხდის სევდასა და უიმედობას.

როცა გურამ ასათიანი „მშობლიური ეფემერას“ მწუხარე განცდას XIX საუკუნის პატრიოტული ლირიკის ფონზე დააკვირდა, მის ინტონაციაში ახალი ნიუანსი შენიშნა: „არა მხოლოდ იმედის სამუდამოდ დაღუპვის შეგრძნება, არამედ ამ განცდასთან შინაგანი შერიგებაც და მის შედეგად აღძრული ტკივილით თავისებური ტკბობის ცდაც“. აი, რაოდენ ტრაგიკულია პოეტის მსოფლგანცდა და სკეპტიციზმი როგორ უკიდურესობას აღწევს, მაგრამ აქ ისიც უნდა შეინიშნოს, რომ მკვლევარის ეს დაკვირვება, რაც ზუსტად შეეფერება ლექსის პირველ სამ სტროფში გამოხატულ განწყობილებებს, მთელს „მშობლიურ ეფემერაზე“ ველარ განზოგადდება, რადგანაც მისი ორი უკანასკნელი სტრიქონი:

– „ამირანია?“ – კვლავ ვკითხავ ტყეებს
და ტყე გუგუნებს – „ამირანია“!

თუმც მკრთალად, მაგრამ გვიმხელს გადარჩენის მბჟუტავ იმედს. მკრთალად და მბჟუტავს: აბა, უსასოობის გარემოცვაში სხვაგვარად როგორ იქნებოდა, ოღონდ ეს „კვლავ“ და ლექსის ბოლო სიტყვად ამირანის სახელის ხსენება ხომ, თუმც ფარულად, ოღონდ გამჭვირვალედ გულისხმობს, რომ კვენესა არა ნყდება და ვიდრე არ შეწყდება ან მისი მოსმენის უნარი არ წაგვერთმევა, არც იმედის წყარო დაიშრიტება.

საგულისხმოა, რომ ეს „კვლავ“ უხილავ ძაფს აბამს ვაჟას ერთი ლექსის იმ სტრიქონებთანაც, კლდეში დაბმული ამირანი რომ ამდგარა, მოუღალავის მაჯით ხმლის ვადა დაუბლუჯია და „კვლავ სთელავს დედამინასა თვალგაუნვდენის ლაჯითა“.

გაზაფხულის დადგომის ეს მეტაფორული სურათი ხომ წელიწადის დროთა მონაცვლეობის ციკლურ რკალში არ იკეტება და უფრო დიადი გაზაფხულის მაუნყებელია.

აი, რა წინასწარმეტყველურ ხილვასთან გაიბმის უხილავი ძაფი.

და ამ შინაგანი რწმენით „მშობლიური ეფემერა“ ისევე ლოგიკურად აგრძელებს გმირის ძიების პოეტური ტრადიციის კონცეფციის ხაზს, როგორც გარეგნული ნიშნებით – ამავე

ტრადიციის მწუხარე და დრამატულ განწყობილებებს. ამდენად: ის ახალი ნიუანსი ლექსის განწყობილებებში იჭრება და არა აზრობრივ ბირთვში.

რეალისტური მხატვრულ-ესთეტიკური თვალთახედვით ეროვნული იდეალის აღსრულება უფრო ნათელი ფერებით გარემოსილი ვერ წარმოგვიდგებოდა, მაგრამ შინაგანი რწმენა ხომ კვლავ იმ შეხედულებისაკენ გვაბრუნებს, რაც ამირანის თქმულების ვერსიებშიც გამოითქვა: სულიერი სინძინდე და ამირანული ძალ-ღონეა ერთიანი განუყოფელი გზა ეროვნული თავისუფლებისაკენ...

ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ ამირანის ხმა მარტო შეხავსებული კლდეთა მიღმიდან კი არ ისმის, არამედ ქართული მიწის ყოველი გოჯიდან. და ერთი რომანის ფინალური სიტყვების პერიფრაზი რომ მოვიშველიო – ამირანის თქმულება მიწაშია დამარხული, მაგრამ ჩვენ ამ მიწაზე დავდივართ და იქიდან გვესმის ყრუ კვნესა. ეს ამირანი კვნესის და თავს გვახსენებს.

ჟურნ. „მამული“, 1990, №10.

დამატება

3.8.

Crane aux Fleurs Artistiques¹

გალ. ტაბიძე.

გალ. ტაბიძის დაფასება, როგორც პოეტის და მხატვარის მომავალის საქმეა და, ალბად, შემდეგში მასზე ითქმება შესაფერი სიტყვაც.

ჩვენი უახლოესი პოეზია ახალი გზების ძიებაშია და, ცხადია, ყოველი პოეტის შემოქმედება ამ დროის ქვეშ უნდა ნავიდეს თუ ჰსურს შეირჩინოს პოეტის ნოდება. ამ მხრით ახალმა პოეზიამ ფორმის კულტურაში რამდენიმეთ მიზანს მიაღწია (რასაც უტყუარად მონიშნავს გალ. ტაბიძის შემოქმედება) და შორს არ არის დრო, როცა იგი მტკიცე ეროვნულ ნიადაგს დაემკვიდრება. პოეზიის დაუსრულებელ სივრცეზე მოსჩანან პროფილები შემოუხაზავ სურათების, მაგრამ ჯერ ვერაფერს იტყვი, რადგან არაა სასურველი გაიმეორო შეცდომა იმ მხატვრულ კრიტიკის (თუ კი შეიძლება ეწოდოს მას მხატვრული!) რომელიც გრიშაშვილის, შანშიაშვილის, მჭედლიშვილის, რუხაძის და ქუჩიშვილის შემოქმედებაში ხედავდა „მომავალი პოეზიის ბუმბერაზებს“. ყოველ ხელოვნურ ნაწარმოებს, როგორც მხატვრულს (იქნება ის ქანდაკება, ხუროთმოძღვრება, პოეზია თუ სხვა.) უნდა ახასიათებდეს მარადი სიახლე. უამისოთ ხელოვნური ნაწარმოები დაჰკარგავს ყოველ ფასიერებას და ბოლოს იქცევა ხელოვნების ისტორიის საგნად.

ასეთი ბედი კი მეტად ამცირებს პოეტურ სიტყვას, რადგან პოეტი ერის „მომღერალი სულია“ და ამ სულის თრთოლას უნდა გრძნობდე მანამდის, სანამ გრძნობ ერის სულის შეხებას. მხატვარი – შემოქმედი ემზავება ღმერთს, რომლის ერთი სიტყვით იბადებიან ქვეყნები და პლანეტები და რომლის სულშიაც სცხოვრობს მსოფლიო, როგორც კოსმიური ხილვა. ასეთები იყვნენ: მიქელ-ანჯელო, რუსთაველი, ბოდლერი, და-ვინჩი-ლეონარდი, რუბენსი, გოია, ვატო, ფიდასი და სხვა. ძველი აზრი რომ გავიმეოროთ. ხელოვნურ ნაწარმოებს უნდა ახასიათებდეს: ფორმა და შინაარსი. ეს ანბანური ჭეშმარიტებაა, მაგრამ ხელოვნების გენია უფრო ყალიბში (ფორმაში) მხილდება. და უაილდის არ იყოს: „სტილი მამაა აზრის“. ჩვენში, უპირველესად ყოვლისა, უნდა აღსდგეს სტილის შეგნებული ტრადიცია. დიდხანს იყო ქართულ პოეზიაში პუბლიცისტიკა, მაგრამ აწი შეუძლებელია ამ გზით სიარული და, მით უმეტეს, გაზეპირებულ ფრაზებით წერა.

რომ დავინყებულნი იყო პოეტური სიტყვა ამას ისიც მონიშნავს, რომ „წმინდა შუშანიკის წამებიდან“ დღემდე მხატვრული კრიტიკის ხელი (თუ სახეში არ მივიღებთ პროფ. ხახანაშვილის მოუხეშავ ენით დაწერილ „სიტყვიერების ისტორიას“) სრულებით არ შეხებია თუნდაც ისეთებს, როგორც არიან მთელი რიგი სასულიერო პოეტები (ივანე მინჩხი, ივანე საბანიძე, მიქელ მოდრეკილი და გიორგი მთაწმინდელი). სხვაზე არას ვამბობ. პოეზიის დარგში სამუშაო დღეს ბევრია, მაგრამ ზოგიერთი პოეტები ისევ პუბლიცისტიკით არიან გატაცებული (რას იზამ, დროა ასეთი!) და მწერლობაში პოეზიის გათქვეფას ის შედეგი მოჰყვება, რომ ჩვენში პოეზიით სარგებლობდენ პროზისთვის. ქართული პოეზია რუსთაველის შემდეგ (ეს უკვე შაბლონად იქცა!) ასცდა თავის ნამდვილ პოეტურ გზას და ახალი პოეზია ცდა ამ გზის განახლებისა. ჯერჯერობით ეს ცდა იმარჯვებს.

გალ. ტაბიძის წიგნი ახალ პოეზიაში დიდი ნაბიჯია წინ გადადგმული. ამ წიგნში იგი გამოდის, როგორც ნიჭიერი ხელოვანი, რომლის მხატვრულ პრიზმაში მაგიურად გროვდე-

¹ ჟურნალ „სმარაგდის“ ერთადერთი შემორჩენილი ეგზემპლარი, რომელშიც ვასილ გორგაძის ეს წერილი დაიბეჭდა, ქრესტომათიის პირველი წიგნის მომზადებისას ხელმისაწვდომი არ იყო. მასალას ვაქვეყნებთ მეორე ტომში დამატების სახით.

ბა „სული ცისარტყელის ფერებად დატეხილი“ (ანდრეი ბელი). შემოქმედება მისი მრავალ-სიმებიანია და თავისუფალი. მაგრამ თუ დავეყრდნობით წიგნში მოთავსებულ ლექსების ქრონოლოგიურ მხარეს, მაშინ უნდა ვთქვათ, რომ წიგნში მოთავსებული რჩეული ლექსები („ლურჯა ცხენები“, „მერი“, „სილაჟვარდე ანუ სილაში ვარდი“ და „მთანმინდის მთვარე“) დაწერილია 1914 წელში და ადრე.

ამის შემდეგ კი, წიგნში გამოქვეყნებულ ლექსებში, აღსანიშნავია, განსაკუთრებით „როგორ ებრძოდენ ზარებს ზარები“, „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ და „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“. პირველ ლექსში არის ვერხარნის ამაცი თავის ამართვა და მძლავრი ოცნების რკინის ფრთებით გაქანება; ბრინჯაოს სიმტკიცე და ჭაობის სისოვლე. ბევრი შეიძლება ითქვას კიდევ გალ. ტაბიძეზე, მაგრამ საბიბლიოგრაფიო წერილში შეუძ-ლებელია ყველაფრის თქმა. შემდეგში ჩვენ უფრო ვრცლად გავეცნობით მის პოეზიას და, მა-შინ, რა თქმა უნდა, უფრო ნათელი იქნება მისი პოეტური პორტრეტი.

ჟურნ. „სმარაგდი“, 1919, №1.

ავტორთა შესახებ

აბულაძე მირიან (1921-1987) – ლიტერატურათმცოდნე. ავტორია მონოგრაფიებისა ტიცინ ტაბიძის და კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედების შესახებ.

ასათიანი გურამ (1928-1982) – კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე. გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების შესახებ გამოქვეყნებული აქვს ათზე მეტი წერილი.

ბერიძე როლანდ (1926-2005) – ლექსმცოდნე. ავტორია მყარი სალექსო ფორმების შესახებ გამოკვლევებისა, სადაც გალაკტიონის სალექსო ფორმებიცაა განხილული.

ბრეგაძე ლევან (1947) – კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე, მთარგმნელი. გალაკტიონის შემოქმედების ირგვლივ გამოქვეყნებული აქვს ათზე მეტი სტატია.

ბუაჩიძე გასტონ (1935) – ქართული და ფრანგული ლიტერატურის მკვლევარი, წერილების ავტორი გალაკტიონზე.

