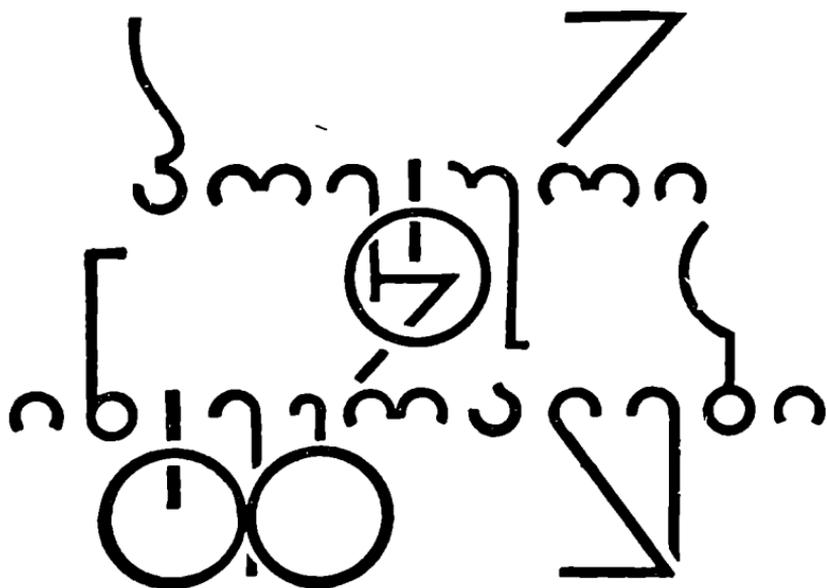


# მონეტა კვლევება



ბანკის  
ბანკის  
ბანკის  
ბანკის



ბანკის  
ბანკის

თბილისი — 1977

როცა უბრალო სიდიდეთა რჩება რკალები,  
უმაღლესი გზა წინ შემუღება:  
ინტეგრალები.  
რთულ ინტეგრალებს მე ვადარებ ეხლა  
შეორეს,  
მსგავსებას მათსა და პოეტის  
ცხოვრებას შორის;  
მას ზომ ჯერ ისევ ბავშვობის ღროს,  
დიდი ხნის წინად,  
სიტყვებთან ბრძოლა და დაძლევა  
ჰქონია ჟინად.  
ეხლა კი მის წინ გაიშლება  
ფერნაალები –  
უმაღლესი გზა – პოეზიის ინტეგრალები.

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი

**წიფაფურში რომ მოჰკლეს ილია,**

**მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი...**

ეშმაკის ბაღე...

ერთი ეპოქა რომ მთავრდება, მეორე იწყება. ახალ ეპოქას კი 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 მოცემულ გამოცდილებას. ხოლო მეორეს მხრივ ახალ საფეხურს კმნის ლიტერატურის განვითარებაში („სიახლე ძველიო“ — ამბობს გალაკტიონი).

ეს საერთო კანონია და არც ქართული პოეზია შეიძლება წარმოადგენდეს რამე გამონაკლისს. საქმე ის არის მხოლოდ, გავერთკეთ, თუ რა ფორმებში ვლინდება ეს სიახლე. მოგეხსენებათ, გალაკტიონი, წინაპრებისა და თავისი სახელით, ასე მიმართავდა ახალ თაობას:

ახალი, ახალი! მოგვეცი თ ახალი!..

ამას იგი მოითხოვდა არა მარტო პოეზიის, არამედ მთელი ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფისაგან. „ყოველი დღე უნდა იყოს სიახლე“, — წერდა გალაკტიონი. იგი ყველგან და ყველაფერში ახლის ტრფიალი იყო; ამბობდა კიდევ: „დაუქცნობ 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 ახალითო“ რომ წერს, სწორედ ამის გარკვევაა ძნელი. ხომ უნდა გავიგოთ, რა არის ეს „რალაც ახალი“ და რითია იგი „მომჯადოები“. როცა ვამბობთ „ახლის გრძნობაო“,

ვიციტ კიდეც, რასაც ნიშნავს ეს, მაგრამ ვინმე რაინერ მარია რილკესებურად რომ გვეკითხება, „გესმით ახალი?“ — ვიზნევიტ, რადგან „გრძნობთო?“ კი არ ამბობს, — „გესმითო?“ გალაკტიონი კი, ჩანს, არა მარტო გრძნობს, არამედ უსმენს კიდეც ახლის „ყოველ გაშრიალებას“; თვითონაც წერს, „მე მესმის სახე მელოდიუბისო“ და, მართლაც, იგი გონებისათვის მიუწვდომი და ენით გამოუთქმელი ინტუიციით („ემმაკის ბადითო“, — ამბობენ) იჭერს ჯერ არსმენილსა და არგავონილ ინტონაციებს...

.. 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 დაუწერია 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 სხვა და სხვა. ეს მართლაც ასეა, მაგრამ განა მარტო ამის თქმა კმარა. ათასჯერ რომ გავიმეოროთ ეს საანბანო ქეშმარიტება, ამით საქმე წინ ვერ წაიწვეს, თუ ვინმე არ დაჯდა და დალაგებით არ მოგვასხუნა, რაში მდგომარეობს ეს „ნოვატორობა“, „განუმეორებელი არტისტიზმი“ თუ „ეპოქის შესაფერისი პოეტური ენა“. ამისთვის კი, როგორც ჩანს, ჯერ ვერავინ 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 მესმის, ჩემის მხრივ ამის თქმა კადნიერება რომ იქნება, მაგრამ რა გაეწყობა, როცა თვითონ გალაკტიონი გამოთქვამს ამგვარ საყვედურს. მის დღიურებში ვკითხულობთ:

— მართლაცდა, ამდენი ლაპარაკია ჩემი ნოვატორობის შესახებ და ერთი ხეირიანი წერილიც კი არ არსებობს:

1. რა არის საზოგადოდ ნოვატორობა?
2. რაში გამოიხატება მისი დადებითი მხარე.
3. ნოვატორობა ფორმისა.
4. ნოვატორობა შინაარსის.
5. ეპოქის მნიშვნელობა.
6. პარალელები წარსულ მწერლობასთან.

7. ნოვატორი დამწყებია, ახლის შემომტანი. რანაირად აგრძელებენ მას სხვები, არანოვატორები, მაგრამ ნიჭიერი ხალხი.

ასეთია თვითონ გალაკტიონის მიერ შემოთავაზებული შვიდი თეზისი, რომლის მიხედვით უნდა ხდებოდეს მისი შემოქმედების ნოვატორული ხასიათის შესწავლა, ე. ი. იმის გარკვევა, თუ რა სიახლე მოიტანა მან ქართულ (და არა მარტო ქართულ) პოეზიაში.

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 ჭეროვანი ყურადღება მაინც არავის მიგვიქცევია. ამიტომ არის, რომ გალაკტიონის შემოქმედების ეს ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხი განიჭრავ ვერ გასცდა „ცარიელი სიტყვების“ ფარგლებს, რის გამოც თვითონ პოეტის მიერ ჩამოთვლილი შვიდი კითხვა დღესაც მოიხზვის სათანადოდ დასაბუთებულ განხილვას. ეს კი ძნელი საქმეა, იმდენად ძნელი, რომ მასთან ასე სახელდახელოდ მისვლა არ შეიძლება. ამას არა ერთი და ორი მკვლევარის ხანგრძლივი მუშაობა დასჭირდება, იქნებ, თაობებისაც. მართალია, ახლაც ბევრი ვეჭიღებით ამ საქმეს, მაგრამ გუთნის გატანამდე ჭერ კიდევ შორსაა. საჭიროა დრო, მასალების შეგროვება, განსხვავებულ თვალსაზრისთა შეჭერება, საინტერესო რაკურსების მოძებნა და სხვა. ხალხში ამბობენ, ჭერ ფონს მოსინჯავენ და მერე შეტოპავენო. პოდა, ვიდრე საქმე „შეტოპაზე“ მიღვებოდეს, ვისაც ამის სურვილი და მოწოდება აქვს, თავისი აზრი უნდა გამოთქვას გალაკტიონის მიერ დასმულ კითხვებზე. თანაც, უმჯობესია, ჭერჭერობით მაინც მოვერიდოთ მწვავე პოლემიკურ ტონს, მეტი ყურადღებითა და მოთმინებით მოვეპყროთ ერთმანეთის შეხედულებებს, რადგან მთავარი ის კი არ არის, ვიდავოთ, არამედ ერთობლივი ძალებით მივალწიოთ სასურველ შედეგს. მით უმეტეს, რომ გალაკტიონის შემოქმედების გაგებაში ერთ პირზე დადგომა ძნელია. არც ბრმა დაუინებისა და კატეგორიული იმპერატივებით მსჯელობის უფლება გვაქვს მოპოვებული. ისედაც ვიცით, დევი ყურით რომ არავის დაუჭერია და არც უცილობელ ქეშმარიტებათათვის მიუკვლევია ვინმეს. გალაკტიონის უაღრესად რთული და მრავალფეროვანი შემოქმედების, უფრო კი მისი ინტეგრალური პოეტიკის სერიოზული შესწავლა ხომ დიდი ხანი არ არის, რაც

დაიწყო. ამისთვის წინასწარ არც თუ ისე ადვილი მოსამზადებელი საპუშაოებია ჩასატარებელი. ეს კი მხოლოდ დროთა განმავლობაში შეიძლება მოხდეს. ჯერ უნდა ის გავიაზროთ და გავითვალისწინოთ, რაც გაკეთებულია, მერე კი ახალი გზებიცა და ბილიკებიც მოვსინჯოთ. სულერთია, გალაკტიონის პოეზია ისეთი მრავალფეროვანი ფენომენია, რომ იგი არც „ერთი სანახავიდან“ გამომდინარეობს და არც ერთმნიშვნელობამდე დაიყვანება. მოგეხსენებათ, პოეტური ნაწარმოების აღქმა საერთოდ უაღრესად რთული პროცესია. იგი ყოველი ჩვენგანის „სულის თვალთა წინაშე“ თავისებურად ჩნდება. ჩვენ კი ყველას საკუთარი ხედვა გვაქვს. ანდაზადაც ითქმის, როგორც შეხედავ, ისე დანახავო. ეს „დანახვაც“ ძნელი საქმეა, რადგან გოეთესთვის „ხედვა — ფორმის მიცემაა“, საბასთვის — „თვალის ჩენა, გინა საქმე საცნაური, გინა მეცნიერება“. ჩვენ კი ერთი და იგივე საგანი თუ მოვლენა სულ სხვადასხვაგვარი ფორმით შეიძლება დავინახოთ, 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; იუზიკიელმა იგი იხილა, ვითარცა ჩაკეტილი კარი, რომელშიც არავინ შესულა; გედეონმა იგი იხილა, ვითარცა მატყლი; აბაკუმმა — ვითარცა ჩრდილოვანი მდელი; 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?! მე მგონია, ასეა გალაკტიონის რთული, ინტეგრალური პოეტური სამყაროც. ყველა ჩვენთაგანი თავისებურად „იხილავს“ მას, მაგრამ, თუ ბოლომდე ობიექტურნი ვიქნებით, რაიმე „საერთო ნიშნადობასაც“ დავადგენთ, რის მიხედვითაც შეგვეძლება, ასე თუ ისე სწორად განვსაზღვროთ ჩვენი ეპოქის ამ ერთ-ერთი უდიდესი პოეტის ადგილი როგორც ქართულ, ისე ევროპულსა და მსოფლიო პოეზიაში...

...აკი მოგახსენეთ, რომ ეს უაღრესად რთული საქმეა. ამიტომ ამ საუბარსაც მხოლოდ წინასწარი, მოსამზადებელი ხასიათი ექნება; და თუ აქ წარმოდგენილი შთაბეჭდილებები მასალად მინც გამოადგება ვინმეს, ვინც მომავალში გალაკტიონ ტაბიძის შესახებ სრულყოფილი მონოგრაფიის დაწერას მოისურვებს, ჩემს მიერ გაწეული შრომის მიზანდასახულებაცა და უფლებამოსი-

ლებაც ეს იქნება. მეტის პრეტენზია არც მე მაქვს, ამიტომ არც არავის ვეკამათები და არც სხვას მოუუწონებ საკუთარი აზრების თავზე მოხვევას; ყოველ შემთხვევაში მანამ, ვიდრე არ გამოჩნდება თავადაც პოეტური ბუნების, მრავალმხრივ განათლებული მკვლევარი, რომელიც, ანატოლ ფრანსის მიერ მოპასანის შესახებ თქმული სიტყვებისა არ იყოს, ისე დაწერს „სრომას გალაკტიონზე“, როგორც „ლომი დასწერდა სიმამაკეზე“, ასეთი რამ შესაძლებელი რომ იყოს. მანამ კი, ვიდრე ამგვარი „ლომები“ გამოჩნდებოდნენ, ჩვენ „შავი სამუშაოები“ უნდა შევესრულოთ, ოღონდ ისე, რომ უკუვადგოთ ყოველგვარი სკოლური რიტორიკა და შეძლები-სამებრ ახლო მივიდეთ გალაკტიონის სულიერ სამყაროსთან. ამგვარი ამოცანა შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის თუ „ინტუიციური ლიტერატურათმცოდნეობის“ მონაპოვრების გათვალისწინებას და წერის ერთგვარ იმპრესიონისტულ მანერას მოითხოვს. კაცმა რომ თქვას, არც მე მაქვს განზრახული გალაკტიონის შემოქმედებაზე სამეცნიერო-დოგმატიკურად გამოკვლევის დაწერა ასეთ შემთხვევაში მიღებული კატეგორიული დასკვნებითა და ტრადიციული „აპარატურით“. უფრო ის მინდა, საკუთარ დაკვირვებებზე, შთაბეჭდილებებსა და ფიქრებზე გესაუბროთ. შეიძლება, ამის გამო ზოგჯერ გაუქვალავ გზებსა და ბილიკებზე მოგვიხდეს სიარული, მაგრამ ეს არაფერი. ვისაც უნდა სიმართლის კვალს ეწიოს, ამგვარმა დაბრკოლებამ არ უნდა შეაშინოს. ამასთანავე, თუ მკითხველთა ნაწილი მაინც გამოძევება ამ გზაზე, ხომ კარგი — მადლობის მეტი რა მეტქმის, არადა, მათი ნებაა... წინასწარ კი ისიც მინდა გითხრათ, რომ ჩემი ამ საუბრის გეზის მიმცემი გალაკტიონის მიერ ჩამოყალიბებული ის შვიდი კითხვა იქნება. შვიდი-მეთქი რომ ვაპრობ, თვალწინ თითქოს ადამის ქამიდან ცნობილი „მაგიური კვადრატი“ მიდგას. იმ კვადრატში ჩაწერილი ციფრები, მოგეხსენებათ, ყველა მიმართულებით: ვერტიკალურით, ჰორიზონტალურით თუ დიაგონალურით, ერთსა და იმავე რიცხვს ქმნის. აბა, „მაგიური კვადრატისა“ ახლა ვის სჯერა, მაგრამ გალაკტიონის შემოქმედებაზე საუბრისას, ალეგორიულად რომ ვთქვათ, ასე მგონია, საითაც არ უნდა გავიწიო, მაინც იმ „მაგიურ შვიდის“ კვადრატში მომიწევს ტრიალი. მართალი გითხრათ, გულიც იქითკენ მიმიწევს და მეც მორჩილად მივყვები მის კარნახს; თუმცა არც გალაკტიონის სიტყვებს ვივიწყებ:

არ ვიცი, ეს გზა  
საითკენ მიდის,

## ახალი ლანდი...

სადავოდ უკვე არავის მიაჩნია, რომ გალაკტიონი ახალი ეპოქის შემქმნელია ქართულ პოეზიაში. ეს ქვეშაირიტად ასეა, მაგრამ ის კი უნდა გავარკვიოთ, სად იწყება ეს „ახალი ეპოქა“ და რა როლი მიუძღვის გალაკტიონს მის ჩამოყალიბებაში. „გავარკვიოლო“ ვამბობთ, თორემ, კაცმა რომ თქვას, აქ არც არაფერია გასარკვევი, რადგან ამ კითხვაზე სრულიად ნათელ პასუხს თვითონ გალაკტიონი გვაძლევს, თანაც საოცარი სიზუსტით: 1908 წლიდანო. ამგვარი სიზუსტე, ალბათ, იმითია გამოწვეული, რომ სწორედ ამ წელს გამოქვეყნდა გალაკტიონის პირველი ლექსი, რაც, ბუნებრივია, დიდი სიხარული იყო ახალგაზრდა პოეტისათვის. ამ სიხარულს იგი თავის დღიურებს ანდობს:

— 1908 წელს, როდესაც პირველი ლექსი დაიბეჭდა, ჩემს ცხოვრებაში შემოიჭრა რაღაც ახალი. მე მეჩვენებოდა, რომ სადღაც გაიღო კარი და მე ვიწრო და ბნელი საკანიდან ამოვედი თავისუფალ ასპარეზზე და ყველგან, სადაც თვალი მისწვდებოდა, იყო მზე, მოძრაობა და სინათლე...

სხვაგან კი ასე:

— XX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში იფეთქა არაჩვეულებრივმა სიახლემ ქართულ პოეზიაში... გამოვიდნენ ახალგაზრდა ძალები... მათი მეკვლე, მედროშე მე ვიყავი...

იგივეა ნათქვამი მის ცნობილ ლექსში, რომლის ორი სტრიქონი მე ამ საუბრის პირველი თავის სათაურად და ეპიგრაფად გამოვიყენე:

წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია,  
მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი...

სხვებსაც აქვთ ნათქვამი, ილია ჭავჭავაძის მოწამეობრივი სიკვდილი წარსული საუკუნის მწერლობის სიმბოლური დასასრული იყო.

ამას განსაკუთრებით გრძნობდა გალაკტიონი, რადგან ილია მისთვის არა მარტო დიდი მწერალი იყო, არამედ ზაყუთარი სულის ნაწილი:

სული ჩვენი ოჯახის იყო დიდი ილია, — წერდა იგი.

ასე რომ, ყოველივე ამით თვითონ გალაკტიონმა არა მარტო

მიგვითითა ახალი ეპოქის დასაწყისზე, არამედ მისი დადგენის ზოგადი ფარგლებიც მოხაზა. „დადგენის“-მეთქი იპიტომ ვაძობ, რომ არც ერთი ეპოქის დასაწყისი და დასასრული არ თარიღდება ამგვარი „საოცნებო სიზუსტით“. ყოველ ეპოქას აქვს თავისი საინკუბაციო პერიოდიცა და ისტორიული პერსპექტივაც. როგორც ჩანს, ამას გალაკტიონიც ითვალისწინებდა, როცა წერდა:

დადგა ცხრაას რვა, ახალი ლანდი  
ჩემთვის სიზმრებში უცნობაა ჭერ.  
ახალი წვიმა, ქარი, „დალანდი“  
და მთელი ხანა წიგნის: Craine aux fleurs...

ეს ხანა კი, ჩემი აზრით, ფართოდ მოხაზული ოციანი წლებია, რაც დაახლოებით 1915 წლით იწყება და 1928 წლამდე გრძელდება. ამ „ახალი ხანის“ შესახებ თვითონ გალაკტიონი ჭერ კიდევ 1922 წელს წერდა:

— ჩვენი სამშობლო — სამშობლოა ლეგენდების, პოემების, ტრაგედიების, მაგრამ პოეტი გრძნობს — არ შეიძლება ცხოვრება მხოლოდ წარსულით, ცხოვრება მიდის წინ და... პოეტი გრძნობს, არ შეიძლება ჩამორჩეს მას... მეხუთე საუკუნის სტილი შვენის თვით მეხუთე საუკუნეს, მაგრამ ჩვენი საუკუნისათვის მარტოოდენ ძონძებია. ჩვენი პოეტისათვის ძვირფასია ძველი ღმერთები, მაგრამ ჩვენ გვყავს ახლებიც, ისეთებიც, რომლებიც შეეფერებიან ჩვენს დროს, ჩვენს ეპოქას, ჩვენს კულტურულ დონეს, ჩვენს ტექნიკურ საშუალებებს. ჩვენ განვიცადეთ [ახალი] საქართველო, მსოფლიო ომი, დიდი რევოლუცია. არავინ არ უარპყოფს, რომ მოვიდა ახალი ცხოვრება, ახალ ცხოვრებას სჭირდება ახალი ფორმები, ახალ ფორმებს კი — ახალი სიტყვები...

...ქართული პოეზიის ამგვარი განახლებისათვის მებრძოლთა მეთაური და მედროშე გალაკტიონი იყო. თვითონაც წერდა ამის შესახებ:

— მე მახსოვს ტიტანიური გემი „დალანდი“, იგი მიარღვევდა შავი ზღვის აბობოქრებულ ტალღებს, მე ვბრუნდებოდი რევოლუციიდან, მომქონდა კაპიტალური რომანები და წიგნი „Craine aux fleurs“ და კიდევ ერთი იდეა: განახლება ან სიკვდილი!

ამ იდეით იყო გამსჭვალული მისი ლექსების პირველივე კრებული. ამას იმთავითვე აღიარებდა ყველა, ვისაც ლიტერატურასთან რაიმე დამოკიდებულება ჰქონდა. ერთ იმდოინდელ ჟურნალ-

ში „Crain aux fleur artistique“-ს შესახებ მოთავსებული სტატიიდან გალაკტიონს ასეთი ადგილი ამოუწერია:

— ახალი ქართული პოეზია ზეიმობს თავის ფერისცვალებას და ამ განახლების პირველი ჩუმი და წრფელი აღსარება ეს წიგნია...

ამას შეგვიძლია ჩვენც დავუმატოთ: მისი პოეზიის ნოვატორობის უტყუარი ნიშანიც. ხოლო რაც შეეხება თვით ამ ცნების შინაარსს, ამასაც თვითონ გალაკტიონი გვიხსნის თავის მეშვიდე თეზისში, „ნოვატორი დამწყებია, ახლის შემომტანია“. ისიც ცხადია, რომ გალაკტიონს ყოველგვარი სიახლე როდი მიაჩნდა ბაჯალლო ოქროდ. ამიტომაც, თავის მიერვე დასმულ კითხვას ნოვატორობის შესახებ ზედაც რომ დაურთო, „რამი გამოიხატება მისი დადებითი მხარეო“.

ეს არის! ახალი ყოველთვის უკეთესს როდი ნიშნავს! სიახლე მაშინაა ფასდასადები, თუ ფსიქოლოგიურად აუცილებელია და დადებით შედეგს იძლევა, თორემ ყოველგვარი სიახლე რომ ნოვატორობის ნიშანი იყოს, ყველასგან ხელგამოსავალი იქნებოდა, ან, გალაკტიონის სიტყვებითვე რომ ვთქვათ, „არანოვატორები, მაგრამ ნიჭიერი ხალხიც“ შესძლებდა ამას.

ასეა. ყოველი ჭეშმარიტი პოეტი დიდი სიფრთხილით უდგება ახალი ფორმების შემოტანას პოეზიაში. ვაჟა წერდა:

— ნუ გგონიათ ფორმებს ვთხზავდე, ღმერთმა დამიფაროს!

მან იცოდა, რომ ახალი ფორმა კი არ უნდა „შეთხზა“, არამედ ისე „მოიპოვო“, რომ ბუნებრივად მიჰყვებოდეს ეპოქისა და საკუთარი მსოფლმხედველობის მოთხოვნილებას.

— რა არის აქ საწყინო, — განაგრძობს ვაჟა, — შემოტანა მრავალის ფორმებისა; თუ კი სადმე მოგვეპოვება, კი ნიშანი მგონია, ხოლო ფორმების გატანა და შემცირება — ერის გალახვად, შეურაცხყოფად მიმაჩნია...

...საკითხის ამგვარი დაყენება იმის გარკვევასაც მოითხოვს, თუ რა აუცილებლობა იწვევს ძველი ფორმების უარყოფას და ახლის ძიებას. კაცმა რომ თქვას, არც ესაა დიდად თავსატეხი საკითხი. რა იწვევს და... ახალი ეპოქის თავისებურებანი, სამყაროს ახალი გაგება, საგნებისა და მოვლენების ახალი ურთიერთობა, ადამიანთა ახლებური ფსიქიკური წყობა, ზნეობისა და მორალის ახალი ნორმები და სხვა და სხვა. ე. ი. რასაც გალაკტიონის მეხუთე თეზისის მიხედვით „ეპოქის მნიშვნელობა“ ეწოდება. ეს არის

ახალი ლიტერატურული მოვლენების ნოვატორული ხასიათის განმ-  
საზღვრელი ძალა. მართლაც და... ხომ არ შეიძლება, ვინმეს თა-  
ნამედროვე ეპოქის პოეტური ასახვის, ან, როგორც გალაკტიონი  
ამბობს, „გამოსახების“ პრეტენზია ჰქონდეს, მაგრამ ძველ წარ-  
მოდგენებსა და ფორმებს ვერ გასცდეს. გალაკტიონს უწერია:

— ჩვენს საუკუნეს გაქანებული მერნები სჭირდება. ახლა ეს  
მერნები დგანან ახალი ეპოქის კარებთან და უცდიან გაბედულ  
მხედრებს... ;

ჰოდა, როცა ის „გაბედული მხედრები“ გამოჩნდნენ, სწორედ  
მაშინ დაიწყო იმ სიახლეთა ინტენსიური ძიება, რაც თან მოჰყვება  
ზოლმე ყოველ ახალ დიდ ძვრებს ქვეყნის სოციალ-ეკონომიურსა  
და იდეოლოგიურ ცხოვრებაში. ამისი პირველი და ყველაზე ძლი-  
ერი დადასტურება გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებია“ — ლექსი,  
სადაც არაჩვეულებრივი ფერადოვნებითაა გადმოცემული გალაკ-  
ტიონის დაუოკებელი მისწრაფება სიახლისაკენ...

### ნათხოვარი წერაყინები...

საქართველოში თანამედროვე პოეზიის ახალი ფორმების ამ-  
გვარი ინტენსიური ძიება, როგორც მოგახსენეთ, „ფართოდ მო-  
ხაზულ“ ოციან წლებს ემთხვევა. ასეა ეს ევროპის სხვა ქვეყნებშიც.  
და თუ წინასწარ ამ მოძრაობის თითო-ოროლა, ყველაზე დამახა-  
სიათებელ სახელებზე მითითება გვინდა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ  
ესენია: საფრანგეთში — სტ. მალარმე და პ. ვალერი, გერმანი-  
აში — შტ. გეორგე და რაინერ მაძია-რილკე, ინგლისში — თ. ელი-  
ოტი, რუსეთში — ვლ. შაიაკოვსკი, საქართველოში — გ. ტაბიძე  
(მგონი, აქაც შვიდი გამოვიდა!). ისიც ფაქტია, რომ ამ ძიებამ  
იმდენად თავისებური სახე მიიღო ყველგან, რომ ზემოთ ჩამოთ-  
ვლილი პოეტები მხოლოდ ახალი ფორმების ძიების ასპექტში თუ  
ზედებიან ერთმანეთს, სხვა არაფერი.

მერე და, განა შესაძლებელია ესოდენ განსხვავებული პო-  
ეტების „თანამედროვე პოეზიის“ ერთ ჰერკვეშ მოთავსება? —  
ეკითხავს ვინმე.

დიახ, შესაძლებელია! მიუხედავად იმისა, რომ მალარმე, ვა-  
ლერი, გეორგე, რილკე, ელიოტი, შაიაკოვსკი და გალაკტიონი, რო-  
გორც მსოფლმხედველობის, ისე პოეტური სტილის თვალსაზრი-  
სით იმდენად განსხვავებულნი არიან ერთმანეთისაგან, რომ მათი  
ერთ ფარში მოქცევა მართლაც ძნელია, მაგრამ ისინი, თავიანთ

თანამოაზრეებთან ერთად, ამგვარ წინააღმდეგობათა ფარგლებშიც კმნიან თანამედროვე ევროპული პოეზიის პოლიფონიურ ქლერადობას. ამ ერთიანობას კი უმთავრესად ეპოქის საერთო დამახასიათებელი ნიშნები განსაზღვრავს და არა მხოლოდ ლიტერატურული კავშირ-ურთიერთობანა. ეს საერთოდ ცნობილი ფაქტია. ჯერ კიდევ გოეთემ თქვა, ეპოქის ერთიანი მისწრაფებები იწვევენ მწერალთა შორის მსგავსებასო.

ილიაც წერდა:

— ხალხთა ცხოვრებაში არის ბევრი ზოგადი კანონები, რომელნიც ყველგან ერთნაირად მოქმედებენ. ეს რომ არ იყოს, თვითონ მეცნიერებაც, რომელიც სხვა არა არის რა, გარდა მისი, რომ კრებაა ზოგადის კანონებისა, ფუჭი სიტყვა იქნებოდა...

ამ შემთხვევაში ცხოვრების ეს „ზოგადი კანონები“, ახალ თემატიკასთან და თვალსაზრისთან ერთად, „გამოსახების“ ახალი ფორმების ძიებაშიც ვლინდება. თვით ეს ფორმებიც, ცხადია, განსხვავებულია, ინდივიდუალური, მაგრამ მათ „საერთო ნიშანდობაც“ აქვთ, რაც „თანამედროვე პოეზიის“ მხატვრულ-ესთეტიკურ თავისებურებას ქმნის. ეს ეხება არა მარტო პოეზიას, არამედ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა დარგს, სადაც კი გამოსახვის ახალ, ნოვატორულ ხერხებსა და მეთოდებთან გვაქვს საქმე. ამგვარი სიახლენი კი ზოგჯერ იმდენად რადიკალურია, რომ მნიშვნელოვნად უცვლის ფორმას კულტურისა და ცივილიზაციის საერთო სახეს. ამიტომაც, რომ უკვე არავინ აგებს ბაროკოსა და როკოკოს სტილის შენობებს; არ ხატავენ ისე, როგორც წინა საუკუნეებში; არც ისე წერენ მხატვრულ ნაწარმოებებს, როგორც მაშინ. თვით ხელოვნებისა და ლიტერატურის „მარადიული ნიმუშების“ გაგებაც გამორიცხავს მათი განმეორების ან მიბაძვის შესაძლებლობას. წარმოგიდგენიათ ჩვენი დროის მხატვარი, რომელიც მიქელანჯელოს, ლეონარდო და ვინჩს ან რაფაელს ბაძავდეს? ეს ხომ შეუძლებელია! ამიტომაც უწოდა კ. მარქსმა ანტიკური ძეგლების საუკეთესო ნიმუშებს „მიუწვდომელი“. არის გარკვეული ეპოქისათვის დამახასიათებელი სტილით შექმნილი შედეგები, რომელნიც ე. წ. „მარადიულ მშვენიერებას“ წარმოადგენენ. ამგვარი მშვენიერება კი, მოგეხსენებათ, მუდამ ახალია. იგი ე. წ. „გაქვავილებულ ფორმადაა“ ქცეული და ყოველ ეპოქაში იწვევს აღტაცებას, იმის მიუხედავად, რომ იმავე სტილით ახალი ნაწარმოების შექმნას უკვე არავინ ცდილობს, განა მარტო იმიტომ, რომ უკეთესს ვერავინ შექმნის, არა, ეს, უბრალოდ, შეუძლებელია, უაზროც. რაც არ უნდა მოინდომოს ვინმემ, სულერთია, მაინც პარო-

ღია გამოვა, სასაცილო. ახლა რომ ვაჟი თავის ნაცნობ ქალიშვილს შეხვდეს რუსთაველის პროსპექტზე და ისე მიესალმოს, როგორც კლასიკურ ნაწარმოებებში იყო მიღებული, „სალამი თქვენდა, უმშვენიერესო ასულთა შორის დედამიწაზე და ვარსკვლავთა შორის ცაზე, ~~სალამი თქვენდა~~, ღვთაებრივო...“ ჟუჟუნა, მანანა, ან სხვა ვინმე, ის ჟუჟუნა თუ მანანა შეშინებული გაიქცევა, შემოიღობს საწყალი ბიჭი... იმ პერიოდში კი სხვაგვარად არც შეიძლებოდა. რა დროაო, რომ იკითხავდა ვინმე, ასე მაღალფარდოვნად უპასუხებდნენ:

— დიდი ხანი არ არის, მოწყალეო ხელმწიფევე, მას შემდეგ, რაც კოშკის თავზე საათმა თორმეტჯერ დაჰკრა...

ახლა რომ იმავე კითხვაზე ასეთი პასუხი მოისმინოთ, ხომ გაგიკვირდებათ?

ჰოდა, ასეა. ის სტილი იმ ეპოქისათვის იყო დამახასიათებელი და მისი მექანიკური გადმოტანა ჩვენს დროში ისევე სასაცილო იქნება, ნაცნობი მსახიობი მოლიერის რომელიმე გმირის განსახიერების შემდეგ თეატრალური გარდერობიდან ნათხოვი იმავე ტანსამოსით რომ გვესტუმროს შინ. სცენაზე ყველაფერი ეს ბუნებრივია, ცხოვრებაში კი ანაქრონიზმი, რადგან იქ ის ეპოქა წარმოდგენილი, აქ კი — თანამედროვეობა.

ასევე ხდება, როცა წინდაუხედავად კადნიერი მწერლები ნათხოვარი წერაყინებით ცდილობენ სხვათა მიერ დალაშქრული მწვერვალების დაპყრობას. მათი ცდა წინასწარვე განწირულია. ყოველი ეპოქის ხელოვნება და ლიტერატურა თავის ზღვრულ სიმაღლეს აღწევს. ახალმა ეპოქამ კი ახალი სიმაღლეები უნდა შექმნას. როცა ვინმე აქაც მიაღწევს სხვებისთვის მიუწვდომელ დონეს, იმ „სხვებმა“ თავიანთი საკუთარი გზა უნდა ეძებონ და ისევე ახალი მწვერვალები დაიპყრონ. ყოველთვის ასე იყო და ასეა ახლაც. კაცობრიობას არასოდეს არ ჰყოლია და არც ეყოლება მეორე ჰომეროსი, დანტე ან რუსთაველი. გოეთეჰაც ამიტომ განაცხადა ლეონარდო და ვინჩის შესახებ, განგება ვერასოდეს ვერ შესძლებს იმის შესავსი ადამიანის შექმნასო. თავის თავზეც თქვა, „ბუნებამ თავისი შესაძლებლობა ჩემში ამოსწურაო“. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ მომავალში არასოდეს გაჩნდებიან მათი დარი შემოქმედნი, რომელნიც ისეთივე მაღალ მწვერვალებს შექმნიან. როგორ არა, მაგრამ ისინი სხვაგვარნი იქნებიან, სხვა მრწამსისა და სტილის მწერლები. გენიოსები კი ისევე არ მეორდებიან, როგორც მათი შემქმნელი ეპოქები. ასეთი სასწაული რომ არ ხდება, ამიტომაც ითქვა:

## ხე ცხოვრებისა და პოეზიისა...

ის, რაც აქ აღვნიშნეთ, მხოლოდ გალაკტიონისებურ გლობალური მნიშვნელობის შემოქმედთა როდი ეხება; ასეა საერთოდ ლიტერატურული განვითარების ყველა განედსა და მერიდიანზე. იგივე ითქმის ქართულ მწერლობაზეც. რუსთაველის შემდეგ „რუსთველური შაირებით“ წერა შეუძლებელია. აქ ახალ მწვერვალს ვერავინ შექმნის. ცოტაც რომ ჩამოვივაკოთ, ბესიკისეული აღმოსავლური ჰანგებით შეფერილი კლასიციტური ლექსების („ტანო ტატანო, გულწამტანო...“) დონეს ვერავინ მიაღწევს. ამიტომ ალ. ჭავჭავაძე უფრო გარკვევით იღებს ორიენტაციას ევროპული პოეზიისაკენ. ეს უფრო დაბეჭილებით ითქმის ნ. ბარათაშვილზე, რომელიც რუსთაველის შენდევ ყველაზე მაღალ მწვერვალს ჰქმნის ქართულ პოეზიაში. განა რუსთაველსა და ბარათაშვილს არ ბაძავდნენ, მაგრამ რა... უკეთეს შემთხვევაში — განსაზღვრული პოეტური დონე და არავითარი მწვერვალი.

ბარათაშვილის შემდეგ ა. წერეთელიც მიჰყვა თავის გზას და ხალხური ინტონაციის მელოდიურ ლექსები („ცა-ფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტო“...) ისეთ სიმალლემდე აიყვანა, რომ იმის იქით გზა აღარ იყო აღარც ახალგაზრდა გალაკტიონისთვის და ისიც იძულებული გახდა ახალი მწვერვალებისაკენ აეღო გეზი. ეს კი ერთბაშად არ მომხდარა. ჰაბუკი პოეტი ერთხანს წინაპართა მიერ გაკვალულ გზას მიჰყვებოდა. მის ადრინდელ ლექსებში (1908—1916 წწ.) აშკარად იგრძნობოდა ნ. ბარათაშვილის („ზეცავ სასტიკო, მიპასუხე, მითხარი რამე“), ი. ჭავჭავაძის („შავი ღრუბელი, წავი და ბნელი, სამშობლო მხარეს გადაეფარა“) თუ ა. წერეთლის („ჩემი მზეა, ჩემი მთვარე შენი სული მონარნარე“) ინტონაციები. რ. თვარაძემ ამას „შეგირდობის პერაოდი“ უწოდა, თ. ჩხენკელმა კი — „ინერციისა“. ცხადია, აქ არავითარი ირონია არ იგულისხმება, ან საირონო რა არის! შეგირდობისა და ინერციის ვარაუდს სხვა ვინ დაოსტატებულა. ის კი არა, სასახელოცაა ისეთ გენიალურ შემოქმედებთან დამოწაფება, როგორიც ნ. ბარათაშვილი, ი. ჭავჭავაძე და ა. წერეთელია.

ეს, რა თქმა უნდა, ასეა, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, შეგირდობის პერიოდი რომ დამთავრდება, თვითონ როგორი ოსტატი დადგება, — ისევ სხვის ხელეში შემყურე თუ საკუთარი გზის

გამკათავი. ეს მათ ხასიათს გააჩნია. ზოგი ცდილობს იქ მოიმკას, სადაც არაფერი დაუთესია, ამიტომაც ურჩევნია, თავი სულ სხვის კალთაში ედოს; ზოგსაც ე. წ. „თავბრუდამხვევი მოუთმენლობა“ სჭირს: შევა თუ არა წინამორბედთა „სახელოსნოში“, მაშინვე ყველაფერს ამსხვრევს. ეს კიდევ არაფერი, ამის ნაცვლად თუ მართლაც ღირებულ რამეს ქმნის, მაგრამ უფრო ხშირად ასეთებს თვითგანდიდების მანია სჭირთ:

— რამეთუ არიან მდიდრად გამომაჩინებელნი თავისა, და არა რაჲ აქუნ, — ამბობს სოლომონ ბრძენი.

ქვეშარიტი პოეტები კი პატივისცემითა და მოთმინებით ეპყრობიან ტრადიციებს, ცდილობენ შეითვისონ ყველაფერი, რაც ახლის ძიებაში გამოადგებათ. გალაკტიონი წერს:

— გიოტე გვასწავლიდა, რომ ცხოვრება შეიძლება წაწეულ იქნას წინ მხოლოდ ყველას საერთო, თავისუფალი ურთიერთმოქმედებით, განუწყვეტელი ყურადღებით ყველაფრისადმი, რაც დარჩა და უცნობილია, ვიცით წარსულისაგან...

ასეთია გალაკტიონი! მან კარგად იცოდა, საითკენ უხმობდა ბედის ვარსკვლავი. ამიტომ „წინაპართა ელვარე თასის“ მიღებაც უნდოდა და ფრთხილობდა კიდევ „ძველი ღვინო“ არ მოჰკიდებოდა არც მას და არც მის თანამოკალმეებს. ამიტომაც უქცევს ასე ქარაგმულად:

— პოეტები სვამდნენ საუკეთესო ღვინოს, წარსულისაგან გადარჩენილს, მაგრამ თვალყურს ადევნებდნენ თავიანთ თავს, რომ ღვინო არ მოჰკიდებოდათ...

გალაკტიონი ლექსადაც გამოთქვამს ამას:

ო, როგორ მინდა, მეგობრებო, რომ თქვენთან ერთად  
მივიღო ჩვენთა წინაპართა ელვარე თასი,  
ბევრი რამ არის მათ გრძნობაში კეთილშობილი,  
მათი მხურვალე ოცნებებით მსურს ვიამაყო,  
მაგრამ სხვაგვარად ჩვენი ღრობის მემატიანე  
ფოლიანტებში სტრიქონების გროვას შეიტანს,  
რომ ათასწლოვან ადგილიდან მოსწყდნენ კლდეები,  
საქართველოზე სამუშებმა გადაიარეს.  
და სამუშებთან იყო ქნარი გიგანტიური,  
ქართული სულით მეოცნებე პოეტის ქნარი...

აქ ყველაფერია ნათქვამი: დიდი წინაპრებისადმი პატივისცემაცა და მათი მემკვიდრეობის მიღების სურვილიც, მაგრამ იმის შეგნებაც, რომ ახალმა ღრომ მაინც სხვაგვარად უნდა მომართოს „ქართული სულით მეოცნებე“ პოეტის „გიგანტიური ქნარი“, რა-

თა დროის შესაფერისი სტრიქონებით შეავსოს სამამულო „პოეზიის ფოლიანტები“. ამიტომ იყო, რომ გალაკტიონი ჭაბუკობიდანვე ეძებდა ახალ გზებს პოეზიაში და მიაგნო კიდევ.

ათას ხმაში ჩემი ხმა  
ამ ხმამ განამარტოვა, — წერს იგი.

აქ არის მისი პოეზიის ნოვატორული ხასიათის სათავე. იგი მელანდრება როგორც ქართული ეროვნული, ისე თანამედროვე ევროპული პოეზიის ფარგლებში. ამ საუბრის ერთ-ერთი მთავარი თემაც იმის ჩვენება გახლავთ, რომ გალაკტიონის შემოქმედება თავისი მასშტაბით თანამედროვე ევროპული პოეზიის ორბიტაშია მოქცეული, ხოლო ხასიათით — მთლიანად ქართულ-ეროვნულ ნიდაგზე აღმოცენებული. ისტორიულადაც ასეთი იყო დიდი ქართული პოეზიის გზა. იგი ყოველთვის ეროვნულ-ხალხურ ტრადიციებს მიჰყვებოდა.

გალაკტიონი წერს:

ისტორიული  
სინამდვილის  
ხმით დატვირთული,  
გარემოცვათა  
უმრავლესთა  
განცდათ სირთულით  
ღირიკა იყო  
ქეშმარიტად  
ღრმა, ეროვნული;  
ღირიკა იყო  
ხალხის სული  
და ხალხის გული...

გალაკტიონიც ამ გზას აგრძელებდა. მან შემოქმედებითად შეითვისა წარსულის პოეტური მემკვიდრეობა და თავისი „ქართული სულით მეოცნებე ქნარი“ თანამედროვე პოეზიის გლობალურ მასშტაბებს აზიარა. სწორედ ამგვარი ლიტერატურული მემკვიდრეობის როლის შესახებ წერდა ილია ჭავჭავაძე, რომ იგი „ერთი მეორისაგან გამოდის, როგორც თესლისაგან ნაყოფი სადღეისოდ და ნაყოფისაგან თესლი სახვალისოდ“. მან კარგად იცოდა, რომ „უწარსულოდ აწმყო უფესვო ნერგია, თავ-გაუტანელი, ფეხ-მოუკიდებელი“.

ამ საუბრის დროს, რამდენადაც შეეძლებ, გზადაგზა ვეცდები ამის ჩვენებას, და რაკი საქმე ნერგისა და ნაყოფის იგავზე მიდგა,

ის, რაც აქ უნდა წინასწარ ვთქვა, იქნებ მეც ასე მოიარებით გამოვხატო...

... საგარეგოში, სადაც ამჟამად ვცხოვრობ, მთელ ჩვენს უბანში (სათავეში) სახელგანთქმული მებაღე-მყნობელი დათო მეკოიშვილი ცხოვრობს. ერთხელ მან ჩემთან შემოიარა და შემომთავაზა, ახლა სწორედ მყნობის დროა, თუ გინდა, ხეხილს დაგიმყნობო. მადლობა მოვახსენე და, რა თქმა უნდა, დავეთანხმე, რადგან თვითონაც მაინტერესებდა მენახა, როგორ ამყნობენ ხეებს. ერთხანს გატაცებით ვუყურებდი კიდეც, რა ოსტატურად აკეთებდა იგი თავის საქმეს: ჯერ რაღაც უცნაურად მოირთხამდა ფეხებს, წერგს მიუჯდებოდა, ჩვილი ბავშვივით მიუაღერებდა, სამყნობ დანახ მოიმარჯებდა და გამოცდილი ქირურგის სიფრთხილით იწყებდა „ოპერაციას“. ორიოდ წუთიც არ იქნებოდა გასული, რომ ყველაფერს მოათაუებდა, „აეადმყოფს“ ფრთხილად შეუხვევდა „ნაოპერაციევ“ ადგილს, კიდეც ერთხელ მიუაღერებდა და სხვა წერგზე გადადიოდა. ამასობაში შევენიშნე, რომ ერთ ძირს სხვადასხვა ჯიშის ყლორტები მიაყნო. რომ ვკითხე, ასე რატომ აკეთებთ, დათო ბატონო-მეთქი, მიპასუხა, იყოს რა, კარგია, ძირი ერთი ექნება, ნაყოფი კი სხვადასხვანაირი...

... საწერ მაგიდას რომ მივუბრუნდი, თავში რატომღაც სულ ეს სიტყვები მიტრიალებდა. მერე სოლომონ ბრძენის ნათქვამიც გამახსენდა:

— უსრულთა ჟამთა ნაყოფის გამომღები ნერგი...

და... უცებ გამკრა აზრმა: გალაკტიონი! მისი პოეზიის „ჟამთა ნაყოფის გამომღები ნერგიც“ ხომ ასეა. ძირი მასაც ერთი აქვს — ეროვნული, ქართული, „ნაყოფს“ კი სხვადასხვანაირს ისხამს. მართალია, ჟამთა ის „ნაყოფიც“ ჩვენებურიცაა, მაგრამ მასში მთელი მსოფლიოს უსასრულო გამოცდილებაა ჩადებული და ამიტომაცაა „რადაც ახალით და ძვირფასით მომჯადოები“. არც ისაა გამორიცხული, ზოგიერთი მათგანი უცხოურადაც ეჩვენოს ვინმეს, მაგრამ არა! რაკი იგი ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებულ ნერგზეა „დამყნობილი“, გემოც ქართული დაჰყვება. ასეა. ჩოხა-ახალუხის ან ფრაკის ჩაცმა ყველას შეუძლია, მაგრამ, საქმე ის არის, ვინ როგორ მოირგებს ამას ან როგორ გამოიყურება ამგვარ სამოსში — ლაზათიანად თუ სასაცილოდ.

ვაჟა ამბობს:

— ნუ დაგავიწყდებათ, რომ ჩვენ, ჩვენი ჭკვის ხალხნი ვართ, ღმერთიც არ მოგვწონს თუ მხოლოდ „ღმერთია“. აი, ჩვენი სარწმუნოება: ღმერთია, ხატია, „ჯვარია“ თუ სხვა ვინმე ბრძანდებდა, თუ ჩვენებური ტალავარი არ აცვია, ჩვენებურად მაზიკულ ძუაგამონასკველ ცხენს არ ზის, და კოხტად ხმალ-დეღამფრით გამოქანკლული არ არის, ის, ბატონებო, ჩვენი არ იქნება...

ჰოდა, გალაკტიონს ჩვენებური „ტალავარიც“ უხდებოდა და თვით, გაქათქათებულ პერანგზე კოხტად გამონასკვეული შავი „პეპელაც“. მისი „სარწმუნოებაც“ ისეთი იყო, რისკენაც ვაჟა მიუნიშნებდა. ამიტომაც ამშვენებს ასეთი სიტყვები:

წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არა ქართული,  
ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არაპოეტის...

### სიმაღლე ლაუჯარდათა...

აი, ამ რწმენით შეუდგა გალაკტიონი თანამედროვე პოეზიის მწვერვალების დალაშქვრას. გულიც იმ მწვერვალებისაკენ მიუწევდა. მას იზიდავდა სიმაღლე, სიშორე, სივრცე, იქითკენ უხმობდა სიმაღლეების „ზამბახეული სიზმრები“, მუდამ საოცნებო „სიმაღლე ლაუჯარდათა“, თუ „ვარსკვლავთა სიმაღლე“... ამიტომ იყო, რომ რუსთაველივით („მომეც ფრთენი და ავფრინდე“) მასაც სულ ფრთები ენატრებოდა. თავის თავში ვერ ეტეოდა, სადღაც შორს გაფრენა უნდოდა, „უცხო სიძსუბუქეში“ შესვლა. ამბობდა კიდევ, ფრთები რომ მქონდეს, ზეცამდე ამაღლდებოდა თვით სულით, მაგრამ ბუნების ნებას ვინ გადაუვა, კაცს ფრთებს ვინ მისცემს, თუმცა ფრინველს სიარულშიც ეტყობა, რომ ფრთები აქვს. ეს ამოდენა კაცი ისე მსუბუქად დადიოდა, გეგონებოდათ, ყოველი ნაბიჯის გადადგმაზე ფეხი მიწას უნდა დაჰკრას და აფრინდესო...

ეს იყო გალაკტიონი! სულ სიმაღლე, სივრცე და მწვერვალები ელანდებოდა. ისიც იცოდა, მთებში რომ მწვერვალიდან მხოლოდ მწვერვალია უახლესი გზა; ზოლო ვინც მწვერვალზე აღის, ზარატუსტრას თქმით, სძლევს ყოველგვარ ტრაგედიას და მწუხარებას.

გალაკტიონს დღიურებში უწერია:

— როგორ ემთხვევა ერთმანეთს მიქელ-ანჯელოსა და უცნობი ქართველი არქიტექტორის იდეები: ციხესიმაგრეები სიმაღლეზე — ყველას დასანახავად! დიდი ქანდაკებები სიმაღლეზე — ყველას დასანახავად!..

თვითონაც სულ სიმაღლეებისაკენ ილტვოდა, ისიც ალბათ: ყველას დასანახავად!..

ჩანს, ასეთია ყველა დიდბუნებოვანი მაძიებლის თვისება, ფაუსტი რომ ზებუნებრივ ძალას ეზიარა, მაშინვე „ციური კონსტელაციების“ მოსახილველად გაეშურა. ასევე მოიქცა ბაირონის კენი, იბსენის ბრანდიც სიმაღლეებისაკენ მიილტვოდა. ჰაუპტმანის ოსტატმა ჰაინრიხმაც მხოლოდ მთის მწვერვალზე შეძლო თა-

ვისი ჯადოსნური ზარის ჩამოსხმა, ზარატუსტრას ხომ სულ „სიმალღეების სიცილი“ ესმოდა და სხვა და სხვა.

გალაკტიონიც იქითკენ მიისწრაფოდა, მარტო პოეტურად, წარმოსახვით კი არა — ფიზიკურადაც. ამის დასტურად მინდა პოეტ ა. შენგელიას ერთი მოგონება შეგახსენოთ:

ერთხელ იგი სტუმრად ხლებია გალაკტიონს წყნეთში და ღამეც იქ გაუთევია.

— ბევრი ძილი არ ვიცი და დილაადრიან წამოვდექი, — ჰყვება პოეტი, — იქვე წყაროზე წყალი შევისხურე და გადავწყვიტე, მასპინძლის გამოღვიძებამდე გამეგლო მიყუჩებულ შუკებში.

ერთ-ერთი შუკის ბოლოს ტყე იწყებოდა, ტყიდან ნიავს მოჰქონდა ფრინველთა საიდუმლო საუბარი.

იქით გავწიე.

შევერაიე ოდნავ ახმაურებული ტყის ბინდბუნდს. საცალფეხო ბილიკი სულ ზევით და ზევით მიიწევდა. ტყეში თითქმის ღამე იყო და ციოდა კიდეც. წინა ღამით ნაქეიფარს ეს სიცივე საამოდ მელამუნებოდა სახეზე, ხელებზე, მთელ ტანზე.

რაც მალლა-მალლა მივდიოდი, ვატყობდი, მეტი სინათლე ჩამოდიოდა ტყის დახლართული ტოტებიდან. აქ ნაძვნარიც იყო და ფოთლოვანი მძლავრი ხეებიც.

გამალიზიანებლად სცემდა ნეკერისა და ნეშოს საგაზაფხულო სურნელი, მიწაზე ხმელი წიწვი ეყარა და სახეს მწვანე წიწვი ნემსებივით ჩხვლეტდა.

აგერ, სულ ახლოს იყო მწვერვალი, სადაც ტყეც თავდებოდა და უცებ გავირინდე. მაინცდამაინც მშიშარად თავს არ ვთვლიდი, მაგრამ ნამდვილად დავშინდი: ჩემს წინ თხუთმეტი-ოციოდე მეტრის დაშორებით, ზევით, რაღაც მიბობლავდა, თითქოს დათვი გარბოდა ლაწალუწით.

დაბრუნება ვერ გადამეწყვიტა, — რადგან წინ გარბის, ალბათ ჩემი ეშინია კიდეც-მეთქი. ნაბიჯ-ნაბიჯ განვაგრძე გზა. ტყის დასასრულიც ახლო იყო. მალლობს მზის პირველი სხივები დადგომოდა...

და, გაისმა უჩვეულო შეძახილი:

— ეჰე — ჰე — ჰეიი!!!..

შევცბუნდი. ძახილი მალლობიდან ისმოდა. წინ წავედი და ტოტებს ავეფარე.

მალლობზე მთელი ტანით აღიმართა უცნობი.

მალე მზის პირველი სხივები გვირგვინივით თავს დაადგა. იგი იდგა, როგორც აპაყი ჯიხვი დგას ხოლმე მყინვარის თავზე.

ვიცანი გალაკტიონი.

— ეჰე — ჰე — ჰეეეიი!!!.. — ისევე შესძახა მან, თითქოსდა მზეს უხმობდა თავისკენ...

... როცა ქართული პოეზიის მწვერვალების შესახებ გალაკტიონის თვალსაზრისზე ვფიქრობ, წინ ეს სურათი მიდგას. ასე მგონია, მხოლოდ ასეთი განწყობილებით თუ შეიძლებოდა შექმნილიყო სტრიქონები:

მე ვღგვევარ მთაზე, მე ვღგვევარ მართო,  
დამთვრალი ახალ სანახავითა...

ან კიდევ:

ვღგვევარ მთის წვერზე განმარტოებით,  
გულში ვიკავებ მომსკლარ სიმღერას...

აკი მოგახსენეთ, რომ მწვერვალები მისი სტიქიაა, მისი ფიქრი და ოცნება, ტანჯვა და სიხარული, ან, როგორც თვით ამბობს, „ყმაწვილობის უღრუბლო ბედი“ თუ სიჭარმაგის „ცივი ბრჭყალები“. ასეც წერს:

როგორც უთოვლო  
ყმაწვილობის  
უღრუბლო ბედი,  
როგორც შემდეგთა  
ქარიშხალთა  
ცივი ბრჭყალები,  
როგორც სიცოცხლე,  
როგორც კუბო,  
როგორც იმედი —  
მღევდნენ, მეძახდნენ,  
მიზიდავდნენ  
ის მწვერვალები.

შემდეგ, როცა მისი „გიგანტიური ქნარი“ უფრო მძლავრად აქდერდა, გალაკტიონმა იმ მწვერვალების „განზე გაწევა“ და უფრო შორს გაჭრა ისურვა, რადგან ვერ იტანდა „დადებულ საზღვარს“,

ფრთები რომ მქონდეს, გავსწვედი  
იმ მწვერვალს, საზღვრად დადებულსო,

წერს იგი და ნატრობს:

მინდა, გადმიშვას ნისლმობეულმა  
მთებმა, რომ დავინახო ქვეყნის  
ყველა პოლუსები.

ან ასე:

მე მოვიტხოვ სიტყვას,  
„მე გადავხედავ ქვეყნებს“.

სხვაგან წერს, „კბილებით ჩავაცივდებო კოსმოსს“. ასეთი  
განწყობილება, როგორც ჩანს, მაშინ ჩნდებოდა, როცა:

იზიბლებოდა სული დიადით,  
ღოს სიმაღლეებს სწვდებოდა არსი.

ამგვარი გლობალური მისწრაფების შედეგი ის არის, რომ  
რუსთაველის შემდეგ არავის ისე არ გაუფართოვებია ქართული  
პოეზიის გეოგრაფია, როგორც გალაკტიონს. მისი თვალთახედვის  
ისარი დედამიწის ხუთივე კონტინენტს სწვდება — მთელ მსოფ-  
ლიოს და კოსმოსურ სივრცესაც. ამბობს კიდევ,

მსოფლიო გლობუსს საგულეში  
თამამად ვიტყეო...

რატომ? რისთვის? — ამაზე პასუხი ადვილია: სიყვარულის-  
თვის, ძმობისა და ერთობისთვის! გალაკტიონი წერს:

— ფრთები რომ მქონდეს, მზისკენ გავექანები და მთელი  
მსოფლიოს დასანახავად ცის კაბადონზე დავწერი:

„გი ყ ვ არ დ ე თ, რადგან კაცნი და-ძმანი არიან!“.

ასე გლობალური ზასიათისაა გალაკტიონის ინტერესთა და  
მისწრაფებათა სფერო... და ესეც ახალი ეპოქის მოთხოვნილებაა,  
რაც ჭერ კიდევ ჭაბუკ გალაკტიონს ჰქონდა შეცნობილი, როცა  
წერდა:

— საქართველოში მხოლოდ ახლა გვიახლოვდება სივრცე, შემო-  
კლებული ნაბიჯებით: რადიო, უმავთულო ტელეგრაფი, აერო, ავტო.  
მათი საშუალებით საკითხი, რომელიც ეხლა ირჩევა ვერსალში,  
სამკვედროა და სასიცოცხლო საქართველოსთვისაც...

ამიტომაც უნდოდა ამაღლება და მთელი მსოფლიოსა და სამ-  
ყაროსთვის „თვალის მოვლება“, თუ მასთან შერწყმა. მ. გორკის  
აქვს გამოთქმა: „Человек человечества“. ასეთი იყო გალაკტიო-  
ნიც — უსაზღვრო დიაპაზონისა და „სულიერი უნივერსუმის“ პო-  
ეტი.

ამით ის მინდა ვთქვა, რომ ეს „უნივერსუმიც“ თანამედრო-

გეობის დამახასიათებელი ნიშანია, ყოველი დიდი მოაზროვნე თუ შემოქმედელი ადამიანის სულიერი მისამართი.

სწორედ ამ მხრივია დამახასიათებელი, რომ ჭეიმუზ ჭოისის დედალუსმა გეოგრაფიის სახელმძღვანელოზე თავისი მისამართი ასე დააწერა:

სტეფან დედალუსი  
დაწყებითი სკოლა  
გლონგოუს სატყეო სასწავლებელი  
სალინსი  
ოლდარის საგრაფო  
ირლანდია  
ევროპა  
სამყარო  
უნივერსუმი.

გალაკტიონი, როგორც ეპოქის პოეტი, ამგვარი სულიერი უნივერსუმის გამომხატველია...

ის მწვერვალები...

ნათქვამია: ადამიანი ისეა, როგორც ხე: რაც უფრო მაღლა მიიწევეს, მით უფრო ღრმად ეშვება მიწაში მისი ფესვები. ასეა გალაკტიონიც: ერთის მხრივ იგი მსოფლიო პოეზიის მწვერვალებისკენ მიიწევეს, ხოლო მეორეს მხრივ სულ უფრო და უფრო ღრმად იდგამს ფესვებს ეროვნულ ნიადაგში, სადაც მას თავისი მწვერვალები ეგულება: ექვსი თუ შვიდი...

იმ ექვს მწვერვალთა გვეფარა ჩრდილი  
ვინ მოგვილია —  
გურამიშვილი, ბარათაშვილი,  
ჩენი ილია,  
აკაკი, ვაჟა გასაკვირველი —  
დიდება დროთა,  
და მათ გვირგვინად მუდამ პირველი,  
ტიტანი შოთა.

გალაკტიონი ყოველთვის დიდი სიყვარულითა და მოწიწებით ახსენებდა ამ „ექვს მწვერვალს“.

შოთას, გურამიშვილს და სიერცედ გადაშლილს  
ილიას, აკაკის, ვაჟას, ბარათაშვილს.

ახალგაზრდობასაც, როგორც სალოცავ ხატებზე, ისე მიუთითებდა იმ ექვსზე:

კედლით გიმღერის  
ექვსი  
მგოსნის ძვირფასი  
ქნარი:  
რუსთაველს,  
გურამიშვილსა  
ბარათაშვილს და  
ვაჟას,  
წერეთელს,  
პავლეაძეს  
სურთ დაგიპირონ  
მხარი...

აღბათ ამიტომაც გაისმა ასე მძლავრად ჯერ კიდევ სრულიად  
ქაბუკი პოეტის (1908 წელი) მოწოდება:

ააღაზრდებო!  
გვირგვინოსნების  
ჩვენ მიგვაქვს დროშა  
დიდი მგოსნების,  
დროშა სამშობლოს  
სიყვარულისა  
და უმაღლესი  
პატიოსნების...

... ბუნებრივია, რომ დროთა განმავლობაში ქართული პოე-  
ზიის ამ ექვს მწვერვალს მეშვიდეც უნდა მიმატებოდა, მაგრამ  
ვინ? ჩვენ ვიცით, რომ პოეტთა შორის აკაკი პოეზიის უკანასკნე-  
ლი გვირგვინოსანი იყო. „უამმა რომ დაჰკრა“, უფლისწულთაგან  
ვინმეს უნდა გადასცემოდა მისი ქნარი. პრეტენდენტებიც იყვნენ,  
მაგრამ ღირსეულნი?.. თუმცა, სჯობს, ამის შესახებაც თვითონ გა-  
ლაკტიონს მოვუსმინოთ: ერთ-ერთი ლექსის ვარიანტში მას ასე-  
თი რამ უწერია: აღმოსავლეთით, მთებს იქით, მთვარის შუქზე  
ჩნდება მოხუცი აკაკის „მეფური ლანდი“ და ამბობს:

„ვინ არის ჩემი დიდი მემკვიდრე,  
ვინ არის ღირსი წაიღოს ქნარი?“  
მაგრამ ამაოდ მოუწოდებდა,  
მემკვიდრე ღირსი არსაით სჩანდა,  
დაჰკიდა თავი მაშინ მოხუცმა  
და: მწარე ფიქრით დანადვლიანდა.  
თითქო მოხუცის უეცარ ფიქრზე  
ექვსი მგოსანი წინ წადგა ნელა,  
მათ, როგორც მთების მძლავრი არკანი  
წინ მოუძლოდა ვაჟა-ფშაველა.  
შემდეგ აბაშელს და შანშიაშვილს,

უცხო და ტკბილი ხელთ ეპყრათ ქნარი,  
 და გრიშაშვილის გაისმა ხმები,  
 და რუხაძემაც დარეკა ზარი.  
 დარეკა ზარი იქ ქუჩიშვილმაც  
 და ცად აღაპყრეს ყველამ ხელები,  
 მ:შინ ერთს დიდს და ხმოვან ქნარს ჰგავდენ  
 ჩვენი რჩეული პარნასელები.  
 ვ:რ არ იგრძნობდა იმ სანატრელ დროს,  
 რომ ყველა თავის მგოსანთან არის,  
 რომ ყველა ერთად ღირსია ერთი —  
 დაუმონებელ აკაკის ქნარის...

მერე რა მოხდა? რა და... „მთების მძლავრი არკანი“ ვაჟაც  
 მალე გარდაიცვალა. თავის დროზე კი მანაც საკუთარი გზა ნახა  
 და ისეთ მწვერვალს მიაღწია, საიდანაც ხელისგულივით მოსჩანს  
 იმდროინდელი ევროპული პოეზია. სხვებმაც, შეძლებისამებრ  
 სცადეს თავიანთი გზის გაკაფვა, მაგრამ აკაკის „დაუმონებელი  
 ქნარის“ მათ შორის განაწილებას რა აზრი ჰქონდა! ვთქვათ, თი-  
 თოს თითო სიმი შეხვდებოდა, მაგრამ რა? ცალ სიმზე დამკვრელი  
 პოეტები საერთოდ ისეა მომრავლებული, რომ მათ მიერ ახალი  
 მწვერვლების დაპყრობაზე ლაპარაკი ზედმეტია.

რაც შეეხება თვითონ გალაკტიონს, მან, ალბათ, იმ „ექვსი  
 მწვერვალის“ შემდეგ აკაკის მემკვიდრეთა შორის მოკრძა-  
 ლების გამო არ ახსენა თავისი თავი, თორემ ერთხანს ხომ ისიც  
 ხელაპყრობილი იდგა აკაკის „დიდებული ლანდის“ წინაშე („ახალ-  
 გაზრდობაში ა. წერეთლის გავლენას განვიცდიდით“, — წერს იგი  
 დღიურებში).

ეს კი ასეა, მაგრამ გალაკტიონს აკაკის „დაუმონებელი ქნა-  
 რის“ დასაკუთრება მაინც არ უცდია. იგი იმთავითვე საკუთარ გზას  
 ეძებდა. „ფრთხილად და შიშით ავიღე ჩემი ხმა გამოუცდელიო“, —  
 წერს იგი ერთ-ერთ ლექსში. როგორც მოგახსენეთ, მას არც  
 ქართული პოეზიის მეშვიდე მწვერვალად გამოუცხადე-  
 ბია თავი, თუმცა... იცოდა, როგორ არ იცოდა, რომ ასე იქნებოდა.

ნ. აგიაშვილის ცნობით, გალაკტიონს ერთი, 16-სტრიქონიანი  
 დაუბეჭდავი ლექსი დაჩენია, რომლის გამოქვეყნება სიცოცხლე-  
 ში არც უცდია (შემდეგ კი გამოქვეყნდა აკადემიურ გამოცემაში).  
 აი, ეს ლექსი:

რა რიგ კარგია, საშუმლოვ,  
 შენი მტკვარი და რიონი,  
 შოთა, ილია, აკაკი,  
 ვაჟა...

და... სამი წერტილი. შემდეგაც ასე:

ორ ზღვათა შორის მდებარე,  
ბრწყინავედა კავკასიონი,  
შოთა, ილია, აკაკი,  
ვაჟა--

სულ მაღლა გორის ციხეა,  
სულ დაბლა ძველი სიონი,  
შოთა, ილია, აკაკი,  
ვაჟა...

და ბოლოს:

დაბლით კოლხიდის ველია,  
მალიდან დგას ბახტრიონი,  
შოთა, ილია, აკაკი,  
ვაჟა...

ყოველი სტროფის ბოლოს ეს სამი წერტილი და გასართმავად მომართული სიტყვები: რიონი, კავკასიონი, სიონი, ბახტრიონი, თავისთავად მიგვანიშნებენ, თუ რა უნდა ჩაისვას იმ სამი წერტილის ადგილას. ცხადია: „და გალაკტიონი“. მაშინ ეს რეფრენი ასე წაიკითხება:

შოთა, ილია, აკაკი,  
ვაჟა და გალაკტიონი.

ასეც მოხდა. ქართველმა ხალხმა თავისი მრავალსაუკუნოვანი პოეზიის მეშვეობით მწვერვალად ერთსულოვნად აღიარა გალაკტიონ ტაბიძე.

ამბობენ, თავის დროზე თვითონ აკაკის აზრიც ასეთი იყო. მას უთქვამს, ახალგაზრდა პოეტებში მე ყველაზე დიდ იმედებს ვამყარებ გალაკტიონ ტაბიძეზე.

ი. ბახტაძის მოგონებაში ვკითხულობთ:

— გალაკტიონ ტაბიძის დიდ მომავალზე ერთი შეხვედრის დროს აკაკის ასეთივე აზრი გამოეთქვა პოეტ ქალ დარია ახვლედიანთან. როდესაც მწერლობის სხვადასხვა საკითხზე საუბრის დროს დარია ახვლედიანი შეეკითხა აკაკის: თქვენს შემდეგ ახალგაზრდა პოეტებში ვინ მიგაჩნიათ ჩვენში ისეთებად, რომლებსაც შეეძლებათ პოეტის სახელი ატარონ?

აკაკი ჩაფიქრდა, — ახალგაზრდებში? — გაიმეორა და დინჯად უპასუხა:

— ახალგაზრდებში უსათუოდ გალაკტიონ ტაბიძეს კარგი მომავალი ექნება. არის იმის ნიშნები, რომ ის ჩვენს პოეზიაში ბევრ ახალ რამეს შემოიტანს...

ბედნიერი აღმოჩნდა აკაკის მიერ დალოცვილი გზა გალაკტი-

ონისათვის. მან ახალგაზრდობაშივე ისეთ სიმაღლეს მიაღწია; რომ ამის შემდეგ ნაცროვან სოკოებივით მომრავლებული გალაკტიონისებური ლექსები უკვე იმ „მიუწვდომელ მწვერვალისაკენ“ ამაო ცოცვაა მხოლოდ. ამიტომ არის, რომ თანამედროვე ნიჭიერმა პოეტებმა სხვა გზებსა და ბილიკებზე აიღეს გეზი და გაბედულად შეუდგნენ ახალი მწვერვალების დალაშქვრას.

ახალი, ახალი! მოგვეცი თ ახალი!..

ისევ მოესმით მათ გალაკტიონის ძველებური შეძახილი...

## გოლი თაფლისა...

გალაკტიონის გამოჩენა ლიტერატურაში მართლაც სასწაულს ჰგავდა. იგი ისე ერთბაშად აიჭრა თვალუწვდენ სიმაღლეზე, რომ იმთავითვე შეუძლებელი გახდა მოსალოდნელი „მწუხარებაჲ სხუისა კეთილსა ზედა“. ის კი არა, მისმა სახელოვანმა თანამედროვეებმა ოციანი წლებიდანვე დიდების შარავანდელით შემოსეს ჯერ კიდევ ჭაბუკი პოეტის სახელი და ქართველ პოეტთა მეფის წოდებაც უბოძეს მას.

არც შემდეგ მოჰკლებია გალაკტიონს თაყვანისმცემელთა ქება-დიდება, გავიხსენოთ, რომ:

დ. კ ლ დ ი ა შ ვ ი ლ მ ა მ ა ს „ქართული ლირიკული პოეზიის მშვენიება“ უწოდა.

ვ. ბ ა რ ნ ო ვ მ ა მ ის ლექსებში „შუქთა მფენელი ქართული სული“ დაინახა.

შ. დ ა დ ი ა ნ ის ა თ ვ ის გალაკტიონის პოეზია „ჰგავს საარაკო ყვავილებს და ზოგჯერ ზღაპრულ კოშკებსა და თანამედროვე კონსტრუქციულ ზაზებსაც ხუროთმოძღვრებაში“.

ქ. გ ა მ მ ს ა ხ უ რ დ ი ა მ გალაკტიონს უწოდა „განუმეორებელი ორფეოსი ქართული სიტყვის მუსიკისა“;

გ. ლ ე ო ნ ი ძ ე მ — „მარტოობის ორდენის კავალერი“;

ს. შ ა ნ შ ი ა შ ვ ი ლ მ ა — ისეთი პოეტი, „რომლის ლექსებს კი არ კითხულობ მარტო, არამედ იზეპირებ, როგორც მორწმუნენი იზეპირებდნენ ლოცვანს“...

ს. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ს უ თ ქ ვ ა მ ს, „ასეთი თავისუფალი და ლალი პოეტი საქართველოში იშვიათად დაბადებულაო“. მისი აზრით, გალაკტიონმა ახალი პოეტური სამყარო აღმოაჩინა და ჩვენი საუკუნის ესთეტიკურ გემოვნებას ჩაუყარა საფუძველი.

ა. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა წ ე რ ს, გალაკტიონის შესვლა „უცხო სიმსუბუქეში“ სიტყვის მუსიკის გამოტირება იყო.

გ. ჯ ი ბ ლ ა ძ ი ს აზრით, გალაკტიონმა „დაუდო სათავე დღევანდელ ჩვენს პოეტურ მაჯისცემას, როგორც შთაგონებული ქართული ლექსის დიდმა ნოვატორმა და უბადლო ზელოვანმა“.

ასე ააყოლეს აღტაცებული მზერა თავადაც სახელმძღვანელოში მწერლებმა მათი რიგებიდან მაშხალასავეით ატყორცნილ გალაკტიონის დიდებას. ეს გასაგებიცაა, რადგან გალაკტიონის ამგვარი დიდება ქართული პოეზიის საერთო წარმატების ნიშანიც იყო. ეს უნდა ითქვას, რადგან ზოგჯერ საქმეთა ვითარებას ისე წარმოადგენენ, თითქოს ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში, როცა გალაკტიონი გამოვიდა სამოღვაწეო ასპარეზზე, ქართული მწერლობა დაკნინების პერიოდში იმყოფებოდა. ეს სწორი არ არის. პირიქით, ტიციანი წერდა, რომ მეოცე საუკუნის ათიანი წლებიდან ქართული პოეზია „მსოფლიო რადიუსში გაიმართა“. და თუ ამ ფონზე გალაკტიონის განსაკუთრებულ გლობალურ მნიშვნელობას აღვნიშნავთ, ეს კიდევ უფრო ადიდებს მის სახელს. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს, რადგან, სოლომონ ბრძენის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, მისი პოეზია ქემმარიტად არის:

— გოლი თაფლისა, სიტყუანი კეთილნი, ხოლო სიტკბოება მათი — კურნება სულისა...

## ათასი საუკუნის მთელი ტრაგედია

### მოსდევს მოგონებას, როგორც ანათემა...

წამება სულისა...

ისე, სიტყვამ მოიტანა, თორემ „გოლი თაფლისა“ თუ „კურნება სულისა“ რა სათქმელია! განა არ ვიცი, გალაკტიონის შესახებ ასე მაღალ ფარდებში ლაპარაკი რომ არ შეიძლება, მაგრამ გთხოვთ მომიტევოთ, ეს ალბათ, ჩემი თავშეუყავებელი აღტაცების ბრალია; ისე კი, მე სულაც არ ვფიქრობ, გალაკტიონის მთელი შემოქმედებითი გზა ასე ვარდ-ყვავილებით მოფენილად წარმოგიდგინოთ. პირიქით, იმის მეშინია, მეორე უკიდურესობად არ ჩამეთვალოს, თუ ოდნავ ხაზგასმულად (გერმანელები ამბობენ: eingeschwärzt) ვიტყვი, რომ საერთო-სახალხო ყურადღებით განებივრებული გალაკტიონი, თქმა არ უნდა, დიდად ბედნიერი, მაგრამ იმავე დროს უაღრესად ტრაგიკული პიროვნება იყო.

შეიძლება ამის თქმა ზოგს პარადოქსად ეჩვენოს და გაოცებულმა იკითხოს:

— როგორ! ბედნიერიც და ტრაგიკულიც?! ერთდროულად?!

მათი გაოცება მე სრულიად ბუნებრივად მიმაჩნია, მაგრამ ჩემი პასუხი მაინც ასეთი იქნება:

— დიახ, ერთდროულად, ბედნიერიც და ტრაგიკულიც!

მე მესმის, ამგვარი „პასუხიც“ რომ მხოლოდ „ცარიელი სიტყვებია“ და გულს არავის გაუხსნის, მაგრამ წინ ჭერ კიდევ შორი მანძილი გვიდევს და, იმედია, გზადაგზა გაირკვევა ყველაფერი. ან თუ მაინც საბუთებსა და მაგალითებზე მიდგება საქმე, — რამდენიც გნებავთ, დასტურად იმისა, რომ ყველა ეპოქის „ტრაგიკულად მნიშვნელოვან“ პოეტებს (იქნებ ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა, რაც მე არც მეგულება) ასეთი დიდი შინაგანი დაძაბულობა და სულიერი შეჭირვება ახასიათებთ.

შტ. ცვაიგი წერს:

— ბედს უყვარს, ტრაგიკულ ფორმებში გახვიოს დიდი ადამ

შიანების ცხოვრება. ძლიერებზე ცდის ის თავის ძალებს, უპირის-პირებს მოვლენების უაზრობას, მსჭვალავს მათ ცხოვრების სა-იღუმლო ალევორიებით, ავსებს წინააღმდეგობებით, რათა გამოაწ-რათოს ქეშმარიტების გზაზე...

ეს ეხება თვით მსოფლიო ლიტერატურის უმაღლეს ტანტზე ასულ „ზევსოლიმპიელ“ გოეთესაც, რომელიც აღიარებს, ჩემი სი-ამოვნებისათვის ერთი ღღეც არ მიცხოვრიაო. სხვასაც ბევრს უთ-ქვამს, მხოლოდ ტანჯვა და წამება იყო ჩემი ხვედრიო. ბეთჰო-ვენზე ამბობენ: ის იყო ადამიანი, რომლისთვისაც ცხოვრებამ სი-ხარული არ გაიმეტა, მაგრამ თვითონ ქმნიდა სიხარულს სხვების-თვის. მისი დევიზი იყო: „ტანჯვის გზით სიხარულისკენ!“

თუმცა რალა ასე შორს მივიღვართ, ჩვენი „საწყალი ნიკალა“ გავისენოთ — ფიროსმანი, სულიერი წამების ნამდვილი რაინდი, რომელმაც მთელი ცხოვრება ტანჯვაში გაატარა და სანთელივით დაიწვა თავისი საყვარელი საქმის ბოლომდე ერთგული.

ერთი ფრანგი მოქანდაკისა არ იყოს, ასეთი კითხვაც შეგვიძ-ლია დავსვათ:

— უკეთესი ცხოვრება რომ ჰქონოდა, ვითომ სურათებსაც უკეთესს დახატავდა?

ვინ იცის?!

ადამიანის ცხოვრება ხომ ბედისწერაცაა და არჩევანიც...

... ამიტომაც ვამბობ, რომ ტყუილად ეძებენ ამგვარ ტანჯვაში მხოლოდ გარეგნულ იმპულსებს. სინამდვილეში იგი თუ მთლიან-ნად არა, უმთავრესად მაინც შემოქმედებითი ხასიათისაა. ამიტო-მან, რომ ზოგს ამგვარი „სანეტარო ტანჯვა“ (die Wonne Leidens) ღვთის წყალობადაც მიაჩნია და რილკესავეთ ამბობს, პოეტს მხო-ლოდ მაშინ შეუძლია წეროს, როცა ტანჯვითა და შთაბეჭდილებე-ბით აღივსებაო. ბოლდერი ტანჯვისთვის სწირავს ღმერთს მადლო-ბას:

— კურთხეულ იყოს ღმერთი — მომნიჭებელი ტანჯვის!  
რემბო კი ასე ამბობს:

— მე ვეკუთვნი რასას, რომელიც მღერის წამებისას...

„სულით გვემულსა და წამებულ“ (გალაკტიონის სიტყვებია) პოეტთა „რასას“ სხვაც ბევრი მიეკუთვნება. მათთვის პარნასისა-კენ მიმავალი გზა ნამდვილი გოლგოთაა, სადაც ჯვარცმაც ელით და დიდებაც. ყოველ შემთხვევაში, იმის მაგალითი ბევრია, როცა პო-ეტური შედეგები სასოწარკვეთისა და სულიერი წამების უამსაა

შეკმნილი. გოეთეს უთქვამს ბაირონისათვის, „სასოწარკვეთა მოვალეობააო“. ასეც: — „არის მომენტები, როცა სასოწარკვეთაში არ ჩავარდნა უხამსობაა“. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა გალაკტიონი წერდა, „მსურს რომ ვიტანჯო და ვივალალოო“. ან სხვას რას იტყვოდა, როცა პოეზიით „ნაწამები სული“ ქრისტეს პერანგივით ჰქონდა გასისხლიანებული. დიახ, გასისხლიანებული! საბას უწერია, „სულის სისხლიო“, გალაკტიონი კი ამბობს, „სული სავსეა სისხლითო“...

ჰოდა, ის „გოლი თაფლისა“ და „კურნება სულისა“, ალბათ, ამან გამახსენა. გალაკტიონისთვის ხომ ერთიც და მეორეც პოეზიაა — „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ და სხვა არაფერი. მისი „ნაწამები სულიც“ წმინდა გრაალის თასივით იყო სავსე სისხლით, რაც ასე უხვად მოედინება მთელს მის შემოქმედებაში.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ტანჯვა, თუ სასოწარკვეთა ყოველთვის მელანქოლიას როდი იწვევს, პირიქით, ტანჯვით იწრთობა გმირული სული. თ. მანი ამას „სასოწარკვეთის ტრანსცედენციას“ უწოდებს, ან კიდევ „იმედს უიმედობის მიღმა“. ალბათ, როლანიც ამიტომ წერს ბეთჰოვენზე, მის ნაწარმოებებს ტანჯვით გამოწვეული მელანქოლია არ მიჰკარებიაო. თვითონ ბეთჰოვენიც ამბობს, მთელი თვეობით შემეძლო ტანჯვა და გაჩუმება, მაგრამ მაინც მიზნისაკენ მივისწრაფოდიო. შილერს სიხარულის ჰიმნის იმპულსი თურმე ვიღაც კაცმა მისცა, რომელიც თავის დახრჩობას აპირებდა. ესეც სასოწარკვეთის პოეტური ტრანსცედენციაა: ტანჯვიდან — სიხარულისაკენ. ვაჟაც ხომ ამბობს, ტანჯვა რომ არ იყოს, განა სიხარულს ვიგრძნობდითო?

ყოველივე ეს იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ამაზე არც ღირს სიტყვის გაგრძელება. უმჯობესია, პირდაპირ ვთქვათ, რომ ტანჯვა-წამებითა და შთაბეჭდილებებით აღსავსე და მაინც „მწუხარებით აღფრთოვანებული“ გალაკტიონიც ამ „რასას“ ეკუთვნის. იგი იმთავითვე დაადგა გენიალობისა და დიდი შემოქმედის სულიერი წამების გზას. განა გასაოცარი არ არის, რომ ჩვიდმეტი წლის ჰაბუკი წერს ამგვარ ლექსს?!

მჟღერო ნაპირზე, სადაც ზღვის წინწყლებს  
ათამაშებდა სუნთქვა სიოსი,  
აღფრთოვანებულ ფიქრებში იღვა  
ძრმა მეოცნებე და გენიოსი.  
და მას ზღვის ტალღა ეუბნებოდა:  
„ოჰ, რატომა ხარ ეგრე თავზედი,  
რომ ფიქრობ თითქოს გასცილდი საზღვარს,

რასაც კაცთათვის ამყარებს ბედი?“

ყრმა კი ამაყად უპასუხებდა:

„საიდან იცნობს ეგ გულცივობა,

ლუ რა ძალაა შემოქმედისთვის

საკუთარ ძლიერ სიმღერის გრძნობა!“

ტალა კვირობდა: „რა შობს ამ გრძნობას,

უცნაურ ძალს რომ ესაბამება?!“

და ყრმა ამაყად უპასუხებდა:

„ამგვარ გრძნობებს ქმნის მხოლოდ წამება!“

ეს „ყრმა მეოცნებე და გენიოსი“ რომ თვითონ გალაკტიონია, ამას რა დიდი მიხვედრა უნდა. ან იმას, ეს ლექსი რომ საპროგრამოა მისთვის. მან იცის, რომ პოეზია იმ გრძნობების „გამოსახებაა“, რასაც იწვევს „წამებაჲ სულისაჲ“. ეს არის თვითმხსვერპლ-შეწირვა, თავდადება ან კიდევ „საზღვრის გადაცდენა“, რასაც შეიძლება „სიგიჟის ფრთების შეხება“ (ბოდლერი) და ტრაგიკული შედეგიც მოჰყვეს.

არც ისაა შემთხვევითი, რომ მისი მასწავლებელი ია ეკალაძე „თვით პოეზიის ღმერთის მიერ მონათლული“ თავისი საყვარელი მოწაფის შესახებ წერდა:

— გალაკტიონის ლექსი ცრემლისა, სისხლისა და სიყვარული-საგან შეზავებული მსხვერპლია საუკუნეების წიაღში გადასროლილი სამშობლოსა და კაცობრიობის საკურთხეველზე შესაწირავად...

ასეა. ყოველ ქეშმარიტ პოეტს აქვს თავისი გოლგოთა, სადაც ჯვარცმაც ელის და აღდგომაც.

ასეთია დანტეს გზაც. მისი ჯოჯოხეთი, სალხინებელი და... სამოთხე, რისკენაც ყველა მიილტვის, მაგრამ ჯერ არავის უნახავს. გალაკტიონის „ვარდისფერი გზაც“ იქითკენ მიდის, თუმცა სამოთხეზე ოცნებიდან მისი „ნაწამები სული“ ისევ ჯოჯოხეთს უბრუნდება და წერს:

ვით სამოთხიდან ალიგიერი,

მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული!

სწორედ რომ „სამოთხიდან“, თორემ ვინც ჯოჯოხეთში იბადება, ისედაც ედემის ბაღში ჰგონია თავი...

... ასეთია გალაკტიონის „წამებაჲ სულისაჲ“, რაც ზოგჯერ ისეთ ტრაგიკულ დაძაბულობას აღწევს, რომ კატასტროფის მაუწყებელი ზარები ერთხმად იწყებენ გუგუნს. უნდა შევთანხმდეთ, რომ ამას სულაც არ სჭირდება შერბილება, მახვილი კუთხეების გაბლაგვება ან განაცრისფერება, პირიქით, რა ც უ ფ რ ო კ ო ლ ო

რიტულია ცხოვრების ტრაგიკული კონტრასტების „გამოსახეზა“, მით უფრო შთამბეჭდვია იმ ჯოჯოხეთური წყვილიადის გარღვევისა და მზის სინათლეზე გაღწევის პათოსი, — ასე ნიშანდობლივი გალაკტიონისთვის. მართალია, ეს აღუღებულ კუპრის ზღვაზე გაღებულ ბეწვის ხიდზე გავლას ჰგავს, მაგრამ რა! გალაკტიონი უძლებს ამ გამოცდას. ხომ გახსოვთ, დანტეს მხედვით, ღმერთმა ფირგილიუსს ისეთი ძალა მიანიჭა, რომ ყოველგვარი სატანჯველი უძლურია მის წინაშე. ასეა გალაკტიონიც. იგი გპირულად გაივლის შვიდნივე გალავნის შვიდნივე კარიბჭეს, მოიხილავს ჯოჯოხეთის ყველა სფეროს და ღრმად შეიცნობს არა მარტო თავისი ქვეყნის, არამედ ზესკნელ-ქვესკნელის, ანუ მთლიანად სამყაროს გროტესკულ დისპროპორციებს, მის წარსულს, აწმყოსა და მომავალს, იმას, რაც იყო, რაც არის და რაც იქნება. მერე გოლგოთაზეც თვითონ წაიღებს თავისი ჯვარცმის ნიშანს, რომ იქ პოეტაც განიცადოს და აღდგომაც.

უნებლიე ალეგორია: ზარატუსტრა. ამბობს: „რგოლი ბრუნავს, რომ დაეწიოს თავის თავს“...

დამახასიათებელია, რომ მძიმე სულიერი შეჭირვების ყამს, გალაკტიონს დღიურში ასეთი რამ ჩაუწერია:

— ეხლა ჩემი გართობაა რგოლი, რომელიც კასრიდან არის მოხსნილი. როცა გააგორებ, იგი ქანაობს ისე, როგორც მთვრალი, სახლისკენ მიმავალი. მიდის და მიქანაობს, მერე ძალა ეცლება, დაეცემა, მაგრამ ისევ წამოდგება და, ბოლოს, ზღართანს მოადენს ისეთს, რომლის შემდეგაც ფეხზე წამოდგომა შეუძლებელია ყოვლად...

ამას რომ ვკითხულობ, ტანში ყრუანტელი მივლის, ნუთუ გალაკტიონმა იმთავითვე შემოხაზა თავისი ცხოვრების „გამოუცნობ ვნების რკალები“, რაც დროდადრო მის შემოქმედებაშიც ისე იჩენდა თავს, „როგორც მოგონების შეშლილი ბოდვა“?!

თქმა არ უნდა, ზოგჯერ უჭირდა, ძალიანაც უჭირდა, მაგრამ „ცხოვრების ტრაგიკული სიყვარული“ (ყ. ნუვო) მაინც სძლევდა ყველაფერს და თავისი ჯვარი თვითონ მიჰქონდა... ეცემოდა... დგებოდა, მაგრამ მაინც მიჰქონდა, რომ ბოლოს ეთქვა:

შე მივდოდი და ვეცემოდი,  
ისევ ვდგებოდი და მივდიოდი...

ასეა თუ ისე, ეს დაცემაც და აღდგომაც, წამებაც და დიდებაც დიდი პოეტების ზვედრია. მათ მიერ გასაგლეული მანძილი კი „სა-

უკუნეთა შორ გრეხილს“ სწვდება და კაცობრიობის მთელ ისტორიას მოიცავს; ისტორია კი, მოგეხსენებათ, „დიდებული ტაძარია, სადაც უწირავს ერთიანს სულს ერისას“ (ილია). გალაკტიონმა კარგად იცოდა ეს და ამიტომაც ევლებოდა თავს ყველაფერს, რაც კი სასიქადულო უანდერძა წარსულმა მომავალს; არადა, ისიც ისე ტრაგიკულად განიცადა, რომ თქვა:

აოასი საუკუნის მთელი ტრაგედია  
მოსდევს მოგონებას, როგორც ანათემა...

### მარადიული გუშინ...

ეს „ათასი საუკუნე“, მართლაც, შორი მანძილია, მაგრამ ადამიანის გონებას შეუძლია რამდენიმე წანში გაირბინოს ის იმთავიდან ამ თავამდე.