ბუაჩიძე თამაზ (1930-2001) – ფილოსოფოსი, დასავლური ფილოსოფიის მკვლევარი, რამდენიმე ლიტერატურული წერილის ავტორი.

ბურჭულაძე როლანდ (1936-2013) – ლიტერატურათმცოდნე. გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების შესახებ გამოქვეყნებული აქვს წერილები და მონოგრაფია („მხოლოდ ინტეგრალები“, 1980, 2000).

გაბესკირია ვიქტორ (1903-1964) – პოეტი, დრამატურგი, ლიტერატურული სტატიების ავტორი.

გამსახურდია კონსტანტინე (1893-1975) – პროზაიკოსი, ესეისტი, მთარგმნელი, ქართული ლიტერატურის კლასიკოსი.

გაჩეჩილაძე გიორგი (1935) – კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე. გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ირგვლივ გამოქვეყნებული აქვს მრავალი წერილი.

დოიაშვილი თეიმურაზ (1948) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის“ დამაარსებელი (2001) და ხელმძღვანელი. ავტორია გალაკტიონის შესახებ დაწერილი სამ ათეულზე მეტი ნაშრომისა.

დუმბაძე ნოდარ (1928-1984) – პროზაიკოსი, პოეტი. გალაკტიონის ხსოვნას მწერალმა რამდენიმე წერილი და მოგონება მიუძღვნა.

ვასაძე აკაკი (1939-1998) – ლიტერატურათმცოდნე, პროზაიკოსი. გალაკტიონის შესახებ დაწერილი აქვს რამდენიმე წერილი.

ვასაძე თამაზ (1957) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი.

ვ. გ. – გორგაძე ვასილ (1895-1973) – პოეტი, გალაკტიონთან დაახლოებული პიროვნება.

ზაუტაშვილი გიორგი (1924-1981) – ლიტერატურათმცოდნე, ესთეტიკოსი.

თვარაძე რევაზ (1928-2006) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, მთარგმნელი. გალაკტიონის შემოქმედების შესახებ გამოქვეყნებული აქვს რამდენიმე წერილი და ნიგნი „ლეგენდა გალაკტიონის ცხოვრებისა“ (1972; 2001).

კაკაბაძე ნოდარ (1924-2007) – ლიტერატურათმცოდნე, გერმანისტი. ქართულ-გერმანული ლიტერატურულ ურთიერთობათა მკვლევარი.

კანკავა გურამ (1929-1993) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი.

კენჭოშვილი ირაკლი (1936) – ლიტერატურათმცოდნე. ავტორია მრავალი სტატიისა და ნიგნებისა: „გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა“ (1974), „გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა“ (1980) „გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში“ (1999).

კვესელავა მიხეილ (1913-1981) – ლიტერატურათმცოდნე, გერმანისტი. გალაკტიონის შემოქმედების ირგვლივ გამოქვეყნებული აქვს არაერთი წერილი და მონოგრაფია „პოეტური ინტეგრალები“ (1977).

კვიციანიშვილი ემზარ (1935) – პოეტი, ესეისტი, ლიტერატურათმცოდნე. გალაკტიონის პოეზიის შესახებ გამოქვეყნებული აქვს მრავალი წერილი.

კიკნაძე ვასილ (1929-2016) – თეატრმცოდნე, თეატრის ისტორიკოსი და კრიტიკოსი.

კიკნაძე ზურაბ (1933) – ლიტერატურათმცოდნე, ფოლკლორისტი, მთარგმნელი. გალაკტიონის შემოქმედების ირგვლივ გამოქვეყნებული აქვს ათამდე სტატია.

კობიძე დავით (1906-1981) – აღმოსავლეთმცოდნე, ლიტერატურის მკვლევარი.

კოსტავა მერაბ (1939-1989) – საზოგადო მოღვაწე, პოეტი, პუბლიცისტი.

ლებანიძე მურმან (1922-2002) – პოეტი, მთარგმნელი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი.

მარგველაშვილი გიორგი (1923-1989) – კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე, მთარგმნელი. ავტორია ნიგნისა „გალაკტიონ ტაბიძე“ (1973, რუსულ ენაზე) და არაერთი წერილისა გალაკტიონის შემოქმედებაზე.

მაჭავარიანი მუხრან (1929-2010) – პოეტი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი.

მერკვილაძე გიორგი (1914-1997) – კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე, მონოგრაფიებისა და სტატიების ავტორი მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურის პრობლემებზე.

ნათაძე მაია (1929) – ლიტერატურათმცოდნე, დასავლეთევროპული ლიტერატურის მკვლევარი, მთარგმნელი.

ნათაძე ნოდარ (1929) – ენათმეცნიერი, ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი.

ნიშნიანიძე შოთა (1929-1999) – პოეტი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი.

რეხვიაშვილი დოდო (1949) – ფილოსოფოსი, ლიტერატურული წერილების ავტორი.

რობაქიძე გრიგოლ (1882-1962) – პოეტი, რომანისტი, დრამატურგი, ესეისტი. ქართული მოდერნიზმის მთავარი იდეოლოგი.

სარჯველაძე ზურაბ (1939-2002) – ენათმეცნიერი, ქართული ენის ისტორიის მკვლევარი.

სტურუა ლია (1939) – პოეტი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი, გალაკტიონის შესახებ ლიტერატურული სტატიების ავტორი.

ტაბიძე ნოდარ (1931-2016) – ჟურნალისტიკის ისტორიის მკვლევარი, ლიტერატურათმცოდნე, გალაკტიონის ძმისშვილი. ავტორია წიგნებისა: „გალაკტიონი“ (1982, 2000), „გალაკტიონის შემოქმედებითი ლაბორატორია“ (1993), „გალაკტიონი რედაქტორი და გამომცემელი“ (1997), „სული ლაჟვარდზე უსპეტაკესი“ (2002) და სხვა.

ღვინჯილია ჯანსუღ (1940-2001) – კრიტიკოსი, პროზაიკოსი.

ჩხეიძე ოთარ (1920-2007) – მწერალი, პუბლიცისტი, მთარგმნელი, არაერთი ლიტერატურულ-კრიტიკული სტატიის ავტორი. გალაკტიონი მისი რამდენიმე მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟია.

ჩხეიძე როსტომ (1959) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, პროზაიკოსი, მთარგმნელი. ავტორია ბიოგრაფიული რომანისა გალაკტიონზე – „კომიკოსი ტრაგედიაში“ (2012).

ჩხენკელი თამაზ (1927-2010) – კრიტიკოსი, მთარგმნელი, პოეტი. გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებას ეძღვნება მისი არაერთი წერილი.

ცაიშვილი სარგის (1929-1992) – ლიტერატურათმცოდნე, რუსთაველოლოგი, კრიტიკოსი.

ჭანტურია ტარიელ (1932) – პოეტი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი.

ჭილაძე ოთარ (1933-2009) – პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, მთარგმნელი და პუბლიცისტი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი.

ხარანაული ბესიკ (1939) – პოეტი, პროზაიკოსი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი.

ხინთიბიძე აკაკი (1924-2008) – ლექსმცოდნე, პოეტიკის მკვლევარი. გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების შესახებ გამოქვეყნებული აქვს მრავალი წერილი და წიგნები: „გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები“ (1992), „გალაკტიონის პოეტიკა“ (1987) „გალაკტიონი: 15 ლექსი და ერთი პოემა“ (2003), „მოგონებანი გალაკტიონზე“ (2004).

ჯავახაძე ვახტანგ (1932) – პოეტი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი. ავტორი პოპულარული წიგნისა გალაკტიონზე – „უცნობი“, რომელიც მრავალგზის გამოიცა.

ჯაველიძე ელიზბარ (1938) – ლიტერატურათმცოდნე, თურქოლოგი, კრიტიკოსი.

ჯგუბურია მურმან (1938-2020) – პოეტი, მთარგმნელი, ლიტერატურული წერილების ავტორი.

პირთა საძიებელი¹

ა

- აბაშელი ალექსანდრე – ალექსანდრე ჩოჩია** (1884-1954) – ცნობილი პოეტი, პროზაიკოსი, ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი დამწყები. 24, 121, 125, 128, 338, 436, 441.
- აბაშიძე გრიგოლ** (1914-1994) – ცნობილი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, მთარგმნელი, საზოგადო მოღვაწე. 264.
- აბაშიძე გრიგოლ (გრიშა)** (1866-1903) – პოეტი, გვიანი რომანტიზმის წარმომადგენელი. 218, 219.
- აბაშიძე ვასილ (ვასო)** (1854-1926) – გამოჩენილი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. 152.
- აბაშიძე ირაკლი** (1909-1992) – ცნობილი პოეტი, საზოგადო მოღვაწე. 25, 245, 265, 338.
- აბულაძე მირიან** – იხ. ავტორთა შესახებ. 49, 482.
- ადანი ვილიე დე ლილ** (1838-1889) – ფრანგი მწერალი, სიმბოლიზმის წარმომადგენელი. 314, 315.
- აინშტაინი ალბერტ** (1879-1955) – უდიდესი ფიზიკოსი, ფარდობითობის თეორიის ავტორი. 97, 248, 249, 467.
- აკაკი** – იხ. წერეთელი აკაკი.
- ანენსკი ინოკენტი** (1855-1909) – რუსი პოეტი და ესეისტი, სიმბოლიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 61, 441.
- ანტონ კათალიკოსი** (1720-1788) – საეკლესიო და სახელმწიფო მოღვაწე, მწერალი, მეცნიერი. 339, 340.
- ანჯაფარიძე ვერიკო** (1900-1987) – გამოჩენილი მსახიობი, თანამედროვე ქართული თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 147.
- აპოლინერი გიომ** (1880-1918) – გამოჩენილი ფრანგი პოეტი, ევროპული ავანგარდიზმის ერთ-ერთი ლიდერი. 260, 271, 283.
- არეფი – არეფ ყაზვინი** (1882-1934) – ირანელი პოეტი, თესნიფებისა და ბაიათების ოსტატი. 113.
- არიოსტო ლუდოვიკო** (1474-1533) – შუა საუკუნეების იტალიელი პოეტი. 289.
- არისტოტელე** (ძვ.წ. 384-322) – ანტიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 256, 342.
- არსენიშვილი ალი** (1892-1939) – ესეისტი, მთარგმნელი, ცისფერყანწელთა ორდენის წევრი. 355.
- არჩილი – არჩილ II** (1647-1713) – კახეთის მეფე, პოეტი. 331, 340.
- ასათიანი გურამ** (1928-1982) – იხ. ავტორთა შესახებ. 57, 86, 162, 167, 247, 270, 331, 343, 478, 482.
- ასათიანი ლევან** (1900-1955) – ლიტერატურათმცოდნე, XIX-XX საუკუნეების ლიტერატურის მკვლევარი. 270, 331.
- ასევეი ნიკოლაი** (1889—1963) – ცნობილი რუსი პოეტი და მთარგმნელი. 440.
- აფხაიძე შალვა** (1894-1968) – პოეტი, ესეისტი, ცისფერყანწელთა ორდენის წევრი. 147.
- ახმატოვა ანა** (1889-1966) – დიდი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, მთარგმნელი. 254, 439, 440.
- ახმეტელი ალექსანდრე (სანდრო)** (1886-1937) – რეჟისორი, თანამედროვე ქართული თეატრის ერთ-ერთი რეფორმატორი. 147, 153.

ბ

- ბაგრატიონი პეტრე** (1765-1812) – რუსეთის არმიის გენერალი, საფრანგეთ-რუსეთის ომის გმირი. 135.
- ბანვილი თეოდორ დე** (1823-1891) – ცნობილი ფრანგი პოეტი, პარნასული სკოლის წარმომადგენელი. 440.

¹ საძიებელში შეტანილი არაა ანთროპონიმები ბიბლიიდან, აგრეთვე, მითოლოგიისა და მხატვრული ნაწარმოებების პერსონაჟები.

- ბაირონი ჯორჯ გორდონ** (1788-1824) – დიდი ინგლისელი პოეტი, ევროპული რომანტიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 6, 26, 119, 161, 178, 230, 289, 291, 307, 434, 468.
- ბალზაკი ონორე დე** (1799-1850) – დიდი ფრანგი მწერალი, ევროპული რეალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 26, 80.
- ბალმონტი კონსტანტინ** (1867-1942) – გამოჩენილი რუსი პოეტი-სიმბოლისტი, „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელი. 34, 62, 66, 167, 254, 303, 350, 435, 436, 438.
- ბარათაშვილი მარიამ (მარია)** (1908-2008) – პოეტი, დრამატურგი. 156.
- ბარათაშვილი ნიკოლოზ** (1817-1845) – დიდი ქართველი რომანტიკოსი პოეტი, ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელი. 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 34, 47, 56, 60, 61, 67, 71, 81, 86, 87, 88, 127, 129, 132, 133, 135, 141, 143, 156, 161, 166, 175, 188, 195, 236, 266, 274, 277, 278, 279, 281, 291, 305, 306, 331, 332, 340, 374, 375, 395, 397, 423, 425, 432, 433, 434, 437, 438, 442, 457, 470, 474.
- ბარატინსკი ევგენი** (1800-1844) – გამოჩენილი რუსი რომანტიკოსი პოეტი. 292, 396.
- ბარიატინსკი ალექსანდრ** (1815-1879) – კავკასიის მთავარმართებელი, რუსი სამხედრო მოღვაწე. 292
- ბატტე შარლ** (1713-1780) – ფრანგი ესთეტიკოსი. 177.
- ბახი იოჰან სებასტიან** (1685-1750) – დიდი გერმანელი კომპოზიტორი. 262.
- ბედნი დემიან – ეფიმ პრიდვოროვი** (1883-1945) – რუსული პროლეტარული პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 440.
- ბეთჰოვენი ლუდვიგ ვან** (1770-1827) – დიდი გერმანელი კომპოზიტორი. 48, 306, 470, 471.
- ბელი ანდრეი – ბორის ბუგაევი** – (1880-1934) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, კრიტიკოსი; რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსი და ლიდერი. 34, 38, 261, 304, 350, 439, 441, 442, 481.
- ბელინსკი ბესარიონ** (1811-1848) – გამოჩენილი რუსი კრიტიკოსი და პუბლიცისტი. 80, 158.
- ბერაძე პანტელეიმონ** (1901-1968) – ფილოლოგი, ანტიკური ლიტერატურის მკვლევარი, მთარგმნელი. 104.
- ბერგსონი ანრი** (1859-1941) – გამოჩენილი ფრანგი ფილოსოფოსი, ინტუიტივიზმის ფუძემდებელი. 61.
- ბერიძე როლანდ** – იხ. ავტორთა შესახებ. 399, 482.
- ბერიძე ფილიპე** (1932-1970) – ლიტერატურათმცოდნე, მთარგმნელი. 81, 82.
- ბერლიოზი ლუი ჰექტორ** (1803-1869) – გამოჩენილი ფრანგი კომპოზიტორი და დირიჟორი. 261.
- ბერნარი სარა – ჰენრიეტა როზინ ბერნარი** (1844-1923) – სახელგანთქმული ფრანგი მსახიობი. 149.
- ბერნსი რობერტ** (1759-1796) – დიდი შოტლანდიელი პოეტი. 404.
- ბესიკი – ბესარიონ გაბაშვილი** (1750-1791) – გამოჩენილი პოეტი და პოლიტიკური მოღვაწე, დიპლომატი. 111, 112, 113, 114, 281, 340, 436.
- ბიოკლინი არნოლდ** (1827-1901) – შვეიცარიელი სიმბოლისტი ფერმწერი, გრაფიკოსი და მოქანდაკე. 52, 54.
- ბიომე იაკობ** (1575-1624) – გერმანელი თეოსოფი, დასავლური სოფიოლოგიის ფუძემდებელი. 473.
- ბიცილი პეტრე** (1879-1953) – ისტორიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე, ფილოსოფოსი. 421.
- ბლოკი ალექსანდრ** (1880-1921) – დიდი რუსი პოეტი, დრამატურგი, ესეისტი; სიმბოლისტური სკოლის ერთ-ერთი ლიდერი. 30, 34, 47, 57, 62, 63, 72, 73, 92, 141, 161, 164-167, 171, 183, 230, 247, 254, 264, 277, 288, 303, 304, 350, 361, 362, 386, 390, 391, 409, 410, 417, 423, 433, 438-458.
- ბლუმფილდი ლენარდ** (1887-1949) – ამერიკელი ენათმეცნიერი. 282.
- ბოდლერი შარლ** (1821-1867) – დიდი ფრანგი პოეტი, კრიტიკოსი და მთარგმნელი; ევროპული ახალი პოეზიის ფუძემდებელი. 11, 12, 26, 36, 87, 92, 93, 119, 128, 149, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 239, 252, 306, 307, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 333, 334, 335, 347, 348, 350, 351, 412, 442, 468, 480.

ბოდერი ვინფრიდ (1937) – ცნობილი გერმანელი ქართველოლოგი. 347.

ბოკაჩო ჯოვანი (1313-1375) – გამოჩენილი იტალიელი მწერალი, „დეკამერონის“ ავტორი. 289.

ბორგენი იუჰან (1902-1979) – ნორვეგიელი მწერალი, კრიტიკოსი და ჟურნალისტი. 321.

ბოტიჩელი სანდრო (1445-1510) – აღორძინების ხანის თვალსაჩინო იტალიელი მხატვარი. 92.

ბოურა მორის (1898-1971) – ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნე. 165.

ბოჭორიშვილი მიხეილ (1893-1943) – მწერალი, პოლიტიკური მოღვაწე, გალაკტიონის ახლო მეგობარი. 212.

ბრეგაძე ლევან – იხ. ავტორთა შესახებ. 285, 351, 409, 410, 482.

ბრიუსოვი ვალერი (1873-1924) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, კრიტიკოსი, მთარგმნელი; რუსული სიმბოლისტური სკოლის ფუძემდებელი და მეთაური. 34, 80, 165, 167, 209, 290, 350, 367, 400, 401, 438.

ბრუნო ჯორდანო (1548-1600) – იტალიელი მეცნიერი და პოეტი. 185.

ბრუტუსი მარკუს იუნიუს (ძვ.წ.85-42) – რომაელი სენატორი, იულიუს კეისრის წინააღმდეგ შეთქმულების მეთაური. 469.

ბუაჩიძე გასტონ – იხ. ავტორთა შესახებ. 312, 482.

ბუაჩიძე თამაზ – იხ. ავტორთა შესახებ. 202, 482.

ბუნინი ივან (1870-1953) – დიდი რუსი პოეტი და პროზაიკოსი. 418, 419, 421.

ბურჭულაძე როლანდ – იხ. ავტორთა შესახებ. 76, 77, 80-85, 351-364, 409-411, 417, 482.

ბ

გაბესკირია ვიქტორ – იხ. ავტორთა შესახებ. 22, 482.

გამსახურდია ალექსანდრე (1884-1937) – აგრონომი, კონსტანტინე გამსახურდიას ძმა. 24.

გამსახურდია ვიქტორ – კონსტანტინე გამსახურდიას ძმა. 24.

გამსახურდია კონსტანტინე – იხ. ავტორთა შესახებ. 24, 80, 147, 245, 472, 482.

გაფრინდაშვილი ვალერიან (1889-1941) – ცნობილი პოეტი, ესეისტი, მთარგმნელი, ცისფერყან-ნელთა ორდენის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი. 94, 147, 350, 401.

გაფრინდაშვილი ნონა (1941) – მოჭადრაკე, მსოფლიოს ხუთგზის ჩემპიონი. 271.

გაჩეჩილაძე გიორგი – იხ. ავტორთა შესახებ. 27, 127, 181, 482.

განერელია აკაკი (1910-1996) – ლიტერატურათმცოდნე, ქართული ლექსის მკვლევარი, კრიტიკოსი, პროზაიკოსი. 13, 21, 22, 88, 249.

გეგეჭკორი გივი (1933-2002) – პოეტი, მთარგმნელი. 149, 269.

გეორგე შტეფან (ჰაინრიხ აბელესი) (1868-1933) – პოეტი, გერმანული სიმბოლიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 165, 166, 349.

გერცენი ალექსანდრ (1812-1870) – რუსი მოაზროვნე, პოლიტიკური მოღვაწე, პუბლიცისტი და მწერალი. 448.

გვარჯალაძე ისიდორე (1898-1983) – ენათმეცნიერი, ლექსიკოლოგი. 20.

გილი რენე (1862-1925) – ფრანგი პოეტი, კრიტიკოსი, მეცნიერული პოეზიის თეორეტიკოსი. 349.

გიორგი მთაწმინდელი (1009-1065) – მწერალი, მთარგმნელი, ათონის ივერთა მონასტრის წინამძღვარი. 480.

გიპიუსი ზინაიდა (1869-1945) – ცნობილი რუსი სიმბოლისტი პოეტი, პროზაიკოსი, კრიტიკოსი. 350.

გოგიბერიძე მოსე (1897-1949) – ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსი. 47.

გოგოლი ნიკოლაი (1809-1852) – დიდი რუსი მწერალი, დრამატურგი, რუსული რეალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 299, 380, 441, 449, 450, 457.

გოეთე იოჰან ვოლფგანგ (1749-1832) – დიდი გერმანელი მწერალი, მეცნიერი, სახელმწიფო მოღვაწე; მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსი. 5, 6, 9, 10, 25, 26, 185, 186, 187, 208, 211, 253, 256, 258, 291, 292, 388, 396, 403, 404, 459, 460.

გოია ფრანსისკო (1746-1828) – გამოჩენილი ესპანელი ფერმწერი, გრაფიკოსი, გრავიორი. 92, 480.

გორგაძე ვასილ – იხ. ავტორთა შესახებ: ვ. გ. 480, 482.

გოტიე თეოფილ (1811-1872) – გამოჩენილი ფრანგი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი და ლიტერატურის კრიტიკოსი, პარნასული სკოლის მეთაური. 119, 165, 168, 169, 172, 306, 307, 312, 314, 335, 351.

გრანელი ტერენტი (1897-1934) – ტრაგიკული ბედის ნიჭიერი ქართველი პოეტი. 388.

გრიშაშვილი იოსებ – იოსებ მამულაშვილი (1889-1965) – გამოჩენილი პოეტი, მთარგმნელი, მკვლევარი. XX საუკუნის ქართული პოეზიის ერთ-ერთი რეფორმატორი. 59, 121, 125, 128, 147, 338, 436, 480.

გუდიაშვილი ლადო (ვლადიმერ) (1896-1980) – თვალსაჩინო ქართველი მხატვარი, ფერმწერი, გრაფიკოსი. 222, 318.

გურამიშვილი დავით (1705-1792) – დიდი ქართველი პოეტი, „დავითიანის“ ავტორი. 88, 143, 231, 267, 278, 279, 281, 331, 392, 395, 396.

გურმონი რემი დე (1858 – 1915) ფრანგი პოეტი, პროზაიკოსი, კრიტიკოსი; სიმბოლიზმის წარმომადგენელი. 37, 388.

დ

და ვინჩი ლეონარდო (1452-1519) – დიდი იტალიელი ფერმწერი, არქიტექტორი და მეცნიერი. 92, 480.

დადიანი შალვა (1874-1959) – ცნობილი დრამატურგი, პროზაიკოსი, მსახიობი და რეჟისორი. 25, 147.

დანელია კორნელი (1934-1997) – ენათმეცნიერი. 347.

დანტე – დანტე ალიგიერი (1265-1321) – დიდი იტალიელი პოეტი, ევროპული რენესანსის დამწყები, „ღვთაებრივი კომედიის“ ავტორი. 6, 25, 119, 177, 185, 256, 262, 291, 297, 307, 325, 367, 415, 416, 434, 459, 470.