როცა ლესინგის დაუშთავრებელი დრამის ფრაგმენტის მიხედვით დოქტორმა ფაუსტმა მოისურვა ჯოჯოხეთის უსწრაფესი სულის არჩევა მსახურად, მის წინაშე შვიდი პრეტენდენტი გამოცხადდა. ფაუსტი რიგრიგობით ეკითხება მათ, რა სისწრაფის ხარო, რაზედაც ასეთ პასუხს იღებს: პირველი — როგორც ქარი, მეორე — როგორც ისარი; მესამე — როგორც მზის სხივი და ა. შ.

ხალხური თქმულების შპისისეული ვერსიის მიხედვით, ფაუსტმა ის სული აირჩია, რომელმაც უთხრა: როგორც აზრი ადამიანის. ლესინგის ფაუსტსაც გამოეცხადა ასეთი სული, მაგრამ მან არ ისურვა ის.

— მართალია, ეს უკვე რანეს ნიშნავს, — თქვა მან, — მაგრამ ადამიანის აზრი ყოველთვის როდია სწრაფი. აი, თუნდაც მაშინ, როცა ჭეშმარიტება და სათნოება უხმობენ. ის ძალიან ზანტობს. თუ მოისურვებს, შეუძლია იყოს სწრაფი, მაგრამ ვინ არის თავდები, რომ ის ამას მოისურვებს? ფაუსტმა არც ის სული მოიწონა. რომელმაც უთხრა: როგორც შურისმაძიებლის შურისგებაო და აირჩია ის, ვინც იმავე კითხვაზე უპასუხა:

— არც მეტი, არც ნაკლები, ვიდრე გადასვლა სიკეთიდან ბოროტებაში...

კაცობრიობის მთელი ისტორია, მართლაც სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლაა, და ვინც გალაკტიონით გონების თვალთ გადახედავს „საუკუნეთა შორ გრეხილს“, იმას, რაც მიდის და რაც მოდის, გაიაზრებს და გაითვალისწინებს ყველაფერს, კიდევაც შექმნის სწორ თვალსაზრისს მომავალზე და იბრძოლებს, რა-

თა მომდევნო საუკუნეები მაინც აღარ მისდევდნენ ჩვენს შორეულ შთამომავლებს, „როგორც ანათემა“. ზოგი ამ მანძილს უ. საროიანივით უდარდელად უყურებს — გეგონებათ, ფეხშიშველი მემართიანე გამოარბის ყინულით დაფარული შორეთიდან და გვიხსნის, ვთქვათ, ასე:

— მოვიდა ჩანასახი, აღსავსე გამზებლობითა და ძლიერებით, ქედმაღალი და დამცინავი, ოღნავ შეეხო ქუდით ცარიელ სივრცეს...

— დილა მშვიდობისა, ბენ! მე გინახულებთ მეოთხედი საუკუნის შემდეგ...

— დილა მშვიდობისა! — ვუპასუხე მე.

შემდეგ მოვიდა თევზი, მოვიდა ქვემძრომი, ფრინველი, კატა, ავაზა, ლომი...

— დილა მშვიდობისა, ბენ!

— დილა მშვიდობისა!

შემდეგ ყველაფერი გაქრა მიწის სიმბუტრვალესა და ცის უსაზღვრო სიციარიელში...

— მშვიდობით, ბენ!..

მოვიდა ცეცხლი, საუბარი, სიკეთე, თანაგრძნობა, სიბრაღული, მოვიდა ადამიანი!..

— დილა მშვიდობისა, ბენ!

— დილა მშვიდობისა!..

მოვიდა ქალაქი, მოვიდა ათონი, ინდოეთი, ტროას დაცემა, ბუდდა მოვიდა, მოვიდა რომის რესპუბლიკა, მისი დამხობა, კონსტანტინეპოლი, ალფრედ დიდი, მავრების განადგურება ესპანეთში... მოვიდა ბნელი სიკვდილი...

— მშვიდობით, ბენ!.. და ა. შ. ვიდრე ჩვენს დრომდე...

... აქ მთავარი ისაა, ვინ როგორც უყურებს საუკუნეთა ამგვარ სრბოლას, როგორც საკუთარი არსებობის ორგანულ ნაწილს თუ რაღაც უცხოსა და მისგან დამოუკიდებელს. გ. აპოლინერი წერს:

— მე ჩემში ვხედავ გარდასულ დროთა სიღიადეს... საუკუნეები, ადამიანები, მათი საქმეები თანდათანობით მაშენებდნენ მე, როგორც კოშკს. ახლა კი ვდგევარ ამ კოშკზე და ჩემს წინაშე ჩაივლის კორტეჟი საუკუნეებისა (სხვები ამბობენ, „ჩამომხრჩვალნი საუკუნეებისაო“. — მ. კ.) და ხალხებისა. მე მათში ვეძებ ჩემს სხეულს. რაც იყო, ყველაფერი ისევ ცოცხლობს; მკვდარია მხოლოდ ის, რაც ჯერ არ დაბადებულა...

ყველანი როდი ცნობენ ამგვარ ორგანულ კავშირს. ასე მაგალითად, რ. როლანის ჟან კრისტოფი ხელაღებით უარყოფს წარსულის რამე უფლებამოსილებას აწმყოზე. ამიტომაც უყურებს ასე სკეპტიკურად ყველაფერს, რაც გუშინდელია. მას სურს უარყოს „ეს მარადიული გუშინ, რომელიც ყოველთვის იყო, ყოველთვის იქნება და ასევე დარჩება კანონად ხვალინდელი დღისა იმ საბუთით, რომ ის დღევანდელი დღის კანონია“.

მისი მეგობარი მანჰაიმი კი უფრო რადიკალურია ამ მხრივიც მოითხოვს ყოველ 50 წელიწადში ჩატარდეს „აზროვნების გენერალური წმენდა“, ისე, რომ „ქვა ქვაზე არ დარჩეს“.

— ხომ არ ვინახავთ ჩვენ შინ მიცვალებულ წინაპრებს? — ამბობს იგი. — როცა ისინი კვდებიან, ჩვენ მათ თავაზიანად ვისტუმრებთ სასაფლაოზე. ზედაც ქვის მძიმე ლოდს ვადებთ, რომ უკან მობრუნება ვერ შესძლონ. ზედმეტად მგრძნობიარენი ყვავილებითაც კი ამკობენ მათ საფლავებს. დაე, იყოს ასე. მე მხოლოდ ის მინდა, რომ თავი დაგვანებონ, მიცვალებულნი მიცვალებულებთან იყვნენ და ცოცხლები — ცოცხლებთან.

ამგვარი ნიჰილიზმი თვით კრისტოფსაც შეაძრწუნებს და ათქმევინებს:

— ხომ არიან მიცვალებულნი, რომელნიც ცოცხლებზე უფრო ცოცხლობენ?!

— არა, — მიუგებს მანჰაიმი, — უმჯობესია ვთქვათ: არიან მიცვალებულებზე უფრო მიცვალებული ცოცხლები...

... სულ სხვაა გალაკტიონი. იგი „მილიარდი თვლებით“ მისჩერებია „საუყუნეთა შორ გრეხილს“ და მასში ისევ იმ „ორი სტიქიის“ ბრძოლას ხედავს — მარადიულ ჭიდილს სიკეთესა და ბოროტებას შორის, შეუძლებლისა და შეუცნობის დაგმანულ კედლებს. ყოფიერების ბნელ ბურუსს, მზის სხივების ბრძოლას წყვილიადთან, წინააღმდეგობათა დაძლევის, გარღვევისა და გაღწევის რწმენას. ყოველივე ამის პროექციას გალაკტიონი კოსმოსურ მასშტაბებამდე აფართოებს და, როგორც ლირიკოსი პოეტი, საკუთარ ფსიქიკურ ზამყაროსთან აერთიანებს. ამიტომ არის, რომ იგი პირად გრძნობებს, ტკივილებს ყოფნა-არყოფნის ზოგადკაცობრიულ განცდებთან აკავშირებს და საკუთარი სულიერი წამების, ბრძოლისა და გამარჯვების თვალუწვდენ პანორამად შლის... ამას კი მთლიანობაში უნდა წარმოდგენა და არა ცალკეულ დეტალებსა და წვრილმანებში გაბნევა...

გალაკტიონთან ყველაფერი გააზრებულია და განცდილი. ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს იგი თავადაც მოჰყვებოდა „კვალგადაუშულ“ საუკუნეთა იმ „შორ გრეხილს“ და ყველაფერი, რაც ნახა და განიცადა, საკუთარ პოეტურ სამყაროში აქვს მოთავსებული. მეც ამიტომ მინდა, მის მიერ განვლილი შემოქმედებითი გზის ზოგადი დახასიათება შემოგთავაზოთ. ეს, ერთის მხრივ, ცალმხრივობის საშიშროებას აგვაცდენს, ხოლო მეორეს მხრივ, თვით გალაკტიონის მიერვე ჩამოყალიბებულ მეხუთე თეზისის — „ეპოქის მნიშვნელობის“ გაგებას გავვიადვილებს. მართალია, ამით იმ თეზისების თანმიმდევრობა ირღვევა, მაგრამ ეს არაფერი. სათქმელი ითქვას და, რა რის შემდეგ იქნება, ამას რა მნიშვნელობა აქვს.

გალაკტიონზე ხშირად და სრულიად სამართლიანად წერენ, რომ იგი „ეპოქის პოეტია“. თვითონაც არაერთხელ უთქვამს ეს. ამიტომ ჭერ ის უნდა ვიკითხოთ, რა უნდა მივიჩნიოთ ჩვენი ეპოქის ძირითად დამახასიათებელ ნიშნებად. რა და... ერთი ფორმაციის ცვლა მეორეთი, ამით გამოწვეული რევოლუციური ჯარდატეხები, ძველის რღვევა და ახლის დამკვიდრება, რაღაც დიდის დასასრულიცა და დასაწყისიც, მეცნიერების გაუგონარი წინსვლა, ტექნიკური რევოლუცია, ადამიანის ინტერესებისა და აზროვნების დიაპაზონის საოცარი გაფართოება... რომელი ერთი ჩამოთვალოს კაცმა!

ყოველივე ეს ეპოქის სულისკვეთებას ქმნის და ქეშმარიტი პოეტიც ამის გამომხატველია. საქმე ის არის მხოლოდ, რა პოზიციიდან უყურებს იგი ეპოქალურ მოვლენებს — იმას მისტირის, რაც წარმავალია, თუ ახლის დამკვიდრების პათოსითაა შეპყრობილი, ე. ი. აწმყოდან წარსულისაკენ იყურება, თუ მომავლისაკენ ან სხვაგვარადაც: დასასრულში ხედავს დასაწყისს, თუ პირიქით, დასაწყისში — დასასრულს. მოგეხსენებათ, მარია სტიუარტის უკანასკნელი სიტყვები იყო:

— ჩემს დასასრულში არის ჩემი დასაწყისი...

შემდეგ ეს სიტყვები პოეტებმა თავისებურად ატრიალეს: თომას ელიოტმა პირიქით თქვა: ჩემს დასაწყისში არის ჩემი დასასრულიო, რილკემ კი ისევე სტიუარტისებურად: მე მივდივარ დასასრულიდან დასაწყისისაკენო, სხვებმა კი მაინც სხვაგვარად, არა, დასაწყისიდან დასასრულისაკენო. ბოლოს ისევე რილკე წავიდა „კომპრომისზე“ და განაცხადა, ბევრი რამ არის ისეთი, რაც „დასასრულით იწყება ან დასაწყისით მთავრდებაო“. ერთი სიტყვით,

ვისაც როგორ უნდა და საჭიროდ მიაჩნია. კაცმა რომ თქვას, ეს იმაზეა დამოკიდებული, ვინ როგორ უყურებს მომავლის პერსპექტივას, სჯერა მისი თუ რილკესავით აცხადებს, „მომავალი ჯერ არ დაწყებულა“. ასეთი კითხვა ელიოტის წინაშე არც დგას, რადგან მისთვის წარსულიცა და მომავალიც მხოლოდ აწმყოშია მოცემული („... და ყველაფერი ყოველთვის არის ახლა“). ამასვე გულისხმობს გამოთქმები: „წარსულის აწმყო“, „მომავლის აწმყო“, რასაც ჯ. ჯოისი „დროის სიმულტანურ ერთიანობას“ ან „წარსულისა და მომავლის აწმყოში რეალურ არსებობას“ უწოდებს.

გალაკტიონის პოზიცია კი ამ შემთხვევაშიც სრულიად ნათელია: იგი მომავლის პოეტია. მისი ფიქრები არ არის წარსულზე მიჯაჭვული. იცის, რომ ეს უნაყოფოა. ამიტომაც წერს ასეთ საოცარ რამეს:

— რა არის წარსულზე ფიქრი? იგივე გრძნობა, როდესაც, შესაძლებელია, სამუდამოდ გულმოკლული დედა აქანავებს უბავშვოს, ცარიელ აკვანს...

მის აკვანში კი წევს ბავშვი — მომავლის იმედი, რომლის მაგვირად თვითონ შეუძლია თქვას:

— მე ვარ დღეს და უწინ, მაგრამ ჩემში არის რაღაც, რაც უნდა იყოს ხვალ, ზეგ ან ოდესმე...

ჩვენ ვიცით ისეთი დიდი მწერლები, რომელნიც სამუდამოდ რჩებიან თავიანთი ეპოქის უდიდეს წარმომადგენლებად. მომავალი თაობებიც ისე უყურებენ მათ, როგორც გარდასულ დროთა დიდებულ ძეგლებს. ეს კი ასეა, მაგრამ ყოველი ძეგლი ერთნაირი როდია. ზოგიერთი დროდადრო ცოცხლდება ახალ ეპოქებში. იქ კი მას ისევე შეიყვარებენ, როგორც ლეგენდარულმა პიგმალიონმა შეიყვარა გალათეას გაცოცხლებული ქანდაკება...

ვიმეორებ: გალაკტიონიც ასეთი მომავლის პოეტია. ამიტომ „ხვალ, ზეგ და ოდესმე“ მას უფრო მეტად შეიყვარებენ და განადიდებენ, ვიდრე დღეს, რადგან მთელი მისი გულისყური ყოველთვის მომავლისაკენაა მიპყრობილი, ისიც აინტერესებს, მომავალი როგორ შეხედავს ჩვენს ეპოქას ან ჩვენ რას ვაკეთებთ ისეთს, რაც დიდების შარავანდით შემოსვის ღირსად იქცევა იმ დროს. ეს ისეა, ილია რომ ადიდებდა ცოდნას იმისას, თუ:

— დღევანდელი დღე რას ითხოვს ხვალისას.

ვინც ამ თვალსაზრისზე დგას, იგი თავისში იერთებს წარსულსაც და მომავალსაც. ეს კი ძნელი საქმეა. იგი მოითხოვს გარდასულ „საუკუნეთა გრეხილის“ ღრმა გააზრებას, აწმყოს კარგ ცოდ-

ნას, თანაც განუწყვეტელ ომს მომავლისა და უსაზღვროების მიჯნაზე... ყოველ შემთხვევაში, ასე ამბობს გ. აპოლინერი:

— მოაღეთ მოწყალება და მოგვიტევეთ სისუსტე, შეცდომები და ცოდვები, რამეთუ ჩვენ ვაწარმოებთ განუწყვეტელ ომს მომავლისა და უსაზღვროების მიჯნაზე...

ო, რა ნიშანდობლივია ეს სიტყვები გალაკტიონისთვისაც! მთელი მისი გულისყური მომავლისაკენ, უსაზღვროებისაკენაა მიმართული, რადგან

იქ მშვენიერი სუნთქვით სუნთქავს  
მზეთა მაგია,  
სტრიქონებია ვით ციფრები  
და ხანა ტოკავს.  
ეჭლა მე მესმის ყველაფერი,  
რაც კი კარგია —  
მომავალს რაც სურს მიაკუთვნოს  
ჩვენს დიდ ეპოქას.  
სმენა! თვალ-ყურის ეპოქა ისერის  
ახალ ერესებს,  
და იგი არის — დღეებს რომ გასცდა  
უძლიერესებს.  
ხავსი ეღება კოშკებს უძველესს,  
ღრომ შუბს ნაოქი გადაუხარა,  
ვერავენ აპყრის მტკიცე საფუძველს,  
ჩვენმა ღრომ ახალს რომ ჩაუყარა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რამდენად ღრმად და შთამბეჭდავად აღიქვამს პოეტი ეპოქის წინააღმდეგობებს და მხატვრული სიტყვის რა სიძლიერით გამოხატავს ამას. აქ, ამ სიბრტყეზე გაირკვევა, არის თუ არა იგი გლობალური მასშტაბისა, ე. ი. ილიას თქმისა არ იყოს, რას სწვდება, — მთელს თუ ნაწილს, რადგან „შემოქმედებითი ძალის ღონიერება ერთი და იგივე არ არის, როცა ერთი მთელს გადასწვდება ხოლმე და მეორე კი — მარტო ნაწილსა“. ილიას მიაჩნია აგრეთვე, რომ „საგნის ზოგადი აზრის ქვეშ დაყენება მთავარი და არა შინაურ საქმეებში მომწყვედვეა“.

ასეა. ეპოქის პოეტის სახელის მოპოვება, უწინარეს ყოვლისა, იმას ნიშნავს — იყო მისი მთავარი ტენდენციების გამომხატველი და მხატვრული სიტყვის ძალით თუ ოსტატობით მხარი უსწორო მსოფლიოს საუკეთესო პოეტებს, „რადაც ახალითა და მომჯადოებით“ გაამდიდრო პოეზიის საერთო საგანძური. მოკლედ, გოეთეს სიტყვების პერიფრაზით რომ ვთქვათ, საქმე იმას ეხება, თუ რამდენს იწონის პოეტი მსოფლიო ლიტერატურის

სასწორზე (გოეთე ამბობს: ადამიანი... კაცობრიობის სასწორზე).

თვითონ გალაკტიონს სრულიად გარკვეული თვალსაზრისი აქვს ამ საკითხზე. იგი წერს:

— ჩვენ, საბჭოთა პოეტები, ვაგრძელებთ რა მსოფლიო პოეზიის კორიფეების უკეთეს ტრადიციებს, უნდა გამოვიდეთ, როგორც ნოვატორები, რომელთაც უნდა შეათანაბრონ ლექსის ეროვნული ფორმა ინტერნაციონალურ თემატიკასთან...

გალაკტიონის შემოქმედებასაც თანამედროვე მსოფლიო პოეზიის კორიფეებთან უნდა „შეთანაბრება“. სხვა საზომი მას არც მიუღდება, რადგან ისიც მათ ორბიტაზეა გასული. ამიტომ ვამბობ, რომ გალაკტიონის შემოქმედებასაც ამგვარი ფართო სარბიელი სჭირდება, იმის დადგენა, თუ რა ადგილი უჭირავს მას თანამედროვე ევროპულ პოეზიაში. თუმცა „ევროპულის“ ნაცვლად აქაც შეგვეძლო „მსოფლიო პოეზიისო“ გვეთქვა, რომ ე. წ. „ევროპო-ცენტრიზმის“ ბრალდება აგვეცილებინა, მაგრამ, ჯერ ერთი — ჩვენი თვალთახედვა ვეღარ გასწვდება ასეთ გლობალურ მასშტაბს, მეორეც — გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებს საერთოდ არა აქვთ რამე საყურადღებო კავშირი აღმოსავლურ პოეზიასთან. გარდა ამისა, თვით „ევროპული პოეზიის“ ცნებაც საჭიროებს მხარდაჭერას, რადგან ამ საკითხშიც აზრთა მკვეთრი სხვადასხვაობა იგრძნობა. ზოგიერთი ავტორი ხელაღებით უარყოფს თვით ამ ცნების უფლებამოსილებას, შეიძლება იმიტომ, რომ „ევროპული ლიტერატურის“ ცნება, მართლაც, ფ. ბრუნეტიერის მოგონილი ჰგონიათ და აუცილებლად მის ევოლუციონისტურ თეორიასთან დაკავშირებული. როგორც ჩანს, ამის გამოც დამკვიდრდა ჩვენში გამოთქმები: „ქართული და ევროპული ლიტერატურა“ ან კიდევ „რუსული და ევროპული ლიტერატურა“, თითქოს ქართულიცა და რუსულიც ევროპული ლიტერატურა არ იყოს! ზოგიერთები კი სულ ამრეზით უყურებენ ქართველი მწერლების ნაწარმოებების ევროპული ლიტერატურის კონტექსტში განხილვას ან სულაც მიუტევებელ „იდეოლოგიურ შეცდომად“ (უწინ ამბობდნენ „კოსმოპოლიტურსო“) მიიჩნევენ ამას. ეშმაკმა კი უწყის რატომ! ნუთუ ვერ გრძნობენ, რომ ამით ისინი ხელს უწყობენ ეროვნული კარჩაეტილობის მავნე ტენდენციების განვითარებას, რაც აფერხებს ქართული მწერლობის საუკეთესო ნიმუშების განხილვას ევროპული და მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში. ეს კი სრულიად შეუწყნარებელია, მით უმეტეს მაშინ, როცა ისეთი გლობალური მნიშვნელობის პროექტთან ვვაქვს საქმე, როგორიც გალაკტიონ ტაბიძეა.

ამასთანავე უნდა ვთქვათ, რომ ეს „ევროპული“ და „მსოფლიო“ მხოლოდ გეოგრაფიული გაგება არ არის, ან კიდევ სამისამართო ცნება.

გალაკტიონი წერს:

ვართ პოეტები საქართველოსი,  
რომელთაც გვახსოვს დღე უარესი.  
ჩვენ ეხლავ ვიციით, სად დადგებიან  
კლდელო, ეამში, ს ი უ ა რ ე ს ი...

პოდა, სწორედ ამ სიუარესის სიტყვებია:

— იყო ევროპელი იმას კი არ ნიშნავს, ხუთ ენაზე ლაპარაკობდე, ევროპის ქალაქებში დარბოდდე, ლონდონში გიცნობდნენ, ბერლინში მეგობრები გყავდნენ, ენევეაში სახლი გქონდეს, რომში კი საწოლი... იყო ევროპელი იმას ნიშნავს: გერმანელი იყო გოეთესთან და ფაგნერთან, იტალიელი — დანტესთან და მიქელანჯელოსთან, ინგლისელი — შექსპირთან, სკანდინავიელი — იბსენთან, რუსი — დოსტოვესკისთან... (აქაც შ ვ ი დ ი!)

თუ გვინდა ჩვენთვის მაინც გავაგრძელოთ სიუარესის სიტყვები, შეგვიძლია ვთქვათ: ქართველი — შოთა რუსთაველთან, დავით გურამიშვილთან, ნიკოლოზ ბარათაშვილთან, ილია ჭავჭავაძესთან, აკაკი წერეთელთან, ვაჟა-ფშაველასთან და გალაკტიონ ტაბიძესთან, ე. ი. ისევ იმ „შვიდ მწვერვალთან“. ისიც ცხადია, რომ სიუარესის მიერ შემოთავაზებული სიის უკეთ შედგენა შეუძლებოდა, მაგრამ ეს არაფერი... ფაქტი ის არის, თანამედროვე ევროპული პოეზიის შ ვ ი დ ი მთავარი მწვერვალის რა ვარიანტიც არ უნდა შედგეს, გალაკტიონი უსათუოდ იქნება ერთი მათგანი.

მე შესმის, რომ ამის განცხადებაც ჭერჭერობით „ცარიელი სიტყვების“ მეტს არაფერს მიგვანიშნებს, მაგრამ, აკი მოგახსენეთ, წინ კიდევ შორი მანძილი გვაქვს გასავლელი. და ვიმედოვნებ, ესეც თ ა ნ დ ა თ ა ნ (და არა ცალკე მსჯელობით) გახდება ცხადი...

**უპორიზონტო არსებობა...**

გალაკტიონს ორი ეპოქის მიჯნაზე მოუხდა მოღვაწეობა. ეს მნიშვნელოვნად განაპირობებს მისი შემოქმედების ხასიათს, სადაც ორი მთავარი საწყისი შეინიშნება: **ლირიკული და რეველუციური** — დ რ ა მ ა ტ უ ლ ი. თანაც, ეს ორი საწყისი პარალელურად კი არ ვითარდება, არამედ ერთმანეთშია გადახლართული

ან სულაც ერთ მთლიან დინებას ქმნის. თვითონ გალაკტიონი ასე წერს ამის შესახებ:

— მოხდა ასეთი რამ: გაერთიანდა ორი საწყისი: ლირიკულობისა და რევოლუციური დრამატიზმის, აპოთეოსის: პირველი არ იჩრდილება მეორეთი და, მეორე პირველით...

პარალელი: ტექსტი, ნოველა ჰხატავს ორ მოპირდაპირე მიმდინარეობას ხელოვნებაში — გოია და ბოტიჩელი, შელი და ბაირონი, მაიაკოვსკი და ესენინი (შეიძლება ძალიან შორეულად), ჩემში კი ეს მთავარია...

აი, სწორედ ეს „ორი საწყისი“ ქმნის გალაკტიონის პოეზიის დრამატიზმს და აძლიერებს მის კონტრასტულ განწყობილებებს. იგი ხედავს წყვილად, უკუნეთს, შავი და ბნელი დემონების საუფლოს და ცდილობს ამ გარემოცვის გარღვევას, სიბნელიდან სინათლეში გაჭრას, ძველის ნგრევას და ახლის დამკვიდრებას.

მე მგონია, გარღვევის (გერმანელები ამბობენ: durchbruch) ეს თემა ძირითადი გალაკტიონის შემოქმედებაში. თვითონაც ამბობს: „უნდა გაირღვეს ეს გარემოცვა“. ამას კი დრო მოითხოვს, რადგან ახალი ძალები ტალღებად აწყდებიან ძველისა და დრომოკმულის ყრუ კედლებს. წინააღმდეგობაც დიდია, ზოგჯერ შიშის მომგვრელიც, მაგრამ არანაკლებია ბრძოლის ეინი, თავდადების სურვილი და გაშმაგება. არის იმედიც და სასოწარკვეთაც, ნათელიც და ბნელიც. ზოგი ბარიკადებზე დგება, ზოგიც თავის შინაგან დემონებს ებრძვის ან აქეთაც აწყდება და იქითაც. ბრძოლის პათოსი კი მაინც ძლიერდება და ბოლოს იმარჯვებს კიდევ. ამაშია გარღვევის აზრიცა და დანიშნულებაც. ყველაფერი სოციალურ გარემოსა და მწერლის მსოფლმხედველობაზეა დამოკიდებული. იქ, სადაც გარღვევის პირობები შექმნილი არ არის, ბრძოლა უშედეგოა. ასეთ შემთხვევაში წინააღმდეგობა მხოლოდ პერსპექტივის თვალსაზრისითაა შესაძლებელი, ისიც მაშინ, თუ კარგადაა ორგანიზებული, თორემ მარტოხელა მემამბოხეების მიერ საზოგადოებრივი თავისუფლების პიროვნულით შეცვლა, როგორც წესი, არ მიდის სასურველ შედეგამდე, რადგან ნამდვილი გარღვევა მხოლოდ რევოლუციური ძალების ერთობლივი მოქმედებითაა შესაძლებელი. ამიტომაც, რომ გარღვევის მნიშვნელოვანი ცდები ყოველთვის დიდ საზოგადოებრივ მოვლენებთან იყო დაკავშირებული. ასეთ დროს, მარტოხელა მემამბოხენიც ებმოდნენ საერთო ფერხულში. აი, თუნდაც, ბოდლერი და რემბო: პირველი აქტიურად მონაწილეობდა 1848 წლის რევოლუციაში, მეორე კი პარიზულ კომუნარებთან ერთად იდგა ბარიკადებზე, მაგრამ ის რევო-

ლუციაც დამარცხდა და კომუნაც. დასავლეთ ევროპაში არც ამის შემდეგ შექმნილა გარდევების რეალური პირობები. უშედეგო ცდები კი მაინც იყო როგორც ცხოვრებაში, ისე მწერლობაში. ე. წ. „წყეული პოეტებისა“ და უფრო გვიან „განრისხებული ახალგაზრდობის“ ანარქისტული პროტესტიც ამ განწყობილებას გამოხატავს. აქ ყველაფერი ტოტალური უარყოფის ასპექტშია დანახული. ცხოვრება წარმოდგენილია, როგორც გოლგოთა და ჯვარცმა. ღმერთი და „მის მიერ შეთითხნილი“ ქვეყანა ისე არიან დაყრუბულნი, რომ არ ესმით ადამიანთა მოთქმა და გოდება. ამიტომ არის, რომ ის „წყეული პოეტები“ ყოველგვარ შესაძლებელ თუ შეუძლებელ ვარიაციებში ატრიალებენ ეპითეტს „ყრუ“: ყრუ ტალღები, ყრუ ნაპირი, ყრუ ცა, ყრუ სიშორე, ყველაფერი ყრუ, თვით ხმაურიც კი. მათ ლექსებში სულ ტანჯვაა, წამება, დამხრჩვალნი და დაკარგული იმედები, სარკასტული სასოწარკვეთა, განწირულების სიცილი. აქ ბრმა წყვილია და შავი სიზმარი უძრაობის დუმალს უერთდება. ყველაფერი გაყინულია და გარინდებული. ეიულ ლაფორგის ჩანგიც სევდის ერთადერთ სიმს აქლერებს. მისი აზრით, არსებობს პლანეტა, სხვა ყველაფერი მძიმე ხარკია ადამიანთათვის. დედამიწა უმწეო ბირთვია, გადაგდებული ცისფერ უსასრულობაში. ბუნება და ისტორია ყოფიერების ბაზრობაა. ყალთაბანდი საუკუნეები უაზროდ ცვლიან ერთმანეთს, ყველაფერი კარგავს ღირებულებას, აღარ არის სილამაზე, ვენერას ქანდაკება, მიზნით შეუზღუდავი ოფორტები, ჰეგელის ჰეუა და პეტრარკას სონეტები...

ამიტომ არის, რომ ლაფორგი თავყანს სცემს უცოდინარობის სიდიადეს, ქარის უგონო ლაყბობას, მომაკვდავ მზესა და შარშანდელი მთვარის ფერმიღებულ დისკოს. მისი რწმენით: დღეს — საშინელებაა, ხვალ კი — ძლიერ შორსაა. დაისიდან განთიადამდე — უსასრულობაა. ადამიანს ვეღარ აცდენს მთვარის სიცირე. ბუნება შემზარავია. ყველაფერი ჰუჭყიანია და ყვითელი. მზე ხან სისხლს ანთხევს. ხან კი დუქნის დახლზე მიმხმარ ფურთხს ემსგავსება. იგი ნელ-ნელა კვდება და ლაფორგი თხზავს თავის თავისა და ქვეყნის რექვიემს...

სხვა „წყეული პოეტებიც“ სასოწარკვეთის ასეთივე მაგიურ წრეში ტრიალებენ. ცხოვრება მათთვისაც ყრუ ღამეების მოთქმა და შავი მელანქოლიის ყოვლადობაა ან კიდევ ბრაკის სურათი: შავი კვადრატი ბნელ ფონზე. ყველაფერი აქერონის ტალღებს მიჰყვება და არარსებობის ბნელში უჩინარდება. იქიდან კი მხოლოდ

სასოწარკვეთის კვილი ისმის. ზოგი კაენივით მუშტებზემართული დგას ზეცისა და ღმერთის წინაშე; მორის მეტერლინიკი სწყევლის ყველაფრის უშედეგობასა და პროტესტის ამაოებას. სენ პოლ რუ შეჰხარის მფრინავ სასაფლაოს — ყვავ-ყორნების გუნდს; ანრი რეტე — კვილს ქალისას, რომელსაც ანრჩობს ბოდლერი; ვიელე გრიფინი ყველაფრის შესაძლებელი მოსპობით ზეიმობს; პიერ ლუისი გმობს შიშველი ქალის გამომწვევ სიცხადეს; რემი დე გურ-მონს კი ვენერას სიშიშველე ურჩევნია ფერმკრთალი ქალწულობის სევდიან თვალებს; მარინეტი სიყვარულის ქალღმერთების ჩამოხ-რჩობას და მათი ძეგლების დანგრევას მოითხოვს და სხვა და სხვა... ყველაფერს სიკვდილის დაღი აზის. ყოველი მხრიდან მოისმის *memento mori*-ს ძახილი. ზოგი ეგუება ამას და სიკვდილის გა-კეთილშობილებას ცდილობს: ვერლენი თავის ტოტალურ დასას-რულს ოქროს ფერებით ავარაყებს. ანრი რენიე ოქროცურვილი სიკვდილის შესახებ წერს; რილკე გაოცებულია: ყველამ იცის, რომ უნდა მოკვდეს, მაგრამ არავენ ცდილობს მის გალამაზებასო. თვი-თონ კი სიკვდილის გრანდიოზულ სანახაობას ქმნის; ჰოფმანსტალი ტუბება ტიციანის საზეიმო გარდაცვალებით. ლიტერატურული ბო-ჰემის დარდიმანდები ცოცხლად წვებიან კუბოში ან კატაფალკებს დააქროლებენ ქუჩებში...

... ორმა მსოფლიო ომმა კიდევ უფრო გააძლიერა ასეთი გან-წყობილება. „დაკარგული თაობის“ ცნებაც იმ დროს წარმოიშვა. ეს იყო იარაღდაყრილთა და დაჩოქილთა მოდგმა. მათი ფსიქოლო-გია ჯერ ჰემინგუეიმ და რემარკმა გამოსახეს, შემდეგ კი „დაკარ-გული, თაობის“ მწერალთა მთელმა პლედამ, რომელთა გმირები ასე მსჯელობენ:

#### რემარკისა:

— ჩვენ უკვე აღარ ვართ ახალგაზრდობა. ჩვენ არ გვინდა იერიში მივიტანოთ სამყაროზე. ჩვენ გავურბით ჩვენივე თავს, ჩვენს არსებობას. ჩვენ თვრამეტი წლისანი ვიყავით და მხოლოდ ვიწყებდით ცხოვრებისა და ქვეყნის სიყვარულს. ჩვენ გვაიძულეს, სროლა აგვეტება ყოველივე ამისთვის. პირველივე გამსკდარი ყუმ-ბარა გულში მოგვხვდა. ჩვენ ჩამოცილებული ვართ საქმიანობას, მისწრაფებებს, პროგრესს. ჩვენ უკვე აღარ გვჯერა ამისი...

## ბორჰერტისა:

— ჩვენ ვართ თაობა დაუკავშირებელთა, ყოველგვარი სიღრმის გარეშე, რადგან ჩვენი სიღრმე უფსკრულია. ჩვენ ვართ თაობა, რომელმაც არ იცის ბედნიერება, სამშობლო, დამშვიდობება. ჩვენი მზე ვიწროა, სიყვარული — საშინელი. ახალგაზრდობა მოკლებულია ახალგაზრდობას.

## სელინისა:

— დადუმდა ჩვენში მუსიკა, რომლის ჰანგებზე ტოკავდა სიცოცხლე. მორჩა და გათავდა! ახალგაზრდული სული მოკვდა სადღაც ქვეყნის დასასრულთან ქეშმარიტების ძიების ხანგრძლივობაში. საით უნდა წავიდეთ, გეკითხებით მე თქვენ, როცა უკვე აღარ გვაქვს აუცილებელი დოზა სიგიჟისა? ქეშმარიტება — ეს არის დაუსრულებელი, მარადიული ლობა. ის სიკვდილის სამყაროა...

რა საჭიროა ამის გაგრძელება! ამგვარი თვალსაზრისი ისე მოედო დასავლეთის მწერლობას, რომ საყოველთაო დასასრულისა და სიკვდილის ტოტალური სულისკვეთება შექმნა. სულიერი ცხოვრების მესაფლავეებმა კვლავ გააცოცხლეს აპოკალიფსის „ამაოება ამაოებათა...“

— თუ არაფრის გაკეთება არ შეიძლება, რა საჭიროა შეშლილობამდე მიხვიდე, — წერენ ისინი და ასეთ რჩევას იძლევიან:

... შეეგუე ცხოვრების ტკბილ საზიზღროებას.

... ბედნიერება ის არის, კარგით ისიამოვნო, ცუდს კი შეეგუო.

... არაფერი არ არის ისეთი, რაც ზიზღით არ დაიძლევა და სხვა. ამგვარი „ფილოსოფია“ გულგრილობისა და განურჩევლობის შემადრწუნებელ განწყობილებას ქმნის, ისეთს, ერთმა თანამედროვე პოეტმა თეთრ კინოეკრანს რომ შეადარა: ეკრანზე ათასგვარ საშინელებას უჩვენებენ, ტანჯვა-წამებას, მკვლელობას, სისხლის ღვრას, მაგრამ ფილმი რომ დამთავრდება და დარბაზში სინათლეს აანთებენ, ვითომ არაფერი! იმ ეკრანზე არავითარი კვალი არ რჩება. სისხლის არც ერთი წვეთი ან სინანულითა და მწუხარებით გამოწვეული ნაოჭი! თუმცა „ეკრანს“ ვინ ეძებს, მაყურებელთა მნიშვნელოვანი ნაწილიც რომ ასევე გულგრილი არ რჩებოდეს ყველაფრისადმი, რაც ნახა. ეს შემადრწუნებელია, მით უმეტეს, ამას აპოლინერიისეული დიალოგიც თუ მოჰყვა ქუჩაში:

ვ ა ჟ ი: ქალბატონო, თქვენ რაღაც დაგივარდათ...

ქ ა ლ ი: ოჰ, არაფერია, ეს გულია ჩემი...

გალაკტიონი კი არაფრისადმი არ იყო გულგრილად განწყობილი. არც შეეძლო. ის კი არა, ისეთი დიდი გული ჰქონდა, რომ იტყვიან, საგულეში არ ეტეოდაო. თვითონაც ბნელ ოთახში გამოიწყვდევულ დიდ ფრინველს ჰგავდა, ვიწრო კედლებსა და დახურულ ფანჯრებს რომ აწყდება და უნდა როგორმე სინათლისაკენ გაიჭრას.

თ. ელიოტი წერდა, „არ შეიძლება იყო დიდი მწერალი, თუ არ ეძებ გზას სიბნელიდან სინათლისაკენ“. გალაკტიონიც სულ სინათლისაკენ მიისწრაფოდა და ამიტომაც გმობდა ასე მკაცრად „ადამიანთა სულის მესაფლავეებს“:

მ:თი ეღეში ის საკანია,  
სადაც ცხოვრებას ასამარებენ,  
სადაც მზის სხივი ვერ ჩასწვდენია,  
სადაც დილასაც დაღამებენ...

### ორი ასპექტი...

ეს კი ასეა, მაგრამ მთელი დასავლეთის მწერლობა როდის მიჰყვება მდინარე აქერონის დინებას, რაც მხოლოდ ჯოჯოხეთში გადის. არის მეორე — წინააღმდეგობისა და მომავლისათვის ბრძოლის ნაკადიც. მისი წარმომადგენლებიებრძვიან ბოროტებისა და ბნელეთის მოძალეებს. მათი მიზანიც გარკვეულია: სიბნელის გარღვევა და სინათლეში გასვლა. ეს ბრძოლა დღემდე გრძელდება, თუმცა ევროპის ყველა ქვეყანაში ერთნაირი პირობები როდია მისთვის შექმნილი. დასავლეთში გამუდმებული ომებისა და დამარცხებული რევოლუციების დროს მეტი სარბიელი დაცემულობის განწყობილებას მიეცა. კაცმა რომ თქვას, ჩვენშიც ამგვარი სიტუაცია იყო 1905 წლის რევოლუციის შემდეგ. იქნებ უფრო დრამატულიც, რადგან აქ თავისუფლებისათვის ბრძოლის ორი ასპექტი გადაეჯაჭვა ერთმანეთს: სოციალური და ეროვნული. ამ ორი ასპექტის ერთიანობამ კიდევ უფრო გააძლიერა გარღვევის პათოსი.

ამით ის მინდა ვთქვა, რომ ეროვნული თავისუფლების მოტივი, რითაც სუნთქავს მთელი ჩვენი მეცხრამეტე საუკუნის პოეზია, აქაც უაღრესად მნიშვნელოვანია (ვიმეორებ: უაღრესად მნიშვნელოვანი). ეს ძველი მემკვიდრეობის ესტაფეტაა, ის, რაც ილია ჭავჭავაძემ უანდერძა ახალ, მეოცე საუკუნეს. გალაკტიონის თაობაც ამ იდეებით იყო გატაცებული. 1905 წლის რევოლუციისაგან ისინი ცარიზმის დამხობას, მონობის ბორკილების მსხვრევას და სოციალურ სამართლიანობასთან ერთად ეროვნული თავისუფლების

მოპოვებას ელოდნენ. რევოლუციის დამარცხებამ და რეაქციის გაბატონებამ მნიშვნელოვნად შეარყია ეს იმედები:

— თავისუფლება აღარა გვაქვს, თავისუფლება! იტირეთ, ძმებო! ცრემლი დაგვრჩა მანუგეშებლად.

ამას წერს პოეტი, რომლისთვისაც „ნამდვილი პოეზია... უმალ-ღესი თავისუფლებაა“, ნატვრა კი ის, რისთვისაც იღვწოდა მაშინ „საქართველოს სეველიანი მიწა“.

წინ მიიწევ და ხმაურობ, გლვიძავს,  
საქართველოს სეველიანო მიწავ,  
ნატვრე მალე დაამსხვრევედე ბორკილს,  
ნეტავ მალე მიაღწევედე მიზანს!..

ეს აძლიერებს გალაკტიონის იმდროინდელი ლექსების დრამატულ ტონს, რაც ზოგჯერ იეზიკიელის გოდებას სიმალემდე ადის.

თ. მანის მიხედვით, „ამაყი სასოწარკვეთის“ ამგვარ კრიზისულ პერიოდში ყოველგვარი გამოსახვა თავისი ხასიათით არის შემუსვრილი არსებობის გოდება, ტიტანური მუდარა, უსაზღვრო ნეტარებისა და უსაზღვრო საშინელების სუბლიმური ერთიანობა, რაც ალეგორიულად ანგელოსთა ქოროს და ჯოჯოხეთური ხარხარის ერთიანობით გამოიხატება ან კიდევ „მეტყველი გამოუთქმელობით“, რაც თითქოს გონებაზე მაღლა დგას.

თ. მანი წერს, რომ ასეთივეა ორფეოსისა და ფაუსტის მოთქმა. ისინი მოუხმობენ ჯოჯოხეთის აჩრდილებს, რათა დემონური ძალების დახმარებით შეძლონ კაცობრიობის ტოტალური გოდების თუ მოთქმის გამოსახვა.

შეიძლება არა ასე გამძაფრებულად, მაგრამ მაინც ასეთივე ნოტივებს ვხვდებით გალაკტიონის ადრინდელ შემოქმედებაში. ეროვნული და სოციალური თავისუფლების ილუზიები რომ გაქრა, რევოლუციურად განწყობილ ახალგაზრდობაში ერთხანს სევდამ და მწუხარებამ დაისადგურა. გალაკტიონიც ამ განწყობილებას გამოხატავდა:

მე განთიადის სხივებს ველოდი,  
მზეს კი ღრუბელი გადაეფარა,—

წერს იგი. ან ასე:

ლაქროლა რისხვით ქარმა სასტიკმა  
და გაზაფხული თვალს მიეფარა.

უფრო ძლიერადაც:

ლაჩისუფლების დროშა იხრწნება,  
მაშ, ცეცხლში ვპოვოთ თავდავიწყება!..

დაბოლოს:

ადამიანო! ყოფნა შენი  
კუბოდ იცვლება,  
შე კი უბედურს თვით სიკვდილიც  
არ მელირსება!

გარდა ამისა (და იქნებ ეს იყოს მთავარი!), ამგვარი მოთქმა (უღაბნოსა შიგან მლაღადებელი) მხოლოდ დროისა და სივრცის რამე კონკრეტულ მოვლენასთან კი არ არის დაკავშირებული, არამედ საყოველთაოა, საკაცობრიო:

ოჰ, ვის, ვის ესმის ჩემი კენესა  
და ტანჯვა სულის,  
საუკუნეთა მსვლელობაში  
გაცივებულს?

ყოველივე ამის შემდეგ გალაკტიონი თვითონ განსაზღვრავს თავისი სევდის მსოფლიო მასშტაბებს და შედარების გზით ასკვნის:

— თვითონ მსოფლიოს მწუხარება „აქ, შედარებით მხოლოდ ლანდი და მხოლოდ ჩრდილია“.

მიუხედავად ამისა, გარღვევისათვის ბრძოლა, ანუ უიმიერობაში იმედის ძიება ამის შემდეგაც არ შეწყვეტილა. გალაკტიონიც ამ ბრძოლის აქტიური მონაწილე გახდა. მაგრამ მე ვფიქრობ, ამის არც გაზვიადება შეიძლება და არც უგულვებლყოფა. ისევ ისა სჭობს, თვითონ გალაკტიონს დავუჭეროთ. 1908 წლის 9 ნოემბერს სემინარიის ეურნალ „შუქის“ მოწინავეში იგი აცხადებს, რომ ეურნალის მიზანია „გააპოს და ოდნავადაც არის გაანათოს სიბნელით მოცული სემინარიის ატმოსფერო“. სხვა, უფრო დიდი ასპარეზი მაშინ მას არც ჰქონდა, მაგრამ როგორც კი საშუალება მიეცემოდა, გაბედულად იმალვებდა ხმას რეაქციის წინააღმდეგ. აკაკის იუბილესთვის მზადებასთან დაკავშირებით იგი წერდა:

— შავბნელი ძალები ეხლანდელ რეაქციის ხანაში, რა თქმა უნდა, ეცდებიან, მაგრამ ვერ ჩაშლიან ამ დიდ დღესასწაულს...

მისთვის უთხოვიათ მონაწილეობა მიეღო ი. ევდოშვილის საიუბილეო საღამოში. თანხმობა გალაკტიონს ასე უცნობებია საიუბილეო კომისიისთვის:

— ჩემთვის უდიდესი სიამოვნება იქნება, მივიღო მონაწილეობა იმ ადამიანის საღამოში, რომელმაც დასწერა „მეგობრებო,

წინ, წინ გასწით“, და რომელიც რევოლუციური პოეზიის წარმომადგენელი იყო 1905 წელს...

გალაკტიონი დღიურებშიც ხშირად წერს თავის მონაწილეობაზე არალეგალურ შეკრებებში, სასკოლო ჟურნალებში დაბეჭდილ პროკლამაციებზე.

მაიაკოვსკის შესახებ კი ასეთი ჩანაწერიც აქვს:

— მიუხედავად მცირე წლოვანებისა, მაიაკოვსკი მხურვალედ, მეტად მხურვალედ განიცდის 1905 წლის ამბებს. იგი უახლოვდება იმ წრეებს, რომლებთანაც მეც ახლო ვიდექი...

უფრო გვიან კი იხსენებს:

— მე აღრევე მხურვალე მიმდევარი ვიყავი რევოლუციური იდეების (გაიხსენეთ 1905—1907 წლის ლექსი: პირველი მაისი, თბილისის სემინარიის პერიოდი, ჟურნალი „ჩანგი“ და სხვა), ჩემს შტაბებში კი 1917 წელი იყო ერთი საფეხურიდან მეორე, უფრო მაღალ საფეხურზე სვლა...

ეს განცხადება იმიტაცაა საყურადღებო, რომ საბოლოოდ აქარწყლებს ზოგიერთა აზრს, თითქოს გალაკტიონის შემოქმედებითი გზა მართლაც წინააღმდეგობებით იყოს აღსავსე ან იღუპრი განვითარების განსაზღვრულ პერიოდში მას რაღაც „ძველი ტვირთის“ მოშორება დასჭირებოდა. სინამდვილეში კი არაფერი ამის მსგავსი. პირიქით, მისი შემოქმედება მთლიანია თავიდან ბოლომდე. თუ აღრინდელ ლექსებში (და შემდეგაც) ზოგჯერ ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული მოტივები გვხვდება, ეს მის მსოფლმხედველობრივ წინააღმდეგობებს კი არ ნიშნავს, არამედ თვით საზოგადოებრივი ცხოვრების წინააღმდეგობრივ ხასიათზე მიუთითებს. არც რევოლუციამდელ და რევოლუციის შემდეგი პერიოდის ლექსებს შორის არის რამე იღუპრი წინააღმდეგობა. გალაკტიონის მსოფლმხედველობა ერთ მთლიან, აღმაველ ხაზს მიჰყვება და მისი რაღაც პერიოდებად დაყოფა უსაფუძვლოა. სხვა რომ არა იყოს რა, თვითონ გალაკტიონს აღუნიშნავს ეს სრული სიცხადით. პროფ. შ. რადიანის მოგონებაში ვკითხულობთ:

— გალაკტიონი ამბობდა:

„არ მიმაჩნია სწორად, როცა ჩემს შემოქმედებას ყოფენ პერიოდებად. ჩემს შემოქმედებაში არ ყოფილა პერიოდები. თუ არსებითს, ძირითადად გავითვალისწინებთ, ჩემს შემოქმედებაში ყველაფერი თანმიმდევრობით მიჰყვება ურთიერთს. მე ყოველთვის ვრჩებოდი თავისთავად, მტკიცე პოეტურ სისტემაში...“

რაკი მოგონებებზე მიდგა საქმე, თქვენის ნებართვით, მინდა მეც მოგახსენოთ:

ამ თხუთმეტობედ წლის წინათ ჟურნალ „მნათობში“ წერილი გამო-  
ვაქვეყნე გალაკტიონის შესახებ, სადაც მისი შემოქმედების „პერიოდების“  
თაობაზე იმასე ვწერდი, რასაც აქ ვიმეორებ... ნაცნობ-შეგობართაგან ზოგმა  
გაიზიარა ეს, ზოგმა არა. რამდენიმე დღის შემდეგ სიმ. ჩიქოვანშა დამირეკა  
(ჩვენ ერთ სახლში ვცხოვრობდით): წერილში ზოგიერთი რამ სწორად არ  
მიმანია, მაგრამ შემძლია, ერთ რამეში შენთვის სასარგებლო ინფორმაცია  
მოგაწოდო. რა არის ასეთი-მეთქი, ვკითხე და მოუთმენლად დაველოდე  
პასუხს. ბატონმა სიმონმა მითხრა:

— გუშინ (ამა და ამ მწერლის) დაკრძალვაზე ვიყავით. გალაკტიონი  
ჩვენთან ერთად მიყვებოდა პროცესიას. ლიტერატურაზე ვსაუბრობდით. ვი-  
ლაცამ სიტყვა მისი შემოქმედების პერიოდებად დაყოფის შესახებ ჩამოაგლო.

— რის პერიოდები, ძამიკო, რა პერიოდები, ვინ მოიგონა ეს ხისულე-  
ლე! — შეაწყვეტინა მას სიტყვა გალაკტიონმა და გულმოსული გაგვეცალა...

შეიძლება ამაზე აქ არც მეთქვა რამე, მაგრამ, რამდენადაც  
ვიცი, ამ საუბრის შინაარსი მაშინ პრესაშიც გამოქვეყნდა და ამან  
გამაბედვინა. თუმცა, მე მგონი, ახლა ეს არავისთვის არ არის სა-  
დავო. გალაკტიონის შემოქმედებაში შეიძლება ერთმანეთისაგან  
რამდენადმე განსხვავებული საფეხურები იყოს, მაგრამ არა ერთ-  
მანეთისადმი დაპირისპირებული ან ურთიერთგამომრიცხველი. რა  
თქმა უნდა, მის ადრინდელ ლექსებში ისეთი მოტივებიც გვხვდება,  
რაც შემდეგ თანდათან ქრება, მაგრამ, როგორც ქვევით ვნახავთ,  
არც ეს არის მისი მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრივი ხასი-  
ათის მაჩვენებელი. მის შემოქმედებაში გამოხატული ესა თუ ის  
ვანწყობილება დროთი და გარემოთია განპირობებული. ილია ამ-  
ბობდა, ცხოვრება ჭირადაც სამყოფელია და ლხინადაცო. ასეა  
გალაკტიონისთვისაც. ამიტომ არის, რომ იგი უაღრესად კონტ-  
რასტული ფერებით ხატავს 1905 წლის შემდეგ გამეფებულ რეაქ-  
ციის პერიოდის სულიერ დრამას. გ. ასათიანმა სამართლიანად უარ-  
ყო „ის უცნაური თეორია“, რომლის თანახმად, საქართველოში  
საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე პოეტის მიერ შექმნილი  
ყველა პესიმისტური ლექსის და საზოგადოდ ყოველგვარი ინ-  
ტიმური განცდის ქვეტექსტი 1905 წლის რევოლუციის დამარ-  
ცხებაში უნდა ვეძიოთ...

სინამდვილეში, რა თქმა უნდა, ასე არ ყოფილა. გალაკტიონის  
სევდის მიზეზი იმდენად გლობალური მასშტაბისაა, რომ შეიძლე-  
ვა მის მიმართ თამამად გამოვიყენოთ ილია ჭავჭავაძის სიტყვე-  
ბი, თქმული ნიკოლოზ ბარათაშვილის შესახებ:

— მისი კვნესა კაცობრიობის კვნესაა, მისი ჩივილი კაცობ-  
რიობის ჩივილია, მისი ვერ მიწვდენა სურვილისა კაცობრობის  
უღონობაა...

ეს ნამდვილად ასეა. გალაკტიონის პოეზიას იმდენი „წყალ-  
ქვეშა დინებები“ აქვს, რომ ამის ასე გამარტივებულად წარმოდ-  
გენა და მხოლოდ 1905 წლის რევოლუციის დამარცხების „ერთ  
ქვეტექსტამდე“ დაყვანა მართლაც რომ „უცნაურია“, მაგრამ არც  
მცორე უკიდურსეობაში უნდა გადავვარდეთ. რადგან...

მე მინდა, ეს „რადგან“ ამ თემაზე საუბრით გავაგრძელო...

## მსოფლიო შუქთა კამარა

### ვერაფერმა ღაფარა...

#### შუქჩრდილები...

როგორც ჩანს, 1905 წლის რევოლუციის დამარცხებამ და ჭაბუკური ოცნებების მსხვრევამ მართლაც მძიმე შთაბეჭდილება მოახდინა ახალგაზრდა გალაკტიონზე. შემდეგში ამას, რა თქმა უნდა, სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი იმპულსებიც დაემატა, რამაც კიდევ უფრო გააძლიერა სამყაროს ტრაგიკული აღქმისა და სულიერი ტანჯვის მოტივები. ეს ის პერიოდია, როცა იგი ჯერ კიდევ ვერ ახერხებს ცხოვრების რთულ ვითარებაში გარკვევას, ყველაფერს მძაფრად განიცდის, ნერვიულობს და, როგორც იტყვიან, ზედმეტად დაჭიმულ სიმებზეც უკრავს. ამიტომ ხატავს ასეთი მუჟი ფერებით იმ „უსულგულ“ და „შავარშიაშემოვლებული“ ეპოქის კომპარულ განცდებს, გალაკტიონს უყვარს და ეხერხება კიდევ ცხოვრების შუქ-ჩრდილებისათვის რემბრანდტისებურად ენერგიული ხაზგასმა. თუ ტანჯვაა, წამება, და ამით გამოწვეული მწუხარება, ის ნამდვილია, მძაფრი, შემადრწუნებელიც; თუ აღტაცება — ისიც ენერგიული, ამაღლებული და წამახალისებელი. როცა გალაკტიონს „უძირო სევდა“ იპყრობს, მის ლირიკულ განწყობილებაშიც იჭრება დრამატული ტონი, რაც ზოგჯერ ტრაგიკულ დაძაბულობამდე მიდის. ასეთ დროს „განცდით წამებულ-ენებული სახე მელიორიების“ უფრო ნერვიული ხდება. ფერებიც მუქდება. ლავარდს შავს და ყვითელი ცვლის. ხავერდის ყდაში ჩასმული საღამოს წიგნი იხურება და ქვეყანას თითქოს ბნელი სუღარა ეფინება:

სქელი ღრუბელი,  
შავი და ბნელი,  
სამშობლო მხარეს გადაეფარა.  
საივთა მფენელი  
მზისა ნათელი

ჩვენს სანუგეშოდ სჩანდა აღარა,  
მაგრამ რა გაჰქრა ელვამ სივრცეზე,  
მიკლავნ-მოკლავნა თვისი სხივები,  
სამარადისოდ მე მომეჩვენა,  
გარდმოვლენილი ცით ნაპერწკლები.  
ელვა მსწრაფლ გაქრა,  
ისევ დაფარა  
სამშობლო მხარე უკუნმა ბნელმა,  
ცას ცრემლები სდის,  
ვტირი მარადის,  
გული წაიღო ისევ ნალველმა!..

ასეთ დროს კი გალაკტიონი ქვეყნის ღამეული არსებობის შემადრწუნებელ სურათს ქმნის:

— ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს ბნელი გოლიათი წევს გულადმა, სძინავს, მას თავს დასწოლია რაღაც ბნელი ძალა და აღრჩობს. აი, მოაღრჩო კიდევ. იგი მკვდარია...

ამიტომაც, რომ მძიმე სულიერი შეჭირვების უამს გალაკტიონს ცხოვრება წარმოუდგება როგორც ჩონჩხების ტყეთა აჩრდილების ჩუმი თარეში, ბინდის შური ან ღამის კივილი. სადღაც ქარი ჰკივის და იკაწრება. არაგვი წუხს, ზოგჯერ ჭვარზე გაკრული ელვა გაანათებს ცის უკუნეთს, მაგრამ წყვილია ისევ შთანთქავს სინათლეს, შემოღამების ცელი უკანასკნელ იმედებს მოჰყვებს და საწუთროების არარაობით შეშფოთებული პოეტი ისევ საკუთარ „სულის ხმოვანებას“ დაუბრუნდება, თუმცა მის სულშიც ისეთივე უღაბნოა, როგორც იმდროინდელ ვრცელსა და განუსაზღვრელ სივრცეში. ამიტომაც მიმართავს თავის თავს: „ეხლა შენ არ გსურს არაფერი, ო, არაფერი!“

გალაკტიონისაგან განსხვავებით სტ. მალარმე ამბობდა — „ტკბილი არაფერიო“ (doux rien). ეს კი იგივეა, რაც „სასიამოვნო სიცარიელის გრძნობა“, ნულების ჯამი, ფიქრებისა და აზრების უმიზნობა. იგი მაშინ ჩნდება, როცა „აპოკალიფსის ცხენი კლდეზე გადაიმსხვრევა“ და ყოველგვარ ნუგეშს „წაერთმევა სუნთქვა“. ასეთ დროს გაისმის გალაკტიონის memento mori. იგი მოუხმობს ზიკვდილს და ფიქრობს გაჰყვეს მის „დაფნითა და გვირგვინებით მოფენილ გზას“, რადგან სინამდვილით ჭვარცმულ პოეტისათვის „სიკვდილის გზა არაა არის ვარდისფერ გზის გარდა“.

ყოველივე ეს ლოგიკურია, კანონზომიერი, გარემოთი განპირობებული და დიდი პოეტის შინაგანი ზედვით გაშუქებული...

... აქ ერთ გარემოებას უნდა მიექცეს ყურადღება: ბუნებით

ლირიკოსი პოეტი ცხოვრების ამგვარ კოლორიტულ კონტრასტებს უფრო საკუთარი გუნება-განწყობილების ასპექტში ხედავს. იგი სინამდვილის ეპიკურ სურათს კი არ ხატავს, არამედ თავისივე გრძნობებისა და ფიქრების ფრაგმენტებს ქმნის. ამ ნაირფერი ფრაგმენტებიდან მკითხველის ცნობიერებაში სინამდვილის მოზაიკური სურათი უნდა აღდგეს. ამიტომ ის არ შეიძლება ერთფეროვანი იყოს, მხოლოდ ასეთი ან ისეთი, სულ ცეცხლოვანი რაშების ქროლა ან თავჩაქინდრული მოთქმა ცხოვრების უკუღმართობაზე. სინამდვილის პალიტრა მრავალფეროვნებას მოითხოვს, შუქჩრდილების თამაშს, სევდასა და სიხარულს, სიყვარულსა და სიძულვილს, გამარჯვებისავენ ლტოლვასა და სასოწარკვეთას. შეიძლება ცხოვრება დღეს ლაყვარდოვან ფერებში წარმოუდგეს მას, ხვალ კი ისევ „შავმა ნისლმა დანისლოს“ ჰორიზონტი. იქნებ სადღაც ელვის ბილიკებს ჰკიდოს თვალი ან უფსკრულის წყვედიადში ჩაიხედოს. ყოველივე ეს მისი „სულის ხმოვანებაა“, მისი ფიქრი და ოცნება. იგი კი არ აღწერს, არამედ განიცდის. მას არ ჰყავს გმირები, რომელთა სახესხვაობაში შესძლებს ცხოვრების მრავალფეროვნების ჩვენებას. იგი ვერ დაუპირისპირებს ერთმანეთს ხასიათებს, ტიპებს, სახეებს. მან ყველაფერი თვითონ უნდა თქვას, თვითონ გამოხატოს, რადგან თვითონაა თავისი ნაწარმოების ერთადერთი ლირიკული გმირი. ამიტომ პოეტის სხვადასხვაგვარი განწყობილება მსოფლმხედველობრივ წინააღმდეგობად კი არ უნდა მივიჩნიოთ, არამედ ცხოვრების წინააღმდეგობათა პოეტურ ასახვად, მით უმეტეს, რომ ასეთი კონტრასტული განწყობილება კი არ ასუსტებს, არამედ აძლიერებს ემოციურ ზეგავლენას.

### ვნებიანი მწუხარება...

ყოველივე ეს თვითონ გალაკტიონის შინაგანი სულიერი მღელვარების გამომხატველია. აქ ერთმანეთს ერწყმის „ვნებიანი მწუხარება“, „აღმადლებული სევდა“ თუ უსაზღვრო აღტაცება. სულ მცირედი რამ იწვევს მასში მძაფრ განცდებს, რაც ხშირად „კომმარულ დრამატიზმში“ გადადის. აბა, დაუკვირდით მის ჩანაწერებს: — ბუნებამ ის არ დააჯილდოვა მჭერმეტყველური ნიჭით: ბავშვობიდანვე მას საამისო სარბიელიც არ გააჩნდა. წადი და იმჭერმეტყველე უფანჯრო სახლში, კერიის პირას მარტო მოღუშული დედის ამარა, კვამლით გამურულ ოთხკედელშია. შუა კერაზე დაშვებულ ჭვარტლიან ნაჭასთან, გარეთ რომ წვიმაა და სახურავიდან, რომლის ყვარი აგერ — აჰა, ოცი წელია არ შეცვ-

ლილა, ღვარებად ჩამოდის გულის გამგმირავი წვიმა, რომელსაც ვერ იჭერს ვერავითარი მიშველები ტაშტების, ქვაბებისა და გობების სახით. აქ გულში უნდა ჩაიკლა მოზღვავებული მწუნარება ჯამოუსვლელობისა და რომ ილაპარაკო, იყვირო, მაინც არა გამოვა რა: არ მიემატება, ან არ გამოიჭრება ახალთახალი ფანჯარა რაიმე სინათლისა, არ გამხიარულდება კერიის პირად მოღუშულად მკდარი მოხუცი დედა, არ გაიბუკება ბოლი თითქმის უსინათლო სახლიდან, არ შეწყდება გულის მომკვლელი წვიმის ხმაურობა გარეთა და შიგნით. აქ გულზელდაკრეფილი, მოკუმული ბავით, ჩუმიად სდგახარ, ან ზიხარ, აქ ვერავითარი მჭერმეტყველება ვერ გიშველის, არც სცდილობ ამოდ ამოიღო ხმა, უნდა სიტყვაუთქმელად დამორჩილდე ბედს. სიმუნჯე და არა მჭერმეტყველება...

ან ეს:

— ასეა ყოველდამ, დამის სამ საათამდე, ქუჩიდან მესმის მთვრალების ღრიალი, მთვრალების, რომლებიც ასე თავისუფლად გრძნობენ თავს ამ მიდამოებში, ამ ნაშუალამევს... კიდევ ის ერთი მავთული. ჩემს ოთახს ზევით ცხოვრობს ოჯახი, რომლის დიასახლისი კარგა ხანია შეშლილია. ის გათენებამდე დადის თავის კრიალა ფენსაცმელებით აი იქ — არა თავის ოთახში, არამედ პირდაპირ ჩემს თავზე, ატრიალებს სკამებს ამ ნაშუალამევს... სამი დღე საწოლში ვიწექი ავადმყოფი, მჩხვლეტდნენ ნემსებით, მიკეთებდნენ ბანკებს, მასმევდნენ წამლებს და დღეს უკეთ ვგრძნობდი თავს... ახლა ისევ თავის ტკივილი, უძილობა, მოუწყობლობა, მღგომარეობიდან გამოუსვლელობის გრძნობა, მაგრამ არაფერია ეს. ეს არის სამაგიეროს გადახდა იმ თავდადებისათვის... მაგრამ კმარა ბოდვა... ეხლა დამის სამის ნახევარია... სამაგიერო! სამაგიერო! ხა, ხა, ხა, ხა!

სამაგიეროდ სიხარულიცა და ბედნიერებაც:

— დგება გაზაფხული! რაღაც იღუმალი, გამოუთქმელი და ტუბილი სიხარული იმონებს მთელ ჩემს არსებას. მგონია, თითქო, არასდროს ამისთანა გაზაფხული არ ყოფილა; ჩემთვის, რასაკვირველია, არც გაზაფხულია ნამდვილათ ახალი და მოულოდნელი... გაზაფხული ისეთივეა, როგორიც იყო შარშან და შარშანწინ... იგი არ შეცვლილა, მაგრამ შეიცვალა ჩემი ცხოვრება, რაღაც ახალი მოხდა. ან უნდა მოხდეს... ველი... ნუთუ ამ გაზაფხულთან ერთად იწყება ჩემი სიცოცხლის ვრცელი, უსაზღვრო და დაუმონებელი გაზაფხული? ნუთუ იგი ახალსა და სასიამოვნო ნუგეშს მომი-

ტანს? მაშ რათაა, რომ ასე ხალისიანად ეგებება ჩემი გული ყველაფერს ირგვლივ? დღეს მე მთელი ქვეყანა მიყვარს... დღეს ჩემს თვალში არ არსებობს არავისი დანაშაული და უბედურება. მე ბედნიერი ვარ!

და ასე... შენაცვლებით ბედნიერება და უბედურება, მწუხარება და სიხარული!

სულხან-საბა ორბელიანი ქადაგებდა:

— ამისთვის იტყვის სოლომონ იგავსა იღ თავსა შინა „მხიარულებასა თანა ჰყუების მწუხარებაჲ და სიხარულსა შეუდგს გლოვა“...

საქმე ის არის, ვის რა ზედება წილად ცხოვრებაში:

— ვისა ვაჟ, ვისა შფოთი, ვისა სასჯელი, ვისა ურვანი და ლალვა, ვისა შემუსვრა ამავესა შინა, ვისა ლიბრი თვალნი...

ამის მიხედვით რილვე ცხოვრების ორ სახეს არჩევს — დიდს და პატარას. დიდი ცხოვრება ყოველდობაა. იგი ყველაფერს შეიცავს: ადამიანებს. ყვავილებს, ფრინველებს, ცხოველებს, საგნებს, ქარს, წვიმას და ა. შ. ყველაფერი ერთად ქმნის დიდ ცხოვრებას, მის მთლიანობას (ein grosses Ganzes). მასში ყველაფერია: წყევლა, ლოცვა, ბედი, უბედობა, სიამოვნება, უსიამოვნება, სიყვარული, სიძულვილი, სიმახინჯე, სილამაზე, სიკეთე, ბოროტება... დიდი სიკოცხლე პატარაში ვლინდება. ის მდინარეა, ეს — წვეთი, ანუ ის ორღანო, ეს — ბგერა. ყოველ ადამიანს უდევს თავისი წილი. მან უნდა იბრძოლოს ამისთვის, მასზეა დამოკიდებული რა იქნება: ავი თუ კარგი, მახინჯი თუ ლამაზი, ხეიბარი თუ ჯანსალი, ბედნიერი თუ უბედური, ბრძენი ან სულაც ბრიყვი. ბრძოლისთვის კი საჭიროა სიმამაცე, გაბედულება, მტკიცე გადაწყვეტილების მიღება. ეს არის ადამიანის არსებობის აზრი. მან უნდა იპოვოს თავისი ადგილი ამ დიდ ცხოვრებაში; მაგრამ, სამწუხაროდ, ყოველთვის ასე როდი ხდება. ცნობილია, რომ არსებობა შესაძლებლობაა; ვალერიის აზრით კი, ადამიანი იბადება, როგორც ათასგვარი შესაძლებლობა. აქედან ხორციელდება მხოლოდ ერთი. მერედა, ვინ არის იმის თავდები, რომ ეს ერთია სწორედ მისი წილი იმ დიდ ცხოვრებაში, რომ ის თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს? ფრანგი პოეტი პ. რევერდი წერს: „მთელი ცხოვრება ვნანობ, ფერწერას რომ არ გავყვეო“. ცხოვრების უშუალო გამოსახვა უნდოდა და იმიტომ. მისი აზრით კი ეს მხატვრობაში უფროა შესაძლებელი, რადგან შემოქმედი აქ „ხელებით აზროვნებს“, „პოეტები კი რა, — ამბობს იგი, — ისე იტყვიან, „წითელი“ ან „ლურჯი“, რომ თითქმისაც კი არ დაისვრიან საღებავებით...“

რილკეს სკეპტიციზმი კი უფრო რადიკალურია ამ საკითხში. იგი წერს, რომ „არავინ არ ცხოვრობს თავისი ცხოვრებით (kein lebt sein Leben). თ. ელიოტი კი სულ კატეგორიულად:

— ქვეყანა სავსეა ადამიანებით, რომელთაც არასოდეს არ უცხოვრიათ, — ამბობს იგი.

ზარატუსტრა ასეთ ადამიანებს „ცოცხალ კუბოებს“ უწოდებს.

მე მგონი, ყველაფერი ეს დანტეს გამოძახილია, რომელიც ამგვარ ადამიანებზე წერს: „უბედურები, რომელთაც არასოდეს არ უცხოვრიათ“.

რილკეს აზრით, ეს იმის შედეგია, რომ ყველა გაუბრბის თავის ბედს, მერე კი მისტირის მას. ამიტომ ყველას რჩება ცხოვრება, რომელიც მას არ უცხოვრია (ein ungelebten Leben). ეს იწვევს დაუკმაყოფილებლობას, გულგატეხილობას, „ცხოვრების სიცარიელის“ გრძნობას, შიშს მისი იღუმალეების წინაშე. ამიტომ დიდი ცხოვრება მისთვის წაუყითხავი წიგნია, ადამიანის პატარა არსებობა კი — ამ წიგნის ერთი გვერდი (ich bin eine Seite) ან სხვაგვარად — „არფაში ჩარჩენილი მგლოდია, რომელიც ჭერ არ დაუკრავთ“ და შემდეგ: „მე მწამს ყველაფერი, რაც ჭერაც უთქმელია“, — ამბობს იგი.

ყოველი დიდი ხელოვანი ცდილობს იმ დიდი ცხოვრების გამოსახვას. მისთვის არაფერი არ არსებობს ამ ცხოვრების გარეშე. იგი ყველაფერს აღიქვამს და გამოსახავს, როგორც მთლიანობას. რილკეს აზრით, ამის მაგალითია როდენი, რომელიც, რედონის თქმით, „ყველაფერს ცხოვრების თვალსაზრისით აღიქვამს“. მის ქანდაკებებში ცხოვრება „ზემძლავრი ძალაა“ (übergewaltige Macht), იგი ყველაფერში გამოსჭვივის, როგორც ბრძოლა და დაპირისპირება...

## ნაწამები ქებანი...

ასეთია გალაკტიონის პოეზიაც. მასში ყველაფერია — იმედი, სევდა, ბრძოლის ეინიცა და სასოწარკვეთაც. დაცემაც და შემართებაც. ეს არის ძიება ბნელში, ბურუსში, აჩრდილების ჩუმი თარეში, ვარსკვლავების კრთომა, ან შუალამის სიცხადე. მაგრამ ყოველივე ეს არ არის „კოსმოსური სევდა“, თუ „უსინათლო პესიმინიზმი“. მასში ეპოქის მაჯისცემა ჩანს, ცხოვრების დრამატიზმი! იგი რეაქციის პერიოდის საერთო სულსკვეთებას გამოხატავს და

არა მხოლოდ საკუთარ გრძნობებს, თუმცა ეს ორი მოტივი ურთიერთ „შეთანაბრებულია“, ან, ისევე იმ რილკეს თქმისა არ იყოს, ისე შერწყმული ერთმანეთთან, როგორც ორი ბგერა.

ამის აზრი ყოველთვის სწორად როდი ესმოდა ჩვენს კრიტიკას. ჩანს, მისთვის უსაყვედურებიათ კიდევ ამ პერიოდის ლექსების „პესნიმისტურ განწყობილებაზე“. გალაკტიონს, როგორც მოგეხსენებათ, პოლემიკა არ ენერხებოდა და თავისი გულსტიკივლი ამ შემთხვევაშიც დღიურებისთვის გაუნდვია: მაშინ ისეთი დრო იყო, აბა, რა მემზიარულეობდაო. არც არაფერი! მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს გალაკტიონის გულში მხოლოდ მწუხარების ერთი სიმი ეღერდა. არა! მასში საპირისპირო ძალაც ხმაურობდა. ი. ლორთქიფანიძეს თავის წიგნში „გალაკტიონ ტაბიძის ცხოვრების ქრონიკა“ გამოქვეყნებული აქვს გალაკტიონის 1914 წლის 8 თებერვლის წერილი ოლია ოკუჯავასადმი, სადაც წერია:

— 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 ჩვენ გვსურს... არაფერი იმაზე სამწუხარო არ არის, როცა ადამიანი ვერ შეიგნებს თავის მდგომარეობას. ერთადერთი საუყეთესო ხანა ჩვენს ცხოვრებაში სიყმაწვილეა, ახალგაზრდობა და როცა ამ ხანასაც სიმწუხარეში ვკლავთ... ამაზე სიგიჟე იქნება? ჩვენ ვფიქრობთ, თითქოს ჩვენი მწუხარებით ვალამაზებთ ცხოვრებას... ნამდვილად კი იმგვარი მწუხარება და ნალველი, რომელშიაც ვიმყოფებით, ჩვენ გვამახინჯებს... საშინლად გვამახინჯებს, სასაცილო ადამიანებად გვხდის! ყოველ წუთს ენაზე გვაკერია „ტანჯვა“, „გამოუთქმელი მწუხარება“, „სულის სიცარიელე“ და სხვა, მაშინ, როდესაც ჩვენ, ახალგაზრდები უნდა გავიძახოდეთ „სიცოცხლე“, „ხალისი“, „ბედნიერება“. თუ არც სიხალისეა, არც ბედნიერება, არც სხვა რამე, ჩვენ უნდა შევქმნათ, გესმის, ჩვენ უნდა შევქმნათ ბედნიერება, გახსოვდეს, რომ სიყმაწვილე ბედნიერებისთვისაა შექმნილი...

ეს არის ის ორი შინაგანი, კონტრასტული ძალა, რაც გალაკტიონში იბრძოდა და გარღვევის იმპულსებს ქმნიდა. მან მწუხარებაც იცოდა და ხალისიც. მაგრამ მართლაც „დრო იყო ისეთი“, რომ ყოველთვის როდი ემღერებოდა ან რატომ უნდა „ემღერა“ ასეთ დროს! ერთ-ერთი ლიტერატურული სადამოს შემდეგ გალაკტიონს უთქვამს ფ. ნიშნიანიძისთვის:

— ყოველ ლექსს სიცილ-ხარხარით ხომ ვერ დაწერ, ზოგჯერ ხომ გაქვს ადამიანს განცდები, ჰოდა, ეს არის პესნიმისმი?

არა, რა თქმა უნდა, არა! ეს წუხილია ქვეყნის სატივარზე, მისი გულთან ახლო მიტანა, განცდა, განზოგადება...

ჯერ კიდევ მიქელანჯელო ამბობდა, როცა ქვეყანა ტირის, არავის არა აქვს უფლება იცინოსო. ტიციაწმამას უწოდა „ღიმილი მგლოვიარე ტუჩებზე“. მას კარგად ესმოდა ამის მიზეზი და კიდევ წერს:

— „საქართველოს ჯერ შეუძლია მარტო ტანჯვის და წამების მოცემა... და ამიტომ გ. ტაბიძის ქნარმა უნდა აამღეროს ეს ტანჯვა, თქვას საქართველოს ნაწამები ქებანი...“

გალაკტიონი იმთავითვე ასე მოიქცა, მაგრამ მისი ქნარი ერთ სიმზე როდი უკრავდა. მან სევდა-მწუხარების მოტივებთან ერთად ბრძოლისა და მომავლის იმედების ჩანგიც ააქლერა, ერთ დრო ულად, ერთ მანეთთან შეწყობილად, რაც ამ მასალიდანაც კარგად ჩანს:

წელი	ს ე ვ და, მ წ უ ხ ა რ ე ბ ა	ბ რ ძ ო ლ ა, ი მ ე დ ი
1908	...სქელი ღრუბელი, შავი და ბნელი, სამშობლო მხარეს გადაეფარა... ...მიღუშებულა გარემო, ზღვა არ ბობოქრობს... ...დაღვრემილა მთა კლდოვანი, მოწყენილა არემარე, უფრო რაღაც სევდიანად გადმოუყრებს ზეცით მთვარე. ...ეამბობ: „ვაი, ჩემო ბალო, ვაი, უბედურო ქნარო“... მხოლოდ მქნარი ფოთლებია და გრიგალი უსახლკარო.	...გააბე ბნელი, ნაცვლად ნათელი გადმოაფინე დაჩაგრულ მხარეს, რომ ნათლით შენით, გვირგვინით მშვენით, ანღგეშებდე ტანჯულ-მწუხარეს! რომ ჩენი ბედის დიდი იმედის დიდება ჩანდეს შარავანდელად, გააბე ბნელი, ნაცვლად ნათელი მოგვფინე, შუქო, სახსნელ იმედად! ...ვღგევეარ კლდეზე და ვდარაჯობ ღროშებს, მრავალ ბრძოლანა- ხულს, ღროშებს, მომავალისათვის საიმედოდ გადანახულს. ..სალამი იმ დღეებს სალამი იმ ბრძოლებს, იმ ნათელ გაწევას იმ პირველ მაისებს!
	— . —	— . —
1909	...დაქროლა რისხვით ქარმა სას- ტიკმა	... მე ბრძოლა მსურს, დეე, მოე- კვდე,

და გაზაფხული თელს მიე-  
ფარა.  
...ღრუბელთა შორის ისე წევს  
მთვარე,  
როგორც ცხეღარი ვერცხლის  
კუბოში.  
...დეე, შავბნელმა  
სევდა-ნალველმა  
საბედისწეროდ  
გაშალოს ფრთები,  
დეე, მარადის  
ფიქრის და ტანჯვის  
წყულელმა წარტაცოს  
გულს იმედები.  
დეე, ღრუბელი  
შავი და ბნელი  
ეფინებოდეს  
ჩემს სულის შვებას  
ჩემს გულს ფიქრებს  
ვერვინ იტვირთებს  
და არც არვის ვთხოვ  
მე შებრალებას.

1910

...არ მშორდება სევდა მწარე,  
შავ ფიქრს ვეღარ გავეყარე...  
...ნოწყენილია მიდამო, თეთრი  
ნისლის ზღვა მინდორს გადა-  
ეფინა,  
გადმომიშალა სიცივე მკვეთარი,  
ჩემს არსებაში იპოვა ბინა.  
მომბეზრდა ყოფნა...  
...უფსკრულის პირს გავიარე,  
ცრემლის წვეთად დავიღვარე...  
...ბუნებაჲ, ტრფობის წმინდა ყვა-  
ვილი  
რომ დამაბარე — ვერსად ვერ  
ვპოვე,  
ბედნიერება ჩემთვის არ არის,  
ბედკრული შვილი გამომიგლო-  
ვე.  
...ახ, ნუ შეახებთ ხელს ჩანგის  
სიმებს,  
ქნარი მწუხარედ აწკრიალდება.

1911

...გზაზე მივდივარ... მსურს გა-  
ვარკვიო

იქ, სადაც სჩქეტს სისხლის  
ღვარი,  
მუდამ ნისლით დაფარული  
ზღვა შავი და ბობოქარი.  
...სულ ერთი არის,  
კუბოს კარამდის  
უნდა იბრძოდეს  
აღამიანი,  
რაგინდ მარად დღეს  
არ იბრალდეს  
ცხოვრება მწარე  
და ნალვლიანი.  
რაგინდ მცირედო  
რწმენა-იმედი  
ვეელასგან დევნილს  
არ შერჩენოდეს,  
დაულალავად  
მუდამ და მარად  
უნდა იბრძოდეს,  
უნდა იბრძოდეს!

...ბრძოლაში ვეძებ თავდავიწყე-  
ბას, ბრძოლის ქუხილში მიილ-  
ტვის სული...  
...იმედი, ერთადერთი იმედი  
გზას მისხივოსნებს მომავალი-  
სას...  
...ჩვენ მზე გვსურს... ხალხო,  
შეერთდით,  
ზევით ასწიეთ მზე, ზევით!  
მის აღდგომასთან მნათობის  
სხივებად გადავიქცევით!  
... ჩემს შორ გაზაფხულს უდა-  
რაჯებს  
სიციცხლის ვენება.  
იმ შორ გაზაფხულს, ძლიერად  
რომ გამობრწყინდება.  
სინამდვილეშიც ოცნებისას  
ავანთებ კანდელს,  
იმ შორ გაზაფხულს ფეხქვეშ  
ვეუღებ ყოფნას ღლეკანდელს.  
...ველნი ჰყუაიან,  
კულო, დაწყნარდი!

გასასვლელი გზის სივრცე უც-  
 ვლელი;  
 შავი ყორანი ისევ მომჩხავის:  
 „შორს ნუ ვასცქერი... შორს  
 ნურვის ელი“  
 ...სატრფო, ნუგეში და მეგობ-  
 რობა  
 მწარე ღიმილით ბურუსში  
 კრთება,  
 ეს ნალველი კი, გულის ნალ-  
 ველი,  
 ისევ დამდაგველ ნალველად  
 რჩება.

ადრე თუ გვიან  
 სიცოცხლის ვარდი  
 ბედნიერებად გადაიშლება...  
 დროც ხომ წინ მიდის,  
 დროც ხომ იცვლება?!  
 არის სადღაცა  
 ნეტარი მხარე,  
 არის წმინდა ცა  
 შუქით მგზნებარე.  
 იღვიძებს ველი საგაზაფხულო,  
 დაწყნარდი, გულო,  
 დაწყნარდი, გულო!

არის კიდევ საჭირო ამის გაგრძელება? მე მგონი, არა. ასეა მომდევნო წლებშიც: სევდა-მწუშარების და ბრძოლა-იმედის მოტივები, როგორც შავი და თეთრი არაგვი, ისე ერთვიან ერთმანეთს და ერთად მიედინებიან... დასაწყისიდან დასასრულამდე... ვინც ამ საკითხს კვალში ჩაუდგება და ბოლომდე მიჰყვება, მე მგონი, ადვილად დარწმუნდება, რომ გალაკტიონის სევდიანი განწყობილების მიზეზად მართლაც არ გამოდგება მხოლოდ 1905 წლის რევოლუციის დამარცხება. მისი ინტერესების სფერო უფრო ფართოა, საყოველთაო, ზოგადკაცობრიული. გალაკტიონის სევდაც, როგორც მოგახსენეთ, „მსოფლიო სევდამდეა“ ამალღებული. იოსებ იმედაშვილმა ჯერ კიდევ 1915 წელს შენიშნა, გალაკტიონი თავისი შემოქმედებით „მსოფლიო სევდის მგოდებელთ უახლოვდება“. თუ მხოლოდ „დაახლოვებაზეა“ ლაპარაკი, ეს შესაძლებელია ასეც იყოს, მხოლოდ იმ შენიშვნით, რომ „მსოფლიო სევდის“ პოეზია ყოველთვის პესიმიზმის გამოხატულებას როდი ნიშნავს. პესიმიზმი მაშინაა, როცა იგი აბსოლუტურ უიმედობას ქადაგებს. ეს კი გალაკტიონს სულაც არ ახასიათებს. ამიტომ, ამ შემთხვევაშიც ისა სჯობს, თვითონ გალაკტიონს დავუჭეროთ, რომელიც ამბობს, „ჩვენში ახლაც ურევენ პესიმიზმს დრამატიზმთან“. არ მესმის, ამ განცხადების შემდეგ მაინც რატომ უნდა ავურიოთ ერთმანეთში ეს ორი ცნება. ამას არა სჯობს, პირდაპირ ვთქვათ, რომ გალაკტიონის ადრინდელი შემოქმედება დრამატული ხასიათისაა და არა პესიმიზმური, ისევე როგორც დანტესი, ბაირონის, ლეოპარდის, პუშკინის, ლერმონტოვის თუ ბაჩათაშვილის. გალაკტიონიც ამ გზით მიდის, რითაც პრინციპულად განსხვავდება პესიმიზმის უიმედობისა და დაცემულობის პოეზი-

ისაგან. მის შემოქმედებაში ეპოქის წინააღმდეგობრივი ხასიათი ისეთ დრამატულ დაძაბულობამდე მიყვანილი, რომ მართალი გითხრათ, ამ მხრივ მისი ბადალი მთელ თანამედროვე პოეზიაში არავინ მეგულება...

### ლურჯა ცხენები...

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს დრამატიზმი გალაკტიონთან მსოფლიო ან თუნდაც კოსმოსურ მასშტაბებამდე გაზრდილი. იგი საერთო-საქაცობრიო იდეების პოეტია, მის ზოგჯერ სრულიად უბრალოდ, მაგრამ ლაღად მოქნეულ პოეტურ ფრაზებში ბევრი უაღრესად ღრმა და სწორედ ზოგადსაქობრიული აზრებია გამოხატული. სახეობრივი აზროვნების ლირიკული თუ ინტეგრალური ფორმები სრულიადაც არ ზღუდავს მას, გამოავლინოს თავისი მსოფლმხედველობრივი დამოკიდებულება სამყაროსთან. ეს არის დაუოკებელი ფაუსტური სწრაფვა „ბედის საზღვრის“ გადასალახავად, ბნელეთის გასარღვევად, ადამიანური შეზღუდულობის დასაძლევად, რაღაც უფრო მაღალის, ნათელისა და „მომჯადობის“ მისაღწევად. თავის დროზე ილია წერდა ბარათაშვილის შესახებ:

— აშკარაა, საზღვარდადებული სივრძე-სივანე ადამიანობის აზრიანობისა ჩვენის პოეტის „სულისკვეთებას“ ვერ იტევს. მას სწყურს ეს საზღვარი ბედისა გაარღვიოს და ნიავს მისცეს თავისი „შვად მღელვარი ფიქრი“, რომ დაუსრულებელი სივრცე ცისა და ქვეყნისა მოიაროს. ბაირონის კაინმა ამისთვის ლუციფერი აიჩინა, გეტეს ფაუსტმა — მეფისტოფელი და ჩვენმა პოეტმა — თავისი „მერანი“...

როცა ამას ვკითხულობ, კალამი ძალაუნებურად წინ მისწრებას და კადნიერი სურვილი მებადება, ილიას სიტყვები ასე გაგარძელო:

... გალაკტიონმა კი თავისი ლურჯა ცხენები...

რატომ? თვითონ ილია გვიკარნახებს ამას. იგი წერს:

— ეს ჩვენი აზრი ნ. ბარათაშვილის შესახებ იქნება მეტისმეტი ეჩვენოს ვისმე, ხოლო ამაზედ კი დაგვეთანხმება, რომ ეს, ჩვენდა საუბედუროდ უდროოდ ჩვენთვის დაკარგული პოეტი, ერთადერთი მწერალია, რომელიც სხვაზედ უფრო მეტად, სხვაზედ უფრო მკაფიოდ და თვალნათლად ატრიალებს ჩვენს აზრს და ცნობის წყურვილს იმ თვალგადაუწვდენელს სფეროში, სადაც

ზოგადკაცობრიობის დაუსრულებელი საჭირბოროტო კითხვა-პასუხია, რწმენისა და არ-რწმენისა, მყოფობისა და არ-მყოფობისა, საცა დაღადებაა ყოველგვარის სულისკვეთებისა და ვნებათა დელკისა: თ. ნ. ბარათაშვილის დიდი მნიშვნელობა, ჩვენის ფიქრით, ამაშია; ამიტომაც მართალი სთქვა, რომ მის მიერ გავლილი გზა ჩვენში ჭერ უვალა იყო, მან თავისს მერანს გადაათელინა და ნავალიც დააჩნეინა, ვინ იცის, ვისთვის და საროლიოდ? ამის პასუხს ჩვენი აზრთა ზრდა შემდეგ როდის იტყვის...

ამ კითხვის პასუხი იგულისხმება ბარათაშვილის მერანისა და გალაკტიონის ლურჯა ცხენების შედარებაში.

გარდა ამისა, როცა ბედის საზღვრის გარღვევასა თუ შეუცნობის სფეროში შესაღწევად ცისა და ქვეყნის მოვლაზეა ლაპარაკი, მე მგონი, შეიძლებოდა გოეთეს, ბაირონსა და ბარათაშვილზე ადრე დანტე ალიგიერი მოხსენიებულიყო. „ჩოჯოხეთის“ მეჩვიდმეტე თავში ხომ დანტე ვირგილიუსის თანხლებით სამთავიან უჩჩხულ გერიონის ფაეტონით გაეშურა მალლა, სულ მალლა... იგი იკაროსივით გადაცდა საზღვარს და მყისვე, უეცრად შეიცნო შეუცნობელი...