დ'ანუნციო გაბრიელე (1863-1938) – ცნობილი იტალიელი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი. მოდერნიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 350.

დარიო რუბენ (1867-1916) – ლათინოამერიკელი მოდერნისტი მწერალი და ჟურნალისტი. 349.

დებიუსი კლოდ (1862-1918) – გამოჩენილი ფრანგი კომპოზიტორი, იმპრესიონისტული სტილის შემომტანი მუსიკაში. 362.

დელაროში პოლ (1797-1856) – ფრანგი მხატვარი, აკადემიური სკოლის წარმომადგენელი. 168.

დემირჭიანი დერენიკ (1877-1956) – სომეხი მწერალი. 24.

დერჟავინი გავრილ (1743-1816) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, კლასიციისტი. 271, 440.

დიდრო დენი (1713-1784) – გამოჩენილი ფრანგი განმანათლებელი, მწერალი, ფილოსოფოსი და ენციკლოპედისტი. 312, 342.

დიუ ბელე ჟოაკენ (1522/1525-1560) – ფრანგი პოეტი, პოეტური გაერთიანება „პლეადას“ წევრი. 399.

დოიაშვილი თეიმურაზ – იხ. ავტორთა შესახებ. 3, 285, 299, 351, 365, 386, 409, 410, 429, 482.

დოსტოევსკი ფიოდორ (1821-1881) – დიდი რუსი პროზაიკოსი და პუბლიცისტი, მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსი. 248, 440, 441, 449, 450.

დუმბაძე ნოდარ – იხ. ავტორთა შესახებ. 245, 391, 482.

ე

ეკალაძე ია – იაკობ ცინცაძე (1872-1933) – მწერალი, პუბლიცისტი. 263.

ელიოზაშვილი ნიკო – ექიმი. 346.

ელიოტი თომას სტერნზ (1888-1965) – გამოჩენილი ინგლისელ-ამერიკელი პოეტი, კრიტიკოსი, ესეისტი, დასავლური მოდერნიზმის ლიდერი. 128, 130, 166, 184, 196, 249, 252, 263, 283, 284, 313, 350, 354, 459.

ესენინი სერგეი (1895-1925) – დიდი რუსი პოეტი. 110, 440.

დეშანი ესტაშ (1346-1406) – ფრანგი პოეტი. 402, 403.

ეშენბახი ვოლფრამ ფონ (1170-1220) – შუა საუკუნეების გერმანელი პოეტი-ეპიკოსი 77.

3

- ვაგნერი რიჰარდ** (1813-1883) – დიდი გერმანელი კომპოზიტორი, დირიჟორი, ფილოსოფოსი. ევროპული საოპერო მუსიკის რეფორმატორი. 77, 176, 261, 320, 348, 350, 355, 409, 410, 417.
- ვაგილოვი სერგეი** (1891-1951) – ცნობილი რუსი მეცნიერი, ფიზიკოსი. 384.
- ვაისგერბერი ლეო** (1899-1980) – გერმანელი ენათმეცნიერი. 90.
- ვალენროდი კონრად** (1330 ან 1340-1393) ისტორიული პიროვნება, ადამ მიცკევიჩის პოემის ცენტრალური პერსონაჟი. 135.
- ვალერი პოლ** (1871-1945) – დიდი ფრანგი პოეტი, ესეისტი და ფილოსოფოსი. 92, 128, 164, 165, 166, 183, 254, 256, 262, 277, 313, 348, 388, 396.
- ვან გოგი ვინსენტ** (1853-1890) – დიდი ნიდერლანდელი ფერმწერი და გრაფიკოსი. 230, 235, 323, 389.
- ვან დეიკი ანტონ** (1599-1641) – ცნობილი ფლამანდიელი ფერმწერი. 92.
- ვაჟა-ფშაველა** – ლუკა რაზიკაშვილი (1861-1915) – დიდი ქართველი პოეტი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი, ქართული ლიტერატურის კლასიკოსი. 6, 8, 9, 11, 14, 25, 26, 41, 47, 60, 87, 123, 134, 135, 161, 163, 185, 187, 231, 242, 255, 263, 269, 277-279, 281, 324-327, 330, 334, 340, 367, 377, 392, 395, 396, 425, 437, 448, 477, 478.
- ვასაძე აკაკი** – იხ. ავტორთა შესახებ. 176, 230, 396, 482.
- ვასაძე თამაზ** – იხ. ავტორთა შესახებ. 293, 427, 482.
- ვატო ჟან ანტუან** (1684-1721) – ფრანგი მხატვარი. 480.
- ვახტანგ VI** (1675-1737) – ქართლის მეფე, პოეტი. 331, 340.
- ვებერნი ანტონ** (1883-1945) – ავსტრიელი კომპოზიტორი და დირიჟორი. 262.
- ვეიმანი რობერტ** (1928-2019) – გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე. 196.
- ველასკესი დიეგო** (1599-1660) – დიდი ესპანელი მხატვარი. 187.
- ველფლინი ჰენრიხ** (1864-1945) – შვეიცარიელი მწერალი, ხელოვნების ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი. 196.
- ვერლენი პოლ** (1844-1896) – დიდი ფრანგი პოეტი, ახალი ევროპული პოეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 26, 39, 40, 62, 76, 93, 99, 119, 162, 163, 165, 168, 196, 230, 252, 262, 264, 276, 302, 306-308, 312, 314, 335, 347, 349, 350, 387, 404, 425, 439, 442, 467.
- ვერონეზე პაოლო** (1528-1588) – რესესანსის ხანის იტალიელი მხატვარი. 54.
- ვერჰარნი ემილ** (1855-1916) – ბელგიელი პოეტი, ევროპული სიმბოლიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 163, 164, 349, 350, 352, 353.
- ვესელოვსკი ალექსანდრ** (1838-1906) – გამოჩენილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე, ლიტერატურის თეორეტიკოსი და ისტორიკოსი. 378.
- ვიგოტსკი ლევ** (1896-1934) – ცნობილი რუსი ფსიქოლოგი, „ხელოვნების ფსიქოლოგიის“ ავტორი. 237.
- ვიიონი ფრანსუა** (1431-1463) – შუა საუკუნეების გამოჩენილი ფრანგი პოეტი. 401, 404.
- ვინერი ნორბერტ** (1894-1964) – ამერიკელი მათემატიკოსი და ფილოსოფოსი, კიბერნეტიკის მამამთავარი. 255, 354.
- ვოზნესენსკი ანდრეი** (1933-2010) – რუსი პოეტი. 271.
- ვოლტერი – ფრანსუა მარი არჟე** (1694-1778) – დიდი ფრანგი მწერალი, დრამატურგი და ფილოსოფოსი, განმანათლებელი. 342.
- ვრუბელი მიხაილ** (1856-1910) – გამოჩენილი რუსი მხატვარი. 320, 367.
- ვურცბურგელი კონრად** (1220-1287) – შუა საუკუნეების გერმანელი პოეტი. 362, 409, 417.

ზ

- ზაბოლოცკი ნიკოლაი** (1903-1958) – ცნობილი რუსი პოეტი, თარგმანის თეორეტიკოსი, „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელი. 440.
- ზაუტაშვილი გიორგი** – იხ. ავტორთა შესახებ. 51, 482.

ზაქარიადე სერგო (1909-1971) – გამოჩენილი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. 147, 346.
ზელინსკი კორნელი (1896-1970) – რუსი ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი. 260.

თ

თვარაძე რევაზ – იხ. ავტორთა შესახებ. 43, 157, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 305, 353, 418, 482.
თოდუა მაგალი (1927-2016) – აღმოსავლეთმცოდნე, მთარგმნელი. 113.
თრაკლი გეორგ (1887-1914) – ცნობილი ავსტრიელი პოეტი-მოდერნისტი. 252.
თუმანიშვილი დიმიტრი – XVIII-XIX საუკუნეების ქართველი პოეტი. 112, 113, 114.

ი

იაკობსონი რომან (1896-1982) – გამოჩენილი ლინგვისტი და ლიტერატურათმცოდნე. 282.
იაშვილი პაოლო (1894-1937) – გამოჩენილი პოეტი, მთარგმნელი, ცისფერყანწელთა ორდენის დამაარსებელი და ერთ-ერთი ლიდერი. 18, 19, 147, 355, 350.
იეიტსი უილიამ ბატლერ (1865-1939) – ცნობილი ირლანდიელი პოეტი, დრამატურგი. 165, 166, 349, 350.
ივანოვი ვიარესლავ (1866-1949) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, ფილოსოფოსი, ესეისტი და მთარგმნელი; რუსული სიმბოლიზმის თეორეტიკოსი. 350, 354.
იმედაშვილი ალექსანდრე (1882-1942) – ცნობილი მსახიობი, ტრაგიკოსი. 153.
იმნაიშვილი ივანე (1906-1990) – ენათმეცნიერი. 110, 344.
იოანე ზოსიმე – X საუკუნის ქართველი სასულიერო მწერალი, ჰიმნოგრაფი. 136.
იოანე მინჩხი – X საუკუნის ქართველი ჰიმნოგრაფი. 480.
იოანე პეტრინი – XI-XII საუკუნეების ქართველი ფილოსოფოსი, ნეოპლატონიკოსი. 465.
იოანე საბანისძე – VIII საუკუნის ქართველი მწერალი, ჰაგიოგრაფი. 480.
იოანე ღვთისმეტყველი – ქრისტეს თორმეტ მოციქულთაგანი. იოანეს სახარებისა და გამოცხადების (აპოკალიფსი) ავტორი. 34, 469.
ისააკიანი ავეტიკ (1875-1957) – სომხური ლიტერატურის კლასიკოსი. 24.
ისაკოვსკი მიხაილ (1900-1973) – რუსი პოეტი და მთარგმნელი. 219.
იულიუს კეისარი (ძვ.წ. 100-ძვ. წ. 44) – ძველი რომის ერთ-ერთი უდიდესი პოლიტიკური და სახელმწიფო მოღვაწე, მხედართმთავარი, მწერალი. 469, 470.

კ

კაკაბაძე დავით (1889-1952) – გამოჩენილი ქართველი ფერმწერი, გრაფიკოსი, თეატრისა და კინოს მხატვარი, ხელოვნებათმცოდნე. 98.
კაკაბაძე ნოდარ – იხ. ავტორთა შესახებ. 347, 483.
კალანდაძე ლავროსი (1903-1977) – კრიტიკოსი. 17.
კამენსკი ვასილ (1884-1961) – რუსი პოეტი-ფუტურისტი. 263.
კამონენი ლუის (1524-1580) – დიდი პორტუგალიელი პოეტი, „ლუზიადების“ ავტორი. 289.
კანი გუსტავ (1859-1936) – ფრანგი სიმბოლისტი პოეტი და პროზაიკოსი. 348, 349.
კანკავა გურამ – იხ. ავტორთა შესახებ. 33, 226, 483.
კანტი იმანუელ (1724-1804) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ფუძემდებელი. 204, 387.
კებეთი – სოკრატეს მოწაფე, ფილოსოფოსი. 363.
კენჭოშვილი ირაკლი – იხ. ავტორთა შესახებ. 81, 82, 160, 279, 375, 380, 431, 483.
კვესელავა მიხეილ – იხ. ავტორთა შესახებ. 5, 157, 244, 267, 274, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 460, 464, 483.
კვიციანიშვილი ემზარ – იხ. ავტორთა შესახებ. 206, 269, 316, 483.
კიკნაძე ვასილ – იხ. ავტორთა შესახებ. 146, 483.

კიკნაძე ზურაბ – იხ. ავტორთა შესახებ. 82, 423, 483.
 კირსანოვი სემიონ (1906-1972) – ცნობილი რუსი პოეტი. 271.
 კიტის ჯონ (1795-1821) – გამოჩენილი ინგლისელი რომანტიკოსი პოეტი. 239.
 კლაუსი გეორგ (1912-1974) – გერმანელი ფილოსოფოსი, კიბერნეტიკოსი. 258.
 კლდიაშვილი დავით (1862-1931) – გამოჩენილი პროზაიკოსი და დრამატურგი, ქართული ლიტერატურის კლასიკოსი. 70.
 კლიუევი ნიკოლაი (1887-1937) – რუსი პოეტი. 440.
 კობახიძე გივი (1919-1991) – ქართველი ემიგრანტი მწერალი. 18.
 კობიძე დავით – იხ. ავტორთა შესახებ. 107, 120, 483.
 კოლრიჯი სემიუელ (1772-1834) – გამოჩენილი ინგლისელი რომანტიკოსი პოეტი და კრიტიკოსი. 178.
 კოსტავა მერაბ – იხ. ავტორთა შესახებ. 468, 483.
 კოქტო ჟან (1889-1963) – ცნობილი ფრანგი მწერალი და ესეისტი, ავანგარდისტი. 254.
 კრენინი ჰარტ (1899-1932) – ამერიკელი პოეტი. 166.
 კრისტოფი ერნესტ (1827 – 1892) – ფრანგი მოქანდაკე. 315
 კრიტონი – პლატონის მონაფე. 363
 კროჩე ბენედეტო (1866-1952) – გამოჩენილი იტალიელი ფილოსოფოსი, ესთეტიკოსი. 256.

ლ

ლავრენიევი ბორის (1891-1959) – ცნობილი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი და დრამატურგი. 419, 422, 423.
 ლაიბნიცი გოტფრიდ (1646-1716) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი, მათემატიკოსი. 465.
 ლამარტინი ალფონს (1790-1869) – თვალსაჩინო ფრანგი რომანტიკოსი პოეტი, პოლიტიკური მოღვაწე. 220.
 ლაფორგი ჟიულ (1860-1887) – ცნობილი ფრანგი პოეტი-სიმბოლისტი. 252, 347, 349, 442.
 ლებანიძე მურმან – იხ. ავტორთა შესახებ. 266, 269, 483.
 ლენინი ვლადიმირ – (1870-1924) – რუსი პოლიტიკოსი, მარქსიზმის თეორეტიკოსი, პუბლიცისტი, საბჭოთა სახელმწიფოს პირველი მეთაური. 171, 259, 444, 452, 453, 471.
 ლეონიძე გიორგი (1899-1966) – გამოჩენილი პოეტი, პროზაიკოსი, მკვლევარი, საზოგადო მოღვაწე. 147, 157, 179, 277, 292, 338, 351.
 ლერმონტოვი მიხაილ (1814-1841) – დიდი რუსი რომანტიკოსი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი. 236, 291, 439, 440, 442, 468.
 ლესინგი გოტჰოლდ ეფრაიმ (1729-1781) – თვალსაჩინო გერმანელი მწერალი, დრამატურგი, კრიტიკოსი, გერმანული კლასიკური ლიტერატურის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 262.
 ლიხაროვი დიმიტრი (1906-1999) – ცნობილი რუსი ფილოლოგი, ლიტერატურათმცოდნე. 437.
 ლოლა – ესპანელი მოცეკვავე. 312, 313.
 ლორენსი დეივიდ ჰერბერტ (1885-1930) – ინგლისელი პოეტი და პროზაიკოსი. 166.
 ლორთქიფანიძე იოსებ – ქართული ლიტერატურის მკვლევარი. 399.
 ლორთქიფანიძე ნიკო (1880-1944) – გამოჩენილი პროზაიკოსი, იმპრესიონისტული მიმართულების შემომტანი ქართულ მწერლობაში. 52, 54, 147, 157.
 ლოსევი ალექსეი (1894-1988) – თვალსაჩინო რუსი ფილოსოფოსი, ესთეტიკოსი. 134, 135.
 ლოტმანი იური (1922-1993) – ცნობილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე და კულტუროლოგი. 296.
 ლოტრეამონი – იზიდორ ლუსიენ დიუკასი (1846-1870) – ცნობილი ფრანგი პროზაიკოსი და პოეტი, გვიანი რომანტიზმის წარმომადგენელი, სიმბოლიზმისა და სიურრეალიზმის წინამორბედი. 347, 349.
 ლუისი კლაივ სტეპლზ (1898-1963) – ინგლისელი პოეტი, პროზაიკოსი, ფილოსოფოსი, თეოლოგი. 80.
 ლუნინოვა ნადეჟდა (1844-1907) – რუსი მწერალი, დრამატურგი. 214, 215.

მ

- მაიაკოვსკი ვლადიმირ** (1893-1930) – დიდი რუსი პოეტი, დრამატურგი, რუსული ავანგარდიზმის ერთ-ერთი მეთაური, რევოლუციის მებოტბე. 47, 110, 126, 172, 260, 277, 291, 438, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 454.
- მალარმე შტეფან** (1842-1898) – გამოჩენილი ფრანგი სიმბოლისტი პოეტი და ესეისტი, სიმბოლისტური სკოლის მეტრი. 36, 37, 76, 91, 93, 162, 262, 276, 335, 347, 348-350.
- მანდელშტამი ოსიპ** (1891-1938) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, ესეისტი, რუსული აკმეიზმის ერთ-ერთი ლიდერი. 94, 233, 254, 256, 261, 262, 264, 440.
- მანე ედუარდ** (1832-1883) – ფრანგი მხატვარი, იმპრესიონისტული სკოლის მეთაური. 312, 313.
- მანი თომას** (1875-1955) – დიდი გერმანელი მწერალი. 6, 261, 262.
- მარგველაშვილი გიორგი** – იხ. ავტორთა შესახებ. 222, 438, 483.
- მარო კლემან** (1496-1544) – რენესანსის ეპოქის ცნობილი ფრანგი მწერალი და ჰუმანისტი. 404.
- მარტინოვი ლეონიდ** (1905-1980) – რუსი პოეტი და მთარგმნელი. 222.
- მარჯანიშვილი კოტე** (1872-1933) – თეატრისა და კინოს რეჟისორი, თანამედროვე ქართული თეატრის ფუძემდებელი და რეფორმატორი. 147, 154, 155, 157.
- მაჩადო ანტონიო** (1875-1939) – გამოჩენილი ესპანელი პოეტი, დრამატურგი, ესეისტი. 349.
- მაჭავარიანი ივანე** (1863-1943) – მთარგმნელი. 20.
- მაჭავარიანი მუხრან** – იხ. ავტორთა შესახებ. 266, 267, 269, 483.
- მეიერხოლდი ვსევოლოდ** (1874-1940) – რუსი რეჟისორი, მსახიობი, პედაგოგი, თეატრის რეფორმატორი. 360.
- მეიერჰოფი ჰანს** (1914-1965) – გერმანელი ფილოსოფოსი. 168.
- მემფორდი ლუის** (1895-1990) – ამერიკელი ფილოსოფოსი. 87.
- მერეჟოვსკი დიმიტრი** (1865-1941) – რუსი მწერალი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, მთარგმნელი, რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი; რელიგიური ფილოსოფიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 219, 350.
- მერიმე პროსპერ** (1803-1870) – გამოჩენილი ფრანგი პროზაიკოსი, დრამატურგი, ევროპული რეალიზმის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი. 314.
- მერკვილაძე გიორგი** – იხ. ავტორთა შესახებ. 189, 483.
- მესხი კოტე** (1857-1914) – მსახიობი და რეჟისორი. 214.
- მეტერლინკი მორის** (1862-1949) – გამოჩენილი ბელგიელი მწერალი, დრამატურგი, ფილოსოფოსი; ევროპული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 218, 349, 350, 357, 359, 360.
- მილტონი ჯონ** (1608-1674) – დიდი ინგლისელი პოეტი, ავტორი პოემისა „დაკარგული სამოთხე“. 325.
- მინულესკუ იონ** (1881-1944) – რუმინელი ავანგარდისტი პოეტი. 349.
- მირცხულავა ალიო** – ალიო მამაშვილი (1903-1971) – ცნობილი პოეტი, საზოგადო მოღვაწე. 111, 119, 123, 125, 147.
- მიუსე ალფრედ დე** (1810-1857) – ცნობილი ფრანგი პოეტი და დრამატურგი, გვიანი რომანტიზმის წარმომადგენელი. 291, 308.
- მიქაელ მოდრეკილი** – X საუკუნის ქართველი პოეტი-ჰიმნოგრაფი, მნიგნობარი და კალიგრაფი. 480.
- მიქაძე გივი** (1924-2008) – ლიტერატურათმცოდნე, ქართული ლექსის ისტორიის მკვლევარი. 120.
- მიქელანჯელო ბუონაროტი** (1475-1564) – რენესანსის ხანის უდიდესი იტალიელი მოქანდაკე, მხატვარი, არქიტექტორი და პოეტი. 32, 92, 135, 221, 306.
- მიცკევიჩი ადამ** (1798-1855) – დიდი პოლონელი პოეტი, რომანტიკოსი. 404.
- მონე კლოდ** (1840-1926) – ფრანგი მხატვარი, იმპრესიონისტული სკოლის ერთ-ერთი მეთაური. 380.
- მონტენი მიშელ** (1533-1592) – ფრანგი ფილოსოფოსი, მორალისტი, პოლიტიკოსი, მწერალი. 80, 256.

მოპასანი გი დე (1850-1893) – გამოჩენილი ფრანგი მწერალი, ნოველის ჟანრის დიდოსტატი. 245.
მორეასი ჟან (1856-1910) – ფრანგი სიმბოლისტი პოეტი, სიმბოლიზმის მანიფესტის ავტორი. 65.
მორო ემილ (1852-1922) – ფრანგი დრამატურგი. 214.
მოცარტი ვოლფგანგ ამადეუს (1756-1791) – დიდი ავსტრიელი კომპოზიტორი. 30, 93, 185, 188, 319, 340.
მჭედლიშვილი იოსებ (1888-1956) – პოეტი, დრამატურგი. 480.

ნ

ნადირაძე კოლაუ (1895-1990) – ცნობილი პოეტი, მთარგმნელი; ცისფერყანწელთა ორდენის წევრი. 47, 147, 350.
ნადსონი სემიონ (1862-1887) – რუსი ნეორომანტიკოსი პოეტი, დიდად პოპულარული XIX საუკუნის მინურულს. 59, 431.
ნათაძე მაია – იხ. ავტორთა შესახებ. 282, 287, 483, 488.
ნათაძე ნოდარ – იხ. ავტორთა შესახებ. 54, 330, 483, 486, 488 .
ნაპოლეონი – ნაპოლეონ ბონაპარტი (1769-1821) – საფრანგეთის უდიდესი სამხედრო და პოლიტიკური მოღვაწე, იმპერატორი. 156, 214, 215, 368.
ნეკრასოვი ნიკოლაი (1877-1878) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი, რუსული ლიტერატურის კლასიკოსი. 386, 439, 440, 442.
ნემენსკი ბორის (1922) – რუსი მხატვარი. 361.
ნემიროვიჩ-დანჩენკო ვლადიმირ (1858-1943) – რუსი რეჟისორი, დრამატურგი, თეატრალური მოღვაწე. 155.
ნიკიში არტურ (1855-1922) – გამოჩენილი უნგრელი დირიჟორი. 439.
ნიკოლაძე გიორგი (1888-1931) – მათემატიკოსი, მეცნიერი, სპორტსმენი. 24.
ნიკოლაძე იაკობ (1876-1951) – დიდი ქართველი მოქანდაკე, მხატვარი, თანამედროვე ქართული სკულპტურის სკოლის ფუძემდებელი. 33.
ნიშნინაძე შოთა – იხ. ავტორთა შესახებ. 266, 268, 483.
ნიცზე ფრიდრიხ (1844-1900) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი, პოეტი. 61, 263, 460, 474.
ნოვალისი – ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი (1772-1801) – გამოჩენილი გერმანელი პოეტი, პროზაიკოსი, ფილოსოფოსი, ევროპული რომანტიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი. 16.
ნუვო ჟერმენ (1851-1920) – ფრანგი პოეტი სიმბოლისტი. 404.
ნუცუბიძე შალვა (1888-1969) – ცნობილი ფილოსოფოსი, მთარგმნელი, „ქართული ფილოსოფიის ისტორიის“ ავტორი. 331.