გალაკტიონის ლურჯა ცხენებიც დანტეს გერიონის, ბაირონის კენის, გოეთეს ფაუსტისა და ბარათაშვილის მერანის კონტექსტში უნდა იქნეს გააზრებული. ამისთვის, მოდით, ერთხელ კიდევ გადავიკითხოთ ეს ბრწყინვალე ლექსი, რათა დავრწმუნდეთ, თუ რამდენად ძლიერია გალაკტიონის პოეზიაში ადამიანური შეზღუდულობის დაძლევის, წყვედიადი გარემოს გარღვევისა და შეუცნობში შეღწევის ჭეშმარიტად დრამატული პათოსი:

როგორც ნისლის ნაპქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,  
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!  
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,  
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.  
მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში,  
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა!  
ცეცხლი არ კრთის თვალეებში, წევხარ ცივ სამარეში,  
წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია.  
შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით  
უსულდგმულო ღლეები რბიან, მიიჩქარიან!  
სიზმარიან ჩვენებით — ჩემი ლურჯა ცხენებით  
ჩემთან მოუსვენებით! ყველანი აქ არიან!  
იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება:  
ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში;  
გაქრა ვენება-წამება, როგორც ღამის ზმანება,

ვით სულის ხმოვანება, ლოცვის სიმბურვალეში.  
 ვით ეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,  
 ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!  
 ყვაილნი 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 დაიჭერებს?  
 ვერავინ განუგეშებს, საოცრების უბეში,  
 სძინავთ ბნელ ხვეულეებში გამოუცნობ ქიშკრებს!  
 მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:  
 მშრალ რიცხვების აშარა უდაბნოში ღელდება!  
 შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით  
 უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვეყნელდება.  
 მხოლოდ ნისლის თარეში სამუდამო მხარეში,  
 ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,  
 როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,  
 ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!

გალაკტიონის ეს ლექსი, ცხადია, ბარათაშვილის „მერანით“  
 არის შთაგონებული, მაგრამ მხოლოდ შთაგონებული და მეტი არა-  
 ფერი. აქაც „ბედის სამძღვრის“ მიღმა ლტოლვაა, მაგრამ არა მის  
 გარეშე არსებულ „იღუმალებისა და „მარადიულობის“ მხარეში,  
 არამედ მისივე პოეტურ წარმოსახვაში. გალაკტიონი ამბობს, რომ  
 იმ „სამუდამო მხარეში“ მან ვერაფერი ვერ ჰპოვა, გარდა „ცივი  
 და მიუსაფარი“ მღუპარებისა, იქ, იმ „საოცნებო უბეში“ არც  
 სულს უხარია, რადგან ირგვლივ მხოლოდ „უსულდგმულო დღე-  
 ები“ და „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებია“. ამიტომაც, რომ  
 გალაკტიონის ლურჯა ცხენები იმ იღუმალების მხარისაკენ კი არ  
 მოიჩქარიან. არამედ სიზმარიან ჩვენებებად „მისკენვე მოესვენე-  
 ბიან“ და ამის დასადასტურებლად წერს კიდევ, ყველანი აქ არი-  
 ანო. ლურჯა ცხენები კი მისივე ფიქრია, „ზღვის ხეტიალი“, საკუ-  
 თარი ბედის ტრიალი, გამოუცნობი ქიშკრების წრებრუნვა — თვი-  
 თონ ის და არა სხვა ვინმე, ვინც მის გარეშეა.

ამით გალაკტიონი პრინციპულად განსხვავდება ბოდლერისა-  
 გან, რომელაც მხოლოდ სამყაროს მიღმა ეძებს თავშესაფარს. იგი  
 წერს:

— საცოდავო გულო, სად არის შენი სამშობლო? სადმე,  
 სამყაროს მიღმა — ქვეყნად, სადაც არ არის ქმედობა, ზრდა,  
 ბრძოლა, დაძაბულება, დაპორჩილება, ძლიერის გამარჯვება სუსტ-  
 ზე, შურისძიება და სამართალი, სადაც არც ადამიანებია, არც  
 ცხოველები, არც მცენარეები — არავინ, ვინც ოცნებობს. ვისაც  
 აშფოთებს სიყვარული. იქ არ არის არავითარი ბგერა, არავითარი

შე. იქ მხოლოდ ლითონია, მარმარილო, გრანიტის ნიაღვარი, კრისტალები და ძვირფასი ქვები. ყველა მათგანი თავისივე თავიდან გამოსცემს სინათლეს და როგორც სფეროთა სიმფონია, მიედინება მარადიულსა და უსაზღვრო ღუმელში...

ეს სამუდამო მხარის „ჩონჩხიანი ტყეების“ ცივი და მიუსაფარი სფეროა, სადაც, გალაკტიონის თქმით, „მზე აღარ არის და არ არის არარაიმე“. ილიასთვისაც ეს ისეთი სამყაროა, „რომელსაც ვერც თვალი მისწვდება რომ დაინახოს და ვერც ხელი რომ შეეხოს“...

ამიტომაც, რომ გალაკტიონმა იქ „ვერ ჰპოვა ვერაფერი“ და თავისი ლურჯა ცხენების „ჩქარი გრგვინვა-გრიალით“ ისევ ჩვენსკენ, ადამიანებისკენ, სიცოცხლის, ბრძოლისა და მოქმედების სამყაროსაკენ გამოეშურა...

ეს არ არის ნიციშეანური „ოცნება ადამიანის მიღმა“, პირიქით, იგი თვით ადამიანის (პოეტის) შინაგანი ამბლების (გერმანელები ამბობენ: aus sich selbst hinaus) საკითხს აყენებს და არა თავის თავზე ამაღლებას (über sich selbst hinaus), რაც ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია, როგორც „ფაუსტური ლტოლვა“, რომლის არსსაც — ჩემი, აწ განსვენებული მეგობრისა და ლიტერატორის, ოთარ ჯინორიას სიტყვებით რომ ვთქვა, „დაუსრულებელი სრულქმნა, მიღწეულით დაუკმაყოფილებლობა, „შესაძლებლის“ საზღვართა „ღვთის სითამამით“ გადალახვა, „საკუთარ თავზე აღმატების“ კადნიერი მოთხოვნილება შეადგენს“.

გოეთეს ასეთი „ლტოლვა“ ყოფიერების აბსოლუტურ ფორმად ნიაჩნია. ლექსში „ავგაროზები“ იგი წერს:

საკუთარ თავში დაუტევარს, სურს აღმატება.

ეს კი არც ტრანსცენდენტურის ძიებაა, არც ქვეცნობიერის ბნელში ჩაღრმავება (in sich selbst hinein) და არც სნობისტური ნირვანა.

ასეა გალაკტიონიც. მას საკუთარი რაობაც არ აკმაყოფილებს, რადგან იმაზე მეტი უნდა, ვიდრე შეუძლია; ამიტომაც ცდილობს ზედისწერით დაღვენილი საზღვრების გარღვევას, შესაძლებელზე მეტის მიღწევას, რასაც ფრთები უნდა, ამაღლება, „უჩინში“ შეღწევა და „სამარადქამოდ დაუნახავის“ გამოსახება.

**არარსებული არსებობა...**

მე უკვე ვწერდი („ფაუსტური პარადიგმები“, წიგნი I), რომ ამგვარ მისწრაფებებს საერთო ფილოსოფიური საფუძვლები აქვს,

მინდა, იქ ნათქვამიდან ზოგიერთი რამ აქაც გავიმეორო, რადგან ეს გალაკტიონის შემოქმედებასაც ეხება...

XVIII—XIX საუკუნეების მიჯნაზე განსაკუთრებული სიმძლავრით იჩენს თავს ადამიანის ცნობიერების შეზღუდულობის პრობლემა. კანტის ფილოსოფია შემეცნების წინაშე მრავალ ლოგიკურ დებკოლებას ქმნის. ჩნდება გადაუღახავი ზღვარი ბუნების საილუმოლებებსა და ადამიანის შემეცნებით უნარს შორის. ამტკიცებენ, რომ სინამდვილე მხოლოდ ფენომენების სახით ეძლევა შემეცნებელ სუბიექტს, მისი ნამდვილი სახე კი შეუცნობად და მიუწვდომად ცხადდება. კანტმა საერთოდ ობიექტური ქვეშაობების შეცნობის შეუძლებლობა გამოაცხადა. ფიქტემ და შელინგმა თვალი ტრანსცენდენტურ სამყაროს მიაპყრეს. ქვეშაობების ცნება გასცდა მატერიალური სინამდვილის ფარგლებს. ამან ღირებულებათა გადაფასება გამოიწვია. რაკი ფილოსოფიაში კანტმა შესაძლებლად სცნო ძალის არსებობა საგნის გარეშე, პოეტურმა ფანტაზიამ არარსებული არსებობის წარმოდგენაც სცადა და არაფრის სფეროში დაიწყო უფორმო სახეების ძიება. ამ სფეროს ბაირონი „უსივრცო მხარეს“ უწოდებს. მისი გვირგვინი მზის სხივის სისწრაფით მიქრიათ იმ მხარეში. კოსმოსური სამყაროს გრანდიოზული სურათი იშლება მათ თვალწინ. აქ მოძრაობენ პლანეტებისა და ვარსკვლავების მირიადები — მნათობთა უთვალავი სამყაროები, რომელთაც „დედამიწა დაუსრულებელ სივრცეში მცირე თანამგზავრად აჰყიდებია“. იგი მოლურჯო ბურთივით მოჩანს შორიდან და შემდეგ თვალს მიეფარება, რადგან ისევე მცირეს ნიშნავს კოსმოსში, როგორც ადამიანი სამყაროში. აქ არიან ქვეყნები ადამიანზე უფრო ადრეულნი, რომელთაც დასაბამი ჰქონდათ, მაგრამ არიან „დაუსაბამო არსებანიც“, მარადიული მოძრაობანი და ცვლილებანი.

სულ მალა, ვარსკვლავებიც რომ თვალს მიეფარებინან, ისინი შევლენ „უსივრცო მხარეში“, სადაც ყველაფერი მოლუშულია და მწუხრის სევდით დაბინდული (გალაკტიონი: „სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა“). ოდესღაც აქაც ყოფილა ცხოვრება, მაგრამ შემდეგ ჩამქრალა და ყოვლის მეუფე სიკვდილი გაბატონებულა. ახლა აქ კაემნით აღსავსე აჩრდილების სახით (გალაკტიონი: „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით“) ისინი განაგრძობენ არსებობას, ვინც ოდესღაც არსებობდნენ. კაენსაც უნდა, დარჩეს გარდასულ დროთა ამ აჩრდილებს შორის, მაგრამ ეს შეუძლებელია. იქ ის მხოლოდ სიკვდილის კარით უნდა შევი-

დეს, ჯერ კი სიცოცხლეს, ნივთიერებას წარმოადგენს და, როგორც ასეთი, სულს ვერ შეიგრძნობს, რადგან სულთა სამყარო დაფარულია ადამიანური არსებობისათვის. იგი ვერც ლუციფერის სამფლობელოში — ჯოჯოხეთში შეაღწევს. ეს სულ სხვაგვარი, სიკვდილის მერმინდელი არსებობის თვისებაა. კაენი მზადაა მოკვდეს კიდეც, თუ „უხილავის ხილვა“ მხოლოდ ამ გზითაა შესაძლებელი. ასე რომ, კაენი ორ საზღვარს — „უსივრცო მხარესა“ და „სივრცის უფსკრულს“ შორისაა მოწყვედული და ეს არის მისი ადამიანური შეზღუდულობის ხვედრი.

ამიტომ იყო, რომ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ვაჟა წერდა: „ბაირონმა დაკარგა საზოგადოებრივი ძლიერებისადმი რწმენა“, ხოლო „საზოგადოებიდან გამდგარი ადამიანი“, რაც არ უნდა ძლიერი ნების იყოს, მაინც უმწეოა, რადგან „დამოუკიდებელი პიროვნება“, ვინც ხსნას „საზოგადოების გარეშე ეძებს“, ყოველთვის განწირულია...

მიუხედავად ამისა, ვაჟა ბაირონს არ აიგივებს მის გამირებთან. მართალია, კაენმა და მანფრედმა ვერ ჰპოვეს თავიანთი ადგილი საზოგადოებაში, ვერ დაინახეს თავისუფლებისა და ბედნიერებისათვის ბრძოლის საშუალებანი, მაგრამ თვითონ ბაირონმა გაუსწრო თავის გამირებს. იგი ჩაება ბერძენი ხალხის ეროვნულ-გამათავისუფლებელ მოძრაობაში და თავისუფლებისთვის ბრძოლას შესწირა თავი მისოლუნგში.

— ამგვარად, გენიოსმა პოეტმა სინამდვილეში ის ღრმა იდეა განახორციელა, — უთქვამს ვაჟას, — რომელიც მკაფიოდ თავის „მერანში“ ბარათაშვილმა გამოხატა (ს. ყუბანეიშვილი: „დოკუმენტები და მასალები“).

ამიტომ არის, რომ ბაირონის კაენის მოგზაურობა ტრანსცენდენტურ სფეროებში უშედეგოდ თავდება და იგი კვლავ უბრუნდება რეალურ სინამდვილეს, რათა თავისი „საკუთარი, შინაგანი სამყარო შექმნას“...

...ასეა გოეთეს „ფაუსტშიც“. აქ „უსივრცო მხარეს“ ცვლის „უსამყარო სივრცე“, სადაც ცხოვრობენ დედები, რომელნიც არც სივრცეს გრძნობენ და არც ეამთა ღინებას.

— იქ იხილავ შორიდან დედებს, — ეუბნება ფაუსტს მეფისტოფელი, — ზოგი მათგანი ზის, ზოგი დგას და ზოგი მოძრაობს კიდეც. ისინი შემოგხედავენ, მაგრამ ვერ დაგინახავენ, რადგან მხოლოდ სქემებს ხედავენ...

გოეთესთან ეს ალეგორია შემოქმედებით სფეროს განეკუთვნ-

ნება. მეფისტოფელის თქმით, დედათა იმ მხარეში შეღწევა მხოლოდ ძლიერი წარმოსახვის ადამიანს შეუძლია. ისეთს, როგორც ფაუსტი. მხოლოდ მას, როგორც მისანსა და ნათელმხილელს, ძალუძს წარმოსახვით გასცდეს რეალურ სინამდვილეს და გონების თვალთ სწვდეს (hinzudenken) იდეალურის იმ უცნაურ მხარეს, რაც სამყაროს მთლიანობის, დროისა და სივრცის ზილმა ივლისსხმება.

ფაუსტის კითხვაზე, თუ რა გზა მიდის დედების იმ მხარისაკენ, მეფისტოფელი უპასუხებს: არავითარი! შემდეგ კი უხსნის:

— უნდა უდაბური გზით იარო და მიაღწიო მიუღწეველს... იქ თავს სრულ სიცარიელეში იგრძნობ, მაგრამ...

მაგრამ ის, რომ იქ ფაუსტი თურმე ვერაფერს იხილავს და ვერაფერს გაიგონებს, თვით საკუთარ ფეხის ხმასაც კი, რადგან ყველაფერი ბინდშია გახვეული, წაშლილია კონტურები, სახეები, საგნები (გალაკტიონი: „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“?). იგი წარმოდგენილია, როგორც ღრუბელთ დინება და ცვალებადობა, განსახიერება და გარდასახვა (Gestaltung und Umgestaltung). არავინ იცის, სად არის ის მხარე: მაღლა თუ დაბლა, ზევით თუ ქვევით, თუ იქ, სადაც არც მაღლაა და არც დაბლა, არც ზევით და არც ქვევით; ფაუსტი უნდა ჩამოშორდეს რეალურ სამყაროს და ისე წარსდგეს „აჩრდილების სამეფოში“, სადაც შეიძლება დატკბეს „იმით, რაც არ არის“ ან უკეთ, რაც გონებისა და გრძნობებისათვის მიუწვდომელია.

მეფისტოფელის თქმით, ფაუსტი დედების იმ იდეალებით მოსილ მხარეს იმ პირობით იხილავს, თუ არსებობის საზღვრებს გადასცდება... (ასეა ბაირონთანაც). კომენტატორთა აზრით, ეს „არსებობის საზღვარი“ შესაძლებელია კანტის მიერ გონებისათვის დადგენილ მიჯნებს ნიშნავდეს, ან ნახტომს მოვლენათა სინამდვილიდან იდეების სფეროში. იმასაც ამბობენ, დედების უსივრცო მხარე პლატონის იდეების სამყაროსთან არის დაკავშირებული.

ასეა თუ ისე, მეფისტოფელი ფაუსტს აძლევს ელვარე გასაღებს, რითაც ის სიმბოლურ სამყაროს უნდა შეეხოს და გაეშუროს უსივრცო მხარისკენ...

ეს გასაღები ზოგისთვის „ცოდნის სიმბოლოა“, სხვებისთვის კი „წმიდა შინაგანი წარმოდგენის მოქმედებაში მოყვანის საშუალება“. იმასაც ფიქრობენ, რომ ეს „იდეების სამეფოს“ გასაღებია და სხვა...

ჩვენთვის განსაკუთრებით ისაა საინტერესო, რომ მიიღებს თუ არა ფაუსტი ამ „ელვარე გასაღებს“, შემოქმედის ისეთ ტიტანურ ძალას იგრძნობს, რომ თვით მითურ პარისსა და ელენეს ხილულ სხეულებად აქცევს და ამქვეყნიურ არსებობაში გამოიწვევს. ეკერმანის განმარტებით:

— მარადიულ ბნელში და სიმარტოვეში მყოფი დედები შემოქმედი არსებანი არიან. ესაა შემოქმედებითი დამაუნჯებელი პრინციპი, რომლისგანაც წარმოსდგება ყოველივე, რასაც დედამიწის ზედაპირზე ფორმა და სიცოცხლე მოეპოვება...

გოეთეს ფაუსტი უარყოფს შემოქმედების ამგვარ ტრანსცენდენტურ საფუძვლებს და ბაირონის კაენივით კვლავ უბრუნდება სინამდვილეს, თავის თავს...

### მიუწვდომელი სანთლები..

ბარათაშვილის გონებაც სულ იმ უხილავისა და იდუმალის საზღვრისკენ მიილტვის, რაც ადამიანურ შესაძლებლობას აღემატება. ეს საზღვარი შორსაა, ცის ხატების მიღმა („გულისთქმა ჩემი შენს იქითა.. ეძიებს სადგურს“). ბარათაშვილი ცდილობს ამ საზღვრის გადალახვას (ისევე როგორც ბაირონის კაენი და გოეთეს ფაუსტი). როგორც კი მისი თვალეები იხილავენ იმ „ლავეარდს“, ფიქრნი მყის იქითკენ მიისწრაფიან, მაგრამ იქამდე ვერ აღწევენ „და ჰაერშივე განიბნევიან“, ეს არის ბარათაშვილის „მსოფლიო სევდის“ საფუძველი. იგი წერდა ზაქარია ორბელიანს:

— ჩვენი არსებობის მიზნის მიუღწევლობამ, ადამიანთა სურვილის უსაზღვრობამ და ყოველივე ამქვეყნიურის ამაოებამ, საშინელი სიცარიელით ადავსეს ჩემი სული...

მაგრამ, აკი მოგახსენეთ, რომ ჭერ კიდევ ახალგაზრდა ვაჟამ დაუპირისპირა იგი ბაირონულ „მსოფლიო სევდას“. ბარათაშვილი, ვაჟას შეხედულებით, „სოციალური გრძნობის მატარებელია“, რის გამო სასოწარკვეთამდე არ მიდის და „პიროვნების ხსნის საშუალებას პოულობს“ (ეს უკვე ილიას სიტყვებია). ვაჟას აზრით, ბარათაშვილს კარგად ესმის, რომ „პიროვნების მნიშვნელობა ფასდება მხოლოდ მისი თავდადებული მოღვაწეობით საზოგადოებრივ სფეროში და არა მის გარეშე“, ამიტომაც ამბობს, რომ ის, რაც ბაირონის გმირებმა ვერ ჰპოვეს ცხოვრებაში, ბარათაშვილმა საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში დაინახა...

ამგვარი დაუოკებელი სწრაფვა უმაღლესისა და უდიდესისად-ში ისევ და ისევ თვითამაღლების სფეროშია საგულისხმო. ეს კი

იმას როდი ნიშნავს, ვითომ იგი ბოდღერისეულ სამყაროს მიღმა, თუნდაც „საიდუმლო მხარეში“ ან „ღვთაებრივ სასუფეველში“ ეჭბდეს ცხოვრების მიზნის იდეალურ განსახიერებას. არა. გალაკტიონი ფიქრობს, ყოველივე ამას მე თვითონ უნდა მივადწიოო.

რადგან ღმერთი ჩემშივეა  
და მევე ვქმნი ბელისწერასო.

ასე რომ, ეს არის „სვლა თავის თავიდან თავის თავისაკენ“, სადაც ჯერ დაბალი საფეხურია, მერე კი — უფრო მაღალი. თანაც: ეს გონების და წარმოსახვის სიმაღლეა — ინტელექტისა და ემოციების უმაღლესი სფერო, საიდანაც ადამიანთა ცხოვრება, გოეთეს თქმით, საგაიეთეს ემსგავსება. ამ თვალსაზრისით უყურებს ჯერ კიდევ ახალგაზრდა გალაკტიონი ისეთ მარადიულ პრობლემებს, როგორცაა სამყაროს განცდა, სიკვდილ-სიცოცხლე, ადამიანის ბედი, მისი მოუწყობლობა, მიუსაფრობა თუ განწირულობა. ცხოვრების არსი, ოცნებისა და სინამდვილის ტრაგიკული წინააღმდეგობაა, თავის თავიდან თავისივე თავში ამაღლებამ გალაკტიონს შთაუწერგა ეჭვი...

— რომ საბოლოოდ მოხდა გათიშვა  
სინამდვილეს და ოცნებას შორის

პოეტი უკვე ქაბუკობაშივე ამბობს, თავში სულ ის აზრი მიტრიალებს, „რად ვცხოვრობ, რისთვისო?“ ეს მისი პირადი წუხილი კი არ არის მხოლოდ, არამედ საერთოდ სიცოცხლის მიზანზე დაფიქრება.

ვწუხვარ... ვეძახი სიცოცხლის მიზანს,  
მაგრამ არავინ იძლევა პასუხს...

ამას კი მოსდევს შეეჭვება:

დავიღუპები აღრე თუ გვიან  
და ვერ გავიგებ სიცოცხლის მიზანს...

ეს დაუკმაყოფილებლობა გალაკტიონთან ტრაგიკულ სიმაღლემდე აღის. „ჩემთვის მარტოოდენ უდაბნოა მთელი ქვეყანაო“, — ამბობს იგი. ესეც მოუწვდომლობის სევდაა, იდეალურის სიშორე თუ შეუძლებლობა:

მიუწვდომელი სანთლები კი ბრწყინავს და  
ბრწყინავს,  
როგორ მაგონებს ის სანთლები ჩემს იდეალებს.

იგი დაჟინებით წერს მის გარშემო შექმნილ სიცარიელეზე.

და შუაში კი სიცარიელედ  
ჩაბნელებული უფსკრული შავი  
ბნელი თვალვით იტყირებოდა,  
სამარადჟამოდ დაუნახავი...

გალაკტიონის მთელი გულით მიილტვის ამ „სიცარიელის“ და-  
შადღევად და ამისათვის მოუხმობს რაღაც უჩვეულო ძალებს:

ო, სად ხარ, სადა, უჩვეულო რაიმე ძალო,  
სიცარიელის შავი ნისლი რომ გამაძალო!

ასეთ დროს განსაკუთრებით ძლიერია მის შემოქმედებაში ბარათაშვილური ინტონაციები („მარქვი, რა იქმნენ საკვირველნი ესე აღთქმანი“?).

ოჰ, რად მომექცა ასე უღვთოდ  
მე ჩემი ბედი,  
რად დამიმსხვრია სიყმაწვილის  
წრფელი სიამე...  
სადაა ჩემი ყვაილები,  
სადაა რწმენა?  
ზეცავ, სასტიკო, მიპასუხე,  
მიოხარი, რამე!

ამგვარი, „მსოფლიო სევდის“ ზოგადკაცობრიული სწრაფვის ლექსები ისევ იმ კრიზისულ პერიოდშია დაწერილი. გალაკტიონის მაშინდელი განწყობილება, მისი თავგანწირული ტრიალი იღუმალეობათა მაგიურ კვადრატში და ბედისწერასთან შერკინება, მართლაც ისე „ეთანაბრება“ მისი დიდი წინამორბედის მისწრაფებას, რომ ამ შემთხვევაშიც შეგვიძლია ილიას მიერ ბარათაშვილზე თქმული ეს სიტყვებიც გავიმეოროთ:

— განა ამაებში ტრიალი გონებისა არ არის ზოგად-კაცობ-  
რიობის გაუთავებელი ტრიალი იმ საიდუმლოების უძირო მორევ-  
ში, რომელსაც არც თავი აქვს, არც ბოლო, არც ჰო და არც არა...

ამიტომაც მიგვაჩნია გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“ და იმ პერიოდის ბევრი სხვა ლექსიც გარდევვის იდეის ვაგნერი-  
სებურ უვერტიურად. „ვაგნერისებური“ იმიტომ ვამბობთ,  
რომ გალაკტიონის აზრით, სწორედ ამ კომპოზიტორის მუსიკაში  
აისახა კეთილისა (ზეცის) და ბოროტის (ქვესკნელის) კოსმოსური  
დაპირისპირება:

... ვაგნერი, წმინდა, ვით ზეცა და ბნელი,  
როგორც ქვესკნელი, —

წერს გალაკტიონი. ამიტომაც უწოდებს მას „დისონანსების მშვენიერებათ შემქმნელს“ და მუდამ ახლის ძიების მაგალითს. მისი თქმით:

ჰანგი ახალის ძიების,  
სიმღერა ვალკირიების —  
სამარადისო, დაუქცნობ და წმინდა ძეგლად  
დარჩება.

თვითონ გალაკტიონიც სწორედ ამ პერიოდში შედის ახალი თემების, ჰანგებისა და პოეტური ზერხების ინტენსიური ძიების ფაზაში. აქ იჩენს თავს მისი ინტეგრალური პოეზიის საწყისები, რასაც ახასიათებს: შინაგანი დრამატული დაძაბულობა, წარმოსახვათა სიმძაფრე, კონველსიურ-პაროქსისტული რიტმი, მეტაფორული უცნაურობანი, თავისუფალი, ზოგჯერ სრულიად უდარდელი დამოკიდებულება სინტაქსის კანონებთან და პოეტური მეტყველების ლოგიკურ-სემანტიკურ სიცხადესთან.

ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ გარღვევის პრინციპი ერთნაირად არსებითია გალაკტიონის პოეტიკისა თუ მისი შემოქმედების იდეურ-მსოფლმხედველობრივი მიმართებისთვის, რაც ისევ და ისევ მისი პოეზიის ნოვატორული ხასიათის უალრესად ფართო დიაპაზონის მაჩვენებელია...

### აპოკალიფსის გახსენება...

აქვე ისიც უნდა ვთქვათ, რომ თვით გარღვევის პრინციპიც სხვადასხვანაირია: რევოლუციური, ბურჟუაზიულ-ჰუმანისტური და ნიჰილისტური. პირველი უფრო თანმიმდევრულია და ყოველგვარი წინააღმდეგობის თუ დაბრკოლების მიუხედავად მაინც გამარჯვებისკენ ისწრაფვის; მეორე — შედარებით განყენებულ იდეალების სფეროში ტრიალებს, ხოლო მესამე — სულაც გაურბის სინამდვილეს და არაფრის სიცარიელეში ეძებს თავდავიწყებას. სამივე მოდუსი ნიშანდობლივია თანამედროვე ევროპული ლიტერატურისა და ხელოვნებისთვის. დასავლეთის შემოქმედებითი ინტელიგენციის მნიშვნელოვანი ნაწილი ახლაც იბრძვის, რათა გაარღვიოს დაცემულობისა და სულიერი დეპრესიის მოჩადობული რკალი. ზოგი უკომპრომისო ბრძოლას აწარმოებს ამ მხრივ, ზოგიც თავის უარყოფით დამოკიდებულებას სინამდვილესთან „აქტიური“ ან „მებრძოლი პესიმიზმით“ გამოხატავს; სხვები ალ-

ბერ კამიუს მსგავსად ზიზლით ცდილობენ დაძლიონ „ცხოვრების ტუბილი საზიზღროება“... ისეთებიც არიან, ყველაფრის ტოტალური უარყოფის პოზიციასზე რომ დგებიან და საკუთარ „მეს“ გარდა არაფერს ხედავენ. პოზიტიური იდეის უქონლობა, ყველაფრისადმი რწმენის დაკარგვა და ესთეტიკურ-ზნეობრივი ნიჰილიზმი აპოკალიფსური დასასრულის მიმე შთაბეჭდილებას ქმნის. ყველაფერი გაქდენთილია მოახლოვებული „მსოფლიო კატასტროფის“ შეგრძნებით, იმის წინასწარგრძნობით, რომ უკვე დიდი დრო აღარც დარჩა „ვიდრე აღსასრულამდე სოფლისა“, რაც თურმე „მეყსა შინა წამსა თვალისასა“ უნდა მოხდეს და წინასწარ, „უკანაჲსკენელითა მით საყვირითა“ ეცნობა კაცობრიობას.

ეს ძველი, ეკლესიასტური თვალსაზრისი ყოველ ახალ კრიზისულ პერიოდში იჩენს თავს და ისევ იმ „ამაოებათა ამაოების“ ქადაგებით სწამლავს ადამიანთა გონებას.

— გსურთ ახალი ამბავი? სულ ახალი ამბავი, — წერს ფრანგი დენის დე რუჟემონი, — მომავალი წლის ბოლომდე შესაძლებელია დედამიწამ თავისი არსებობა დაასრულოს...

რუჟემონის აზრით, ამასთან ერთად დასრულდება სიცოცხლეც და არავინ იქნება გულდაწყვეტილი იმით, რომ „სხვების მსგავსად“ ვეღარ იხილავს არსებობის გაგრძელებას. ეს ისეთ განწყობილებას ქმნის, თითქოს კაცობრიობა მართლაც იდგეს ახალი წარდგენის წინაშე, რომელთან შედარებითაც, ისევ იმ რუჟემონის თქმით, ას ერგასის დღის ამბები „აბაზანაში ფეხის დაბანად“ მოეჩვენება ყველას.

ტოტალური დასასრულის ამგვარი განწყობილების შედეგია ცხოვრების აჩქარებული რიტმი, მოსწრების ინსტინქტი: რის მიღებაც შეაძლება, მიიღე დღეს, თორემ ხვალ გვიან იქნება. არც რამის შექმნას აქვს აზრი, რადგან სულერთია, ჩქარა ყველაფერი განადგურდება: სიკეთე და ბოროტება, სილამაზე და სიმანინჯე, პატიოსნება და უპატიოსნობა. ყოფიერების მზე საბოლოოდ ჩადის და კაცობრიობას არყოფნის ჩრდილი ეფინება. დგება მარადიული წყვდიადის ჟამი — შავი არაფერი ანუ აბსოლუტური სიციარიელე, რომელშიც უკვე აღარ იქნება კვლავ შექმნის პოტენცია.

როცა ადამიანის გონებას მწუხრის ამგვარი ზეწარი ეფინება, ეშმაკები ბროკენის ნაცვლად პარნასზე აწყებენ როკვას. ნარცისის სახე იკარგება ტბის მღვრიე ტალღებში. ირიბი სარკე სპობს ხაზებსა და კონტურებს. გამხმარი თავის ქალას ყრუ გამოხედვით შეძრწუნებული შეშლილი გენიოსი კაცობრიობის ბედზე მარჩიე-

ლობს. ცხოვრების პარადოქსები კინემატოგრაფიული სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს. სულის თვალთა წინაშე ათამამდება „შეშლილი ფერები“. უკვე არავინ უწყის, სად სიკეთეა და სად ბოროტება, ბიწიერება და სათნოება. ეკლესიებში ჯაზ-ორკესტრების ღრიანცელია და გაოცებული მადონები შეძრწუნებული მისჩერებიან შიშველი როსკიპების როკვას საკურთხეველთან. სილამაზის ქალღმერთების დაგრებილი ფიგურები და გადაფერდებული სახეები აჩრდილებივით მოძრაობენ წარმოსახვის ირიბ სარკეში. მელოდიები შთანთქა საყვირების ისტერიულმა ღრიანცელმა. პოეტური ნაწარმოები „ლამაზი სიტყვების“ აკრობატიკად იქცა, პოლიტიკა — სიცრუის ხელოვნებად. უტიფარი სენატორები ატომურ ყუმბარებს „მშვიდობის ანგელოსებს“ უწოდებენ, თავდასხმას თავდაცვით ნათლავენ, სიკვდილის ემბლემა — ჩონჩხი კი სიამოვნებისაგან ხელებს იფშვნეტს და ცელს ლესავს...

...ცნობილია, რომ დანტესა და ბოდლერს დასავლეთ ევროპაში „ეპოქის მსჯავრმდებლები“ უწოდეს. ვინც თქვა, „ეს საუკუნე — მეფისტოფელიო“, ისიც ისეთივე მსჯავრმდებელია. შიში ჩანგის ჟღერაც კონტრასტულია. აქ არარაობის შეგრძნებაც არის,

არაა ჰგიებს უკუნისამდე,  
!ულ ყველაფერი მიდის და ქრება...

და... წინააღმდეგობის პათოსიც:

მაგრამ ვის ველი, ან რად ვლონდები,  
განა არა მაქვს წინ მომავალი?  
რად ჩავიგონო გზის უმიზნობა,  
რად ავარიდო სიცოცხლეს თვალი?  
ვის შევეუშინდე? რას შევეუშინდე?  
დავიწყებულე სად არის ჩრდილი?  
დაბრკოლებები? — უიმისოდ ხომ  
არც გმირობას აქვს ქვეყნად ადგილი

და იწყება ტიტანური შერკინება დემონების ბნელ სამეფოსთან..  
ამ ბრძოლის პათოსს თანდათან აძლიერებს იმედი —

იმედი, ერთად ერთი იმედი  
გზას მისხივოსნებს.

მერე არც ოცნებისა და სინამდვილის ტრაგიკული კონფლიქტი აღმოჩნდება „სამუდამო“, რადგან

ოქრომ ლუვარდში კვლავ დაადულა  
სხვა სინამდვილე და სხვა ოცნება..

ეს არის ის „კვადრატული წრე“, რომელშიც გალაკტიონის მღელვარე ფიქრები ტრიალებენ. ამიტომ მის შემოქმედებაში ერთმანეთს ერწყმის: ზასოწარკვეთა, ალტაცება და წყევლა, შავი და ცისფერი, მაგრამ ყველგან და ყოველთვის მაინც ჩანს ბარათა-შვილივით „მოუდრეკელი სული“, რომელიც თავისი „ლურჯა ცხენებით“ აგრძელებს დიდი წინამორბედის მიერ გათელილ „უვალ გზას“:

ო, მეგობრებო, ჩვენი სერობა  
იქნებ მომავალს შეებას მოუტანს.

ამაშია გალაკტიონის პოეზიის ძალა, მისი შინაგანი პათოსი და მიზანსწრაფვა.

## სულს სფუზრია საზღვარი,

### როგორც უსაზღვროებას...

#### სწორხაზოვანი წრე...

მიკვირს, რატომ წერენ, გალკტიონი ლირიკული პოეტია და მის შემოქმედებას დრამატული საწყისები არ ახასიათებსო. პირიქით, გალკტიონის პოეზიის ძალა სწორედ მის დრამატულ დაძაბულობაშია. იგი უაღრესად კონტრასტული ფერებით ხატავს „სულის უბინაობისა“ (ილია) და კაცობრიობის „მოუწყობლობის“ დრამას.

გალკტიონი მთელ სამყაროს წარმოადგენს, როგორც „ორი მრისხანე სტიქიის“ ბრძოლას და ამავე ასპექტში აღიქვამს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებას „ქვეყნის გაჩენიდან დღემდე“. მას უნდა, გაიაზროს ეს მანძილი, გადახედოს „საუკუნეთა შორ გრეხილს“, რაც ანათემად მოსდევს მის მოგონებას, და სწვდეს „წარმოშობათა საიდუმლოს“.

გალკტიონი წერს, რომ სამყარო პირველყოფილი ქაოსიდან შეიქნა. იგი პოეტური ინსტინქტებით ცდილობს კიდევ, ყური მოჰკრას სახეთა იმ პირველ-შექმნის „წყნარ შრიალს“, ჩასწვდეს არსთა ბუნებას, ყველაფერს, რაც იყო, რაც არის და რაც იქნება. ეს კი განუსაზღვრელობაა, რაღაც დიდი და შეუძლებელი, რაც გაურკვეველ შიშს იწვევს მასში. ამიტომაც ამბობს, „სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებასო“. იგი თვითონაც ცდილობს, პოეტური ინტეგრალებით „განსაზღვროს უსაზღვროება“, გაიაზროს ადამიანურ შესაძლებლობათა ფარგლები, რომლის იქით „ჩონჩხიანი ტყეებია“, რაღაც საინტერესო და მნიშვნელოვანი, მაგრამ გონებისათვის მიუწვდომი თუ „სამარადქამოდ დაუნახავი“. ის სამყაროც პოეტებისგან ელის „განსაზღვრებას“. მათ უნდათ შესძლონ, „აამოძრავონ ყველა პარმონიული და პლასტიკური შესაძლებლობანი“ (რემბო), რათა ახალ ინტეგრალურ ფორმებში გამოსახონ „შეუცნობის ის ინვენციები“ (ისევ რემბო),

რაც ჩვეულებრივი პოეტური მეტყველებისათვის მიუწვდომელია. მხოლოდ ამ გზით თუ მოხერხდება შესაძლებლობათა ფარგლების გაფართოება და „უსაზღვროების საზღვრებთან“ მიახლოება, მხოლოდ მ ი ა ხ ლ ო ვ ე ბ ა, რადგან, ჰერაკლიტეს თქმისა არ იყოს, „მთელი ქვეყნის გზები რომ მოიარო, სულის საზღვრებს მაინც ვერ იპოვი“. ვერც მის განზომილებებს დაადგენ, რადგან ეს ოკეანის ბადით დაპერას ჰგავს. ამიტომაც, რომ ვალაკტიონისათვის პოეტის სულიერი მისწრაფება და სამყაროს უსაზღვროება ერთი კატეგორიის მოვლენებია. მისთვის სამყაროს შექმნის პირველსაწყისი პოეზიის პირველსაწყისს უდრის. ორივე ქაოსისაგან წარმოიშობა და სრულიად თავისებურ სახეთა ფორმებში მოითხოვს „გამოსახებას“. ამით განსხვავდება იგი იმ „მეოცნებენამორებისაგან“, რომელნიც ტრანსცენდენტურ განუსაზღვრელობაში ეძებენ შვებასა და თავდავიწყებას ან ლოტრეამონივით ცდილობენ, „უაღრესად გიჟური საშუალებებით“ მიაღწიონ უსაზღვროებას...

... „უსაზღვროების განსაზღვრის“ ან „უსასრულობის დასასრულის“ საკითხი ჩვენი საუკუნის ფილოსოფოსების, ფიზიკოსებისა და მწერლების განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს. ბევრი მათგანი ცდილობს გაერკვეს, მოსახერხებელია თუ არა განუსაზღვრელობის განსაზღვრა, დროისა და სივრცის ფარგლებში გააზრება ან, ვალაკტიონისა არ იყოს, ისეთი „უსივრცო მხარის“ წარმოდგენა, სადაც უსაზღვროებაც ჰკარგავს თავის სახეს და განზომილებას. ისიც საკითხავია, რას უნდა ნიშნავდეს ეს „უსივრცობა“, რასაც „ცარიელ სივრცეებსაც“ უწოდებენ. არის ის დროის კატეგორია, თუ მის გარეშე არსებობა (პოლ ვალერის მიხედვით, „არარსებული არსებობა“). თ. მანი წერს, რომ დროის ცნება საერთოდ პირობითია, რადგან ხანგრძლივობას საზომი არა აქვს. არც „უზომო საზომი“ ქმნის მის განტოლებას. დრო უსრულოა და ყოვლისშემძლე. მოვლენათა სამყაროს აუცილებელი პირობა მოძრაობაა — დაკავშირებული და შერწყმული სხეულის არსებობასთან სივრცეში. ვერავინ იტყვის, არსებობს თუ არა მოძრაობა დროის გარეშე ან პირიქით (პოეტები ამბობენ, „მოძრავი უძრაობა“). ისიც საკითხავია, დრო თუ არის სივრცის ფუნქცია ან სივრცე — დროისა, თუ ეს ერთი და იგივეობის ორგვარობაა. ასეთ თვალსაზრისს სხვებიც გამოთქვამენ. ისინი არჩევენ დროის ორ სახეს: ტ რ ა ნ ს ს უ ბ ი ე ქ ტ უ რ ს ა და ი ნ ტ ე რ ს უ ბ ი ე ქ ტ უ რ ს. ტრანსსუბიექტური ანუ ობიექტური დრო მიმდინარეობს

სუბიექტის გარეშე. იგი გარესამყაროულია და მხოლოდ ადამიანის ცნობიერებაში აღქმული. ინტერსუბიექტური დრო კი ჩვენს ცნობიერებაში არსებობს. ჯერ კიდევ პლატონი ამბობდა, სამყარო უძრავი მარადიულობის მოძრავი ანარეკლია, დრო კი მარადიულობის ანარეკლის რიცხვობრივი მიმდინარეობაო (დღეები, თვეები, წელიწადები), რაც დაკავშირებულია ციკლისებურ მოძრაობასთან. მას აქვს თავისი ზომა და საზღვრები. სული მიილტვის მისკენ და ცდილობს უსაზღვროების საზღვრების დადგენას...

## გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი :

სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას...

მე ვფიქრობ, სწორედ „უსაზღვროების განსაზღვრის“ სფეროში ჩნდება პოეზიის ერთდროულობის „ნიშნადობა“. თ. ელიოტი, მოგვხსენებათ, ამას „ყველა დროის ერთ წამში მოქცევას“ უწოდებდა.

ადრე რუსთაველიც წერდა:

ენ საზღვარსა დაუსაზღვრებს, ზის უკვდავი ღმერთი ღმერთად,  
იგი გახდის წამის-ყოფით ერთსა ასად, ასსა ერთად.

აქ ერთდროულად, ერთი ხედვით (გალაკტიონი: „ერთი სანახა-ვიდან“) უნდა აღვიქვათ როგორც მთელი სამყარო, ისე მისი ნაწილები...

ასეა პოეზიაშიც. მართალია. აქ ლექსის „სიტყვიერი მასალა“ (ფაქტურა) დროის მანძილზე თანდათანობით იქცევა პოეტურ მეტყველებად, რისი აღქმაც თანმიმდევრობასა და ხანგრძლივობას მოითხოვს, მაგრამ ამავე დროს ერთიანობის კოექსისტენციასაც. სიტყვები ჩვენს ცნობიერებაში ერთმანეთს მიჰყვებიან, მაგრამ ეს მაინც ერთიანი აქტია (gesamtakt), რაც მათ სუკცესიურ მთლიანობას ქმნის და ერთობლივ (სიმულტანურ) აღქმას მოითხოვს. ამიტომ ამბობენ, რომ დრო პოეტისათვის არ არის მხოლოდ ფენომენოლოგიური თვალსაზრისით უკვე მოცემული (იმპლიცირებული) ფაქტი, არამედ მეტაფიზიკური პრობლემაც. ამის შედეგია ნამდვილი და პოეტური დროს რელატიურობა, რაც ასე გავრცელებულია თანამედროვე პოეზიაში. აქ იგი ხშირად დროის თანმიმდევრულობას (სუკცესიურობას) კი არ გულისხმობს, არამედ ურთიერთ შერწყმას, ჩაზედაც თ. ელიოტი წერს, რომ „ყველა დრო არის მარადიული აწმყო“ (All time is eternally present). მასვე ეკუთვნის სიტყვები: „და ყველაფერი ყოველთვის არის ახლა“.

დროთა ამგვარი ალოგიკური შერწყმის მაგალითები უამრავია ლიტერატურაში:

... ფრ. რ ა ბ ლ ე: მაისის ნახევარი აგვისტოსი.

... პ. კ ლ ო დ ე ლ ი: წელიწადის ოთხივე დროს ერთობლიობა  
(toutes les saisons ensemble).

... თ. ე ლ ი ო ტ ი: შუაზამთრის გაზაფხული.

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი: შეღამებული დილების ლანდი,  
ან:

შუადღე მსგავსი შუღამეთა...

საინტერესოა:

პოეტ მიხეილ ქვლივიძეს ლექსების კრებულის „გაგრძელება იქნება“-ს ერთ-ერთ ლექსში ეწერა:

მე მოვალ შენთან გუშინ ან შარშან...

როგორც ჩანს, გამომცემლობაში, ავტორთან შეუთანხმებლად, ეს „ალოგიკური ფრაზა“ ასე შეუსწორებიათ:

მე ვიყავ შენთან გუშინ თუ შარშან...

შემდეგ როცა ავტორი ამ კრებულის ეგზემპლარებს ურიგებდა ნაცნობ-მეგობრებს, ყველა ეგზემპლარში მელნით ჩაუსწორებია და აღუდგენია:

მე მოვალ შენთან გუშინ ან შარშან...

ერთი ასეთი ეგზემპლარი ახლაც დევს ჩემს საწერ მაგიდაზე. ეს, რა თქმა უნდა, გაუგებრობაა. თეორიაში ამგვარ „ალოგიზმს“ ეწოდება ყველა დროის შეკუმშვა ერთ წამში (Zusammenballung aller Zeiten in Augenblick) ან ზოკლედ — ერთ დროულობა.

ამგვარი გაგებით, დრო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში აწმყოში მოქმედებაა. ამასვე გამოხატავს გალაკტიონის მიერ გამოყენებული ცნება — გატანა (გერმანელები ამბობენ: durchbringen). თ. მანი სვამს კითხვას, რას ნიშნავს ეს „გატანა“ და უპასუხებს: ცვლილებასო. იგი წერს, რომ ერთმანეთისაგან განსხვავებულია, როგორც „ახლა“ და „უწინ“, ისე „აქ“ და „იქ“. მათ ჰყოფს მოძრაობა, მაგრამ თუ მოძრაობა წრისებურია, თავის თავში დასრულებული, მაშინ ცვლილებაც იგივე იქნება, რაც უძრაობა, რადგან „უწინ“ დაუსრულებლივ განმეორდება „ახლაში“, „იქ“ კი — „აქ-ში“ და ა. შ.

ეს შეიძლება, მართლაც, ასე იყოს, მაგრამ დროს მაინც ვერ წარმოვიდგენთ სასრულად, ხოლო სივრცეს — განსაზღვრულად; თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ბლუზ პასკალის კლასიკურ ფორმულას:

— ბუნება ყველაფერს თავიდან იწყებს: წლებს, დღეებს, საათებს. იგივე ითქმის სივრცეთა მიმართ; რიცხვებიც ასევე განუწყვეტილად მისდევენ ერთმანეთს. ასე იქმნება გარკვეული უსასრულობა და მარადიულობა. არა, ყოველივე ეს ცალ-ცალკე კი არ არის უსასრულო და მარადიული, არამედ თავისთავად სასრული სიდიდენი მრავლდებიან უსასრულოდ. ასე რომ, ჩემი აზრით, უსასრულოა მხოლოდ მათი მამრავლი რიცხვი...

სხვაგვარად მხოლოდ პოეტებს შეუძლიათ ივარაუდონ, რომ ერთიც და მეორეც „უპორიზონტო რკალია“ (პ. რევერდი) ან ქვევიდან ზევით სწორხაზობრივად ატყორცნილი წრე (პლატციკი)...

### წარმოშობათა საიდუმლო...

თომას მანის მსჯელობაშიც ამდენი კითხვის ნიშანი ალბათ იმიტთა გამოწვეული, რომ აქ ერთ სავარაუდო საკითხს მოსდევს მეორე, დროისა და სივრცის ალტერნატივა კი მაინც გადაუჭრელი რჩება. არც მათთან დამოკიდებულებაა ერთნაირი. ერთნი უსასრულობის განუსაზღვრელობას ქადაგებენ, მეორენი მის განსაზღვრას მოითხოვენ. განსხვავება იმაშია, თუ ვინ სად ეძებს იდეალურის სფეროს: ადამიანური არსებობისა და წარმოსახვის ფარგლებში თუ მის მიღმა — ტრანსცენდენტურ სამყაროში. ნ. ბარათაშვილი, მოგეხსენებათ, იმ სამყაროს „ციური ხატების მიღმა მდებარე სადგურს“ უწოდებს, გალაკტიონი კი „იდუმალთა მხარეს“. ბარათაშვილის მიხედვით, იმ სადგურს „ადამიანთა ფიქრნი ვერ მისწვდებიან“, არც „მოკვდავთა ენას ძალუძს უკვდავთა გრძნობის გამოთქმა“.

გალაკტიონმა იცის, რომ არის საზღვარი, რომლის იქით „კაცის გრძნობა და გონება ველარ წვდება“. ვინც არ უნდა სცადოს უსაზღვროებაში (გალაკტიონი: „უცხო სიძსუბუქეში“) გასვლა, ცხოვრება მაინც დაუღებს წინ მიჯნას. რამდენი ვინმე ცდილობს იმ მიჯნის გადალახვას, „იდუმალებათა მხარეში“ შეჭრას და „სხვისთვის უხილავ-ფარულის“ ხილვას, მაგრამ ამგვარ მისწრაფებას საბოლოოდ სხვა არაფერი მოჰყვება, გარდა „ვერმიხვდომისა წყენისა“, რადგან გავლილიც და გასავლელიც დაუსრულებლობაა.

## გალაკტიონი წერს:

გზები გაუვალი  
და გზები გავლილი —  
გულისტყვილით მაქვს  
ყველა შესწავლილი  
ადის მწვერვალზე, თუ  
ქაობში ეფლობა —  
ერთი ნიშანი აქვს:  
დაუსრულებლობა.

ამ ორმხრივ დაუსრულებლობას შორისაა დროითა და სივრცით დადგენილი ზღუდე, რის გადალახვასაც ასე დაქინებით ცდილობს ბარათაშვილისა და გალაკტიონის პოეტური ფანტაზია.

### ბარათაშვილი:

... ოცნება ჩემი შენს იქითა ეძიებს სადგურს.  
... გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდა-  
მატარე ბედის სამზღვარი.

### გალაკტიონი:

... ვით ყრუ ძახილი უკვდავებისა  
დროთ საზღვარს იქით,  
დროთ საზღვარს იქით!

დრო კი გალაკტიონისათვისაც შედარებითი ცნებაა: საუკუნე წუთში ან წუთი საუკუნეში:

ლოდინშიც წუთს მივყვები და მივყვები საუკუნეს...

დროსა (ქამის, გალაკტიონი წერს „შვიდფერი ქამისო“) და სივრცის ურთიერთობაც თავისებურადაა წარმოდგენილი პოეზიაში. მიხ. ქვლივიძე წერს:

დრო — დასასრულის მოლოდინია,  
სივრცე — მანძილი დასასრულამდე.

გალაკტიონი კი ასე განსაზღვრავს:

ქაღი — ყველაფრის მქნელ-გარდამქმნელი,  
სივრცე — ყველაფრის მიმტვებელი.

ამიტომ, რომ გალაკტიონი სულ სივრცეებში, სიშორეში, უცხო სიმსუბუქეში მიილტვის და როგორც კი შესაძლებლობა წინ მიჯნას გაუვლებს, იწყება სიშმაგე, გადალახვის ეინი, ფრთებზე ოცნება, შორსგაჭრის მისწრაფება, რათა იდუმალების ის მხარეები მოიხილოს, სადაც „მზისათვის უცნობი, ჩუმი და მოთარეშე აჩრდილები“ ცხოვრობენ „ყოველი ქვეყნის და დროს გარეშე“.

აბა, ვინ გაიგებს, რას უნდა ნიშნავდეს ეს „ქვეყნისა და დროს გარეშე ცხოვრება?“ გალაკტიონამდე ასეთი რამ არავის უთქვამს. ფაუსტური გმირებიც მიილტვოდნენ აღამიანურ შესაძლებლობათა მიღმა, მაგრამ დროის გარეშე? არა, არ გამიგია, არც გალაკტიონამდე და არც მის შემდეგ. ზოგჯერ ვფიქრობ, იქნებ ეს „ყოველი ქვეყნის და დროს გარეშე ცხოვრება“, ე. ი. უსივრცობა და უქა-  
 მობა, გოეთეს „ფაუსტის“ მიხედვით, ისევ იმ „დედების უსივრცო მხარეს“ ჰგავდეს, რაც პირველსაწყისებსა და პირველფენომენებთანაა (Urphänomen) დაკავშირებული. იქნებ გალაკტიონიც ფიქრობდეს, რომ პოეზიის პირველსაწყისი სწორედ ის მხარეა, სადაც მუხების დედა — მნემოზინა ცხოვრობს. ორივე მხარეს უსივრცობა აერთიანებს, რადგან არც ერთი მათგანი არ იგულისხმება აქ ან იქ, არამედ, ვაჟას თქმისა არ იყოს, „უქამთა სივრცეშია გაბნეული“. გალაკტიონი ხომ დაჟინებით წერს იმ უსივრცობის შესახებ: „უსივრცო მხარეო“, „უსივრცო ბალიო“, „ღამის უსივრცო საკურთხეველიო“, „უსივრცობაში გაფანტული ჭინკების გროვო“ და სხვა. ან პოეტურ ალგორიაზე თუ მიდგა საქმე, „უსივრცო ენაო“ იტყვის და ისეთ საგონებელში ჩაგვავდებს, რომ ვერც ამას მოვაბამთ თავს და ვერც იმას. სულერთია, რამდენიც არ უნდა ვუტრილოთ ამ „უსივრცო ენას“, შესავალ კარს ვერ ვუპოვით, მაგრამ მაინც უნდა ჩავუფიქრდეთ ამას. ეს ხომ ისეთი უმნიშვნელო რამ არ არის, ხელი ჩავიქნით და გვერდი ავუაროთ. რა ვუყოთ, თუ აქ გადაჭრით ვერაფერს ვიტყვით, ვარაუდი ხომ მაინც შეგვიძლია. ნათქვამია: მნიშვნელოვანია „არა ჭეშმარიტება, არამედ თვალსაზრისიო“. ვარაუდების გარეშე კი არც ერთი იქნება და არც მეორე. ამიტომ მეც ხან ასე ვვარაუდობ და ხან ისე, ვამბობ: „იქნებ ეს დროს გარეშე ცხოვრება“, ანუ უქამობა, რუსთაველისეულ „უქამო უქამის“ ანალოგია იყოს, ხოლო „ყოველი ქვეყნის გარეშე ცხოვრება“ ე. წ. „არარსებული არსებობა“, რაზედაც გალაკტიონის შემდეგ (ცხადია, მისგან დამოუკიდებლად) პოლ ვალერიც წერდა. რაც შეეხება ამ „უსივრცო ენას“, აქ ისევ იმ ვალერიის „უსიტყვო სიტყვები“, „უხმო ბგერები“ თუ „უსაგნო საგნები“ მაგონდება...

... ყოველივე ეს ინტეგრალური პოეზიის დამახასიათებელი ნიშნებია, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი, აქ კი ის მინდა გითხრათ, რომ „ქვეყნის გარეშე ცხოვრება“ ალბათ იგივეა, რაც გალაკტიონისევე „საიდუმლო მხარე“, ზოგჯერ რომ „სამუდამო მხა-

რესაც“ უწოდებს. გალაკტიონი წერს, რომ იმ მხარის „ბნელ ხვეულებში“ „გამოუცნობ ქიმერებს სძინავთ“. მათ ამ „ძილისგან“ მხოლოდ პოეტური გენიის შეხება თუ გამოაღვიძებთ და ეს იქნება იღუმალებათა „გამხელა სილაგაზეში“, ანუ მშვენიერება, რაც გოეთეს ბუნების „საიდუმლო ნიშნების მანიფესტაციად“ მიაჩნია.

— მშვენიერება ეს არის საიდუმლო ნიშნების მანიფესტაცია, ურომლისოდაც ისინი სამუდამოდ დაკარგული იქნებოდნენ ჩვენთვის, — წერს იგი.

ეს ალბათ ასეა, მაგრამ სწორედ იმ „საიდუმლო ნიშნების“ თუ „მძინარე სფინქსების“ სამყაროში შეღწევა, უხილავის ხილვა, „სილაგაზეში გამხელა“ და პოეტური „გამოსახება“ ძნელი, რადგან ესეც „უხილავი ინვენციების“ ახალ ინტეგრალურ ფორმებს მოითხოვს, იმასაც გააჩნია, თუ ვინ როგორ ახერხებს ამას. ჩვენ ვიცით, რომ ბატონი მარტოზის არარსებულ არსებობიდან გადმოტყორცნილმა და ფერიათა „დავიწყების სამყაროში“ მოხვედრილმა ფაუსტმა, ვალერის მიხედვით, თითქოს შეაღწია ისეთ სამყაროში, სადაც მან იხილა „მესამე შესაძლებლობა“. არა ის, რაც არის ან არ არის, არამედ სხვა რაღაც, რაც არც არის და არც არ არის. ინტეგრალური პოეზიის „უსივრცო ენაზე“ ამას ეწოდება „ორი სიტყვის შეერთება განუსაზღვრელი მესამის კონგლომერატში“, რაც პოეტური ინტეგრალების ერთ-ერთ არსებით ნიშნად მიგვაჩნია...

### ცეცხლის თვალი...

მე მგონი, ვალერის იმ „თავდავიწყების სამყაროსთვის“ გალაკტიონისებურადაც შეიძლებოდა „საოცრების უბე“ გვეწოდებინა ან კიდევ „სიზმარი უცხო სიზმარში“, რადგან იქ ყველაფერი, მართლაც, „სიზმრის სიზმარივით“ საოცარია: უსივრცო სიციარიელე, ჭეშმარიტება, რაც უდრის არაფერს, უსაგნო საგნები და სხვა ასეთი. ფაუსტს კი აქ არაფერი არ უკვირს, რადგან „გამოსულია თავისი პრეისტორიის ჭეშმარიტებიდან“. მას არც წარსული აქვს და არც მომავალი, ან საიდან უნდა ჰქონდეს, როცა არარსებული არსებობაა (სხვაგვარად: „მესამე არსებობა“), რაც არც არსებობს და არც არ არსებობს, ე. ი. არსებობს თავის არარსებობაში. ვალერისათვის კი სწორედ ამგვარი „არარსებული არსებობა“ ღირებული, რადგან მისი აზრით, პოეზიის უმთავრესი წყარო „არარსებულ სინამდვილესთან კავშირია“. პოეზია იმაშია. „რაც არ არის, მაგრამ გვინდა, რომ იყოს“. ამიტომ ამბობს მისი

ფაუსტი: „გასთელეთ ყველაფერი, რაც ღირსი არ არის, რომ არ იყოსო“. თვითონ კი მხოლოდ იმ არსებობის სჯერა, „რაც არაფერია“. ეს ეხება საგნებსაც ან უკეთ — „უსაგნო საგნებსაც“, რაც არც ბუნების მიერაა შექმნილი და არც ადამიანის. ვალერიის უკვირს: ვინ თქვა, რომ არსებობს შექმნის მხოლოდ ორი საშუალება? რატომ არ შეიძლება იყოს მესამე? ხოლო იმ მესამე საშუალებით შექმნილი საგანი ისევე უსაგნო იქნება, როგორც არსებობა არსებობის გარეშე ან კიდევ წარმოდგენა იმისი, რასაც საერთოდ არ ქმნის ბუნება და რასაც ვაგნერის მიხედვით ხელოვნებაში „არარსებულ სამყაროს შექმნა“ ეწოდება. ეს კი „ქვის მძინარე სფინქსების“ საიდუმლოებაა, გამოუცნობი გამოცანა, რაც მხოლოდ პოეტურ ან მუსიკალურ გამყვანებას მოითხოვს, მართალია, ამისთვის გოლგოთაზე სვლაა საჭირო, ჯოჯობეთის ყველა სფეროს მოვლა თუ ცეცხლის თვალში გატარება, მაგრამ თუ გინდა მიაღწიო გალაკტიონის „საოცრების უბეს“, ყველა დაბრკოლება უნდა დასძლიო; „ბედის სამზღვარი“ გადალახო და „მისწვდე მიუწვდომელს“...

ესაა მთავარი!

ყველაფერი, რაც იდეალურია, გალაკტიონს იმ „საოცრების უბეში“ აქვს ნაგულისხმევი. იქ, ღვთაებრივი პოეზიის მარადიულობაში, ნეტარებენ გალაკტიონის უმაღლესი იდეალები: დანტე, პეტრარკა. შელლი, ბაირონი, რუსთაველი და ბარათაშვილი, რომელთაგან თვითონაც ელის „თანაგრძნობას“.

ნუ დაღონდები, არსებობს მხარე,  
სად თანაგრძნობაც არსებობს შენთვის,  
იქ დაუღეგარ, მეოცნებე სულს —  
ბინა ექნება მუდამ, ყოველთვის.  
იქ მალღებოდა პეტრარკას სული,  
იქ მუსიკობდა თვით დანტეს ქნარი,  
ღელვამ შელლისა და ბაირონის  
მსოლოდ იქ ჰპოვა ნავთსაყუდარი.  
იქ რუსთაველის დატრიალებდა  
შემოქმედების დიდი ნადიმი  
და იქ რეკავდა უცნაურ გრძნებით  
ბარათაშვილის მწუხარე სიმი.

ხომ ხედავთ, რომ აქაც ექვსი მწვერვალია, რომლის შემდეგ ისევ მეშვიდე საგულისხმო, მაგრამ ვინ? ეს უკვე ძნელი საკითხია. ალბათ, ყველა თავისებურად წარმოიდგენს ამას, მაგრამ, გუნებაში მაინც თავის თანამემამულეს დაასახელებს, რა-

ტომ? პოეზიაში თავისიანი ყოველთვის უფრო ახლოა გულთან და იმიტომ. ალბათ ამ შემთხვევაშიც ასე იქნება და...

მაშინ კი... რა, მაშინ?.. რა და... ისევე:

ო, შვილი, ო, შვილი...

და იმედი:

ერთხელ შვილ წელიწადში შენიცა გაიხსნება...

ასე ამბობს გალაკტიონი...

...ამ საუბრის დასაწყისშიც ხომ მოგახსენეთ, საითაც არ უნდა გავიწიო, მაინც ამ „მაგიური შვილის“ კვადრატში მომიწევს-მეთქი ტრიალი, რაც პოეტურ წარმოსახვაში იმის ალეგორიაა, რასაც გალაკტიონი „ზღვის ხეტიალსა“ და „ბედის ტრიალს“ უწოდებს.

ყოველივე ამის პოეტი კოსმოსურ მასშტაბებამდე აფართოებს.

იქნებ აქაც თქვას ვინმემ, „მოქნეულს მოზომვა უნდაო“. რა თქმა უნდა, მაგრამ ამგვარი განცხადება რომ „ცარიელი სიტყვები“ არ არის, ამას მისი პოეტური კოსმოგონიის მოკლე მიმოხილვაც დაგვიდასტურებს. იმასაც ვნახავთ, რომ გალაკტიონი ამ შემთხვევაშიც ეროვნული ლიტერატურის, კერძოდ, შოთა რუსთაველისა და ვაჟა-ფშაველას მზისმეტყველების ტრადიციებს აგრძელებს...

## იყოს მზეთა ორბია

### და მავნა მოჰარისა...

მზის სათავე...

საერთოდ ცნობილია, რომ მზის კულტი აღმოსავლეთისა და დასავლეთის თითქმის ყველა ხალხს აზასიათებს, მათ შორის ქართველებსაც, განსაკუთრებით კი მთიელებს.

ბატონი ივანე ჭავჭავიძე ბრძანებს:

— მზეს, როგორც ღმერთს, ქართველი მთიელები თაყვანს სცემდნენ უკანასკნელ დრომდე, მეოცე საუკუნეშიც. თითქმის ყველა თავის ლოცვა-სავედრებელს ხევსური და ფშაველი და-ახლოებით ასე იწყებდნენ: „დიდება ღმერთსა, დღეს დღესინდელსა, მზესა და მზის მყოლთ ანგელოზთა“.

აქ მზე პირდაპირაა დასახელებული, როგორც ღმერთი და ისიც მთავარი, რადგან მას ანგელოზები ჰყავს: „დღეც“ ამ სალოცავში მზეს ნიშნავს, იმიტომ რომ „დღე“ მზის უძველესი სახელია...

ქართული ხალხური პოეზიაც მზე-ღმერთის კულტითაა გამსჭვალული... ქრისტიანულ მწერლობაში მზე კარგავს ღვთაებრივ მნიშვნელობას და სიმბოლოდ იქცევა. საეკლესიო წიგნებში წერია, რომ თაყვანი არ უნდა ვცეთ ცეცხლს, „არცა მზეს კაცთათვის სამსახურად დაბადებულსა, არამედ ღმერთსა ცხოველსა“. მზე-სიმბოლო ხშირად იხსენიება საეკლესიო მწერლობაში, განსაკუთრებით საგალობლებში. ასეა საერო ლიტურატურაშიც. „ვეფხისტყაოსანი“ შემკულია მზის მეტაფორული სახეებით. სპეციალისტები წერენ, რუსთაველი 341-ჯერ ახსენებს მზესო, იმასაც ფიქრობენ, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ მზის მხოლოდ მეტაფორული ასპექტის აღნიშვნა არ კმარა. პოემაში ნახსენები „მზე — ხატი ღმრთისა“ არის არა ფიზიკური მზე — მნათობი, არამედ მზის სული, ქრისტე, ლოგოსი, ძე, რომელიც არის „ხატი ღმრთისა უხი-

ლავისა“ ანუ მზიანი ღამისა, „ერთარსებისა ერთისა“ თუ „უქამო ქამისა...“

რუსთაველის „აპოფატური, ანტინომიური ცნებები“: „მზიანი ღამე“, „შუალამის მზე“, „უქამო ქამი“ და სხვა მეცნიერთა სპეცი-ალური კვლევის საგანია.

მზე რომ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ქართული აზროვნების ისტორიაში, ეს განსაკუთრებული სიცხადით ჩანს რუსთაველის ასტრალურ ჰიმნში მზისადმი. აქ მზე „უმძლესთა მძლესთა მძლედ“ არის მიჩნეული. ოგი ერთია და უზენაესი. რუსთაველს სწამს მზისა, როგორც „ერთარსებისა ერთისა“, ანუ „ღმრთის ხატისა“, როგორც ამბობენ „ფილოსოფოსნი წინანი“. აქ, ცხადია, ანტიკური ფილოსოფიაც იგულისხმება, როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთისა. ყველგან გავრცელებული იყო ქალღმერთი ასტროლოგიიდან მომდინარე მზის კულტი.

აღმოსავლური თეოლოგიის თვალსაზრისით, მზე-ღმერთი განსაზღვრულ სფეროს განაგებდა: შუმერულ-ბაბილონური შამაში — ზეცას, ასირიული აშური — ქემრობას, ხეთური ისტანუ — უფლებას და სამართლიანობას, ხოლო ისრაელთა შუმეში — სინათლესა და ქეშმარიტებას.

მზის კულტი გაბატონებული იყო მითრათულსა და მაზდეანურ რელიგიებშიც, სადაც ის, როგორც წესი, სიკეთისა და სიხარულის განსახიერებას წარმოადგენდა. ასეთივე სახით შევიდა მზე დასავლეთის რელიგიურ სისტემებში.

ელინური ჰელიოს, რომაული სოლ და საერთოდ მითრათული რელიგია მზის კულტს გამოხატავენ.

მზის კულტის ფილოსოფიური ასპექტიც ამ მიმართულებით ვითარდება. ასტროლოგიური თეოლოგიის თვალსაზრისით, მზეა ყოველი არსებულის საწყისი და მიზეზი. ანტიკურ ფილოსოფიაში მზის ძალის მატერიალისტური გავებაც გაჩნდა. ანაქსაგორე, პითაგორე და ემპედოკლე მზეს ცეცხლოვან მასად თვლიდნენ, თუმცა არც მის ღვთაებრივ ძალას უარყოფდნენ. მათი აზრით, მზეა მატერიული მეტამორფოზის მიზეზი. მზე „მაცოცხლებელი ძალაა“, მაგრამ ამ ძალასაც თავისი სათავე აქვს — ღმერთი. პლუტარქეს მზე უზენაეს ძალად მიაჩნდა. სოკრატე ლოცვითა და წარმართული როკვით ხვდებოდა მზის ამოსვლას. სტოელების თვალსაზრისით, მზე სულიერი არსებაა, რომელიც მატერიაში ნამდვილდება. ანტიკური ფილოსოფიის ბევრ წარმომადგენელს მზე ისეთ გონიერ არსებად მიაჩნდა, რომელიც აზროვნებს, ფიქრობს და მეტყველებს. აქვე ჩნდება მოძღვრება ორი, შემდეგ კი სამი მზის

შესახებ. ფილონის აზრით, ხილული მზის გარდა, არის უხილავი მზე გონებისა, რომლის სახიერ გამოვლენას წარმოადგენს მთელი მატერიალური სამყარო. ასეთივე აზრს იზიარებს წარმართული გნოსტიციზმი.

ნეოპლატონიკოსებს, ჭერძოდ, პლოტინის თვალსაზრისით, უზენაესი ძალა და საწყისი არის ერთი, რაც ჭერ გონებას ქმნის, ხოლო შემდეგ სულს, განსახიერებულს ბუნებაში. იმპერატორი იულიანე ავითარებს ამ აზრს და აყალიბებს მოძღვრებას სამი მზის შესახებ. პირველი მზე არის ერთი, რომელიც ქმნის მეორეს — გონებრივ მზეს, ხოლო მეორე — მესამეს, ხილულს. ხილული მზე გონების მზის ხატია და ყოველგვარი არსებობის სათავე. პირველი უსხეულო და უსაწყისო ნათელია, მეორე — ამ დაუსაბამო მზის ნათელის ნათელი, ხოლო მესამე — „ნათელი წინა უკუნისაღნი“, რომელიც თავის შუქს ჰფენს ქვეყნიერებას!..

... ყველა ქვეყნის მწერლობა მდიდარია მზისადმი მიძღვნილი ჰიმნოგრაფიული ნაწარმოებებით. ამიტომ არც მისი საქართველოში გავრცელებაა მოულოდნელი. რუსთაველის შემდეგ ამ მხრივ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ჭერ ვაჟა-ფშაველას, ხოლო შემდეგ გალაკტიონის დამოკიდებულება „მზის კულტისადმი“.

ვაჟასთვის, ისევე როგორც რუსთაველისთვის, მზე მატერიული და სულიერი სამყაროს ცენტრია, მისი მრავალფეროვნების სათავე, ყოველგვარი სახეობის საწყისი, ქვეყნიერების დედა, „ცი-სა და ზმელეთის პირისფარეში“, „მთელი ბუნების მოლარე“. მზე რომ ამოვა, სულიერი და უსულო, ყველა მას შეჰხარის, ხოლო საღამოთი, როცა ის ჰორიზონტს მიეფარება, ბუნებას დარდი შეიპყრობს, იგი მომაკვდავს ემსგავსება, მწვანეს ყვითელი ეფინება, მაგრამ დილით მზე ისევ გამოჩნდება და სხივების სიუხვით გაუღიმებს დედამიწას. მზეს „აუარებელი მადლი დააქვს კალთით“. ყველას მშობელივით უყურებს „მისი მოსიყვარულე თვალი“. თავის მხრივ „ყოველნი არსნი ბუნებისა“ მზეს უძღვნიან მადლობას, რადგან მზეს მოაქვს სითბო, სითბო იწვევს ბუნების გაზაფხულებას, გაზაფხული ქმნის სიცოცხლეს, სიცოცხლე — სილამაზეს, სილამაზის შედგენია სიკეთე, სიკეთისა კი — პოეზია.

მაგრამ ეს მხოლოდ მატერიალური ბუნების გაზაფხულებაა, ვაჟასთვის კი მთავარი ადამიანი და მისი სულიერი სამყაროა. ამიტომ, ადამიანის სულის გაზაფხულებაზეც რომ იქვე ჩამოაგდებს სიტყვას. „მზის სულის“ ჯაჭვისებური რეაქცია კი აქაც ასეთია: ადამიანის სულის გაზაფხულება მაშინ შეიძლება, თუ

იგი თავისუფალია. თავისუფლება ანიჭებს ადამიანს ბედნიერებას, ბედნიერება შესაძლებელია, თუ ადამიანი სიყვარულს არ არის მოკლებული, შრომობს და მოღვაწეობს ერის საკეთილდღეოდ.

ამ მსჯელობას ვაჟა ამთავრებს სიტყვებით:

— მე რამდენადაც შემეძლო, დავაზასიათე მოკლედ გაზაფხული თვითელი ადამიანის სულისა; სხვა თქვენ გთხოვთ წარმოიდგინოთ, თუ როგორი უნდა იყოს გაზაფხული ერის სულისა...

და ბოლოს, შეგონება:

— უწყიდეთ მხოლოდ, ეს იქნება მსგავსი ბუნების გაზაფხულისა, მისი განსახიერება და გამომხატველი მთა და ბარის, ცისა და დედამიწისა...

ამრიგად, ვაჟას პოეტური კოსმოგონიის პირველ მაგისტრალს ზუნებისას: მზე — სითბო — გაზაფხული — სიცოცხლე — ზილა-მაზე — სიკეთე — პოეზია, ემატება მეორე — ადამიანური: გაზაფხულება სულისა — თავისუფლება — ბედნიერება — სიყვარული, შრომა ანუ საზოგადოებრივი მოღვაწეობა — ერის უკვდავება.

ორივე მაგისტრალი მზის გარშემო ბრუნავს და ვაჟას მსოფლგაგების პელიოცენტრულ სისტემას ქმნის (იხ. ამის შესახებ „ფაუნტური პარადიგმები“, წიგნი მეორე).

აქვე მინდა შეგახსენოთ, რომ ამ „სისტემის“ მიხედვით ვაჟასთან მზის იდეალი სრულიად განსაკუთრებული სახისაა. მე მხედველობაში მაქვს მისი „ერთ ადგილას გაჩერებული (ძველ ძეგლებში: „დაუჯდომელი“ ან „დაუვალი“) მზის“ სახე. ადრე, მოგეხსენებათ, გოეთეც წერდა „შეჩერებული წამის“ (Augenblick) შესახებ. მისი ფაუნტი იმ ბედნიერ დროზე ოცნებობდა, როცა შეეძლებოდა ეთქვა, „შეჩერდი, წამო, შენ მშვენიერი ხარო“ („Verweile doch, du bist so schön“), თუმცა წამის შეჩერება ისევე წარმოუდგენელია, როგორც მზისა — ვაჟა რომ წერს:

— მე თვალი მივაპყარი დასავლეთს და მკვდარი გავცოცხლდი. საუცხოვო მნათობი ანათებდა, ერთ ადგილს გაჩერებული, — მზე იყო. მაგრამ ის მზე არა, დილით რომ ამოდის და მიეშურება საღამოზედ გორას რომ მიეფაროს; იმ მზეს არ ეჩქარებოდა ჩასვლა, თვით იმას სწყუროდა ენათა ქვეყნისათვის, თვალდამშეული უცქეროდა ჩვენს მხარეს. მე, გიჟივით, გონებადაბნეული შევხაროდი, შევსტრფოდი მნათობს და მუხლს ვუყრდი...

ეს ისეთი გოეთესეული „შეჩერებული წამია“, რაზედაც ვაჟა პირდაპირ წერს:

რა საამური დრო არის,  
რა საამური წამია!

უნდა მოგახსენოთ, რომ ეს „შეჩერებული წამი“ თუ „შეჩერებული მზე“ გალაკტიონთან ჭაში საიდუმლოდ ჩასული თეთრი მთვარისა და „შეჩერებული საუკუნეების“ თავისებურ ალეგორიაშიც ვლინდება:

დალაღვით ხეზე მიწოლილა მოხუცი რაში,  
მის წინ ღევები იღერებენ ეშვებს და ღინგებს  
და თეთრი მთვარე საიდუმლოდ ჩასული ჭაში  
განცვიფრებული უყურადებს მიმავალ ჭინკებს.  
ამ სიჩუმეში ვინ დათვალოს გზანი, ჰუნენი?  
აქ წარსულშიც და მომავალშიაც  
შეჩერდებიან საუკუნენი.

### ორი სტიქია...

გალაკტიონი თავისებურად აგრძელებს რუსთაველისა და ვაჟა-ფშაველას კოსმოგონურ ტრადიციას. მას სამყარო უდიდესი-დან უმცირესამდე ორი მოპირდაპირე ძალის წინააღმდეგობრივ ერთიანობად აქვს წარმოდგენილი. ამ ერთიანობის კოსმოსური მასშტაბი მზეთა ორ სისტემაში გამოიხატება და ორი მრისხანე სტიქიის სახით მძვინვარებს დედამიწაზე. გალაკტიონის მიხედვით, ამ ორ სტიქიას ტოტალური ხასიათი აქვს. იგი არა მარტო მოიცავს მთელ სამყაროს, არამედ განსაზღვრავს კიდეც მის რაობას.

ასეც წერს:

ორი მრისხანე სტიქიის ბრძოლის  
ბაეშეობიდან ვარ მაყურებელი.  
აჰა, გაიხსნა ლაყვარდი ბროლის,  
მზე უდაბნოის მახურებელი.  
მზეებო, ღრუბლებს სხივებით ვარცხნით,  
მზეებო, რამდენ ალივით ღვივით,  
მზეები მარჯვით, მზეები მარცხით...  
რამდენი მზეა, რამდენი სხივით:  
ერთი დასკქერენ ცის სიმაღლიდან,  
ჯოჯოხეთიდან ცას — მეორენი;  
ანგელოსები პირველთ ვერ ღლიდენ,  
ვერც დანარჩენებს შავი ყორანი.  
არავის ქვეყნად მე არ ვცემ თაყვანს,  
მაგრამ ერთია ორივე ჩრდილი,  
თუ ანგელოსი გირწევდა აკვანს —  
შემდეგ დემონად მოვა სიკვდილი.

ამრიგად, გალაკტიონის აზრით, არის როგორც ზეცის (თეთრი),

ისე ჯოჯოხეთის (შავი) მზეები, რომელნიც სხივებსაც სტყორცნიან, დედამიწას და ჩრდილებსაც, ან ანგელოსებისა და დემონების სახით გვევლინებიან. ისინი ერთიანდებიან დედამიწაზე და ერთ მთლიანობას ქმნიან, რასაც შეიძლება გალაკტიონისებურად „ერთნაირ სულში ერთნაირი მზის მოთავსებაც“ ეწოდოს. წერს კიდევ, აქ „ერთია ორივე ჩრდილი“. თუ ზეცის ანგელოსებს სიცოცხლე მოაქვთ, ჯოჯოხეთისას — სიკვდილი. სიცოცხლე და სიკვდილი კი ისეთივე წინააღმდეგობრივი ერთიანობაა, როგორც სიკეთე და ბოროტება.

მზეთა მსგავსად, ადამიანებსაც ორგვარი „ჩრდილი“ აქვთ — კეთილისა და ბოროტის, რომელნიც ებრძვიან ერთმანეთს. სიკეთე ცდილობს, დაძლიოს ბოროტება და გამთლიანდეს, ბოროტება — პირიქით, სულ იმის ცდაშია, სიკეთე დათრგუნოს და თვითონ იქცეს მთლიანობად. აქი ვაჟას სატანაც იქადოს, მთელია ჩემი ბუნება, იგი არც იკლებს და არც იმატებსო, მაგრამ ვაჟა მაინც მტკიცედ იცავს თავის პრინციპს: „არ შეიძლება მოკვდეს ლამაზი არსი ჩვენი კაცობისა!“ ამიტომაც ხმალს „მიეწვადება“, ეშმაკს შეუტევს, უნდა მოიშოროს ის. ხომ გახსოვთ, ბარათაშვილიც რომ შესცახებებს ბოროტ სულს: „განვედ ჩემგანო“, მაგრამ, ჩანს, ეს ძნელია, იქნებ შეუძლებელიც. ასე ადვილად თავის შინაგან დემონებს ვერავინ მოერევა. იგი იწყება ადამიანში და თანდათან იზრდება კოსმოსურ მასშტაბებამდე, რადგან მზეთა ორი იარუსის — ზეცისა და ჯოჯოხეთის ანარეკლს წარმოადგენს.

ამრიგად, ვაჟას ჰელიოცენტრული სისტემა გალაკტიონის „მილიარდი მზის“ (ვალერი: „ურიცხვი მზის“) ალეგორიაში ვითარდება. „მზე დედამიწას სუნთქვას უდიდებსო“ — ვაჟასებურად წერს გალაკტიონი. მზე მისთვის მარადიული განახლებისა და უკვდავების წყაროა. იგი მიესალმება „მზის ელვარებას და უსაზღვრო ძიების სურვილებს“. კაცმა რომ თქვას, ესეც ქართული ტრადიციაა:

ჰე, მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად,  
ერთ-არსებისა ერთისა, მის უჟამოსა ჟამისად...

რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი.

... მინღა მზე ვიყო...

ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი.

... რით შეადრება უკუნი  
დღეს მოვარვარეს, მზიანსა?

ვ ა ჟ ა.

... ასწიეთ ფარდა, მზის დამფარავი!

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი.

მზის მისტერია მსოფლიოს არა ერთი და ორი მწერლის ყურადღებას იპყრობს, მაგრამ გააჩნია, ვინ რომელ მზეს სცემს თაყვანს. ზოგი სიკეთის მზეს (ზეცის) იფიცავს, ზოგიც ბოროტებისას (ჯოჯოხეთისას). ქართველ კაცს მზის საფიცარს რა გამოუღევს. გალაკტიონი თუ „მილიარდი მზის“ შესახებ წერს, ხალხში დიდი სიხარულის გამოსახატავად ამბობენ, „ასი მზე გვიდგა კარშიო“.

გალაკტიონიც ასეა სიკეთის მზესთან შეფიცული:

ჩვენ, პოეტები, მზისგან ვეშვებით  
და ვსვამთ ცეცხლიან აზარფეშებით  
მზის საღვგრძელს...

დამახასიათებელია, რომ გალაკტიონს თითქოს ნათესაობა აქვს მთელ სამყაროსთან: მზე და მთვარე მისი მშობლებია, ვარსკვლავები — დები და ძმები, ქვეყნის ოთხი მხარე — ბიძები და სხვა. იგი არა მარტო „ფილოსოფიურად“ (ამ სიტყვას იმიტომ ვსვამ ბრჭყალებში, რომ სწორად მიმაჩნია ვალერის შენიშვნა, „ლექსებში ფილოსოფია კი არ უნდა ვეძებოთ — პოეზიად“) თუ ალეგორიულად აღიქვამს მზის დიდებულებას, არამედ ფიზიკურადაც შეიგრძნობს მის მაცოცხლებელ ძალას. იგი აღიღებს „მილიარდი მზის“ სიუხვესა და სიხალისეს.

„ღღეს ყველგან მზეა და სილამაზეაო“, — ხარობს გალაკტიონი და ისევ ვაჟას ჰორიზონტზე შეჩერებული მზის მსგავსად ფიქრობს მნათობის უკვდავებაზე:

როცა მზე მწვერვალს გაღმონათებს  
და სხივს დაადნობს თოვლიან მთაზე,  
უკვდავება მაშინ მნათობის  
მშვენიერება და სილამაზე...

### მზის რექვიემი...

ასეა. მზეს გალაკტიონთან (ისევე როგორც რუსთაველთან და ვაჟასთან) სუბსტანციური მნიშვნელობა აქვს. მისი აზროვნების ყველა მაგისტრალი მზისა და სინათლისაკენ მიემართება. მზე მისთვის შთაგონების წყაროა, პოეტური შეგრძნება, სიტბო და სინათლე. ასე თუ არ არის, მზე ათასჯერაც რომ ახსენო ლექსებში, ამით მაინც ვერ იქცევა პოეტის მსოფლგაგების სტრუქტურულ ნაწილად. გალაკტიონისთვის კი ის ახლობელია, ხელშესახები, შინაური. გასაოცარი პოეტური სიზუსტით აქვს ს. ჩიქოვანს ნათქვამი სენტეგზიუპერის შესახებ, „მას ვარსკვლავები თითქოს მოშინაუ-

რებული ჰყავდაო“. ამით ის მინდა გითხრათ, რომ გალაკტიონსაც ასევე ჰყავს მოშინაურებული თავისი „მილიარდი მზე“. იგი ჰიმნებს კი არ თხზავს მზისადმი, არამედ გრძნობს, განიცდის მას, როგორც თავის ღვთაებრივ ნაწილს. ეს მზისწილობა ცალმხრივი არ არის. გალაკტიონისთვის, რუსთაველის მსგავსად, ვერც მზე იქნება მის გარეშე („მზე უშენოდ ვერ იქნებოდა, რადგან შენ ხარ მისი წილი“). ხალხშიც ამბობენ, „ჩემი წილი ღმერთიო“. გალაკტიონსაც ჰყავს თავისი წილი მზე-ღმერთი. მისი სულიც მზის სხივებივითაა განფენილი ყველაფერში.

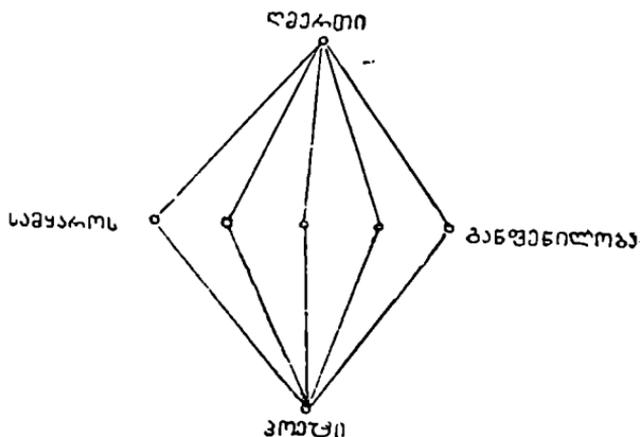
ყველგან, ყოველში მარხია ჩემი  
სულის ნაწილი შეუმჩნეველი,

გვეუბნება გალაკტიონი...

... აქ მე ისევ ის ლექსი მაგონდება, სადაც გალაკტიონი წერს:

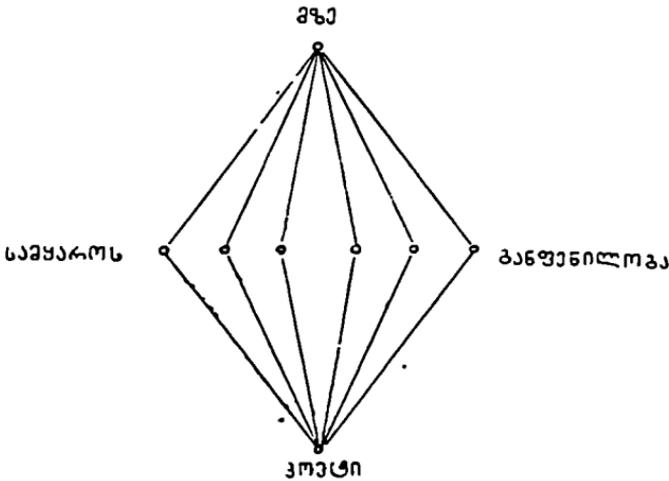
ჩვენ ეხლა ვიცი, სად დადგებიან  
კლოდელი, ჟამში, სიუარესი.

ჰოდა, ის კლოდელი ასე წარმოიდგენდა ღმერთის, სამყაროსა და პოეტის ურთიერთობას: ღმერთი ერთია და ყველაფერი. იგი განფენილია სამყაროში და ვლინდება მის ყოველ ელემენტში — დიდშიც და მცირეშიც. პოეტი იმ ელემენტებში კრებს ღვთაებრივს და, როგორც თაიგულს, ისე აღადგენს ღმერთის მთლიანობას. ამით უტოლდება იგი ყოვლის შემოქმედს. გრაფიკულად ეს ასე გამოისახება:



პოეტი ღმერთს სამყაროს (ბუნების) ელემენტებში ხედავს. რუსთაველი ღმერთსა და მზეს, როგორც „უმძლესთა მძლესთა მძლეს“,

ერთარსებად („ვის ხატად ღმრთისად გიტყვიან“) წარმოიდგენდა. ვაჟა და გალაკტიონი კი სულაც ღმერთის ადგილას აყენებენ მზეს. ამიტომ კლოდელის სქემაც მათთან ასეთ სახეს იღებს:



მზე (იქნებ, მართლაც სულიერი) სამყაროული ყოვლადობით (გაიხსენეთ ვაჟას ბუნებისა და ადამიანის სულის გაზაფხულება) შემოდის პოეტში და მტლავნდება მასში, როგორც უმაღლესი („ანგელოსების ნაკარნახევი“) პოეზია. ეს სრულიად ეთანხმება იმ გაგებას, რომლის მიხედვითაც ქართულ კლასიკურ მწერლობაში მზე „არის ლოგოსი, ქრისტე... ხატი ღმრთისა უხილავისა“, ხოლო მისი განუწილობა, ყველგან და ყველაფერშია.

გალაკტიონისათვის მზე და პოეზია განუყოფელია. ასეც წერს:

— განა არა ჰგავს მგოსანი მზეს: მხოლოდ ის წვდება ყველგან, ქოხებში და სასახლეებში, სალხინოებში და ტაძრებში, ყოველთვის წმინდა, ყოველთვის ბრწყინვალე; ყოველთვის ღვთაებრივი განურჩევლად ისერის ის თავის სხივებს ყველგან...

ლექსადაც ამბობს:

ჯერ ლექსი მწავდა, მერე მზე,  
ჯერ მზე და მერე ლექსები.

მზე გალაკტიონის არსებობისა და ყოფის საკითხია. იგი ხან შორსაა, როგორც ღმერთი, ხანაც ახლო, მასთან („მზით აივსე პეშვები“) თუ მასშივე. როცა დაკარგული სიყვარულის მოგონებით გული შეეკუმშება, მზე-ღმერთს მიმართავს ლოცვით:

მზეო თიბათვისა, მზეო თიბათვისა,  
ლოცვად მუხლმოყრილი გრაალს შევედრები...

გალაკტიონისათვის მზე ისე იცვლის სახეს, როგორც მისი განწყობილება: იგი ხან გამკვირვალეა, ხან დასისხლული, თეორიცი და შავიცი. მას შეუძლია თქვას: „ელამი მზე“, „მზის მაგია“, „მზეების თალი“.

გალაკტიონს აღაფრთოვანებს მზის სხივთა სიუხვე, მაგრამ გულს უკლავს „ჩამავალი მზის მგლოვიარება“. მზე ზოგჯერ ლანდადა ქცეული ან სულაც მომაკვდავია. მზე ადამიანის მკურნალია, სულის ნათელი.

— ფანჯრები დავაღე, — წერს იგი, — დიდებული მზიანი დღეა. ჩემს განსაცვიფრებლად თბილ გალერეაში რომ გავედი, ვიგრძენი რაღაც ძლიერი სიხარული, რომლის მსგავსი ფერები აირია და მოეხვია მთელ ჩემს მომავალს, მთელ მსოფლიოს, როგორც ეხვევა გარს აბრეშუმის დატრიალებულ ჯარას. რა დამამშვიდებელი გრძნობებია, რა თბილი დღეა... სახურავებზე ბრწყინავს მზე, შორეულ მთებს, არა, მახლობელ მთებს ჯერ არ მოსცილებია დილის ბურუსი; რომ შექმნა რაიმე დიადი, ბევრი უნდა გვქონდეს ამნაირი დღეები...

არ ვიცი, რამდენად სწორია ეს, მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება მაქვს, რომ მზისა და პოეტის ესოდენ ინტიმური შემოქმედებითი ურთიერთობის სწორედ (ან დაახლოებით) ასეთი სურათი აქვს ნოდარ დუმბაძეს წარმოდგენილი თავის „მზიან ღამეში“.

შეგახსენებთ:

ჯერ კიდევ სტუდენტობისას ნოდარი და მისი მეგობარი გურამი „ინტურისტის“ ბაღში შეხვედრიან გალაკტიონს. აღტაცებულებსა და დაბნეულებს რაღაც უადგილო კითხვებიც მიუციათ მისთვის. გურამს უკითხავს:

— როგორ წერთ ლექსებს, ბატონო გალაკტიონ?

გალაკტიონმა თურმე ისე ახედა მას, რომ „გურამის საცოდავობით გული დამეთუთქაო“, — თანაუგრძნობს მას ნოდარი.

პასუხი მაინც მიუღიათ:

— მე ზღვა მიყვარს ძალიან, ზღვა და მზე, — უთქვამს გალაკტიონს. ყოველ ზაფხულს დავდივარ ზღვაზე. სახლი მაქვს სოხუმში, ხომ იცით. ამოვთხრი დიდ ორმოს სილაში, ჩავწვები შიგ და ჩავიმარხები კისრამდე... მერე ვიზამ პირს მზისკენ და ვხუჭავ თვალებს, როგორც ახლა, ასე. ჯერ ბნელა, მერე ჩნდება რგოლები, წითელი, ყვითელი, ნარინჯისფერი, მერე ნათდება, ნათდება და მზე ჩამოდის თვალებში, დიდი, უდიდესი, ნათელი მზე. მზე ატანს ქუთუთობებში, ძვალში, რბილში, სისხლში, მზე ყველაფერში ატანს, სამარეშიც ატანს მზე. მერე ციდან ეშვება თეთრი ანგელო-

სი, ლამაზი, თეთრი ანგელოსი, ეშვება ჩემს ყურთან და მკარნახობს ლექსებს...

— „ნიკორწმინდაც“ ანგელოსმა გიკარნახათ? — უკითხავს ისევ გურამს.

— ჰო, ანგელოსმა, აბა, მე სად მცალია ლექსების საწერად, — უპასუხა თურმე გალაკტიონმა.

შემდეგ ნოდარი განაგრძობს:

გალაკტიონი დადუმდა. იგი დიდხანს იჯდა ასე თვალდახუჭული და მე მჯეროდა, რომ იგი ახლაც ხედავდა მის ყურთან დახრილ თეთრ ანგელოსს, რომელიც ყურში მზესავით უდიდეს და ნათელ ლექსებს კარნახობდა. მერე მან გაახილა თვალები და მე ხატზე დავიფიცებ, რომ მის თვალებში ორი უზარმაზარი თაკარა მზე დავინახე...

... ამას რომ ვკითხულობ, ძალაუნებურად მეც თვალებს ვხუჭავ და მეჩვენება, თითქოს ის ორი უზარმაზარი მზე ასევე ორ უზარმაზარ ცრემლად იქცევა და ყურშიც გალაკტიონის ათრთოლებული ხმა ჩამესმის:

მზეო თიბათვის, ყოფნა უმწეო!

მზე მიიცვალა ღია თვალებით!

ის მიიცვალა რაღაც უმწეო

და საოცარი გარდაცვალებით!

მას გახელილი დარჩა თვალები,

ოჰ! გახელილი დარჩა თვალები!

ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა

და გახელილი დარჩა თვალები!

არ ვიცი, ვინ რას იტყვის ამის შესახებ, მე კი უნდა გითხრათ, რომ მზის ამგვარი რექვიემი მთელ მსოფლიო ლიტერატურაში არ მეგულება, არც მზისადმი ისეთი თაყვანისცემა გაშიგა იდესმე, თვითონ გალაკტიონს რომ აქვს მოთხრობილი დღიურებში.

1929 წლის მარტი გალაკტიონს სოფლად გაუტარებია, ძმასთან, დედასთან...

რ. თვარაძე წერს:

— აჰა, ოთახში მზის შუქი შემოდგა, მერე მის არსებაშიც ჩაიღვარა და აზიარა დავიწყებულ ნეტარებას. გაჰქრა ყოველივე, გარდა იმ შუქისა, გარდა სულის მკვდრეთით აღმდგარი ზეობის, გამოუთქმელ ჰარმონიისა. [გალაკტიონი] წარმოიჭრება ტანტზე მწოლიარე და თავდაკარგული ეამბორობა ფანჯრის რაფას, სადაც ის ღვთაებრივი შუქია დაფენილი.

— გადაირიე?! — კივის ოთახში შემოსწრებული დედამისი (დრო და დრო უამისოდაც მეკველი მისი ჭკუთამყოფელობისა). ზმანება ჰქრება. ისღა დარჩენია, იღვეს და უმზიროს, როგორ ბედითად და ულმობელად იძვრის ჩრდილის ხაზი. „გასცდა ჩვენს ფანჯარას ის მზის შუქი. ვინ იცის, დაბრუნდება ისევ თუ არა?...“

მერე მის ერთ-ერთ ლექსშიც გაჩნდა ასეთი სტრიქონები:

და სხივი, რომელიც სარკმელთან გამრუდდა,  
სახლიდან გავიდა და აღარ დაბრუნდა...

ეს თაყვანისცემაა, სიბნელისა და სიმახინჯის გარემოცვაში მზის, სინათლისა და სილამაზის რწმენა, ბნელში ნათელის მედიტაციური ჰერეტიკა, შუალამის მზე თუ „მზიანი ღამე“, როგორც ვაჟასეული „სულის გაზაფხულების“ ალეგორია.

თუ გავითვალისწინებთ თვალსაზრისს, „მზის სულის“ (გალაკტიონი ამბობს, „მზეს სული უწუხსო“), ანუ „სულიერი მზის“, როგორც ლოგოსის (ამ ცნებასაც გალაკტიონი ხმარობს ჰეგელის ციტატის დროს:

სიტყვა? სხვა არის ფიქრი ამაზე...  
ლოგოსი... აზრი მისი რაც არის),

რაც დიდად გავრცელებული იყო დასავლეთსა და აღმოსავლეთში, შესაძლებელია გალაკტიონის ალეგორიული (და არა რელიგიური) წარმოსახვით, სწორედ ეს ლოგოსი იყოს „უმადლესი იღუმანლების“ ინიციატია პოეტურ სინამდვილეში, ე. ი. „შემეცნება წარმოდგენაში“...

... „მზის სულისა“ თუ ლოგოსის ამგვარი პოეტური ალეგორიები გალაკტიონთან არც არის მოულოდნელი, რადგან ცნობილია, თუ რა „დიდ ინტერესს იჩენდა იგი არა მარტო ჰეგელის, არამედ შტაინერისადმიც (გალაკტიონს რ. შტაინერის თარგმნაც კი უცდიდა), რომელთა მოძღვრებაში ამ „მზის სულის“, „ლოგოსის“ მისტიკრიას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

ასე უკავშირდება ერთმანეთს გალაკტიონთან ვაჟასეული: მზე — სინათლე, სიკეთე — პოეზია — სულის გაზაფხულება — თავისუფლება — ბედნიერება — სიყვარული — ერის საკეთილდღეო მოღვაწეობა. ყოველივე ეს „მზის სულის“ თუ „სულიერი მზის“ ერთიანობაცაა და უმადლესი სილამაზის განფენილობაც (გალაკტიონი: „დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე“).

ასეთია ყოველი ჭეშმარიტი პოეტის შინაგანი მისწრაფება, რასაც ნოვალისტან „სიყვარულით აღსავსე ღამის მზე“ ეწოდება...

## მ ი ნ ა წ ე რ ი :

ამას რომ ვამბობ, თითქოს მეც ვხედავ, გალაკტიონის „დაღუპული მამა“ — პოლ ვერლენი პარიზის რომელიღაც მანსარდაში, სიკვდილის წინ, როგორ დაღასღასებს და უკანასკნელი გროშებით შეძენილ ოქროს ფერებით „ავარაყებს“ დამსხვრეულსა და დამტერეულ ავეჯს, რათა სიღამაზის გარემოცვაში ამოხდეს სული...

მე ვხედავ „მანანწალა პოეტს“ — შარლ კროს, დაჩოქილს ქუჩაში და ზეცისაკენ ხელემაკრობილს. მესმის მისი ზმაც:

— ო, ბავშვებო, რომ იცოდეთ, რა დიდია ღმერთი!..

მე ვხედავ, მომაკვდავ ბოღლერის ოთახში როგორ შემოაქვთ თაყვანისმცემლებს პოეტის საყვარელი მხატვრების სურათები და კიდებენ კედლებზე, რათა მან უკანასკნელად შეავლოს თვალი.

მე ვხედავ, როგორ შემოდიან ოფიცებში გამოწყობილი ღამაზა ქალიშვილები, შავ როიალთან სხდებიან და უკრავენ ბოღლერის საყვარელ მელორიებს...

მე ვხედავ, მომაკვდავი რემბო რომ საკაცით აყვავთ გემის ბაქანზე, რათა აუსრულონ უკანასკნელი სურვილი: „მინდა ზღვაზე მოვეკვდო“...

მე ვხედავ მუხლმოყრილ ვაჟას, რომელიც მოჯადოებული მისჩერებია კორიზონტზე გაჩერებულ მზეს და მესმის მისი სიტყვები:

— მე გიჟივით გონებადაბნეული შევხაროდი, შევსტრფოდი მნათობს და მუხლს ეუყრიდი...

ახლა კი ზოგჯერ მიედივარ ზოღმე გორგასალის ქუჩაზე და დიდხანს... დიდხანს ეუყრებ მწვანეზე დაჩოქილ ბრინჯაოს ფიროსმანს, გულზე რომ „ღვთის კრავი“ მიუხუტებია (ე. ამაშუკელის ქანდაკება) და ისევ ვაჟას სიტყვები სწუდება გულისყურს:

— არა, არ შეიძლება მოკედეს ღამაზი არსი ჩვენი კაცობისა...

## სამუღამო — რობორტ ლეირთი

### დაუკლავი ვით სატანა...

მესამე ერთი...

ხალხში ამბობენ, მზესაც თავისი ლაქები აქვსო. ასეა. ერთს ყოველთვის ახლავს შისი მეორე: სინათლეს — სიბნელე, სიკეთეს — ბოროტება, სიცოცხლეს — სიკვდილი, სინარულს — მწუხარება და ა. შ. ეს ერთი და მისი მეორე ერთიანდება ერთში და ერთიდაიგივეობის ორსახოვნებას ქმნის. ამგვარი ორსახოვნება, ანუ დაპირისპირებულთა ერთიანობა ტოტალური მოვლენაა. იგი მოიცავს ყველაფერს, რასაც ცნება სინამდვილე გულისხმობს. ასეც წერენ:

— ყველაფერს, რაც კი ამქვეყნად არსებობს, აქვს თავისი მეორე სახე: ბუნებას, კულტურას, რელიგიას, ხელოვნებას, პოლიტიკას, სიყვარულს, ყველაფერს, ყველაფერს...

ამასთან, ეს „ორსახეობა“ ერთისა და მეორის თანაარსებობას კი არ ნიშნავს, არამედ ერთარსებობას, ე. ი. იმ ერთისა და მისი მეორის შეერთება (შერწყმა) ქმნის მესამე ერთს, რაც ორივესაგან განსხვავებულია. ეს მესამე ერთი კი განუყოფელია. მისი ერთისა და მეორისაგან დამოუკიდებლად არსებობა წარმოუდგენელია. რაღაც სასწაული უნდა მოხდეს, რომ იგი სამ ცალკეულ არსებობად დაიშალოს. მაგრამ თუ მაინც წარმოვიდგენთ, რომ ასეთი რამ მოხდა, მივიღებთ არა სამ ერთს, არამედ არაფერს, ანუ კვადრატულ ფესვს მინუს ერთიდან. ეს არაფერი, როგორც მოგახსენეთ, სხვადასხვანაირია. ზოგი პოტენციურობას მოკლებულია და მისგან არაფერი არ იქმნება. ამიტომ უწოდებს მას ჰაიდეგერი „არაფერში გაარაფრებულ არაფერს“ (die Nichtung des nichtenden Nichts). თანამედროვე პოეზიაში ამგვარი არაფერი ზოგჯერ „მოქმედი არაფერია“ (das wirksame Nichts), რაც თავისი არსებობის დამტკიცებას ცდილობს. იგი ან ერთის მეორეა

(თ. მანი: „შემადრწუნებლად მეორე“), ან ორის მესამე. გალაკტიონი ცდილობს, ის ეშმაკივით შემოჩენილი მეორე მოიშოროს და არც ორის მესამეს შეხვდეს, მაგრამ ვერ ახერხებს. ეს ერთარსებობის მიუღწევლობაა, მისი სულიერი წამების („წამებაა სულისა“) მიზეზი, რადგან ერთში ჩასაიდუმლოებული მისივე „იღუმალი მეორე სახე“ ზღუდავს პიროვნების თავისუფლებას. ამიტომ ცდილობს, გააძევოს თავისი არსებიდან ის „შემადრწუნებლად მეორე“ და იყოს ყველგან და ყოველთვის ერთი ანუ „ერთარსებობა ერთისა“:

ასეც წერს:

შუალამისას, მარტობის საშინელ უამად,  
მწვევა ჩემი იღუმალი მეორე სახე.  
გაპოუცნობი მღელვარებით ვდგევართ პირდაპირ:  
მშვიდი სიცოცხლე — რა ამოდ მე განვიზარებ.  
თვალწინ მეშლება დღეთ წარსულთა მწუხარე რიგთ  
და უნაყოფო ჩემსა ბრძოლას მაგონებს იგო;  
და მსურს მე ამ დროს, მსურს უსაზღვრო თავისუფ-  
ლება,

რომ ჩემს მახლობლად არ სუფევდეს წამების ღმერთი,  
მსურს არ დამდევედეს იღუმალი სახე მხილების  
და ვიყო ერთი, ყველგან, მუდამ მსურს  
ვიყო ერთი.

ამ ერთსკი მისი იღუმალი „მეორე სახე“ არ შორდება, რადგან მასაც თავისებური არითმეტიკა აქვს. იგი შეიძლება ერთის მეორე იყოს ან ორის მესამე. ერთი ყოველთვის გულისხმობს მეორეს, ხოლო ორი — მესამეს. თუმცა ადვილი მისახვედრი როდია, ვინ არის ის „ერთის მეორე“ ან „ორის მესამე“. გალაკტიონი მას „მხილების სახეს“, „წამების ღმერთს“ ან კიდევ „ბინდის სტუმარს“ უწოდებს. შეიძლება ის ღემონიც იყოს, თუმცა „შეიძლება“ კი არა, მგონი, ნამდვილად ასეა. ამიტომაც ვამბობთ, ერთის მეორე (კეთილისა ბოროტი) ან ორის მესამე (ღემონი — ბოროტი სული) წამების ღმერთია, რომელიც მეღუმას-თვალეებით მისჩერებია ისედაც გაწამებულ პოეტს. მან იცის, თუ ერთს ის მეორე მიემატება, შეიძლება ორივე ერთი იყოს, მაგრამ თუ ისევ დაშორდებიან ერთმანეთს, იმ „არაფრის სახით“ გაპოუცნობლობის ბნელი თვალეები მიაჩერდება მას. მერე მიდი და ეძებე. სად ერთია და სად მეორე. რილკეც ამიტომ ეკითხება თავის ორსახეობას: Wer von uns Beide bist du jetzt? — ჩვენ ორთაგან რომელი ხარ ახლა შენ? ამ კითხვის პასუხი შეიძლება ასე-

თიც იყოს: არც ერთი. რატომ? აკი მოგახსენეთ: ერთი და კიდევ ერთი ორივედ რომ იქცევა, მაშინვე მესამე იჩენს თავს, რომელიც ისევ ორ ერთად არ დაიყოფა, რადგან მათი შეერთება რალაც „კვანტური ბიძგით“ თუ „სუბლიმური ნახტომით“ მანამ უცნობ მესამის მოძღვს ქმნის, რაც იმავე ერთისა და მისი „შემადრწუნებლად მეორის“ ერთიანობას წარმოადგენს ერთში, ე. ი. ისევ რილკეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ორნი არიან ერთი“.

ამაზე იმიტომ მოგახსენებთ, რომ ესეც ინტეგრალური პოეზიის „ნიშნადობად“ მიიჩნევა. იგი ზოგჯერ ისევე ბუნდოვანია, როგორც ეს ერთისა და მისი მეორის, თუ მესამე ერთის ერთიანობა ერთში. თან ისიც გასათვალისწინებელია, რომ იმ მეორეს „თავი მოაქვს“ თითქოს სხვა იყოს, თორემ იგივეა. რილკე ამბობს, „ჩემი ორივეო“ (meine Beide), რაც იმას ნიშნავს, რომ ისა და მისი ორივე თავისივე თვითონაა (seine selbst) და არა სხვა თვითონ (andere selbst), თუმცა არც ერთი ცნობს ამას და არც მეორე. ამიტომაც, რომ დოსტოვესკის კარამაზოვსა და მის ეშმაკს, პ. ვალერის ფაუსტსა და მეფისტოფელს, თუ თ. მანის ლევერკიუნსა და მის „შემადრწუნებლად მეორეს“ შორის ასეთი გაცხარებული დავაა ამ საკითხზე. ერთი უარყოფს მეორეს, მაგრამ ის მაინც არის. არამცთუ არის, არამედ იმავე ერთშია, ან უფრო სწორედ იგივეა, — ორსახეობის (კეთილისა და ბოროტის) ერთიანობა.

ასეა გოეთესთანაც. ფაუსტი რომ ამბობს, ორი სული (zwei Seele) ცოცხლობს ჩემშიო, იმ ორთაგან ერთიც თვითონაა და მეორეც... ეს სრულიად აშკარად გამოავლინეს ჯერ თ. დოსტოვესკიმ, ხოლო შემდეგ თ. მანმა. სხვებთან, მათ შორის გალაკტიონთანაც, შეიძლება რამდენადმე სხვანაირად იყოს, მაგრამ, როგორც ვნახავთ, პრინციპში მაინც იგივეა. აბა, გავიხსენოთ: ივანე კარამაზოვი შინ რომ დაბრუნდა, ოთახში არავინ იყო. მას თეთრი ცხელება ეწყებოდა და კოშმარები აწუხებდა. მერე დაინახა (თუ მოეჩვენა), რომ კუთხეში ვიღაც სხვა ზის. თუმცა „ვიღაც“ კი არა, როგორც იმას ჰგონია, არამედ თვითონ. ამიტომ როცა ის „ვიღაც სხვა“ ლაპარაკობს, კარამაზოვი ფიქრობს, რომ ესეც თვითონაა. ის კი თავისაზე დგას და ისე იქცევა, თითქოს სხვა რეალობაა, თუმცა კარამაზოვი ჯიუტად გაიძახის:

— შენ არ გთვლი რეალობად, არც ერთი წუთი, შენ სიცრუე ხარ, ჩემი ავადმყოფობა, მოჩვენება, ჰალუცინაცია, ჩემი საზიზღარი აზრების და გრძნობების განსახიერება...

ეს „განსახიერება“ იმასაც მოსწონს და ამბობს:

— მიყვარს თქვენი რეალობა, რადგან აქ ყველაფერი განსაზღვრულია, მოხაზული, გეომეტრია, ფორმულა, ჩვენთან კი სულ რაღაც განუსაზღვრელი განტოლებებია...

ეს ზუსტად ისეა, როგორც ბაირონის „სივრცის უფსკრულში“, გოეთეს „დედების სამყაროში“ ან გალაკტიონის „სამუდამო მხარეში“. იმას იმიტომ შურს კარამაზოვისა, რომ თვითონაც უნდა რეალობა იყოს, განსაზღვრულობა და არა X განუსაზღვრელ განტოლებაში (გალაკტიონი: „სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“).

მართალია, ხანდახან ისიც „სახიერდება“, თანაც, როგორც უნდა, ისე, მაგრამ ეს მაინც სახიერებაა და არა რეალობა.

იგი საიდანღაცაა მოსული, როგორც ჩანს, „უსივრცო მხრიდან“, რადგან ამბობს, დედამიწამდე რომ მოვიდეს, უზარმაზარი სივრცე უნდა გადავლახოვო. აქ კი არავეს სწამს, არ სჭერათ მისი არსებობა; მათ შორის არც კარამაზოვს, რომელიც ისევ ჭიუტად იმეორებს:

— არა, შენ თვითონ შენ კი არა ხარ, შენ ხარ მე, ჩემი ფანტაზია — სხვა არაფერი...

ეშმაკს კი თავისი არგუმენტი აქვს, თავისი (?) ფილოსოფია:

— ვფიქრობ, მაშასადამე, ვარსებობ. ეს არის, რაც მე ნამდვილად ვიცი, სხვა ყველაფერი — სამყაროები, ღმერთი და თვით სატანაც — ჩემთვის დაუსაბუთებელია. არავინ იცის, არსებობენ ისინი თავისთავად, თუ ეს მხოლოდ ჩემი ემანაციაა, ჩემი მე-ს თანმიმდევრული განვითარება, რაც დრომდეც არსებობდა და ერთდროულადაც...

სამყარო, ღმერთი, ყველაფერი — ეშმაკის ემანაციაა, ე. ი. რასაც ვაქვს ეშმაკიც ამბობს, სრულია ჩემი ბუნება, მას არც არაფერი ემატება და არც არაფერი აკლდებაო. მერედა, ამის შემდეგ შეიძლება ითქვას, რომ ის არ არის! ჩვენში თუ ჩვენს გარეთ სულერთია — მაინც არის, ყოველ შემთხვევაში, ასე ფიქრობს ის, ჩვენ კი შეგვიძლია არც ის ვთქვათ, არც ეს და ამგვარ „სიბრძნეს“ შევაფაროთ თავი: ის არც არის და არც არ არის, ე. ი. ან ერთი ან მეორე კი არა — არც ერთი და არც მეორე, მაგრამ თქვენ გგონიათ, ამით მოვიშორებთ ეშმაკს? რაც არ უნდა ვქნათ: სამელნე ვოხლიშოთ თავში (ლუთერი), „განვედ ჩემგანო“ ვუძახოთ (ბარათაშვილი) ან თუნდაც ხმალი ვიშიშვლოთ და შევეუტიოთ (ვაჟა-ფშაველა) — სულერთია, მაინც არაფერი გამოვა, რადგან გალაკტიონის თქმისა არ იყოს, ის იმ ორს შორის გაჩნდება, როგორც მყისამე...

... თომას მანთანაც ასეა. თუ დოსტოევსკის ეშმაკმა უზარმაზარი სივრცე გადმოლახა, სადაც ასორმოცდათი გრადუსი სიცივეა ნულს ქვევით, აღრიან ლევერკიუნის „საშინლად მეორემ“ თავისი გამოცხადება ასეთივე საშინელი სიცივით ამცნო მას, როცა მარტო(?) იჯდა თავის ოთახში და კირკევორის სტატიას კითხულობდა შოცარტის „დონ ეუანის“ შესახებ.

უცებ აღრიანმა შენიშნა, რომ მის ოთახში ვიღაც არის. გაოცებულმა ხან ერთ ნაცნობს მიაშვავსა იგი, ხან შეორეს, მაგრამ მაინც ვერ მიხვდა, ვინ უნდა ყოფილიყო ის. თანაც იტალიურად რომ გამოელაპარაკა, იმან „რატომღაც“ გერმანულად უპასუხა...

ასე იწყება აღრიან ლევერკიუნის (ფაუსტის) დიალოგი მის „საშინლად მეორესთან“ (მეფისტოფელთან). აღრიანსაც არ უნდა დაიჯეროს, რომ ის მეორე მართლაც არის მის ოთახში. ჰგონია, ეს ავადმყოფობის, ციებ-ცხელების შედეგია და თუ მას ხედავს. ალბათ, როგორც მისივე მე-ს წარმოსახვის შედეგს. იმ უცნობს ეს სასაცილოდ არ ჰყოფნის, მაგრამ აღრიანის მე-ს მაინც არ სურს დაიჯეროს, რომ ის მეორე რეალობაა. ან როგორ შეიძლება ის რეალობა იყოს, როცა იმასვე ამბობს, რაც მისმა მე-მაც იცის, ე. ი. რაც მე-სგან მოდის და არა მი-ს-გან.

აღრიანის ლოგიკით, თუ თვითონ არის, არის მხოლოდ ერთი, და თუ ეს ასეა, ის მეორე ვინდაა, ან რა ჰქვია მას?

რა მქვიაო?! — ერთნაირად გაოცებულნი არიან კარამაზოვის, ლევერკიუნის, აგრეთვე ვალერის ფაუსტის მეორენი.

— აბა, რა ვიცი, რა მქვია, — ამბობს ის, — სახელებს ხომ ჩვენ თვითონ არ ვირქმევთ. ვისაც რა უნდა, იმას გვარქმევს...

ასეა. თავიანთ მეორეს (თუნდაც შემადრწუნებელს) თვითონ უნდა შეარქვან სახელი. ისინი ხომ კარგად იცნობენ მას. არჩევანი კი უამრავი აქვთ, ეშმაკი ხომ ყველგანაა და ყველაფერში, ვისაც როგორი უნდა, ისეთი. ყველას თავისი საკუთარი ეშმაკი უზის სულში.

„სულში“-მეთქი იმიტომ ვამბობ, რომ ეს ეშმაკის „პოზია“, მისი ნატვრა, ოცნება, რადგან თვითონ არა აქვს. ამიტომაც მიძვრება სხვის სულში, გონებაში კი არა — სულში. გონება კი, რამდენიც გნებავთ! ეს „სიკეთე“ ყველასა აქვს. ვალერის მეფისტოფელს „გონების დიდ ბატონსაც“ უწოდებენ, მაგრამ რა, ეშმაკი სულს ნატრობს და არა გონებას. პირიქით, მას უნდა ადამიანებიც გაათავისუფლოს გონების მძიმე ტვირთისაგან და ამას უწოდებს თავის „კეთილ ზრახვას“. იგი „თამაშობს“ სიკეთესა და ბოროტებას შო-

რის. გოეთეს მეფისტოფელი ამტკიცებს, რომ მას ბოროტი სურს, მაგრამ კეთილი გამოსდის. ასეა დოსტოვესკის ეშმაკიც. იგი ამბობს, მე ერთადერთი ვარ, ვისაც ამ ქვეყნად კეთილი სურსო. ეშმაკის „სიკეთის“ მთავარი გამოვლინება თურმე ის არის, რომ გაათავისუფლოს ნიჭიერი ადამიანი (და არა „ყველა ვიგინდარა“) გონების ტყვეობისაგან და უმალესი შემოქმედებითი გზით აზიაროს გენიალობას. იგი ამტკიცებს, ჯოჯოხეთის ქვაბში ცეცხლის შეკეთების გარეშე არავითარი გენიალობა არ არსებობსო. ამიტომაც ქმნის „არსებობის უკიდურესობას“, რაც შემოქმედების „ზღვრულ ინტენსიურობას“ იწვევს. გენიალური პიროვნებები სდებენ მასთან ხელშეკრულებას (გალაკტიონი: „ჩვენ სისხლით დავდეთ ხელშეკრულება“). როცა ამას ვამბობთ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს „ხელშეკრულება“ საშუალებაა და არა მიზანი. ეშმაკთან კავშირი ცდუნებაა, მას სიკეთისაკენ არ მივყევართ. ამიტომაც, რომ ჭერ კიდევ გოეთე განასხვავებდა მას „დემონურის“ ცნებისაგან. დემონური ადამიანის შინაგანი შემოქმედებითი ძალის ინტენსიურობაა. იგი იმთავითვე „დადებით ძალად (გოეთე) არის მიჩნეული, ეშმაკი თუ სატანა კი ბოროტების განსახიერებად და ამის გამოა დათრგუნვის საგანი. ამის თაობაზე საინტერესო თვალსაზრისი აქვს გამოთქმული გალაკტიონსაც:

— ბარათაშვილი სატანისტი არ იყო, სატანის დამახასიათებელი ისაა, რომ მას არაფერი არ უყვარს და არავის წინ თავს არ ხრის. მზის სხივები სჭრიან მის სულს და დიდების მოჩვენებებიც ისე ესახებათ, რომ თვალეზე ხელები უნდა აიფარონ...

არც გალაკტიონია „სატანისტი“. იგი სულ სიკეთისაკენ ისწრაფვის. ამიტომაც უნდა ჩამოიშოროს „ის მეორე“ და იყოს ერთი, მხოლოდ ერთი: სიკეთე. ასეა ეს ტრადიციულად: შ. რუსთაველთან, ნ. ბარათაშვილთან, ი. ჭავჭავაძესთან და ვაჟა-ფშაველასთან. საერთოდ მთელი ჰუმანისტური მწერლობის მისწრაფება იქითკენაა მიმართული, რომ იმ ერთს (კეთილს) როგორმე ჩამოაშოროს მისი მეორე (ბოროტი), ანუ, რუსთაველისა არ იყოს, საბოლოოდ კეთილმა სძლიოს ბოროტს და არსება მისი იყოს გრძელი. ეს კი, როგორც ჩანს, ძნელი საქმეა, შეიძლება ითქვას, უფრო ძნელი, ვიდრე სხვა რამ ჩვენს ამქვეყნიურ არსებობაში. ამიტომაც ერთისა და მისი შინაგანი მეორის ანუ „თავისივე სხვის“ ბრძოლა ასე მძაფრი. მათი ასპარეზიც ვრცელია, კოსმოსურ მასშტაბებში გაშლილი (ღმერთი — ეშმაკი) თუ „ხორცის ერთ ნაჭერშიც“, ადამიანის

გული რომ ეწოდება და... რაღაც სასწაულით მთელი კაცობრიობის ტივილებს იტევს. გალაკტიონიც ხომ ამბობს, მთელ მსოფლიოს ვიტევ გულშიო. ვინ იცის, შესაძლებელია ესეც მისი დემონური ბუნების (გოეთეს გაგებით) გამოვლენა იყოს...

ღამის სევდა...

მე ძალიან გამიკვირდა, ერთ კარგ წიგნში რომ წავიკითხე, დემონური გალაკტიონთან მწიგნობრული ხასიათისააო. არა, ასე არ არის. დემონური ისე ორგანულადაა „ჩამჯდარი“ გალაკტიონის პოეზიაში, რომ ამას არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება „მწიგნობრული“ ეწოდოს. სხვა რომ არა იყოს რა, ეს არ ეთანხმება ქართული მწერლობის ტრადიციებს. მთელი ჩვენი ხალხური შემოქმედება და სიტყვაკაზმული მწერლობა მდიდარია დემონურის მოტივებით. გალაკტიონიც არ ღალატობს ამ ტრადიციას და ისე ავითარებს დემონურის გაგებას, როგორც მისი დიდი წინაპრები, პირველ რიგში კი ნ. ბარათაშვილი.

ნათქვამი რომ უკეთ დაგისაბუთოთ, ამისთვის უბრალო შედარებაც საკმარისია. ავიღოთ ორი ლექსი:

ნ. ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი :

სულო ბოროტო, ვინ მოგიხმო ჩემად წინამძღვრად,  
ჩემის გონების და სიცოცხლის შენ აღმშფოთრად?  
მარტვი, რა უყავ, სად წარიღე სულის მშვიდობა,  
რისთვის მომიკალ ყმაწვილის ბრმა საწუთროება?  
ამას უქადდი ჩემს ცხოვრებას, ყმაწვილკაცობას?  
თითქოს მომცემდი ამა სოფლად თავისუფლებას,  
ტანჯათა შორის სიამეთა დამისახავდი  
და თვით ჭოჯოხეთს სამოთხედა გარდამიქცევდი!  
მარტვი, რა იქმენ საკვირველნი ესე აღთქმანი?  
რად მომიხიბლე, აღმირიე წრფელნი ზრახვანი?  
სულო აღმშფოთო, მიპასუხე, ნუ იმალები,  
რატომ გაცუდდა ძალი შენი მომჯადოები?  
წყუელიმც იყოს დღე იგი, როს შენთა აღთქმათა  
ბრმად მივანდობდი, ვუმსხვერპლიდი ჩემს გულისთქმათა!  
მას აქეთ არის — დაუეკარგე მშვიდობა სულსა,  
და ვერც ლელვანი ვნებათანი მიკვლენ წყურვილსა!  
განვედი ჩემგან, ჰოი, მაცუთრო, სულო ბოროტო!  
რა ვარ აწ სოფლად დაშთენილი უსაგნოდ, მარტო,  
ქკუთ ურწმუნო, გულით უნდო, სულით მახვრალი?  
ვაი მას, ვისაც მოხვდეს ხელი შენი მსახვრალი!

## გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი :

წყველი იყავ შენ... შენს სუნთქვას ძლიერს

გრძნობამ წუთები გადაატანა,  
რას შთამისახავ ახალს, ზეციურს?

— იყავ ღემონი, იყავ სატანა!

— მაგრამ შენ ვინ ხარ? დიდების სახე,

თუ უკვლავების ნაზი სამოსი?

სევდა ხარ ღამის, თუ სივაგლახე,

თუ სიცივე ხარ სასაფლაოსი?

ოჰ, ნეტავი მეც გამაგებინა,

რას მიმზადებენ ჟამნი და დრონი...

ოჰ, მიპასუხე, ვინა ხარ, ვინა?..

-- იყავ სატანა, იყავ ღემონი!

ეს შედარება თავისთავად მეტყველებს ბარათაშვილისა და გალაკტიონის აზრებისა და გრძნობების მსგავსებაზე. საქმე ის არის მხოლოდ, რომ გალაკტიონი „იმ მეორის“ თუ „ორში მესამის“ უფრო ფართო პროექციას იძლევა. ღემონურს მასთან ისეთივე საყოველთაო და პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, როგორც დანტესთან, გოეთესთან, ბარათაშვილთან, ვაჟა-ფშაველასთან, მანთან, ვალერიისთან. ამას გვერდი არ უნდა ავუაროთ, რადგან იგი ცხოვრების ტრაგიკული კონტრასტების გამოხატვის ფორმაა...

## ის მესამე...

ერთში მეორის, ხოლო ორში მესამის ძიებას წმინდა ლიტერატურული ასპექტიც აქვს. ინტეგრალურ პოეზიაში იგი გულისხმობს ერთ პოეტურ სიტყვაში მის მეორე შინაარსს, ხოლო ორში — მესამეს, ან მათ ურთიერთ მოსპობას (არაფერში გაარაფრებას). პოეტიკაში ამას, როგორც მოგახსენეთ, „ორი სიტყვის განუსაზღვრელი მესამის კონგლომერატში“ შეერთება ეწოდება. აქ ორი სიტყვა (ცნება) ნთქავს ერთმანეთს და ქმნის მესამის თავისუფალ შესაძლებლობას. სულერთია, ღემონურის სახით გამოვლინდება იგი, თუ პირდაპირ პოეტური სტილის ფორმაში, ის მესამე მაინც განუსაზღვრელია (შდრ. განსაზღვრული და განუსაზღვრელი ინტეგრალები). ამიტომ, რომ რილკეს მსგავსად ელიოტიც კითხულობს,

— ვინ არის ის მესამე ჩვენს შორისო?

გალაკტიონსაც იმ „მესამის“ ვინაობა აწუხებს:

∴

ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი,  
იყო საღამო, ლოცვები, ზარი,

და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა,  
 რტობს ტირილით ამტრევედა 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 მივდიოდით ტაძრისკენ სამი.

გალაკტიონის პოეტურ წარმოსახვას ყოველთვის თან ახლავს თავისი მეორე ან „ვილაც მესამე“, რომელიც ორთა შორის ჩნდება:

ღებარ და უცდი, ვიცი ვის ელი,  
 ახ, მეგობარო... ლოდინი ლოდის.  
 ჩვენ მეგობრები ვართ დიდი ხნიდან  
 და ჰა მესამეც... შეხედავ, მოდის.

გალაკტიონი იმ განსხვავებულ მესამეს ხან მეფისტოფელს უწოდებს, ხან ლუციფერს, ხანაც ბელზებელს. შემდეგ დემონურის ეს ჰიპერბოლა კიდევ უფრო ფართოვდება, მისი განფენილობა კიდით კიდემდე წვდება და გალაკტიონის „სულის თვალთა წინაშე“ გადაიშლება „ქვეყანა ბნელი დემონებისა“. იგი შეჰყურებს „ყრუ დედამიწას“ და თითქოს თვითონაც უერთდება „დემონების კორიანტელს“:

ზღვას, უდაბნოს და დემონებს, ჩემი ბედისწერა  
 შეეჩვია და სიმღერა მხოლოდ მასთან მჯერა...

ამბობს იგი. ასეთ დროსაა, რომ ის მესამე ქვეყანას თავის „ჩაშავებულ და უსივრცო ენას“ უჩვენებს ან ცალ თვალს იბრმავებს, რომ მისი ციკლოპური ხედვა უფრო შემზარავი გახდეს:

მან დაიბრმავა .ეს თვალი განგებ  
 და ამნაირად გახდა ცბიერი,  
 მეორე თვალში არის განგება:  
 მკტი სიმკაცრე და სიძლიერე.  
 უმარულიან დენათა შორის,  
 მწარე დაცინვით მათი მგმობელი,  
 იგი ტრიალებს, ვით თვალი ქორის,  
 ეს საუკუნე — მეფისტოფელი.

გოეთეს მეფისტოფელმა კლასიკური ვალპურგის დამეს ცალი თვალი იმიტომ დაიბრმავა, რომ ასევე ცალსახოვან ფორკიადებთან

„ლამაზი ერთი“ გამოსულიყო, მაგრამ სიმახინჯის ორი ნახევრის (თუნდაც ერთისა და მისივე მეორის) შეერთება ისევე არ იძლევა სილამაზეს, როგორც მკედრის ორი ნახევარი ილიასთან არ ქმნის ცოცხალ ერთს. სიმახინჯე ისევ სიმახინჯედ რჩება, ბოროტება — ბოროტებად და აღარც დემონს შეუძლია ყოველგვარი ფერისცვალება:

გველი ტყავს იცვლის, ხასიათს კი არა...

### შემოქმედი სული...

გალაკტიონი, ისევე როგორც მილტონი და ლერმონტოვი, ზოგჯერ მეფისტოფელს უსამართლოდ დასჯილ სულად თვლის და რამდენადმე სანტიმენტალურად წარმოიდგენს მის სახეს. უწინ ხომ დემონიც ღვთის სამფლობელოს ბინადარი იყო, მაგრამ ერთხელ მან თურმე ედემის ბაღში ნორჩი ყვავილის მოწყვეტა მოინდომა. სერაფიმს შეშურდა ეს და ყვავილს კალთა გადააფარა. ამაზე გაგულისებული დემონი გაშორდა ედემს და ბნელეთში იწყო ფრენა. აქ მისი „მიუწვდომლობის“ სულიერი ტანჯვა ვერავინ გაიგო. არც არავინ შეიწყნარა დევნილის მუდარა. ადამიანი სიკვდილში მაინც აღწევს ტანჯვის დასასრულს, „უსასრულო სულს“ კი დაეწყევლა: „არა იხილოს გემოჲ სიკუდილისაჲ“. ამიტომაც, რომ გალაკტიონის თქმით, იგი დღის ელვარების ჩრდილადაა ქცეული. ეს მის განწყობილებასაც ეხმაურება, რადგან ასეთ დროს იჩენს თავს დემონთან „სისხლით დადებული ხელშეკრულების“ ძალა.

ბრძოლა მწვევდება. დემონები დაძრწიან ამ ქვეყნად და შურისძიების გამო ახშობენ ადამიანურ მისწრაფებებს. მათი მოქმედების სფერო განუსაზღვრელია. მათ შეუძლიათ ნებისმიერი სახე მიიღონ — დიდების ან უკვდავების. ღამის სევდის ან სასაფლაოს სიცივესი. ისინი ყველა მოსახივეში დგანან, ყველა სასთუმალთან სუნთქავენ, ზოგჯერ დაუნდობელნი არიან, მრისხანე ვეფხვივით მძვინვარენი; ზოგჯერაც საცოდავნი, სხვისი ჩრდილნი, ერთის მეორენი ან ორის მესამენი, ხან ასეთი, ხან ისეთი, იმისდა მიხედვით, თუ როგორია თვითონ გალაკტიონის განწყობილება. მას არა მარტო შეუძლია დასწყევლოს მის სულში მძვინვარე „ბნელ-ცოდვილი“ სული, არამედ შეუნდოს კიდევ:

შეუნდე, შეუნდე, შეუნდე ბნელ-ცოდვილს,  
ლეუციფერს, ჩემს სულში ავობით მძვინვარეს,

ლუციფერს, მრისხანე ვეფხივით დაკოდილს  
და ახლა მძინარეს.

შეუნდე, შეუნდე ჯოჯოხეთს — ჩემს თვალებს.  
შეუნდე ჩემს ხელებს, ბოროტად დადაღულს,  
მე შენი უმანკო ნათელი მაწვალებს,  
მე ველი სასწაულს.

მაგრამ სასწაული არ ხდება და სევდით მოსილი გალაკტიონი თანდათან აფართოებს დემონურის განზომილებას. იგი ყველგან და ყველაფერში იმ მეორეს ხედავს. „ამ ბნელი ღამით ვილაც დადის საქართველოში“, — წერს შეშფოთებული და ჩვენ, ცხადია, ვცნობთ იმ „ვილაცას“; ისიც ვიცით, „მიუწვდომლობის სული“ რატომ იყურება ჯოჯოხეთიდან, თუმცა გვიმძიმს გავიგოთ, ის ჯოჯოხეთი როგორღაა გალაკტიონის თვალები („ჯოჯოხეთს — ჩემს თვალებს“), რატომ არის, რომ ის „ვილაც“ ასე უჩუმრად მიდის ვილაცასთან, ან. რატომ უკრავს ვიოლინოზე სევდიან მელოდიებს. თვითონ გალაკტიონი გვეუბნება, რომ საფლავების ქვებსაც ლუციფერის ლანდი ეფინება, სარეცელთან „ვილაცის“ ჩურჩული ისმის, ვილაც „დემონური“ არეგდარევიტ იხედება პოეტის სულში. თვითონაც გრძნობს „მახლობელი დემონის“ „აქ ყოფნას“ და „შიშის ჩრდილით“ კანკალებს. მარტო თვითონ კი არა, სხვებიც, რადგან:

ვერ გაიგონეს თქვენი მხნე ნანა,  
ვერ შეიფერეს მზე კონებისა  
და მოგესიზმრათ ისევ ქვეყანა,  
ქვეყანა ბნელი დემონებისა.  
მოვეკვდებით, ბნელი იქნება თოვა,  
რომ თქვენი გრძნობა ვერ შეიფერეს  
და სამარესთან ვინც კრძალვით მოვა,  
იქნება ლანდი ლუციფერის...

ხომ ხედავთ, ეს ლანდი არ შორდება გალაკტიონის წარმოსახვას და თუ საქმე პირდაპირობაზე მიდგა, არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ არის მომენტები, როცა გალაკტიონი სულიერ სი-ახლოვესაც გრძნობს მასთან, როგორც შემოქმედ ძალასთან.

ა. გაწერელისა მოგონებიდან ვიცით, გალაკტიონს უთქვამს მისთვის რომელიღაც პოეტზე: დაჯმონი არ უზის სულში, ძამიკო, დაჯმონიო...

ეს „დაჯმონი“, ამ შემთხვევაში, ბოროტი სული კი არ არის — შემოქმედი ძალაა. გოეთე ეუბნებოდა ეკერმანს:

— დემონური არის ის, რასაც ვერ სწვდება ვერც განსჯა და

ვერც გონება (Verstand und Vernunft). მეფისტოფელი მეტად უარყოფითი არსებაა, დემონური კი მხოლოდ დადებით ენერჯიაში მქლავნდება...

შემოქმედების ეს „დადებითი ენერჯია“ ის შინაგანი ძალაა, რაც ინტეგრალურ ფორმებში ცდილობს გამოსახოს ის, რასაც „ვერც განსჯა და ვერც გონება“ ვეღარ წვდება.

როგორც ვნახავთ, ესეც გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალუბის ერთ-ერთი „ნიშნალობაა“. ამიტომაც წერს ასე:

მე სული ვარ, შემოქმედი შეუზღუდველ სულთა თანა,  
სამუდამო, როგორც ღმერთი, დაუძლევი, ვით სატანა,  
ყოფნამ ყოფნას უკვდავება უხილავთ დაატანა,  
თქვენ, მიწაზე, უკვდავება გიკვირთ განა, შეგშურთ განა?  
ერთი ხელით ხომღს დაეხატავ, მთვარეს მოვხვევ ოქროს სხივებს,  
სიბნელისგან მზის შექს გავყოფ ოქროსფერად ანამივებს.  
ერთის სუნთქვით დედამიწას გადავაფრქვევ ნაზ ყვაილებს,  
მთას გრიგალი დაუბერავს, ააკენესებს, ააკივლებს...  
უხილავი ყველგან სუფევს, უხილავი ყველგან გეძებს,  
უხილავი გაგახარებს, უხილავი აგაკენესებს.  
დედამიწავ! სული არის შეუზღუდველ სულთა თანა,  
სამუდამო, როგორც ღმერთი, გაბედული, ვით სატანა.

დემონის ფიალა...

რაც შეეხება ბოროტ სულს, მეფისტოფელს თუ ლუციფერს, გალაკტიონი ვერ იქნება მათთან ბოლომდე შეფიცული. ეს არც არის ქართული დემონოლოგიის ტრადიციაში. ქართული კლასიკური ზწერლობაც უარყოფს ბოროტ სულთან „ზავის შეკვრას“. შ. რუსთაველი ღმერთს შესთხოვს: „შენ დამიფარე, ძლევა მეც დათრგუნვად მე სატანისაო“. ბარათაშვილმაც არ მიიღო ბოროტი სულის სამსახური და „განვედ ჩემგანო“, შესძახა. ილიაც ლოცულობდა:

ნუ მანდობ, ღმერთო, ბედისა ტრიალს,  
ნუ დამაწაფებ დემონის ფიალს,  
და უკეთუ არს შესაძლებელი,  
მე განმარიდენ იგი სასმელი.

შემდეგ კი ისევ ბარათაშვილური შეძახილი:

ჰოი, ბოროტო, წარვედ ჩემგან,  
ღვო ნათულო, მოვედ შენ!..

კვაყაც ამბობს:

ღმერთო, ნუ დამცემ იქამდე,  
ბოროტს შევეკრა ზავითა!..

ცხადია, ვერც გალაკტიონი გადაუხვევდა ამ გზას. ამიტომ მისი გამარჯვება დემონზე ფაუსტის გამარჯვებას ჰგავს მეფისტოფელზე, ან თუნდაც ბარათაშვილისას ბოროტ სულზე.

მე ერთხელ ვწერდი, ბარათაშვილის ფაუსტური იდეების შესახებ. ამის გამო ბევრი ირონიული შენიშვნაც მომისმენია, ასე ვთქვათ, „კრიტიკოსებისაგან“. ამიტომაც მესიამოვნა ამ საუბრი-სათვის მასალების ძიების დროს გალაკტიონის დღიურებში რომ წავიკითხე: „ფაუსტიც შეიყვარებდა ბარათაშვილს, როგორც თავის სიყმაწვილის მეგობარს“. ამან ისე გამათამამა, მზად ვარ, ბარათაშვილის ნაცვლად ამ წინადადებაში გალაკტიონის სახელი ჩავწერო. ესეც მართალი იქნება, რადგან გალაკტიონის მთელი პოეზიის შინაგანი პათოსი ფაუსტურისა და მეფისტოფელურის პროტოგონისტული ბრძოლაა. ეს ბრძოლა კი, როგორც მოგახსენეთ, კოსმოსურ მასშტაბებშია გაშლილი. „მზის სადარაჯოზე“ მდგომ გალაკტიონს „საუკუნეთა შორი გრეხილიც“ სატანასავით დასცინის. პერე, სულიერი შეჭირვების ყამს, მოგეხსენებათ, ჩვენს საუკუნესა და მეფისტოფელს შორის თანასწორობის ნიშანსაც დასვამს („ეს საუკუნე — მეფისტოფელი“). მოულოდნელი აქაც არაფერია. აკი თ. მანიც ამბობს, ჩვენს საუკუნეში ნაბიჯს ვერავინ გადადგამს ეშმაკის გარეშეო, მეტიც. მისი აზრით, „ეშმაკი იდენტურია თანამედროვეობის მისწრაფებებისა“. იგი თურმე ისე „შეეჩვია“ ქვეყანას, რომ მისი განდევნა უკვე შეუძლებელია. კაცმა არ იცის, რატომ მოხდა ასე. ვინ „შეაჩვია“ ის ბოროტი სული ჩვენს „სოფელს“. გალაკტიონი ასე ამბობს:

მ ა ნ შეაჩვია სოფელს სატანა,  
ჯოჯობეთური ალი ქურების,  
რათა შემდეგში შესძლოს ატანა  
უფრო საშინელ განადგურების.

ეს კი ასეა, მაგრამ ვინ იგულისხმება ამ „მ ა ნ“-ში, — ღმერთი? შესაძლებელია. გოეთეს „ფაუსტშიც“ ხომ ღმერთმა გამოგზავნა ამ ქვეყნად მეფისტოფელი ადამიანთა გამოსაცდელად. იქნებ აშიტომაა, სხვა „ღმერთმბრძოლებივით“ გალაკტიონსაც თავისი ანგარიში რომ აქვს ცათა მეუფესთან. ამბობს:

ღმერთი არის თუ არა? არა. მაგრამ ღიღება  
მისი ბეგრჯერ მსმენია, ძილი არ მეკიდება.  
იგი, ღამის გენია ისევე შემეჭიდება,  
მე — სხვა სულის ამარა, იგი — გაბედიობა.

ღმერთის არსებობაში შეეკვებას ოდიდანვე ცხოვრების პა-

რადოქსული წინააღმდეგობები იწვევს, რაც ამგვარ მსჯელობაში გამოიხატება:

— ღმერთს ან უნდა მოაშოროს ქვეყანას ბოროტება, მაგრამ არ შეუძლია, ან შეუძლია, მაგრამ — არ უნდა მოაშოროს, ან არც უნდა და არც შეუძლია ან კიდევ უნდა და კიდევ შეუძლია. თუ უნდა და არ შეუძლია — ეს სისუსტეა, რაც ეწინააღმდეგება ღმერთის არსებას; თუ შეუძლია და არ აკეთებს — მაშინ ეს ბოროტებაა, რაც არანაკლებ ეწინააღმდეგება მის ბუნებას; თუ არც უნდა და არც შეუძლია, მაშინ ეს ბოროტებაა და სისუსტეც ერთსა და იმავე დროს, მაგრამ თუ კიდევ შეუძლია და კიდევ უნდა (რაც ერთადერთი ვარიანტია იმათგან, ღმერთის ბუნებას რომ შეესაბამება), მაშინ საიდან ჩნდება ბოროტება ქვეყანაზე?!

აღამიანი ამას ბოროტ სულს აბრალებს, ის კი ამტკიცებს, რომ არა, ბოროტება თვით აღამიანის შინაგანი მოთხოვნილებაა, მისი ორმაგი ბუნების გამოხატულება, რაც კეთილისა და ბოროტის განუყოფელ მთლიანობაში ვლინდება. თუ ფაუსტში ორი სული ცხოვრობს, ხოლო სული ორი თვალთ უყურებს სამყაროს და მის საერთო სურათს ქმნის, ესეც ორგვარობის ერთიანობაა. მართალია, აღამიანს ორი თვალი აქვს, ერთისგან სიკეთე იყურება, მეორისგან — ბოროტება, მაგრამ თ. მანის რიმერი უხსნის ლოტეს:

— ორივე თვალი, ძვირფასო ქალბატონო, შორს თუ ახლო, სულერთია, ერთ გამოსახულებას ხედავს... ეს არის ზედვა ზელოვნებისა, აბსოლუტური ზელოვნებისა, რომელიც ერთსა და იმავე დროს აბსოლუტური სიყვარულიცაა და აბსოლუტური მოსპობაც... ან გულგრილობა, რაც ნიშნავს ღვთაებრივ დემონურობასთან იმ საშინელ მიახლოებას, ჩვენ რომ „სილიადეს“ ვუწოდებთ...

აი, ეს „ღვთაებრივი დემონურობა“, რის გამოც აღამიანები მოუხმობენ ეშმაკს. ის კი ვითომ თავაზიანია (Sic!) და აცხადებს:

— მე სიამოვნებით მივდივარ მათთან და ვნაწილდები მათში, რადგან ამით პირადად მე არაფერი მაკლდება, პირიქით, რომ ანობენ, ღმერთს მეტი აქვს, ვიდრე იძლევაო, მეც ასე ვარ. რაც უფრო მეტად ვნაწილდები სხვაში, მით უფრო ვიზრდები ჩემში. ამიტომაც ვარ ამოუწურავი, შემოძლია ყველას გავწვდე, ისინი კი მადლობის მაგივრად „ფუი ეშმაკსო“ — მაფურთხებენ. ის კი არა, ბატონმა: ლუთერმა სამელნეც კი მთხლიშა თავში, მაგრამ რა? არაფერი! ან თქვენებური „არაფრისთანა არაფერი“, რადგან რამდენიმე ხნის შემდეგ მანვე აღიარა ჩემი აუცილებლობა და იმავე მელნით დაწერა „ქვეყანა ეშმაკის სახლიაო“.

სწორედ ეს უარყოფაცა და აუცილებლობაცაა, ლ. ტოლსტოის რომ ათქმევინებს:

— ბოროტება ძლიერია... იგი აუცილებელია კონტრასტისათვის. ეს რომ ვალიართ, ყველაფერს თან გაიყოლიებს და იქნება მხოლოდ ბოროტება, ე. ი. არ იქნება არავითარი კონტრასტი. თვით ბოროტებაც არ იქნება, იქნება მხოლოდ არაფერი. იმისათვის რომ იყოს კონტრასტი და იყოს ბოროტება, მთელი არსებით უნდა მივისწრაფოდეთ სიკეთისაკენ...

ამის გამოა, რომ ვაჟაც ზიზღით უარყოფს ეშმაკის ყოვლადობას, მაგრამ „იმ წყეულსაც“ თავისი ლოგიკა აქვს:

— შენ მე იოტის ოდნად ვერ შემდრეკ იმიტომ, რომ მე მოუდრეკელი ვარ. მე როგორც დავიბადე, ისეთი ვარ მუდამ წამს, მუდამ ეამს, ყოველგვარ შემთხვევაში. სრულია ჩემი ბუნება მუდამ, არც დაიკლებს, არც მოიმატებს არადროს...

ამგვარი მსჯელობის აზრი ის არის, რომ, სადაც რამეა, იქ ეშმაკიცაა როგორც იმ ორს ახეობის მთლიანობა, რაც ცალკე პიროვნებასაც ახასიათებს და მთელ სამყაროსაც. აქედანვე გამომდინარეობს მკრეხელური აზრი ღმერთისა და ეშმაკის იდენტურობის შესახებ, რაზედაც, თ. მანიც წერს თავის რომანებში: „დოქტორი ფაუსტუსი“ და „ლოტე ვაიმარში“. ეშმაკის ინკარნაცია დოქტორი შლეპფუსი (თ. მანის ერთ-ერთი პერსონაჟი) ამტკიცებს, რომ ყველაფერი ეშმაკშიც ისევე სახიერდება, როგორც ღმერთში. თვითონ თ. მანის აზრითაც, თანამედროვე აზროვნების კომპლექსი დემონურში იყრის თავს და მისი გამოსახვის უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს მუსიკა, რაც ერთნაირად ითვისებს როგორც ღვთაებრივს, ისე დემონურს, ე. ი. როგორც კეთილს, ისე ბოროტს. ამ ორი ეთიკური კატეგორიის სუბსტანციურ იდენტურობას ამტკიცებს თ. მანის რომანის („ლოტე ვაიმარში“) გმირი დოქტორი რიმერი, რომელსაც, მოგეხსენებათ, თავისი ისტორიული პროტოტიპი ჰყავს. იგი ეყრდნობა ყოფიერების, როგორც ყოვლადობისა და არაფრის პრინციპს. რიმერის აზრით, ყოვლადობა ღვთაებრივობაა, არაფერი კი მისი ორგანული ნაწილია, როგორც ორი საწყისის ერთიანობა ერთში. რამდენადაც ღვთაებრივის ერთიანობა ყოვლისმომცველია, იგი სიკეთესთან ერთად თავისშივე გულისხმობს ბოროტებასაც. ამიტომ ღვთაებრივის მთლიანობას ვერავინ მისწვდება დემონურის გარეშე. კეთილი და ბოროტი ორი თვალია ერთსახეზე. რაც არ უნდა შორს იყვნენ ისინი ერთმანეთისაგან, მათი ხედვა მანიც ერთობლივია. ორივე ღვთაებრივ-დემონურის ურთიერთობის გამოხატულებაა...

... გალაკტიონმა ეს ურთიერთობა კიდევ უფრო გააფართოვა. მან, როგორც ვნახეთ, მთელი სამყარო ზესკნელისა და ქვესკნელის ორ სფეროდ გაყო, თითოეულ სფეროს თავისი მშეების სისტემა შეუქმნა, მათი ჩრდილები ამქვეყნიური ცხოვრების მთლიანობად, ორ კონტრასტულ ძალად თუ ორ მრისხანე სტიქიად წარმოადგინა და ამით მთელი ყოფიერება ამ დაპირისპირებულ ძალთა ბრძოლის არენად გამოაცხადა, რითაც დროსა და სივრცეში გაშლილ წინააღმდეგობათა ერთიანობის გრანდიოზული პანორამა გაშალა (გალაკტიონი: „აქ ერთია ორივე ჩრდილი“).

ამავე სიბრტყეზე ისახება გალაკტიონის პოეზიის გასაოცარი თემატური მრავალფეროვნება და მისი პოეტური აზროვნების კონტრასტული შუქ-ჩრდილები: ფიქრი კაცობრიობის ბედზე, მარტობასა და ცხოვრების მოუწყობლობაზე, სიკვდილ-სიცოცხლეზე, მწუხარებასა და შეჭირვებაზე, „გარღვევასა“ თუ „გატანაზე“. ბრძოლასა და გამარჯვებაზე.

აბა, ყველა ამ საკათხს კვალდაკვალ ვინ მიჰყვება. ვინ გაიგებს, რამდენნაირი დემონი მძვინვარებდა მის სულში, რა იწვევდა მის უძირო სევდას თუ უსაზღვრო აღფრთოვანებას. რა ძალები განაგებდნენ მისი ჩანგის ნერვიულ ჟღერას!.. აქ ხომ საზოგადოებრივ მოტივებთან ერთად პირადი გრძნობებიცაა გასათვალისწინებელი, რაც ზოგჯერ არანაკლებ „დამღუპველი“ („ო, როგორ მღუპავს მე ჩემი გრძნობა“) იყო მისთვის, ვიდრე ქაოსური სამყაროს ტრაგიკული შეცნობა.

ყოველივე ამას, კაცობრიობის ბედის რევოლუციური თვალსაზრისით გააზრებასთან ერთად, პოეტის ინტიმური გრძნობებიც ამოძრავებენ. აკი თვითონაც მიგვითითა თავისი შემოქმედების ორ ტენდენციაზე: ლირიკულსა და რევოლუციურზე. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია ჩვენთვის, რადგან ამ ორი ტენდენციის ერთმანეთისაგან გათიშვა არასწორ წარმოდგენას შეგვიქმნის პოეტზე. საამისო ისტორიული მაგალითიც ბევრია. ვთქვათ, ასეთი:

XIX საუკუნის რუსული პოეზიის ორი უკანასკნელი ათეული წლის ძირითადი, ერთმანეთისადმი მკვეთრად დაპირისპირებული მიმართულებანი (ეს თეტიზმი — ფორმის კულტი, საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან კავშირის უგულვებელყოფა და მისი წინააღმდეგობა — ფორმის თავის თავადობის უარყოფა, პოეზიის, როგორც სოციალური ფაქტორის აღიარება) თავიანთ წინაპრად პუშკინს თვლიდნენ, მაგრამ თუ პირველნი მიუთითებდნენ მის ლექსზე, სადაც ნათქვამია:

Мы рождены для вдохновения,  
Для звуков сладких и молитв,

მეორენი, პირიქით:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

ცხადია, ერთიც პუშკინია და მეორეც, მაგრამ ისინი კი არ უპირისპირდებიან, არამედ ავსებენ ერთმანეთს. ამიტომ დილემა — ან ეს, ან ის, აქ არ გამოდგება. სწორია: ესეც და ისიც, მაგრამ მთლიანობაში მოცემული.

გალაკტიონიც ხომ თავისი შემოქმედების ორი ტენდენციის — ლირიკულისა და რევოლუციურის ერთიანობაზე მიგვიითითებდა. რაკი ეს სწორი გეზი მოცემულია, ჩვენც თამამად შეგვიძლია მივყვეთ მას...

## ჯერ არასდროს არ უბოილა

### მთვარე ასე წყნარი...

ოქროს თასი...

გალაქტიონის ლირიკის ინტიმური იმპულსები იმდენად მრავალფეროვანია, რომ ყველაფერს ვერც კი ჩამოთვლის კაცი. ზოგი მათგანი ასე თუ ისე თვალსაჩინოა, ზოგიც „მარადქამს დაუნახავი“. პოეტი ვ. გაბესკირია გალაქტიონის ლექსის — „ვით არ მიყვარდეს სამშობლო ჩემის“ შესახებ წერდა:

— ეს ლექსი, მართლაც ტბას ჰგავს, უშრეტ ტბას, რომელსაც პოეტის განცდები მიწისქვეშა ნაკადულებივით ჰკვებავენ...

მე ვიტყვოდი: არა მარტო ამ ლექსს, არამედ გალაქტიონის მთელ პოეზიას ჰკვებავენ გრძნობათა და ვნებათა ამგვარი „მიწისქვეშა ნაკადულები“. მათი სათავეების მიკვლევა კი არც ისე ადვილია, რადგან ეპოქის ეს ერთ-ერთი უდიდესი ადამიანი, გუშინ რომ ჩვენს შორის დადიოდა, დღეს უკვე ლეგენდადაა ქცეული („სხვა საუკუნის მგზავრი გვიანო“, ამბობს თვითონ გალაქტიონი). და თუ მაინც ამგვარ ალეგორიაზე მიდგება საქმე, უნდა ვთქვათ, რომ ჩვენს თვალწინ გალაქტიონის პოეზიის ვრცელი ტბაა გადამლილი, რომელიც თავისი ლურჯი თვალებით ხან წყნარად და სანდომიანად მისჩერებია ზეცას, ხან კი ამღვრეულია და ბობოქრობს. ყველაფერი იმისდა მიხედვით, თუ გრძნობათა როგორი ნაკადულები „კვებავენ“ მას. თავად ის „ნაკადულები“ კი სიღრმისეულ შრეებში იკვლევენ გზას და თან მოაქვთ: ბუნების სილამაზით აღტაცება, ადამიანის მოუწყობლობითა და „ცხოვრების უსწორმასწორო მთაბარობით“ გამოწვეული სევდა, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირება, სიკვდილ-სიცოცხლის შეჭიდება, ოცნების სიხარული, იმედგაცრუების მწუხარება, ცხოვრების ამოებზე ფიქრი და, ვინ იცის, კიდევ რამდენი რამ, რითაც სავსეა კაცთა ცხოვრება. ილიას თქმისა არ იყოს, ცხოვრება ხომ ჭირადაც სამყოფია და ღზინადაც, ან როგორც ფრანგი პოეტი ფრანსის ჟამში ამბობს, ქვეყანა მორი-

ელებითა და ვარდებითაა საესე. მასში შხამიც ბევრია და სიტკბო-  
ებაც. ზოგი კი „შხამიან სიტკბოებაზეც“ წერს. იმასაც ამბობენ,  
რომ ადამიანების ბედიც ბორბალივით ტრიალებს და ზოგს აქეთ  
აბრუნებს, ზოგს — იქით, გალაკტიონიც კონტრასტულად განიც-  
დის მათ ცხოვრებას, მაგრამ თვალი მაინც სულ ვარდებისა და სი-  
ლამაზისაკენ უჭირავს, აცხადებს კიდეც:

მსურდა ყველში და ყველაფერში  
მუსიკა, გრძნობა და სილამაზე...

ამიტომაც, რომ მისი შემოქმედების იმ „მიწისქვეშა ნაკადუ-  
ლებს“ ათასნაირი, „ფერად-ფერადი გრძნობები“ და განწყობილე-  
ბები მოაქვთ. შემდეგ ყველაფერი ეს ერთიანდება და, ჰემმარტი  
პოეტური გენიით მადლმოსილი, ბადაგივით მიედინება დიდი ქარ-  
თული პოეზიის საწყაულში. ამის შედეგი კი ის არის, რომ სხვის  
შიერ სხვაზე თქმულ სიტყვებს თუ გავიმეორებთ, დღეს:

დგას საქართველო ოქროს თასივით  
მისი ლექსების ბადავით საესე...

... გალაკტიონის ლირიკის ერთი უმთავრესი ნიშანთაგანი ის  
არის, რომ იგი ყველაფერს „გრძნობის თვალთ“ აღიქვამს. ამი-  
ტომაც წერს:

პოეტს, რომელსაც სურს იპოვოს გამოძახილი —  
უნდა შეეძლოს სიტყვას მისცეს გრძნობის მახვილი...

ან კიდეც:

ველკანიური ორკესტრით უნდა ისმოდეს  
გრძნობათა ჩვენთა და ოცნებათ ძლიერი ქნარი.

ანეთია გალაკტიონის მოთხოვნა, რასაც იგი ყველა პოეტს  
უყენებს და ამიტომ არის, რომ თვითონაც ყველაფერს გრძნობე-  
ბისა და განცდების ასპექტში ხედავს, მათ შორის ბუნების მრავ-  
ალფეროვნებასა და სილამაზეს. ეს არის გალაკტიონის ლირიკის  
დაუშრეტელი წყარო. გოეთეს ნათქვამისა არ იყოს, იგი „ცოცხ-  
ლობს ბუნებაში და ბუნება ცოცხლობს მასში“. გალაკტიონი არა  
მარტო ხედავს და შეიცნობს, არამედ გრძნობს კიდეც ყველაფერს,  
თვით ბუნების უსულო საგნებსაც კი. არ ვიცი, სხვაგვარად რო-  
გორ გამოვთქვა ეს, მაგრამ ასეა. მისი გრძნეული კალამი ყველა-  
ფერს სულს უდგამს, აცოცხლებს, აადამიანურებს. გოეთეს მი-  
ხედვითაც, ბუნება ცხოვრების გარეშე არც წარმოიდგინება, რად-  
გან „სიცოცხლეა მისი საუკეთესო გამოგონება“. სიცოცხლე და

ბუნება ერთი მთლიანობაა. ბუნება ყველგანაა და „ყველაფერი მას-  
შია განუწყვეტლივ“. იგი მთლიანია. ერთ. საერთო კანონზომიერე-  
ბისადმი დამორჩილებული. გოეთე წერს, რომ „ბუნება რა მრავალ-  
ფეროვანიც არ უნდა იყოს, მაინც ყოველთვის ერთიანია“. იგი იზი-  
არებს სპინოზას აზრს კოსმოსური მთლიანობის შესახებ და აღი-  
არებს ბუნების კანონების უსაზღვროებასა და გარდევადობას.  
გოეთეს აზრით, ბუნება მუდმივ მოქმედებასა და ცვალებადობა-  
შია. იგი განასხვავებს და აერთიანებს, ქმნის, ანგრევს და ისევ  
ქმნის; უფსკრულებს ავლებს ქმნილებათა შორის, მაგრამ მაინც  
ყველას უნერგავს ერთარსებობისაკენ მისწრაფებას. ბუნება განუ-  
წყვეტელი პროცესია. მას უყვარს მოძრაობა. იგი ხან შეჩერდება,  
რომ დაეწიონ, ხანაც აჩქარდება, რომ თავი არავეის მოაწყინოს. ბუ-  
ნება მფარველობს ყოველივე დიადს. იგი მტერიცაა და მოკეთეც.  
მისი გვირგვინია სიყვარული. სიყვარულითვე შეიძლება მასთან მი-  
ახლოვება. მხოლოდ სიკეთესა და სიყვარულს გადაუშლის იგი  
გულს. ვინც მას მიენდობა — „გულში იკრავს, როგორც ღვიძლ  
შვილს“.

გალაკტიონიც ასეთივე გულწრფელი სიყვარულით მიდის ბუ-  
ნებასთან, რადგან ის ბედნიერების წყაროა:

მე რომ მკითხონ: რა გვინდა, რომ  
ბედნიერი ვახდეს კაცი?  
ეუპასუხებ: საქართველოს —  
ეს ბუნება თვალწარმტაცი.

გოეთესი არ იყო, გალაკტიონიც ისე ეაღერსება „ტკბილ ბუ-  
ნებას“, როგორც შვილი დედას:

ბუნებაე ტკბილო! ეურიგდები ჩემს ამნაირ ხვედრს,  
შენ შეიღვისე და შეიტკბე მწუხარე შვილი!  
უთხარი ნანა, როგორც დედა ეტყვის თავის შვილს  
და მოასვენე შენს გულმკერდზე ღონემიხილი...

ცვრიანი ბალახი...

ასეთია ბუნებისა და ადამიანის ერთიანობის მოღუსი. გოეთე  
წერს, რომ „ყველა ადამიანი ბუნებაშია და ბუნებაც ყველა ადამი-  
ანში“. მთავარი მათი ამგვარი ურთიერთობაა, რაც ნიშნავს  
„ცხოვრებას თანახმად ბუნებისა“. ჩვენში ამასვე ქადაგებდა ვაჟა-  
ფშაველა. სალარიძის მოგონებაში ვკითხულობთ:

— ლუკა ეკუთვნოდა იმ მძლავრ მოძრაობას, რომლის ღონე-  
ზუნგად ერთ დროს იყო: „ცხოვრება თანახმად ბუნებისა“.

ბუნების ამ ორი მესაიდუმლის აზრთა სიმფონიაზე მკვერმეტ-ყველურად მიუთითებს იმავე სალარიძის გადმოცემა:

ერთხელ ვაჟა მისულა მასთან ფიპტეს „ფიზიოლოგიური წყ-რილებისა“ და ბიუჰნერის „ძალა და მატერიის“ წასაღებად. აქ მათ წაუყითხავთ ალ. ბარიატინსკის ლექსი „გოეთეს გარდაცვალებაზე“, სადაც რუსი პოეტი ამბობს, რომ გოეთე ბუნებასთან სუნთქავდა ერთიანი სიცოცხლით, რომ იგი არჩევდა ნაკადულების ჩხრიალს, ისმენდა ფოთლების საუბარს, გრძნობდა ბალახების აღმოცენებას, ყითხულობდა ვარსკვლავების წიგნს და ემუსაიფებოდა ზღვის ტალღებს.

ამ ლექსს განსაცვიფრებელი შთაბეჭდილება მოუხდენია ვა-ჟაზე. სალარიძე განაგრძობს:

— მთელი მთა სიხარულისა ამოსკდა ლუქას გულიდან, ციბ-რუტივით ტრიალებდა და გაიძახოდა: აი, ჩემი სარკე! მე ვიპოვე ჩემი თავი!

მერე ისიც უთქვამს, მე მაინც ჩემი ღერძის გარშემო ვტრია-ლებო...

ყოველი დიდი პოეტი თავისი საკუთარი ღერძის გარშემო ტრიალებს, თუნდაც სხვა ვინმეს გავლენასაც განიცდიდეს. ასეა ამ შემთხვევაშიც. გოეთე უფრო გონებით მიდის ბუნებასთან, ბარა-თაშვილი, ვაჟა-ფშაველა და გალაკტიონი კი გრძნობით. განა ამ ლექსში გრძნობის მეტი რამეა?

ოჰ, ეს ფოთლები ფენილი ქარით,  
ეს მწუხარე და ნაზი ზმანება,  
ეს ყვავილები, ეს ცა, მითხარით,  
არავის თქვენგანს არ ენანება?...

... არინ პოეტები, რომელნიც არა მარტო აღიქვამენ და გამო-სახავენ ბუნების სილამაზეს, არამედ განიცდიან მას, როგორც ცო-ცხალ არსებას. ამგვარი ვიტალისტური განცდა ზოგჯერ ისე მძაფ-რია, რომ სხვა ყველაფერს ფარავს. ამიტომ არის, რომ გალაკტი-ონი კი არ ხედავს მხოლოდ, არამედ გრძნობს, თვით ბუნების უსულო საგნებსაც კი. რილკე ამბობს როდენზე, ყველაფერს სი-ცოცხლის ასპექტში აღიქვამდაო. გოეთეს თვალსაზრისითაც ხომ ბუნება სიცოცხლის გარეშე არ წარმოიდგინება, რადგან „სიცო-ცხლეა მისი საუკეთესო გამოგონება“.

გალაკტიონიც ასეა, მაგრამ მაინც თავისებურად აღიქვამს თუ შეიგრძნობს ყველაფერს. მის მიერ დანახული სურათი ისეა აბსორ-

ბირებული წარმოსახულში, რომ მათ შორის კავშირს ზოგჯერ ვერც იგრძნობ. ვერც იმ იღუმალეებით მოსილ მედიუმს მიაკვლევ, რაც მათ აერთიანებთ. ასეთ შემთხვევაში რაღაც „მეექვსე გრძნობაზე“ ლაპარაკობენ, ვინ გაიგებს, რა გრძნობაა ეს! მიხვედრით კი შეიძლება მივხვდეთ: ალბათ ის ძალა, რაც მატერიას სინათლედ აქცევს... სიტყვას კი მუსიკად. ვალერი გალობის სიმალლემდე აყვანილ სიყვარულზე წერს, სხვები — ბუნების ქორალზე ან მზის ორკესტრზე. გალაკტიონი რომ ნიკორწმინდას უყურებს, თან „ქვის პარმონიას“ უსმენს. მისთვის მთელი ბუნება თითქოს ერთი გაბმული მელოდიაა, რასაც „მზის ორკესტრი“ ასრულებს.

ერთ-ერთ ლექსში გალაკტიონი წერს, მთვარე ფეხით მიდის დიდებისკენო. ამას რომ ვკითხულობ, ისეთი შთაბეჭდილება მაქვს, თითქოს თვითონაც ფეხშიშველი დადოს ცვრიან ბალახებზე და ფიზიკურად შეიგრძნობს ბუნების, მამულის, სამშობლოს სიყვარულს. ვის არ ახსოვს მისი ცნობილი სიტყვები:

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა  
არ გაეიარე — რაა მამული?!

გალაკტიონს საქართველოს ყველა კუთხე ჰქონდა მოვლილი. სულ დადიოდა, დადიოდა, უყურებდა, აკვირდებოდა და ალტაცებაში მოდიოდა. ამაზე დიდი სიამოვნება მისთვის არც არსებობდა:

არ ღირს მსოფლიოს  
მთელი სიმდიდრე  
ერთ გაქროლება  
სამშობლო მხარედო,

ამბობს იგი.

ჯერ კიდევ ჰაბუკი გალაკტიონი ამეღავენებდა ამგვარ ინტიმურ დამოკიდებულებას ბუნებასთან. მძიმე განწყობილებისა და სულიერი შეჭირვების უამს იგი ისევე მიმართავს ბუნებას, როგორც მისი დიდი წინაპარი ნ. ბარათაშვილი. თუ ის ამბობს:

წარვედ წყალის პირს სევდიანი ფიქრთ გასართველად,  
აქ ვეძიებდი ნაცნობს ადგილს განსაყვენებლად,

ან:

და წყნარს საღამოს, ვით მეგობარს შემოვეტრფოდი,  
რომ ჩემებრ იგიც იყო მწუხარ და სევდიანი!

გალაკტიონიც ასევე „ფიქრთგასართველად“ თუ „განსასვენებლად“ მიმართავს მას:

სულით ობოლო, შენ შეგითვისებს  
მხოლოდ ბუნება, მხოლოდ ბუნება...

თუ როგორ ერწყმის ერთმანეთს ბარათაშვილისა და გალაკტიონის ბუნების ეს ინტიმური შეგრძნება, კარგად ჩანს გ. შატბერაშვილის მშვენიერ მოგონებაში:

გალაკტიონი, გიორგი ლეონიძე და გიორგი შატბერაშვილი ზაფხულის ერთ მთვარიან ღამეს ღია ცის ქვეშ სუფრასთან მსხდარან წყნეთში. მერე:

— მთვარემ თანდათან აიწია და თითქოს იმ ხეებს მიუახლოვდა: რომელთა ქვეშაც ჩვენ ვისხედით, — წერს მოგონების ავტორი, — ახლა ალბათ გალაკტიონს თავისი მთაწმინდის მთვარე ახსენდება:

ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!  
მღუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი,  
ქროლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს...  
ასე ჩუმი, ასე ნაზი ჯერ ცა მე არ მახსოვს!

არ შეიძლებოდა ამ მშვენიერ მთვარიან საღამოს ეს ლექსი არ გახსენებოდა მას... მაგრამ ჩემდა გასაოცრად, უკვე კი არ მომეჩვენა, გარკვევით გავიგონე გალაკტიონის ჩურჩული:

ჰე, ცაო, ცაო, ხატება შენი  
ჯერ კიდევ გულზე მაქვს დამჩნეული...

მაშინვე შევხედე გალაკტიონს — ის თავის ირგვლივ ველარაფერს გრძნობდა, დიდრონი, ამღვრეული თვალები ცისთვის მიემტერებინა.

... აწცა რა თვალნი ლაევარდს გიხილვენ,  
მცის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,  
მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ  
და ჰაერშივე განიბნევიან!

მას, ამ უზადო ლაევარდის მკვრეტელს, თითქოს მართლაც დავიწყებოდა საწუთროება. გულისთქმა მისი ამ ცის იქით ეძებდა სადგურს...

ისე მეჩვენა. თითქოს ეს ჩურჩული მხოლოდ მე გავიგონე... ახლაც ასე მგონია. ეს იყო ერთი კაცის გასაგონად ამოქროლილი ნიავის ხმა, და თითქოს ამ ნიავსავით სავსე მისი ჩურჩული:

ჰე, ცაო, ცაო, ხატება შენი...

მაშინ ეს საოცრად მეჩვენა...

უცებ გაჰახსენდა ის საღამო, გალაკტიონის ჩურჩული და მიღვნილი, მუსიკა გალაკტიონის სულისა ბარათაშვილის პოეზია იყო...

### წმინდა არსებობა...

ეს მართლაც ასეა, მაგრამ, როცა ბუნების ამგვარი ვიტალისტური აღქმის საკითხი დგება, შეუძლებელია ისიც არ აღვნიშნოთ, რომ ბუნების განცდაში გალაკტიონის „სულის მუსიკა“ ვაჟა-ფშაველაც იყო...

მე ერთხელ ჩვენი შესანიშნავი ლიტერატურათმცოდნის, აწ განსვენებულ პროფესორ გრიგოლ კიკნაძის მიერ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტთან დაარსებულ „ვაჟას კაბინეტში“ წაიკითხე მოხსენება თემაზე „ვაჟა-ფშაველა და არსებობის ფილოსოფია“. ალბათ იმის გამო, რომ მოხსენება კარგად მომზადებული არ მქონდა, ან ჩანაფიქრი სწორად ვერ გადმოვეცო, ჩემმა ცდამ გაუგებრობის მეტი არაფერი გამოიწვია. როგორც ჩანს, ვერ მიხვდნენ, რა კავშირი შეიძლება მქონდეს ვაჟას (ახლა ვამბობ: თუნდაც გალაკტიონს) ე. წ. „არსებობის ფილოსოფიასთან“ (Lebensphilosophie). ეს ალბათ იმიტომაც მოხდა, რომ ზოგჯერ „არსებობის ფილოსოფიას“ ჩვენს საუკუნეში ფართოდ გავრცელებულ ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ მიმართულებასთან — ეგზისტენციალიზმთან აიგივეებენ. ამან ერთგვარი ირონიული განწყობილება შექმნა:

— ღმერთო ჩემო, რას არ გაიგონებს კაცი, ვაჟა-ფშაველა და ეგზისტენციალიზმი?!!

მე კარგად მესმის ამ ირონიის მიზეზი და არც თუ უსაფუძვლოდ მიმაჩნია ის, მაგრამ უნდა გამოვტყუდე, რომ ამ საკითხზე გული არც ახლა ამიყრია. იგი მაინც არ შორდება ჩემი ლიტერატურული ძიებრს სფეროს. გულისხმა ახლაც იმას მიკარნახებს, რომ საკითხის ამგვარი დასმა შეიძლება სწორია, მაგრამ, როგორც ჩანს, მას სხვაგვარად უნდა დასაბუთება. ამის თქმაც უჩარობის ჩარაა, თორემ განა არ ვიცი. ამგვარი განცხადებით რომ ვერც ახლა დავასაბუთებ რამეს. ისე კი, რა სათქმელია, მე აზრადაც არ მომსვლია, ვაჟას შეიქმნებდა ეგზისტენციალისტურ ფილოსოფიასთან დაშეკავშირებინა ან, მით უმეტეს, გამეიგივეებინა მასთან. არავითარ შემთხვევაში! არსებობის ფილოსოფია ეგზისტენციალიზმის არც გამოგონებაა და არც საკუთრება. თუ რამ მსგავსებაა მათ შო-

რის, შეიძლება საკითხის დაყენება (არსებობის აღმოჩენა) იყოს და არა გადაწყვეტა. ზოგიერთს კი უცნაური ჩვეულება სჭირს. სიტყვა თუ მოიტანს და რაიმე საკითხთან დაკავშირებით ჩვენს რომელიმე მწერალს დასავლეთის თანამედროვე ლიტერატურის წარმომადგენელთა შორის ან თუნდაც ახლომახლო ახსენებ, მაშინვე განგაშს ტეხს. კაცმა არ იცის, რატომ?! განა ასეთი რამ აუცილებლად ამ მწერლების მსოფლმხედველობრივ მსგავსებაზე მიუთითებს? სრულიადაც არა! ერთნაირი საკითხის დაყენება ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მის ასევე ერთნაირად გადაწყვეტას. მწერლის მსოფლმხედველობა კი უმთავრესად საკითხის გადაწყვეტაში ჩანს და არა მის დაყენებაში. გოეთე ამბობდა, „ქვეშარიტებასა და მცდარობას ერთი და იგივე წყარო აქვთო“. თუ ამის აზრს კარგად არ ჩავუკვირდებით, ეს საუბარიც ბევრ გაუგებრობას გამოიწვევს. თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურაში ბევრი ერთნაირი საკითხია დაყენებული (ე. წ. მარადიული თემებიც ხომ არსებობს?), მაგრამ მათი გადაწყვეტაა სხვადასხვაგვარი, იმისდა მიხედვით, თუ ვინ რა მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით უდგება მას.

ჰოდა, ამ შემთხვევაშიც ასეა. მე მხოლოდ იმის თქმა მინდა, ვაჟა-ფშაველასთან და გალაკტიონთან ბუნება მხოლოდ არსებობის ასპექტში აღიქმება, ხოლო არსებობა ბუნებისა, როგორც ფილოსოფოსები ამბობენ, არის შეგნების არსებობა. ეს არის და ეს, სხვა არაფერი. ეგზისტენციალიზმი კი გარკვეული მსოფლმხედველობაა, რასაც არაფერი საერთო არა აქვს ვაჟას (ან თუნდაც გალაკტიონის) ამგვარ თვალსაზრისთან.

მე უკვე ვწერდი („ფაუსტური პარადიგმები“, წიგნი მეორე), რომ „ეგზისტენციალიზმი დეკადანსისა და დეზინტეგრაციის ფილოსოფიაა“. ამასთან კი ვაჟას ან გალაკტიონს, მართლაც, რა შეიძლება საერთო ჰქონდეთ! ისევ არაფერი! საქმე ეხება მხოლოდ ერთ ცალკეულ საკითხს — არსებობის აღმოჩენას ბუნებაში, უფრო კონკრეტულად კი დებულებას: ბუნების ელემენტები და საგნები კი არ არიან (მყოფობენ) მხოლოდ, არამედ არსებობენ კიდევ, ე. ი. სინამდვილე მხოლოდ არსებობის ასპექტში აღიქმება.

ასეთ რამეს ჯერ კიდევ ჯორდანო ბრუნო წერდა:

— რაოდენ მცირე და უმნიშვნელოც არ უნდა იყოს საგანი, მასში მაინც არის ნაწილი სულიერი სუბსტანციისა, რომელიც, ჰპოვებს თუ არა შესაფერის სუბსტრაქტს, მიელტვის მცენარედ ან ცხოველად გახდომას ან ყალიბდება ისეთ სხეულად, რასაც ჩვეულებრივ სულიერ საგანს უწოდებენ ხოლმე. ასე რომ, სული არის

ყველა საგანში და არ არსებობს უმცირესი ნაწილიც კი ბუნებაში, რომელიც არ მიელტვოდეს გაცოცხლებას...

თანამედროვე ევროპული პოეზიისათვის (და ბევრ მის წინამორბედთათვის) ეს არ არის უცხო საკითხი. ეგზისტენციალისტების ერთ-ერთი მამამთავარი მარტინ ჰაიდეგერი წერს, რომ მას ისეთი არაფერი უთქვამს, რაც რაინერ მარია რილკეს პოეზიაში არ ამოეკითხოს (მერედა, რილკე ეგზისტენციალისტი ხომ არ არის?!).

მაინც რა უნდა „ამოეკითხა“ ჰაიდეგერს რილკეს პოეზიაში? იქნებ აზრი იმის შესახებ, რომ ჩვენ ვერ მივწვდებით ყოფიერების რაობას და ვერც მის შინაარსს გავიგებთ, თუ მხოლოდ ე. წ. „წმინდა საგნობრივობის“ (rein sachliche) ანალიზს დავეყრდნობით. სულერთია, არსში სუბიექტი ისედაც ვერასოდეს გაერკვევა, რადგან მისი სფეროა მხოლოდ ფენომენი — ე. ი. ეიდოსის „წმინდა არსებობა“. შემეცნების საზღვარი მოვლენაა, ის, რაც ადამიანის ცნობიერებაში შემოდის. „სამყაროული ყოფიერებაც“ თვით ადამიანშია მოცემული, მის მეობაში ანუ Jn-Sein-ში. ამიტომ ყოფიერება მასში ყოფნას ნიშნავს — Jn-Sein-ს და წარმოიდგინება მხოლოდ ადამიანურის ასპექტში. ამიტომაც, რომ რილკე საგნებსაც ადამიანურ ასპექტში გვიჩვენებს. ის კი, როგორც მოგახსენეთ, თანამედროვე პოეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. ასეთივედ მიგვაჩნია (რა თქმა უნდა, რილკესგან სრულიად დამოუკიდებლად) გალაკტიონი, რომელიც პოეტურ სახეებში უჩვენებს არსებობის ფორმებს. რაც შეეხება მათ წინამორბედებს, ვის არ ასახელებენ: პლატონს, არისტოტელეს, ნეტარ ავგუსტინეს, თომა აკვინელს, პასკალს, კირკეგორს, ნიცშეს, ჰუსერლის (არც ესენი იყვნენ ეგზისტენციალისტები). მე კი ამ შემთხვევაში მივმართავ ვაჟა-ფშაველასა და გალაკტიონს, რომელთა შემოქმედებაში, ჩემი ღრმა რწმენით, ეს „არსებობის აღმოჩენა“ არანაკლებ ნიშანდობლივია, ვიდრე სხვა ვინმესთან. ისევ ვიმეორებ: ცხადია, ყოველგვარი ეგზისტენციალიზმის გარეშე. საქმე ის არის მხოლოდ, რომ აქ ფილოსოფიური და პოეტური ასპექტი ყოველთვის როდი ემთხვევა ერთმანეთს, მით უფრო განსხვავებულია მათი გამოსახვის ფორმები...