ო

ოკუჯავა ოლღა (ოლია) (1888-1941) – გალაკტიონ ტაბიძის პირველი მეუღლე. 230, 231, 232, 234, 237, 443, 453.
ორბელიანი გრიგოლ (1804-1883) – გამოჩენილი ქართველი რომანტიკოსი პოეტი და სამხედრო-პოლიტიკური მოღვაწე. 86, 87, 278, 279, 326, 340, 396.
ორბელიანი სულხან საბა (1658-1725) – დიდი ქართველი მწერალი, მეცნიერი, პოლიტიკური მოღვაწე. 249, 252.
ოცხელი იოსებ (1865-1919) – პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე. 25.

პ

პაგანინი ნიკოლო (1782-1840) – იტალიელი ვირტუოზი მევიოლინე, გიტარისტი და კომპოზიტორი. 367, 391.
პაველე მოციქული (დაახლ. 5-67) – ქრისტეს ერთ-ერთი მოციქული, ეპისტოლეთა ავტორი. 473, 474.
პასკალი ბლეზ (1623-1662) – დიდი ფრანგი მეცნიერი, ფილოსოფოსი და მწერალი. 256.

- პასტერნაკი ბორის** (1890-1960) – დიდი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, მთარგმნელი. 40, 87, 97, 222, 254, 402, 440, 442, 455.
- პაუნდი ეზრა** (1885-1972) – გამოჩენილი ამერიკელი პოეტი, კრიტიკოსი, მოდერნისტული მოძრაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 166.
- პეტრარკა ფრანჩესკო** (1304-1374) – იტალიელი პოეტი, რენესანსის ეპოქის უდიდესი ლირიკოსი. 6, 291, 434.
- პითაგორა** (ძვ. წ. 580-ძვ. წ. 500) – ძველი ბერძენი მათემატიკოსი და ფილოსოფოსი. 435.
- პიკასო პაბლო** (1881-1973) – დიდი ესპანელი მხატვარი და სკულპტორი, ავანგარდიზმის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 94, 209, 249, 250.
- პლატონი** (ძვ. წ. 427-347) – კლასიკური ხანის დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი, ათენის აკადემიის დამფუძნებელი. 78, 80, 256, 363, 465, 470.
- პლუტარქე** (დაახ. 46-127) – ბერძენი ისტორიკოსი და ბიოგრაფი. 469.
- პო ედგარ ალან** (1809-1849) – დიდი ამერიკელი რომანტიკოსი პოეტი, ნოველისტი, დეტექტიური ჟანრის ფუძემდებელი, ლიტერატურის კრიტიკოსი; გავლენა მოახდინა ევროპულ სიმბოლიზმზე. 26, 87, 161, 163, 164, 185, 283, 305-311, 315, 351.
- პოუპი ალექსანდერ** (1688-1744) – ცნობილი ინგლისელი პოეტი-კლასიციისტი. 251.
- პრევე ანტუან ფრანსუა** (1697-1763) – ცნობილი, როგორც აბატი პრევე. XVIII საუკუნის ფრანგი მწერალი, „მანონ ლესკოს“ ავტორი. 220, 221, 364.
- პრიუდომი სიული** (1839-1907) – ფრანგი პოეტი, ესეისტი, ნობელის პრემიის პირველი ლაურეატი ლიტერატურის დარგში. 218, 314, 315, 316.
- პროკლე დიადოხოსი** (412-485) – ბერძენი ფილოსოფოსი, ნეოპლატონიკოსი. 465.
- პრუსტი მარსელ** (1871-1922) – ფრანგი მწერალი, ევროპული მოდერნიზმის ერთ-ერთი მამამთავარი. 312, 421.
- პუშკინი ალექსანდრ** (1799-1837) – დიდი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი; ახალი რუსული ლიტერატურის ფუძემდებელი. 17, 141, 230, 236, 254, 271.
- პშიბიშვესკი სტანისლავ** (1868-1927) – პოლონელი მწერალი, დრამატურგი; მოდერნიზმის წარმომადგენელი. 349, 360, 361.

ჟ

- ჟირმუნსკი ვიკტორ** (1891-1971) – გამოჩენილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე, ლექსმცოდნე, ფუნდამენტური ნაშრომების ავტორი ლიტერატურის თეორიასა და ისტორიაში. 288.
- ჟუკოვსკი ვასილ** (1783-1852) – გამოჩენილი პოეტი, რუსული რომანტიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 440.
- ჟდენტი ბესარიონ (ბესო)** (1903-1976) – საბჭოთა კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე. 147.

რ

- რაბლე ფრანსუა** (1494-1553) – რენესანსის ეპოქის დიდი ფრანგი მწერალი-ჰუმანისტი, ავტორი რომანი-დილოგიისა „გარგანტუა და პანტაგრუელი“. 314.
- რამზესი** – რამზეს II (დაახლ. ძვ.წ. 1303-1213) – ეგვიპტის უდიდესი ფარაონი. 321.
- რასადინი სტანისლავ** (1935-2012) – რუსი ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი. 271.
- რასინი ჟან ბატისტ** (1639-1699) – დიდი ფრანგი დრამატურგი, კლასიციისტური დრამის მეტრი. 229.
- რაჭველიშვილი ქრისტეფორე** (1894-1937) – ფილოლოგი, ისტორიკოსი და პოლიტიკური მოღვაწე. 24.
- რემბო არტურ** (1851-1891) – დიდი ფრანგი პოეტი, ახალი ევროპული პოეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი. 12, 51, 148, 252, 307, 314, 315, 335, 347, 348, 349, 350, 390, 404, 439, 442.

- რემბრანტ ვან რეინი** (1606-1669) – დიდი ნიდერლანდელი მხატვარი, ფერწერისა და გრაფიკის უდიდესი ოსტატი. 5, 92, 187.
- რენიე ანრი დე** (1864-1936) – ფრანგი პოეტი, სიმბოლიზმის თვალსაჩინო ფიგურა. 165, 312, 315, 350, 388.
- რეხვიაშვილი დოდო** – იხ. ავტორთა შესახებ. 459, 483, 490.
- რიდი ჯონ** (1887-1920) – ამერიკელი მწერალი და ჟურნალისტი, ავტორი ნიგნისა „ათი დღე, რომელმაც შეძრა მსოფლიო“ (1919). 171, 450, 451.
- რიკერტი ჰაინრიხ** (1863-1936) – გერმანელი ფილოსოფოსი. 61.
- რილკე რაინერ მარია** (1875-1926) – დიდი ავსტრიელ-გერმანელი პოეტი და პროზაიკოსი; მოდერნისტული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი ფიგურა. 8, 24, 25, 47, 165, 166, 252, 284, 287, 349, 468.
- რიმსკი-კორსაკოვი ნიკოლაი** (1844-1908) – გამოჩენილი რუსი კომპოზიტორი, დირიჟორი. 342.
- რობაქიძე გრიგოლ** – იხ. ავტორთა შესახებ. 16, 486, 486.
- როდენბახი ჟორჟ** (1855-1898) – გამოჩენილი ბელგიელი მწერალი-სიმბოლისტი. 349.
- როლინა მორის** (1846-1903) – ფრანგი პოეტი, მუსიკოსი და მომღერალი. 36.
- რუბენსი პეტერ პაულ** (1577-1640) – გამოჩენილი ფლამანდიელი ფერმწერი, ბაროკოს სტილის წარმომადგენელი. 480.
- რუსთაველი შოთა** – უდიდესი ქართველი პოეტი, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი. 6, 9, 18, 23, 25, 47-50, 75, 91, 93, 94, 108, 110, 111, 117, 119, 131, 134, 136, 144, 185, 260, 268, 271, 274, 278-281, 291, 307, 312, 328-330, 340, 346, 374, 392, 394, 395-397, 414, 421, 430, 434, 438, 440, 449, 480.
- რუსო ჟან-ჟაკ** (1712-1778) – დიდი ფრანგი ფილოსოფოსი და მწერალი, განმანათლებლობის ერთ-ერთი მეთაური. 364.
- რუხაძე ვარლამ** (1874-1935) – პოეტი, მთარგმნელი. 480
- რუხაძე ნოდარ** (1929-1977) – ლიტერატორი, მთარგმნელი. 244, 483, 488.

ს

- საიათნოვა** (1712-1795) – საქართველოში მოღვაწე, ეთნიკურად სომეხი სამეცნიერო პოეტი-აშული. 40.
- სა-კარნეირო მარიო დე** (1890-1916) – პორტუგალიელი მწერალი. 349.
- სარაჯიშვილი ივანე (ვანო)** (1879-1924) – დიდი ქართველი მომღერალი, ქართული პროფესიული ვოკალური ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 152.
- სარდუ ვიქტორიენ** (1831-1908) – ფრანგი დრამატურგი. 214.
- სარჯველაძე ზურაბ** (1939-2002) – ენათმეცნიერი. 344, 484, 489.
- სეგანტინი ჯოვანი** (1858-1899) – იტალიელი მხატვარი. 257.
- სევერიანინი იგორ** (1887-1941) – ცნობილი რუსი პოეტი. 401.
- სეზანი პოლ** (1839-1906) – ცნობილი ფრანგი მხატვარი, პოსტიმპრესიონიზმის წარმომადგენელი. 320.
- სენდბერგი კარლ** (1878-1967) – ამერიკელი პოეტი, პროზაიკოსი. 166.
- სენ-ჟონ პერსი** (1887-1975) – ცნობილი ფრანგი პოეტი და დიპლომატი. 166, 254, 258.
- სენ-სანსი ჩარლზ-კამილ** (1835-1921) – ცნობილი ფრანგი კომპოზიტორი, დირიჟორი, ორგანისტი და პიანისტი. 439.
- სეპირი ედუარდ** (1884-1939) – ამერიკელი ლინგვისტი, ეთნოლოგი და ეთნოფსიქოლოგი. 91.
- სერვანტესი მიგელ დე საავედრა** (1547-1616) – დიდი ესპანელი მწერალი, მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსი. 31.
- სვინბორნი ჰენრი** (1743-1803) – ცნობილი ინგლისელი მწერალი. 349, 350.
- სიმეუსი** – სოკრატეს მონაფე. 363, 364.
- სკრიაბინი ალექსანდრ** (1872-1915) – გამოჩენილი რუსი კომპოზიტორი და პიანისტი. 387.

სმირონოვი იგორ (დ. 1944) – რუსი ფილოსოფოსი და ფილოლოგი. 294.
სოკრატე (ძვ. წ. 469-ძვ. წ. 399) – დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი. 363, 477.
სოლოგუბი ფიოდორ (1863-1927) – გამოჩენილი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, პუბლიცისტი, რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი. 350, 436.
სტანისლავსკი კონსტანტინ (1863-1938) – გამოჩენილი რუსი რეჟისორი და თეატრის თეორეტიკოსი, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დამფუძნებელი. 155.
სტენდალი – ანრი მარი ბეილი (1783-1842) – დიდი ფრანგი მწერალი, ავტორი რომანისა „წითელი და შავი“. 314.
სტრავინსკი იგორ (1882-1971) – დიდი რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი და დირიჟორი. 262, 263.
სტურუა ლია – იხ. ავტორთა შესახებ. 269, 387, 484, 489.
სულაკაური არჩილ (1927-1997) – ცნობილი პოეტი და პროზაიკოსი. 265, 277.
სულხანიშვილი ნიკო (1871-1919) – კომპოზიტორი, ლოტბარი და მომღერალი. 153.

ტ

ტაბიძე გალაკტიონ (1891-1959) – დიდი ქართველი პოეტი, XX საუკუნის ქართული პოეზიის რეფორმატორი. 5-481.
ტაბიძე ნოდარ – იხ. ავტორთა შესახებ. 208, 412, 484, 488.
ტაბიძე ტიცინ (1895-1937) – გამოჩენილი პოეტი, ესეისტი, მთარგმნელი, ცისფერყანწელთა ორდენის ერთ-ერთი მეთაური და თეორეტიკოსი. 17, 22, 87, 91, 233, 235, 245, 274, 275, 277, 292, 315, 350, 438-442, 478.
ტასო ტორკვატო (1544-1595) – ალორძინების ხანის გამოჩენილი იტალიელ პოეტი. 289.
ტერენციუსი პუბლიუს (ძვ. წ. 195-ძვ. წ. 159) – რომაელი კომედიოგრაფი. 266.
ტვენი მარკ – სემუელ კლემენზი (1835-1910) – ამერიკელი მწერალი, ჟურნალისტი, საზოგადო მოღვაწე, ამერიკული ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 270.
ტიბოდე ალბერ (1874-1936) – ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე. 36, 37, 76.
ტინიანოვი იური (1894-1943) – გამოჩენილი რუსი ლიტერატურის ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი, „ფორმალური სკოლის“ ერთ-ერთი ლიდერი, მწერალი. 141, 145, 287, 288, 352, 353.
ტიუტჩევი ფიოდორ (1803-1873) – დიდი რუსი რომანტიკოსი პოეტი, ფილოსოფიური ლირიკის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 41, 177, 292, 440, 442.
ტიციანი (დაახ. 1488-90-1576) – იტალიელი ფერმწერი, რენესანსის ერთ-ერთი უდიდესი ფიგურა. 54.
ტოლსტოი ლევ (1828-1910) – დიდი რუსი მწერალი და მოაზროვნე, პროზაიკოსი, დრამატურგი, პუბლიცისტი; მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსი. 32, 51, 191, 449, 472.
ტომასი დილან (1914-1953) – უელსელი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი. 166.
ტრუა კრეტიენ დე (1130-1191) – შუა საუკუნეების ფრანგი პოეტი, კურტუაზიული რომანის დამამკვიდრებელი. 77.
ტულუზ-ლოტრეკი ანრი (1864-1901) – ცნობილი ფრანგი მხატვარი, იმპრესიონიზმის წარმომადგენელი. 230.

უ

უაილდი ოსკარ (1854-1900) – გამოჩენილი ინგლისელი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, ესეისტი, ევროპული მოდერნიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 163, 164, 230, 235, 236, 263, 349, 350, 480.
უიტმენი უოლტ (1819-1892) – დიდი ამერიკელი პოეტი და ესეისტი. 47, 207.
უორდსვორთი უილიამ (1770-1850) – გამოჩენილი ინგლისელი რომანტიკოსი პოეტი, ესეისტი. 237.

ფ

- ფალიაშვილი ზაქარია** (1871-1933) – დიდი ქართველი კომპოზიტორი, დირიჟორი, ქართული ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 154.
- ფეტი აფანასი** (1820-1892) – გამოჩენილი რუსი რომანტიკოსი პოეტი, მთარგმნელი, სიმბოლიზმის წინამორბედი. 262, 292, 300, 433, 440.
- ფიდიასი** (ძვ.წ. 490-430) — ანტიკური ხანის დიდი ბერძენი მოქანდაკე და არქიტექტორი. 480.
- ფიროსმანი ნიკო** (1862- 1918)- თვითნასწავლი დიდი ქართველი მხატვარი. 318, 390.
- ფინტე იოჰან გოტლიბ** (1762-1814) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 204.
- ფლობერი გუსტავ** (1821-1880) – დიდი ფრანგი რეალისტი მწერალი, რომანისტი. 260
- ფოიერბახი ლუდვიგ** (1804-1872) – თვალსაჩინო გერმანელი ფილოსოფოსი-მატერიალისტი, ავტორი ნიგნისა „ქრისტიანობის არსება“. 444.
- ფოფანოვი კონსტანტინ** (1862-1911) — ცნობილი რუსი პოეტი, სიმბოლიზმის წინამორბედი. 432.
- ფრანგიშვილი ალექსანდრე** (1919-1989) — მეცნიერი, ფსიქოლოგი. 331.
- ფრანსი ანატოლ** (1844-1924) – გამოჩენილი ფრანგი მწერალი და ესეისტი, ჰუმანისტი და საზოგადო მოღვაწე. 245, 264, 428, 429.
- ფრიჩე ვიქტორ** (1870-1929) – რუსი ლიტერატურათმცოდნე, მარქსისტი. 196.
- ფროსტი რობერტ** (1874-1963) – გამოჩენილი ამერიკელი პოეტი. 166.
- ფსევდო-ლონგინე** – I-III სს. შუალედში მოღვაწე ბერძენი ფილოსოფოსი, ავტორი ტრაქტატისა „ამალღებულისათვის“. 80.

ქ

- ქავთარაძე დიმიტრი** (ქუჩუ) (1890-1910) – პოეტი, წერდა „დემონის“ ფსევდონიმით. 214.
- ქელბაქიანი გენო** (1910-1974) – დრამატურგი. 154.
- ქიაჩელი ლეო – ლეონ შენგელაია** – (1884-1963) – ცნობილი ქართველი მწერალი, რომანებისა და ნოველების ავტორი. 147, 157, 343.
- ქსენოკრატე ჰალკედონელი** (ძვ. წ. 396-314) – ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი. 465.
- ქურციკიძე ციალა** (1930-2010) – ძველი ქართული ლიტერატურული ძეგლების მკვლევარი, ტექსტოლოგი. 347.
- ქუჩიშვილი გიორგი** (1886-1947) – ცნობილი პოეტი, ქართული დემოკრატიული პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 480.

ღ

- ღამბაშიძე შალვა** (1899-1955) – მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. 147.
- ღვინჯილია ჯანსუღ** – იხ. ავტორთა შესახებ. 240, 484, 488.

ყ

- ყაზბეგი ალექსანდრე** (1848-1893) – პროზაიკოსი, დრამატურგი, პოეტი, ქართული ლიტერატურის კლასიკოსი. 216, 366.
- ყაუხჩიშვილი სიმონ** (1895-1981) – ცნობილი მეცნიერი-ბიზანტინოლოგი, ანტიკური ლიტერატურის სპეციალისტი, ისტორიკოსი. 347, 364.

შ

- შანშიაშვილი ალექსანდრე (სანდრო)** (1888-1979) – ცნობილი პოეტი, დრამატურგი. 128. 147, 436, 480.
- შელი პერსი ბიში** (1792-1822) – დიდი ინგლისელი პოეტი, ევროპული რომანტიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 6, 119, 230, 291, 306, 307.
- შენგელი გიორგი** (1894-1956) – რუსი პოეტი, მთარგმნელი, ლექსმცოდნე, კრიტიკოსი. 401.

- შენიე ანდრე** (1762-1794) – ფრანგი პოეტი და პოლიტიკური მოღვაწე. 472.
- შერვაშიძე მერი** (1888-1986) – სილამაზით განთქმული ქართველი არისტოკრატი ქალბატონი, ლეგენდის თანახმად, გალაკტიონ ტაბიძის მუზა. 230, 231, 232, 236, 237.
- შექსპირი უილიამ** (1564-1616) – დიდი ინგლისელი დრამატურგი და პოეტი, მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი უდიდესი ფიგურა. 51, 128, 150, 158, 159, 183, 185, 229, 263, 291.
- შილერი ფრიდრიხ** (1759-1805) – დიდი გერმანელი პოეტი და დრამატურგი, ესთეტიკოსი, გერმანული კლასიკური ლიტერატურის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 404.
- შკლოვსკი ვიქტორ** (1893-1984) – ცნობილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე, მწერალი, კრიტიკოსი, რუსული ფორმალური სკოლის ერთ-ერთი ლიდერი. 194.
- შოლოხოვი მიხეილ** (1905-1984) – გამოჩენილი რუსი მწერალი, „წყნარი დონის“ ავტორი. 423.
- შოპენი ფრედერიკ** (1810-1849) – გამოჩენილი პოლონელი კომპოზიტორი და პიანისტი. 391.
- შოპენპაუერი არტურ** (1788-1860) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი, „ნების ფილოსოფიის“ შემქმნელი. 61, 464.
- შტაინერი რუდოლფ** (1861-1925) – ცნობილი ავსტრიელი ფილოსოფოსი და თეოსოფი. 469.
- შტრაუსი რიჰარდ** (1864-1949) – ავსტრიელი კომპოზიტორი, ცნობილი როგორც „ვალსების მეფე“. 85.

ჩ

- ჩაპეკი კარელ** (1890-1938) – ჩეხი მწერალი. 352, 355, 361.
- ჩეხოვი ანტონ** (1860-1904) – დიდი რუსი პროზაიკოსი და დრამატურგი, ნოველის ერთ-ერთი უდიდესი ოსტატი. 56, 230.
- ჩიქოვანი სიმონ** (1903-1966) – ცნობილი პოეტი, ლიტერატურული წერილების ავტორი, საზოგადო მოღვაწე. 86, 88, 147, 157, 277, 278, 338, 440.
- ჩიხლაძე რაისა** – გალაკტიონის ტრფობის ობიექტი სიჭაბუკეში. 230, 231, 232, 236, 237.
- ჩუკოვსკი კორნეი** (1882-1969) – ცნობილი რუსი პროზაიკოსი, პოეტი და ლიტერატურის კრიტიკოსი. 303.
- ჩურლიონისი მიკალოიუს** (1875-1911) – ლიტველი მხატვარი და კომპოზიტორი. 319.
- ჩხეიძე ნინო (ნუცა)** (1881-1963) – ცნობილი მსახიობი. 24.
- ჩხეიძე ოთარ** – იხ. ავტორთა შესახებ. 337, 484, 489.
- ჩხეიძე როსტომ** – იხ. ავტორთა შესახებ. 477, 484, 490.
- ჩხეიძე უშანგი** (1898-1953) – გამოჩენილი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. 147.
- ჩხენკელი თამაზ** – იხ. ავტორთა შესახებ. 86, 161, 275, 277, 281, 326, 484, 487.
- ჩხიკვაძე ნოე** (1883-1920) – ცნობილი პოეტი, ქართული დემოკრატიული პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 307.

ც

- ცაიშვილი სარგის** – იხ. ავტორთა შესახებ. 274, 484, 488.
- ცვეტაევა მარინა** (1892-1941) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, ესეისტი. 387, 439, 440.
- ცირეკიძე სანდრო** (1894-1923) – პოეტი, ცისფერყანნელთა ორდენის წევრი. 401.

წ

- წერეთელი აკაკი** (1840-1915) – დიდი ქართველი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, პუბლიცისტი, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ-ერთი მეთაური. 20, 21, 26, 47, 58, 59, 60, 86, 87, 90, 114, 115, 120, 127, 128, 134, 135, 140, 144, 148, 161, 163, 164, 165, 171, 207, 224, 230, 231, 242, 246, 266, 269, 270, 271, 273, 277, 278, 279, 281, 305, 324, 327, 334, 335, 340, 366, 367, 392, 395, 396, 423-427, 437, 438, 439, 442, 448, 477.
- წინამძღვრიშვილი ილია** (1834-1920) – პედაგოგი, პუბლიცისტი, საზოგადო მოღვაწე. 264.

ჭ

ჭავჭავაძე ალექსანდრე (1786-1846) – გამოჩენილი ქართველი რომანტიკოსი პოეტი, რომანტიზმის დამწყები ქართულ ლიტერატურაში. 112, 113, 114, 278, 279, 340, 396.

ჭავჭავაძე თამარ (1896-1968) – ცნობილი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. 147.

ჭავჭავაძე ილია (1837-1907) – დიდი ქართველი პოეტი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მეთაური. 10, 47, 51, 59, 60, 86, 87, 89, 91, 93, 127, 128, 140, 144, 148, 160, 161, 164, 171, 173-175, 206, 224, 225, 230, 246, 253, 262, 264, 277, 278, 279, 281, 305, 326, 332, 334, 392, 395, 396, 425, 427, 432, 439, 477.

ჭანტურია ტარიელ – იხ. ავტორთა შესახებ. 266, 269, 270, 484.