### მოაზროვნე ბუნება...

ახლა იმის ღრო არ არის, ამ საკითხებს ჩავეუღრმავდეთ, მაგრამ სულ გვერდის ავლაც არ ივარგებს, რადგან ამასთან ჩვენი

საუბრისთვის ბევრი საინტერესო საკითხია დაკავშირებული. ეს გასაგებიცაა, რადგან ჭეშმარიტი პოეზია არასოდეს არ ყოფილა გულგრილი ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის მიმართ. ჩვენმა საუკუნემ კი ადამიანის, როგორც „ქმნილებათა გვირგვინისა და სულიერთა მეუფის“ პრობლემა ფილოსოფიური აზროვნების ფოკუსში მოაქცია. შეიძლება ამის შედეგი იყოს ფაქტი, რომ არასოდეს ისე არ გადაჯვარდინებულა ერთმანეთთან ფილოსოფიური და ლიტერატურული პრობლემები, როგორც ჩვენს დროს. სამყაროს გააზრებისა და ახსნის გლობალურმა ამოცანამ თუ ადამიანთა განცდების რთული კომპლექსის სუბლიმირებამ, კვლავ მოუხმო მრგვალ მაგიდასთან როგორც ჰუმანიტარულ, ისე საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა წარმომადგენელთ. ა. აინშტაინმაც განაცხადა, რომ მათ აერთიანებთ სამყაროს შეცნობის საერთო ამოცანა, რაც, ცხადია, ადამიანთა საზოგადოებისა და პიროვნების პრობლემებსაც გულსხმობს. იმასაც წერენ, ეს საკითხები „ეპოქის ფილოსოფიურ მოღადად“ იქცაო. დასავლეთის თანამედროვე ფილოსოფიის წარმომადგენელნი ამას უმთავრესად პიროვნების კრიზისის უკავშირებენ, ჩვენ კი პიროვნების თავისუფლების პრობლემა გვინტერესებს, ე. ი. როგორც მოგახსენეთ, საკითხი აქ ერთი და იგივეა, მიდგომა კი სხვადასხვაგვარი. ჩვენში ამ მხრივ გარკვეული ტრადიციაა შექმნილი, რაც ყველაზე მკაფიოდ ვაჟა-ფშაველას აქვს გამოთქმული. მისი აზრით, ბუნების უმაღლესი და უმშვენიერესი ნაყოფი ადამიანია, გრძნობა კი — სიყვარული. პიროვნების პრობლემაც ამ ასპექტშია განხილული. ასეა გალაკტიონთანაც. ეს საპი იპოსტასი მისი პოეზიის მთავარი საგანია; უწინარეს ყოვლისა კი ადამიანი, რის გარეშე არც ბუნების მშვენიერება წარმოიდგინება და, რა თქმა უნდა, არც სიყვარული...

ჩვენი საუკუნის ფილოსოფიასა და მწერლობაში ამ საკითხზე უმთავრესად ორი, დიამეტრალურად საწინააღმდეგო თვალსაზრისია განვითარებული. ამბობენ, რომ ადამიანის ანუ პიროვნების პრობლემა სრულიად ახლებურ შესწავლას მოითხოვს. მართინ ჰაიდეგერი წერს:

— არც ერთ ეპოქას არ ჰქონია იმდენი სხვადასხვაგვარი ცოდნა ადამიანის შესახებ, როგორც თანამედროვეობას, მაგრამ არც ერთ ეპოქას არ სცოდნია ისე ცოტა თუ რა არის ადამიანი, როგორც დღევანდელს...

ამით ჰაიდეგერს იმის თქმა უნდა, რომ „ადამიანი არასოდეს

არ ყოფილა ისე პრობლემატური, როგორც დღეს“. მისი აზრით, ეს ეხება ყოფიერების (Sein) საკითხსაც. იგი, როგორც ვიცით, ამტკიცებს, რომ ჩვენ ვერასოდეს ვერ მივწვდებით საგანთა ყოფიერების ანუ საკანობრივი ყოფიერების რაობას, თუკი დავეყრდნობით მხოლოდ საგნობრივის (gegenständlich) ანალიზს. ჰაიდეგერის აზრით, ყოფიერების პრობლემის შესწავლის დროს, პირველ რიგში უნდა დავეყრდნოთ ადამიანის ყოფიერებას ანუ Dasein-ს. აქედან ჩანს, რომ ჰაიდეგერთან ყოფიერების პრობლემა ძირითადად უკავშირდება ადამიანის არსებობას. მისი აზრით, ეს აღრეც იყო, მაგრამ მაშინ ადამიანი ესმოდათ არა როგორც არსებობა, არამედ არსი, რითაც პიროვნებას აიგივებდნენ საგანთან (ობიექტთან). ახალი ონტოლოგიის მიხედვით კი პიროვნება არსებობაა და არა არსი.

ასევე მსჯელობს კ. იასპერსიც:

— არსი ადამიანს განიხილავს, როგორც ობიექტს, საგანს. ამიტომ შემეცნების ცენტრში საგანია. გონება შეიყვანს მას თავისი სუბიექტური მდგომარეობისაგან დამოუკიდებლად. აქ რაც უფრო ნაკლებია საკუთარი, მით უფრო ახლოა ჭეშმარიტება. ადამიანი კი მხოლოდ მომენტი, საშუალება, რომლითაც თვით საგნის ობიექტური ჭეშმარიტება უმკლავდება თავისთავს. ამას ეწოდება ჰეგელის „აბსოლუტური სულის თვითშემეცნება“. ასეთ შემთხვევაში მოაზროვნე და საგანი გაგებულია როგორც ერთგვარი დაპირისპირება (მე და ის, სუბიექტი და ობიექტი). ძველი ფილოსოფიასათვის ეს იყო აზროვნების წინამძღვარი. იმ შემთხვევაშიც, როცა ადამიანი გაიზარებს თავის თავს — ის მაინც იყოფა სუბიექტად და ობიექტად. სუბიექტ-ობიექტის დამოკიდებულება აქ აუცილებლობაა, რადგან ადამიანიც გაიზარება როგორც საგანი, არსი. ამიტომ იყო, რომ სპინოზამ ადამიანს *res cogitans* — მოაზროვნე საგანი უწოდა. ამგვარი გაგებით ადამიანი მოქმედების სუბიექტი აღარ არის. იგი კი არ მოქმედებს, არამედ მისით მოქმედებენ.

ეს პოეზიაშიც ცნობილია. რემბო წერდა, მე კი არ ვფიქრობ. მე მფიქრობენო. ტიციანიც ამბობდა, „მე არ ვწერ ლექსებს, ლექსი თვითონ მწერსო“...

ლიტერატურული თვალსაზრისით თუ ვიმსჯელებთ, ყოველგვარი ეს ცალმხრივობაა, სინამდვილეში კი არა მარტო ადამიანის გასაგნებაა პრობლემა, არამედ საგნების გაადამიანურებაც, ე. ი. არსებობის, ეგზისტენციის აღმოჩენა როგორც ადამიანებში, ისე საგნებში, რასაც ჩვენ ბუნების ვიტალისტურ გაგებას ვუწოდებთ.

აჲ თვალსაზრისით, საგნები ისევე არსებობენ, როგორც ადამიანები. სინამდვილეც მხოლოდ არსებობის ასპექტში აღიქმება და ერთ სტრუქტურაში (ჰაიდელგერის მიხედვით *Jn-der-Welt-Sein*-ში) თავსდება. მისი დადასტურებაა ფიქრი („ფიქრობ, მაშასადამე, ვარსებობ“). ვაჟსთან ეს ასე გამოითქმის: ნისლი ფიქრია მთებისა. მის პოეზიაში მთებიც ფიქრობენ. არა, ასე არ არისო, რომ უთხრან მთებმა, — არ დაიჭერბს, ეწყინება კიდეც ამგვარი ტყუილის თქმა და გულნაკლული შეეკითხება:

— [მაშ] რად იბურავთ თავს ხშირის ნისლებით, თუ ჩუმ-ჩუმად რასმე არ ჰფიქრობთ და მაგ ფიქრს არ გვიმაღავთ ადამიანის შეილება?! რად მოგყავთ ბალახი? რად აღნთ ცივთა წყაროთა? რად აქანებთ ზეავებს? რადა ზრდით ლალთა ხარ-ჯიხვთა?! ვის ატყუებთ, თქვე კარგებო!

ბუნების ამგვარი ვიტალისტური გაგება კი განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ვაჟას, რილკეს და გალაკტიონის პოეზიისათვის. ამ საკითხში ყოველ მათგანს თავისებური ასპექტი აქვს, რაც განსხვავებასაც გულისხმობს და მსგავსებასაც, როგორც ფილოსოფიური, ისე პოეტური ასპექტით. აკი პ. ვალერიმ თქვა, ლექსებში ფილოსოფია კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ პოეზიאו (და ამაში არის სიმართლე). თ. ელიოტიც ამბობს:

პოეზია არ არის ფილოსოფიის, რელიგიის ან თეოლოგიის შემცველი. მას საკუთარი ფუნქცია აქვს...

... ბუნების ელემენტებისა თუ საგნების პოეტური ხედვა მრავალ თავისებურებას შეიცავს. გოეთემ რომ თქვა, „ხედვა ფორმის მიცემაო“, ეს მეტად რთული პროცესია, თანაც, უფრო გულთმისნობის საქმე, ვიდრე გონებრივი განსჯისა. ისევე გოეთე ამბობს:

— გონების სინათლეს ჩვენ ყოველთვის მივწვდებით, მაგრამ გულისცემას — არა...

მერე ამგვარი დაპირისპირების შერბილებაც სცადეს და თქვეს, „დიდი აზრებიც გულიდან მოდისო“, მაგრამ ერთიანი (გალაკტიონი: „ერთი სანახავიდან“) ხედვის პრობლემა მაინც ვერ გადაწყდა.

არც თვალთ ხედვა აღმოჩნდა იოლი საქმე. ვინც რამეს უყურებს, ყველას როდი აქვს ხედვის უნარი.

— თვალეზი გახელილი რომ გაქვს, მიტომ გგონია, რომ ხედავ? — ესეც გოეთეს სიტყვებია. რილკე მიხვდა ამას, რაც მთე-

ლი გარდატეხა იყო მის მსოფლმხედველობაში. მისი ავტობიოგრაფიული გმირი — მალთე ლაურიდს ბრიგეე ამბობს:

— მე ვსწავლობ ხედვას. კარგად არც ვიცი, რას ნიშნავს, მაგრამ ვგრძნობ, რომ ახლა ყველაფერი უფრო ღრმად შემოდის ჩემში. თუმცა იქ კი არ წყდება, სადაც წინათ მთავრდებოდა, არამედ გრძელდება ჩემში. ამით მე მთელი შინაგანი სამყარო აღმოვაჩინე, რომლის შესახებ ადრე არაფერი ვიცოდი. ახლა კი ყველაფერი იქეთკენ მიეშურება...

შინაგანი პოეტური ხედვის სიმძაფრემ ათქმევინა გალაკტიონსაც, „აღმოვაჩინე ქვეყანა მთელიო“. ამგვარი „აღმოჩენა“, რილკეს განმარტებით, უხილავიდან ხილულში გადასვლაა, რითაც პოეტი ხდება „განმარტებულ სამყაროში“ (erläutertes Welt), სადაც იგი მარტოა, სასოწარკვეთილი და ამოდ ეძებს პასუხს კითხვაზე: რა არის ყოფიერების აზრი? ასეა ჭაბუყ გალაკტიონთანაც. იგი არავისგან არ მოელის ამ კითხვაზე პასუხს, არც თანამემამულეების, არც ღმერთისა და არც ანგელოსებისაგან. პოეტი უცხოა და მიტოვებული. მართალია, იგი ხდება ახლობელ და საყვარელ საგნებსაც, მაგალითად, ხეს, მაგრამ ყოველივე ეს შემთხვევითია და წარმავალი. სილამაზე ქრება, გრძნობა ნელდება, სინამდვილე კი ბევრ რამეს ითხოვს ჩვენგან. ჩვენც გვჭირდება რაღაც, მაგალითად, გაზაფხული, ვარსკვლავები ან კიდევ ვიოლინოს დამატკბობელი ბგერები. იმათაც სურთ, რომ ჩვენ ვიგრძნოთ ისინი. მათში ადამიანურია ჩაქსოვილი, ამგვარ გაგებას გალაკტიონთან ბუნების გაქსოვებურ ვიტალისტურ შგვრძნებამდე მივყევართ: რილკესთან კი — ხილული და უხილავი სამყაროს ერთმანეთთან დაპირისპირებამდე. ხილული ის არის, რასაც ჩვენ გრძნობათა ორგანოების საშუალებით აღვიქვამთ და სიყვარულის საშუალებით უხილავად ვაქცევთ, ე. ი. თვალთ ხილულისაგან გულის სფეროში გადაგვყავს და იქ გარდაექმნით, რის შედეგიცაა „სოფელ უსახოსა ნივთისა“, სადაც წარმოიშობიან არსებული, მაგრამ უხილავი საგნები. რილკე წერს:

— ამგვარად შექმნილი სამყარო არის ნამდვილი და მისი შექმნაა ადამიანის არსებობის უმძალესი მიზანი...

რამდენადმე სხვაგვარად, მაგრამ მაინც ამასვე უნდა ნიშნავდეს გალაკტიონის მიერ აღმოჩენილი სამყარო, სადაც ყველაფერი არა არსების, არამედ არსებობის ვიტალისტურ ფორმაშია „განსახოვნებული“. ეს არის ვაჟასეული „უჩინო საგანი“ (რუსთაველთან „უსახო ნივთი“). პოეტი უყურებს და თავისშივე

ხედავს იმას, რასაც გულ-გონებაში გადაამუშავებს. ეს ვაჟას თვალსაზრისიკაა. ისიც „თვალდამშეული“ შეჰყურებდა ბუნების საოცრებას. შეჰყურებდა და ხედავდა კიდეც. თუმცა იმახაც გრძნობდა, რომ ამგვარ ხედვასაც თავისი საზღვრები აქვს: ჰნახეს და გაათავეს, ახლა კი უნახავის დანახვა მოსწყურებიათო. ასეა. ვაჟას შემდეგ რილკემაც (ცხადია, ისევ სრულიად დამოუკიდებლად) შენიშნა ეს საზღვარი (იხ. დალი სიხარულიძე: „რაინერ მარია რილკე“, დისერტაცია). იგი არ უარყოფს იმას, რაც ჰერეტიკით მოიპოვა, მაგრამ „სადამდე შეიძლება მარტო ხედვა?“ („Schaugend wie lang?“). რილკე ფიქრობს, რომ ხედვასაც საზღვარი აქვს და, თითქოს ვაჟა წაეკითხოს, ისე წერს, „თვალმა უკვე გააკეთა თავისი საქმეო“ და განაგრძობს: „ახლა გულის ჯერიაო“. რატომ? იმიტომ, რომ დანახულ სამყაროს „სიყვარულში უნდა გაიფუჭქნოს“, სიყვარული კი „უფრო ღრმად ხედავს საგნებს, ვიდრე თვალი“. არა ჰერეტიკით, ყურებით, არამედ გულით, სიყვარულით დანახული საგნებია („გულის ქმნილება“ Herz-Werk) უფრო ჰემშარიტი. ისევ ვაჟა გავიხსენოთ. ბუნების უმაღლესი გრძნობა სიყვარულიაო, რომ წერს, ეს კი გულით ხედეა და არა თვალებით, რაც სხვადასხვაა, ზოგჯერ ერთმანეთის გამომრიცხველიც — ვინც მარტო გულით უყურებს, თვალთ ვერაფერს ხედავს ან ხედავს სხვა რამეს, რაშიც იკარგება რეალობა. ასეთ დროს „თვალთ უბნელდებაო“ ამბობენ. ამიტომაც, ვისაც პოეტური (გულით) ხედვის დროს სინამდვილის დაკარგვა არ უნდა, გულს, გონებას და თვალთახედვას არ უპირისპირებს ერთმანეთს. ჯერ კიდევ სოლომონ ბრძენი წერდა, „წარმართე გონება გულისა შენისაო“. შემდეგ რუსთაველიც:

გული, ცნობა და გონება ერთმანეთზედა ჰკიდია.

არც ვაჟა ამორებს გულსა და გონებას. ის კი არა, მანამ გაუგონარ კომპოზიტსაც ქმნის — „გულ-გონება“. თვალთ დანახული გულ-გონებაში უნდა გადაამუშავდესო. ან ასე: „ჰნახეს და გაათავეს, რასაც ინათი თვალთ და გული მისწვდებოდაო“. მერე „საერთოდაც ითქვა, „თვალეზით შეიძლება ბევრს უყურო, გულით მხოლოდ ერთსო“. ისიც, „თვალთ გულის მოწყეაო“. ვაჟასთვის კი ენაა გულის მოციქული:

ღვალებული გულისა  
უნდა ამოთქვას ენაბა.

ილიაც ამბობს, „ენამ გულისა უნდა თქვასო“, მაგრამ „ვი-

თარცა აზა მსგავს არიან პირი პირისა, ეგრეთ არცა გული კაცთა-  
ნი“. ამის გამო არც გულით დანახული ბუნებაა ერთნაირი. აქაც  
ორი ასპექტი შეინიშნება. გოეთეს ფაუსტი თუ ამბობდა, ორი  
სული ცხოვრობს ჩემშიო, გულიც ასეა. იგი ორი თვალთ ხე-  
დავს ყველაფერს. გახსოვთ, ილია რომ ათქმევინებს ოთარაანთ  
ქვრივს?

— გული რად იხედება გარეთ ორის თვალთა, რად? — რა-  
ტომ ერთი თვალი არ ებრმავის, როცა მეორე იყურება?..

არ შეიძლება და იმიტომ. ქვეყანა წინააღმდეგობათა ერთი-  
ანობაა, ამიტომ გულით დანახული საგნებიც და მოვლენებიც  
ორგვარია. ბუნება ხომ კეთილია, მაგრამ ზოგჯერ ისიც „მქნელია  
ავისა“. გალაკტიონის მეფისტოფელმაც დაიბრმავა ცალი თვალი,  
რათა მეორის ხედვა გაეძლიერებინა, მაგრამ რა გამოვიდა? არაფე-  
რი! არც შეიძლებოდა რამე გამოსულიყო, რადგან ასეთია საგანთა  
ხედვის ორგვარობის მოდუსი. თვალთ იმას ვერასოდეს დაინა-  
ხავთ, რასაც გულით. ამიტომაც, რომ ვისაც გულთმისნობა  
თუ გულთამხილაობა დახშული აქვს, მხოლოდ თვალებით  
უმზერს, უყურებს ქვეყანას, გული და გონება (ვაყასებურად „გულ-  
გონება“) კი გამოთიშულია. ამაზე იხუმრეს კიდევ, ასე თუ გაგრ-  
ძელდა, ადამიანებს შორეულ მომავალში ნესვის ოდენა თვალები  
ექნებათ და არავითარი ტვინიო...

ვაჟამ ეს ასე თქვა:

რა უნეგემო ყოფნაა  
წელთა სვლა მხოლოდ მზერაში...

... გულით ხედვის ბუნება კი სულ სხვაა: თვალთ დანახულის  
გულ-გონებაში „გარდაქმნა“, მისი „განდიდება“ „შინაგანი სამყა-  
როს სივრცეში“, იმაზე მეტის აღმოჩენა, რაც არის, ყველაფრის  
სიცოცხლისა და სიყვარულის პრიზმაში გატარება და ახალი მანამ  
არნახული, თანაც სრულიად თავისებური სახეების შექმნა...

ეს, სხვაგვარად რომ იყოს, გალაკტიონი როგორ დაინახავდა  
„ფერად ქარებს“, გაიგონებდა „ჰარხალის ხარხარს“ ან იგრძნობდა  
„სიშინდების გაქრუოლებას“?

ამრიგად, არა მარტო თვალთ, გულით თუ გონებით დანა-  
ხული ბუნება, არამედ მათი ერთობლივი, სიმულტანური ხედვა,  
გადამუშავება და განდიდება ქმნის იმ წარმტაც პოეტურ სამყა-  
როს, სადაც ყველაფერი არსებობის ფორმაშია დანახული...

## მგრძნობიარე ყვავილები...

უწინ, მოგეხსენებათ, ამის შესახებ წერდნენ, ეს ანიმიზმიაო, ჰილოძოიზმი თუ პანთეიზმიო. არა. ეს არსებობის აღმოჩენაა ბუნებაში და ისეთი ვიტალისტური თვალსაზრისი, რაც ვაჟას ათქმევინებს:

— უენოა ბუნებაში ყველაფერი, რასაც ვხედავთ, მაგრამ რამდენ რასმე ეუბნება ჩემს გულს ეს მთები, ეს ტყე...

შემდეგ კი ასე:

უღლო საგნებს სული ჩავბერე,  
ავსაუბრე ლოდები კლდისა.

ვაჟამ, რა თქმა უნდა, იცის, რომ უსულო საგნებს სულს ვერ ჩაბერავს და ვერც კლდის ლოდებს ავსაუბრებს (მართლაც ანიმიზმის საფეხურზე ხომ არ დგას!), მაგრამ ბუნების „საიდუმლო ენა“ კი კარგად ესმის. ამას თვითონაც ამბობს:

— რაც უნდა ვეცადო, ლოდებს ხმას ვერ ამოვალებინებ, ენას ვერ ჩავუდგამ, ბრაზი კი მომდის, ღვთისა წინაშე, და ამიტომ რმათ მაგივრად მე მოვეყვები ყბედობას, ვითომ ისინი ლაპარაკობენ...

უფრო ადრე გოეთე წერდა:

— ბუნებას არა აქვს მეტყველება და ენა, მაგრამ იგი ქმნის ათას ენასა და გულს, რომლითაც ის ლაპარაკობს და გრძნობს...  
ბარათაშვილიც:

მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო  
უასაკოთაც და უსულთ შორის.

ადამიანს არ ესმის ბუნების ამგვარი ენა, მაგრამ იცის, რომ „ქვეყანა ერთი ფიქრითა და გრძნობითაა განმტკიცებული“, იგი მთლიანია, „არსებით განუყოფელი“, ხოლო გრძნობაგაფაქიზებული პოეტი. „იგი, ვინც აზრითა ჰმალლობს“, ამყარებს „მდუმარე კავშირს უსაზღვროდ და უხმოდ მეტყველ ბუნებასთან“ (გოეთე).  
ვაჟაც წერს:

— ვხედავთ კარგად, ბუნებას რომ თვალეები არა აქვს, არც თავი აბია და ტვინი სად ექნება? მაგრამ მისი წესი და რიგი, მისი სიმტკიცე აზრისა და მისწრაფება ჩვენ გვაოცებს და გვაკვირებს...

რა სალაპარაკოა! განა ვაჟა ვერ ხედავს განსხვავებას ბუნების „უტყვე“ და „მეტყველ“ ელემენტებს შორის?! ეს ხომ მისი სიტყვებია:

ჩვენ, უენ-პირო ბუნება,  
სხვა ვართ, კაცთაგან ვსხვავდებით.

გოეთემ და ვაჟამ (დაჯუმატებ: გალაკტიონმა) კარგად იციან, რომ ბუნებას თავისი საკუთარი ენა და გული აქვს, რომლითაც ის მეტყველებს და გრძნობს. ისევ გოეთე წერს: „ბუნება განუწყვეტლივ ფიქრობს და აზროვნებს, მაგრამ არა როგორც ადამიანი, არამედ ბუნება...“

მერედა, ბუნება მართლაც ფიქრობს, აზროვნებს, გრძნობს ან განიცდის? — იკითხავს ვინმე. უწინ თვით ამგვარი კითხვის დასმაც გვეუცხოვებოდა, ვიტყოდით, რა სისულელეს გვეკითხებოდნო.

ჩვენი პასუხიც ერთმნიშვნელოვანი იქნებოდა: რა თქმა უნდა, არა! ახლა? უნდა ვითხრათ, რომ ახლა სხვა მდგომარეობაა. მე, რომ იგივე კითხვა დამისვას ვინმემ, ყოველ შემთხვევაში, ასე ერთმნიშვნელოვან პასუხს მაინც არ გავცემდი. ვიტყოდით: რა ვიცი, იქნებ ასეც იყოს-მეთქი. ალბათ ასეთი პასუხი ბევრს ახლაც გაუკვირდება, ზოგი რაღაცაში შეეჭვდება კიდეც, მაგრამ მე სულხან-საბა ორბელიანის სიტყვებს შევახსენებ მათ:

— ნერგინცა სულიერად ითქმიან, რამეთუ აქუს მათ მოძრაობისა და აღორძინებითისა და თესლოვანების ძალი...

ეს კი სულაც არ არის ანიმიზმი ან პანთეიზმი თუ ჰილოძოროზმი, როგორც ჩვენში წერენ. საბას „სულიერობა“ სხვა არაფერია, თუ არა „სიცოცხლით განმატველობითი, მოძრაობითი ნივთიერი ისა ძალითა მოქმედება და გრძნობის ქონება“.

ამიტომაც ვამბობ: მოდით, ცოტა ხნით დავივიწყოთ ეს ადამიან-ქამინდელი ანიმიზმი, ჰილოძოროზმი თუ პანთეიზმი და ყოველივე ამას შევხედოთ თანამედროვე მეცნიერების თვალსაზრისით. „რომელი მეცნიერებისო“? — იკითხავენ გაოცებულნი. „მცენარეთა ფსიქოლოგიის“, — ვუპასუხებ მე. აქ შეიძლება ვინმემ თავიც ვერ შეიკავოს და დაიძახოს:

— ხომ არ გადარეულხარ, მცენარეთა ფსიქოლოგია ვინ გაიგონაო. ჭერჭერობით არც არავინ, მაგრამ მცენარეთა ფიზიოლოგია ხომ არსებობს. ჰოდა, იმათ მეტად საინტერესო აღმოჩენები აქვთ. რამდენადაც ვიცი, ახლა ფსიქოლოგებიც დაინტერესდნენ მათი მონაცემებით და უკვე განსაცვიფრებელს კი არა, პირდაპირ ფანტასტიკურ (მე ვიტყვოდი, თანაც შემამფოთებელ) შედეგებს აღწევენ.

მართალი ვითხრათ, მე ამ საქმისა დიდი არაფერი გამეგება,

მაგრამ ის, რაც ამის შესახებ სპეციალურ ლიტერატურაში ამოვიკითხე, ახლაც ტანში ჟრუანტელად მივლის.

მე ვიცი, რომ არსებობს ყოველივე იმის საწინააღმდეგო აზრიც, რაც აქ იქნება გადმოცემული, მაგრამ ჯერ ადრეა კატეგორიულად თქმა, რაა ჭეშმარიტი და რა — არა. ამგვარი ნაადრევი კატეგორიულობა კი ზოგჯერ უხერხულ მდგომარეობაში გვაგდებს. ამიტომ, მე მგონი, უმჯობესია, ჯერ ვარაუდების სფეროთი დავკმაყოფილდეთ. მე კი ამას უფრო ე მოციურის თვალსაზრისით ვუყურებ და რაკი თვითონ გარკვეული აზრის გამოთქმა არ შემიძლია, იმას გიაზობთ, რაც სხვებისგან გავიგონე; თან ჰეროდოტეს ავტორიტეტს ამოვეფარები და ვიდრე იმ ამბების თხრობას შევუდგებოდე, მის სიტყვებს შეგახსენებთ:

— მე თქვენ გიაზობთ იმას, რაც გავიგონე და სრულიადაც არა ვარ ვალდებული, თვითონაც მჯეროდეს ეს...

თუ ვინმე მკითხავს, ვისგან გაიგონეთო, ამას კი გეტყვით. აი, ჩემს წინ დევს ს. ივანოვის წიგნი „Отпечаток перстня“, გამოცემული 1973 წელს. ეს არის სამეცნიერო-პოპულარული წიგნი სერიიდან „შესანიშნავ იდეათა ცხოვრება“. თუ არ წაგიკითხავთ, მე გაგაცნობთ იმ ადგილებს, რომელნიც ჩვენთვის საინტერესოა. ფიქრი ნუ გაქვთ, ჩემით არც არაფერს მივუმატებ და არც არაფერს დავაკლებ. დანარჩენი კი თქვენზეა დამოკიდებული, გინდა დაიჭერეთ, გინდა არა. აკი მოგახსენეთ, სრულიად საწინააღმდეგო აზრიც არსებობს-მეთქი. თუ გნებავთ, ამაზეც მიგიითითებთ (პროფ. ი. გუნარის სტატია, Литературная Газета, 1974, № 35). მე კი, როგორც მოგახსენეთ, ყოველივე ამას უფრო ემოციურად განვიცდი და ასეც გიაზობთ:

... ეს ამბავი თურმე ასე დაიწყო. ამერიკელი მეცნიერი ლუთერ ბექსტერი მუშაობდა კანის გალვანური რეაქციის ელექტრორეგისტრატორის გაუმჯობესებაზე. ერთხელ იგი თავის ლაბორატორიაში რწყავდა ფილოდენდრონს (მცენარეა) და დაინტერესდა გაეგო, რამდენი ხანი გავიდოდა, ვიდრე წყალი ფესვებიდან ფოთლებამდე მიაღწევდა. ეს ძალიან ადვილი საქმე იყო და მან ფოთოლს შეუერთა ელექტრორეგისტრატორი. რამდენიმე ხნის შემდეგ თვითმწერმა მოხაზა მრუდი. ბექსტერის ცნობისმოყვარეობა დაკმაყოფილდა, მაგრამ აქ მას „ცელქმა აზრმა“ (Шальная мысль) გაუელვა: ხომ შეიძლება მცენარეებიც ისევე გრძნობდნენ, როგორც ჩვენ? და განიზრახა... მცენარის ემოციური რეაქციის(!) რეგისტრაცია. ამისთვის ფილოდენდრონის ფოთოლთან

უცებ გაჰკრა ასანთს, ისე რომ, მცენარეს არც შეხებია. მრუდო მაშინვე ავარდა ზევით! ამ ფაქტს ბექსტერი ასე განმარტავს:

— ფილოდენდრონმა იყვირა (!) არა ტკივილისაგან, არამედ შიშის გამო! მაშასადამე, იგი მიხვდა, რომ ეტკინებოდა...

ამას ექსპერიმენტების მთელი სერია მოჰყვა. ცდებს ატარებდნენ მოსკოვშიც, ტიბირიაზევის აკადემიის მცენარეთა ფიზიოლოგიის კათედრაზე. და აი, უკვე არა გოეთეს, ბარათაშვილის ან ვაჟას ნაწერებიდან, არამედ ივანოვის წიგნიდან გადმოგცემთ სიტყვასიტყვით: „გამორიცხული არ არის, რომ მცენარეებს აქვთ თავიანთი ენა (განა ამასვე არ წერდნენ გოეთე და ბარათაშვილი თავის დროზე? — მ. კ.), ცხოველების სასიგნალო ენის მსგავსი და ერთ მცენარეს, მაგალითად, შეუძლია აცნობოს მოახლოებული საფრთხის შესახებ მეორეს იმით, რომ თავისებურად იცვლის ელექტროპოტენციას ფოთლებში“. ამგვარმა აზრმა აღუძრა სურვილი მეცნიერებს ჩაეტარებინათ ახალი ცდები, რამაც მართლაც გასაოცარი შედეგები გამოიწვია...

... ცარიელ ოთახში ერთმანეთის გვერდით დადგეს ორი ყვავილი. ერთ-ერთ მათგანის ფოთოლზე მიამაგრეს მინიატურული ელექტრორეგისტრატორი; თვითჩამწერი კი დადგეს სხვა ოთახში, სადაც ცდის ჩამტარებლები იმყოფებოდნენ: ოთახს, სადაც ყვავილები იდგა, ორი კარი ჰქონდა. ერთიდან შედიოდნენ და მეორიდან გამოდიოდნენ ლაბორატორიის თანამშრომლები. ერთი მათგანი ცდის ჩამტარებლის მითითებით მივიდა ყვავილთან, რომელსაც რეგისტრატორი არ ჰქონდა მიმაგრებული, მოწყვიტა ის და გავიდა ოთახიდან. ამის შემდეგ ლაბორატორიის თანამშრომლებმა ისევ რამდენჯერმე გაიარეს ის ოთახი, მაგრამ თვითჩამწერის მიერ გავლებულ ხაზებში არავითარი გადახრა არ მომხდარა; სამაგიეროდ, როგორც კი ამ ოთახში გამოჩნდა ის, რომელმაც ყვავილი მოწყვიტა, ხაზი ისე ავარდა ზევით, რომ ორი აზრი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო:

„ყვავილმა იცნო თავისი ძმის მკვლელი!“

მ ი ნ ა წ ე რ ი:

გუშინ ბაღში შემოდგომის უკანასკნელი ვარდები დაეკრეფეთ. ამ დღით რომ გამოვედი, ენაზე, რამდენიმე დაგვრჩენოდა. მაშინვე ეს ამბავი გამახსენდა და შეეწუხდი... ისე შეეწუხდი, რომ იმ მოუკრეფავ ვარდებს სულაც არ გავკარებოვარ...

ახლა, მოდით და, ისევ ძველ ამბებს დავუბრუნდეთ: კაცმა რომ თქვას, სხვა რა აწუხებდა ვაჟას მინდიას! ან თვითონ ვაჟას რა ინსტინქტები უკარნახებდა ამგვარი ნაწარმოების დაწერას! თქვენ რომ სხვა ექსპერიმენტების შედეგებს გაეცნოთ, დარწმუნებული ვარ, სულ სხვაგვარად შეხედავთ ბუნებაში არსებობის აღმოჩენის საკითხს. იმ წიგნშივე წერია, რომ ამ გასაოცარი ექსპერიმენტების (ერთი მათგანის შედეგი ოფიციალურად გამოცხადებულია 1972 წლის ერთ-ერთ უდიდეს აღმოჩენად) შემდეგ უკვე არავინ დასცინის იმ ბექსტერს, რომელიც ამბობს თურმე, ჩემი ყვავილები მცნობენ მე და კიდეც ესმით ჩემიო.

მე ვიცი, რომ მეცნიერული დასკვნები და პოეტური ჰაბერბოლები სხვადასხვა საქმეა, მაგრამ აქ მოყვანილი ფაქტების ხელაღებით უარყოფა და აბუჩად აგდება არ შეიძლება, თუნდაც იმავე პროფ. გუნარის პოზიციიდან. მას შემდეგ, რაც მან ყველაფერს, როგორც იტყვიან, ნიორწყალი გადაასხა, თვითონაც იმავე სტატიაში ასეთი რამ აღიარა:

— საუკუნეების მანძილზე განმტკიცებული იყო აზრი, რომ Homo sapiens — ერთადერთი გონივრული არსებაა დედამიწაზე, მაგრამ აი, უკანასკნელი 10 წელია, უზუსტესი აპარატურით შეიარაღებული მეცნიერება გვიჩვენებს, რომ ამგვარი კატეგორიული მტკიცება საერთოდ მოკლებულია საფუძველს... და რომ აღრინდელი წარმოდგენა გონივრულ და არაგონივრულ არსებათა შორის არსებული საზღვრების შესახებ მოითხოვს გადასინჯვას. ასეა თუ ისე, ჩვენ უკვე ახლებურად ვუყურებთ „უმცროს ძმებს..“ ეს აფართოებს ჩვენს ფანტაზიას... უკანასკნელ დროს მართლაც გასაოცარი მოვლენებია აღმოჩენილი ფლორის თვისებებზე; ასე მაგალითად, დამტკიცებულია, რომ მცენარეებისათვის საკმარისია სინათლის რამდენიმე კვანტი, რათა ამოძრავს თავისი შინაგანი მეტაბოლური რეაქციები... რომ მათი მგრძობელობა გრავიტაციული ძალებისადმი აოცებს (попыхает) მკვლევარებს... რომ მცენარეებს აქვთ დროის შეგრძნება და სხვ.

ჰოდა, დალოცვილო, ვიდრე წინააღმდეგობის უეჭველი საბუთი წინ არ გვექნება, ყველაფრის კატეგორიული უარყოფა და გაბიბრუება რა საკადრისია! მეცნიერება (მცენარეთა ფსიქოლოგია), რაც ეს-ეს არის, ფეხს იდგამს, რა თქმა უნდა, ბევრ მცდარ ჰიპოთეზასაც წამოაყენებს, მაგრამ ზოგს მოუთმენლობა სჭირს და

ანგარიშს არ უწევს, მეცნიერებაც რომ თავისი განსხვავებული ასაკით ხასიათდება. ილიას თქმით კი, „ყველა ასაკს თავისი შემძლეობა აქვს და ახლად ფეხადგმულს ვერ მოსთხოვთ ნაბაღზე გადახტომას“.

ამ შემთხვევაშიც ასეა. საქმე ამგვარი კვლევის აუცილებლობა და პერსპექტიულობაა. აკად. ი. ბერიტაშვილს გარდაცვალებამდე რამდენიმე დღით ადრე შეუდგენია ახალი შრომის თეზისები „ცხოველთა გონიერული მოქმედების“ შესახებ. „მცენარეთა ფსიქოლოგებიც“ თავისებური პოზიციებიდან სინჯავენ მსგავს პრობლემებს. ვიმეორებ, შეიძლება აქ მეცნიერული და ფანტასტიკური ჯერ კიდევ ერთმანეთში იყოს არეული (პროფ. გუნარიც ხომ წერს, „ეს აფართოებს ჩვენს ფანტაზიასო“), მაგრამ ისიც ხომ შესაძლებელია, რომ ამ ამბებს რაღაც საერთო მეცნიერული საფუძვლები ჰქონდეთ. დანარჩენი მართლაც პოეტური ფანტაზიის საქმეა, რაც ვაუჟსთან ასე გამოიყურება:

ვეშაპი რომ დატყვევებულ მზეს აუშვებს, გვირგვინოსანი გაზაფხული თავის მერანს გამააქროლებს და ხმალამოწვდილი რაინდივით ამოჰყვება ფშავ-ხევსურეთის ხეობებს. აქ მას არაგვი შემოგებება და გზაზე ვარდ-ყვავილებს გაუფენს. მერე „ბუნების მაცოცხლებელი სული — ნიავი“ ჩამაუქროლებს ველ-მინდვრებს, ცურვით დაღლილი ნისლი საღდაც ფერდობზე მიწვება დასასვენებლად ან ფიქრად შემოველება შავგვრემან ჭიუხებს.

ასე ცოცხლად წარმოუდგება ვაჟას ბუნების სურათები და საერთოდ მთელი ქვეყანა. იგი ადამიანურ სახეებში, გრძნობებსა და განცდებში ავლენს ყველაფერს — ცას, დედამიწას, გაზაფხულს, სიყვარულს. მისთვის ლაღი ზაფხულის ბუნება თამარ მეფის სახეა, ველზე რომ „ყოილნი“ ჰყვავიან — თამარისავე თვალები. არაგვი ხმალ-შემორტყმული ვაჟაკაცია, მთები — აბჯარასხმული რაინდები, ცას გულ-მკერდი აქვს გადაშლილი და ზედ ვარსკვლავები აკერია ღილებად. გვირგვინოსანი გაზაფხული კი ისევ თავის მერანს მოაქროლებს, მთიდან „ზოვივით მაიზლანუნება“ გოგოთური, ორბი კალოს ლეწს ჰაერში, ნაკადული თმებს უკუიყრის, წყარო სიმღერით ჩამორბის ხევში. მთელი ბუნება თითქოს ჰკვიანური თვალებით მისჩერებია მას და თავის საიდუმლოს უმხელს. მთები ხომ სულ ცქერად არიან გადაქცეულნი; დგანან და ელიან რაღაცას, უსაზღვროსა და უნახავს. ვინ იცის, რა ამბავია მათ გულში, რატომ ასე ღრმად ამოიოხრებენ ხოლმე! ხანდახან მათი ოხვრა და ცრემლები ნიაღვარად ჩამოედინება ბარში, დილით

არაგვი გამოიღვიძებს და თვალებს იფშენეტს, მთები ხევისკენ გადმოიხრებიან, ხელპირს იბანენ და აბჯარასხმული გოლიათებ-ვით დგებიან სივრცის დარაჯებად, „თვალდამშეული“ ვაჟა გაოგნებული უყურებს ამ დიდებულ სანახაობას და მთებს კი არა, ვითომ ცოცხალ ადამიანებს ხედავდეს, ფიქრებს გაედევნება და უნებურად შესძახებს:

— ვაჟნო!..

შემდეგ გამოერკვევა, „სულის თვალთა წინაშე“ მორიალე უცნაურ ხილვებს ხელით „ჩამაიბლერტავს“ და მიაყოლებს:

— რა ლამაზი ხარო, ტივლებო!..

### მთვარის ჩრდილები...

გალაკტიონიც ასეთივე ვიტალისტურ ასპექტში აღიქვამს ბუნების არსებობას, თანაც, მარტო შემოქმედებაში კი არა, ცხოვრებაშიც, სინამდვილეში, ისევე როგორც ვაჟა-ფშაველა. ამის საილუსტრაციოდ შეგახსენებთ ორ მოგონებას: ერთს — ვაჟაზე, მეორეს — გალაკტიონზე.

დ. კობიაშვილი:

— ერთხელ მე და ვაჟა თიანეთში მივდიოდით. გზაზე, სოფელ ვარცლთან შევჩერდით და სოკოს დავუწყეთ კრეფა. სოკოს ძებნაში ჩვენ ერთმანეთს დავშორდით. შემდეგ ვაჟა შინდის ძირში ვნახე დამჭდარი, გაოფლიანებული, რაღაცას ლაპარაკობდა. როდესაც დამშვიდდა, მივედი და ვუთხარი: რა იყო, რა დაგემართა, ვის ელაპარაკებოდი? ვიღაცას ვეკამათებოდიო, — მიპასუხა. „ბუნებაში ყველაფერი ცოცხალია, ყველას ენა აქვს, თვითიერი მახლობელია. ტყეში შვინდები ერთადაა მოქუჩებული, წიფლებიც კიდევ ერთად და სხვა ერთნაირი მცენარეებიც ერთად ხარობენ...“

ა. გაწერელია:

— ლენინის მოედანზე, ოქროულობის მაღაზიის პირდაპირ, ჩაფიქრებული იდგა გალაკტიონი. ნიკაპი წვერსა და სალოკ თითზე დაებჯინა (ესეც მისი ჩვეულება იყო) და შორს იცქირებოდა. გამვლელ-გამომვლელთ ვერ ამჩნევდა.

ბივესალმე და ფიქრი შევაწყვეტინე. აღმასკომის წინ აღმართულ ორ პატარა ხეზე მიმითითა:

— ძამიკო, — დაიწყო მან, — შეხედე, ძამიკო, ქოლგებიანი ძმებივით არ დგანან?!

ძველადაც უთქვამთ: „ვხედავთ კაცთა ვითა ხეთა მიმავალთაო“. ასეა საერთოდ, როცა პოეტი მარტო ხეს კი არ ხედავს, არამედ მის ადამიანურ არსებობას გრძნობს. ოთარ ჭილაძეს პოეტური პროზის ერთი ასეთი ბრწყინვალე ნიმუში აქვს:

„რა შეიძლება, რომ ნახოს თვალმა ამ თეთრ, ამ მტვრიან და ამ ცხელ გზაზე... მხოლოდ ხეები, რომლებიც თითქოს ყოველთვის შენთან ერთად მოდიან. მხოლოდ ხეები, რომლებიც, თურმე ერთმანეთს მარტო შორიდან გვიანან. და მე ვგრძნობ, როგორ ემატებიან ისინი ჩემთვის ძვირფას სახეებს“...

საერთოდ ბევრი მაგალითია ასეთი: ა. მიკვევიჩი რომ „ხეებისა და ნადირების მწვანე დედაქალაქის“ შესახებ წერს, გვიწყნდებათ, რომ ბუნების უსულო საგნებზეა ლაპარაკი. პოეტს ისე დამაჯერებლად შევყავართ „ხეთა საზოგადოებაში“, რომ გვგონია, მართლაც ცოცხალ არსებებთან გვქონდეს საქმე: ხეებს ბუჩქებისთვის ჩაუვლიათ ხელი და თითქოს ფერხულის დაწყებას აპირებენ, თმახუქუქ სვიას ყირმიზი შოთხვი მოხვევია, ჭნავი ახალგაზრდა მწყემსივით ალანძულა, ასკილი და ძახველი ბავშვებივით ჩაცუცქულან, ყოლო წითელ ტუჩებს უწვდის მათ საკოცნელად. ტანკენარი თეთრი არყის ხე და რცხილა ნეფე-დედოფალივით ჩამღვარან „ხეთა საზოგადოებაში“, მაღალი წიფლები ჩუმად დგანან და მოხუცებივით დასცქერიან შვილიშვილებს, კუზიან მუხას საუკუნეთა სიმძიმისაგან დაუხრია თავი და სიძველისგან საფლავის ჭვარივით დახავსებულ თავის გაქვავებულ ფესვებს დაყრდნობია; რილკეს ხის ტოტებს სალოცავად აღუპყრიათ ხელები ცისკენ; ე. ლაფორგის ძეწნას თმები მგლოვიარე ქალივით აქვს გაშლილი და კაცობრიობის ცრემლებად დაღვრილ იმედს დასტირის; რ. ოლდინქტინის ხე იკაროსივით ცდილობს მზისკენ გაფრენას; მ. ბაჟანის კვიპაროსი ხანჯალივითაა ამოწვდილი ვაჟას საფლავთან; ს. ჩიქოვანის ალვის ხეები ქალწულებივით მიირხევიან ზღვის ნაპირისაკენ; გ. ლეონიძის ოლე მარტოსულივით დგას მინდორზე და სხვ.

ახლა გალაკტიონი!

შესაძლებელია იგი უფრო რბილ ტონებში, თითქოსდა აკვარელით ხატავდეს „სიტყვიერ ფერებს“, მაგრამ, ისიც ასეთ ინტიმურ კავშირს ამყარებს „უხმოდ მეტყველ ბუნებასთან“. გალაკტიონიც ყველაფერს ადამიანურ ასპექტში ხედავს და არსებობის

ფორმად აქცევს: განთიადს ლურჯ სარეცელზე სძინავს, ღამით ნამტირალევი ნისლი ფერღობზე წევს, მზე კარებთან თვლემს, ცაზე ღრუბლები მელანქოლიურად არიან გაწოლილი, საღამო ხავერდის ყდებშია ჩასმული; მთებს რული ეპარებათ, ბინდი ბალში ეკლესიიდან შედის, ღამე ვან-დეიკის ლანდებივით მწვანდება; მთვარე ისე წევს ღრუბლებში, როგორც მიცვალებული ვერცხლის კუბოში, თერგი ვარსკვლავების საუბარს უსმენს, ირგვლივ დანგრეული ჩუქურთმების ჩრდილები ყრია; ჰაერი ფოთლების ფენით ოხრავს, მუხებს ჩოხის საქილეში რკოები ჩაუწყვიათ და ა. შ. ამას რომ მიჰყევს კაცი, სად წავა!.. სულ ასეა თავიდან ბოლომდე.

გალაკტიონისათვის ლექსი და უშუალო შთაბეჭდილება ერთი და იგივეა. იგი ერთნაირად აღტაცებულია ან დამწუხრებული, როცა ლექსს წერს ან ვინმეს ესაუბრება. ბაგრატიის ტაძრის ნანგრევებზე უთქვამს:

— ახლა ბაგრატიის ტაძრის ნანგრევებს დააკვირდით! ყვავ-ყორნებისგან დაკორტნილ ამირანის გულს არ ჰგავს?

წარმოდგენილი მაქვს, ამას რომ ამბობდა, თვალები როგორ ჰქონდა სავსე ცრემლებით. ნიკორწმინდის ყურებისას კი, ალბათ, ისევე თრთოდა და ცახცახებდა, როგორც მისი სტრიქონები:

გზნებით დამკარგავი  
გრძნეულ ჩუქურთმებით,  
ქარგით დამკარგავი  
ნაზი შუქურთმებით,  
ნეტა ვინ აზიდა,  
ან როგორ აზიდა,  
რა ხელმა აზიდა  
მალა ნიკორწმინდა!

გაოგნებული გალაკტიონი რომ ამგვარ ძეგლებს უყურებდა, იტყუოდა ხოლმე, „მოდით ვიმღეროთო“. გული თავისთავად მოითხოვდა ამას, თორემ რა საჭირო იყო! მისი ლექსები ხომ თავისთავადაც მღეროდნენ!

რა განძი გვექონია,  
რა მხნე, რა მდიდარი.  
უღერს ქვის პარმონია—  
დარობს რამდი დარი.

ეს „რამდი დარი“ უკვე სიმღერაა, მუსიკა, მხოლოდ მუსიკა, სხვა არაფერი, ისევე როგორც:

ღოვინ, ღოვენ ღოვლი...

გალაკტიონი კალმის ერთი მოსმით ხატავს ბუნების ასეთივე პლასტიკურ-მუსიკალურ სურათებს:

... იეღებს შუქი — სამართებელი,  
ხეებში გღია თეთრი საყელო.  
... ზაფხულის მთვარიან ფერებს  
სიმშვიდის რული ერევა.  
ღერებს, ხვერდს იფერებს  
ბინდის და ღამის შერევა!  
აკვარიუმში ფერადი თევზი —  
ესაა რიწა.  
... ღრუბელი იღგა, როგორც ფრეგატი.  
... ქალაქის გახელილი თვალი.  
...წელში მოხრილი ზვირთივით დგას ძველი  
წისქვილი.  
და შლიდა ბაირადებს თმაგაწეწილი ქარი.  
... მთვარე ზღვას ეხვერდება.  
ცად ატყორცნილი ყინულის მთები  
ისხდნენ შეფურად.  
... მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის  
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა.  
... სდგება შოდა-კედელას მთა —  
რუსთაველის პროფილი.  
... წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან  
და შლიან შემკრთალ სურათის ფერებს.  
... იქ ტყეა მთვარით ქსოვილი  
და ლოენგრინეს სიზმარი.  
დაეშვა თოვლი, ფრინველი ლიბრი,  
ბოლოდაწყობილ ფრთების ქაღარით.  
... ჩამავალი მზე ლურჯი ხელებით.

ან ასეთი ინტეგრალური თქმები:

... ეს შეღამება სხვისი სასძლოა.  
... მთვარე ანათებს ვარსკვლავთა ცხრიანს.  
ღამე — ფანტასტიური ხე  
ცეცხლიან შტოვებით,  
რომელიც სადგურთან ზის  
და სწევს ყალიონს...

გალაკტიონის ფერწერული ლექსების კითხვისას თვალწინ გასაოცარი სიცხადით ცოცხლდება პლასტიკური სურათი:

მან გადალანდა წყალში საყურე,  
ლურჯი ზღვა იგრძნობს ტანს ზამბახელს  
და ეხლა სამი მოსამსახურე  
შეუმშრალებენ ნებიერ სხეულს.

მეოთხე მხევალს მიმოაქვს ფრთხილად  
სურნელებებით სავსე ფეშხუმი,  
ღ. ეხვევიან ფეხებს დალილად  
ომების სინელე და აბრეშუმი.  
მარჯვნივ, ჰაერში სასახლის კალთა  
დაიფარება ლალების ძგერით  
და აბინდდება ხიდი „რიალტო“,  
მოყადობულ სარკეში ცქერით.

არ შემიძლია თავი შევიკავო და გალაკტიონის სიტყვიერი  
ფერწერის კიდევ ერთი შესანიშნავი ნიმუში არ შეგახსენოთ:

უცნაურ ბინდში გუთნეული მიჰყვება ქალას,  
ქარი არ არხევს ოქროსფერი მინდვრების ჩალას,  
ამოდის მთვარე, სადღაც ქოხში იელვებს კვარი,  
იქ, სადაც არავც უერთდება მდინარე მტკვარი,  
სადაც ცვარი სვამს ზამბახების სავსე ფილას —  
შეგვიანებულ გზით გაივლის ხევსური მწყემსი  
და მისი სული ვარსკვლავების სულზე უვრცესი  
ოცნებობს მთვარის სითეთრეში — ვით ქანდაკება.  
მას თან მიჰყვება უბრალოთა მშვიდი განგება,  
ლურჯ ზღაპარივით ხავსი ფარავს დაწეწილ წისქვილს.  
წყალი იმტვრევა გადაკეცილ ბროლის რკალებად  
და სინათლეში სილაშაზით სავსე ალები  
კოკამდე თმებით შადრევანზე აირევიან.  
არის კვილი, მღელვარება, ცეკვა, სიცილი  
ასი ათასი და მრავალი ათასი ალის,  
ამოდ შიშით შეიშლება გვიანი სული.  
აღფრთოვანება-გაგიჟების ხმა არ შეწყდება,  
სანამდე რაშით არ წამოვა წმინდა გიორგი!  
ხმობა ნელდება, ცა ფითრდება და მზე ამოდის,  
წელში მოხრილი ზვირთივით დგას ძველი წისქვილი.

მერე ამას „ფერების ახმოვანებაც“ მოჰყვება და გალაკტიონი ჩვენს თვალწინ დავით კაკაბაძის ან ლადო გუდიაშვილის ხელით დახატულ გობელენს გაშლის; თვითონ კი არა მარტო უყურებს მათ, არამედ უსმენს კიდევც...

... ბიოგრაფები წერენ, რომ ჰაბუკი ბეთჰოვენი ბუნებას ისევე აღიქვამდა, როგორც მუსიკას. ფერებისა და ბგერების წარმტაცი ჰარმონია მას ესმოდა, როგორც მუსიკალური ნაწარმოები. ფერებიცა და ბგერებიც ერთდროულად იზადებოდა ბუნებასა და მასში. ეს აიძულებდა, საათობით ეყურებინა და ესმინა ბუნების ჯადოსნური ხმებისთვის.

ბეთჰოვენის ამგვარი შინაგანი სმენა და ხედვა განასახიერა

რ. როლანმა ჟან კრისტოფში. პატარა ჟანიც ასევე ხარბად უყურებს და უსმენს ბუნების ფერადოვნებას. ზოგჯერ თვალებს ხუჭავს, მაგრამ მაინც ხედავს (და უსმენს) ფერებს — ლურჯს, მწვანეს, ყვითელს, წითელს... მერე უზარმაზარი ჩრდილები გადაირბენ და გამოჩნდება ვრცელი, უსაზღვრო მინდორი, ყვავილები — ყაყაჩო, ია, ენძელა... ასე იბადება მელოდია, ჩნდება როიალის ვერცხლისფერი ბგერები, ვიოლინოს სულში ჩამწვდომი ჟღერა, ფლეიტის ხავერდოვანი ხმები...

ირგვლივ ისევ მინდვრებია, მდინარე, უცნაური, ბინდით მოსილი სინათლე. მას ეჩვენება, თითქოს ვიღაც გოგონა უხმობს ნაზი, მიბნედილი და თანაც ეშმაკური ღიმილით... გული დნება ნეტარებისაგან, თავს ბედნიერად გრძნობს და იმ ვილაცას უხმობს... ის კი ქრება, თუმცა სულში მაინც რჩება გამოუთქმელი ნეტარება. კრისტოფი გრძნობს, რომ აღარ არსებობს ამ ქვეყნად ბოროტება, მწუხარება, არაფერი არ არის. მხოლოდ მსუბუქი ძილი, მშვიდი მუსიკა — ის მიცურავს მზის სხივებში, როგორც ობობას ქსელი ზაფხულის წყნარ ღღეს...

ოლდოუს ჰაქსლიც ამგვარ მუსიკალურ-პლასტიკურ სურათს ქმნის რომანში „კონტრაპუნქტი“:

— უკრავენ ბახს, იწყება რონდო. ფლეიტა და სიმებიანი ორკესტრი ჯადოსნურ მელოდიებს აფრქვევენ. არსებობის სიმძიმე ქრება და სული მიჰყვება წარმოსახვას. თითქოს სადღაც გოგონა მღერის, მარტო, ოღნავ სევდიანი, მღერის ქედებს შორის, ცაზე კი ღრუბლები მისცურავენ...

„ღრუბელივით მარტო მყოფი“ ავტორი უსმენს ამ სიმღერას. აზრები, რაც მასში ამ სიმღერამ გამოიწვია, წარმოადგენს სარაბანდს, იგი მოსდევს რონდოს, ნელ-ნელა და ფაქიზად იწყებს ფიქრს სილამაზეზე (მიუხედავად ტალახისა და სიმახინჯისა), სიკეთეზე (მიუხედავად ბოროტებისა), სამყაროს ერთიანობაზე (მიუხედავად აწეწილ-დაწეწილი სხვადასხვაობისა).

„ეს სილამაზეა, სიკეთე, უმაღლესი ერთიანობა. იგი არ ემორჩილება ანალიზს. მას ვეღარ წვდება ინტელექტი, მაგრამ მის რეალობაში რწმუნდება სული...“

ახლა კი შეგვიძლია კაბუკ გალაკტიონსაც მოვუსმინოთ: — არავინაა ისეთი მხატვარი, როგორიც ბუნება, — უთქვამს მას დ. კასრაძისთვის. ზღაპრებშიც კი არაა ბუნებაზე დიდი ხუროთმოძღვარი, გრგვინვა-ქუხილის მაესტრო, ღვთაებრივი ბეთპოვენი...

განა გასაკვირია, ამის მთქმელმა ა. ყაზბეგს რომ „ხევის ბეთჰოვენი“ უწოდა?! თვითონ გალაკტიონიც ბეთჰოვენივით მუსიკალურად აღიქვამდა ბუნებას. ი. იმედაშვილმაც, ალბათ, ამიტომ უწოდა მას „ბუნებისა და ადამიანის სულის ბგერათა მესაიდუმლე“. სწორედ ბუნებისა და პოეტის მეოცნებე სულის ამგვარ ამღერებას გამოხატავდა თქმა: „ქარის აკორდად გარდაქმნილი ჩემი არსება“, რაც „სულის თვალთა წინაშე“ გასაოცარ პლასტიკურ სურათებს შლიდა. ვთქვათ, ასეთს:

ტბის პირად, როცა ხეების ხელებს  
დაეკიდება მთვარე და ცვარი,  
დაძვრალი ბალი გაშლის გობელენს...

ადამიანები და ბუნება გალაკტიონთან თითქოს ერთ მთლიან პოეტურ სახედ ერთიანდება და...

... და კრიალებდა მზიანი დარი,  
როგორც ოცნება უშორეს დროთა.  
თითქოს ქალწულმა პირველად სცოდა  
და სინანულის დაგროვდა ღვარი —  
ზღვა იყო წყნარი...

შეუდარებელია გალაკტიონის სიტყვიერი ფერწერა, რაც მუსიკიდან (სიმღერიდან) მოდის:

ახალი ხმა შემოიჭრა, ვით ღრუბლიდან მთვარის შუქი  
და ჰანგებად დაიღვარა, ვით სურნელი, ვით ქარბუქი.  
ღამის თრთოლვა იღუმალი გარინდებით ამ დროს სთვლემდა  
და ნაზი ხმა მის სივრცეში ლივლივებდა, ლივლივებდა!  
თითქო ორთქლად ეფრქვეოდა არემარეს ეს ცის ხმები,  
და სტურავდნენ ამ ლურჯ ორთქლში ვარსკვლავები, ყვავილები!  
მაგრამ ჰანგი გაიზარდა და თანდათან შეიცვალა,  
ახმაურდა მასში გრგვინვა და სტიქიის რაღაც ძალა,  
ამ დროს თვალწინ იშლებოდა ჭურღმულეები და ხევეები,  
იმედთა და რწმენის ზღვაზე მოცურავე ნამსხვრევები.  
ჰანგთ ნაკადში ითნქმებოდა კაცთა გული, კაცთა თვალი,  
იყო რაღაც საშინელი, იყო რაღაც იღუმალი,  
ტბათა ფსკერზე თითქო ელვის დაიკლაცნა ბილიკები,  
მაგრამ აჰა, სულ უეცრად შეიცვალა ისევ ხმები:  
ლაჟვარდოვან ტბის სარკეზე გასრილდა ვერცხლის ნავი,  
ოდნავ დასწვდა წყალს ნიჩაბი, ვით ნიავი, ვით ნიავი...  
მთიდან ნისლი ჩამოცურდა, ნისლი ბნელი, ნისლი შავი,  
და გაშალა ტბის სივრცეზე თმა-გიშერი, თმა-ნაწნავი...

და ა. შ.

როგორც გახსოვთ, ბეთჰოვენის მეშვიდე სიმფონიას გალაკ-

ტიონი თავის დღიურებში სიტყვებით გადმოსცემდა (მუსიკა — სიტყვა). აქ კი სიტყვას ჯერ მუსიკად აქცევს, შემდეგ პლასტიკურ სურათებად (სიტყვა-მუსიკა-სურათი).

მაგალითი:

ის დანდობილი იღებს ჭიანურს  
და სასახლეებს ჰაერში მოსდებს.

სხვაგან გალაკტიონი ოცნებობს „მთვარის სითეთრეში“, უყურებს „ლურჯ ზღაპარივით ზავს“, რომელიც „ფარავს დაწეწილ წისქვილს“. არის სიმღერა, სიცილი, ღამის კვილი და ისევ იმ „იისფერი სიტყვების“ ახმოვანება...

## იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს

### და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს...

მეთორმეტე ბულბული...

სიტყვიერი ფერების დიდოსტატმა კონსტანტინე გამსახურდიამ ლაღო გუდიაშვილს „ფერების ბულბული“ უწოდა. მინდა დავესესხო ბატონ კონსტანტინეს და გალაკტიონსაც სიტყვიერი ფერების ბულბული ვუწოდო. ის კი არ ვიცი, რას უნდა ნიშნავდეს, თავად გალაკტიონი რომ წერს „მეთორმეტე ბულბულიო“. მის პოეზიაში ფერთა სიმფონიის ისეთი ინტეგრალური სურათებია გაშლილი, რომ ვერც დაყოფთ — სად პოეზიაა, სად მხატვრობა და სად მუსიკა. უფრო სწორად, ეს სამსახეობის ერთიანობაა, რაღაც უჩვეულო და განუმეორებელი. ეს არის მისი სიტყვიერი ფერების მუსიკალური პარტიტურა. მხოლოდ გალაკტიონს შეუძლია დაინახოს „ახალი ქროლვის ფერები“ ან „სონატების ნაზი ფერები“, გაარჩიოს ქარისა და გრივალის ფერები. აბა, სხვა ვინ იტყვის ასე:

იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს,  
და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს...

თუმცა სხვებიც წერდნენ, მაგალითად, ვ. გაფრინდაშვილი:

...ლალის მანდილში დაგრეხილი თეთრი ტენორი  
გვიმღერის ლურჯად უგვირგვინო და ნაოცნები.  
...თეთრი სიგიჟე თეთრ მათრახით ათროლვებს რაშებს.  
...ღამის ტორტმანი, თეთრი ქლეჭი და უღლეობა.  
...და შენს თეთრ სიკვდილს მაზიარე შენაციები.  
... არ არის ცისფერი თოვლი თეთრი ლოცვების გარდა.

გალაკტიონთან ფერთა სიმბოლური და მეტაფორული გამოყენების მთელი სისტემაა. მისთვის არც ფერთა ემბლემატიკაა უცხო. ერთ დროს ილია წერდა: „ერთნაირობა თვალს ხალისს უკარგავსო“. ეს რაღაც გოეთესეული ნაცრისფერობის უარყოფაა.

გალაკტიონთან კი ყველაფერი ფერადია: დღეთა სიზმარი, მოგონება, ხმის ჩრდილიც კი. ფერებს მასთან არა მარტო პლასტიკურ-მუსიკალური, არამედ სიმბოლურ-ალეგორიული მნიშვნელობაც აქვს. ამის შედეგია ფერადების გასაოცარი ორკესტრულობა გალაკტიონის პოეზიაში.

მის დღიურებში ასეთი ქაოსური ჩანაწერია:

სხვადასხვა ფერადები,  
«ფერადების გამმა...  
შერჩევა ფერადების...  
წითელ-ყვითელი...  
წითელ-ყვითელი...

სიბრმავე, რომელიც ხელს უშლის ფერადების დანახვას წითელ-ყვითელი — ფერია ხმაურობის მოყვარული საზოგადოებისათვის, ბაზრის, სახალხო დღესასწაულების (შპენგლერი).

მოცისფრო, მომწვანო ტონებია (მსოფლიოს აქვს სიღრმე და სივრცე). ეს ფერებია არა საგნების, არამედ ატომის ფერის — ისინი სპობენ სხეულებს და ბადებენ შთაბეჭდილებას: სივრცის, სიშორის, უსაზღვროების. ისინი არიან ატმოსფეროს ფერადები. ისინი ჰქმნიან ჰაეროვან პერსპექტივას.

აქ საუბარია არა (ნოყიერ) ახლობელ, სიხარულიან სიმწვანეზე. არამედ გაურკვეველ მოცისფრო-მწვანე ფერზე...

აბა, თუ ვინმეს გამოუხატავს ასე ზუსტად ან ასე სხარტად თანამედროვე მხატვრობის არსი, რაც, ცხადია. პოეზიასაც ეხება: „ფერები სპობენ სხეულებს და ბადებენ შთაბეჭდილებას“. მხატვრობაში ამას „საგნობრივ გარემოზე უარი“ (პ. კლევ). პოეზიაში — „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“ (გალაკტიონი), ხოლო მეცნიერებაში — „მასალის სუბლიმური ტრანსფიგურაცია“ ეწოდება. ამის შედეგია „ბუნების ხელახლა დაბადება სურათში“ (პ. კლევ). ხოლო ვაჟასებურად — „სურათის ქმნა პოეტის გულ-გონებაში“. ასეთ შემთხვევაში პოეზია და მხატვრობა თითქმის ერთ სიბრტყეზე იშლება. გალაკტიონის აზრით, ასეა მხატვრობაში და ინტეგრალებში: აქ პოეტური სიტყვები სპობენ ცნების ლოგიკურ შინაარსს და ბადებენ მელოდიას, შთაბეჭდილებას, ემოციას. ჭერ კიდევ ვერლენი წერდა „სიტყვების მელოდიაში შთანთქმაზე“, რის გამოც პოეტური სიტყვა უკვე აღარ უდრის თავის თავს. იგი არ წარმოადგენს სემანტიკურ ელემენტს, არამედ რჩება როგორც მუსიკალური წარმოსახვისა და ემოციის იმპულსი.

ამით, ელიოტის თქმით, სიტყვა თავისუფლდება თხრობითი ინფორმაციულობისაგან, ისევე, როგორც ფერი და პლასტიკა საგნობრივი ფორმისა და სხეულის ფუნქციისაგან, რასაც შეიძლება აგრეთვე „უნივთო ხედვა“ ეწოდოს...

ვარაუდი: იქნება სწორედ ამ „უნივთო ხედვას“ ნიშნავდეს გალაკტიონის „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარი თ“?

ვინ იცის!

## ფერადი მუსიკა...

ასეთია სხვადასხვა მოდალობის შეგრძნების კომპლექსური აღქმის ცდები. ამის გამომხატველია მუსიკალური ფერწერისა და პლასტიკური პოეზიის სინესთეზიური წარმოდგენები, რაც ვიზუალური და აკუსტიკური ასოციაციების სინქრონულობას გულისხმობს. ყოველი ბგერა მნიშვნელოვანია არა მარტო სმენის; არამედ ხედვის თვალსაზრისით. ამით წარმოიშობა ალეგორიული პოეტური სახეები, რაც ქმნის სიმბოლურ ან ემბლემატურ წარმოდგენებს. საერთოდ ერთი აბსტრაქციაა და მეორეც. მათ შორის განსხვავება კი, მოგეხსენებათ, იმაშია, რომ სიმბოლოს ცხოვრება აჭყავს აბსტრაქციის სიმაღლეზე, ხოლო ემბლემას აბსტრაქცია ჩამოჰყავს ცხოვრების დონემდე...

ამგვარ წარმოდგენებს თავისი ისტორია აქვს. ჯერ კიდევ გერმანელმა რომანტიკოსებმა მიაქციეს ყურადღება ბგერების ვიზუალურ მხარეს. ისინი ბგერებს ფერებს უკავშირებდნენ, ხოლო ფერებს აღიქვამდნენ ბგერების საშუალებით. ვ. ჰიუგო წერდა:

— ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ხმოვნები იმდენადვე არსებობენ ხედვისათვის, რამდენადაც სმენისათვის და რომ ისინი გამოისახებიან ფერებით? e და eu არის ლურჯი ხმოვანი, u — შავი.

ეს ე. წ. სინესთეზიური შეგრძნება კარგა ხანია ცნობილია ფსიქოლოგიაში. მას სხვადასხვა ცნებით გამოხატავენ: ორმაგი შეგრძნება (Doppelempfindung), თანაშეგრძნება (Mitempfindung), ფერთა სმენა (Farbenhören), ბგერათა ხედვა (Tonensehen) და სხვ.

პროფ. დ. უზნაძე, რომელიც სპეციალურად განიხილავს სინესთეზიის საკითხს, წერს:

— ჩვეულებრივ პერიფერიულ გაღიზიანებას შესაფერი შეგრძნების გვერდით რაიმე სხვა მოდალობის შეგრძნებაც ახლავს თან,

მიუხედავად იმისა, რომ სუბიექტზე ამ უკანასკნელის შესაფერი გამლიზიანებელი სულაც არ მოქმედებს...

დ. უზნაძის აზრით, ასეთ თანაშეგრძნებას (სინესთეზიას) შესაძლებელია ყველა მოდალობის გრძნობების სფეროში შევხვდეთ. ლიტერატურული თვალსაზრისით უფრო საინტერესოა ბგერისა და ფერის სინესთეზიური ურთიერთობა, რასაც ხშირად ვხვდებით პოეზიაში. ჯერ კიდევ ლ. ტიკი წერდა, ფერი ქლერსო (die Farbe Klingt). არტურ რემბომ კომპლექსურ შეგრძნებათა თეორია მოიგონა, რასაც „სონეტი ფერების შესახებ“ თუ „სიტყვათა ალქიმია“ უწოდა. იგი წერს:

— მე გამოვიგონე ფერები ხმოვანი ასოებისა: ა — შავია, ე — თეთრი, ი — წითელი, ო — ლურჯი, უ — მწვანე. მე დავადგინე ფორმა და მოძრაობა ყოველი თანხმოვანი ასოსი და, ვსარგებლობდი რა ინსტინქტებით ნაკარნახევი რიტმით, ვოცნებობდი შექმენა პოეტური ენა, რაც აღრე თუ გვიან ხელმისაწვდომი იქნებოდა ყველა შეგრძნებისათვის...

ამგვარმა ამოცანამ სინესთეზიური წარმოდგენების სფერო გააფართოვა ბგერის, ფერის, გემოს, სუნისა და შეხების ფონიზმებითა და ფოტიზმებით:

ნაძვებს სუნი ედება,  
როგორც ნაზი ტკივილი.

ან:

ახალი ხმა შემოიჭრა, ვით ღრუბლიდან მთვარის შუქი  
და პანგებად დაიღვარა, ვით სურნელი, ვით ქარბუქი.

შემდეგ ეს ასოციაციები უფრო გართულდა, გაჩნდა ანალიზურ-მარტივი (ბგერა — ფერი), სინთეზურ-მარტივი (ბგერათა კომპლექსი — ფერი), ანალიზურ-კომპლექსური (ბგერა — ფერთა კომპლექსი) და სინთეზურ-კომპლექსური (ბგერათა კომპლექსი — ფერთა კომპლექსი) წარმოდგენები.

ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაში ცნობილია ფონოპსიის გამოკვეთილი ნიშნების მქონე პიროვნება, რომლისთვისაც ჰაიდნის მუსიკა სასიამოვნო მწვანეს წარმოადგენდა, მოცარტისა — მოლურჯო ფერს, შოპენისა — წითელს. იგი ამტკიცებდა, რომ ვაგნერის მუსიკა ნათელი ღრუბლის შთაბეჭდილებას სტოვებს და სხვ. თვითონ კომპოზიტორებსაც ახასიათებდათ ამგვარი სინესთეზიური წარმოდგენები: შუბერტი ირწმუნებოდა, რომ ყოველი ტონი შეფერადებულია ან არ არის შეფერადებული. თუ A — dur მწვანეს არ ნიშნავს, მე ფერებისა და ბგერების არაფერი მცოდნიაო.

შუმანი ლიკლის ნაწარმოებების შესახებ წერდა:

— მთელი კრებულის მთავარი ფერი არის ლურჯი, უფრო იშვიათია ნათელი და ნაცრისფერი. ლისტი ვაიმარში რომ მიიწვიეს ღირიჟორად, რეპეტიციების დროს ასე მიმართავდა ორკესტრანტებს:

— ო, გთხოვთ, ბატონებო, ოდნავ უფრო ცისფრად, ეს მუქი იისფერია, მიაქციეთ ყურადღება, ნუ უკრავთ ასე ვარდისფრად და ო. შ.

### იისფერი სიტყვები...

ანალოგიურმა მოვლენებმა პოეზიაში დიდი თავისუფლება მისცა პოეტურ ასოციაციებს. ამით აიხსნება ფერების უცნაური თამაში XIX და XX საუკუნის პოეზიაში. რემბოს მიმდევრებმა სიტყვათა ალქიმიის თავისებური ვარიაციები წარმოადგინეს. „ფაუსტური პარადიგმების“ მეორე წიგნში მე სათანადო ცხრილიც მაქვს გამოქვეყნებული (გვ. 459), სადაც აღნიშნულია, რომ ა — რემბოსათვის შავია, ჰილისთვის — ალისფერი, ლეკოკისთვის — წითელი, ფლეტჩერისთვის — შავი ან თეთრი და სხვ.

შემდეგ რუნე ჰილმა ხმოვნების სინესთეზიურ ასოციაციებს თანხმოვნებიც მიუმატა და ყოველი ბგერის შესატყვისად რომელიმე მუსიკალური ინსტრუმენტის ხმა წარმოადგინა, რითაც ლექსის „ბგერიითი ლანდშაფტი“ და ორკესტრული უღერადობა კიდევ უფრო გააძლიერა...

... ყოველივე ამას ფერთა სიმბოლიკის ფართოდ განვრცობა მოჰყვა. თუ მეტერლინკს უნდა, რომ მკითხველმა იგრძნოს, რამდენად სათნოა და მწუხარე მისი პიესის რომელიმე გმირი, ფსიქოლოგიურ განცდებზე კი არ წერს, არამედ უბრალოდ მიუთითებს, მას თეთრი წაშვამები და ყვითელი წარბები აქვსო. მკითხველი თვითონ უნდა მიჰყვეს ამ ასოციაციებს და წარმოიდგინოს: თეთრი სათნობას ნიშნავს, ყვითელი — შემოდგომის სევდას და სხვ. თუ პოეტები წერენ „შავ სიკვდილს“ ან „ცისფერ ოცნებას“, — ეს გასაგებია. პოეტური წარმოსახვა აქ პირდაპირ ასოციაციებზეა დამყარებული: შავი... ტრაური, ბნელი სამარე... სიკვდილი; ან ცისფერი: ცა... სივრცე... ოცნება. მაგრამ როცა ვკითხულობთ „თეთრ ქლექს“ ან „ლურჯ ზველებას“, აქ უკვე პირდაპირი ასოციაციებით ვერაფერს გავხდებით. ალბათ ამიტომ ამბობს გალაკტიონი „ირიბი ასოციაციებითო“. ინტეგრალური პოეზიისათვის ეს უფრო დამახასიათებელია. რემბოს აქვს გამოთქმა: შავი ჰაერი, ლა-

ფორგს — თეთრი აღსარება, ნიცმეს — წითელი სიკვდილი, ვალგარის — ნაცრისფერი სურნელება, ყარის — თეთრი გონება, ვერპარნს — სიკვდილის მომწვანო ბგერა და ა. შ. ადვილი გასარკვევე როდია, რომელ ფერს რა სიმბოლური ან ემბლემატური დანიშნულება აქვს პოეზიაში. მით უფრო ძნელია ამ შემთხვევაში რამე! კანონზომიერებაზე ლაპარაკი. არის შემთხვევები, როცა ყოველივე ეს ერთნაირი მოდალობის შეგრძნებებს ან პირდაპირ ასოციაციებს ეყრდნობა. მაგალითად, თეთრი ფერი. ბოდლერი წერს, რომ თეთრი ცივი ფერია. ეს შეიძლება თოვლის ასოციაციითაც იყოს ნაკარნახევი. მაღარმესთვის თეთრი სილამაზის გამომხატველია, — გედის ასოციაციით, ვერლენთან — სათნოების, ალბათ, ძველი საეკლესიო წარმოდგენების გავლენით და სხვ. ასევეა სხვა ფერებიც: შავი, მწვანე, ლურჯი და ა. შ.

არაპირდაპირ ან გალაკტიონისებურად: ირიბ ასოციაციებზე დაყრდნობილი ფერთა სიმბოლიკაც ასე თუ ისე გასაგებია. ვთქვათ:

ირგვლივ მოგონებების თეთრი ნაკადებია.  
 ... როგორც ქალწულის სახელი მერი —  
 არის ცისფერი და მწუხარება.

ან სხვა რამ ასეთი. თუმცა მერის ცისფერთან დაკავშირება კიდევ შეიძლება, მაგრამ ეს ცისფერი როგორ გამოხატავს მწუხარებას — უფრო ძნელი წარმოსადგენია; მით უმეტეს ინტერალური თქმები:

... თეთრი სიგიჟე, თეთრ მათრახით ათრთოლებს რაშებს.  
 ... და შენს თეთრ სიკვდილს მაზიარე შენაციებში.  
 ... თეთრ ხეებზე შემომჯდარი თეთრი ყორნები.  
 ... თვითმკვლელობის შავი პოეტიკა.

ან კიდევ: ტანზე შავი ცეცხლის მოკიდება, შავი მზე, შავი თოვლი და სხვ.

ერთი სიტყვით, ფერთა გამოყენების სხვადასხვა ასპექტი გვხვდება ლიტერატურაში. ზოგან იგი პოეტური პეიზაჟის ხატვის საშუალებაა, განსაკუთრებით პროზაში. ბუნებაში იმდენი ფერია, რომ, კ. გამსახურდიას თქმით, მათ „ასაწერად წამალი არ ეყოფა, ადამიანის სიტყვას“. მიუხედავად ამისა, ნიაღვარივით მოდის ყვა-ვალთა ფერები: სისხლივით წითელი, ნუშისგულივით თეთრი, უძველესი სპილოსძვლის ფერი, იისფერი, მზისფერი, სინგურისფერი, ყრუნი, მოწითალო, მოლურჯო, კარაქისფერი, ხოხბის ყელის ფერი

და სხვა და სხვა. ფერთა ამგვარი მოზღვავეებით იქმნება ასეთი პე-  
იზაჟები:

მოწეულიყო არე გაზაფხულისა. ლაინისფერ მთებზე ალაგ-  
ალაგ ელავდა ხასხასა სითეთრე. მწვანე შემოდგომოდა არა-  
გვის ხეობას. ჰყვავდა ნუში. ქედანისფერი, მგლისფერი და ზღვის-  
ფერი ებრძოდნენ ურთიერთს კორდებზე...

ცხვირწინ აფრინდა წერო, ღურაჯისფერი ფრთები ჰქონდა,  
შინაკისფერი მკერდი, მწყურისფერი ზოლებით მოხატული კისერი...

ციხეების კბილოვანი ქონგურები გამოჩნდნენ ცისკიდურებზე.  
ჯერ ნახშირისფერ მრუდე ხაზებით გარსმოვლებული მოჩანდნენ  
ისინი. გამოხდა ხანი, მუქი სვირინგები გაიცრიცნენ მინისფერ  
ფონზე, ლაინისფერი და იისფერი ებრძოდნენ ცარგვალზე მცირე  
ხანს, ენდროსფრად შეიღებნენ ღურაჯისფერი ქედები კრაველები-  
ვით მიმობნეულ ცაზე. ბოლოს სოსანისფერი წამლებით შეღება  
ღრუბლები უჩინარმა არსთა მხატვარმა, იფეთქა ფურცლოვანმა  
სამწვანემ და აქლურტულდნენ ჩიტუნები საამოდ...

ეს „უჩინარი არსთა მხატვარია“, გალაკტიონის პოეტურ პე-  
იზაჟებს რომ აფერადებს:

... გინახავთ ფერი დაბინდულ ქლიავის?

ეს ჩემი სამშობლოს მთებია.

... და აი, ფერთა შეზავებაში,  
როცა შურივით იძვრის ოცნება,  
ასე გადაღის უკვდავებაში  
სივრცე, ღუმილი და გაოცება.

იქ, სადაც მზისფერი

ეხვევა ცისფერს,

შემოდგომისგან

ალისფერ-ელალი

იფნის შოლტივით

მოქნეულ გზისპირს,

გზაჯვარედინზე

დგას ნეკერჩხალი.

... სახეს სითეთრე თოვლის დაჰყროდა,  
სულს ბურუსები — ირისისფერი.

გალაკტიონი ხან ვან გოგივით „ფერის ფერთან დარებით“  
ქმნის სურათს ან კიდევ ერთი რომელიმე ფერის მოძალებით.  
მაგალითად,

ლ უ რ ჯ ი:

... ღურჯ მთების ზოლი ღურჯ ცის სივრცეში  
შორს, უსაზღვროდ შორს მიიკლავება,

ლურჯ ოქეანის ლურჯი ტალღები  
ლურჯ ტყიან ნაპირს აქცევს, აკედება...

ერთ სტროფში ხუთჯერ „ლურჯი“!

წითელი:

ორად გაიზო წითელი კლდე, ავარდა რაში,  
წითელი რაში, წითელი გზით, წითელი  
უნაგრიტ, წითელი კაცი  
მოახტა მერანს, გაიარა წითელი შარა...  
აჰა, გამოჩნდა ზღვა წითელი. როგორც მარჯანი —  
შუა გააპო წითელი ზღვა.  
ჩაპყო მის გულში სისხლიანი ხის ყავარჯენი,  
ზღვიდან სიცილით ამოიღო წითელი გველი  
და წითელ გზაზე გადაადგო უზარმაზარი...

ორ სტროფში ათჯერ „წითელი“!...

მოგეხსენებათ, აღრეც ყოფილა შემთხვევები რომელიმე ფერის სიმბოლური დომინანტისა ამა თუ იმ პოეტის შემოქმედებაში. გავიხსენოთ თუნდაც ნოვალისის ცისფერი ყვავილების რომანტიკა ან ბარათაშვილის:

ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს,  
პირველად ქმნილსა ფერს...

გალაკტიონის პოეზიაში ამ ლურჯ ფერს, მართლაც, მაგიური მნიშვნელობა აქვს. აქ ყველაფერი, რაც კი საოცნებოა და ლამაზი, ლურჯია, ცისფერი. მთების კამარა, მწვერვალები, სასიამოვნო მოგონება, ფიქრი, ოცნება, იმედი, სიმღერა, მშვიდი საღამო, თვით ღამეც კი.

გალაკტიონის „ფერის ფერთან დარების“ პოეტურ-მუსიკალურ გამებზე რომ ვფიქრობ, თვალწინ მართლაც დ. კაკაბაძისა და ლ. გუდიაშვილის სურათები მიდგას, ხოლო ლურჯი ფერის მოზღვაუებისას — ჩვენი შესანიშნავი მხატვრის ჯიპსონ ხუნდაძის პეიზაჟები.

ეს მუსიკაცაა, მხატვრობაც და პოეზიაც...

მომღერალი ცისარტყელა...

ფერთა ასეთი სიმბოლიკა, როგორც მოგახსენეთ, პირდაპირ ასოციაციებთანაა დაკავშირებული. ახლა ორიოდ სიტყვა ფერთა იმგვარ „დარებაზე“, რაც გალაკტიონის მიხედვით ე. წ. „ირიბი ასოციაციებით“ თუ აღიქმება. ასეთებია

ოგივე იისფერი ან ცისფერი სიტყვები, ღამისფერი შრიალი, მო-  
გონებათა თეთრი ნაკადები და სხვ.

გაცილებით უფრო რთული აღსაქმელია ფერთა სიმბოლი-  
კის ისეთი სახეები, რაც პირობითი ასოციაციების ნებისმიერ  
თამაშს მოითხოვს. ასეთი მეტაფორები, სახეები ან თქმები უმ-  
თავრესად სინესთეზიურ წარმოდგენებს ეყრდნობიან. აქ ერთი  
მოდულობის შეგრძნებას ცვლის მეორე, ისე რომ უშუალო გამდი-  
ზიანებელი არ მოქმედებს. ვთქვათ, ფერისა და ბგერის ფოტიზმე-  
ბი. სადაც კავშირი მხოლოდ წარმოსახვაში შეიძლება დამყარდეს  
და ისიც პირობითად, რადგან ამგვარ კავშირს არაფერი არ განაპი-  
რობებს, თუ, რა თქმა უნდა, სინესთეზიურ პათოლოგიასთან არ  
გვაქვს საქმე. მაგალითისათვის შემოიღო შეგახსენოთ ფრანგი  
მწერლის კ. ჰიუსმანსის ერთ-ერთი რომანის (A Rebours) გმი-  
რი არისტოკრატი დეზ-ესენტი, რომელსაც მოსწყინდა სინამდვი-  
ლისგან მიღებული შეგრძნებები თუ შთაბეჭდილებები, მიატოვა  
ქალაქი და მთაზე ააშენა სასახლე, რომელშიც გარედან სინათლე  
კი შემოდის, მაგრამ შიგნიდან გარეთ არაფერი ჩანს. იგი ჩაიკე-  
ტება ამ კომფორტულ „აკლდამაში“, მთლიანად მინებდება შინა-  
გან ხილვებს და პირობითი ასოციაციების საშუალებით ქმნის თა-  
ვის საკუთარ სამყაროს. ამისთვის მას გაკეთებული აქვს ე. წ.  
„სიმფონიური ყუთი“, რომელშიაც ჩადგმულია პატარა კასრები ფე-  
რად-ფერადი სასმელებით. კლავიშებზე დაკვრით კასრების ონკანე-  
ბი იხსნება და ბროლის ჭიქებში წვეთ-წვეთობით ჩამოდის სხვა-  
დასხვა ფერისა და გემოს სასმელები. ამგვარი „მუსიკალური კუ-  
ლინარიის“ აზრი ის არის, რომ დეზ-ესენტი ნელ-ნელა სვამს ამ  
სასმელებს, რითაც ჯერ ფერით, ხოლო შემდეგ, ან ერთდროულად  
გემოს შეგრძნებას იღებს, ანუ „უკრავს გემოს ორღანზე“, რასაც  
თან ახლავს ფერთა პირობითი ასოციაციებით წარმოდგენილი და  
მუსიკალური ინსტრუმენტებით შესრულებული „გემოს სიმფო-  
ნია“. რომანში წერია:

— ორღანი გახსნილი იყო, რეგისტრები წარწერით: ფლეიტა,  
ვოლინო, ბუკი, ციური ხმები და სხვა — სამოქმედოდ გამზადებუ-  
ლი. დეზ-ესენტი უკრავს კლავიშებზე, ონკანი იხსნება, ბროლის  
ჭიქებში წვეთწვეთობით იხსნება ფერადი სასმელები. დეზ-ესენ-  
ტი სვამს მათ რიგრიგობით და ქმნის თავის გემოს სიმფონიებს,  
ე. ი. ისეთივე შეგრძნებებს იღებს, როგორსაც მუსიკის მოსმენი-  
სას. იგი ამტკიცებს, რომ ყოველი სასმელი თავისი გემოთი შე-  
ფარდება რომელიმე მუსიკალურ ინსტრუმენტს. ასე რომ, დეზ-  
ესენტი უკრავს სიმებიან კვარტეტს თავის ზეცაზე.

— ძველი ფრანგული არაყი — მბოლავი და წმინდა, მძაფრი და ნაზი, გამოხატავს პირველ ვიოლინოს; უფრო მაგარი, ხმაჩანლეჩილი რომი — ალტს; ვესპერი — ვიოლენჩელს, ინგლისური მწარე არაყი — კონტრაბასს..

თუ დეზ-ესენტს მოუნდება დატკბეს მშვენიერი პეიზაჟის ყუ-რებით, ამისთვის აღარ სჭირდება თავისი „აქლდამის“ ფანჯარა გა-აღოს და გარეთ გაიხედოს, ან სულაც გავიდეს „გარე სამყაროში“. მას საკუთარი „ყნოსვის ორლანიც“ აქვს სხვადასხვა ხარისხის სუ-ნამოს ფლაკონებით, რომელთა სურნელება ამა თუ იმ ფერის შეგრძნებას იწვევს. იგი ისევ უკრავს კლავიშებზე, ფლაკონები იხსნება, სხვადასხვაგვარი სურნელება ფერებად იქცევა და იხა-ტება ისეთი პეიზაჟები, როგორც მას სურს.

ეს წმინდა წყლის სინესთეზიური წარმოდგენებია, მწერლის მიერ ლიტერატურული პერსონაჟის დასახასიათებლად გამოყენე-ბული. შეიძლება ეს მხოლოდ ფანტაზიის შედეგი იყოს და ამაზე არც ღირდა აქ ამდენი ლაპარაკი, რომ სინამდვილეშიც არ ვხვდე-ბოდეთ ამგვარ მოვლენებს. აი, ჩემს წინ დევს ცნობილი იტალიე-ლი მომღერლის ტიტა რუფოს ავტობიოგრაფიული წიგნი: „ჩემი ცხოვრების პარაბოლა“, სადაც წერია:

— სპეციფიკური ვოკალური ტექნიკით მე ვცდილობდი შე-მეგქმნა კოლორიტთა ნამდვილი პალიტრა. გარკვეულ ცვლილებათა ბეობებით მე ვქმნიდი ხმის ფერს — თეთრს, შემდეგ ვამუქებდი მას უფრო ნაჭერი ფერებით და ვაღწევდი ლურჯის კოლორიტს, რასაც კიდევ უფრო ვაძლიერებდი, ვამრგვალებდი და ვუწოდებდი წითელს, მერე შავს, ე. ი. მაქსიმალურად მუქ ფერს. ამგვარი ცისარტყელასებური გარდამავალი ფერების პალიტრის მისაღწე-ვად მე ისეთი ხმით ვმღეროდი, რაც სიტყვიერ ხმად უფრო მიმა-ჩნდა, ვიდრე ვოკალურად...