ჭილაია სერგი (1912-1993) – საბჭოთა კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე. 25.

ჭილაძე ოთარ – იხ. ავტორთა შესახებ. 266, 269, 272, 286, 484.

ჭიჭინაძე ზაქარია (1853-1931) – ქართველი საზოგადო მოღვაწე, გამომცემელი, ლიტერატურისა და ისტორიის მკვლევარ-პოპულარიზატორი. 346.

ჭიჭინაძე კონსტანტინე (1891-1960) – ცნობილი პოეტი, მთარგმნელი, ლიტერატურის მკვლევარი. 24.

ხ

ხარანაული ბესიკ – იხ. ავტორთა შესახებ. 266, 269, 273, 484.

ხახანაშვილი ალექსანდრე (1864-1912) – ფილოლოგი, ლიტერატურის ისტორიკოსი, საზოგადო მოღვაწე. 480.

ხინთიბიძე აკაკი – იხ. ავტორთა შესახებ. 98, 115, 173, 484, 487.

ხლებნიკოვი ველიმირ (1885-1922) – ცნობილი რუსი ფუტურისტი პოეტი და პროზაიკოსი, რუსული ავანგარდიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა. 271, 292.

ხორავა აკაკი (1895-1972) – გამოჩენილი მსახიობი, თანამედროვე ქართული თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 147.

ხუნდაძე სილოვან (1860-1928) – პედაგოგი, პუბლიცისტი, ლიტერატურის მკვლევარი. 25

ჯ

ჯავახაძე ვახტანგ – იხ. ავტორთა შესახებ. 266, 269, 287, 484.

ჯავახიშვილი ივანე (1876-1940) – ქართველი ისტორიკოსი და საზოგადო მოღვაწე, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დამფუძნებელი, საქართველოსა და კავკასიის ისტორიის თანამედროვე სამეცნიერო სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 346.

ჯავახიშვილი მიხეილ (1880-1937) – გამოჩენილი ქართველი პროზაიკოსი, ქართული ლიტერატურის კლასიკოსი. 147, 157.

ჯაველიძე ელიზბარ – იხ. ავტორთა შესახებ. 407, 484, 489.

ჯანაშია სიმონ (1872-1918) – ცნობილი ქართველი ისტორიკოსი. 24.

ჯგუბურია მურმან – იხ. ავტორთა შესახებ. 342, 418, 484, 489.

ჯოისი ჯეიმზ (1882-1941) – გამოჩენილი ირლანდიელი მწერალი, მოდერნისტი, „ულისეს“ ავტორი. 258.

ჯორჯაძე ბარბარე (1833-1895) – მწერალი, პუბლიცისტი, რაფიელ ერისთავის და. 87.

ჯოტო დი ბონდონე (1267-1337) – ალორძინების ხანის იტალიელი ფერმწერი, მოქანდაკე და არქიტექტორი. 92.

კ

ჭაიდეგერი მარტინ (1889-1976) – გამოჩენილი გერმანელი ფილოსოფოსი, ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 90.

ჭაიზენბერგი ვერნერ (1901-1976) – გამოჩენილი გერმანელი ფიზიკოსი, კვანტური მექანიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 255.

- ჰაინე ჰაინრიხ** (1797-1856) – დიდი გერმანელი პოეტი, პუბლიცისტი და კრიტიკოსი, ევროპული რომანტიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 208, 217, 218, 254, 260, 359.
- ჰარტმანი ნიკოლაი** (1882-1950) – გამოჩენილი გერმანელი ფილოსოფოსი, კრიტიკული ონტოლოგიის ფუძემდებელი. 90.
- ჰაუზენშტეინი ვილჰელმ** (1882-1957) – გერმანელი ხელოვნებათმცოდნე. 196.
- ჰაფიზი (ჰაფეზი)** (1320-1389) – დიდი ირანელი პოეტი, მსოფლიო ლირიკის კლასიკოსი. 110, 119.
- ჰაჯი მურატი** (XVIII საუკუნის 90-იანი წლების დას.-1852) – დალესტნისა და ჩეჩნეთის გამათავისუფლებელი ბრძოლის მონაწილე, ავარიის სახანოს ერთ-ერთი მმართველი. 51.
- ჰეგელი გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ** (1770-1831) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 187, 202-205, 208, 306.
- ჰემინგუეი ერნესტ** (1899-1961) – გამოჩენილი ამერიკელი მწერალი, რომანისტი და ჟურნალისტი. 270.
- ჰერედი** – ერედია ჟოზე მარია დე (1842-1905) – გამოჩენილი ფრანგი პოეტი, „ტროფეების“ ავტორი. 47.
- ჰესიოდე** (დაახლ. ძვ.წ. VIII ს-ის მეორე ნახევარი – VII ს-ის პირველ ნახევარი) – ძველი ბერძენი პოეტი, „თეოგონიის“ ავტორი. 238.
- ჰიუგო ვიქტორ** (1802-1885) – დიდი ფრანგი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, სახელმწიფო მოღვაწე, მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსი. 163, 404.
- ჰომეროსი** (ძვ.წ VIII საუკუნე) – ლეგენდარული ბერძენი პოეტი, „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ავტორი. 134, 469.
- ჰოფმანი ერნსტ თეოდორ ამადეუს** (1776-1822) – გამოჩენილი გერმანელი რომანტიკოსი მწერალი და კომპოზიტორი. 303.
- ჰოფმანსტალი ჰუგო** (1874-1929) – ცნობილი ავსტრიელი პოეტი და პროზაიკოსი, ნეორომანტიზმისა და სიმბოლიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 349.

სარჩევი

რედაქტორისაგან.....	3
მიხეილ კვესელავა გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ზოგიერთი საკითხი.....	5
გრიგოლ რობაქიძე გალაკტიონ ტაბიძე და მისი „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“	16
ვიქტორ გაბესკირია გალაკტიონ ტაბიძის მხატვრული სახეები.....	22
კონსტანტინე გამსახურდია გალაკტიონ ტაბიძე.....	24
გიორგი გაჩეჩილაძე გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის ზოგიერთი მოტივი.....	27
გურამ კანკავა გალაკტიონ ტაბიძე.....	33
რევაზ თვარაძე როს სიმალღებებს სწვდებოდა არსი.....	43
მირიან აბულაძე რუსთველის სახე ქართულ საბჭოთა პოეზიაში.....	49
გიორგი ზაუტაშვილი ასოციაციური წარმოსახვა ლირიკაში.....	51
ნოდარ ნათაძე პოეტური სახის სიცოცხლე.....	54
გურამ ასათიანი გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა (სიმბოლისტური პერიოდი).....	57
როლანდ ბურჭულაძე „პოეტური ინტეგრალის“ დიფერენცირება.....	76
როლანდ ბურჭულაძე ტროპი-გამოცანის ამოხსნის ცდა.....	77

როლანდ ბურჭულაძე	
„მოძრაობა და მარტო მოძრაობა...“	80
ზურაბ კიკნაძე	
„რალაც ამაზე ღრმა, უფრო მეტი...“	82
თამაზ ჩხენკელი	
გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის გარშემო.....	86
აკაკი ხინთიბიძე	
მუსიკა, გრძნობა და სილამაზე.....	98
დავით კობიძე	
გალაკტიონ ტაბიძე და აღმოსავლური ლექსთწყობის საკითხები.....	107
აკაკი ხინთიბიძე	
ოციანი წლების ქართული პოეზიის სტილური სიახლენი.....	115
გიორგი გაჩეჩილაძე	
გალაკტიონ ტაბიძის ბოლო პერიოდის ლირიკა.....	127
ვასილ კიკნაძე	
გალაკტიონ ტაბიძის თეატრალური სამყარო.....	146
ირაკლი კენჭოშვილი	
გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის გენეზისისათვის.....	160
აკაკი ხინთიბიძე	
ილია და გალაკტიონი.....	173
აკაკი ვასაძე	
ესმოდა სახე მელოდიების.....	176
გიორგი გაჩეჩილაძე	
გალაკტიონის პოეტური ფენომენი და კრიტიკა.....	181
გიორგი მერკვილაძე	
გალაკტიონის პოეტური სტილი.....	189
თამაზ ბუაჩიძე	
„...როგორც ნამდვილად ამბობს ჰეგელი“ (კომენტარი გალაკტიონის ერთი ლექსისა).....	202
ემზარ კვიციანი	
„არტისტული ყვავილების“ მეორედ დაბადება.....	206

ნოდარ ტაბიძე	
გალაკტიონის ლექსთა დაბადება.....	208
გიორგი მარგველაშვილი	
აქ გული მონაა და თანაც ბატონი.....	222
აკაკი ვასაძე	
„ვინ იყო გალაკტიონის მერი“ და ზოგი რამ პოეზიაზე.....	230
ჯანსუღ ღვინჯილია	
ლაჟვარდის ხმები.....	240
პოეზიის დიადი შუადღე	
ნოდარ რუხაძის ინტერვიუ მიხეილ კვესელავასთან.....	244
მრგვალი მაგიდა თემაზე:	
რა გზით მიდის ქართული პოეზია გალაკტიონის შემდეგ?.....	266
სარგის ცაიშვილი	
გალაკტიონი და ქართული კლასიკური პოეზია (რამდენიმე შენიშვნა და პარალელი).....	274
მაია ნათაძე	
ტროპისა და ტროპულობის შესახებ.....	282
თეიმურაზ დოიაშვილი, ლევან ბრეგაძე	
ინტეგრალური პოეზიის „საიდუმლოება“.....	285
თამაზ ვასაძე	
„ლურჯა ცხენების“ გამო (ლექსიკურ-სემანტიკური ანალიზი).....	293
თეიმურაზ დოიაშვილი	
მეტყველი ბგერა პოეზიისა.....	299
რევაზ თვარაძე	
„ედგარი მესამედ“.....	305
გასტონ ბუაჩიძე	
თავის ქალა, სამკაული და ყვავილები.....	312
ემზარ კვიციანიშვილი	
დაკვირვებები გალაკტიონის ლირიკაზე.....	316
ნოდარ ნათაძე	
გალაკტიონი მკითხველის წინაშე.....	330

ოთარ ჩხეიძე	
გალაკტიონი, ვერლიბრი.....	337
ზურაბ სარჯველაძე	
მშვენიერი ძველი ენა.....	344
ნოდარ კაკაბაძე	
სიმბოლიზმი და გალაკტიონი.....	347
თეიმურაზ დოიაშვილი, ლევან ბრეგაძე	
„დაკარგული გასაღების“ ძიებაში.....	351
თეიმურაზ დოიაშვილი	
„გავეშლი ძვირფასი ლექსების კონებს“ (გალაკტიონის ეპითეტი).....	365
ლია სტურუა	
იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს... ..	387
ნოდარ დუმბაძე	
გალაკტიონი.....	391
აკაკი ვასაძე	
გენიალური გალაკტიონი.....	396
როლანდ ბერიძე	
მყარი სალექსო ფორმები გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში.....	399
ელიზბარ ჯაველიძე	
გალაკტიონის ერთი ლექსის ინტერპრეტაციისათვის („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“.....)	407
მურმან ჯგუბურია	
გალაკტიონის ერთი ლექსის გამო.....	418
ზურაბ კიკნაძე	
აკაკის ლანდი.....	423
თამაზ ვასაძე	
იდუმალი სახე და ანალიზი.....	427
ირაკლი კენჭოშვილი	
რომანტიკული ტრადიცია გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში.....	431
გიორგი მარგველაშვილი	
გალაკტიონი და ბლოკი.....	438

დოდო რეხვიაშვილი	
ზოგიერთი საკითხი	
გალაკტიონის პოეზიაში.....	459
მერაბ კოსტავა	
გალაკტიონი.....	468
როსტომ ჩხეიძე	
გალაკტიონის ამირანი.....	477
დამატება	
მ.გ.	
Crane aux Fleurs Artistiques	
გალ. ტაბიძე.....	480
ავტორთა შესახებ.....	482
პირთა საძიებელი.....	485