შემდეგ ტიტა რუფო განაგრძობს:

— რა ნეტარება იყო ჩემთვის იმის შეგნება, რომ მე შევძე-ლი დამემორჩილებინა ხმის ყოველგვარი შესაძლებლობანი და გა-საოცარი ჰარმონიულობით ვახამებდი ერთმანეთთან თეთრსა და ლურჯს — წითელთან და შავთან, რითაც მივალწიე ბგერის ყვე-ლაზე რთულ ფერადონებას...

ამრიგად, სიტყვა, ფერი, მუსიკა ის ჰარმონიული შეხამებაა, რის მიღწევასაც გალაკტიონიც ცდილობდა თავის პოეზიაში. ამ გარემოებამ ათქმევინა, ალბათ, ა. გაწერელიას გასაოცრად ზუსტი ფრაზა, „გ. ტაბიძის სიტყვიერი ფერებიც მუსიკალურიაო“...

... ანუ ეს თანამედროვე პოეზიის მრავალ თვალსაჩინო წარმომადგენელთან. გააჩნია მხოლოდ, ვინ როგორ იყენებს ცისარტყელის ფერთა რთულ პალიტრას. აქ საერთო კანონზომიერების დადგენა შეუძლებელია. ერთ-ორ შემთხვევაში კიდევ რომ შევძლოთ ეს, სხვა, საწინააღმდეგო მაგალითები თავიანთი კონტრასტული დაპირისპირებებით წალეკავენ ჩვენს მიერ გამოტანილ კანონიკურ დასკვნებს, რადგან გალაკტიონისთვის თუ ლურჯი სიერციის, სიმალის, სილამაზის ფერია, მ. ვოლოშინისთვის — პირიქით. იგი ამბობს:

Ужас времени кричит  
Синими цветами...

ამგვარი მაგალითების მოტანა დაუსრულებელი შეიძლება, მაგრამ რა საჭიროა: ისედაც ცხადია, რომ ესა თუ ის ფერი პოეზიაში რამე განსაზღვრული ნიშნის სიმბოლო კი არ არის მხოლოდ, არამედ თვით პოეტის განწყობილების გამომხატველი, რასაც შეიძლება უფრო ფსიქო-ფიზიოლოგიური საფუძვლები ჰქონდეს, ვიდრე ალეგორიული. ამას წინათ ჩვენს პრესაში (გაზ. „კომუნისტი“, 1976 წ. 3 ივნისი) ასეთი ცნობა გამოქვეყნდა: „ბეჭედი — ინდიკატორი. ამერიკის ფირმა „კუ-ტრანმა“ დაიწყო უჩვეულო ბეჭდების გამოშვება, რომლებშიც ძვირფასი თვლების ნაცვლად ჩამონტაჟებულია თხევადი კრისტალით სავსე მინიატურული კვარცის კამერა. როგორც ჟურნალი „ნიუს უიკი“ იუწყება, თხევადი კრისტალის ფერი იცვლება ბეჭდის მფლობელის ფსიქიკური მდგომარეობის შესაბამისად. მაგალითად, როცა ადამიანი მშვიდად არის, მაშინ კრისტალი ცისფრად აელვარდება, ხოლო გაღიზიანების შემთხვევაში, შავ ფერს იღებს“.

რაც შეეხება მუსიკალური ბგერების ფერად წარმოდგენებს, ამასაც, მოგეხსენებათ, პოეტები კი არა, უკვე სპეციალური კინოაპარატებიც ახერხებენ. ალბათ გინახავთ ან გაგიგონიათ, სიმფონიური მუსიკის კონცერტს რომ ფერად გამოსახულებად უჩვენებენ ეკრანზე...

... ასეა ეს თანამედროვე ლიტერატურის ბევრ თვალსაჩინო წარმომადგენელთან. თუმცა თანამედროვენი კი არა, ძველებიც გულმოდგინედ იკვლევდნენ ცისარტყელას ფერთა საიდუმლოებებს. სხვებს რომ თავი დავანებოთ, აქაც მხოლოდ გოეთეს სახელის ხსენება კმარა. მართალია, საერთო კანონების დადგენა აქ

ძნელია. მაგრამ ერთი რამ ცხადია, ფერებსაც ისე უნდა მოწინა-  
ურება მწერლობაში, როგორც ვარსკლავებს (სენტ-ფევიჩაშვილი)  
ან მზეებს (გალაკტიონი). როგორ? ისე, როგორც კ. გამსახურდია  
ახერხებს ამას.

ან ისევ ნ. დუმბაძეს მოვუსმინოთ:

... იყო გაზაფხულის დილა. ჰაერი — კამკამა და გამჟვრვალე.  
მე ვიდექი ათასფერადი ყვავილებით მოჩითულ ველზე და ცის  
დასალიერზე ავარდნილ უცნაურ ქარბორბალას ვუცქერდი. იგი  
ფერადი იყო. ცისარტყელას შვიდივე ფერით განწყობილი, ცეკ-  
ვით მოდიოდა ჩემსკენ. მიახლოვდებოდა. ეს ადამის ხნის ცაცხვი  
მაშინ გავერანებული, ტიალი და გაუბედურებული იყო. მე ამ  
ცაცხვის ძირში ვიდექი. ქარბორბალა მოდიოდა ტრამალზე, უსა-  
ზღვროდ ბედნიერი, მზეთუნახავი და უსაშველოდ მრავალფერო-  
ვანი. ველზე აღმოცენებულ ყველა ყვავილს ჰგავდა ერთად და  
ცალ-ცალკე. უცებ იგი ფაფუკი მანდილივით აფრიალდა და ტანზე  
შემოეხვია ცაცხვს. რაც შემდეგ მოხდა, ეს არ იყო სასწაული.  
სასწაული ის იქნებოდა, ასე რომ არ მომხდარიყო. შვიდფეროვან-  
მა მანდილმა სინედლე აჩუქა ხეს და იგი ამწვანდა, აყვავდა, გა-  
ზაფხულდა, აბიბინდა, აშრიალდა. შვიდფეროვანი საოცრება ახლა  
უზარმაზარ პეპელად იქცა და მოშრიალე გოლიათის კენწეროზე  
აფარფატდა.

— ჩამოდი მიწაზე! — ვთხოვე მე. ეს უფრო ნატვრა იყო, ვიდ-  
რე თხოვნა და პეპელა ჩამოფრინდა.

— თქვი რამე! — ვინატრე ისევ. პეპელა შვიდფეროვანი კა-  
ბით შემოსილ, უზარმაზარი თეთრი ბაფთებით გაწყობილ, ოქ-  
როსთმიან, ლურჯთვალა, ვარდისფერ და გამჟვრვალე, ფეხშიშ-  
ველა გოგონად იქცა. ჩემს წინ დადგა და გამიღიმა. შვიდი — რვა  
წლისა იქნებოდა.

— გამარჯობა! — მივესალმე ჩურჩულით, თან იმის შიშით,  
რომ ყოველივე ეს მოჩვენება არ ყოფილიყო და არ გამქრალიყო.

— გაგიმარჯოთ, ბატონო ჩემო! — ეს ლაპარაკი არ იყო. ეს  
იყოს სიმღერა, პატარა მუსიკალური შედეერი. შემდგომ, სადაც გო-  
გონა ილაპარაკებს, ისე ჩათვალეთ, თითქოს ცისარტყელა მღე-  
რის...

თ ხ ო ვ ნ ა :

გალაქტიონის პოეტურ ინტეგრალებს რომ კითხულობთ, თქვენც ისე ჩათვალეთ, თითქოს ცისარტყელა მღერის...

მხოლოდ ასე თუ შეიძლება იგრძნოთ, რას უნდა ნიშნავდეს გალაქტიონის სიტყვები:

რეკლენ ცისარტყელები ფერთა ჩუმი  
ცვალებით.

... სულში გენიით ატეხილი  
მღერის ლერწამი...

... შვიდფრად მოციმციმე ჟამი და სხვ.

## უსიყვარულოდ მზე არ სუფევს ცის კამარაზე...

სიყვარულის ინტეგრალები...

როცა ბუნებასა და მის „არსებობაზე“ ვსაუბრობდით, მე მგონი, საკმაოდ ცხადად გამოჩნდა ვაჟასა და გალაკტიონის პოეზიის თანხმობანება ამ საკითხში. ახლაც ასე იქნება, პოეზიის მარადიულ თემას — ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ს რომ შევეხებით. ვაჟაც და გალაკტიონიც თავის დროზე სემინარიაში სწავლობდნენ, და, ცხადია, კარგად იცოდნენ, რას გვაუწყებს სიყვარულის შესახებ „ეპისტოლე წმიდისა მოციქულისა პავლესი კორინთელთა მიმართ“:

— ენასა-ღა თუ კაცთასა და ანგელოზთასა ვიტყოდი, ხოლო სიყვარული არა მაქუნდეს, ვიქმენ მე, ვითარცა რვალი, რომელნი ოხრინ, განა წინწილანი, რომელნი ხმობედ.

და მაქუნდეს ღათუ წინააღმართეველებამ და უწყოდი ყოველი საიდუმლოდ და ყოველი მეცნიერებამ, მაქუნდეს ღათუ ყოველი სარწმუნოებამ, ვიდრე მათთა ცვალებადმდე და სიყუარული არა მაქუნდეს, არა რაჲ ვარ.

და შე-ღათუ-ვაჭამო ყოველი მონაგები ჩემი, და მივსცნე ხორცინი ჩემნი დასაწველად და სიყუარული არა მაქუნდეს, არარაჲვე სარგებელ არს ჩემდა და ა. შ.

ასეა, რადგან იმავე ეპისტოლეს მიხედვით:

— სიყუარული სულ-გრძელ არს და ტკბილ: სიყუარულსა არა ჰშურნ, სიყუარული არა მადლოინ, არა განლაღნის, არა სარცხუინელ იქმნის, არა ეძიებნ თავისასა, არა განრისხნის, არად შეჰრაცხის ბოროტი...

ხოლო აწ ესერა ჰკიეს: სარწმუნოებამ, სასოებამ და სიყუარული, სამი ესე: ხოლო უფროჲს ამათსა სიყუარული არს...

შ. რუსთაველიც იმოწმებს მოციქულთა ამგვარ აზრებს სიყვარულის შესახებ. ავთანდილი მიმართავს როსტევეან მეფეს:

წაგიკითხავს, სიყვარულსა მოციქულნი რაგვარ წერენ?  
ვით იტყვიან, ვით აქებენ? ცან, ცნობანი მიაფერენ.  
„სიყვარული აღგვამალეებს“, ვით ექვანნი, ამას ჟღერენ...

ასე წერდნენ სხვებიც: „რაც უფრო დიდია ადამიანი, მით უფრო ღრმაა მისი სიყვარული“, — ამბობდა ლეონარდო და ვინჩი; დანტე წერდა იმ სიყვარულზე, რაც „აბრუნებს მზეს და ვარსკვლავებს“; „სიყვარულია ცხოვრების გვირგვინი, იგი მოიცავს ყველაფერს“, — უთქვამს ბეთჰოვენს; ვაგნერს კი ასე: „მე არ შემიძლია მუსიკის გაგება გარეშე სიყვარულისაო“; ჩვენში სულხან-საბა ორბელიანი ქადაგებდა:

— ჰოი, დიდ არს სიყვარული და ყოვლისა სათნოებისა უაღრესი და ყოველთა მადლთა უდიდებულესი და ყოველთა კეთილთა უკეთესი და ყოველთა პატიოსნებათა უწარჩინებულ!..

ვაჟაც ხომ ამბობს, „ყველაზე ჭეშმარიტი გრძნობა ბუნებისა არის სიყვარულიო“. ლექსადაც:

სიციოცხლე სიყვარულითა  
და სიყვარული სიციოცხლით,  
უერთიერთოდ ვერც ერთსა  
ვერ ვიცნობთ, ვერც როს ვიცნობდით.

ან ისევ სიყვარულზე:

იმისგან ყვირის ირემი,  
მცხით დაფრინავს შველია.  
მისგანა გალობს ბულბული,  
მისგანვე მწვანობს ველია,  
იმისგან ხარობს ბუნება,  
უკანასკნელი მწერია;  
ზღვაში იღუპვის კაბუკი,  
თავის სატრფოსთვის ხელია,  
ღიღება ქვეყნის შემოქმედს,  
რა კარგად დაუწერია...

უნდა გამოვტყდე: ადრე ისეთი წარმოდგენა მქონდა, რომ ლირიკული პოეზიის ეს მარად უტკნობი თემა გალაკტიონისათვის არც ყოფილა რამე განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე. პირადი სიყვარული, თორემ, აბა, იმ პავლე მოციქულის, დანტესა და ვაჟას შემდეგ ვინა თქვა ასე ძლიერად:

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

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

მეგონა, ჰაბუკმა გალაკტიონმა ვულკანივით ამოაფრქვია ეს მძლავრი ჰიმნი კოსმოსური სიყვარულისა, მერე კი ის ვულკანი ჩაქრა და მხოლოდ დროდადრო იწყებდა მოქმედებას. ასე მეგონა, მაგრამ თურმე არაფერი ამის მსგავსი! სიყვარულის თემა თავიდან ბოლომდე მიჰყვება გალაკტიონის მთელ ლირიკულ შემოქმედებას. ან სხვაგვარად როგორ შეიძლება ყოფილიყო! განა სიყვარულის თემის გარეშე ლირიკოსი პოეტი წარმოიდგინება? გალაკტიონიც ხომ ამბობს:

რომელი იყო პოეტი წრფელი,  
რომ სიყვარულზე არ დაემდეროს?

ეს თუ არ იქნა გათვალისწინებული, გალაკტიონის ლირიკული პოეზიის შინაგანი მიპულსებზე მხოლოდ ცალმხრივი წარმოდგენა გვექნება. ეს გასაგებიცაა, რადგან ისეთ მძაფრი გრძნობების ლირიკოს პოეტთან გვაქვს საქმე, როგორიც გალაკტიონია. ამის შემდეგ კი ჩემთვის, ისე როგორც ორფეოსი არ არსებობს ევრიდიკეს გარეშე, დანტე — ბეატრიჩესი, პეტრარკა — ლაურასი, გოეთეს ფაუსტი — მშვენიერი ელენესი, ნოვალისი — სოფიო კიუჩნის, ხოლო ბარათაშვილი ჰავჭავაძის ასულის — ეკატერინესი, ვერც გალაკტიონს წარმოვიდგენ მის მიერ უკვდავყოფილ მერის გარეშე.

ადრე იმასაც ვფიქრობდი, იქნებ სიყვარული მხოლოდ ჰაბუკობის პერიოდის დროებითი გატაცება და რამდენიმე მშვენიერი ლექსის თემა იყოს-მეთქი. მაგრამ არა, თურმე ასე არ ყოფილა. ახლა დავრწმუნდი, რომ ის მერი განუყოფელია გალაკტიონის სულიერი და შემოქმედებითი ბიოგრაფიისაგან. თვითონ გალაკტიონი ამბობს: ყოველი ჩემი ლექსი, ჩემი ბიოგრაფიის ნაწილიაო.

ერთხელ მისთვის უთხოვიათ, თვითონ აეწერა თავისი ცხოვრების ამბები, რაზედაც გალაკტიონს უპასუხნია:

— კი, ძამიკო, ყველაფერი გაკეთებულია. ათ ტომად მაქვს დაწერილი ჩემი ცხოვრება...

ცხადია, აქ იგი თავის ლექსებს გულისხმობს, რომელთა გარეშე მას არავითარი „ცხოვრება“ არ ჰქონია. იმასაც ამბობენ, გალაკტიონი თვითონვე ქმნიდა თავისი სიყვარულის ლეგენდასო. ესეც შესაძლებელია.

... 1914 წლის ზაფხული გალაკტიონს თავის სოფელში გაუტარებია ტიცინთან ერთად და აქ დაუწერია:

— ახლა მინდვრებზე სულ სიმინდია დათესილი. ალაგ-ალაგ გაუვალი ტყეებია, მათ სიგრილეში დასვენებას და ოცნებებს არა სჯობს-რა. ჩვენი სახლის მახლობლათ, სულ ორმოც საყენზე, მდინარე რიონი ჩამოდის. მე და ტიტე დღეში სამჯერ ვბანაობთ ხოლმე შიგ. დილას, შუადღისას და საღამოს, ვკითხულობთ ერთად წიგნებს, რაცკი გავგაჩნია. შეღამებისას გავალთ რიონს გაღმა ყანებში, დავსხდებით რიონის პირზე ვერხვის ძირში, გვაქვს თან დოქით ღვინო, თან ვსვამთ და თან ვსაუბრობთ, ვიგონებთ ნაცნობებს, მეგობრებს, ნათესავეებს; მაგრამ ყველაზე უფრო ვიგონებთ ჩვენს ტრფიალებს. ტიტე მიაბობს მოსკოვის ამბებს, მე ვუამბობ ქუთაისისას. ხანდახან გამოდის, რომ ქუთაისის ამბები ჯობნებია მოსკოვისას, რადგან მე უფრო მეტ ტყუილებს ვამბობ, ვინემ ტიტე, ტიტე გულზე სკდება (ი. ლორთქიფანიძის წიგნიდან)...

ვინ იცის, იქნებ გალაკტიონმა უმთავრესად ამგვარ „ტყუილებზე“ ააგო თავისი უაღრესად აღმადლებული და თანაც დრამატულ უკიდურესობამდე მიყვანილი „სიყვარულის დღესასწაული“... ყოველ შემთხვევაში, მისი ზღაპრული ურთიერთობა „შორეულ მერისთან“, მართლაც ორფეოსისა და ევრიდიკეს მითს მოგვაგონებს. ისიც შესაძლებელია, რომ იგი ვილიე დე ლილ ადანის გრაფ დ'ატოლივით „პაერისგან ძერწავდა თავის სიყვარულს“. ყოველ შემთხვევაში, ვინც მის შემოქმედებაში ამას საგანგებოდ მიადევნებს თვალს, შეუძლია ამ „ცალფა სიყვარულის“ მთელი დრამატული ისტორია წარმოიდგინოს. იმასაც გაიგებს, თუ რა დრმა კვალი დაუმიჩნევია ყოველივე ამას გალაკტიონის პოეზიაზე. საქმე ის არის მხოლოდ, აქ ნამდვილი და მოგონილი, რეალური და წარმოსახული ისეა ერთმანეთში არეული, რომ მათი გარჩევა უკვე შეუძლებელია. მე თუ მკითხავთ, არცაა საჭირო. ვინც გალაკტიონის ბიოგრაფიას სწავლობს, შეუძლია ბევრი რამ დააზუსტოს, ისიც შესაძლებელია, ზოგიერთი ფაქტი ამ საუბარში წარმოდგენილ ეპიზოდს დაუპირისპიროს, მაგრამ ამას მნიშვნელობა არა აქვს. ეს იმათი საქმეა, ვენერა მილოსელის ქანდაკების ნერკულ სისტემაზეც რომ შეუძლიათ ლაპარაკი, ჩვენთვის კი დანტესა და ბეატრიჩეს, პეტრარკასა და ლაურას თუ სხვათა ურთიერთობა უფრო ლიტერატურული თვლსაზრისითაა საინტერესო, ვიდრე ბიოგრაფიულის. მართლაც და, განა დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ წარმოდგენილ ბეატრიჩეზე ვიკითხავთ, სინამდვილეში

ასე იყო თუ არა? იგი ხომ პოეტურ ხილვათა სიმბოლოდაა ქცეული და ამით უფრო საინტერესო. გალაკტიონის „ფიქრ-სიყვარულიც“ ასეთია, — ძლიერი, მაგრამ ბუნდოვანი, გაურკვეველი. ამის შესახებ თვითონაც წერს ი. გრიშაშვილს:

— ოჰ, ჩემი მოხეტიალე სული სიყვარულს თუ წააწყდება სადმე, თორემ ერთ დადინჯებულ ფიქრ-სიყვარულს ვერ შექჰმნის. მაინც მე ვერაფერი გამიგია ამ ჩემთვის უცნობი გრძნობის.

— ჩემი სიყვარული შორეულის ტრფიალი არ არის და ვერც ახლოს სწვდება მას...

მერედა, რამდენია ამგვარი უცნაური „ფიქრ-სიყვარულის“ მაგალითი ლიტერატურის ისტორიაში!

... 20 წლის ქერუბინი — სტენდალი 5 წლის მანძილზე უნუგეშოდ იყო შეყვარებული ვინმე ვიქტორინა მუნიეზე, რომელიც საერთოდ არ ენახა. იგი იტანჯებოდა, ოხრავდა, სასოწარკვეთაში ვარდებოდა, მაგრამ არასოდეს არ უცდია თვალი მოეკრა სადმე. ისე წარმოდგენილი ჰქონდა, რომ მისი „ოცნების დედოფალი“ გამხდარი იყო, ნაზი, საოცრად ნატიფი, ჰაეროვანი არსება... რომ უთხრეს, შენი ვიქტორინა მუნიე სქელი გოგოა, თანაც უშნო, გაბრაზდა, როგორ შეიძლება ასე იყოსო...

... სრულიად ბავშვმა რემბომ ფანჯარაში თვალი მოჰკრა ვილაც გოგონას და ისიც მიჰყვა თავის „ფიქრ-სიყვარულს“. რამდენიმე ხანს წერილებს სწერდა, მშვენიერ ლექსებს უგზავნიდა, ბოლოს ქალაქის ბაღში პაემანიც დაუნიშნა. ცნობისმოყვარე ქალიშვილი მართლაც მივიდა პაემანზე და ნახა: დათქმულ ხესთან იდგა თმაგაბურძგენილი, ფეხშიშველი ბავშვი. გაოცებულმა რომ გაიგო, ეს ის არისო, ენა გამოუყო და გაიქცა. ეს იყო რემბოს „პირველი დიდი სიყვარული“. ის სიყვარული გაქრა, მაგრამ მშვენიერი ლექსები დარჩა...

... გავიხსენოთ პ. ჩაიკოვსკისა და ქალბატონ მეკის ურთიერთობაც. მრავალი სხვაიც, ამის მსგავსი და უფრო უცნაურიც...

ეს არის გალაკტიონისებური „სიახლოვის სიშორე“, — ნამდვილისა და წარმოსახულის, კონკრეტულისა და აბსტრაქტულის თამაში. გალაკტიონი ამბობს, რომ „პოეტის სატრფოს კონკრეტი მიღება არ შეიძლება ისე, როგორც ბეატრიჩესი და ლაურასიო“. ამის მაგალითად იგი დანტეს „ღვთაებრივ მუხას“ მიმართავს“.

— ამ შავ ლაბირინთში, შორს, დაუსრულებელ სილაყვარ-

დეში მოსჩანს სათაყვანებელი ლანდი ბეატრიჩესი. მუდმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური, ღვთაებრივი სილამაზე, ჰაეროვანი უსხეულო ლანდი შორეულ ქალის, შექმნილი სინათლისა, აღის და სურნელებისაგან, ღრუბელი, ოცნება, ანგელოსთა ქვეყნის ანარეკლი...

ასეთივე აღტაცებით წერს გალაკტიონი ლაურაზეც:

მე კვლავ ვოცნებობ ლაურაზე, იმ ლაურაზე,  
რომელმაც ასე გააშუქა სიცოცხლე მგონის.

მართალი ბრძანდება ბ. ჩიქობავა, როცა წერს, გალაკტიონის მერი ინტეგრალური სახეაო. ასევეა ბეატრიჩე, ლაურა, თუ სხვა ვინმე. პ. ვალერი წერდა გოეთეს შესახებ, ქალებისადმი ტრფიალი მან ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი ს ი დ ე ა ლ ს შესწირაო...

### თეთრი შაშვი...

მე მინდა ვთქვა, რომ გალაკტიონთანაც ასეა, მაგრამ მისი „კონკრეტი სატრფო“ მაინც რეალურად არსებული პიროვნება იყო, ისევე, როგორც ბეატრიჩე, ლაურა, სოფიო თუ კატინა. მართალია, გალაკტიონს არ სიამოვნებდა, როცა ამაზე ეკითხებოდნენ, მაგრამ დღიურებში მაინც აღუნიშნავს:

— მას შემდეგ, რაც დაიწერა ჩემი ლექსი „მერი“, ძალიან ხშირად მკითხავდნენ, თუ ვინ იყო ეს მერი, მაგრამ ყოველთვის უარს ვამბობდი პასუხზე. როგორც პოეტი, მე ვსარგებლობდი უფლებით თვითეული ლექსისათვის დამერქმია ის სახელი, რომელიც მსურდა. ერთხელ მე ამის გამო გულიც კი მომივიდა. თითქმის გაცოფებაში მოვედი და ამხანაგებმა გაიგეს, რომ მეტი აღარ შეიძლება ჩაცეება. მერი კი... ალბათ, არსებობდა. იყო ასეთი ქალი!

იყო, რა თქმა უნდა, მაგრამ ის თეთრი შაშვი აღმოჩნდა გალაკტიონისთვის: თავადის ასული მერი შერვაშიძე.

გალაკტიონის დღიურებში წერია:

— ულამაზესი ქალი მერი შერვაშიძე, როგორც ეხლა, ისე წინედაც ატარებდა თავის პატიოსნებით სავსე ცხოვრებას საშუალოდ, არც ცუდად, არც კარგად. შორიდან იგი გაგიჟებით უყვარდა ერთს ახალგაზრდა ვაჟს (ცხადია, გალაკტიონს. — მ. კ.), მაგრამ მერი ვერ გრძნობდა ამ სიყვარულს ან გრძნობდა ძალიან ცუდად, ეჭვიანობდა და მიტომ (ეს, ალბათ, გალაკტიონის ილუზიაა. — მ. კ.), მაგრამ ეჭვების გამფანტველი არავინ სჩანდა...

ის მერი შერვაშიძე ერთხანს მეფის სასახლის ფრეილინა ყოფილა და მართლაც ისეთი „შიშის მომგვრელი სილამაზისა“, რომ ამბობენ, რუსეთის ფლეგმატურ იმპერატორს პირველი შეხედვის-სთანვე უთქვამს მისთვის:

— Княжна, грешно быть такой красивой...

... მერე იმ მერი შერვაშიძეს თავად გუცა ერთისთავთან ჯვარი დაუწერია, ორივენი პარიზში წასულან და უკან აღარც დაბრუნებულან. ეს არის და ეს ამ, მართლაც „ცალფა სიყვარულის“ მთელი ისტორია. თუ გალაკტიონის დღიურების მიხედვით ვიმსჯელებთ, იგი არცთუ ისე ალტაცებული ყოფილა თავისი „ბეატრიჩეს“ მოქმედებით, არც სხვა ქალებით, რომელნიც დიდი პოეტების სახელთან დაკავშირებით არიან ცნობილნი და, გალაკტიონის თქმით, „ქუსლებით ჭეჭყავდნენ პოეტების გულებს“. ასე მაგალითად, ლამაზმანებს, რომლებიც ნ. ბარათაშვილის სახელთან ერთად იხსენიებიან და დღემდე რაღაც განსაკუთრებული შარავანდით არიან მოსილნი ქართველი პოეტების მიერ, გალაკტიონი უწოდებდა ეროტომანებს, გულგრილებსა და ვნებებს აყოლილთ, რადგან „დემონებივით მოკლებულნი იყვნენ სიყვარულის ნიჰს“. იგი შეუბრალებელია ამ მხრივ, მკაცრი (ზედმეტად მკაცრი!), გალიზიანებულიც (ალბათ, უნუგემო სიყვარულით გულმოკლული ბარათაშვილის ცოდვით). ამიტომაც წერს:

— შევეცდებით მაინც აღვადგინოთ ბარათაშვილისდროინდელი ქალები ბარათაშვილისა და მისი თანამედროვეების ლექსების საშუალებით. ზოგიერთები ამ ქალთაგანი იყვნენ უსირცხვილო, თითქმის პირუტყვეული პროსტიტუციის გამომსახველნი, თავიანთი ნიღაბებით, ფერუმარულით, თვალებით, მათი ბაგეები გასისხლიანებულ კრილობას ჰგავდა, მათ თავიანთი სხეულების ბიწიერება გადაჰქონდათ აგრეთვე სულზედაც; ისინი იყვნენ ამაყი, ცივი, როგორც ყინვა, და სასტიკნი. მათი დატკობა გამოიხატებოდა მხოლოდ ვნებიანობის დაკმაყოფილებაში. ისინი დაუმცხრალნი არიან, როგორც უნაყოფობა... მოღუშულნი არიან, როგორც მოწყენილობა, მათ აქვთ მხოლოდ ისტერიული და უგონო ფანტაზიები და, როგორც დემონი, მოკლებული არიან სიყვარულის ნიჰს („ღათუ სიყუარული არა მაქუნდეს“ — მ. კ.). ისინი, დაჯილდოებულნი შემამინებელი სილამაზით, უსიცოცხლო სილამაზით. სახემკრთალნი, გრძნობას მოკლებულნი, მიდიან თავიანთ მიზნისაკენ, მიდიან გულებზე და ჭეჭყენ მათ თავიანთ ფეხსაცმლის ქუსლებით...

თვითონ ბარათაშვილიც აფრთხილებდა ახალგაზრდებს, ნუ ენდობითო მოკისკასე ქალს, რადგან:

აშვიის ენა მას ახარებს, მას ასულდგმულებს,  
ხოლო სიყვარულს მისი გული ვერ შეიყვარებს.

იგივე თვალსაზრისი გამოსკვივის ბარათაშვილისევე სიტყვებში: „რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო“, სადაც ასეთ საყვედურს ამბობს:

ჰგავს, არ პასუხს სცემ შენ მათ ს უ ლ ი თ მ შ ე ე ნ ი ე რ ი თ ა.

მან იცის, რომ სი ლ ა მ ა ზ ე მხოლოდ ხორციელების ნიჭია, მშვენიერება კი ზეცით მოსული ნათელი, და რომ უკვდავება „მშვენიერსა სულში მდგომარებს“. სწორედ ამგვარ „სულით მშვენიერთ“ ეძიებდნენ ბარათაშვილიცა და გალაკტიონიც, ეძიებდნენ, მაგრამ ვერა ჰპოვებდნენ. ამიტომაც არის, რომ ზოგჯერ სიყვარულზე საერთოდ გულგატეხილი გალაკტიონი ბარათაშვილური მოკრძალებით კი არა, შ. ბოდლერისა (ლექსი: „ამური და თავის ქალა“) თუ ა. ბლოკისებური («Все проклятие твоей красоты») სიმძაფრით წერს:

აშაშრობს გრძნობიერ გულს, საუკუნოდ მოსცილდება,  
სიმებს დასწყვეტს საბრალო ქნარს და ქალი კი ქალად რჩება...

იქნებ აქ გალაკტიონიც ზედმეტად მკაცრია. რაც არ უნდა იყოს, იმ „მოკისკასე ასულების“ წყალობაცაა, ჩვენ რომ ახლა მათ მიერ შთაგონებული პოეტების მშვენიერ ლექსებს ვკითხულობთ. ამაზე კი მადლობის მეტი რა გვეთქმის. სხვა რომ არა იყოს რა, მთავარი ლექსებია და არა ის გრძნობები, თუ ვნებანი, რაც მაშინ სულს უშფოთებდა მათ ავტორებს. სულერთია, ბარათაშვილიცა და გალაკტიონიც დიდების შარავანდელით მოსავენ თავიანთ ცისიერთ, სინამდვილეში რომ „ქუსლებით ჭეჭყავდნენ“ მათ გულებს. რატომ? იმიტომ, რომ ისინი პოეტები არიან და, გოეთესი არ იყოს, თავიანთი სიყვარული და ოცნებები უფრო უყვართ (გოეთე: *Ich liebe die Liebe* — მე მიყვარს სიყვარული), ვიდრე ის ბანოვანნი, რომელნიც „არ პასუხს სცემდნენ მათ სულით მშვენიერითა“. აკი იმ მერის შესახებ წერს გალაკტიონი, „მე შენში მიყვარს ოცნება ჩემიო“. მას რილკესებურადაც შეეძლო ეთქვა მისთვის: თუ შენ მეოცნებე ხარ, მაშინ მე ვარ ოცნება შენი... მაგრამ არა:

ის მერი მეოცნებე არ აღმოჩნდა...

მე ვფიქრობ, ამას არცა აქვს მნიშვნელობა. არც დანტეს ბე-  
ატრიჩე, პეტრარკას ლაურა, თუ ბარათაშვილის კატინა ყოფილან-  
დიდად მეოცნებენი, მაგრამ გენიოსთა შთაგონებად კი იქცნენ.  
პოეზიაში ისინი უფრო იდეალური პირები არიან, ვიდრე რეალუ-  
რი. გალაკტიონმაც სიყვარულის იდეალს შესწირა „კონკრეტი სიყ-  
ვარული“. მან ისე შთაგონებით უმღერა თავის ოცნების დედო-  
ფალს, როგორც მითიურმა ორფეოსმა — ევრიდიკეს...

ეს სასოწარკვეთილი სიყვარულიც, ჩემის აზრით, ძველი მი-  
თების სიმბოლურ სიმალემდეა აყვანილი. ასე რომ არ იყოს,  
იქნებ ამ საკითხზე არც გამეგრძელებინა სიტყვა, მაგრამ...

მაგრამ ის, რომ ამაზე ფიქრისას თავში სულ ფაუსტისა და  
მშვენიერი ელენეს სიმბოლიკა მიტრიალებს. მერე ვაჟაც, „მთელი  
პლანეტის მშვენიერება“ რომ გამოეცხადა ქალის სახით ახალწ-  
ლის დამეს. ეს ასოციაციები რომ მთლად უსაფუძვლო არ გეგო-  
ნოთ, ვთქვათ პირდაპირ: გალაკტიონმაც ისევე გამოიხმო „ბნელი  
ბინდ-ბუნდით მოცულ მხარიდან“ თავისი ოცნების დედოფალი,  
როგორც ფაუსტმა მშვენიერი ელენე დედების ბინდით მოსილ  
სამყაროდან. აკი ამბობს კიდევ:

ბნელი ბინდუნდით მოცულ მხარიდან  
ქალწულის აჩრდილს გამოვუძახე,  
მას მშვენიერი შთაგონებე სული  
და მშვენიერი მივეცი სახე.  
მასში ტაძარი ზეშთაგონების  
ისე შევქმენი, ისე აღვაგე,  
რომ უკვდავების უსაზღვრო ენით  
ავამეტყველე ქალწულის ბაგე  
და მე ვტკბებოდი ჩემი სიზმრებით...

ახლა ისევ ფაუსტისა და ელენეს ამბავი გავიხსენოთ. გოეთე  
ამბობს, რომ „ცეცხლის ენა“ საჭირო ელენეს მშვენიერების  
გადმოსაცემად. თუ რას ნიშნავს ეს „ცეცხლის ენა“, შეგვიძლია  
ბალზაკის მიხედვით წარმოვიდგინოთ. „შაგრენის ტყავში“ იგი  
სწორედ „ცეცხლის ენით“ (გალაკტიონი: „სინათლის ალით და  
სურნელებით“) ხატავს რაფაელ დე ვალენტენის „ოცნების თეთრ  
დედოფალს“ (გალაკტიონი — მერის):

— მჯდარხართ თუ არა ხანდახან ზამთრის საღამოს თქვენი  
ოჯახის კერასთან, სიყვარულის და ახალგაზრდობის ტკბილ მოგო-  
ნებაში წასული და გიცქერიათ თუ არა ხაზებისათვის, რომლე-

ბიც ცეცხლს გაჰყავს მუხის ნამორზე? აქ ალი ჰადრაკის დაფის უჯრებს ხაზავს; იქ ხავერდს ალიველივებს; პაწია ლურჯი ცეცხლის ენები ჰინკებივით დარბიან, დახტიან და ცელქობენ სახმილის ალგზნებულ ფონზე. მოდის უცნობი მხატვარი, რომელიც ამ ალით მუშაობს. შეუდარებელი ხელოვნებით იგი ამ იისფერი და ძოწისფერი საღებავებით ზებუნებრივი გაუგონარი სინაზის სახეს ხატავს, წარმავალ მოვლენას, რომელსაც შემთხვევა აღარასოდეს აღარ განიმეორებს; ესაა ქალი, რომლისთვისაც ქარს თმა გაუწეწია და რომელიც დამათრობელ ვნებას აფრქვევს ცეცხლის ალში. იგი იღიმება, იგი სულს ლევს, მას ველარასოდეს ველარ იხილავთ. მშვიდობით, ცეცხლის ყვავილო! მშვიდობით, დაუსრულებლო, მოულოდნელო არსება!..

გალაკტიონი წერს, „და მე ვტკბებოდი ჩემი სიზმრებითო“. ესეც სიზმარია, მირაჟი, „შეუქმნელი არსება“. იგი ჩვენი „ოცნების თეთრი დედოფალია“. ამიტომ ყველგანაა და არსად. ძალიან შორს და ძალიან ახლოს (გალაკტიონი: „სიახლოვის შენის სიშორის, კვლავ უფრო შორი...“ რილკე: „როგორც სიშორე მახლობელი“...)

— აი იგი მოდის, უკვე აქაა, ეს ილუზიების დედოფალი, ქალი, რომელიც დნება, როგორც ამბორი, ენთება, როგორც ელევა. ეს შეუქმნელი არსება, სავსებით სული, სავსებით სიყვარული!.. ნუთუ ჰაეროვანი ფრთების თრთოლვა არ გესმით! იგი თქვენს გვერდით ეშვება ფრინველზე უფრო მსუბუქად და მისი საოცარი თვალები გზიბლავენ, მისი ნაზი, ძალოვანი სუნთქვა ჯადოქრული ძალით იზიდავს თქვენს ტუჩებს. იგი გარბის, თქვენც გიზიდავთ, მიწის სიმძიმეს აღარ გრძნობთ ფეხთ ქვეშ. თქვენ გინდათ ერთხელ მაინც ამ თოვლის ფანტელივით თეთრ სხეულს გადაუსვათ აცახცახებული ხელი, აშალოთ ეს თმები, აკოცოთ ამ ნაპერწკლის მფრქვეველ თვალებს. თქვენ რაღაც ბურუსი გათრობთ, რაღაც მუსიკა გნუსხავთ. ყოველი თქვენი ნერვი თრთის, თქვენ მთლად სურვილად, მთლად ტანჯვად იქცევით. აი, ენით გამოუთქმელი ბედნიერება. თქვენ უკვე შეეხეთ ამ ქალის ტუჩებს, მაგრამ უცებ სასტიკი ტკივილი გაღვიძებთ. აჰ! თქვენი თავი საწოლის კუთხეს მოხვედრია, ურთხელის კოკს გადახვევიხართ, ცივ ბრინჯაოს თუ სპილენძის ამურს...

ასეთია ოცნება და სინამდვილე. გოეთეს ფაუსტიც შეეხო მშვენიერ ელენეს, მაგრამ ის მაშინვე გაქრა. რატომ? იმიტომ,

რომ ელენე მშვენიერების სიმბოლოა და არა რეალობა. მშვენიერების დასაკუთრება კი არ შეიძლება. იგი ზოგადობაა, ბუნების უნივერსალური სული და მისი ჭეშმარიტებაში გახსნილი იდეალური სახე. ელენე პირველიცაა, შემდეგიც და საბოლოოც. როგორც პირველი („Ur“..), ანუ პირველფენომენი, იგი მოდის დედების მხარიდან და წარმოადგენს კანტიანურ პირველდედას — ბუნების ჯერ გაუხსნელ საიდუმლოებას. შემდეგში ელენე ანუ ბუნების გახსნილი საიდუმლოება უმაღლესი მშვენიერების სახით გლინდება ანტიკურ სამყაროში; ბოლოს კი, როგორც მარადქალურის აპოთეოზი და ზეცის დედოფალი (Himmelskönigin)...

### უცხო სტუმარი...

განა ვაჟსთანაც ასე არ არის? აბა, დაეუკვირდეთ! მოთხრობაში „საახალწლო სიზმარი“ იგი ასეთ ამბავს ჰყვება:

— ქარი ჰქროდა. საშინლად ციოდა. ნამქერმა ამოყორა თითქმის სახლის კარები. მე კერაზე დიდი გაჩაღებული ცეცხლი მენტო ჩემს ძველს მამაპაპურს დარბაზში...

ახალი წლის ღამეს ვაჟამ თურმე ამ „დარბაზში“ სუფრა გაშალა და „გულდასვენებელი, თავმოწონებელი“ კერას ჩამოუჭდა, რომ ხმა შემოესმა:

— ოჯახის პატრონო! შისტუმრე, ღმერთი გადღეგრძელებს, მცევა, სიცივითა ვკედები, მგზავრი ვარ, უბინაო, უმეგობრო, უპატრონო!

— მობრძანდი, შენი ჰირიმე, მობრძანდი, ღმერთი გადღეგრძელებს; ვაი შენ, ჩემო თავო, ვაი დედას მტრისას! როგორ არ გისტუმრებ, კაცი არა ვარ? — ხმა მისცა ვაჟამ. შემდეგ კი ისევ თვითონ გვიამბობს:

— ეს რომ ვსთქვი, ვნახე, რომ კერაზე წამოდგა საუცხოვო ადამიანი. ღმერთო, რა ვნახე, რა იყო, სწორედ ანგელოზი იყო, არ ვიცი, რა იყო. ძალაუნებურად დავიოქე, თვალეები ცრემლით ამევსო, გულმა ისეთი ძგერა დამიწყო, თითქოს მჭედელი გრდემლზე კვერსა სცემდა. რასა ვხედავ? ვინ არის? თითქოს მინახავს სადღაც, ერთხელ კი არა, ათასჯერ, თითქოს მისი სახელიც ვიცი, თითქოს იმას ჩემს გულთან ბევრჯერ ჰქონია ზაუბარი, მაგრამ ესე ცხოვლად არასდროს არ მინახავს. ქალი იყო. ძველი კაბა ეცვა, ფეხშიშველი, მაგრამ ლამაზი, სამოთხე გარდაქმნილიყო ქალად და მოვიდა ჩემთან. მკერდი ნახევ-

რად გადაღელილი ჰქონდა, ზედ ია და ვარდი ჰყვავდა. იმის თვალეში ღმერთებს დაესადგურათ. დიდი ოკეანე იმის თმად ქცეულიყო, მთელი ჩვენი პლანეტი — იმის სახედ. ხმას არ იღებდა, მიცქეროდა მშვიდად. მე კი ვთრთოდი, მოწიწებისა გამო, მე რა ღირსი ვარ, რომ ეს კადრულობს ჩემთან ჰტუმრობას-მეთქი. მივეწვადე, მინდოდა მის ფერხთა მტვერს ვმთხვეოდი, მაგრამ ხელი ამიქნია ხმააპოულებლად. ბოლოს სამფეხა ჩიკა დავუდგი ცეცხლისპირას; დაჯდა ისე, თითქოს თაფლი იღვრებოდა...

როგორ დამშვენდა, როგორ ტურფა შეიქმნა მაშინ ის ჩემი ჰვარტლიანი დარბაზი: იმაზე კარგს სად რასა ჰნახავდი, ცოდვილი ადამიანის შვილო! იჯდა ცეცხლთან ხმაგაკმენდილი და ლამაზს, სანთელივით ანთებულ თითებს (გალაკტიონი რომ ამბობს: „რითმეზივით ჩამოქნილი თითებიო“) უპყრობდა მოგუზგუზე ცეცხლს. მე ისევ ისე დაჩოქილი ვიყავ და დამუნჯებული, ტუჩებმოკუმული, სახეგაშეშებული შეეჩერებოდი. რა გამაძლებდა იმის ცქერით, რა?! თუნდაც ათასი საუკუნე ერთმანეთს გადაჰმოდდა, არაფერი მესვა, არ მეჭამა, არ დამეძინა და მარტო იმისთვის მეცქირა, — რა მინდოდა მეტი!...

... როგორ გგონიათ, ვინ იყო ის ქალი? რანაირად განასახიერებდა იგი მთელი პლანეტის მშვენიერებას? რა იგულისხმება ვაჟას მჰვარტლით გამურულ დარბაზში? რატომ გაჩირალნდა იგი იმ ქალის შემოსვლის შემდეგ?

ყველამ თქვენთვის, გუნებაში უპასუხეთ ამ კითხვებს, გოეთეს სიტყვებიც გაიხსენეთ „ბუნება თავის საიდუმლოებას მშვენიერების სახით გვიხსნისო“; ნურც მის მშვენიერი ელენეს ალგორიას დაივიწყებთ და იქნებ მომიტევოთ კადნიერება, თუ ვიტყვი, რომ გალაკტიონის შემოქმედება ჩვენთვის ჯერ ის ჰვარტლით გამურული დარბაზია, რომელსაც ისეთი ჩაბნელებული კუთხეები და ყურე-მარები აქვს, რომ, ვაჟას თქმით, შიგ კამეჩებიც გაეტევა...

ამიტომ, თუკი გალაკტიონის დარბაზსაც ოდესმე ეწვია „ის კურთხეული“, ისიც ათასფერად აელვარდება, მაგრამ ეს გენოსების ზვედრია, „ლომებისა“, რომელთაც იციან, როგორ სწერონ სიმამაცეზე...

ჩვენ კი, უბრალო მოკვდავთ:

— ნეტავ ძალგვედვას, ნეობულეს შევახოთ ხელი...

გალაქტიონთან ყველაფერი ეს უფრო რეალურ სინამდვილეშია წარმოდგენილი. მართალია, „ქალწულის აჩრდილს“ მანაც „ბინდბუნდით მოცულ მხარიდან“ გამოუძახა, მაგრამ მშვენიერებებს ისეთი სული შთაბერა და ისე აამეტყველა იგი „უკვდავების უსაზღვრო ენით“, როგორც ბეატრიჩე დანტე ალიგიერის პოეტურმა გენიამ...

მე არ მინდა ამაზე თვითონ გავაგრძელო სიტყვა. ან რა საჭიროა პოეტთა ინტიმურ გრძნობებზე ზედმეტი ლაპარაკი! ისედაც ამბობენ, სიყვარულის ქალღმერთის მშვენიერი ქანდაკება საუკუნეების მანძილზე მშრალი მსჯელობებისა და უგემური სენტენციების ძონძებით შეიმოსაო. თუ ვინმეს სურს, ამ „ძონძებს“ რამე მიუმატოს, მისი ნებაა, გალაქტიონი კი ასე ამბობს:

დავიღალე მე ამ ამბით... თქვენ, მხატვრებო, თქვენ, მგონებო,  
დაგრჩათ კიდეც ქალში რამე სანეტარო, საოცნებო?

დარჩათ, როგორ არ დარჩათ, მაგრამ ეს პოეტების საქმეა, ჩვენ კი რა გამგე ვართ ამისა! სულერთია, სხვისი სიყვარულისას სხვა ბევრს ვერაფერს გაიგებს. გალაქტიონის გულისნადებს კი ყველაზე უკეთ მისივე ლექსები გაგვიმჟღავნებენ. ამიტომ ამაზე მსჯელობით თავს არ შეგაწყენთ, მე მხოლოდ თითო-ოროლა რეპლიკას ჩაჯვრთავ აქა-იქ, ისე კი — ლექსები, ლექსები და მხოლოდ ლექსები, სადაც ცხადადაა ნაჩვენები, თუ როგორ მისტიროდა ქართველი ორფეოსი თავის ცოცხლად დაკარგულ ვერიდიკეს...

... 1908 წელი. გრძნობის პირველი გაელვება. ვინ არის ის, ჯერ არ ვიცი — არის ვიღაც შორეული და მიუწვდომი.

რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ვტკბები!  
მე შენში მიყვარს ოცნება ჩემი,  
ხელუხლებელი — როგორც მზის სხივი,  
მიუწვდომელი — როგორც ედემი.

გ ა ტ ა ც ე ბ ი ს ძ ა ლ ა :

დაიწვას გული უცნაურ ტრფობით,  
კრემლით აივსოს ზღვა — სასწაული,  
ოღონდ მჯეროდეს მე ჩემი ბოდვა  
და სიყვარულის ღღესასწაული.

... ო რ ი წ ლ ი ს შ ე მ დ ე გ . მ ო გ ო ნ ე ბ ა :

სადაც მინახავს ქალის სახე კარგი და წრფელი,  
არ მშორდება ის, ღღვა ბადრი თუ ღამე ბნელი,

აღერის სიტყვებს ჩამჩურჩულებს ახლომდგომელი,  
მაგრამ მარადის დაფარული, მიუწვდომელი.

ოჰ, დიდხანს, დიდხანს ვძებნე იგი და ვერსად ვპოვე,  
ვიცი შორს არის, მაშ, რად მტანჯავს ეს

სიახლოვე?

... იმავე წელს რაღაცის მოგონებით გან-  
საკუთრებული ყურადღება: ცეკვა, მანდილი,  
ხელები:

ცეკვაში თითქო ფრთებია  
შენი ხელების მტევნები.  
მე თვალს გადავწვებ, მე მხოლოდ  
ოცნებით დაგედევნები...

ან:

გიცქერ და ვფიქრობ, მზიანო,  
გიცქერ და გულით ვევენები—  
რომ ფრთები, მხოლოდ ფრთებია,  
შენი ხელების მტევნები.

ისევ:

ცეკვავს სამეფოდ ნაქარგი ქოში  
და ხელსახოცთა ჰქრიან ზღაპრები.

... კიდევ ორი წელი. ღალატის მოტივი: „მესაფლავე“.

... 1914 წელი. ნაცნობი თემა: ის შორს არის, ამას კი სი-  
ახლოვე სტანჯავს. პირველი „ბოდვა“ სიყვარულისა და პირველი  
პოეტური ინტეგრალი:

სიშორის შენის სიახლოვე, მარადის მძაფრი,  
აბრუებს ყნოსვას, ვარდო ტყიურო!  
მესმის ბილიკთა სიხარულით გადანაზაფრი  
უვერტიურა.  
და სიახლოვის სიშორეში, კელავ უფრო შორი  
მისვლა ყელამდე, მიწვდომა ყელის...  
არის ნანატრი ედემები, სიყვდილის სწორი —  
მზე, მთა და ველის.  
ო, იგი წამი, მშვენიერო, ო, იგი ბაგე!  
ო, ეს წყვეული სისხლის დუღილი.  
ძეგლთა სიმაღლით, სიერცეებში მე იქ აღვაგე  
სულის წუხილი!

... მერე? რაღაც დაფარული ცოდვა, ღალატი. ზღაპრების  
თეთრი კვამლივით გაფანტული ილუზიები. დაკარგული სიყვარუ-  
ლი, რაც ჰერ კიდევ „აბოდებს“ გალაკტიონს:

ზღაპრების თეთრი კვამლით  
 ქალთა სუნთქვაში დაფარული  
 ყვავილთა სუნი.  
 ოჰ! მე მესმის შეყვარებულ  
 წამწამთ კანკალი  
 და მიყვარს ქარის  
 თან ფოლადივით ცივი სიტყვებით  
 ვეტყვოდი ყველას:  
 იანვრის თოვლი, იანვრის თოვლი  
 აქვნობს ჩემს სულში ნაადრევ იებს,  
 და ჩემი სული, როგორც სამრეკლო,  
 სწუხს:  
 ცოდვილ ხელებს,  
 დაფარულ ცოდვებს,  
 დამალულ ღალატს,  
 ნაზი ფრჩხილების გრძელ ზამბახებს,  
 ძწუხს:  
 სხვაგვარ ცრემლებს,  
 თეთრ ბეჭდების თვლებს —  
 შიშველს, თეთრ ყვავილს...  
 სწუხს ჩემი სული — ვით სამრეკლო  
 ცივ უდაბნოში.

... ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი ს „ ბ ო დ ე ა “ საოცარ ფანტასმაგორიაში  
 გადადის: ღამის ლეგენდა. კალთამადლიერი ქალი ძველ სა-  
 ბერძნეთში: ქსანტე ჰეტერა: შიშველი აფროდიტე ზღვის ტალ-  
 ღებში.

მწუხარე — თავის უმიზნო ბედით,<sup>1</sup>  
 ამაყი — თავის მიმზიდველობით.

იქვე მდგომი მოქანდაკე ევედრება შეჩერდეს, არ გაინძრეს. შემ-  
 დგე ზმანებაში:

ოჰ! ნეტავი არ შეირხეოდეს  
 გადაზნექილი სიზმრების წელი...

მოქანდაკეს უნდა ხელოვნებაში უკვდავყოს ეს სილამაზე, ჰპირ-  
 დება კიდევ:

გავაუკვდავებ მე მაგ შენს სხეულს  
 საუკუნეთა წაგილებს ფრთები...

ძერწვა... შედეგი: აფროდიტეს ქანდაკება ტაძარში...

იქნებ გაგიკვირდეთ, მერედა, ამას რა კავშირი აქვს გალაკ-  
 ტიონის სიყვარულთანო. როგორ არა აქვს! მაშ, რატომ ამბობს  
 გალაკტიონი:

გამოგვიქროლებს ძველი ფიქრები,  
ოდნავ შეარხევს ოცნების აკვანს,  
არვინ იკითხავს — თუ რას ჩავდივართ,  
არვინ იკითხავს — თუ ვის ვცემთ თაყვანს,  
ან რომელს ვხედავთ ამ ერთ სახეში,  
ან რაა ჩვენი ლოცვის საგანი,  
წმიდა ტაძარში თვით აფროდიტა  
თუ სათაყვანო გეტერას ტანი?

ინტერესი:

ვინ არის ის ქალი? თუმცა ამას რა კითხვა უნდა! გალაკტიონი თვითონ ასახელებს თავის „ცისფერთვალება იღუმალეზას“.

ვინ არის და...

მერი!

... შენ ზღვის პირად მიდიოდი, მერი,  
სხივქვეშ თრთოდა შენი ნაზი ტანი  
და გფარავდა მწვანე სუროსფერი  
ცაცხვისა და ალვის ხეივანი.

ლიმილი. ფიქრი, ის ლიმილი „მოულოდნელ სიყვარულად ვცანიო“  
და ისევ სიშორის მოტივი:

მერი, ჩემო შორეულო მერი,  
შენსკენ მოჰქრის ბედის იალქანი...

1915 წელი: კატასტროფა!

შენ ჯვარს იწერდი იმ ღამეს, მერი!  
მერი, იმ ღამეს მაგ თვალთა კვდომა,  
სანდომიან ცის ელვა და ფერი  
მწუხარე იყო, ვით შემოდგომა!

იძულებითი ქორწინება (თუ გალაკტიონს ჰგონია ასე?):

მესმოდა შენი უგონო ფიცი...  
მერი, ძვირფასო! დღესაც არ მჯერა...  
ვიცი წამება, მაგრამ არ ვიცი:  
ეს გლოვა იყო თუ ჯვარისწერა?

არა! ჯვარისწერა იყო. ბედი, რომელიც გალაკტიონს არ ეღირსა,  
„ქარს მიჰყვებოდა როგორც ნამქერი“.

... და ის ატირდა — ვით შეფე ღირი,  
ღირი, ყველასგან მითოვებული...ა

... ტრაგიკული განცდა. წარმოსახული შეხვედრა „მოლა-  
ლატესთან“:

მიცქირე თვალში,  
შენ დადუმდი?  
იგრძენი განა?  
იდექი წყნარად  
და ბინდიან  
თვალში მიყურე...  
ნურაფერს მეტყვი.  
მე არ მინდა  
არავის ნანა.  
გინდ აღმიდგინე  
ისევ გული,  
გინდ დამიხურე.  
მიცქირე თვალში,  
ო, ჩემს თვალში  
საშინელება  
იგრძენი განა?!

შერე კი:

და როცა ბედით დაწყველილ გზაზე  
სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება,  
განსასვენებელ ზიარებაზე  
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!

... მზისთვის თვალის შედგმა, მიუწვდომელის წვდომა  
თუ... ბედთან შერიგება:

ვინ მე. ვინ ის?  
მე პაუი ვიყავ, ის კი — პრინცესა...

... შემდეგ ზმანებები ქრება და შიშვლდება სანამდვილე:  
გათხოვილი ქალი.

ქოვრიტით მზერა, ხელთათმანი... შენ აისრულე  
სურვილი დიდი და დაბურულ ბალის დარღები,  
ლადი ირემი სიყვარულით ხარ დაისრული,  
წყურვილმოკლული აუზისკენ მიემართები.  
შენ მოგდევს კოცნის გამძაფრება და თვითეული  
ძარღვი ხელების... შავი ხალი მაღალი ყელის,  
შენ გელის დაფნა, შენ დიდი დიდება გელის,  
პოეტო: არვინ არ ყოფილა ესდენ ძლეული...

... ტანჯვა. წარმოსახული იმედი — სიზმარი:

ძვირფასო, ძვირფასო, ბედი კლავს ჩემს სხეულს,  
თვალეზში ყორნების მქენჩნიან კლანჭები.  
ამირანს მიჯაქვეულს და მგოსანს წაქეულს  
ვილაც ფრთებს მიკვეთავს... ეპა, ვიტანჯები!

ამოდ მომესმის დედოფალთ გროვიდან  
ძახილი უცნობი, მსუბუქი, ცისმარი:  
„მე მოვალ და მრავალ ყვავილებს მოვიტან,  
მე მოვალ, მე მოვალ, მე მოვალ — სიზმარი..“

... მერე იმედიც იფანტება, რჩება მწუხარება:

ძვირფასო, სული მევსება თოვლით...

... ის წავიდა, როგორც ჩანს, ეტლით და თან გაიყოლია პოეტის  
არა „კოდვილისადმი“ სამღურავი ან წყევლა, არამედ — ლოცვა!

ეტლს თან მიჰყვება მყუდრო სოფელი  
და შემოდგომა შეუდარველი:  
ქალწულთა ბედი და ღვთისმშობელი  
იყოს მარადის შენი მფარველი  
ნურაინ ქვეყნად ნუ დარდობს შენზე,  
ბედნიერებას შენ აღარ ელი.  
უფალი იყოს კოდვილის შემწე,  
მადონა იყოს მისი მფარველი.

**ლოდინის სიმღერა...**

ამის შემდეგ რჩება ოცნებაში ჩახატული სურათი:

ეღლა აღარ ხარ და ქმნის ოცნება  
უკედავი სახით უბრალო ტილოს,  
რომელსაც ძალუძს თვით ველურიც კი  
დაატყვევოს და დამორჩილოს.

... მირაყები: (ელეონორა დუზეს თეთრი ხელები?)

ძვირფასო ვხედავ... ვხედავ შენს ხელებს,  
ულონოდ დახრილს ხეთა დაფნაში,

ან:

საყვარელ ხელებს შეშლილივით დავეწაფები,  
ბროლის თითები, მზისგან სავსე ალისფერ ღვინით,  
მე დამათრობენ:

გავეგები,  
გავენაბები!  
პომას უვრცესს  
დაერქმევა ელვა და სურო.  
იქ შორეული მხარეები  
უნდა გამეფდეს!  
ოჰ!  
ეს იქნება აღტაცება ჩემი ნამდვილი,

რომელიც დათვლის შენს თითებზე  
დამსხვრეულ ბეჭდებს.

... ნ ა ხ ვ ი ს ს უ რ ვ ი ლ ი :

მომწყურდი ეხლა, ისე მომწყურდი,  
ვით უბინაოს — ყოფნა ბინაში.

ან:

ნისლის, სულის და ქარის —  
ლაკმე, სადა ხარ, ლაკმე!

... შ ე მ დ ე გ ი ს ე ე ჰ ა ლ უ ც ი ნ ა ც ი ე ბ ი :

მიმაფრენდა ნაპირებზე ლურჯა ცხენი,  
გადვიჩეხე,  
უკურნებლად დაქრილი ვარ...  
დამეხსენი!  
შეკიდებიან მთვარეს — როგორც მძიმე მტევნები,  
თეთრ-ვარდისფერი ალუჩები და შადრევნები,  
ქანდაკებებმა ჩაიარეს მოხდენილ წყებად.  
სადღაც შორს მუსიკა ქარივით კითხულობდა:  
ვინ არის ეს ქალი, ვინ არის ეს ქალი  
ასეთი ცისფერი?  
ჩახმახის წუთი. ბნელ სივრცეში აშლილი ბოლი,  
შავი ყვავილის სამუდამოდ მკვლარი ფოთოლი.  
ლაუციფერი:  
ვინ არის ეს ქალი, ვინ არის ეს ქალი  
ასეთი ცისფერი?

... ყ ვ ე ლ გ ა ნ , ს ა დ ა ც ა რ უ ნ დ ა ი ყ ო ს გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ,  
მ ა ი ნ ც ... მ ე რ ი !

კაფეში შევალ სრულიად მარტო  
და ორს ავივსებ სასმელით კიქას,  
ერთი შენია (უნდა ვიღარღო  
ასეც და ისეც, აქაც და იქაც).  
შენს სადღეგრძელოს ჩემად ჩამძახებს  
კვიანურები, ვსვამ, ალავერდი!  
მაგრამ შენს კიქას ხელს არვიან ახლებს,  
პასუხს არ მაძლევს ხმათა ზავერდი...

... დ ა მ ა ი ნ ც ლ ო დ ი ნ ი ... ლ ო დ ი ნ ი ...

ვით ლოცვა, ედება საღამო მთის კალთებს,  
შორს ქარი გაჰკივის, ბნელდება თანდათან.  
მე გავალ ამ ქარში, გავატან ამ ვარდებს  
და შენი ლოდინის სიმღერას გავატან.

.... შერიგება არ დაბრუნებასთან. დამშვიდობება:

აი, გრივალმა გაიტაცა წითელი ლერწი  
ვაზის — ბუნების!  
მერი! მე ისევ მენატრება ჩუმი ალერსი  
არ დაბრუნების!

ან კიდევ:

ო, დღეს შემოდგომაა...  
შემოდგომა...  
სულს  
ალარ სურს არაეინ...  
ნაზი ფერების კვდომად,  
ნაზო მერი,  
დაქპრის ლანდი ცისფერი...  
შემოდგომა  
შენს ბაგეებს მაგონებს...  
ეწუხვართ...  
მშვიდობით...  
მერი...

... ნუ გეში:

ეიცი, პოეტის გატეხილ სახელს  
ბრბო არ დაინდობს გასათელავად,  
მაგრამ შენი მზე სიბნელეს გახევს  
და დაადგება შუბლს ნათელივით.

ან:

და ერთადერთი, ნაზი დარაჯი  
გადიფრენს თვალწინ აჩრდილი მერის!

მერი და ცისფერი:

აქ მრავალია ცისფერი ფერი  
ეს ფერი მარად თვალს ეყვარება,  
როგორც ქალწულის სახელი — მერი  
არის ცისფერი და მწუხარება.

აკტეონი, ძეა არისტეას...

ეს ყველაფერი რომანტიკის სფეროა. გალაკტიონს სწამს, რომ წარსული წმინდა იყო ამ ქალის...

შენ სული გქონდა ისე კეთილი,  
ოპ, სერაფიმის ცისფერი სული...

... მაგრამ მტანჯველი კითხვა:

როლის მოვიდა ცოდვების გროვა  
და ჯოჯობეთი... მითხარი, როლის?

... როგორც ჰეტერას მითში აბსორბირებული  
სინამდვილე, აქაც ისეა — ლექსი: „როცა აქტე-  
ონი, ძეჯარისტეას“. არტემიდა ნიმფებთან ერთად ბანა-  
ობდა პართენონის „მსუბუქ ნაკადებში“. აქტეონი მიეპარა და  
უყურებდა. არტემიდამ ამისთვის ირმად აქცია და საკუთარმა ძალ-  
ლებმა დაფლითეს. გალაკტიონი თვითონ მიგვითითებს ამ მსგავს-  
ებაზე:

ვიცან, გალაკტიონ, შენში აქტეონი —  
შენ გსჯის ყოველივე, როგორც სიყვარული.

... სევდა, საშინელი სევდა: ლექსი „მერის თვალებით“...  
... სამუდამო დამშვიდობება: „ანგელოზს ეჭი-  
რა გრძელი პერგამენტი“:

ამაოდ დაგენდე, და ჩვენ ერთმანეთი  
ამაოდ გვინდოდა! მშვიდობით მარადის!

... მაგრამ მაინც არა გაბოროტება, არამედ  
ლოცვა-სავედრებელი.

გალაკტიონი წერს:

— ბოდლერს აქვს ერთი შესანიშნავი ლექსი, რომელსაც  
ჰქვია „ლოცვა-კურთხევა“, მაგრამ აქ არავითარი კურთხევა არ  
არის. აქ არის წყევლა და მხოლოდ წყევლა...

გალაკტიონი კი არ იწყევლება. ის ლოცულობს. მერედა,  
როგორ!..

მზეო თიბათვისა, მზეო თიბათვისა,  
ლოცვად მუხლმოყრილი გრაალს შევედრები.  
იგი, ვინც მიყვარდა დიდი სიყვარულით,  
ფრთებით დაიფარე — ამას გვევდრები.

ტანჯვა-განსაცდელში თვალნი მიურიდენ,  
სული მოუელინე ისევ შენმიერი,  
დილა გაუთენე ისევ ციურიდან,  
სული უმანკოთა მიეც შევნიერი.

ხანმა უნდობარმა, გზა რომ შეეღება,  
უხვად მოიტანა სისხლი და ცხედრები,  
მძაფრი ქარტახილი მას ნუ შეეხება,  
მზეო თიბათვისა, ამას გვევდრები.

... შემდეგ მოგონებები, ზმანებები, ხან საყვედური, ხან ყვე-  
ლაფრის მიტევა... და ორფეოსი ისევ უხმობს თავის ევრიდი-  
კეს:

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,  
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...  
ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ზრის,  
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 სტრის...  
ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის!..

... თითქმის მთელი სიცოცხლის მანძილზე თან-  
სდევს გალაკტიონს ოცნება მერიზე:

შევხვდით ისევე ჩვენ,  
გზით მიმავალი ვზად,  
კვლავ მოგონებებს მფენ,  
მაგრამ არ ვიცი: რად?  
მზე გიოქროვებს თმას,  
ვიღ მონიავე რულს,  
ვისმენ დანატრულ ხმას  
და ვერ ვიმშვიდებ გულს.

... მერის სასახლეც, ხეივანიც, შადრევანიც იმ დროის მოგო-  
ნებით ცხოვრობენ.

ხეივანი:

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: დაივიწყა ღამის თევანი,  
მოვიდა ქალი ცისფერი ლიფით, თვალებზე ნამით,  
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...

## შ ა დ რ ე ვ ა ნ ი :

ცამდე ალბათ ბევრჯერ აღის  
შადრევანის ვედრება,  
დამტვრეული სიფერადის  
სულით შემოთეთრება.  
ობოლ ღობას, ვარდთა კონებს,  
დროთა ფუჰად სიოხრეს,  
იგი ისე ვერ იგონებს,  
რომ არ ამოიოხროს.

## ს ა ს ა ხ ლ ე :

გახსოვთ, ვაჟას გამქვარტლულ ქოხში რომ მთელი პლანეტის  
მშვენიერება შემოვიდა ქალის სახით, იგი გაჩირაღდნებულ დარ-  
ბაზად იქცა. აქ პირიქით მოხდა. მერის სასახლეც ასე იყო გაჩი-  
რაღდნებული, ვიდრე იქიდან სიყვარულის ნათელს სცემდა „ამო-  
მავალი ცისკარი“, შემდეგ კი... ის ნათელი გაქრა და გალაკტიონი  
სინანულით ამბობს:

წინათ სასახლე შეგონა,  
ეხლა უბრალო სახლია...

... დროთა განმავლობაში იმ შადრევანის ვედრებაც მიწელდა,  
ხეივანიც დადუმდა. გალაკტიონის მოგონებაში კი ზოგჯერ ისევ  
იელვებდა იმ შორეული მერის სახე:

... 1945 წ ე ლ ი. საავადმყოფო. ზღვის ნაპირზე პირველი შეხვედ-  
რის გახსენება:

გახსოვს, როცა შეხვდნენ, მერი,  
ზღვად შენი და ჩემი ნავი?

ცისიერის შემოხედვა, თვალთა ციმციმი... მერე კი...

ზღვას შეშურდა — ჩვენ სასტიკმა  
ლეღამ დაგვაშორიშორა...

## და მაინც:

სადაც ეხლა ზვირთებს სძინავთ,  
ბაღს სდევს ქარვის ფერი,  
თვალწინ მიდგას, როგორც წინათ,  
მშვენიერი მერი.

ასე ჩარჩა გალაკტიონის ხსოვნაში სახე ევრიდიკე — მერისა,  
რომელსაც ამიერიდან ქართველი ორფეოსის დიდი სიყვარულის  
ნათელი ადგას...

## მიღისარ... აღარ დაბეძურება

### არც მიწიერი, არც ზეციერი...

#### მოუნათლავი ღამე...

კიდევ რამეა საჭირო ამაზე ითქვას? არა მგონია. გალაკტიონმა ამ ტანჯვასაც გაუძლო. იგი ხომ „ბედთან არშერიგების“ რაინდი იყო. დაცემა, ადგომა, ისევ დაცემა, ისევ ადგომა, მაგრამ შაინც მულამ წინსწრაფვა, ყოველგვარი დაბრკოლების დაძლევა და გამარჯვების გზაზე გასვლა.

ასეთია გალაკტიონის მიერვე მითითებული „ორი ნაკადი“ მისი პოეზიისა: რევოლუციური და ლირიკული. ორივე ერთმანეთთანაა შეთანაბრებული და საკაცობრიო იდეებით განათებული. მათი შინაგანი წინააღმდეგობა კი ისევ იმ ბნელისა და ნათელის, კეთილისა და ბოროტის, ღვთაებრივისა და დემონურის დაპირისპირებითაა დანახული. გალაკტიონი მთელი სიცოცხლის მანძილზე მიისწრაფოდა ღამიდან ღლისკენ, ბნელიდან — სინათლისკენ იგი ღამეში სიციხადეს ეძებდა, სიჩუმეში კი განახლების ხმაურს.

როგორი რაკურსით არ გვიჩვენებენ თანამედროვე პოეტები ამ სიჩუმის მრავალნაირობას! ზოგი „სიჩუმის ანბანის“ გამოგონებაზე ოცნებობს, ზოგიც „უკვდავი სიჩუმეო“ წერს; სხვები კი ასე: „ფერმკრთალი სიჩუმე“, „ცარიელი სიჩუმე“, „ფერადი სიჩუმე“ და სხვ. ისეთებიც არიან, „ღმერთი სიჩუმეაო“, რომ ამტკიცებენ. რილკეს იზიდავს „მშვენიერი უდაბნო, რასაც სიჩუმე ეწოდება“, გალაკტიონთან კი „სიჩუმის დუმლილიც“ მშფოთვარეა მისი უაღრესად გამახვილებული სმენა იმ სიჩუმეშიც განახლების ხმებს იჭერს. „მე მესმის სიჩუმის იღუმალი ენაო“, — წერს იგი. მან იცის, რომ ერთ დროს სწორედ ამგვარ „სიჩუმის შრიალში“ გაიღვიძა „ქვეყნის ქაოსმა“. ახლაც დარწმუნებულია, რომ „სიჩუმეში იღუმალი ძილით სძინავთ ახალ ქაოსებს“ და მასში გრძნობს „უჩინარი ცეცხლის დაფარულ ღელვას“, თუ ეს არ იგრ-

ძნო, მაშინვე შეშფოთდება. „რა სიწყნარეა ო, ღმერთო ჩემო“, — წამოიძახებს იგი და უფრო ენერგიულად შესძახებს:

ჰეი, გაიღვიძე, ქარო ძლიერო,  
გამოაღვიძე მიდამო მკვდარი!

შემდეგ ისევ ქარს მოუწოდებს:

დაჰქროლე, ქარო... მე არ მიყვარს  
ეგ მყუდროება,  
მე ქარიშხლებთან შებმა მინდა,  
დაჰქროლე, ქარო!

ბოლოს კი ამას მოჰყვება დიდი პოეტური ექსპრესიის სიტყვები:

ასწიეთ ფარდა  
მზის დამფარავი!

თუ რამდენად ორგანულია გალაკტიონისთვის ეს სიბნელისა და სიჩუმის გარღვევის მოტივი, დასტურდება მისი დღიურიდან:

— შემოდგომის ბნელი, წყვდიადი ღამეა. მე ვღგვევარ აივანზე. ღამე მართლაც ბნელია, როგორც ბედისწერა, როგორც ის, რაც უნდა მოხდეს, რაც აუცილებელია. მოუნათლავე, კუპრივით შავი ღამე. თითქოს მისძინებიანთ ავ სულებს ან განგებ სთვლემენ, როგორც ქაოსები. მშვიდია ეს ღამე, როგორც ბავშვის ძილი ან სამუდამო სიკვდილი. საღდაც შორს მოისმის ურმის ჭრიალი; არიან ადამიანები, რომელთაც შეუძლიათ მგზავრობა ასეთ სიბნელე-ში. სიჩუმეა ჟრუანტელის მომგვრელი... გწყურია გამოიტანო დინამიტი, რომ ერთი წამით დაარღვიო ეს მყუდროება. მწყურია ცეცხლი წავუკიდო სოფელს, რომ განათდეს იგი. ისეთი სიბნელეა, ახლა რომ სამზადი სახლიდან გამოიტანო საცერი და მით უცქირო ამ წყვდიად ღამეს, კერპი თვალი უსათუოდ დაინახავს გესლიანად მოღიმარე დემონს...

ასე მძაფრად განიცდიდა გალაკტიონი ღამის სიჩუმის აუტანლობას. იგი სულ განახლების გრივალებს მოუხმობდა. სჯეროდა კიდევ, რომ უკუნეთს ისევ გაჰკარავდა ელვა, ბნელი განათდებოდა და „საქართველოს დატანჯული მიწაც“ მოიპოვებდა თავისუფლებას.

გალაკტიონი პოეტური ალეგორიებით ქადაგებდა მუდმივი მოძრაობისა და განახლების იდეას. დიალოგის ფორმით დაწერა რილ ლექსში „ორი“, პირველი ამბობს, რომ ყოველი არსი უკვალოდ ქრება, როგორც ჭაბუკის მიერ ზღვაში ჩაგდებული ქვა. მე ორე გამოეღავება და უმტკიცებს, რომ არც ის ქვა გამქრალა

უკვალოდ. პირიქით, ზღვა შეერთა, წყალმა თრთოლვა იწყო და რგოლები რგოლებს დაედევნა. ის რგოლები ზღვის „დაუსახლებელ სივრცეში“ გაიშალა და როცა ნაპირს მიაწყდა, უკან გამობრუნდა და ისევ დაადგა თავის უსაზღვრო გზას. მეორე თვითონ განმარტავს ამას და ამბობს, რომ ზაფხულს შემოდგომა შეეცვლის, შემოდგომას — ზამთარი, ზამთარს — გაზაფხული. წელიწადს წელიწადი მოჰყვება, შთამომავლობას — შთამომავლობა და ზღვის ტალღების მიმოქცევაც მუდამ იქნება, რადგან მისთვის არ არსებობს ხელისშემშლელი ზღვარი და დაბრკოლება.

სხვა ლექსში გალაკტიონი ასევე ალევგორიულად წერდა თესლის შესახებ, რომელიც ისევ თესლს წარმოშობს და უზრუნველყოფს სახეთა უსასრულო დინებას დროში.

სვამდა ამ წვიმას მრავალი თესლი,  
რომ გაზაფხულზე ყვავილთა ველად  
ამოსულიყო ზღვა უღვეველი  
ახალ მთესველად.

### მილიარდი მზე...

მარადული განახლების ეს რწმენა უძლიერებდა გალაკტიონს წინააღმდეგობისა და ბრძოლის პათოსს. 1905 წლის რევოლუციის შემდეგ იგი წერდა: „დაცხრი, გრიგალო, ყოველივე როდი დაკვარგეთ“ და მტკიცედ აცხადებდა:

მე კიდეც წავალ, მე კიდეც ვივლი,  
გათენებამდე უნდა ვიბრძოლო.

ისევ ეს ბნელში ნათელის ძიება, ღამეში — დღისა. ძლიერი შინაგანი ძალის მოზღვავება და ახალი გრიგალების მოახლოება.

არ ვიცი, არა! ვიცი მხოლოდ, რომ  
მძლავრი გრიგალი მიახლოვდება;  
ჩემში უსაზღვრო ალტაცებას ვგრძნობ,  
ჩემში ძლიერი ძალა ერთდება.

გალაკტიონი მოუხმობს ქარს და ქარიშხალს, მოუხმობს განახლების ძალებს და თვითონაც საბრძოლველად ემზადება:

წინ ვივლი, ვიდრე დავმიწდებოდე,  
ბედს კი მაინც არ შევუშინდები,  
წინ ნუ მიხვდება, შავო ბურუსო,  
წყვეულო ღამე, წინ ნუ მიხვდება!

შემდეგ კი უფრო ენერგიულად:

გავანადგურებ ხელის შემშლელ ნისლს,  
წყველ ღამესაც გავანადგურებ...

მიადწია კიდეც თავისას:

ვიპოვეთ გზები და ამ ღრმა რწმენით  
სიცოცხლისაკენ მივეშურებითო, —

წერს იგი.

ამას მოჰყვება მოწოდებები: „მნათობს გაუმარჯოს“, „სინათლეს  
გაუმარჯოს“ და ბოლოს:

მაშ, გაუმარჯოს თქვენს მილიარდ მზეს!  
ძირს ბნელი ღამე!

ამიტომაც ბუნებრივია, რომ რევოლუციის დასაწყისშივე  
ჩვენს მწერალთა შორის მან ერთმა პირველთაგანმა შესძახა:

ღროშები, ღროშები, ღროშები ჩქარა!...

შემდეგ კი:

— მე მახსოვს ტიტანიური გემი დალანდი. იგი მიარღვევდა  
შავი ზღვის აბობოქრებულ ტალღებს. მე ვბრუნდებოდი რევოლუ-  
ციიდან, მომქონდა კაპიტალური რომანები და Crâineaux fleurs.  
გაჰქრა მწუხარება ვაკენროდერა, გაჰქრა ზმანება ნოვალისის...  
ბრძოლა, ტალღები, გემების ჩაძირვა... გემთა სასაფლაო... მექა-  
ნიკურად გაქანებული ისტორიის გრიგალი ზღვაში ისროდა იმ მო-  
ხეტიალე ყონგლიორებს, რომელთა ნაზი სიმღერით შეფოთდებო-  
და გრაფინია იზორას სული...

... ასე შემოვიდა გალაკტიონი საბჭოთა პოეზიაში. ეს ხანგრ-  
ძლივი და მძიმე შინაგანი ბრძოლების შედეგი იყო. თვითონ წერს:

ასფუთიანი ჩაქუჩის ცემით  
ცა ჩემზე ცდიდა ძალთა მოკრებას,  
მან დაამსგავსა მგზავრობა ჩემი  
ცხოვრების ჩემის აბობოქრებას.

მე სხვანაირად ზეირთი მოვსახე.  
მზემ ჩემსკენ შუქი რა მოიღერა,  
ბოლოს ხომ მაინც მე შემოვძახე  
გამარჯვებული ბრძოლის სიმღერა...

ამის შემდეგ გალაკტიონის აკაკისებური „დაუმონებელი ქნა-  
რი“ უმღეროდა ხალხის ბედის განთიადს, თანასწორობას, შრომას,

სიმართლეს, ერთობას, ძმობას, თავისუფლებას. იგი შექნაროდა. ბედნიერების მუდმივობას, მშვენიერსა და სრულყოფილ ადამიანს, უსივრცოდ მზიან გარემოს და ივლისისფერ ლაქვარდებს, მზის ჩუქურთმებსა და სწორი ხაზების ახმოვანებას, გაზაფხულის სიმღერებსა და მაისის ყვავილობას, გიგანტების ჭანგებს, ქუჩების ხერხემალს, ქარხნების საფეთქელს და შრომას, ისევ შრომას და შრომას. თვითონაც დღედაღამ შრომობდა. მისმა ლექსებმა 11 ტომი შეადგინა, მაგრამ ლექსის ბარაქა ბოლომდე არ გამოლევია... ერთხელ ჰკითხეს თურმე:

— ბატონო გალაკტიონ, რამდენი საათი გძინავთ დღე-ღამეში?

პასუხი:

— ძილი მაინცდამაინც არ მიყვარს. სიცოცხლე რომ ისვენებს, მე მაშინ ლექსზე ვვარჯიშობ, ზოგჯერ ეს ვარჯიში მთელ ღამეს მოიცავს. დიდი, ძალზე დიდი ენერგია იხარჯება ერთ პატარა ლექსზე. ბევრი უნდა ნახო და კიდევ უფრო მეტი უნდა იკითხო, რომ არ ჩამორჩე ცხოვრებას და იდგე თანამედროვე აზროვნების დონეზე...

... გალაკტიონი უხვად იძლეოდა ამის მაგალითს. იგი არასოდეს არ გამოდიოდა შემოქმედებითი ექსტაზიდან. დღისით სულ მოძრაობაში იყო, რალაცას საქმიანობდა, ფაციფუტობდა... ღამით კი თავისივე „დემონებს“ ებრძოდა.

ა. გაწერელია ასე ახასიათებს მისი ცხოვრების გზას:

— იჭირვეულა, იუცხოვა, იხმაურა. სძულდა. უყვარდა. ფათურობდა. მთვრალობდა. ფხიზლობდა. ყელამდე აივსო მოწყენით. ყელამდე აივსო სიხარულით. ფართოდ გაუღო თავისი სული შთაბეჭდილებებს. იცოდა დუმილი. სცოდავდა. არ სცოდავდა. უცნაური იყო. ჰკუის კოლოფიც იყო. სიმღერად იცლებოდა...

პოეტი იყო, ნამდვილი, ხალასი პოეტი და იმიტომ. ლექსების წერის გარდა არაფერი ეხერხებოდა. ამბობდა კიდევ, რომ იგი „აზროვნებს, ფიქრობს ლექსებით, ცხოვრობს და განიცდის ლექსებით, მარად სუნთქავს ლექსებით“. ისიც ხომ თქვა, „ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არა პოეტისო“. ასეც იყო. მაშინაც კი, როცა უბრალო რამის გახსენება უნდოდა, ვთქვათ, დურგალის აყვანა წყნეთში აგარაკის მშენებლობაზე ან მასალების შოვნა, ყველაფერს ლექსად იწერდა უბის წიგნაკში: არ დამავიწყდესო, ხელოსნები უნდა დავიბაროო, მოველაპარაკოო, ესა და ეს უნდა გავაკეთებინოო და სხვა.

მ. ასათიანი გვიამბობს: ერთხელ ქუთაისში ჯ. ჯორჯიკიას ბინაზე, სუფრასთან გალაკტიონი და გიორგი ქუჩიშვილი ლექსების კითხვაში გასჯიბრებიან ერთმანეთს. ბოლოს გალაკტიონს უთქვამს:

— ხომ ხედავთ, რა კარგად კითხულობს ლექსებს. ამიტომ მიყვარს ჩემი გიორგი. გიორგი ხომ პროზასაც წერს, მე კი მოთხრობების წერა არ მეხერხება. ეს ოხერი ყველაფერი ერთად და ბოლქვა-ბოლქვად მადგება ყელზე. რასაც მოვიფიქრებ, უცებ ყველაფერი ლექსად უნდა ვთქვა, თორემ დავიხრჩობი ან გავგიჟდები...

### უკვდავების ბინადარი...

აქ ისევ რემბო მაგონდება, „ბავშვი შექსპირი“, სკოლაში მათემატიკური ამოცანების პასუხებსაც რომ ლათინურ ლექსებად წერდა, კერძო წერილებსაც, რადგან მასაც მხოლოდ ლექსის ფორმით შეეძლო ფიქრი, აზროვნება. სხვაც ბევრია ასეთი პოეტი. ისინი თვალწარმტაცნი არიან თავიანთ სტიქიაში ფრენის დროს, ცაში ფრთებგაშლილნი და თავისუფალნი, როგორც თოლიები, მაგრამ როცა ბოდლერის ალბატროსივით ფრთებს დაკეცავენ და გემის ბაქანზე დასხდებიან, საცოდავად დაბაჯბაჯებენ მეზღვაურთა შორის.

ამას იმიტომ ვამბობ, რომ ზოგჯერ ასე მგონია, გალაკტიონიც იმ ალბატროსს ჰგავდა, როცა პოეზიის ფრთებს კეცავდა და ჩვენს შორის დადიოდა, თითქოს მიწაზე სიარული არ ეხერხებოდა და სულ მუდამ აფრენას ცდილობდა, მალა აწევას, სივრცეში განავარდებასა და რაღაც „უცხო სიმსუბუქეში“ შესვლას. ეს, ალბათ, ხალასი პოეტურობის ნიშანია. აკი მოგახსენეთ, გალაკტიონი პოეტი იყო, მხოლოდ პოეტი და სხვა არაფერი. მას არ შეეძლო პროზაიკოსიც ყოფილიყო და პუბლიცისტიც. უცდია კი, მაგრამ შედეგი? — თითქმის არაფერი. იგი მარტო პოეზიაში გრძნობდა თავს ისე ლალად და თავისუფლად, როგორც კალმახი შთის მდინარეში. გინახავთ, ალბათ, კალმახს მდინარე ჩანჩქერით დაბლა დინებაში რომ ჩაიყოლიებს და ზღვისკენ გაიტაცებს, იგი შეძრწუნებული შეტრიალდება და აღმა იკაფავს გზას. მერე ისევ ის ჩანჩქერი ხვდება და აქ იწყება თავგამეტებული ბრძოლა. კალმახი ცდილობს, როგორმე გადალახოს წინააღმდეგობა, მაგრამ ეს ძნელია, უფრო ხშირად კი შეუძლებელი, კალმახი კი მაინც იბრძვის და თანაც ისეთ აკრობატულ ნახტომებს აკეთებს, რომ ეს ბრძოლა დიდებული სანახაობაცაა...

არ გეგონოთ, თითქოს ყველა კალმახი ასე იქცევა, არა. ზოგი მდინარის დინებას მიჰყვება და მასთან ერთად შედის ზღვაში, აქ ის იზრდება, იბერება, „მასშტაბური ხდება“, ე. ი. ორაგულად იქცევა, თუმცა...

არა, მე იმის თქმა კი არ მინდა, თითქოს... არავითარ შემთხვევაში, პირიქით, ორაგულიც კარგია, დიდებული, მაგრამ...

ეჰ, ჩანჩქერებთან მებრძოლი კალმახი მაინც სხვაა...

... გალაკტიონმაც ბევრი იბრძოლა... იბობოქრა... ცა და ქვეყანა შესძრა... აღმაც იცურა და დაღმაც... ვინ იცის, იქნებ დაიღალა კიდევ და სიკვდილსაც ამიტომ უხმო მანამ, ვიდრე ის მოვიდოდა მასთან. უთქვამს კიდევ, უნდა მოვკვდე, ვიდრე სიკვდილი მოვა ჩემთანო.

სულ ასე ეჩქარებოდა: გზად მიმავალს, საუბრისას, ლექსების კითხვისას...

ისიც გაუმხელია, მე მოვკვდები, როგორც პოეტს შეჰფერი-სო და... სიკვდილშიც აჩქარდა...

ნათქვამია: მომავალი ის კი არ არის, რაც ჩვენსკენ მოდის, არამედ ის, რისკენაც ჩვენ მივდივართ!..

გალაკტიონიც გაეშურა თავისი მომავლისაკენ, თუმცა გაეშურა კი არა... გაფრინდა...

ვილაც იგონებს:

— საშინელი ქარიანი დღე იყო. გალაკტიონი ვერის ხიდზე გზდადიოდა, უქუდო, თმებაბურძგვნილი, აჩქარებული, გაღვლილი პალტოს კალთები ფრთებივით უფრიალებდა და იძახდა:

— ფრთები! ფრთები! ფრთებია საჭირო!..

მარტის იმ საბედისწერო დღეს, ალბათ, მასაც იკაროსივით მოუხდა „ქარიშხალთან ერთად გაფრენა“.

და გაფრინდა „იგი ფრთეთა ზედა ქართასა“... მაგრამ, ვაი რომ სწორედ იმ ქარის ფრთებმა უმტყუნეს და ეს ამოდენა კაცი ძირს დაენარცხა დედამიწას...

ნეტავი რა ძალამ უბიძგა მაშინ? რა იყო ეს? წლობით დაგუბებული გრძნობის გადმოხეთქვა თუ წამიერი აფექტი?

ეჰ, ამაზე არ ღირს ლაპარაკი, მაგრამ ძალაუნებურად ავადმყოფი ვაგნერის უკანასკნელი ოცნება მახსენდება:

— მინდა გამოვეჩამრთელდე, რომ თავი როგორმე დავაღწიო მთელი ჩემი ცხოვრების ტანჯვას — ხელოვნებას...

ალბათ, გალაკტიონიც ასე იტანჯებოდა, იმ დღეებში თურმე

სულ აფორიაქებული დადიოდა... მერე საავადმყოფოში დააწვინეს, მაგრამ კატასტროფის ნიშნები მაინც არ ჩანდა. ასე ამბობენ, თორემ იქნებ ჩანდა კიდევ, მაგრამ ვერ ამჩნევდნენ, მის გულში რა დემონები წრიალებდნენ. ისევ იმ ვაგნერს უთქვამს, „ხელოვნებამ შთანთქა ჩემში ადამიანიო“. იქნებ გალაკტიონშიც...

თუმცა არც ამაზე ღირს ლაპარაკი. რა თქმა უნდა, ისიც იტანჯებოდა, მაგრამ არ ამეღავენებდა. თავის ტანჯვას სხვის სიხარულად აქცევდა... არც არავინ ელოდა 1959 წლის მარტის იმ კატასტროფას.

პოეტი ვახტანგ ჯავახიძე წერს:

ოპერიდან გამოვიდა მარტო  
(ჯერ შორს იყო მარტი),  
იუბილარს ეცვა მუქი პალტო  
(ჯერ შორს იყო მარტი),  
რუსთაელზე იდგა მარტოდ მარტო  
(ჯერ შორს იყო მარტი),  
თვალი ფრთხილად გააყოლა ტატნობს  
(ჯერ შორს იყო მარტი),  
და სახლისკენ წაბარბაცდა მარტო  
(ჯერ შორს იყო მარტი),  
მხოლოდ ჩრდილი მიჰყვებოდა პატრონს  
(ჯერ შორს იყო მარტი)...

მერე გამოირკვა, რომ ის საბედისწერო მარტი არც ისე შორს ყოფილა და...

დადგა მარტიც,  
ამაღლებულს  
ჩაძინებულ არწივებთან —  
მთაწმინდისკენ  
ნახევარი  
საქართველო  
აცილებდა...

... როცა გალაკტიონის „პირქუში კუბო“ ზღვა ხალხის თავებს ზევით „შავი გედივით“ მიცურავდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას მთაწმინდისაკენ, გზად მის მიერვე წინასწარ შეთხზული „ავტორექვიმი“ მიაცილებდა:

მიდიხარ... ისე მივაქვს წვალეზა,  
თითქოს ზღვის კარად თივას თიბავდე,

ვინა თქვა შენი გარდაცვალება?  
არა, სწორედ დღეს შენ დაიბადე.

მიდიხარ... აღარ დაგემღურობა  
არც მიწიერი, 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...

.

ოცნება, ნახაზი

საბანთა უარით...

ბორკილებდადებული ჰარმონია...

საერთო-სახალხო გლოვის იმ დღეებში ჩვენმა მწერლებმა ერთხელ კიდევ გამოთქვეს თავიანთი ღრმა პატივისცემა გალაკტიონისადმი. აბა, ეს როგორ უნდა თქვას კაცმა, თორემ გალაკტიონმა თავისი ლამაზი სიკვდილითაც („მე მოვეკვდები, როგორც პოეტს შეჰფერის“) დაამშვენა ქართული პოეზია, თანაც სხვა რაზე, თუ არ ამაზეა თქმული:

— სიკვდილისა სიკვდილითა დამთურგნელი, დასაუვლავებითა სიცოცხლის მიმნიჭებელი...

ვინ იცის, რამდენი ბრწყინვალე ლექსით დაიტირეს ჩვენმა პოეტებმა „მეფეთა-მეფე თანამედროვე ქართული პოეზიისა“.

მურმან ლე ბ ა ნ ი ძ ე წერდა:

... მახსოვს მუნჯი ველები,  
მახსოვს ჩანგი ზღაპრული;  
მოხუცს ლურჯი ვენები  
ჰქონდა ჩანგზე გაბმული.

ზღაპარ — იყო, ზღაპარ — იყო,     i  
სმენად იღვა მთა-ბარი —  
ის ვენები დამწყდარიყო,  
ჩამქრალიყო ლამპარი.

მიველ ვნახე, კაცივით  
იმ ჩანგს სისხლი სდიოდა;  
წამოფრინდა არწივად —  
ქანგში ჩანგი ჰკიოდა...

დიდი აკაკი რომ მიიცვალა, მაშინაც ასე ჰკიოდა ქართული პოეზიის ჩანგი... გალაკტიონი რომ წავიდა, ისევე უზარმაზარი ცა-

რელი სივრცე გაჩნდა ქართულ პარნასზე. ეს ყველამ იგრძნო და ერთხანს მწუხარებით დაბნეულებმა რომ კვლავ მოიკრიფეს გონება, მათ წინაშე აღიმართა გალაკტიონის უზარმაზარი ფიგურა, რომლის პროექცია დროის დინებასთან ერთად თანდათან იზრდება და ისეთ მასშტაბებს აღწევს, რომ მათი განზომილებების დადგენაც ძნელდება, ცდას კი, რა თქმა უნდა, არ აკლებენ.

კ. გამსახურდია წერდა:

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

ი. აბაშიძე კი ასე:

— მეოცე საუკუნის ჩვენი პლანეტის სულ ათიოდე ელვარე პოეტურ სახეთა შორის, რომელთაც აამაღლეს და დაამშვენეს ჩვენი დრო, ერთი სახელი ქართულია — გალაკტიონ ტაბიძე...

ნ. დუმბაძესაც უწერია:

— მე თუ მკითხავენ, ვიტყვი, რომ გალაკტიონის დაბადების დღიდან დედამიწის ზურგზე მისი სიმაღლის პოეტს არ გაუვლია...

ასეთივე აზრი გამოთქვა მ. მაჭავარიანმა, მხოლოდ დღეობა: „ჩვენთვის, ქართველთათვის“.

ეს ნამდვილად ასეა, მაგრამ ვინმე მაინც იკითხავს, „რატომ მარტო ქართველთათვის?“ ამ თითქოსდა მარტივ კითხვაზე პასუხის გაცემით მინდა თქვენთან ერთად შეეუდგე გალაკტიონის უაღრესად რთული პოეტური ინტეგრალების განხილვას. ამასთანავე, რაკი კითხვა ასე დაისვა, რატომ მხოლოდ ქართველთათვის, ვიდრე ჩემსას მოგახსენებდეთ, მინდა ვაყას მოვუსმინოთ:

— გენიოსთ ნაწარმოებნი უფრო სარგები და შესაფერებელია ეროვნულ ნიადაგზე. „ჰამლეტი“, „მეფე ლირით“ ვერც ერთი ქვეყნის შვილი ვერ დასტკბება ისე, ნამეტნავად თარგმანით, როგორც თვით ინგლისელი, რომელიც ინგლისურ ენაზე კითხულობს ამ ნაწარმოებთ. შორს რად მივდივართ? ნუთუ სხვა ქვეყნის შვილი ისე დასტკბება „ვეფხისტყაოსნით“ და ისე გაიგებს მას, რაც უნდა კარგი თარგმანი წაიკითხოს, ან თუნდაც კარგად იცოდეს ქართული ენა, როგორც თვით ქართველი? არასდროს!..

ასეა. რაც უფრო ღრმად ეროვნულია ნაწარმოები, მით უფრო ძნელი გასაცნობია სხვებისთვის. ეს მით უმეტეს ითქმის ისეთ ნაწარმოებზე, სადაც ეროვნული, უფრო კი ეთნოგრაფიული თუ

ეგზოტიკური ინტონაციებია მოჭარბებული. აბა, ვინმემ სცადოს და სხვა რომელიმე ქვეყნის ენაზე თარგმნოს:

შათოქორება ხალხისა  
სულ ხოშიაის ბრაღია.

ან კიდევ: ფშაველი „კაი ყმა“ რომ თავის „უნდავს“ (ვაჟა: „შენს უნდავს ეჭდე გვერდითა“) შეხვდება და ალტაცებული შესძახებს:

— გოგოვ, ეშხისავ!..

ის „წბილასავით წვრილაი“ კი თავს „მელად დაჰკიდებს“ და სულ შაქარყინულივით დამტკბარი წაიჩურჩულებს:

— ჩამავიდნი, აგრია!..

ამის თარგმნა, რა თქმა უნდა, შეიძლება, მაგრამ რა გამოვა? არაფერი! პოეზიის „მწვანე ხე“ გარანდულ ბოძს დაემსგავსება, ეს იქნება და ეს...

... ცხადია, სხვა მოდუსით, მაგრამ ასევე მოხდება, როცა ვინმე გალაკტიონის რთული ინტეგრალური ლექსების თარგმნას განიზრახავს. ის კი არა, მთელი მსოფლიოს საუკეთესო მთარგმნელები რომ მიესიონ მის თუნდაც ორად ორ სტრიქონს:

— ტოტებს ქარასას გადაჰყვა მარტი...

ან:

— ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით...

ბწყარედსაც ვერ გააკეთებენ. არა გჯერათ? აბა, თვითონ სცადეთ, თუ რამე გამოგივიდეთ!..

ხომ ჭირს?

ნამდვილად! რატომ? იმიტომ, რომ ასეთი ლექსის პერიფრაზი შეუძლებელია. ამის გამო ვერც მისი თარგმნა ხერხდება. თ. ელიოტი წერს, მალარმე თარგმანში უფრო გასაგებიაო. რა თქმა უნდა, „გასაგებია“, მაგრამ ის უკვე მალარმე აღარ არის, რადგან თვით მალარმეს ლექსი გამორიცხავს „გაგების“ ამგვარ პრინციპს. ის მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზეა აგებული და პერიფრაზს ვერ იტანს. ეს იცოდა თვითონ მალარმემ და ამიტომაც ამბობდა, „ლექსი უფრო მუსიკით გადმოიცემოა“. კომპოზიტორი კ. დებიუსიცი ამას ცდილობდა და, მართლაც, მის მიერ მალარმეს პოეტურ ტექსტებზე შექმნილი მუსიკაა ერთადერთი შესაძლებელი „თარგმანი“; სხვა დანარჩენი კი — მხოლოდ „ლანდებთან ლაციცია“ და სხვა არაფერი...

ეს უმთავრესად ინტეგრალურ პოეზიაზე ითქმის, სადაც,

თ. ელიოტის თქმით, „მუსიკა ლექსის სტრუქტურაში ჩნდება“. ამიტომაც, რომ უდიდესი პოეტები და მთარგმნელები საერთოდ არიან შეეჭვებულნი ლექსების თარგმნის შესაძლებლობაში.

დანტე წერს:

— ყველამ უნდა იცოდეს, რომ ლექსის ბორკილებდადებულ-ლი ჰარმონია შეუძლებელია ითარგმნოს სხვა ენებზე, თვით ამ ჰარმონიისა და ლექსის მომხიბვლელობის დარღვევის გარეშე...

გოეთე აღიარებს, რომ იგი ამაოდ ცდილობდა ეთარგმნა ინგლისელი პოეტების ნაწარმოებები. ეკერმანთან საუბარში მან თქვა:

— როგორც კი ინგლისური ენის ერთმარცვლოვანი, მახვილი-ანი სიტყვების თარგმნას ვცდილობ გერმანულის მრავალმარცვ-ლოვანსა და შედგენილ სიტყვებზე, ორიგინალის მთელი ძალა და ზემოქმედება იკარგება...

ბოდლერმაც ბევრი უტრიალა ედგარ პოს „ყორანს“, მაგრამ არაფერი, თუ სრულიად სხვა რამ გამოუვიდა, უსაყვედურებს კი-დეც, ბოდლერი პოსგან ისეთ ვინმეს ქმნის, რაც პო არასოდეს ყოფილაო.

ბოდლერი მაინც არ მოეშვა; იგივე „ყორანი“ მერე პროზად „თარგმნა“ და ცხელ გულზე ასეთი რამ „წამოსცდა“, ლექსის გა-რითმულად თარგმნის ყოველგვარი ცდა „მაიმუნობააო“. მას ვერ წარმოედგინა, როგორ უნდა ეთარგმნა ე. პოს ამავე ლექსის თუნ-დაც ერთი სიტყვა: „nevermore“ (აწ არასოდეს), თუკი ორიგინა-ლის თავისებური ჰარმონია, მისი ბგერითი-მელოდიური შე-ფერილობა არ გადადის სხვა ენაზე.

აქ შეგვიძლია თომას მანიც დავიმოწმეთ. იგი წერს:

— ლირიკის თარგმნა რომ ნამდვილად შეუძლებელია, ამას ყველა აღიარებს, მაგრამ თუ ზუსტად ასევეა მაღალი პროზის თარგმანისას, რომ იგი იფიტება, რიტმი ირღვევა, ყველა ფაქიზი ანარეკლი იკარგება და თვით ავტორის უძვირფასესი განზრახვა, განწყობილება და გონებრივი წყობა, ზუსტად გადმოცემის დიდი სურვილის მიუხედავად, მახინჯდება, ზოგჯერ ისე, რომ ვერც იც-ნობ ისეთი გაუგებრობაა, — ეს ცოტამ იცის, უწინარეს ყოვლისა კი, რა თქმა უნდა, კარგმა მთარგმნელებმა, რომელთაც არაერთხელ შემომჩივლეს თავიანთ გასაჭირზე. მაგალითად, მშვენივრად მახ-სოვს, რომ ჩემმა ამერიკელმა მთარგმნელმა და მეგობარმა ჰე-ლენ ლოუ-პორტერმა „ლოტა ვაიმარში“-ს ინგლისურ თარგმანზე მუშაობის დროს ამოიოხრა და მითხრა: I am committing a murder! — „მე ჩაუდევარ მკვლელობას!“

გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების თარგმანზე რომ ვფიქრობ, გუნებაში ვუმატებ: „იქნებ თვითმკვლელობასაც“, რადგან ეს სახიფათო საქმეა, დიახ, სახიფათო! ამას უფრო ის გრძნობს, ვინც მშობლიური ენიდან თარგმნის. გალაკტიონის ლექსების უკრაინულ ენაზე მთარგმნელი ქართველი პოეტი წერს:

მე ვთარგმნი გალაკტიონს  
და თავს ვგრძნობ ისე,  
როგორც ტორპედოებით დატვირთული  
გემი ტაიფუნში...

ომის დროს მეც გადამიციურავს გემით ტორპედოებითა და ნალმებით სავსე ზღვა კონსტანციდან ოდესამდე და ვიცი, რასაც ნიშნავს ეს. ალბათ ამითვეა გამოწვეული მთარგმნელის შიში და მოკრძალება:

ბატონო გალაკტიონ,  
მაპატიეთ, რომ მე გავბედე  
თერგს გაღმა მხარეს გავყოლოდი  
თქვენს რჩეულ რემას.  
მაპატიეთ.

აქვე შეიძლება გავიხსენოთ პროფ. ვენორი ქვაჩახიას საინტერესო მოგონება იმის შესახებ, თუ ცნობილმა რუსმა პოეტმა ვ. მეჟიროვმა როგორ აიღო ხელი გალაკტიონის ლექსების თარგმანზე. იგი სპეციალურად ჩამოსულა თბილისში, რომ აქ, ქართული პოეზიის ატმოსფეროში, ეცხოვრა სამი თვის განმავლობაში და ემუშავა თავის თარგმანებზე.

თითქმის ყოველდღე ისხდნენ თურმე ის და ვენორი საღამოობით სასტუმრო „თბილისში“ და გვიან ღამემდე საუბრობდნენ პოეზიაზე, ვაჟაზე, გალაკტიონზე, მათი ლექსების რუსულ თარგმანებზე; უკითხავთ, შეუდარებიათ და...

ვენორი გვიამბობს

— მეშვიდე თუ მერვე საღამოს რომ შევხვდით, საშა რაღაცნაირად შეცვლილი მეჩვენა. რა იყო-მეთქი, ვკითხე. ხვალ მოსკოვში მივდივარო, — მიპასუხა.

— აკი რამდენიმე თვით იყავი ჩამოსული?

— რაზეც ვიყავი, გათავდაო, — მომიგო.

— როგორ?

— Нет, дорогой, я решил правильно. — თქვა და გალაკტიონის ფოტოსურათი აიღო, ოდნავ, სულ მცირედი დაყოვნებით შეავლო თვალი, გადააბრუნა და უკან მხარეს წარწერა გააკეთა:

И вновь из голубого дыма  
Встает поэзия.

ჟნა  
Вовек непереводима,  
Родному языку верна.

ის კი არა, თარგმნითი ხელოვნების ისეთმა დიდოსტატმა, როგორც კ. გამსახურდიამ, აღიარა:

— ამოდ დაძაშვრალვართ გენოსების მთარგმნელები. ვერც დანტე, ვერც გოეტე და ვერც რილკე ვერ აქდერდებიან სხვათა და სხვათა ენებზე...

სხვაგანაც წერს, ქართული ლექსი კავკასიონის მთებს იქით არ გადადისო და თანაც უმატებს, „თვით გალაკტიონიც ვერ ითარგმნაო“...

ყოველივე ეს საერთოდან ნათქვამი, ხოლო რაც გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების თარგმნას შეეხება???

არა! „არ საქმნელი არ იქნებისო“, — უბრძანებია შოთა რუსთაველს...

მით უმეტეს ღიმილის მომგვრელია გულუბრყვილო რწმენა, რომ ამას შესძლებენ საშუალო და უფრო დაბალი რანგის პოეტები, ან (ჰოი, საკვირველებავ!) ისეთები, რომელთაც პოეზიასთან შემთხვევითი ან, ღმერთო შეგცოდე და, სულაც კომერციული დამოკიდებულება აქვთ. პოლონელმა პოეტმა ზბიგნეჲ ჰერბერტმა ამგვარი „მთარგმნელები“ ბზიკს შეადარა, რომელიც ყვავილს დააფრინდა, ყლორტი გაუღუნა და „ლექსიკონის გვერდებივით გადაშლილ ფურცლებში“ ჩაძვრა, სადაც გამაბრუებელი სიტყბოა და სურნელება. მართალია, ბზიკს სურდო აქვს და პირის გემოც არ გააჩნია, მაგრამ მაინც მიიწევს ყვავილის გვირგვინიდან ფესვებისაკენ. მერე ისევ ამოძვრება და მეტისმეტად გაიმაყებული ბზუის — „შიგ ვიყავიო“, საბუთად კი ყვითელ მტვერში ამოგანგლულ ხორთუმს უჩვენებს...

**ხატი და სახატე...**

ყოველივე ამას იმიტომ კი არ მოგახსენებთ, თითქოს საერთოდ არ გვწამდეს პოეტური თარგმნის შესაძლებლობა, მე ან სხვებს. ასე რომ იყოს, არც თავად ჩინებული პოეტი და მთარგმნელი მიხეილ ქელივიძე თარგმნიდა პოლონელი პოეტის ამ ლექსს — „ლექსის თარგმანის შესახებ“, სადაც ბზიკის ბზუილთანაა შედარებული მთარგმნელის საქმიანობა;

ალბათ, ცუდი მთარგმნელია, თორემ საერთოდ არავინ უარყოფს თარგმნის შესაძლებლობასა და საჭიროებას; არც თ. მანი, რომელიც, მიუხედავად იმ „მკვლელობისა“, თარგმანის ბრწყინვალე ნიმუშებსაც ასახელებს — სახელდობრ: ტიკის მიერ შექსპირისა და სერვანტესის თარგმნილ ნაწარმოებებს. თარგმნის აუცილებლობაზეც წერს. აბა, როგორ! განა არ ესმით, რომ არც უიმისობა იქნება, მაგრამ ასე თუ ვლაპარაკობთ, მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ ძნელ საქმეს ზედმეტად არ გავეთამამოთ, თორემ სულერთია, კაუჭით მოწეული საქმისაგან არაფერი გამოვა. პირიქით, ზიანსაც კი მისცემს ეროვნული პოეზიის პრესტიჟს სხვათა ქვეყნებში. არადა, აბა, რა სალაპარაკოა, ვის არ ესმის, რომ თარგმანი მართლაც საჭიროა, აუცილებელიც, მით უმეტეს ჩვენს დროში, როცა ლიტერატურასა და ხელოვნებას არა მხოლოდ ეროვნული, არამედ საერთაშორისო სარბიელი აქვს. ამის მნიშვნელობა ჩვენში ახლა კი არა, ადრეც ესმოდათ. ბიბლიიდან მოკიდებული დღემდე საქართველოში უამრავი ლიტერატურა ითარგმნებოდა და ითარგმნება. ჩვენს წინაპრებს ყოველთვის სჯეროდათ ამის დიდი ეროვნული მნიშვნელობა, ისინი მკაცრად აკრიტიკებდნენ ეროვნული კარჩაკეტილობის ყოველგვარ გამოვლენას. ილია წერდა:

— იტყვიან, სხვა ქვეყნები რაში გამოგვადგებიან, ჩვენ სხვანი ვართ, ისინი სხვანო. იტყვიან, მაგრამ მთქმელნი ამაში ძალიან შეცდებიან...

შეგვიძლია ისიც გავიხსენოთ, თუ რა გულისყურით ეკიდებოდა იგივე ილია „ვეფხისტყაოსნის“ სათარგმნელად საქართველოში ჩამოსულ სტუმრებს — არტურ ლაისტსა და მარჯორი უორდროპს. იგი წერდა უორდროპს, რომელმაც ილიას „განდეგილიც“ თარგმნა:

— სასურველია ერმა ინგლისისამ იცოდეს, რომ ამ ჩვენ პატარა ქვეყანაშიაც საქმობს გონება და იძვრის გული; რომ აქაც აქვთ თავისი ნატვრა და თავისი იმედი, რომ აქაც არის თავისი წამება და წვალება უკეთეს დღეთათვის და არა რას კაცობრიულს არ ეუცხოვებიან.

ყოველივე ეს ზედ-დაჩნეული აქვს ჩვენს პატარა მწერლობას, რამდენადაც კი გარემოება ნებას იძლევა. ამიტომაც გადაღება ინგლისურად ჩვენის მწერლობისა, გადაღებაა ჩვენის გულისცემისა, ჩვენის გულითადის ნატვრისა, ჩვენის ჭირის და ლხინისა, ჩვენის გონების და გრძნობის ძალღონისა საყოველთაო საცნობელად...

ილიასი არ იყოს, აღარც ვაჟა ეუცხოვებოდა რამე კაცობრი-

ულს. პირიქით, იგი დასცინოდა იმათ, ვისაც „თვისის ქვეყნისა და საქართველოს გარეშე ვერ წარმოუდგენია რჯულ-საქრისტიანო, სულ სათათრეთი ჰგონია“. თვითონ კი ასე მსჯელობდა:

— რჯულ-საქრისტიანო ქვეყნის ერობაზედ დიდია და თითქმის მთელ განათლებულ ქვეყნებს შეიცავს...

დიდებულად თქვა აკაკიმაც, ხელოვნებას საზღვრები არა აქვს, იგი ყოველ ხალხს ეკუთვნის, როგორც მაცხოვარიო, და დაუმატა:

ჩემი ხატია სამშობლო,  
სახატე — მთელი ქვეყანაო.

ვაჟაც დაბეჯითებით ამტკიცებდა, რომ:

— გენიოსს... არ შეუძლია აგრეთვე იგრძნოს დაბალი, მცირე ღირსების საკითხები, რომლებიც დაახლოებულინი არ არიან კაცობრიობის ცხოვრების ღერძთან...

ან ასე:

— გენიოსთა ნაწარმოები ეროვნულ ნიდაგზე და ხშირად ეთნოგრაფიულზეა აღმოცენებული, მაშასადამე, კერძო თვისებისაა, ზოგადი, საკაცობრიო ხდება და ერთნაირად საყვარელია ყველა ადამიანისათვის, რომელ ეროვნებასაც არ უნდა ეკუთვნოდეს იგი...

და ბოლოს:

— ნაწარმოებში უნდა იყოს ჩაქსოვილი უკვდავი ჭეშმარიტება, სამარადისო მშვენიერება...

ყოველივე ეს სინამდვილეა და, რა თქმა უნდა, მიზანიც, მაგრამ საშუალება სხვაა. მცირე ერის დიდ მწერლებს, რომელნიც ჩვენ თვითონ გლობალური მნიშვნელობისად მიგვაჩნია, თუ ფართო ასპარეზი არ მიეცა, ასეთი პრეტენზია „ამირან გულში მღეროდნის“ ფარგლებს ვერ გასცდება. საჭიროა კარგი თარგმანები და სამეცნიერო შრომები, რათა ეს თვალსაჩინო გახდეს არა მარტო ჩვენთვის, არმედ სხვისთვისაც...

**სამსახეობა ერთისა...**

გალაკტიონისაც ასე ესმოდა ეს საკითხი, ამიტომაც ზრუნავდა თავისი ლექსების თარგმანებზე. დარწმუნებული იყო, რომ მისი პოეზია ისევე მოითხოვდა მაღალ ტრიბუნას, როგორც ვაჟასი, რომელმაც კარგად იცოდა თავისი ფასი და სულაც არ საჭიროებდა უცხოელთაგან „ჭკუის დარიგებას“.

— თუ დარიგებაზედ მიდგა, შეგიძლიათ თქვენ ჩვენთან მოჭბრძანდეთ, — წერდა ვაჟა, — ჩვენ კი მანდ წამოსასვლელად არა

გვცალიან. ხმა არ გვივარგა, მკვახედ ვერ ვიტყვით თუ? მანდაც რომ არ წამოვიდეთ, აქედამ კი ვერ გაგაგონებთ? აი თუნდაც სანაძღოზედ მე და ის (თორღვა ბაირახტარი. — მ. კ.) რომელსამე, უშუაღლეს მთის მწვერვალზედ აგვასხით, თქვენ კიდევ ას-ორ-მოც-და-ათი ათასი მთის და ზღვის იქით წაბრძანღდით; იქიღან ჩვენ ერთი ისეთი გამოვიქუზოთ, რომ თქვენ კი არა, თვით ჰიპოპოტამსაც, კიდე თქვენს იქით, შიშით კანკალი დააწყებინოს: ეს რახეთის რისხვა მოგვესმაო, გესმით? ჩვენ აბუჩად ნუ გვიჭერთ, პატიოსანი, დარბაისელი ხალხი ვართ, ღმერთსა ვღოცუღოღობთ და ხატსა...

მწერღის ასე ფართო სარბიელზე გასვღა კი მხოლოდ კარგი თარგმანების საშუაღლებით შეიძღლება. გაღაკტიონიც ოცნეობღდა ამაზე, მაგრამ მისი ოცნეება მაინც ოცნეადღ დარჩა...

ნათქვამის საიღუსტრაციოდ შეგვიძღღია თვითონ გაღაკტიონის დღიურებს მიემართოთ, საღაც აღწერიღღია მწერაღთა სასახღღეში გორკის პატივისაცემად გამართული დარბაზოზბა. აქ გორკიმ თითქოს ასეთი რამ თქვა:

— Я говорил, — человек звучит гордо... Да, да!.. Не переиначивая сказанного, — я могу добавить: Галактион звучит гордо!..

— ნიშნავს თუ არა რამეს ეს სიტყვები? — კითხუღობს გაღაკტიონი.

ნიშნავს, როგორ არ ნიშნავს, თუკი ეს მართღაც ითქვა. არაღღა... სუღერთია — სიმართღღე ხომ მაინცაა. ყოვეღღ შემთხვევაში, გაღაკტიონი ასე წერს (თუ ოცნეობღს):

— მახსოვს გორკის ხმა: ეს იყო ბოხი, რაღაც ძღღიერ დახშუღღლი ხმა, თითქოს სიღრმიღღან მოისმის სიტყვები — ნაწყვეტ-ნაწყვეტი. ასე ხანღახან მიწის ქვეშ დამაღღული მღღინარის ხმაუროზბა ისღღის. ან როღღესაც ფეხს დაჰკრავ იმ აღღიღს, რომღღის ქვეშ უჩინარი ჰაა და ამოგუღუნღება, სხვანაირად მოისმის გუჰ! გუჰ! — დახშუღღლი ხმა: Галактион звучит гордо... Тут то... ქართუღღად ძღღეღღლი სათქმელია — Эхо, მაგრამ როღღესაც როიღღღს მხოლოდ ერთ მღღაღღ კღღავიღღს დაადებ ხეღღს და... ყრუღღ დღიღგრვეინებს, ხმა გრძელღება და საღღაც სიღრმიღღეში იკარგება...

ბოღღოს...

აქ გაღაკტიონი თითქოს გამოერკვა ბურღუსიღღან:

— ეჰ, ყოვეღღივე ეს ოცნებაა... საჭიროა მთარგმნეღღთა კაღღღები და საქმის დაჩქარება...

ამის შემდეგ ნახევარი საუკუნე გავიდა, მაგრამ ის „საქმე“ მაინც ვერ დაჩქარდა. რატომ? განა გალაკტიონს არ თარგმნიან? როგორ არა. მისი ლექსები რუსულ და საბჭოთა კავშირის ხალხთა მრავალ ენაზეა თარგმნილი. თითო-ოროლა სხვა ევროპულ ენებზეც, მაგრამ რა! ვთქვათ გულახდილად, განა ამ თარგმანების მიხედვით შეიძლება გალაკტიონზე ასე თუ ისე სრული წარმოდგენა ვიქონიოთ? რა თქმა უნდა, არა. როგორც ჩანს, ამისი აღარც გალაკტიონს სჯეროდა, მიუხედავად იმისა, რომ თავადაც ცხოველ მონაწილეობას იღებდა ამ „საქმეში“...

... ნოდარ დუმბაძის ნაამბობის მიხედვით, ერთხელ იგი რომელიღაც წიგნის მაღაზიაში შესულა ლერმონტოვის ახალგაშთული თარგმანების შესაძენად. ამ დროს იქ გალაკტიონსაც შეუვლია და უკითხავს, აქ რას აკეთებ, ძამიკოო. ნოდარს უთქვამს, ლერმონტოვი გამოვიდა ქართულად და უნდა შევიძინო. ცხადია, მისთვისაც შეუთავაზებია, თქვენც ხომ არ გნებავთო, მაგრამ გალაკტიონს არ მოუსურვებია, ნოდარი გარეთ გამოუყვანია და უთქვამს:

— ლერმონტოვი, პუშკინი და ტოლსტოი რუსულად უნდა იკითხო, ძამიკო, გალაკტიონი კი ქართულად, მხოლოდ ქართულად...

იმ ფულით კი ლუდი მიუბრუნებიათ ორივეს...

... ახლა პოეტურ თარგმანში დაექვევების მიზეზებსაც უნდა შევვხვით. განა გალაკტიონის ყველა ლექსია სათარგმნელად ძნელი, მაგრამ საქმე ის არის, რომ მისი პოეზია უაღრესად მრავალფეროვანია. მე ყოველთვის მამოცებდა ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში ზოგიერთთა მიერ გამოთქმული აზრი, გალაკტიონის ლექსების სტილი ერთიანიაო. პირიქით, მე არც მეგულება მეორე ისეთი პოეტი, რომელსაც სტილის ამგვარი მრავალფეროვნება ახასიათებდეს. გალაკტიონი ისეთი პოლიფონიური ქლედალობის პოეტია, რომ ერთ ან ორ კლავიშზე კი არ უკრავს, არამედ თანამედროვე ევროპული პოეზიის კლავიატურის ყველა რეგისტრზე. ვერსიფიკაციის თვალსაზრისითაც, მე არ მეგულება ისეთი მნიშვნელოვანი ფორმა, გალაკტიონთან რომ არ გვხვდებოდეს. გასაოცარია მისი ლექსების რიტმული მრავალფეროვნება, რითმების ნაირნაირობა და სიუხვე („რითმების თოვან“, — წერს თვითონ გალაკტიონი). გალაკტიონის პოეტურ ნაწარმოებთა თერთმეტი ტომი თანამედროვე პოეზიის პრაქტიკული ენციკლოპედიაა. ეს ისეთი სიმდიდრეა, რომ ქართული ვერსიფიკაციის სპეციალისტებს რამდენიმე სიცოცხლეს

არ ეყოფათ მათ შესასწავლად. ყოველი ახალი ლექსი — რამე სი-  
ახლეა; მათ შორის განსხვავება კი ზოგჯერ ისე მკვეთრია, რომ თუ  
სმენა ძალიან არ დაძაბეთ, ვერც მიხვდებით, მათი ავტორი თუ  
ერთი და იგივე პიროვნებაა. ყოველთვის ასე არ არის, რა თქმა  
უნდა, მაგრამ ასეცაა. ამის უგულვებელყოფა კი არ შეიძლება, თუმ-  
ცა არც მათი კლასიფიკაციაა ადვილი. ყოველ შემთხვევაში, აქ პი-  
რობითობის სფეროს ვერც გავცდებით. ამიტომ მეც ამ ფარგლებ-  
ში მინდა გალაკტიონის მთელი პოეტური მემკვიდრეობა სამ ძირი-  
თად სახეობად დავეყო:

1. ტ რ ა დ ი ც ი უ ლ ი ანუ ლოგიკურ-სემანტიკური ლექსები,  
სადაც პოეტური მეტყველების კლასიკური წესებია დაცული.

2. ა ს ო ც ი ა ც ი უ რ ი ლ ე ქ ს ე ბ ი, სადაც პოეტური ფრაზის  
ლოგიკურ-სემანტიკური წყობა შესუსტებულია.

3. ი ნ ტ ე გ რ ა ლ უ რ ი ლ ე ქ ს ე ბ ი, სადაც პოეტური სემან-  
ტიკა ან მეტაფორებისა და სახეების ჩვეულებრივი სტრუქტურა  
თითქმის მთლიანად დარღვეულია.

მე სულაც არ მაქვს განზრახული, ეს სამი სახეობა ერთმანეთს  
დაუშპირისპირო ან ერთი რომელიმე სახეობის დანარჩენებთან  
უპირატესობაზე ვილაპარაკო. არა. განა არ ვიცი, რომ ასეთი რამ  
იმ ნეტარხსენებულ ლუარსაბის დავას დაემსგავსება კნეინა დარე-  
ჯანთან — რა სჯობია, ჩიხირთმა თუ ბოზბაში?

ან საერთოდ რა საჭიროა ეს, როცა იმ ლექსების სამივე სა-  
ხეობა გალაკტიონის პოეტურ სიმაღლეზე დგას. გალაკტიონს ხალ-  
ხური ინტონაციის, სრულიად უბრალო, თითქოს სასაუბრო ლექსე-  
ბიც აქვს და უაღრესად რთული ინტეგრალებიც, რომ ვიტყვი,  
ერთმანეთზე უკეთესიო, ისეთი. „ერთმანეთზე უკეთესი“  
კი, მოგეხსენებათ, იმას ნიშნავს, რომ არც ერთია უფრო კარგი და  
არც მეორე. ეს იმდენად თვალსაჩინოა, რომ დასაბუთებას არ მო-  
ითხოვს. მე ყოველთვის მიაოცებდა ხალხური ლექსის ლალი, თა-  
ვისუფალი, მაგრამ იმავე დროს უკიდურესად უბრალო (თუნდაც  
მარტივი) ინტონაცია, რაც გასაოცარ მხატვრულ ეფექტს ქმნის:

შაირ სიტყვითა მესტვირემ  
ღმერთი მალალი ახსენა,  
ღმერთმა მოგცეს გამარჯვება,  
ოქელაშვილო არსენა...

გალაკტიონიც ასეა:

ალუბლის ხიდს რომ გავცილდით,  
შაშვმაც მორთო გალობა...

მე იმერეთში წავალ, თქვენ საით?  
მეც იმერეთში, ჩემო ბატონო...

აქედან ინტეგრალურ სახეობამდე: „ამაო შიშით შეიშლება გვიანი სული“... და სხვ. დიდი მანძილია.

### ან ა ლ ო გ ი ი ს ა თ ვ ი ს :

ბგერათა სოლმიზაციურ სისტემაში პირველი საფეხურიდან მეშვიდემდე (დო, რე, მი, ფა, სოლ, ლა, სი) ყველაა გამოყენებული, მაგრამ ხომ არავინ ფიქრობს იმაზე, რომელი სჯობია რომელს, დო — რეს, რე — მის, თუ მი — ფას ან სის?.. სამაგიეროდ მათ შორის სხვობაზე მითითება აუცილებელია. გალაკტიონის ლექსების განხილვისას, მე მინდა ამის აუცილებლობა თქვენც იგრძნოთ. ამიტომ ამ საკითხზე საუბარს სამივე სახეობის თარგმნის შესაძლებლობით ვიწყებ, რადგან, ჩემის აზრით ამგვარი სხვაობა ამ ასპექტში უფრო თვალსაჩინო ხდება. ვინც პირველი სახეობის ლექსებს თარგმნის, ფეხაწყობილი მიჰყვება ორიგინალს, ვინც მეორეს — ნაბიჯები ხშირად ერევა, ზოგჯერ ქვებსაც წამოჰკრავს ფეხს, ხოლო მესამის მთარგმნელი, თუკი ასეთი აღმოჩნდა ვინმე, ისეთ ლოდებს წააწყდება, რომ ვერც გადაახტება და ვერც გარშემო შემოუვლის, ე. ი. პირველი სახეობის თარგმნა შესაძლებელია, მეორესი — გართულებული, ხოლო მესამისა — შეუძლებელი. პრაქტიკულ სინამდვილეშიც ასეა: ამიტომაც, რომ მომეტებულად პირველი სახეობის ლექსებს თარგმნიან, მეორის ე. წ. Nachdichtung-ს ცდილობენ, ხოლო მესამეს სათოფეზედაც არ ეკარებიან.

ასეა ლიტერატურათმცოდნეობასა და კრიტიკაშიც. იმ მესამე სახეობის ინტეგრალურ ლექსებს თითქმის მთლიანად ყურადღების გარეშე ტოვებენ, თითქოს ისინი არც არსებობდნენ. ერთი ქართული ანდაზისა არ იყოს, ეს იმას ჰგავს, რიყეზე გაიარო და ქვები არ შეამჩნიო. ამის სამწუხარო შედეგი კი ის არის, რომ გალაკტიონის შემოქმედება რამდენადმე (თუ უფრო მეტად არა) გაღარიბებულია და წარმოდგენილი, არადა, გალაკტიონის სიდიადე სამივე სახეობაში ჩნდება და არა რომელიმე მათგანში. ეს კი ისე უმნიშვნელო საკითხი როდია, რომ გზის აქცევა სცადო. თანაც მისი ლექსების სამსახეობა საფეხურეობრივად კი არ მოჰყვება ერთმანეთს, არამედ ერთდროულად ვითარდება. შეიძლება ზოგჯერ ერთი სახეობა სჭარბობდეს მეორეს

რაოდენობრივად, მაგრამ, მოგეხსენებათ, პოეზიაში ამგვარი არითმეტიკა საყურადღებოს არაფერს გვაუწყებს. მათი ერთობლიობა 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 საუბრის დროს ყურადღება სწორედ გალაკტიონის პოეზიის „რთულ ენას“ მივაქციო, რაც ყველაზე თვალსაჩინოდ მესამე სახეობის ინტეგრალურ ლექსებში ჩანს; არა იმიტომ, რომ იგი უფრო მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, არამედ იმიტომ, რომ ნაკლებადაა შესწავლილი. გარდა ამისა, წიგნის სათაური: „პოეტური ინტეგრალები“ და საუბრის ძირითადი თემაც: „გალაკტიონ ტაბიძე და თანამედროვე პოეზია“ მიკარანახებს ამას. შემძლია ისიც ვთქვა, რომ ეს საკითხი პრინციპული მნიშვნელობისაა. აქ უნდა გამოჩნდეს, რა ადგილი უჭირავს ამ „პოეტურ ინტეგრალებს“ ჯერ თვითონ გალაკტიონის შემოქმედებაში, ზოლო 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!..

### ჭაშნიკი...

რაკი საკითხი ასე ხანჯლის წვერზეა წამოგებული, ჯერ ის უნდა გავარკვიოთ, რა განსხვავებაა ამ სამ სახეობას შორის. ვიღრე ამაზე ჩემს აზრს მოგახსენებდეთ, მე მინდა, ეს თქვენ თვითონ იგრძნოთ; გაიგოთ კი არა, იგრძნოთ, გაგების შესახებ კი — შიშნდეგ. ამისათვის მე სრულიად მარტივ ხერხს მივმართავ. ისეთს, როგორსაც უნივერსიტეტში თანამედროვე ლიტერატურის პრობლემეტიკული კურსის კითხვის დროს. როცა პირველი კურსის ახალბედა სტუდენტებს მინდა ავუხსნა თანამედროვე ევროპული პოეზიის სხვადასხვა სახეობათა დამახასიათებელი ნიშნები, მაგალითისათვის გალაკტიონის შემოქმედებასაც მივმართავ. პირველად ისე, ჭაშნიკის სახით, ან უბრალოდ ყურის მისაჩვენებლად (გალაკტიონი რომ ამბობს, „ახალის შრიალის“ მოსასმენად). ეს რომ უფრო თვალსაჩინო გახდეს, მუსიკის შვიდი (ისევ შვიდი!) ტონისა და ცინსარტყელას შვიდი ფერის ანალოგიით გალაკტიონის ლექსების

სამივე სახეობის შვიდ-შვიდ ნიმუშს ვიღებ, დალაგებულს თან-  
მიმდევრულად — უფრო მარტივიდან რთულისაკენ. ჭერჭერობით  
თითო-ოროლა სტრიქონის სახით, შემდეგ კი მთლიან პოეტურ ნა-  
წარმოებებსაც:

## I

1. შენ ჭვარს იწერდი იმ ღამეს მერი...
2. იმ მდინარის გეშინოდეთ, რომელიც არ ხმაურობს.
3. არასოდეს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი...
4. მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის  
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა...
5. საღდაც შორს მუსიკა ქარივით კითხულობდა.
6. ჰანგი, შექმნილი ღვთის დასაგმობად  
და დაშვებული სინანულამდე.
7. ვით დამსხვრეული ქიქა,  
გატყდა ღიმილი ტუჩის...

## II

1. გადავიქანებ სიკვდილს მალა ამართულ ყელით  
მე, შავი გედი!
2. ორხიდეების მწყობრად იდგა მუქი შლიეფი  
განაზებული ჩემი ფერმკრთალის სულის სიკვდილით.
3. ქარის აკორდად გარდაქმნილი ჩემი ოცნება.
4. იქ, საღდაც მეფობს მისი ძილი და დასვენება,  
სიმაღლეების სიზმრებია ზამბახეული.
5. ქვეყნად კვლავ მოდის დაფარულთა ფერთა ხსენება,  
მტრედისფერ გზაზე უთეთრესი გედით რხეული.
6. ეს იქნება ალტაცება ჩემი ნამღვილი,  
რომელიც დათვლის შენს თითებზე  
დამსხვრეულ ბეჭდებს.
7. ოპ, ნეტავი არ შეირხეოდეს  
გადაზნექილი სიზმრების წელი!

## III

1. ის მიდის, თითქოს სიცივეს ვარცხნის  
ბოროტი ღიმიით.
2. ღამე, მარტოობის მტევნით დახურული.
3. ტოტებს ქარისას გადაჰყვავა მარტი.
4. და გადიღვრება სიერცეებში ყვავილთა შორის  
ნელი ქანება სხვა დანანებით.

5. ამ გაოცებას მარად ანათებს ძელი,  
ისევ დაიდებს რაზას შემოღამების ცელი.
6. მარმარილოდან უდროო დროს აფრენილ ქორის  
ზეცად ავარდნილ შადრევანებით.
7. ოჰ, როგორ გაფითრდა ციურთა თანადი —  
ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით.

საჭიროა მხოლოდ რამდენჯერმე წაიკითხოთ ყოველი მათგანი, დავუკვირდეთ და ერთმანეთს შევადაროთ, რომ თანდათან ვიგრძნოთ და დავრწმუნდეთ მათ სხვაობაში, არა მარტო სამსახეობას შორის, არამედ ყოველ მათგანშიც პირველიდან შვიდამდე...

არც ის მინდა იფიქროთ, რომ აქ თითო-ოროლა შემთხვევითი მაგალითია ამოკრეფილი გალაკტიონის პოეზიიდან. არა, სულ ასეა, თავიდან ბოლომდე, როგორც ლექსის მთლიან სტრუქტურაში, ისე ცალკეულ ტაქებსა და სტროფებში. ვინც ამ თვალსაზრისით გადაიკითხავს გალაკტიონის ლექსებს, ამაში ადვილად დაარწმუნდება. ისიც გამოჩნდება, თუ თანდათან როგორ რთულდება მთარგმნელის სამუშაო (შესაძლებლიდან შეუძლებლამდეო, — შეგვეძლო აქ გვეთქვა) და თუ მაინც იკითხავს ვინმე, „რატომ შეუძლებლამდეო“, ამას შესახებაც ქვევით მოგახსენებთ, მაგრამ უკვე არა ცალკეული ადგილების ილუსტრაციით, არამედ მთლიანად ლექსებისა, რომელთა ემოციური აღქმა მხოლოდ სიზულტანურ მთლიანობაშია შესაძლებელი.

საერთოდ უნდა მოგახსენოთ, რომ ამ საუბრის დროს მე ძალიან ბევრ ნიმუშს მოვიტან, შეიძლება უფრო მეტს, ვიდრე საჭიროა, რათა მთელი ეს მსჯელობა მართლაც თითო-ოროლა შემთხვევითი მაგალითიდან გამომდინარე არ ეჩვენოს ვინმეს. ამით თანდათან შევამზადებთ ნიადაგს გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების თავისებურებათა გასაგებად. მე არ ვეცდები ამ საკითხის გართულებას. პირიქით, დავიწყებ სრულიად მარტივი ხერხით, შემდგე კი უფრო და უფრო დავუახლოვდები რთულ საკითხებს. წინასწარ ვერც გეტყვით, მიზანშეწონილია ეს თუ არა, მაგრამ ამისათვის ირონიული თხრობის რამდენადმე უჩვეულო, შეიძლება ითქვას, პარადოქსულ ხერხს მივმართავ, ისეთს, როგორსაც სტუდენტებთან სასემინარო მუშაობის დროს. პოეტური ინტეგრალების თავისებურებათა საჩვენებლად (აგრეთვე გალაკტიონის ლექსების სამისახეობისა) მე მათთან ერთად ვადგენ ორ, მართლაც პარადოქსულ (ზოგჯერ ვამბობ, აბსურდულ) დიალოგს.

მე ვიცი გოეთეს შეგონება, ბრძნული პასუხი რომ მიიღო, გონივრული კითხვები უნდა დასვაო, მაგრამ აქ მე პირიქით ვიქცევი: აბსურდულ კითხვებს ვსვამ დ ველი გონივრულ პასუხებს. ჰოდა, იგივე გოეთე ამბობს:

— ყველაფერი მიყვარს, მომწონს, ის, რაც პოეტურია, რაც პოეზიას პოეზიად ხდის, მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რა გრჩება, როცა ლექსს გადაიტან პროზაში...

ტრადიციულ პოეზიაში (პირველი სახეობა) ეს მართლაც ასეა, მაგრამ თანამედროვეში? უფრო კი პოეტურ ინტეგრალებში (მესამე სახეობა) — ეს შეუძლებელია, რაც ამ აბსურდული დიალოგითაც დასტურდება:

### აბსურდული დიალოგი...

ლექტორი: სად ბრძანდებოდით გუშინ სალამოს?

სტუდენტი: ფილარმონიის დიდ დარბაზში.

ლექტორი: რა მოისმინეთ?

სტუდენტი: ბეთჰოვენის მეშვიდე სიმფონია.

ლექტორი: ბეთჰოვენი ვინ არის?

სტუდენტი: (გაკვირვებული) გერმანელი კომპოზიტორი.

ლექტორი: სიმფონიებსაც გერმანულად წერდა?

სტუდენტი: (უფრო გაკვირვებული, ოდნავ დაბნეულიც) დიახ, რა თქმა უნდა. თუმცა ეს სულერთი არ არის?

ლექტორი: რატომ არის სულერთი?

სტუდენტი: (იბნევა) რა ვიცი, ისე...

ლექტორი: კარგი, დავანებოთ ამას თავი, მე გერმანული არ ვიცი, თქვენ?

სტუდენტი: დიახ, ვიცი, შინაც ვსწავლობდი.

ლექტორი: მაშინ შეგიძლიათ, ბეთჰოვენის მეშვიდე სიმფონია ქართულად მიამბოთ?

სტუდენტი რომ არ იყოს და ლექტორის არ ერიდებოდეს, ალბათ იმასვე იტყოდა, რასაც გუნებაში გაიფიქრებდა, მაგრამ სხვა რა უნდა ქნას, გარდა იმისა, რომ მხრებს იჩეჩს და უხერხულად იშეშუნება. მე კი მაინც არ ვეშეშები:

ლექტორი: თუ მოყოლა არ შეგიძლიათ, მაშინ იქნებ მითარგმნოთ ქართულად. აქ უკვე სტუდენტები სიცილს ვერ იკავენბენ. ვიღაც წამოიძახებს კიდევ:

სტუდენტი: სიმფონიური მუსიკის თარგმნა ვის გაუგია?

ლექტორი: რატომ?

სტუდენტი: იმიტომ, რომ ეს შეუძლებელია.

ლექტორი: რატომ არის შეუძლებელი?

დამერწმუნეთ, არ აღმოჩნდა არც ერთი სტუდენტი, რომელიც გარკვევით იტყოდა, რატომ არის ეს შეუძლებელი. თქვენ გგონიათ, ადვილია? აბა, სცადეთ. საბოლოოდ, რა თქმა უნდა, შესძლებთ ამას, მაგრამ კარგა ხანი დაგჭირდებათ, ვიდრე აზრს ზუსტად ჩამოაყალიბებდეთ. მე კი ამ შემთხვევაში სულ სხვა რამ მაინტერესებდა და ეს პარადოქსული (თუ აბსურდული) დიალოგი ასე გაგრძელდა:

— გეთანხმებით, რომ სიმფონიური მუსიკის არც თარგმნა შეიძლება და არც მოყოლა. სხვათა შორის გალაკტიონმაც სცადა ბეთჰოვენის სწორედ ამ მეშვიდე სიმფონიის „მოყოლა“, მაგრამ ამის მეტი არა გამოვიდა-რა:

— მოსკოვი. სალამო. ბეთჰოვენი. მეშვიდე სიმფონია. მქუხარე ტაშისცემა. შემდეგ დუმილი. იწყება ნელა. შემდეგ მისი ექო. რამდენი ნაზი სიყვარულია ხმებში. იზრდება ჰანგები. ნელი Piano. რაკრაკებს ნაკადული. უერთდება მას მეორე ნაკადი. უცებ ორივე შეწყდა, თითქოს მიწაში დაიკარგა და ამოვიდა ისევ Piano სხვაგან.

ბულბულების განმაურება. ნელი ქარი იზრდება. იზრდება, და აი ისევ პიანო — მშვიდი გამოხმაურება, უნაზესი ლირიკა პოეტის მიუხედავად. ისევ ფორტე. პროტესტია? ხმა სადღაც დაიკარგა და ამოხეთქა Piano-დ. იზრდება ფორტეთი. ტრელი.

— ნელი ვალსია? ცელქი ქარი გიჟურად დატრიალებს, გიჟური ცეკვა, იდილიური დაწყება პასტორალისა.

ისევ „მოდის“ და შეჩერება დასასვენებლად გიჟური შეხვედრის დროს...

დასვენება.

(მქუხარე ტაში)

სინელე მქუხარე პროცესიის; ხმა გულცივი ვიოლინოსი, რომელსაც აპყვა სკრაპკა, შემდეგ სხვა და მთელი ორკესტრი...

ჰანგები ერთმანეთში ჩვეულებრივად იხლართებიან, სტირიან, თუ იგონებენ?..

(მქუხარე ტაში)

სიხარულის ცეკვა...

„რა ლამაზად გიხდება ეგ ყუყუნა თვალები“...

(მქუხარე ტაში)

იწყება თითქო ბარიკადებზე ბრძოლა. მქუხრე ტაში აგრძელებს ამ გმირული სიძლიერის შთაბეჭდილებას.

რა დიდებული მუსიკაა. იგი გრძელდებოდა მთელ საათს და რა მოუწყენელია!..

ეს მისი საკუთარი შთაბეჭდილებებია, ისიც ქაოსურად ჩაწერილი. ან სხვა რისი იმედი უნდა გვქონოდა. სიმფონიების სიტყვებით მოყოლა როგორ შეიძლება?! თუმცა პოეტური ფანტაზიისთვის არც ამგვარი დაბრკოლება არსებობს. ერთ დროს ქართველი პოეტებიც ოცნებობდნენ, „სიმფონია გადმოეცათ ზეპირად, საკუთარი თქმით“. ტიცინანი წერდა, რომ ეს უნდა ყოფილიყო „ახალი ორკესტრი, ჯერ უნახავი და მოულოდნელი“, ამგვარი მისწრაფება სხვაგანაც ცნობილია. თ. მანის ადრიან ლევერკიუნი, რომელიც ეშმაკს მიჰყვება „მეშვიდე მარტობაში“, ამბობს, რომ ბეთჰოვენი მუსიკას მარტო ნოტებით კი არა, სიტყვებითაც წერდა. მას დიდად მნიშვნელოვნად მიაჩნდა მუსიკიდან სიტყვის დაბადება...

— მაგრამ დავანებოთ თავი ამას და ისევ პოეზიას დავუბრუნდეთ. მე შეგახსენებთ გალაკტიონის ლექსს, რაც თქვენ, ალბათ, ყველამ იცით ზეპირად.

პ ი რ ვ ე ლ ი ს ა ხ ე ო ბ ა (ლოგიკურ-სემანტიკური):

წყალტუბოდან ქუთაისში  
მიმავალო ქარო,  
თუ მაისის ქუთაისმა  
გეიოხოს, ვინა ხარო,  
უპასუხე, რომ სუნთქვა ხარ,  
არ უთხრა კი — ვისი,  
ისეც იგრძნობს ქუთაისი,  
ჩემი ქუთაისი!

ახლა, როგორც გოეთე ბრძანებს, „გადაიტანეთ ეს ლექსი პროზაზე“, ანუ თქვენი სიტყვებით მომიყევით, რა წერია ამ ლექსში?

სტუდენტები, ცხადია, ამას ადვილად ახერხებენ. შემდეგ: ლექტორი: აიღეთ იგივე ლექსი და გააკეთეთ ბწყარედი იმ ენაზე, რომელსაც სწავლობთ ან თუნდაც რუსულად.

სტუდენტები ამასაც ახერხებენ. ზოგი ასე, ზოგი ისე, მაგრამ მაინც. იგივე მეორდება, როცა მათ ვუკითხავ და ვაწერინებ იმავე სახეობის სხვა ლექსს:

გაგონდება თუ არა  
 კარალეთის დღეები,  
 ზეცის ლურჯი კამარა,  
 უცხო სამოთხეები!  
 კიდევ შეგრჩა თუ არა  
 მზიარული თვალები?  
 თუ დრომ გადაუარა  
 და ჩაუქრო ალუბი?  
 მივდიოდით მხარდამხარ  
 და დრო გვეუარესა,  
 აწ არ ვიცი, სადა ხარ  
 და რომელსა მხარესა.

არც ეს ამოცანა წარმოადგენს მათთვის რამე სირთულეს.

ამის შემდეგ მე ვთხოვ, თვითონ აირჩიონ თავიანთი საყვარელი ლექსი და სცადონ იგივე. დამახასიათებელია, რომ ყველა, თუნდაც ერთი გამონაკლისის გარეშე, ირჩევს მხოლოდ პირველი სახეობის ლექსებს, დიახ, მხოლოდ პირველი სახეობისას, რის გამოც დიდი უმრავლესობა დასმულ ამოცანას თავს ისევ ადვილად ართმევს, მაგრამ როგორც კი გადავდივარ მეორე სახეობის ლექსებზე, მდგომარეობა ერთბაშად იცვლება.

ლექტორი: ახლა მე წაგიკითხავთ და ჩაგაწერიანებთ კიდევ სხვაგვარ ლექსებს, თქვენ კი სცადეთ მათი მოყოლა ან ბწყარედად თარგმნა.

მეორე სახეობა (ასოციაციური):

სიმაღლე ლაქვარდთა,  
 ვარსკვლავთა სიმაღლე,  
 სიმაღლე ზამბახის!  
 ყელი გაქვთ გედივით მაღალი და სწორი!  
 ოჰ, თქვენს თმებს შეჭფერის დაფნა და  
 ამბორი,  
 ელადა! ელადა!  
 აქ სული ატარებს თვის მსუბუქ სამოსელს, —  
 ასეთი სინათლით შუბლი უელავდა  
 ვენერა მილოსელს!

ან კიდევ:

წიგნი ვედრებიანი,  
 ალოცება სატანის,  
 და ოცნება გვიანი  
 ვიღვე დე ლილ-ადანის.  
 ზშირად მომეფარების  
 ჩემი კარგი ზმანება

და მტანჯავს მწუხარების  
ყელით გადაქანება.

ან თუნდაც ეს ერთი სტროფი გალაკტიონის ცნობილი ლექსიდან:

ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები  
ჰქროდნენ ეფემერული და ფერადი ქარებით,  
იყვნენ საუკუნენი, მაგრამ მე ვიხსენები  
გაფრენილი პირველი წყების ნიაგარებით.

სცადეს, იწვალეს, ზოგს თითქოს გამოუვიდა რაღაც, მაგრამ  
მანინც არაფერი. სამაგიეროდ ყველამ ი გ რ ძ ნ ო სხვაობა პირ-  
ველ და მეორე ჯგუფის ლექსებს შორის. ეს გრძნობა უფრო  
გარკვეული გახდა, როცა მ ე ს ა მ ე ს ა ხ ე ო ბ ი ს (ინტეგრალუ-  
რის) ნიმუშებზე გადავედით:

ჰგავს შემოხაზულ ვაზს შებინდებული ჰერი,  
სად მცენარეებს ზაზავს სწორ ირისების ფერი.  
სულ აღვილია რწმენა და დაჭერება იმის:  
არის ვარდების ფენა, ფენა მთვარეულ წვიმის.  
მოვა ახალი სმენა აქარიშხლების მძაფრის.  
სულ აღვილია რწმენა აუხდენელი ზღაპრის.

რამდენჯერმე წაიკითხე ეს ლექსი, მაგრამ მიცემული დავა-  
ლების შესრულება ვერავინ შესძლო. ის კი არა, საერთოდ ვერ  
გ ა ი გ ე ს, რა წერია ამ ლექსში; ან ამაში:

სიშორის შენის სიახლოვე, მარადის მძაფრი  
აბრუებ ყნოსვას, ვარდო ტყიურო!  
მესმის ბილიკთა სიხარულით გადანაზაფრი  
უვერტიურა.  
და სიახლოვის სიშორეში, კვლავ უფრო შორი  
მისვლა ყელამდე, მიწვდომა ყელის...  
არის ნანატრი ედემები, სიკვდილის სწორი —  
მზე, მთა და ველის.  
ო, იგი წამი, მშვენიერო, ო, იგი ბაგე!  
ო, ეს წყეული სისხლის დუღილი.  
ძეგლთა სიმადლით, სიერცეებში! მე იქ აღვაგე  
სულის წუხილი!

არც გაგება, არც მოყოლა, ბჭკარედით თარგმანი ხომ სულ  
არა და არა! სამაგიეროდ კითხვაზე: „მოგწონთ თუ არა ეს ლექ-  
სები?“ — ერთსულოვანი პასუხი: „ქალიან“. ასეთი პასუხის გულ-  
წრფელობას ადასტურებდა მათი გაბრწყინებული თვალები,  
რასაც ქეშმარიტ პოეზიასთან ზიარება იწვევს ხოლმე. ეს კი მთა-

ვარია, რადგან, ბუალოსი არ იყოს, პოეზიის კანონთა კანონი არის მოწონება. იგი განპირობებულია ლექსის ხარისხითა და მკითხველის უნარით. ამიტომ სტუდენტებში ამის „აღმოჩენამ“ ძალიან მასიამოვნა, რადგან ეჭვი მქონდა, ლიტერატურათმცოდნენი ალბათ იმიტომ არ აქცევენ ამ ლექსებს ყურადღებას, რომ სუსტი ჰგონიათ-მეთქი. სუსტი კი არა, გალაკტიონი რომ ამბობს, ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალებიო... ეს არის! ვთქვათ, მართლაც გაიმართა ამგვარი შეჯიბრი თანამედროვე პოეზიის მთელ მსოფლიოში აღიარებულ კორიფეებს შორის, თუნდაც იმ საანავარსკვლავედისა, რომელზეც მოგახსენეთ, და ვნახავთ — ლელოს ვინ გაიტანს...

ყოველ შემთხვევაში, თუ ეს საუბარი, როგორღაც ამ კითხვას უპასუხებს, თქმა არ უნდა, სასიამოვნო იქნება ჩემთვის...

სტუდენტებს კი ძალიან მოეწონათ ეს ინტეგრალური ლექსები, მაგრამ, როცა ვეკითხები, რა მოგწონთ, ან რა განცდებს და ასოციაციებს იწვევს თქვენში-მეთქი, ჩემი კითხვა უპასუხოდ რჩება. ცხადია, ამ შემთხვევაშიც ყველა გრძნობს რაღაც თავისებურს და უჩვეულოს, თანაც „გ ა უ გ ე ბ ა რ ს“, მაგრამ დიდი ემოციური ძალით დამუხტულ ნაწარმოებს, რაც, გალაკტიონისვე უკვე ნაცნობი სიტყვებით რომ ვთქვათ, „რაღაც ახალით და ძვირფასითაა მომჭადოები“.

ამას მოჰყვება ხუმრობა:

ლ ე ქ თ ო რ ი: ახლა მე ჩავაწერინებთ გალაკტიონის ლექსებიდან რამდენიმე სტრიქონს და ვინც რომელიმე მათგანის ბწყარედს გააკეთებს, წინასწარ ვუწერ ხუთიანს და ვათავისუფლებ გამოცდისაგან.

სტუდენტებში ამან დიდი ინტერესი გამოიწვია, ერთი ფაციფუცი ატყდა, ქაღალდები და ფანქრები მოიმარჯვეს და ცნობისმოყვარედ მომაჩერდნენ. მე კი ვაწერინებ ჩვენთვის უკვე ნაცნობსა და უცნობ სტრიქონებს:

ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი.

ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით.

გადაზნექილი სიზმრების წელი.

ამაო შიშით შეიშლება გვიანი სული.

... გადაუგდე ნიავს ყელი.

...თასი დღის ხმათა

და კვლავ თასი ზამბახეული...

და სხვა ამის მსგავსი, მაგრამ...

ცხადია, ხუთიანი კი არა, სამიანიც ვერავენ „მოინადირა“. სიცილს ვერ იკავებდნენ, ისეთი აბლაუბდა გამოუდიოდათ.

ლექტორი: ვერ თარგმნეთ?

სტუდენტები: ვერა.

ლექტორი: რატომ?

დუმილი.

— ახლა ერთმანეთს დაუკავშირეთ, მე რომ ბეთპოვენის მეშვიდე სიმფონიის ქართულად მოყოლა ან თარგმნა გთხოვეთ, რის გამოც გუნებაში ალბათ დამცინეთ კიდევ, და თქვენი ახლანდელი მდგომარეობა, როცა იმასვე გთხოვთ პოეზიის სფეროში, მაგრამ ისევ უშედეგოდ: რა არის საერთო ამ ორ პარადოქსულ თუ აბსურდულ დიალოგს შორის? ე. ი. რა ისეთი საერთო მოდუსი გესახებათ აქ, რაც ამ შემთხვევაში, ერთ სიბრტყეზე აყენებს პოეზიას და მუსიკას? ზოგმა რა სთქვა, ზოგმა რა, მაგრამ უმთავრესად „უმსგავსო და შორი შორი“. მხოლოდ ერთმა მიპასუხა გაუბედვად, როგორც ჩანს, მუსიკასაც და ამგვარ პოეზიასაც რალაც საერთო საფუძველი აქვსო. მე ამითაც კმაყოფილი დავრჩი, რადგან დასახულ მიზანს მივალწიე. ჯერ ერთი: ყველა მათგანმა იგრძნო იმ სამი სახეობის ლექსთა შორის განსხვავება. მეორეც, მომზადდა ნიადაგი ერთ-ერთი მთავარი დებულების განსავითარებლად, სახელდობრ იმისი, რომ ამგვარი პოეტური ინტეგრალები მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზეა აგებული, რაზედაც ამ საუბრებშიც დაწვრილებით იქნება ლაპარაკი. რაც შეეხება ხელოვნებისა და, საერთოდ, ლიტერატურის, კერძოდ კი პოეზიის თავისებურ კომუნიკაციურ ხასიათს, აშკარა გახდა, რომ სტუდენტებმა პირველი სახეობის ლექსებში ყველაფერი გაიგეს, მეორეში — ცოტა რამ, ხოლო მესამეში — თითქმის არაფერი. რატომ? რა მიზეზია, რომ იმ „ინტეგრალებს“ ვერა გაუგეს რა? თქვენ გგონიათ, ეს მათი ბრალია? არა, ასე რომ იყოს, ამ ამბავს აქ არც მოვეყვებოდი, მაგრამ ვინც არ უნდა იყოს მათ ადგილას, ეს სიძნელე (თუ შეუძლებლობა) მაინც არ მოიხსნება. ისე, თუ ვინმე იტყვის, მაგას რა დიდი ამბავი უნდაო — აბა, სცადოს! აი, თუნდაც ამ ლექსის თარგმნა. არ გჯერათ? მაშინ თქვენ თვითონ სცადეთ გაიგოთ და სხვასაც გააგებინოთ რა წერია გალაკტიონის ამ ბრწყინვალე ლექსში:

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.

ძნელია? რა თქმა უნდა! თუმცა ახლა რომ მკითხვით, რატომო, ასე ხელდახელ ვერაფერს გეტყვით. ეს ისეთი სარქველაუხდელი-საიდუმლოებაა, ბევრიც რომ უტრიალო გარშემო, ასე ადვილად შესავალ კარს ვერ უპოვნი, რადგან ისეთია, რუსთაველი რომ ამბობს: „ძნელად სათქმელი, საჭირო გამოსაგები ენათა“. და თუ ვინმე მაინც შეეცდება ამას, სულერათია, ცუდმედიდობის მეტი არა გამოუვა რა (ისევ რუსთველი: „ვინცა ეცდების, თმობამცა ჰქონდა მრავალთა წყენათა“). ამიტომ ჭერ იმით დაგკმაყოფილდეთ, რომ დავადასტუროთ ეს განსხვავება, ხოლო რაც ამის მიზეზების გაგებას შეეხება და ახსნა-განმარტებას მოითხოვს — შემდეგისთვის გადავდოთ. წინ ზომ დიდი მანძილი გვაქვს გასავლელი და, იმედია, გზადაგზა გაირკვევა ყველაფერი, თუ, რა თქმა უნდა (და ეს უაღრესად მნიშვნელოვანია), გვერდის არაფერს ავუვლით, მწვავე, ზოგჯერ კი „საჩოთირო“ საკითხებსაც პირდაპირ შევხედავთ და ვეცდებით ვიყოთ მაქსიმალურად ობიექტურნი. თუ ეს მოხერხდა, გარწმუნებთ, გალაკტიონის შემოქმედებასა და მის ადგილზე თანამედროვე ევროპულ პოეზიაში უფრო სრული წარმოდგენა გვექნება და აღარც მისი პოეტური ინტეგრალები დარჩება ჩვენთვის შეიდი ბეჭდით დაბეჭდილ საიდუმლოებად...

## აღმოცენების წამიდანვე

### ბაჩნლა ლირიკა...

#### ერთნაირობის სხვადასხვაობა...

იმედია, რომ ასეც იქნება, მაგრამ წინასწარ უნდა შევეთანხმდეთ, თუ რას ვგულისხმობთ ამ „თანამედროვე პოეზიაში“, მით უმეტეს, რომ ეს არ არის ერთმნიშვნელოვანი ცნება. არც მისი გაგებაა ერთნაირი. ზოგჯერ „თანამედროვე პოეზია“ იმასვე ნიშნავს, რასაც „მოდერნიზმი“ ან „მოდერნისტული პოეზია“. ზოგი მას დეკადენტიზმთანაც აიგივებს, თუ აახლოვებს და მის ფარგლებში აქცევს ისეთ მიმართულებებს, როგორცაა სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, სურრეალიზმი, კუბიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურრიზმი, დადაიზმი, აბსტრაქციონიზმი და სხვა.

„თანამედროვე პოეზიის“ ამგვარი გაგება ბუნებრივად გულისხმობს ამ ცნებისადმი ერთგვარ ნეგატიურ დამოკიდებულებას, რაც სწორი არ არის, რადგან იგი არც ერთ ცალკე აღებულ ლიტერატურულ მიმართულებას არ უდრის. მით უმეტეს უსაფუძვლოა დეკადენტიზმთან თუ „მოდერნიზმთან“ მისი გაიგივება. თ. ელიოტი წერს, „მთავარია თანამედროვე იყო და არა მოდერნისტი“. ეს კარგად ესმით საქმეში ჩახედულ შემოქმედს, რომელნიც თვითონ წარმოადგენენ თანამედროვე ლიტერატურისა და ხელოვნების რომელიმე დარგს. ი. სტრავენსკი, მოგახსენებათ, სწორედ ამ თანამედროვე მუსიკის ერთი უბრწყინვალესი წარმომადგენელია, მაგრამ მოდერნისტ კომპოზიტორებზე მაინც წერს: „მათი მუსიკა თანამედროვე კი არა, მოდერნისტულია“. მან კარგად იცის, რომ ამ ორი ცნების გაიგივება შეცდომაა.

ჩვენთან, სამწუხაროდ, ამგვარ შეცდომებს ხშირად უშვებენ. ვის როგორ მოეხასიათება, ისე ხმარობს ამ ტერმინებს — „მოდერნიზმი“, „სიმბოლიზმი“, „დეკადენტიზმი“ და სხვა, თითქოს ყოველივე ეს ერთი და იგივე იყოს. მაშინ როდესაც მათი გაერთინო-შვნელოვანება არ შეიძლება. მართალია, ეტიმოლოგიურად „თა-

ნამედროვეც“ იმასვე ნიშნავს, რასაც „მოდერნი“ (modern — თანამედროვე), მაგრამ ამ ორი ცნების შინაარსი დროთა განმავლობაში ისე დაშორდა ერთმანეთს, რომ შეუძლებელია ამას ანგარიში არ გაეწიოს. მაგრამ საქმე ის არის, რომ არც „თანამედროვის“ ცნების გაგებაში ვართ თანმიმდევრულნი. ზოგისათვის „თანამედროვე არქიტექტურა“, „თანამედროვე ავეჯი“ ან თუნდაც „საყოფაცხოვრებო ნივთების თანამედროვე ფორმები“, სრულიად მისაღებია, ხოლო „თანამედროვე პოეზია“, „თანამედროვე მუსიკა“ ან „თანამედროვე მხატვრობა“ რატომღაც ნეგატიურ ასპექტშია წარმოდგენილი. ისე გამოდის, თითქოს ჩვენ უარს ვამბობდეთ ლიტერატურისა და ხელოვნების თანამედროვე ფორმების ძიებაზე. სინამდვილეში, რა თქმა უნდა, ასე არ არის, მაგრამ შთაბეჭდილება თუ მაინც რჩება ასეთი, ალბათ იმიტომ, რომ „თანამედროვე ლიტერატურა და ხელოვნება“ ზოგჯერ დასავლეთის ე. წ. დეკადენტურ მიმართულებებთანაა გაიგივებული. კიდევ კარგი, რომ ამგვარი შეცდომები ახლა გაგებულა, როგორც „კულგარული სოციოლოგიზმის მავნე გამოვლენა“.

თუ ჩვენ გვინდა, ამგვარ შეცდომებს თავი დავაღწიოთ, „თანამედროვე პოეზია“ სამუშაო ტერმინად მაინც უნდა მივიღოთ და მის ასე თუ ისე სწორ, თუნდაც პირობით განსაზღვრაზე შევეთანხმდეთ. თუ საკითხს ამგვარად დავსვამთ, მაშინ, მე მგონი, „თანამედროვე პოეზიის“ ცნების შინაარსად უნდა მივიჩნიოთ ჩვენი ეპოქისათვის დამახასიათებელი იდეები და მათი გამოსახვის ახალი ფორმები, რაც ხარისხობრივადაა განსხვავებული წარსული ეპოქების ნიშანდობლივი თვისებებისაგან. ყოველი თანამედროვე პოეტისათვის ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა სწორედ ის სიახლე იქნება, რაც მას კლასიკურთან შედარებით შეაქვს ჩვენი დროის პოეზიაში და რაც გალაკტიონის მიერ ნოვატორობის შესახებ დასმულ კითხვებშიც იგულისხმება. იგივე ითქმის ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვა დარგებისა თუ ჟანრების შესახებ. ჩვენს ეპოქაში გამოსახვის ახალი ფორმების ძიება ისე გართულდა და გამძაფრდა, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში მხატვრული ხერხების რადიკალური ცვლილებები გამოიწვია. ეს ცვლილებები ერთი რომელიმე გარკვეული მიმართულებით როდი ხორციელდება. არა, თანამედროვე პოეზია ერთმანეთისადმი ანტაგონისტურად დაპირისპირებულ მიმართულებათა ბრძოლის პირობებში ყალიბდება. ამგვარი ანტაგონიზმი მას განვითარების ყველა ეტაპზე ახასიათებს. მაგრამ „თანამედროვე პოეზიის“ ცნებაში უფრო ის უნდა ვიგუ-

ლისხმოდ, რაც ამ ბრძოლებიდან პოზიტური და მაღალმხატვრული რჩება ლიტერატურის ოქროს ფონდში.

ნათქვამია:

— ბორბალი ქარისაჲ ჩადგა და იქმნა დაყუდება დიდ...

... მართალია, ეს „დაყუდება“ დიდი ხანი არ გრძელდება პარნასზე. დროდადრო ისევ ატყდება ხოლმე ჭექა-ქუხილი, მაგრამ ის „დიდ“, რაც დრომ „დააყუდა“, მაინც კარგა ხანს რჩება უცვლელი...

აქაც ისტორიაა მკაცრი მსაჯული, ის ხან ერთს აიყვანს დიდების კვარცხლბეკზე, ხან მეორეს ან ერთსაც დაამხობს და მეორესაც, რათა სხვას გაუთავისუფლოს გზა. ასეა:

— მრავალნი იყვნენ პირველნი უკუანაძსკნელ და უკუანაძსკნელნი პირველ...

... ამგვარი ბრძოლები არც ცოცხლების გარშემო ცხრება და არც მკვდრების. მათი საერთო მნიშვნელობის ქვეშ გაერთიანება ასე ადვილად არც ძველად ხერხდებოდა, არც ახლა. ამიტომ, როცა ამა თუ იმ პოეტს ან ჯგუფს პოეტებისას „თანამედროვე პოეზიის“ ცნებაში ვაქცევთ, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს მათ მსოფლმხედველობრივ თუ სტილურ ერთიანობას. თანამედროვე მწერლები თავიანთი მსოფლმხედველობის მიხედვით აყალიბებენ შემოქმედებით პრინციპებს და ეძებენ მათი გამოსახვის ახალ, თავისებურ საშუალებებს, რაც სულაც არ მოითხოვს ერთ შემოქმედებით პლატფორმაზე გაერთიანებას. ადრეც ასე იყო. განა აღორძინების პერიოდის ყველა მწერალი ერთნაირი მსოფლმხედველობის გამომხატველია ან თუნდაც კლასიციზმის, რომანტიზმის თუ რეალიზმისა? რა თქმა უნდა, არა. თანამედროვე პოეზია არ წარმოადგენს ერთგვაროვან მიმართულებას, მასში მრავალნაირი ნაკადია, თუმცა ისიც ფაქტია, რომ რაღაც გამაერთიანებელი ნიშნებიც ახასიათებს. ეს რომ არ იყოს, არც „თანამედროვე პოეზიაზე“, როგორც ჩვენი ეპოქისათვის დამახასიათებელ პოეტურ პრინციპებზე იქნებოდა ლაპარაკი. ამიტომ მიმაჩნია შესაძლებლად აქ უფრო „ერთიანობის სხვადასხვაობაზე“ ვილაპარაკო, თანაც, ყოველგვარი გაუგებრობის თავიდან ასაცდენად გავიმეორო, ეს ერთნაირობა არ უარყოფს განსხვავებას და არც განსხვავება გამოორიცხავს მსგავსებას. მაქსიმ გორკი წერდა:

— მე არ ვეძებდი მსგავსებას უცხოელ და რუს მწერლებს. შორის, არა, მე ვეძებდი განსხვავებას და ეპოულობდი მსგავსებას...

მე მინდა, ეს სიტყვები ყოველთვის გვახსოვდეს, როცა გა-  
ლაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ევროპული პოეზიის კონტექსტ-  
ში განხილვას ვცდილობთ. ამის აღნიშვნა მით უმეტეს მიმაჩნია.  
საჭიროდ, რომ ჩვენთან რაღაც განსაკუთრებულად მტკივნეულად  
ხედებიან ხოლმე ქართველ და რუს თუ უცხოელ მწერალთა შო-  
რის მსგავსების მითითებას, თითქოს ეს ვინმეს შეურაცხყოფდეს  
ან აუცილებლად გავლენის შედეგი იყოს. ეს კი, ცხადია, ასე  
არ არის. ჯერ კიდევ გოეთე ამბობდა, რომ მსგავსი ისტორიული  
მოვლენები განაპირობებენ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა მსგავ-  
სებას. ასე იყო ყოველთვის, ასეა ახლაც. ამიტომ მსგავსების აღ-  
ნიშვნა კი არა, ზოგიერთ შემთხვევაში არც გავლენაზე მითითება  
უნდა გვაღიზიანებდეს. და თუ მაინც არის გაღიზიანების ამგვარი  
შემთხვევები, ეს, ალბათ, იმის ბრალია, რომ ჩვენ ერთ დროს ზედ-  
მეტე სიფიცხით შევუტეთ ე. წ. ისტორიულ-შედარებით მე-  
თოდს. ამის შემდეგ თუ ვინმე გაბედავდა და იტყოდა, ჩვენი ესა  
თუ ის მწერალი ერთ პერიოდში ამა და ამ მწერლის გავლენას  
განიცილდაო — მაშინვე იფეთქებდნენ, როგორ, ეს ხომ ჩვენი სა-  
სიქადულო თანამემამულის შეურაცხყოფააო. რატომ?! განა გავლე-  
ნების გარეშე რომელიმე ქვეყნის ლიტერატურა განვითარებულა?  
ან ვინმეს თუ შეუძლია, მსოფლიო ლიტერატურის ისეთი დიდოს-  
ტატი დაასახლოს, რომელიც სრულიად თავისუფალი იყოს წი-  
ნამორბედთა თუ თანამედროვეთა გავლენებისაგან, სულერთია,  
თანამემამულე იქნება ის თუ სხვა ვინმე. გოეთე წერდა: „დანტეს  
უკან საუკუნეები დგანანო“. თავის შემოქმედებაზეც:

— მე დიდად ვარ დავალებული ბერძნებისაგან, განსაკუთრე-  
ბით კი შექსპირის, გოლდსმითის და სტერნიისაგან...

მ. გორკი აცხადებდა, რომ იგი აღიზარდა არა მარტო რუსულ.  
არამედ მსოფლიო ლიტერატურულ ტრადიციებზე და მიუთი-  
თებდა, თუ ვისი გავლენით შექმნა თავისი კლიმ სამგინი. ასე იყო  
ყოველთვის და ასეა ახლაც. გოეთე ამბობდა, ამის გარეშე გენიო-  
სიც რომ იყოს ვინმე, მაინც ვერაფერს მიაღწევსო. თ. ელიოტიც  
ირონიულად უყურებდა ყველას, ვინც „თავისში მხოლოდ თავის  
თავს ხედავს“.

განა ამასვე არ ნიშნავს გალაკტიონის ზემომოყვანილი სიტყ-  
ვები, რომ საბჭოთა პოეტები აგრძელებენ მსოფლიო პოეზიის  
კორიფეების მიღწევებს? რას ნიშნავს ეს „გაგრძელება“, თუ არა  
საუკეთესოს შესისხლხორცებას და რაღაც „ახლითა და მომჯადო-  
ებით გამდიდრებას“? სწორედ რომ გამდიდრებას, თორემ  
წარსულის მიღწევათა პირდაპირი გაგრძელება მხოლოდ ეპიგო-

ნობას თუ უწყობს ხელს. იგივე თ. ელიოტი წერს, ტრადიციას გაგრძელება კი არა, შექმნა უნდაო. მისი აზრით, ტრადიცია მაშინაა ღირებული, როცა აქტიურად მონაწილეობს ახლის ჩამოყალიბებაში. გალაკტიონიც საქართველოს მრავალსაუკუნოვან ლიტერატურულ ტრადიციებს ეყრდნობა, მაგრამ სრულიად ახალ პოეტურ რეალობას ქმნის. ამით იგი თანამედროვე პოეზიის სიმადლეზე დგას და ამავე ასპექტში მოითხოვს განხილვას. და თუ მას თანამედროვე ევროპული პოეზიის ისეთ კორიფეთა შორის ვახსენებთ, როგორცა მალარმე, ვალერი, გეორგე, რილკე, ელიოტი და მიაკოვსკი, იმიტომ კი არა, რომ ვინმეს განსაკუთრებულ გავლენას განიცდის, არა. მიაკოვსკისა და, შესაძლებელია მალარმეს გარდა, იგი სულაც არ იცნობდა მათ: პირაქით კი... აბა, საიდან?!

მიუხედავად ამისა, არსებობს ინტეგრალური პოეზიის ისეთი ზოგადი კანონზომიერებანი, რაც საერთოა თანამედროვე პოეზიის სხვადასხვა სტილის პოეტებისათვის. ეს მაშინაც თვალსაჩინო ხდება, როცა გასაოცარ დამთხვევებს ვხვდებით ისეთ ავტორთა შორის, რომელნიც სულაც არ იცნობდნენ ერთმანეთს.

ერთხელ ნოდარ რუხაძემ მითხრა, გალაკტიონისა და რილკეს ლექსებში იმდენი ერთნაირი ადგილები შემხვდა, რომ შემეშინდაო. შესაშინებელი კი რა არის! ასეა სხვებთანაც. აი, თუნდაც ეს ერთი მაგალითი ავიღოთ: გალაკტიონი რომ წერს, „ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორიო“, შემდეგ კი „ვიღაც მესამე“ გაჩნდა ჩვენს შორისო, რაზედაც იკითხა, „ვინ არის ის მესამეო“ და ა. შ. შეგვიძლია თ. ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ ასეთ ადგილს შევადაროთ:

ვინ არის ის მესამე, რომელიც ყოველთვის გვერდით  
მოგყვება?

როცა მე ვითვლი, მხოლოდ მე და შენ ვართ ერთად,  
მაგრამ წინ რომ თეთრ გზას გავხედავ.

ყოველთვის ვიღაც სხვა მიგყვება,

ყავისფერ მანტოში გახვეული.

მე არ ვიცი, ქალია ის თუ კაცი,

— მაგრამ ვინ არის ის სხვა შენს გვერდით?

ხომ ჰგავს ერთმანეთს? რატომ? ალბათ იმიტომ, რომ გალაკტიონიც თანამედროვე პოეზიის ერთ-ერთი იმ შვიდ ბურჯთაგანია და პრინციპულ განსხვავებასთან ერთად საერთოც ბევრი აქვს მათ: თან, მე ვფიქრობ, უფრო მეტიც, ვიდრე სიმბოლისტებთან...

იმ შვიდთა შესახებ კი სოლომონის სიტყვები ითქმის:  
სიბრძნემან იშენა სახლი თვისი და შეუდგანა შვიდნი ბურჯ-  
ნიო...

### ამაყი სიჩუმე...

რაკი თანამედროვე ინტეგრალური პოეზიის „ბურჯებზე“ მიღ-  
ვა საქმე, რაც შეიძლება მოკლედ მაინც, უნდა ვცადოთ კიდევ ამ-  
გვარი თვალსაზრისის დასაბუთება. ერთი ამ „შვიდ ბურჯთაგანი“,  
როგორც აღვნიშნეთ, სტეფან მალარმეა. მართალია, ქრონოლოგი-  
ურად იგი არც ეკუთვნის „თანამედროვეობას“, მაგრამ ფაქტიუ-  
რად ეს ისე თვალსაჩინოა, რომ შეიძლება დროის ასპექტი, ამ  
შემთხვევაში, უკანა პლანზე გადავწიოთ. რატომ? თუნდაც იმი-  
ტომ, რომ მალარმე ერთი იმათთაგანია, რომელმაც დასავლეთ ევ-  
როპაში საფუძველი ჩაუყარა თანამედროვე ინტეგრალურ პოეზიას.

მალარმეს პირველი ლიტერატურული პორტრეტის მოცემა  
მისმა მეგობარმა ფრანსუა კოპემ სცადა:

— აი უცნაური, რთული, აღტაცებაში მომყვანი სტეფან მა-  
ლარმე; საშუალო ტანის, მშვიდი, ქურუმისვით ყესტებით, შეყვა-  
რებულ ბატკანივით ძირსდახრილი ხავერდოვანი წამწამებით, ადა-  
ნიანი, რომელიც ოცნებობს პოეზიაზე, რაც იქცევა მუსიკად და  
აღიქმება როგორც სიმფონია...

კატიულ მანდესმა მალარმეს „ძნელი პოეტი“ უწოდა; ანა-  
ტოლ ფრანსის აზრით კი, არავის, ვისაც რამე კავშირი აქვს სტე-  
ფან მალარმესთან, ეკვი არ ეპარება, რომ იგი განგებ მიმართავს  
გაუგებრობას და თავისი სიამაყის გამო ეხვევა ბურუსში.

ა. ფრანსს მიაჩნდა, რომ მალარმე პლატონიკოსია. უფრო ად-  
რე ამასვე წერდა ეიულ ლემეტრი:

— სტეფან მალარმე თავდადებული პლატონიკოსია, — სწერ-  
და იგი, მას სწამს ურიცხვი, უცვლელი და განუმეორებელი კავ-  
შირი ხილულსა და უხილავს შორის... სწამს თავისებურ პირველ-  
საწყის მსოფლიო ჰარმონიისა, რითაც გარკვეულმა აბსტრაქტულ-  
მა იდეებმა სრულყოფილ გონებაში უნდა გამოიწვიოს შესაფე-  
რისი სიმბოლოები. სხვა სიტყვებით, მას სჯერა, რომ ზუსტი შე-  
ფარდება აბსტრაქტულსა და ფიზიკურ სამყაროს შორის იმთა-  
ვითვეა დაწესებული, რომ ღვთაებრივი გონება თავისშივე შეი-  
ცავს ყველა ამ უეჭველი პარალელის უდავო სინოპტიკურ სუ-  
რათს, ხოლო როცა პოეტები ამქდავენებენ მათ, ისინი ისეთი სი-

ცხადით ჩნდებიან, რომ მტკიცების არავითარი საჭიროება არ არის...

ამგვარი თვალსაზრისის შესახებ ფრანსი ასკენის:

— მალარმე ბუნდოვანია (ბნელია) როგორც გნოსტიკოსები და კაბალისტები, რადგან ყველა მათგანისთვის ბუნებაში ყველაფერი ნიშანი და შეფარდებაა. ამის გამო, რა თქმა უნდა, მალარმეს მთავარი საიდუმლოება, ე. ი. მისი ხელოვნების გასაღებია თეორია ანალოგიების შესახებ...

აი, სწორედ სიმბოლოებისა და ნიშნების შეფარდება და ალეგორიებია ის ელემენტები, რაც მალარმეს სიმბოლისტურ მიმართულებასთან აკავშირებს, მაგრამ ეს მისი შემოქმედების მხოლოდ ერთი და არცთუ ძირითადი ნიშანია. ამიტომ არ მიმაჩნია საბუთიანად, ლიტერატურათმცოდნეთა მნიშვნელოვანი ნაწილი რომ მას სიმბოლისტურ მიმართულებას მიაკუთვნებს. მალარმეს შემოქმედებაში ისე ძლიერია კლასიციკურ-პარნასული ნაკადი, რომ ამის უგულვებელყოფა არ შეიძლება. მე მგონი, ისიც დამახასიათებელია, რომ მან თავისი პირველი ლექსები პარნასელთა აღმანახებში გამოაქვეყნა. ვიცი, რომ ერთ დროს იგი სიმბოლისტურ წრეებთანაც იყო დაახლოებული, მაგრამ ამას არ მოუხდენია მნიშვნელოვანი გავლენა მისი შემოქმედების შემდგომ განვითარებაზე. ჯერ ერთი, ეს, ე. წ. „სიმბოლისტური პერიოდი“, მეტად ხანმოკლე იყო, მეორეც, ამ დროს დაწერილი ლექსები, თავისი ფორმით თუ შინაარსით, არცაა ნამდვილად სიმბოლისტური. მისი ამ პერიოდის ლექსები პარნასელთა საყვარელი სონეტების ფორმითაა დაწერილი. გამოსახვის პლასტიკურ-არტისტული მანერაც მას უფრო პარნასელ თ. გოტიესთან ანათესავებს, ვიდრე სიმბოლისტებთან. შეიძლება ეს მანესა და უისტლერის მხატვრობით გატაცების შედეგიც იყოს, ან, თუნდაც, „ხილული მშვენიერებისადმი.“ ბოდლერისეული მიდრეკილებისა. ასეა თუ ისე, მე მგონი, მალარმეს სიმბოლისტურად მიჩნეული ლექსი „ცის ლაყვარლსა და ზღვის აქაფებულ ტალღებს შორის ფრენის ბედნიერებით მთვრალი ფრინველების“ შესახებ, ისევ იმ ბოდლერის „ალბატროსით“ უნდა იყოს შთაგონებული, ხოლო მისი „შიშველი ოცნება“ და კომპარული მირაჟების მოჭარბება — ედგარ პოს საშინელებათა პოეზიით (ლექსი: „ედგარ პოს აკლდამა“). არც „მეტყველი დუმის“ თუ „გამოუთქმელი ლექსების“ (le poème tu) თეორიაა სიმბოლისტური. ყოველივე ეს კი პოეტური მეტყველების რაღაც ახალ სახეობას ქმნის, რაც შემდეგ ინტეგრალურ პოეზიაში ვითარდება, სადაც არც პარნასელთა „აგრძნობადობის“ (impossi-

bilité) პრინციპი ჰკარგავს თავის ძალას და არც სიმბოლიზმის წინამორბედების — ბოდლერისა და რემბოს ექსტრავაგანტური პოეტიკა. ამიტომაც მოვიხსენიებთ მალარმეს თანამედროვე ინტეგრალური პოეზიის კონტექსტში, მით უმეტეს, რომ მისი გამოცდილება არც საქართველოში დარჩენილა შეუმჩნეველი. აქ ჯერ კიდევ 1919 წელს გამოიცა მალარმეს ლექსებისა და პოეტური პროზის მცირე კრებული. ამ კრებულის წინასიტყვაობაში — „საფრანგეთის უდიდესი პოეტი“ ვკითხულობთ:

— სტეფან მალარმეს პოეზია იყოფა ორ პერიოდად: თავის პირველ ლექსებს (1886 წლამდე) იგი წერდა შარლ ბოდლერის გავლენის ქვეშ იდეების მხრით და შეიძლება გოტიეს და ბანვილის გავლენის ქვეშ ფორმის მხრით. შემდეგ ნელინელ განვითარებაში მალარმე გადავიდა უფრო ინდივიდუალურ პოეზიაზე, ქმნიდა გამოთქმის საკუთარ მანერას. ყოველივე რეალურს იგი გრძნობდა როგორც თავის ფანტაზიას. ამგვარი პოეზიის გაგება მოითხოვდა მკითხველისაგან ქმედით მუშაობას, რომელიც ანალოგიური უნდა ყოფილიყო პოეტის შრომასთან. მალარმე ამბობდა: საგნის დასახელება ნიშნავს სიამოვნების სამი მეოთხედის გაქრობას. სიამოვნება შედეგია საგნის თანდათან გამოცნობისა. პოეზიაში უნდა იყოს იღუმალება...

კერძოდ მალარმეს პოეტიკის შესახებ იმავე წინასიტყვაობაში წერია:

— ლექსთა წყობა მალარმემ დატოვა კლასიკური, მაგრამ ზედმეტი სიტყვების გამოშვებით, მათი უჩვეულო დალაგებით და სინტაქსის ჩვეულებრივი წესების დარღვევით, იგი ქმნიდა სასურველ ეფექტს. ხშირად სიტყვის პირდაპირ აზრზე მეტ ანგარიშს უწევდა მის მუსიკალურ მნიშვნელობას. ვაგნერის უშუალო გავლენით მალარმემ მეტო ყურადღება მიაქცია ლექსის ხმოვანებას...

ამას რომ ვუსმენთ, განა თვალწინ „პოეტური ინტეგრალები“ არ წარმოგვიდგება? თუნდაც იგივე მალარმე:

მოსწყვიტა მთვარეს სევდიანი სერაფიმები.

შემოდგომის აგონია ფოთლების ქარში.

... ფარდაზე მწუხრი სისხლიანი დაიარება.

პორიზონტს ახრჩობს დაისი.

ვნებით სავსე ბროწეული...

... ო, სულო ჩემო, დაბნედილო მეტი ტანჯვებით,  
ნუთუ შენ ახლა ვერ დაამსხვრევ ბროლს — ამაყ  
ბედში.

უძირო თმების მე დავშალე ტყე მიუღდგომი.

ან ასეთი ანტინომიური თქმები: თეთრი ქვითინი, მკრთალი ოცნება, სევდის სურნელი, შხამიანი ტალახი, თეთრი უკუნეთი, მტირალი აზრი, გარდაცვლილი ცა, შუადღის ამაყი სიჩუმე და სხვა.

დასასრულ, თვითონ იფიქრეთ, განა მალარმეს ეტიუდი „La Pénultieme“ (ეს სიტყვა „ბოლოდან მეორეს“ ნიშნავს) ისევ ინტეგრალური პოეზიის არსზე არ მიგვითითებს?

— მღეროდნენ თუ არა თქვენ ტუჩებზე უცნობი ოტყეები, დაწყვეტილი ნაფლეთები უაზრო ფრაზის?

მე გამოვდიოდი ჩემი დარბაზებიდან და წმინდათ ვგრძნობდი ფრთას მჩატეს, ათრეულს და მოსრიალეს ინსტრუმენტის სიმებზე, იმ ხმის მაგიერ, რომელიც წარმოთქვამს ტონით თანდათან დაბალით სიტყვებს: „La Pénultieme est morte“ („ბოლოდან მეორე მკვდარია“. — მ. კ.), ისე რომ, La Pénultieme ათავებდა ლექსს და est morte თავისუფლდებოდა გრძნეული დამოკიდებულებისაგან, რომელიც განსაკუთრებით უსარგებლოა უაზრო მნიშვნელობაში...

(თარგმანი სანდრო ცირეკიძისა)

მერე ეს ხაზი განავითარა პოლ ვალერიმ და ასე დამკვიდრდა თანამედროვე ფრანგულ პოეზიაში...

... ვალერი თავს მალარმეს მოწაფედ თვლიდა. მას მიაჩნდა, რომ ვერლენმა გა ნ ა ა ხ ლ ა, ხოლო მალარმემ გ ა რ დ ა ქ მ ნ ა ფრანგული ლექსი, თვითონ კი კლასიკური ჰარმონიისა და რაციონალიზმის მომხრე იყო. ამიტომაც აყენებდა კლასიციზმს რომანტიზმზე მაღლა, თუმცა არც „გეომეტრიულ გონებასა და გრძნობათა სინატიფეს“ უპირისპირებდა ერთმანეთს. ვალერი უმთავრესად ინტელექტუალური პოეზიის იდეებს ქადაგებდა, „ინტელექტია სამყაროს არსიო“, — ამტკიცებდა იგი. ელიოტის მსგავსად, ისიც „აზრის კონდენსაციის“ გზებს ეძებდა პოეზიაში. ეს ძიება საოცრად ინტენსიური იყო. მან თავისი პოემის „ახალგაზრდა პარკას“ ასზე მეტი ვარიანტი დაწერა. ვალერი განსაკუთრებულ ყურადღებას „ლექსის პოეტურ ფონეტიკასა“ და გამოთქმის ლაპიდარულობას აქცევდა. ამიტომაც წერდნენ მისი „სტილის აუტანელ ბრწყინვალეობაზე“, მასვე მიაწერდნენ „სინტაქსის ენერგეტიკული თეორიის“ შექმნას და რატომღაც „პოეზიის ინჟინერს“ უწოდებდნენ, თუმცა აზრისა და ფორმის სიმკაცრე სულაც არ უშლიდა ხელს მისი ლექსების მუსიკალურ ტონალობას. იდეური და მუსიკალური მომენტების ამგვარი შერწყმა ინტეგრალური პოეზიის ერთ-ერთი ნიშანია. თვითონ ვალერი წერს:

— ჩემი იდეალია აკორდების ისეთი გამებისა და სისტემების შექმნა, რომლის აზრი იქნება მუსიკა...

ამით რა მინდა ვაქვია? ყოველ შემთხვევაში არა ის, თითქოს გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალები მალარმეს ან, მით უმეტეს, ვალერის გავლენას განიცდიდეს. რა თქმა უნდა, არა. პოეზიის ამ სახეობისაკენ ყველა თავისი გზით მიდის და საკუთარ პოეტურ სამყაროს ქმნის... თავდაპირველად მათი „საერთო ნიშნადობის“ ერთ-ერთ წყაროს მართლაც ფრანგი პოეტები წარმოადგენდნენ: ბოდლერი, ვერლენი, რემბო, კორბიე, კლოდელი, ლოტრეამონი, ლაფორგი, რენიე, დე ლილ ადანი და სხვები. ზოგს ვერლენის ლექსების შელოდიურობა მოსწონდა, ზოგს ბოდლერის არტისტული დენდიზმი თუ კორბიეს სატანური წყევლა; სხვებს — ლაფორგის ექსტრავაგანტური პოეტური სახეები და ა. შ. მაგრამ ეს თანამედროვე პოეზიის ერთ-ერთი წყაროა და არა ერთადერთი...

### შოშინაურებული საგნები...

ასეა ეს არა მარტო საფრანგეთის, არამედ ევროპის სხვა ქვეყნების პოეზიაშიც. გერმანიაში ამგვარი ახალი გზების ძიების სათავესთან დგანან შტეფან გეორგე და რაინერ მარია რილკე; შემდეგ კი ქრისტიან მორგენშტერნი, მაქს დაუტენდეი, თრაკლი და სხვები, უმთავრესად ის მწერლები, რომელნიც ყურნალ „ხელოვნების ფურცლების“ („Blätter für die Kunst“) გარშემო იყვნენ შემოკრებილნი. მათი მეთაური გეორგე, რომელმაც ბრწყინვალედ თარგმნა ბოდლერის „ბოროტების ყვავილები“, იმთავითვე გაემიჯნა „გუშინდელი ყოფით ბიურგერულ ბრბოს გამართობ, დიდაქტიკურ პოეზიას“, მის „რეალურ-პროგრამულ ტენდენციებს“. ყოველივე ამას მან დაუპირისპირა „დღევანდელი სულიერი ხელოვნება“ (GEJSTIGE KUNST): ამბის მოგონების ნაცვლად — განწყობილება, დაკვირვებისა — წარმოდგენა, გართობისა — შთაბეჭდილება. ქეშმარიტი პოეზია კი არ აღწერს საგნებსა და მოვლენებს, — მნიშვნელობის მქონე სიტყვების ძალით იწვევს განწყობილებას (Stimmung) და ჩაგვიურჩულებს (einflüstert) რაღაცას. გეორგეს აზრით, ამგვარი ბნელი დამეების, „ღრმა ზმანებებისა“ და „სათუთი შუქჩრდილების“ პოეტები იყვნენ ნოვალისი, პოლდერლინი, განსაკუთრებით კი ჟან პოლი; ინგლისში — მეტაფიზიკოსები და პრერაფაელისტები, ხოლო საფრანგეთში —

ბოდლერი, რემბო, ვერლენი, მალარმე, ვილიე დე ლილ ადანი და სხვები.

გეორგე უმთავრესად მათი პოეტიკითაა გატაცებული, მიაჩნია, რომ პოეზიაში მთავარია „ზომა და ჟღერადობა“. პოეტი კი არ გამოხატავს ბუნებას, საგნებს, არამედ აწესრიგებს მათ და თხზავს (Komponiert) ახალს. ამ მიზანს ემსახურება მისი ეზოტერული ენობრივი სიახლენი. იგი მასალას სულიერ განწყობილებად აქცევს. ამით პოეზია სულის უინტიმურეს გამოხატულებად იქცევა, რაც პოეტურ-სახეობრივი ხედვის (sinbildliches Sehn) თავისებურების შედეგია. მთავარი მიზანი კი წმინდა, მკლერადი პოეტური ენაა — სტილი. არა ბნელი, აბნეული თუ ავადმყოფური, არამედ ფაქიზი, მკაცრი და მშვენიერი. გეორგე ამას ეწოდებდა ხელახალ დაბადებას (Neugeburt) უწოდებს. სიტყვა პოეზიაში ერთხელ კიდევ იბადება. იგი ისევ ინათლება მარადისობის საკურთხეველში (Borne) და იწვევს ფორმის კურთხევას (Heilung). საუკუნეების მანძილზე გაცვეთილი და გაქუჩყიანებული სიტყვები უბრუნდებიან (ან ხელახლა შობენ) თავიანთ პირველ, წმიდა, შეურყვენელ არსს და ახალი ელვარებით ბრწყინავენ პოეზიაში, რაც საზეიმო, ლიტურგიული უნდა იყოს, როგორც სული-სა და მშვენიერების ხმამაღალი ამეტყველება (Lautwerdung).

პოეზია გეორგესთვის „მშვენიერების განსახოვნებაა“ (Gestaltung der Schönheit)—წარმავლის გამარადიულება...

... მე ვფიქრობ, რომ ასეა ეს რილკეს პოეზიაშიც. აქაც, ისევე როგორც მალარმესა და ვალერისთან, უფრო ძლიერია კლასიციზმისა და პარნასიზმის გავლენა, ვიდრე რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის. ეს აშკარად ჩანს რილკეს ე. წ. „საგან-პოეზიაში“ (Dinggedichte). ამგვარ ლექსებში საგნები ცოცხლობენ, მღერიან (უნებლიე ასოციაცია: „რატომ არ მღერით, მთებო?“ — ვაჟა), საუბრობენ ან იცინიან კიდევ. რილკეს აზრით, ყოველი საგანი ბუნების მთლიანობის ნაწილია. იგი არ გამოეყოფა ბუნებას და ამით სანიმუშოა ადამიანებისთვის. საგანი (ბუნება) თავისი ინტერესით ცხოვრობს. იგი მხოლოდ საკუთარ კანონებს ემორჩილება და ზეიმობს თავისი არსებობით. ჩვენ, ადამიანები, უცხონი ვართ მისთვის და მხოლოდ ვესწრებით ამ ზეიმს, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, თითქოს ჩვენ პასიურნი ვიყოთ ბუნების (ე. ი. საგნების) მიმართ. არა. შემოქმედ ადამიანს ისევე შეუძლია მოიშინაუ-

როს საგნები, როგორც ცხოველები ან მცენარეები და ამით აქციოს ისინი „საგან-ხელოვნებად“ (Kunstding). რილკეს მიხედვით, „ჩვენ უნდა გამოვთქვათ საგნები, გავხსნათ მათი ილუმინალი აზრი“ და ამით „მარადიულობა მივანიჭოთ იმას, რაც ღმერთმა შექმნა როგორც წარმავალი“. რილკეს აზრით, ეს არის პოეტებისა და მხატვრების უმაღლესი დანიშნულება.

ასე ხდება საგნების მოშინაურება თანამედროვე მხატვრობაშიც. პიკასო წერს:

— ჩემი სურათებისათვის მე ვარჩევ იმ საგნებს, რაც მომწონს: მოსწონთ თუ არა ეს თვითონ საგნებს, ჩემთვის სულერთია. უნდათ თუ არ უნდათ, ისინი უნდა შეურიგდნენ ამას... შეურიგდებიან კიდევ, რადგან მხოლოდ თავიანთი თავით როდღაც არიან განსაზღვრულნი...

ლ. არაგონი წერს, „საგანთა სუბსტანცია სულაც არ არის დაკავშირებული რეალობასთან“. ვისაც ეს სჯერა, საგანს, როგორც უნდა, ისე მოიშინაურებს და ნებისმიერ ფორმას მისცემს მას.

რილკეც ასე იშინაურებდა საგნებს. იგი უცვლიდა მათ სახეს კომპოზიციაში. სწორედ რომ უცვლიდა და არა სპობდა მათ. ამით უპირისპირდება კლასიციისტი რილკე სიმბოლისტიებისა თუ ნეორომანტიკოსების მიერ შემუშავებულ „სამყაროს უსაგნო აღქმის“ პრინციპს, რაც საგნებს „წმინდა შეგრძნებათა“ გამოსახვით (კვლის და, კ. მალევიჩის თქმით, „უსაგნო სამყაროს“ (die gegenstandlose Welt) იღვას ანხორციელებს. რილკე მოითხოვს, რომ პოეტებმა სიტყვებით ისევე ხატონ საგნები, როგორც მხატვრებმა ფუნჯითა და საღებავებით. პოეტ მიხ. ქვლივიძეს უთქვამს, ის, რაც ლექსად ითქმის, შეიძლება დაიხატოს კიდევო. იგი საკუთარი ლექსების ილუსტრაციებს ხატავდა, მხატვარი თ. გოცაძე კი — გალაკტიონის პოეტურ ნაწარმოებებს. ეს ძველთაძველი ამბავია. ჯერ კიდევ პლუტარქე წერდა, პოეზია მეტყველი მხატვრობაა, მხატვრობა კი — მუნჯი პოეზიაო. რილკეც ამიტომ აღიარებს ე. წ. „ნახატი ლექსების“ (Gemaldegedichte) ან „სურათ-ლექსების“ (Bildgedichte) უპირატესობას. თვითონაც ცდილობს სახვითი ხელოვნების (გალაკტიონი — მუსიკის) სიტყვებით თარგმნას, ანუ პლასტიკური ხელოვნების მოდელების „სიტყვიერ ქსოვილში მოქცევას“. ეს ნიშნავს „დაწერილი საგნების“ შექმნას, რაც მისთვის „საგნების თქმას“ უდრის. — უნდა იშრომო და სიტყვებით გააკეთო ვარდის ბუჩქი, — წერს იგი.

კაცმა რომ თქვას, ადრეც იყო ამის ცდები, მაგრამ უფრო

პირდაპირი თუ სწორხაზობრივი. ასე, მაგალითად, ა. ვ. შლეგელი სონეტებით გადმოსცემდა დრეზდენის გალერეის ექსპონატებს, ფრ. ჰებელი — ტორვალდსენის ქანდაკებებს, კ. ბლაიბტროი — ტინტორეტოს სურათებს, ხოლო რ. დეემელი — მ. კლინგერის სკულპტურულ ნაწარმოებებს. სხვაც ბევრი ცდილობდა ამას. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ რილკე რამდენადმე განსხვავებულ გზას ირჩევს, იგი პლასტიკური ხელოვნების გენიალურ ნაწარმოებებს კი არ აქცევს „სიტყვიერ ქსოვილში“, არამედ საერთოდ ყოველგვარ საგანს, როგორც ბუნების „მოშინაურებელ“ ნაწილს. ამიტომაც, რომ მას შადრევანი ურჩევნია ჩანჩქერს, ორანჟერიის მცენარეები — მინდვრის ყვავილებს და ა. შ. ასე იყვნენ პარნასელებიც. ვინმეს ერთმანეთის გვერდით რომ დაეყენებინა ცოცხალი ვენერა მილოსელი და მისი ქანდაკება, „სახის საგნობრივობით“ გატაცებული პარნასელი უყოყმანოდ ცივსა და „აგრძნობად“ ქანდაკებას აირჩევდა. ცხადია, ასევე მოიქცეოდა რილკეც, რადგან ისიც წინააღმდეგი იყო პოეზიაში გრძნობების გამოხატვისა. მისი „Ding-gedicht“-ის პრინციპი არ ცნობს გრძნობებსა და განწყობილებებს, როგორც პოეზიის საგანს. ამას იგი უწოდებს „სუბიექტის სრულ უკანდახევას ობიექტის წინაშე“, რისი შედეგიცაა „მესაგან განთავისუფლებული ლექსი“, ე. ი. ის, რასაც ოსკარ ვალცელმა „განმეებული ლირიკა“ (entlichte Liryk) უწოდა. ამგვარი ლირიკის ძირითადი ნიშანია „მხატვრული ხედვით (სხვაგვარად „მწიფე ხედვით“. — მ. კ.) და განწყობილებით ობიექტურობის იდეა“, რაც ისევე კლასიკურ-პარნასული პოეზიის ტრადიციებს უკავშირდება.

ყოველივე ეს როდი ნიშნავს, თითქოს გეორგეს, რილკეს, მალარმეს, ვალერის თუ ელიოტს სრულიად არაფერი არ აკავშირებთ რომანტიკოსებსა და სიმბოლისტებთან. როგორ არა! ყველა მათგანი, ისევე როგორც გალაკტიონი, ითვალისწინებდა და ავითარებდა მათ მიერ შემოტანილ სიახლეებს პოეტურ ხელოვნებაში. რილკესთან ამგვარი კავშირი უფრო ფართოა. ეს შეეხება ადამიანის (პოეტის) შინაგანი სამყაროს ახალი სივრცეების ძიებას, რისთვისაც მან სპეციალური ნეოლოგიზმი — Weltinnenraum შექმნა, რაც „გარეშე სამყაროს შინაგან სფეროს“ წარმოადგენს და „ხილულის სულიერი ექვივალენტების ძიებას“ თუ „თქმულში გამოთქმელის გამოსახვას“ ნიშნავს. ეს კი ისეთ ძლიერ ინტელექტუალურ და ემოციურ დაძაბულობას მოითხოვს, რომ შიშს გვრის ამგვარ შემოქმედთ. რილკე წერს:

— ძალა, რომელიც გვაშინებს, არის იღუმალების ძალა. იგი ჩვენშივეა, ჩვენი ცხოვრების ფორმაში. ეს არის ჩვენს გარეშე არსებული ძალა, რომელიც გვაიძულებს, შევიმეცნოთ როგორც საკუთარი და მივიღოთ ჩვენივე ცხოვრების აუცილებლობად...

რილკეს აზრით, ასეთია ნამდვილი ცხოვრება, სხვა დანარჩენი კი სიცრუეა („ტკბილი სიცრუე“, — ამბობს იგი, — მ. კ. ). ადამიანები დაბნეულნი არიან და დაფანტულნი. ამიტომ მათ თავის ნუგეში უნდათ. მათი ცხოვრება ბაზრობაა... თოკზე ჯამბაზობა... თავისუფლების ლოზუნგები... იმედი... დემაგოგია... იაფფასიანი ილუზია... მყვირალა რეკლამები... ხალხის შეყრა... ცხოვრების მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება... ყურადღების მიპყრობა... ცნობისმოყვარეობა... მკვეთრი აუცილებლობა. ყველაფერი ეს თავის მოტყუებაა, სიცრუე... ამის იქით კი არის უხილავობა, იღუმალე-ბა, სიბნელე, დიდი ღამე... პოეტური ექსისტენციის სფეროც იქ არის, „მნიშვნელობათა და ნიშანთა სამყაროში“, იმ უხილავობაში, რასაც ხილულქმნა უნდა. ესეც სულიერის (უხილავის) ხილულქმნას (Sichtbarmachung des geistigen) ნიშნავს და ინტუიციის უმალ-ლესი ფორმით მიიღწევა. რილკე წერს:

— ჩვენ უხილავის ფუტკრები ვართ და გაშმაგებით ვაგრო-ვებთ ხილულის თაფლს, რათა შევავსოთ უხილავის საგანძური...

### შეუქმნელ არსებათა ჩრდილი...

აქ რილკე და გალაკტიონი თითქოს ერთმანეთს ხედებიან, თუნ-დაც იმ თვალსაზრისით, რომ ორივენი უხილავის ხილულქმნისა-კენ მიისწრაფიან. ალბათ, გალაკტიონმაც ამ გზით აღმოაჩინა ქვეყ-ნისთვის ჭერაც მიუკვლეველი სამყარო.

მიუხედავად ამისა, გალაკტიონის გზა მაინც თავისებურია. იგი, რილკეს მსგავსად, სახის გასაგნებას კი არ ცდილობს, არამედ საგნების ინტეგრალურ ფორმებად ქცევას („მთვარის ტყუპები“, „ქარის ტოტები“, „სიზმრების წელი“ და სხვა), რაც, შესაძლებე-ლია. საგანთა უარით ნახაზ ოცნებაშიც გამოიხატებოდეს („ოცნე-ბა, ნახაზი საგანთა უარით“). ეს სულ სხვაა. რილკეს შეუძლია თქვას, „სახლი დგას ჩემში“ (in mir steht das Haus), გალაკტიონს — არა. რილკესთვის დიდი ქალაქი „ქვადქეული“ ან „ბრინჯაოსაგან ჩამოსხმული ხმაურია“; გალაკტიონისათვის კი სრულიად უცხოა სამყაროს, ბუნების ამგვარი გასაგნება. იგი არც საგნის სიმბოლოდ ქცევას ცდილობს. მისთვის საგანი არ არის მოდელი, რამაც თავისი არსებობა პოეტურ სახეებში უნდა გამოავლინოს. სხვაგვარად: გა-

ლაქტიონს საგანთა მიზეზის შეცნობა კი არ უნდა, არამედ მათი არსებობის გამოვლენა. რილკე კი თვით სულის უხილავ, იღუმალეებით მოსილ სამყაროს გასაგნებას ცდილობს. მე მგონი, რილკეს შემოქმედების სწორედ ეს მომენტი, შემდეგ მ. ჰაიდეგერმა რომ თავის უაღრესად რთულ ფილოსოფიურ კონცეფციაში ჩამოაყალიბა. გვი მარგველაშვილის დახმარებით მე ვცადე ამ სირთულის გადალახვა და მივხვდი, რომ ეს კონცეფცია, უწინარეს ყოვლისა, ყოფიერების ზოგად პრობლემებს, ანუ საგანთა რაობას გამოხატავს, რაც რილკეს პოეზიის ძირითად თემას წარმოადგენს და გალაქტიონის მიერ ახალი სამყაროს აღმოჩენის მოდუსით უკავშირდება ჩვენს სასაუბრო თემას.

ჰაიდეგერს მიაჩნია, რომ ეს საკითხი აღრინდელ ფილოსოფიაში საკმაოდ შესწავლილი არ არის. ამიტომაც ცდილობს ისეთი სისტემის შექმნას, რაც ყოფიერების ზოგად პრობლემებს შეისწავლის და ეს იქნება სამყაროს (Welt) ის სურათი, რასაც ფილოსოფოსები, ფიზიკოსები, პოეტები, მხატვრები თუ მუსიკოსები თავისებურად წარმოადგენენ. მხოლოდ ამ გზით თუ შეიძლება, ცხადი გახდეს არსებობის აზრი საერთოდ (den Sinn von Sein überhaupt), რაც თანამედროვე ინტელექტუალური პოეზიის ძირითად საკითხს წარმოადგენს. მ. ჰაიდეგერის აზრით, ჩვენ ვერ მივწვდებით საგნების ყოფიერებით რაობას, თუ მხოლოდ საგნობრივის (gegenständlich) ანალიზს დავეყრდნობით. ამისთვის საჭიროა ამოსავალ წერტილად, პირველ რიგში, ადამიანის ყოფიერება — Da-sein მივიჩნიოთ, რადგან მხოლოდ Da-sein-ს აქვს ყოფიერების გაგება (Seinsverständlichkeit), რაც ექსპლიციტური, ანუ თვითონ Da-sein-ისათვის მთლიანად გასაგები როდია. მხოლოდ ფალოსოფიას შეუძლია, გასაგები გახადოს Da-sein-ის დამოკიდებულება ყოფიერებითის მიმართ. ამით დადგინდება, რომ ყოფიერების პრობლემა უკავშირდება ადამიანის არსებობას, მის ეგზისტენციურობას, ე. ი. თვით ადამიანში მოცემულ საგანთა რაობას, რაც აშკარად რილკესებურია. ადამიანის არსებობის, მისი Da-sein-ის თვისებათა გარკვევა ყოფიერების შინაგანი აზრის უპირველესი პირობაა. იგი მხოლოდ დროის მოდუსით წარმოიდგინება, რადგან ყოფიერება (Sein) ეგზისტენციური თვალსაზრისით Da-sein-ზე დაყრდნობილი დროულობაა (temporalität). მხოლოდ Da-sein-ს აქვს დრო და წარსული. იგი ამ წარსულის მსხვერპლია ტრადიციებისადმი მონური მორჩილების თვალსაზრისით. ჰაიდეგერის აზრით, დროს ანთროპოლოგიური თვალსაზრისი მხოლოდ

კანტმა გაიგო, მაგრამ ისიც ექვემდებარება კარტეზიანულ Cogito-ს; ე. ი. ლოგიკურ-აპრიორული მასთან განხილულია ყოფიერების (Sein-ის) პრობლემებისაგან დამოუკიდებლად და ამიტომაც ვერ ახერხებს მის უფრო ფართო, ეგზისტენციურ გაგებას Da-sein-ის ასპექტში. ჰაიდეგერი ყოფიერებას ყოფს კატეგორიებად და ეგზისტენციებად. პირველი Da-sein-ური ყოფიერებაა, მეორე — არა-ბერძნული ონტოლოგია მხოლოდ პირველს, კატეგორიებს ცნობდა. ჰაიდეგერის აზრით, ეს არის მისი მთავარი ნაკლი. ამ ნაკლის დაძლევის ცდაა კანტიანური დუალიზმი, სადაც ადამიანური Sein-ი დაპირისპირებულია ადამიანურ Da-sein-თან. ამ უკანასკნელის ძირითადი ნიშანია In-sein (ყოფნა...ში), სხვაგვარად — In-der-Veltsein, როგორც მისი ეგზისტენციის გამოვლენა. სამყაროს შეგნება მხოლოდ In-sein-სა აქვს. ამიტომ უწოდებს მას ჰაიდეგერი welthabend-ს, ანუ სამყაროულის მქონეს, დანარჩენს კი weltlos-ს, ე. ი. ისეთ ყოფიერებას, რასაც არა აქვს ამ „სამყაროულობის“ შეგნება და არც შეუძლია შეიმეცნოს თავისი თავი სამყაროულ არსებობაში — In-der-Welt-sein-ში, რაც Da-sein-ის ფუნდამენტური თვისებაა. ჰაიდეგერი ამტკიცებს, რომ ადრე ყურადღება მხოლოდ კატეგორიებს ექცეოდა, რითაც ყოფიერება დაიყვანებოდა არა Da-sein-ურ ყოფიერებამდე. ეს იმ დროს, როცა სრულიად უგულვებლყოფილი იყო ყოფიერების ეგზისტენციური აპრიორულობა. სწორედ აქ მქადვანდება ჰაიდეგერის ფილოსოფიის იდეალისტური ხასიათი. მართალია, იგი არ უარყოფს ობიექტის თავისთავადობას, მაგრამ, მსგავსად კანტისა, მიაჩნია, რომ ეს „ობიექტი“ (კანტი: „საგანი თავისთავად“) შემეცნების ფარგლებს გარეშეა, და, ამიტომაც, არ შემოდის Welt-ის ცნებაში, ე. ი. მას არ ახასიათებს In-der-Welt-sein-ის მოდუსი. ჰაიდეგერის აზრით, სამყარო მხოლოდ ადამიანისეული მოვლენაა და Da-sein-ისაგან დამოუკიდებლად არ გაიზრება. მთელი ყოფიერება, ბუნება (Natur) მასთან, როგორც მოგახსენეთ, მხოლოდ In-der-Welt-sein-ის მოდუსით შეიცნობა. აქვე ისახება რილკეს გავლენა ჰაიდეგერზე. ერთმანეთს ხვდება ორი ასპექტი: Weltinnenraum, რაზედაც უკვე მოგახსენეთ, და ჰაიდეგერის In-der-welt-sein, იმ განსხვავებით, რომ რილკესთან დაძლეულია როგორც კანტის, ისე ჰაიდეგერის დუალიზმი.

შეიძლება აქ ვინმეს ირონიული კითხვაც დაეხადოს:

— კეთილი და პატიოსანი, მაგრამ „ესე ამბავნი უცხონი, უცხოთა ხელმწიფეთანი“ გალაკტიონის შემოქმედებაზე საუბრის დროს რა-ში გამოგვადგება?!

მოგახსენებთ: აქ ჩვენთვის, უმთავრესად, პოეტური აზროვნების ფილოსოფიური განზოგადობაა საინტერესო. ჰაიდეგერის თქმით ხომ მთელი მისი ფილოსოფია რილკეს პოეტური აზროვნებიდან გამომდინარეობს. მინდა, ორიოდ სიტყვით ვაჩვენო ეს, სხვა არაფერი, ისიც უნდა ვთქვათ, რომ პოეზიის ურთიერთობა ფილოსოფიასთან რთული საკითხია. თ. ელიოტი ამტკიცებს, ყველა ქეშმარიტი პოეტის უკან დგას დიდი ფილოსოფოსი, მაგრამ ეს მისი სუბიექტური აზრია, რასაც ყველა როდი იზიარებს. ვალერი, მაგალითად, ამბობს, ლექსში პოეზია უნდა ვეძებოთ და არა ფილოსოფიაო. მე მგონი, ეს ორი თვალსაზრისი ზედმეტად ანტი-გონისტურია. შეიძლება პოეტი, მართლაც, არ ქმნიდეს რამე ფილოსოფიურ ზისტემას, მაგრამ იგი იძლევა იმპულსებს, რაც შემდეგ ფილოსოფიურ განზოგადებას მოითხოვს ან პირიქითაც. ამ საუბრებშიც უნდა ცხადდეს, რომ ასეთივე ფილოსოფიურ განზოგადებას მოითხოვს გალაკტიონის ინტეგრალური პოეზია. ამისთვის რილკესა და ჰაიდეგერისაგან შეიძლება მხოლოდ ინტელექტუალური ლირიკის ფილოსოფიური გამოსახვის ფორმა იქნეს გამოყენებული, სახელდობრ, Weltinnenraum-ისა და In-der-welt-sein-ის ასპექტი, რაც გალაკტიონთან, ვიმეორებ, ახალი სამყაროს თავისშივე აღმოჩენის მოდუსითაა მოცემული. ასეა საერთოდ: დიდ პოეტთაგან ზოგი თავის ადგილს ეძებს სამყაროში, ზოგიც — სამყაროს თავის თავში. გალაკტიონი ახალ სამყაროს ყოფიერების გარეშე კი არ გულისხმობს, არამედ თავის შინაგან სფეროში, ან, რილკესა და ჰაიდეგერის ტერმინოლოგია რომ გამოვიყენოთ, მასაც აქვს თავისი Weltinnenraum, რაც მხოლოდ In-der-Welt-sein-ის მოდუსით გაიგება. ეს არის და ეს. აბა, იდეურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით გალაკტიონს ჰაიდეგერთან რა უნდა ჰქონდეს საერთო? არაფერი. არც რილკესთან. საქმე მხოლოდ სამყაროს პოეტური აღქმის საკითხების დაყენებას ეხება და არა მათ გადაწყვეტას. ამ ასპექტში გალაკტიონი სრულიად განსხვავებულია როგორც რილკეს, ისე მისთვის, ალბათ, საერთოდ უცნობ ჰაიდეგერისაგან, მაგრამ ეს როდი გვიშლის ხელს, რომ მათი „საერთო ნიშნადობის“ ზოგიერთ მომენტზეც მივუთითოთ. რილკეს მსგავსად (ვიმეორებ: მისგან სრულიად დამოუკიდებლად) გალაკტიონიც ცდილობს გარეგანი და შინაგანი სამყაროს „ერთიანი სივრცის“ შექმნას, რაც, ინტუიციის უმაღლესი ფორმით მიიღწევა (გალაკტიონი: „შემეცნება წარმოდგენაში“). ეს კი, ისევ რილკესებურად რომ გამოვხატოთ,

„თქმულში გამოუთქმელის გამოსახვას“ ნიშნავს, ხოლო ვ. ბრიუსოვისთვის — «тень не созданных созданий»-ს შექმნას, რაც პაიდეგერსაც პოეზიის უმაღლეს მოვალეობად მიაჩნია.

გალაკტიონის განსაკუთრებული დამსახურება ის არის, რომ მან ყოველივე ეს გაათავისუფლა იდეალისტურ-მისტიკური მინარევებისაგან და შინაგანი პოეტური სამყაროს სრულიად ობიექტური კორელატები წარმოგვიდგინა, რამაც განაპირობა მისი ინტეგრალური პოეზიის რეალისტური გზით განვითარება...

... უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი „ობიექტური კორელატების“ დადგენის აუცილებლობაზე მიუთითებდა თ. ელიოტიც, რომელიც ე. წ. „ინტელექტუალური პოეზიის“ უმთავრეს წარმომადგენლად ითვლება ინგლისში. მისთვის მთავარია ინტელექტი, ფიქრი, გონება, განსჯა. ასეა ვალერის პოეზიაშიც. შესაძლებელია, ყოველივე ამას საერთო საფუძველიც ჰქონდეს. ვაგნერმა, რომელიც გრძნობას და გონებას ერთმანეთს უპირისპირებდა, თქვა: „მე გული ტვინში მაქვს გადაწევილი“. ელიოტის პოეტური მეტაფორებიც უფრო ინტელექტუალურია (სენტენციური), ვიდრე სახეობრივი. ელიოტის პოეტური ტექსტი გონების დაძაბვას მოითხოვს და არა წარმოსახვისას. ალბათ ამიტომ ამბობენ, რომ მისი პოეზია ნაკლებ ემოციურია, სინამდვილეში კი პირიქითაა, მაგრამ თუ მაინც ასე ამბობენ, ალბათ, იმიტომ, რომ აქ თვით ემოცია მოითხოვს დიდ ინტელექტუალურ ძალას. ისე კი, ელიოტის პოეტური მეტყველება, მართლაც, რთულია (თვითონ ამბობს, „ძნელია“), მაგრამ ეს სირთულე თუ სიძნელე, წინააღმდეგ გალაკტიონისა, უმთავრესად აზრს ეხება და არა სახეს. აზრის სირთულე ქმნის მისი ლექსების თავისებურად რთულ სტილსა და სტრუქტურას. თვითონ ელიოტის განმარტებით, ეს ცხოვრების სირთულის ანარეკლია. იგი ამტკიცებს, რომ თანამედროვე პოეზიამ უმთავრესად ჩვენი ცხოვრების ქაოსური ხასიათი უნდა გამოსახოს. ამის შედეგია მისი ნაწყვეტ-ნაწყვეტი, ფრაგმენტული პოეტური მეტყველება და სინტაქსური სიცხადის უგულვებლყოფა, რაც საერთოდ ახასიათებს თანამედროვე ინტეგრალურ პოეზიას. როცა ელიოტს უსაყვედურებდნენ მისი ლექსების „გაუგებრობაზე“, იგი ვალერის მსგავსად უპასუხებდა: ცხოვრებაში უფრო მეტია გაუგებარი, ვიდრე პოეზიაშიო. „გაგებას“ კი, მისი აზრით, სპეციალური მომზადება უნდა. პოეტი ცნობიერების ისეთ რთულ ინტელექტუალურ სიგნალებს იძლევა, რაც სულაც არ აღიქმება, თუ მკითხველიც იმავე ტალღებზე არ მომართავს თავის „შემეცნებით

აპარატს“. ეს კი ძნელიცაა და იშვიათიც. ჯერ კიდევ მონტენი ამბობდა: „ჩვენ უფრო მეტი პოეტი გვყავს, ვიდრე პოეზიის მცოდნენიო“. ან ასე: „ლექსების წერა უფრო ადვილია, ვიდრე მათი გაგება“. წარმოიდგინეთ, რომ ლესინგიც ასეთივე თვალსაზრისს ჯამოთქვამდა: „პოეზიის ჭეშმარიტი მცოდნე უფრო იშვიათია, ვიდრე ჭეშმარიტი პოეტიო“. ალბათ ელიოტიც ამიტომ მოითხოვდა მკითხველების შემეცნებითი უნარის ამაღლებას. მისი აზრით, მხოლოდ ასე თუ გადაწყდება რთული პოეტური ტექსტის კომუნიკაციურობის საკითხი, რადგან ეს გადამცემისა და აღმქმელის სინქრონულ მოქმედებას მოითხოვს. ხოლო ამის სიძნელეზე თუ ძველად წერდნენ (მონტენი, ლესინგი, გოეთე), მით უმეტეს ახლა, როცა პოეზიის ინტეგრალურ-ინტელექტუალური ფორმები უადრესად გართულებულია არა მარტო დასავლეთში, არამედ ჩვენშიც. ამის ნიმუშია დასავლეთში რილკეს, ვალერის და ელიოტის მკაცრი პოლიფონიური სტილი; რუსეთში — ბ. პასტერნაკის შემოქმედება, ხოლო საქართველოში — ამ თვალსაზრისით ჯერ სრულიად შეუსწავლელი, უადრესად თანამედროვე პოეტის ოთარ ჭილაძის პოეზია და პროზა. თუ ჩვენ განვიკურნებით ლიტერატურული ანალოგიებისა და სხვა მსგავსი სადღეისო პრობლემების ტიპოლოგიური შესწავლის ალერგიისაგან, შეიძლება მნიშვნელოვან შედეგებს მივაღწიოთ. მე მჯერა, რომ მხოლოდ ამ გზით შეიძლება გალაკტიონის პოეზიის რთული ინტეგრალურობის ასე თუ ისე მიახლოებული დახასიათება და იმ სიახლეების გაგებაც, რაც მის შემდეგ ვითარდება დღევანდელ ქართულ პოეზიაში.

## სტილი და ადამიანი...

მეორე ავადმყოფობა, რომლის რეციდივებისაგან მანამ უნდა გავთავისუფლდეთ, ვიდრე გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალურობის უფრო კონკრეტულ დახასიათებაზე გადავიდოდეთ, ეს არის მხატვრული ფორმის ანალიზის უგულვებელყოფა. ამასთან, ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის საკითხზე იმდენი დაიწერა, იმდენნაირი თეორიები შეითხზა, და ისე დაიღვწა, რომ, მართალი ვითხრათ, არც არაფერი ხალისი მაქვს კვლავ წამოვჭრა ეს საკითხი, არადა, უამისობაც არ იქნება. ამაზე ისიც მეტყველებს, რომ მხატვრული ნაწარმოების ფორმისადმი გამახვილებულ ყურადღებას თუ მის უგულვებელყოფას დიდი ხნის ისტორია აქვს. სპეციალისტები აღნიშნავენ, რომ XVII საუკუნეში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ინიჭებდნენ მხატვრული ტექსტის შინაგანი სტრუქ-

ტურის შესწავლას (ბუალო, ლომონოსოვი, ლესინგი და სხვები). სამაგიეროდ, XIX საუკუნეში მდგომარეობა მნიშვნელოვნად შეიცვალა. აქ უფრო მეტ ყურადღებას ეპოქის სულისკვეთების გამოხატვას, ისტორიას, მწერლებისა და მათი ნაწარმოებების ურთიერთდამოკიდებულებას თუ ლიტერატურულ მიმართულებებს აქცევდნენ, მხატვრული ტექსტების სტილის ანალიზს კი მეორეხარისხოვან ან სულაც უმნიშვნელო საქმედ მიიჩნევდნენ. დროდადრო ეს დაპირისპირება მეტად მწვავე ხასიათსაც იღებდა. გაისმოდა ხმები, რომ მხატვრული ნაწარმოებები არ არის მხოლოდ ეპოქის, საზოგადოებრივი ურთიერთობების, იდეების შესწავლის მასალა. იგი თავისთავადი ღირებულების მქონე რეალობაცაა. ამ აზრს უფრო მატერიალისტური პოზიციებიდან ასაბუთებდნენ. ამტკიცებდნენ, რომ მხატვრული ნაწარმოების მატერიალური სუბსტრატის სიტყვიერი მასალის ორგანიზაციაა, მისი სტრუქტურული სახეობა, ხოლო „მნიშვნელობა შეუძლებელია მატერიალური სუბსტრატის გარეშე“ (ი. ლოტმანი). ამგვარი თვალსაზრისი დღეს ფართოდაა გავრცელებული. მხატვრული ტექსტის ნიშნისებურ (ЗНАКОВЫЙ) ბუნებაზე დაკვირვებამ საყურადღებო შედეგებს მიაღწია. აქედან განვითარდა სტრუქტურული ლიტერატურათმცოდნეობა, სემიოტიკა, ინფორმაციის თეორია, რამაც ახალი ეტაპი შექმნა ამ დარგში. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამისთვის დიდ დაბრკოლებათა გადალახვა გახდა საჭირო. ჯერ იყო და. სიმბოლისტებმა გაილაშქრეს ლიტერატურის სტრუქტურამდე „დამდაბლების(!) წინააღმდეგ. შემდეგ სოციოლოგებმაც (ახლა რომ „ეულ-გარულს“ ეუწოდებთ) აღიმადღეს ხმა ამგვარი „ფორმალიზმის“ წინააღმდეგ. ისინი ცდილობდნენ ეკვლიათ მხატვრული ტექსტი არა პრინციპით — „როგორია“, არამედ „რითია განპირობებული“. ეს ორი პრინციპი რატომღაც კატეგორიულად დაუპირისპირდა ერთმანეთს, მაშინ როდესაც უმჯობესია წარსულის ლიტერატურათმცოდნეობის მთელი დადებითი გამოცდილების გაზიარება და მისი ორგანულად დაკავშირება სტრუქტურული ლინგვისტიკის, სემიოტიკის, ინფორმაციის თეორიისა და კიბერნეტიკის იდეებთან და მეთოდურსთან. ეს გზა პერსპექტიულია და მას ვერავითარი წინააღმდეგობა ვერ შეაჩერებს.

ასეა ჩვენთანაც. ათეული წლების მანძილზე აქაც უგულებელყოფილი იყო ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებითი სტილის, ლიტერატურული ნაწარმოების ესთეტიკის, მისი შინაგანი სტრუქტურის, ე. ი. მხატვრული ფორმის საკითხების შესწავლა. ეს ნაკლებ

ენება კლასიკურ პოეტიკას, სადაც სხვა ადრინდელ ნაშრომებთან ერთად ჩვენ გვაქვს პროფ. ა. გაწერელიას ფუნდამენტური გამოკვლევები, ხოლო რაც შეეხება თანამედროვე პოეზიას, აქ მხოლოდ ახლა ვიდგამთ ფეხს. კერძოდ, გალაკტიონის პოეტიკის შესწავლა ჯერ კიდევ ემბრიონულ მდგომარეობაშია. ამის მიზეზი კი, ვიმეორებ, ვულგარული სოციოლოგიზმის წარმომადგენელთა მიერ დამკვიდრებული შტამპია: ჯერ ეპოქის მიმოხილვა, მერე მწერლის მსოფლმხედველობის განსაზღვრა, ნაწარმოების იდეური შინაარსის გადმოცემა, ზოგიერთი პერსონაჟის დახასიათება და თუ ყოველივე ამის შემდეგ დრო და ადგილი დარჩებოდა, და ისიც თავად მკვლევარი მოისურვებდა ამას (არადა, არც იყო სავალდებულო), რამდენიმე წინადადებას გაიმეტებდა სტილის, ფორმის თუ ენის თავისებურებათა შესახებ. ეს იყო და ეს. უმთავრესად კი არც ამაზე იწუხებდა ვინმე თავს, რადგან ზედმეტი გულმოდგინეობა რომ გამოეჩინა, შეიძლებოდა ფორმალიზმშიც კი დაედოთ ბრალი.

ახლა, რა თქმა უნდა, ასეთი მდგომარეობა არ არის. ის კი არა, სიამოვნებით უნდა აღვნიშნო, რომ ლიტერატურათმცოდნეობის ახალი სამეცნიერო კადრები უფრო გაბედულად ჰკიდებენ ხელს ლიტერატურული ფორმების ანალიზის საქმეს. „გაბედულად“—მეთქი იმიტომ ვამბობ, რომ ამგვარ ცდას ზოგჯერ ახლაც სდევს ფორმალიზმის ბრალდების შიში, რაც ისევ იმ დროის ინერციაა, როცა ე. წ. ვულგარული სოციოლოგიზმი ბატონობდა ჩვენში. „ბატონობდაო“ ვამბობთ, თორემ ყველა ლიტერატურათმცოდნე არც მაშინ იყო ფეხის ხმას აყოლილი.

## გ ა ხ ს ე ნ ე ბ ა :

მახსოვს, პროფ. ვახტანგ კოტეტიშვილს ქართული ლიტერატურის კურსს რომ ვაბარებდით, ერთმა სტუდენტმა თავისი პასუხი საკითხზე „ვაჟა-ფშაველას პოეზია“ ასე დაუწყო:

— ვაჟა-ფშაველა დიდი ფორმალისტია.

— რათა ბიჭო, რათა?! — შეუწუხდა გული ბატონ ვახტანგს.

— რათა და იმათა, რომა, — არ შედრკა ჩემი კოლეგა, — თუ სასწორის ერთ თასზე მისი პოეზიის ფორმას დავდებთ, მეორეზე კი შინაარსს — ფორმა გადასწორის შინაარსს...

ამის გაგონებაზე პროფესორი ერთხელ კიდევ უხერხულად შეიშმუშნა, იმ სტუდენტს მატრიკული გამოართვა, ნიშანი „დამაკმაყოფილებელი“ ჩაუწერა და უთხრა:

— იცი, რა გითხრა, ჩემო კარგო! ნიშანს კი დაგიწერ, მაგრამ ერთ რამეს გთხოვ: არხად წამოგცდეს, ლიტერატურას ვახტანგ კოტეტიშვილი მასწავლიდაო...

... ახლა რომ ამ ამბებს ვიხსენებ, გაოცებულიც ვარ, საიდან მოდიოდა მხატვრული ნაწარმოების ფორმისადმი ასეთი, მეტი რომ არაფერი ვთქვათ, უდარდელი დამოკიდებულება! ან ის ვულგარიზატორები როგორ ახერხებდნენ ამის მარქსისტული ლიტერატურათმცოდნეობის პოზიციებით გამართლებას. ეს ხომ ნამდვილი მკრეხელობაა! მარქსიზმის კლასიკოსებს სრულიად ნათლად აქვთ გამოთქმული თავიანთი თვალსაზრისი მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და სტილის განსაკუთრებული მნიშვნელობის შესახებ. სრული სიზუსტისათვის მოვიყვან კ. მარქსის ერთ-ერთი ასეთი ციტატის რუსულ თარგმანს:

«Истина всеобща, она не принадлежит мне одному, она принадлежит всем, она владеет мною. а не я ею. Мое достоиние — это форма. Она моя духовная индивидуальность. Le style, c'est l'homme (К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, Москва, 1938, стр. 587).

გთხოვთ კარგად დაუკვირდეთ ამ სიტყვებს. განა აქ რამე ნიშანწყალია ფორმის უგულებელყოფისა? თუ პირიქით: ფორმათ ადამიანის „სულიერი ინდივიდუალობის“ გამომხატველი, ურომლისოდაც არავითარი პოეზია არ არსებობს? მარქსიზმის კლასიკოსები იმასაც ხაზგასმით აღნიშნავდნენ, რომ „ხელოვნებისა და ლიტერატურის მთელი შინაარსი შესაძლებელია აგრეთვე როგორც არაესთეტიკური ფაქტი“. ასეთად მას ხდის მხოლოდ ფორმა. ისიც საყურადღებოა, რომ აქ ციტირებულია ბიუფონის მაერ 1753 წელს აკადემიაში არჩევასთან დაკავშირებით წარმოთქმული სიტყვები: „სტილი — ეს ადამიანია“...

კითხვა: რატომ (ან როგორ) არის სტილი ადამიანი? იქნებ იმიტომ, რომ ადამიანის მანერა და ლიტერატურული სტილი მართლაც ჰგავს ერთმანეთს. მანერაც ისევე უაღრესად ინდივიდუალურია, როგორც მწერლის სტილი. რომ დააკვირდეთ, გაოცდებით, რაოდენ სხვადასხვანაირია ადამიანთა ლაპარაკის მანერა, მიმიკა, ექსტიკულაცია, გამოხედვა, სიარული, მიხვრა-მოხვრა, სიცილი, ღიმილი, ხმა, ინტონაცია. ამდენი მილიარდი ადამიანი ცხოვრობს დედამიწაზე (უფრო მეტი ცხოვრობდა), მაგრამ „განგებამ“ ყველას თავისებური სახე მისცა, ქცევის თავისებური მანერა.

განა ასევე არ არის ლიტერატურული სტილიც? ყველა დიდ მწერალს (და არა მარტო დიდს) წერის თავისებური მანერა აქვს, თავისებური სტილი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი. სტილსაც აქვს თავისებური მოძრაობა, მეტყველება, ინტონაცია, ექსტიკულაციაც კი.

ზოგჯერ სტილი და მანერა ერწყმის ერთმანეთს თავისთავად ან წინასწარ განზრახულადაც.

ს ა ი ნ ტ ე რ ე ს ო ა :

ავადმყოფი მარსელ პრუსტი იშვიათად გამოდიოდა სახლიდან, მაგრამ თუ გამოვიდოდა, მეგობარ მწერლებს სთხოვდა დანიშნულ დროს რესტორანში შეკრებილიყვნენ. ამ შეხვედრების მიზანი ლიტერატურის საკითხებზე საუბარი იყო, სადაც ყველანი ამქლავნებდნენ თავიანთ სტილსა და მანერას. პრუსტისათვის ეს დიდ რამეს ნიშნავდა. იგი, ჩვეულებრივად, ერთი საათით ადრე მიდიოდა რესტორანში და სხვების მოსვლამდე სადილობდა, რათა საუბრის დროს ჭამას ხელი არ შეეშალა ფესტიკულაციისათვის.

ყველა დიდი ხელოვანის სტილი ისევე ბუნებრივად იბადება და იზრდება, როგორც ადამიანი. მასზე უამრავი გარეგანი და შინაგანი ფაქტორები მოქმედებენ. ყოველივე ამას თავისი გამოვლენის ფორმა აქვს, რაც სტილშიც მეღაღვნდება. კ. მარქსიც ამიტომ იმოწმებს ბუფონს, სტილი ეს ადამიანიაო, მეტიც, მისთვის სტილი ადამიანის სულიერი ინდივიდუალობის გამომხატველია. ალბათ, ფორმისაც, თუნდაც გარეგნულის. ვინც კარგად იცნობს გალაკტიონის სტილს და გაიხსენებს მისი სიარულის, მეტყველების ან ლექსის კითხვის მანერას, უსათუოდ იტყვის, რომ სტილი მართლაც ადამიანია...

... ყოველივე ეს გვაავალდებულებს, უფრო გაბედულად დავძლიოთ ვულგარული სოციოლოგიზმის წარმომადგენელთა მიერ დაშვებული მძიმე შეცდომები მხატვრული ნაწარმოების ფორმის საკითხებზე, რასაც ისინი, რატომღაც „მარქსისტულ თვალსაზრისად“ ნათლავდნენ.

მასსოვს, მაშინ ხშირად იმოწმებდნენ ბ. ბელინსკისაც, მაგრამ კაციშვილი ვერ გაიგებს, რატომ? განა ეს ბელინსკის სიტყვები არ არის?

«В творчестве сила не в идее, а в форме, которая, само собою разумеется, необходимо предполагает и уславливает идею»...

ან კიდევ:

«И такого всегда истинно художественное произведение, что в нем идея, так сказать, поглощается формой, и вы больше видите ее, нежели понимаете».

კერძოდ პოეტური ნაწარმოების შესახებ კი ასე:

«Значение поэтического слова не есть только выражен-

ნოე იმ სმსლოვოე სოდერჟანნიე, თ. ე. «ყოი». იოე ესთ ი «ყოი», თ. ე. ყოი იოე ვირაჟენო».

გარდა ამისა, ვინც ამ საკითხებზე ფიქრობს, უნდა ახსოვდეს ვ. ი. ლენინის ღრმავაროვანი ფრაზა:

«Форма существенна, сущность — формированна»...

**ტირეზიას მოლოდინი...**

ჰოლა, იმის ნაცვლად, რომ ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობა მტკიცედ დადგომოდა ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის განსაზღვრის სწორ გზას, დაიწყო სქოლასტური მსჯელობა იმის შესახებ, რა არის პირველი ან მთავარი: ფორმა თუ შინაარსი. საქმეში ჩახედული ხალხი ამ კითხვას ასე უპასუხებდნენ:

— რა თქმა უნდა, ფორმა, რადგან ვერაფერი ვერ იქცევა მარადიულად, თუ იგი სრულყოფილ ფორმაში არ არის გამოსახული. მაგრამ, ამასთანავე, შინაარსი, რადგან არავითარ ახალ ფორმას არ შეუძლია გამოიწვიოს გადატრიალება ლიტერატურაში, თუ ეს ახალი ფორმა ხელს არ უწყობს ახალი აზრის ან ახალი გრძნობის გამოხატვას...

უფრო რადიკალურია რომ გრიეს ნათქვამი:

— პოეზია მხოლოდ ფორმაა, მაგრამ ფორმა სამყაროსი...

გალაკტიონის იდეალიც ხომ „სიტყვებში გამოხატული სამყაროა“. სხვებისთვისაც. იმათ კი, ვინც ამბობს, „პოეზია მიდის არა აზრიდან ფორმისაკენ, არამედ ფორმიდან აზრისაკენო“, უნდა შევნიშნოთ: აღქმის და არა შექმნის პროცესში. ეს კი სხვადასხვაა. პოეზიაში უაზრო ნაწარმოები ისევე წარმოუდგებელია, როგორც უფორმო აზრი. ამ დებულებას არც ინტეგრალური პოეზიის კომპოზიციური სტრუქტურის მუსიკალური პრინციპი არღვევს. პირიქით. ელიოტი წერს, რომ პოეტური შემოქმედების დროს ჯერ ჩნდება რიტმი, მელოდია, რაც შედგენდება სიტყვებში, რომელნიც თავისთავად ბადებენ აზრს, სახეს. ისინი ერთმანეთს მისდევენ, როგორც აკორდები და ჩვენც მივყვებით ლექსის მუსიკალურ დინებას, ისე, რომ არც ვფიქრობთ სიტყვების სემანტიკურ კავშირზე. რადგან ამის გარეშეც ვიღებთ ემოციურ შთაბეჭდილებას, რაც თავისთავად შეიცავს პოეტურ აზრს...

ან ასე:

— ჯერ ჩნდება მუსიკალური მელოდია, მერე სიტყვა, რასაც, გარდა ლოგიკურისა, აქვს ემოციური შინაარსიც...

ეს იმას ნიშნავს, რომ ლექსის აღქმა არ არის მხოლოდ ლო-

გაციური პროცესი. მეტიც: ელიოტი წერს ინტეგრალური ლექსის შესახებ, რომ „ლოგიკურის თვალსაზრისით ის სუმბურია“. ვთქვათ, ეს მართლაც ასეა, მაგრამ ამის გარდა არსებობს „წარმოსახვის ლოგიკაც“, რასაც ფიზიკოსები „კვანტურს“ უწოდებენ. ეს კი გარეგნული ალოგიკურობის („სუმბურის“) მიუხედავად, მაინც არ არის ლოგიკურ მნიშვნელობას მოკლებული. მხოლოდ ის არის, რომ ინტეგრალურ პოეზიაში იდეები თუ აზრები უმთავრესად მუსიკალური მოტივების როლს ასრულებენ.

აქედან დასკვნა:

— ლექსის მუსიკალური ფორმა არ არსებობს „წარმოსახული ლოგიკის“, აზრისა თუ მნიშვნელობის გარეშე.

განა ასე არ არის? და თუ ასეა, პოეტური ტექსტის ანალიზიც ასე უნდა წარმოვიდგინოთ:

მხატვრული ნაწარმოების ფორმიდან მისი ელემენტებისა და სტრუქტურის ფუნქციური ანალიზის გზით ესთეტიკური რეაქციის გამომწვევა და ზოგადი კანონების დადგენა...

ნუთუ ვინმე ფიქრობს, რომ ამგვარი ანალიზი უგულვებელყოფს ნაწარმოების შინაარსს ან ამცირებს მის იდეურ მნიშვნელობას? რა თქმა უნდა, არა. მხატვრული ნაწარმოების ფუნქციური ანალიზი (მიაქციეთ ყურადღება: „ფუნქციური ანალიზი“) სწორედ იმის გამოვლენას გულისხმობს, თუ რა შინაარსის, რა იდეის, რა თვალსაზრისის გამოსახვას ემსახურება მწერლის მიერ არჩეული ესა თუ ის ფორმა, მისი ნაწარმოების ცალკეული ელემენტები და სტრუქტურა. ახლა სწორად მიუთითებენ, რომ პოეტური ტექსტის ეს „ელემენტები“ ცოცხალი უჯრედებია, რაც მთლიან ორგანიზმს ქმნის. ისევე როგორც სიცოცხლე არ არსებობს ცოცხალი უჯრედებისაგან დამოუკიდებლად, არც აზრი, შინაარსი თუ იდეა შეიძლება არსებობდეს პოეტური ტექსტის ცალკეული ელემენტების სტრუქტურული ერთიანობის გარეშე. ამიტომ მათი განხილვაც სწორედ ამ ერთიანობის ფარგლებში უნდა ხდებოდეს. აბა, ვინ გაიგონა სიცოცხლე ბიოლოგიური სტრუქტურის გარეშე ან ვინ განიხილავს მათ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად? ასეა პოეზიაშიც. იდეა აქაც პოეტური ტექსტის სტრუქტურის მთლიანობაშია რეალიზებული, ე. ი. თავად სტრუქტურა გამოხატავს იდეას. ვინც მათ თიშავს ერთმანეთისაგან, აღარებენ კაცს, რომელსაც უთხრეს თუ არა, არსებობს ამ შენობის გეგმაო, იწყებს შენობის ნგრევას, რათა იპოვოს, სად

არის გეგმა „ჩადებული“, ის კი არ მოსდის თავში, რომ გეგმა თვით იმ შენობაშია განხორციელებული.

ასეა. იდეა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ყოველთვის „გეგმაა“, — მოდელი, რაც მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურაში ხორციელდება. ამიტომ სწორედ ამ სტრუქტურის ფუნქციური ანალიზია უპირველესი საქმე, თუკი, ცხადია, ამგვარი ანალიზი გამორიცხავს ფორმალური ნიშნებისადმი დამოუკიდებელი გამომსახველობითი უნარის მინიჭებას და იმის მტკიცებას, თითქოს „მხოლოდ ახალი ფორმის წარმოშობა ქმნის ახალ ეტაპს ლიტერატურაში“ და რომ „ლიტერატურის ისტორია ფორმათა ცვლის ისტორიაა“.

ფორმალიზმთან („ფორმალისტურ როშარობისო“, — წერს გალაკტიონი) სწორედ მაშინ გვაქვს საქმე, როცა ნაწარმოების ელემენტებსა და სტრუქტურას არავითარი ფუნქცია არ გააჩნდა და თვითმიზნადაა ქცეული, ე. ი. ის გვინდა ვთქვათ, რომ ფორმა საშუალებაა, შინაარსი, აზრი, იდეა — მიზანი. ვინც პირიქით ფიქრობს, შეიძლება გოეთეს სიტყვები შევახსენოთ:

— აღამიანები თვითონ ცდებიან და სხვებსაც აცდენენ, როცა საშუალებას სახავენ მიზნად...

ამას კი ფორმალიზმის თეორიული დასაბუთების ცდა მოჰყვება ხოლმე, იმის მტკიცება, თითქოს ბგერით სტრუქტურას პოეზიაში (ისევე როგორც ფერებს მხატვრობაში) ფუნქციის გარეშე შეიძლება ჰქონდეს ეგზისტენციური მნიშვნელობა. ეს კი საგანსა და ემბლემას შორის კავშირის დარღვევის შედეგია ან ბ. პასტერნაკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, გათიშვისა звучание-სა და значение-ს შორის. რასაც ფორმალისტები ადრე ასეც გამოხატავდნენ:

— Словосочетание с нулевым значением.

ეს მართლაც ფორმალიზმია თუ, რა თქმა უნდა, ამგვარი დარღვევა ან გათიშვა კომპესირებული არ არის რამე ემოციური ხარისხით ნაწარმოების სტრუქტურულ მთლიანობაში.

ერთი სიტყვით, ყოველ ჰემარიტად მხატვრულ ნაწარმოებში შინაარსი, ფორმა, სტილი, სტრუქტურა, კომპოზიცია, პარამონია ერთიანია ან როგორც ახლა ამბობენ, სიმულტანურ მთლიანობაშია მოცემული და გარკვეულ მიზანს ემსახურება.

გალაკტიონს სრულიად ნათელი წარმოდგენა ჰქონდა ამ საკითხებზე, იგი წერს:

— პოეტს, რომელსაც სურს იპოვოს გამოძახილი, — უნდა

შეეძლოს სიტყვას მისცეს გრძნობის მახვილი, უნდა იცოდეს აზრისა და ხმის შეხამება...

გარდა ამისა, გალაკტიონი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა პოეტური ნაწარმოების ფორმის შესწავლას:

— კრიტიკოსებმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციონ ლექსის ფორმის, რიტმის, მუსიკის საკითხსო, — წერდა იგი.

და თუ მაინცა და მაინც პირველსაწყისზე მიდგება საქმე, ცხადია; ყოველი ხელოვანი ფორმას იმის მიხედვით ირჩევს, თუ რა აქვს სათქმელი, მაგრამ არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ის „სათქმელი“ ესთეტიკურ ფაქტად მხოლოდ ფორმის საშუალებით იქცევა, რადგან ისაა პოეტის „სულიერი ინდივიდუალობის“ გამომხატველი.

ამიტომ უნდა გადაჭრით ვთქვათ, რომ ფორმისა და შინაარსის არავითარი დუალიზმი არ არსებობს (ი. ტინიანოვი წერდა: „ეს არ არის ჭიქა+ღვინო“). მხატვრული ტექსტი ორივეს სტრუქტურული მთლიანობაა და არა დამოუკიდებელი არსებობა (ისევე გავიხსენოთ: ზიცოცხლე და ორგანიზმი)...

... ისიც უნდა ითქვას, რომ ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის დადგენისას, ზოგჯერ, გადაჭარბებულ მნიშვნელობას აძლევენ შინაარსის განმსაზღვრელ როლს, თითქოს ესა თუ ის შინაარსი აუცილებლად ადეკვატურ, თანაც აბსოლუტურად ადეკვატურ ფორმაში მოითხოვდეს გამოვლენას. ამიტომაც ვხვდებით ხოლმე ამგვარ მსჯელობას, გარკვეული იდეა აბსოლუტურად ადეკვატური ფორმით იმოსებაო. გეგონებათ, ერთსა და იმავე იდეებს ჯარისკაცებივით ერთნაირ უნიფორმა უნდა ეცვათ. მე მგონი, ეს უადრესად პრიმიტიული თვალსაზრისია. ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიის მთელი პრაქტიკა სულ საწინააღმდეგოს ამტკიცებს. განა ფაქტი არ არის, რომ ერთი და იგივე შინაარსი სრულიად განსხვავებული ფორმებით „იმოსება“? ჯერ კიდევ დელაკრუა წერდა:

— ბგერა და იდეა დამძობილებული არიან, როგორც შინაგანი ამბის დინამიკური ნიშნები და არა დამთავრებულ აზრთა გარეგანი სამოსი...

ასეა. ან საერთოდ რას უნდა ნიშნავდეს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის „აბსოლუტურად ადეკვატური ფორმით“ შემოსვა?! რამე სამიზნეს ხომ არა: შუა წერტილში თუ მოარტყი — გამარჯვებული ხარ, არადა, წაგებული? კი მაგრამ, სინამდვილეში რომ ასე არ არის? მაგრამ თუ მაინც იმ „წერტილზე“

მიდგა საქმე, უნდა მოგახსენოთ, რომ არც ის სამიზნეა მყარა და გარკვეული კემშარიტების შემცველი. პასკალი წერდა:

— კემშარიტება და სამართლიანობა ისე ბაწაწინა წერტილებია, რომ ჩვენი ტლანქი იარაღებით ამაოდ ვცდილობთ მიზანში მორტყმას; მაგრამ კიდევაც რომ მოვარტყათ, წერტილებს ნზეფებს გავაყრევიანებთ და დაწინწკლულ ლაქებად მიმოფანტავთ, ხოლო ან ლაქებით სამართლიანობას და კემშარიტებას უფრო ვჩრდილავთ. ვიდრე უსამართლობას და სიყალბეს...

ამიტომ შინაარსს როგორი რაკურსითაც შეაბრუნებ, ფორმაც ისე შეიცვლება, ისიც ერთნაირად (აღუკვატურად) კი არა. მრავალფეროვნად, ანუ პასკალისებურად — „დაწინწკლული ლაქებით“. ასეა პოეზიაშიც: „სამიზნე“ აქ მკაცრად განსაზღვრული არ არის, პირიქით, დიდი და თავისუფალი არჩევანია. ეს რომ დაემტკიცებინა, ფრანგმა პოეტმა რაიმონ კენომ, თავისებურ, პარადოქსულ ხერხს მიმართა და ერთი უბრალო ამბავი ოთხნოცდაცხრამეტი სხვადასხვანაირი ფორმით გამოხატა ისე, რომ არც ერთი მათგანი არ ახდენდა ნაძალადევის შთაბეჭდილებას. ცხადია, ეს ხდება ყოველგვარი შეზღუდვის გარეშე, ისე როგორც შემოქმედო დაინახავს საჭიროდ. ეს „დანახვა“ კი ინდივიდუალურია, თუმცა, ცხადია, არა იმდენად თავისუფალი, რომ შინაარსი ისეთ მანეკენად წარმოვიდგინოთ, რომელსაც ნებისმიერ ტანისამოსს გადააცმევ — ლორღისას, მარკიზისას, მუშისას, გლეხისას თუ სხვა ვინმესას, რომელიც გნებავთ იმ საუკუნისას და როგორიც გსურთ, ისეთი მოდით შეკერილს...

არა, რა თქმა უნდა, არა, ამასაც თავისი წესი და რიგი აქვს, რაც თვით შინაარსის რაობასა და შემოქმედის გუმანზეა დამოკიდებული.

ამის საილუსტრაციოდ ერთ ძველ იგავსაც იყენებენ:

ოდისევსი ქვესკნელის კარებთან ზის და უცდის ტარეზიას, რომელმაც უნდა შესვას ახლად დაკლული ბატკნის სუსხლი, რათა მტყუველების უნარი მოიპოვოს და მომავალი უწინაწარმეტყველოს მას. ოდისევსს ყოველი მხრიდან აწყდებიან გარდაცვლალთა აჩრდილები, რომელთაც იგივე სურთ, მაგრამ იგი სდევნის ყველას, საკუთარ დედასაც, და უცდის მხოლოდ ტარეზიას...

მწერალიც ასე სდევნის აჩრდილებს, რომელთაც განააჩერება სურთ და იჩიეეს ერთს, სხვები კი ისევ „ჩონჩხიან ტყუეებად“ (გალატონი) ანუ „სიზმრის აჩრდილებად“ რჩებიან. ის „ერთიც“ თვითონ მწერლის არჩევანია და არა სათქმელის „აბსოლუტურად

ადეკვატური ფორმა“. ვიმეორებ, რომ ეს უზრუნველყოფს გამოსახვის მრავალფეროვნებას, რის გარეშეც გალაკტიონის პოეზიის გაგებაც შეუძლებელია. აკი მოგახსენეთ, რომ მე არ მეგულება ჩვენს საუკუნეში (და იქნებ საერთოდაც) მეორე ისეთი პოეტი, რომელიც ფორმების ასეთი მრავალფეროვნებითა და სიუხვით ხასიათდებოდეს. იგი ყოველთვის ახალი აზრის იდეისა და „ენის ჰარმონიის“ კანონების და მათი სინქრონულობის ძიებაში იყო. მისი აზრით „ენის ჰარმონიის კანონების დაცვის გარეშე არ არსებობს ნამდვილი პოეზია“. გალაკტიონი იმოწმებს პუშკინს, გოეთეს და წერს:

— მაგრამ გონებას არ შეუძლია დაკმაყოფილდეს ჰარმონიის მხოლოდ სათამაშოებით, — ამბობს პუშკინი, — და უდიდესი ნაწარმოების ნამდვილი დედაარსი (არსი), ამტიკცებს გოეთე, ის დედაარსი, რომელშიაც არის მისი ძალა და მოქმედება, მაინც უნდა მიეწეროს ავტორის აზრსა და იდეას, მიუხედავად იმისა, რომ უმთავრესი ელემენტი პოეზიაში — ზომია და რითმა...

გალაკტიონი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ლექსის ზომის მრავალფეროვნებას, მის არსებით ნიშნებსა და თვისებებს. იგი ისე ეძებდა საჭირო ზომას, როგორც ოდისევსი ტირეზიას ან ორფეოსი — ევრიდიკეს. ამ ძიებაში გალაკტიონი სულაც არ იყო შეზღუდული ე. წ. „ადეკვატური ფორმებით“. იგი არც ვინმეს მიმბაძველი ყოფილა და არც „ფორმალისტური როშარობის“ მომხრე. თუ რამ ახალ ფორმას (ზომას) მიაკვლევდა, უწინარეს ყოვლისა, მის ეროვნულ-ხალხურ საფუძვლებს მოსინჯავდა. ამის დასტურია ლირიკული ჟანრის ერთ-ერთი ფორმა „სამაიანი“ (ზომა: სამათა ანუ სამათანი). გალაკტიონის აზრით, იგი დაკავშირებულია ფრესკებზე (მცხეთის სვეტიცხოველის ტაძრის) გამოსახულ „სამაიასთან“, „თვით სამაია უძველეს ქართულ კულტურაში წარმოადგენს ცნობილს ფორმას ლექსის, სიმღერისა და ცეკვის — სამი ხელოვნების შეერთებისას“, — წერს გალაკტიონი. პოეტურ სამაიაში სამ-სამი სტრიქონით შედის „ხალხური სიმღერის ძირითადი მოტივები და არა მარტო მოტივი, წყობაც“. ნიმუში:

1. იავ-ნანა.  
ვარდო-ნანა,  
იავ-ნანანაო!..

2. მზე შინა და  
მზე გარეთა,  
მზევ, შინ შემოდო.

გალაკტიონი წერს, რომ „ყველა სამ-სამი სტრიქონი სამაიასებურია, ძველისძველია. ჩვენი სამაია უფრო ძველია, ვინემ... იტალიური „ტერცინები“. გალაკტიონი ასე მსჯელობს:

— ტერცინი იგივე სამ-სამი სტრიქონია, დანტე ფიქრობს, რომ ტერცინი გამოიგონა ბრუნეტო ლატინიმ (ვინ არის?). თვით დანტეს (1265—1321) მონუმენტალური „ღვთაებრივი კომედია“ დაწერილია ტერცინებით... მაგრამ მცხეთის ტაძარი არსებობდა უფრო ადრე. მისი ფრესკა „სამაია“ იმ დროისააო, ამბობენ. სად მეცამეტე საუკუნე დანტესი და სად ჩვენი უძველესი სამაიანა...

დასკვნა: „სამაია“ ანუ „სამაიანი“ უფრო ძველია, უფრო რთულია, მაგრამ უფრო უბრალოა შინაგანი უბრალოებით“.

მხოლოდ ასეთი კვლევა-ძიების შემდეგ ანახლებს იგი თავის შემოქმედებაში ქართული ლექსთწყობის ამ ფორმას. ეს კი სულაც არ არის იმ რაღაც „ადეკვატური ფორმების“ ძიება. გალაკტიონი წერს:

— მე არ ვცდილობ ლექსთწყობის კანონების აღმოჩენას. ჩემი მუშაობა მთლიანად შემოქმედებით სფეროს ეჭება...

ამგვარი ძიება კი, როგორც გალაკტიონის მაგალითიდანაც ჩანს, არც ისეა შეზღუდული „ადეკვატურობის“ აუცილებლობით, ე. ი. ოდისევსი უცდის ტირეზიას და არა პირიქით...

## ლექსთა შეჯიბრებაზე

### მსოლოდ ინტებრალები...

უკანასკნელი საზღვარი...

მე მგონი, სწორედ ამ სფეროებშიც უნდა ვეძებოთ მხატვრული ფორმების ის სიახლენი, რისკენაც გალაკტიონი მოუწოდებდა ქართველ მწერლებს:

— შეხედეთ თანამედროვე ადამიანს. მისმა უკანასკნელთა საზღვართა ძებნამ გადააჭარბა ყოველგვარ ფანტასმაგორიას. მისმა სურვილებმა, რომ გამოზომილ იქნას სივრცეთა უფსკრულებში, უშორეს მზეების და ცისარტყელების სპექტრის საფუძველზე, მიიყვანა იგი გამოგონებათა უგონო ორგამდე. თქვენ, პოეტებო, მხატვრებო, არტისტებო, მწერლებო! შესძლებთ თუ არა განიცადოთ ყოველივე ეს როგორც მოითხოვს თანამედროვეობა?.. უდიდებულეს რითმებში უნდა ისმოდეს პლანეტათა შეჯახება, ომები ვარსკვლავთა რაზმისა, გააფთრებული მზეების მიერ უეცრად ანთებული ცეცხლის ღრუბელი... საქართველოს ყოველ კუთხეში იპოვიოთ თქვენ ნანგრევს წარსულისას, მაგრამ ღამწვიდეს და მოსვენებას ვერსად იპოვიოთ!

აირჩიეთ ორში ერთი:

განახლება ან სიკვდილი!..

ეს „განახლება“ კი, გალაკტიონის სიტყვებითვე რომ ვთქვათ, „ფორმის, შინაარსის, ახალი გარემოს ახლებურ გამოსახებას“ მოითხოვს...

... ცნობილია, რომ გალაკტიონს (ისევე როგორც პუშკინს და ბევრ სხვასაც) ჩვეულებად ჰქონდა, თავში თუნდაც ბუნდოვნად გაელეებული რამე აზრი ჯერ უბის წიგნაკში ჩაეწერა, შემდეგ კი ლექსად გამოეთქვა. ვისაც ამაში დარწმუნება სურს, შეუძლია

ერთმანეთს შეადაროს ჩემს მიერ ხაზგასმული სიტყვები როგორც ზემოთ მოყვანილ ჩანაწერში, ისე ამ ლექსში:

უკანასკნელი საზღვარი,  
აი, რა ტანჯავს ჩემს სულს,  
ოდეს ეას ღვარი  
მოეფინება, როგორც ხანჯალს,  
უ შ ო რ ე ს მ ზ ე თ ა  
და ცისარტყელათ,  
მისტიურ სპექტრის  
გ ა ზ ო მ ვ ა ს ი ვ რ ც ე თ ა,  
უ ფ ს კ რ უ ლ ე ბ ი ს  
უ გ ო ნ ო ო რ გ ი ა,  
გ ა მ ო გ ო ნ ე ბ ი ს ა  
ცხოვრება,  
შფოთიანი ო რ გ ი ა.  
მომაკვდავი ადამიანის  
ტენში  
ო რ გ ი ა.  
იკავებს ქვითინს  
პ ლ ა ნ ე ტ ა თ ა შ ე ჯ ა ხ ე ბ ა.

ვიღაცამ (მგონი, ინგლისელმა მწერალმა პოპმა) თქვა, „პოეზია გაგიყებულები პროზაა“. ჩვენს შორის დარჩენს და, გალაკტიონის ეს ლექსი მართლაც ჰგავს „გაგიყებულ პროზას“. მერეღა, გაგიგონიათ საქართველოში გალაკტიონის მოსვლამდე ამგვარი ლექსი?!.. არა, რა თქმა უნდა, არა, რადგან ესეც სწორედ ის სი-  
ა ხ ლ ე ა, რაც გალაკტიონმა შემოიტანა ქართულ პოეზიაში. ან, თუნდაც ასეთი პოეტური თქმეები თუ შეხვედრია ვინმეს გალაკტი-  
ონამდე:

... აყეფდებიან მთვარის ტყუბები.  
... უცებ მოჰყვება ჭარხალი ხარხარს.  
... მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა.  
... ივლისისფერი ყინვის თასები.  
... გადაუგდეს ნიავს ყელი.  
... სულმა გაფერა დანა  
ორხიდეებად რგული.  
სიჩუმის სახით გაწითლებული  
დადის ყინული...

და სხვა... და სხვა...

ისე კი, პოეზიის, როგორც „გაგიყებულები პროზის“ შესახებ თუ ჩამოვადგებთ სიტყვას, უნდა ითქვას, რომ ამგვარი დიაგნო-  
ზის დასმა არც თანამედროვე პროზისთვის იქნება მოულოდნელი.

ზომ ამბობენ, პროზაში ჯოისი იგივეა, რაც პოეზიაში ელიოტი. მათი „ინტეგრალური სიგიჟის“ საერთო ნიშანი კი ასეთია: სემანტიკურ-ლოგიკური კავშირების რღვევა, სიტყვების გათავისუფლება სინტაქსის კანონებისაგან, ასოციაციათა სუბლიმური ნახტომები; ცნებათა პირდაპირი შინაარსის უარყოფა და მხოლოდ წარმოსახვით პლანში გაერთიანება, ცალკეული, ალოგიკური ელემენტების ცხადყოფა სტრუქტურულ მთლიანობაში, ე. ი. ისეთი თხრობა, სადაც უზარმაზარი იქცევა პაწაწინად — მარადისობის ხელშესახებ ატომად... წარმოსახვაში ყველაფერი შეიძლება ერთში იქნეს მოცემული ან არეული ნამდვილისა და ფანტასტიკურის ქაოსურ სილამაზეში...

ვთქვათ ასე:

— მოვიდა დუმილი, უდროო, უსივრცო, ბებერი, უზარმაზარი და რიტმული. არავითარი მუსიკა, მათემატიკა. მაჯის ერთფეროვანი ცემა. მცოცავი ხელიკი. წყნარად მცურავი თევზი. მწვანე ქვემძრომი. ჭიქის წკარუნი, ცოცხალთა და მომაკვდავთა სვლა არსაით... კლდის ვიწრო ნაპრალში წყლის გამოხეთქვა და შეჭრა უღონებაში... შხეფების მიფრქვევა სულზე...

და შემდეგ:

— აქ ერთიანდება რომის დასასრული და, რა თქმა უნდა, ბაბილონისა. ვულკანური სითბო პარიზის ქუჩებში... აკვარელების გამოფენა... ჯაზი ოპერის თეატრში... საუბარი ხესთან... მდინარე ნილოსი... დოსტოევსკის ყვირილი... ბნელი მზე... დედამიწა... თეთრი მუსიკა... შავი ხედვა... უკვდავი სივრცე... მისტერ ელიოტი ხელებდაკაპიწებული ზელს ცომს... ფლობერი და მოპასანი... უსიტყვო რითმები... ფინეთი... უმაღლესი მათემატიკა... იერუსალემი... გზა პარადოქსისაკენ...

ვითომ შესაძლებელია უ. საროიანის ამ დაფანტული სიტყვებისა და ფრაზებისაგან მოზაიკური სურათის წარმოდგენა?!

რა ვიცი, ალბათ შესაძლებელია. ყოველ შემთხვევაში ასეც ამბობენ: რაკი ყველაფერი არსებული სამყაროული ყოვლადობის (Weltall) 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 მეზამეს, იმ ორს შორის რომ ჩნდება, არამედ მრავალ, თითქოსდა ერთმანეთთან სრულიად დაუკავშირებელ საგნებს, მოვლენებსა თუ ცნებებს. ამგვარი შეერთება კი ახალ პოეტურ სინამდვილეს

ქმნის, რაც უშუალოდ კი არ გამომდინარეობს იმისგან, რაც ითქვა, არამედ ისევ იმ „მესამის განუსაზღვრელ კონგლომერატში“ ისახება.

ვლ. მაიაკოვსკი წერს:

— მე არასოდეს არ ვყოფილვარ ოლოვეცკის გუბერნიაში, მაგრამ დაბეჭითებით ვიცი, დღეს მისი პეიზაჟი ისეა შეცვლილი — ვერც იცნობ, იმის გამო, რომ ანტვერპენში 42-სანტიმეტრიანი ზარბაზნები გრიალებენ...

მეტიც: მაიაკოვსკის მიაჩნია, რომ ის არ არის მხატვარი, ვინც ნატურმორტიისათვის დადებულ ლოყაწითელ ვაშლში ვერ დაინახავს კალიში ჩამოხრჩობილთა გვამებს...

ახლა აპოლინერს ჰკითხეთ!

— კელნში ძაღლს რომ დაეინახავ, — წერს იგი, — ადამიანებს გაეიგებ. ფეხს რომ შევხედავ, დანარჩენს თვითონ დავხატავ. საკმარისია ქალის კაბას შევეხო, რომ ნათლად წარმოვიდგინო მამაკაცი, რომელიც მასთან ცხოვრობდა, ადვილად იტანს თუ არა ყინვას...

მერე ამას საგნების სრულიად წარმოდგენელი დალაგება მოჰყვა, ე. ი. „მოწესრიგებისა და გაერთდროულების ფორმა, რომელშიც უნდა მოთავსდეს ერთმანეთთან შეუთავსებელი“.

ჰაუზერი: საკერავი მანქანა და ქოლგა ქირურგიულ მაგიდაზე, სახედრის ლეში როიალზე და ა. შ.

ამავე ასპექტში თუ განიხილება სიტყვათა გასაოცარი (ასემანტიკურ-ალოგიკური) კავშირები ინტეგრალურ პოეზიაში.

ელიოტი: მთების ხტუნვა, ქვის არაფერი, ცხედრის კვირტები, ვირთხების ხეივანი, ბგერის აჩრდილი, ფერფლის ოთხშაბათი, შაშვის ტყუილი, აჩრდილის ჩურჩული, მე-ს კბილი, ეკალი კოცნაში, სიკვდილის ბუმბული ნერვებზე, შტოდან გამოვარდნილი ხე, მშრალი ქუხილი, ბულბული, რომელსაც ჰყავდა უვიცი მამა...

რილკე: ხმამალალი სიცარიელე, არაფრის სუნთქვა...

მაიაკოვსკი: მხოლოდ ერთი პოემიდან: შარვლიანი ღრუბელი, ტუჩების ფურცვლა, ქალების ჰიხვინი, სასტუმროს კბილები, ცხედრის პულსი...

გალაკტიონი: ფერადი ქარები, მარტოობის მტევანი, სულის კვამლი, ქარის სიმძიმე, შავი გუგუნი, მზიური ღამე...

ეს ეხება არა მარტო თანამედროვე პოეზიას, არამედ მხატვრობას, მუსიკას, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა დარგს. ჯერ კიდევ ვან გოგი წერდა:

— მე დიდი სურვილი მაქვს მივალწიო ამ მხრივ რამეს: გამოვსახო ორი არსების სიყვარული ორი დამატებითი ფერის შეხამებით, მათი შერწყმითა და კონტრასტებით. მიახლოებულ ტონთა იდუმალი რხევით დავხატო აზრი, რითაც გაბრწყინებულია შუბლი ნათელი ფონის ლივლივით; ვაჩვენო იმედი, რომელიდაც ვარსკვლავით; ანთებული გული — ჩამავალი მზის ბრწყინვალეობით. მართალია, ეს არ იქნება თვალის რეალისტური მოტყუება, მაგრამ განა ეს უშუალო სინამდვილე არ არის?

მერედა, არ იკითხავთ, რა არის ეს უშუალო სინამდვილე?! ორთაგან (ან ეს, ან ის — ლოგიკით) არც ერთი და არც მეორე, არამედ „მესამე შესაძლებლობა“, რაღაც „არარსებული არსებობა“ — ვითომდა უფრო მეტად არსებული, ვიდრე თვით არსებობა, მაშინაც კი, როცა ის „უშუალო სინამდვილე“ არ აფერია, ან უკეთ, მოქმედი არაფერი, რაც თავისი ფანტასტიკური ალეგორიებით, ალოგიკური კავშირებითა და თავისუფალი ასოციაციებით იწვევს ესთეტიკურ სიამოვნებას. იგი მიმართულია საგნებისა და მოვლენების არსისკენ და არა მხოლოდ მათი არსებობის გარეგნული ფორმებისკენ, ამიტომ იყო, ჯერ კიდევ რეჰობომ რომ თქვა:

— სიჩუმეზე კი არ უნდა წერო, სიჩუმე წერო.

ან:

— ღამის შესახებ კი არ უნდა წერო, ღამე წერო.

შემდეგ მაიაკოვსკიმაც:

— ომის შესახებ კი არ უნდა წერო, ომი წერო.

ამას რომ ვუკვირდები (და თქვენც გთხოვთ კარგად ჩაუკვირდეთ), თვითონაც კადნიერი სურვილი მეზადება: — პოეტურ ინტეგრალებზე კი არ ვწერო, 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 იწვევს; ეს მთლიანობა კი მკითხველმა თვითონ უნდა აღმოაჩინოს და ზოგადი დასკვნების გამოტანაც თავის თავზე აიღოს. სხვაგვარად ვერც წარმომიდგენია გალაკტიონის უადრესად რთული პოეტური ინტეგრალების შესახებ მსჯელობა, რადგან ეს გულისხმობს უსასრულოდ დიდისა და მისი უმცირესი ელემენტების კონსტრუქციულ მთლიანობას, მთელი ექსისტენციის წარმოსახვით კომპლექსში აღქმას, ასოციაციათა თავისუფალ თამაშს, ჩვეულებრივი ფაქტის მრავალნა-

ირ მნიშვნელობას, სიმბოლური პლანების აზრობრივ გაერთიანებას, ფიქრისა და წარმოსახვის რეალობის განცდას, აზრობრივისა და ემოციურის მედიუმების დადგენას, ნამდვილისა და წარმოსახულის სუბლიმირებას „მესამე ერთში“, პოეტური და მუსიკალური პარტიტურის ერთგვარობას, შეუცნობის ფსიქიკური სფეროს გრძნობითი აღქმის შესაძლებლობას, ყოფიერების ტოტალურ ხედვას და, ვინ იცის, კიდევ რას!..

მე მგონი, მხოლოდ ასეთივე პლანში წარმოიდგინება პოეტური ინტეგრალები, როგორც ა. ბლოკის (... «Где дышет интеграл») , ისე გალაკტიონ ტაბიძის („ლექსთა შეჭიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალები“) შემოქმედებაში, რაც ამ საუბრის უმთავრეს თემას წარმოადგენს... გალაკტიონთან რომ გამოთქმა „პოეზიის ინტეგრალები“ შემთხვევითი არ არის, ჩანს მისი იმავე სახელწოდების ლექსიდან, სადაც ნათქვამია:

როცა უბრალო სიდიდეთა  
რჩება რკალები,  
უმაღლესი გზა წინ მემლება:  
ინტეგრალები.  
როულ ინტეგრალებს მე ვადარებ  
ეხლა მეორეს,  
მსგავსებას მათსა და პოეტის  
ცხოვრებას შორის;  
მას ხომ ჯერ ისევ ბავშვობის დროს,  
დიდი ხნის წინად,  
სიტყვებთან ბრძოლა და დაძლევა  
ჰქონია უინად.  
ეხლა კი მის წინ გაიმლება  
ფერნალები —  
უმაღლესი გზა პოეზიის  
ინტეგრალები!

გარდა ამისა, გალაკტიონსვე ეკუთვნის ლექსი „ჩემი პოეზიის ინტეგრალები“, დაწერილი მისი შემოქმედების 40 წლის თავზე, „1948 წელს, ღამით“. აქ იგი ამ „უბრალო სიდიდეს“ ანაწილებს წელიწადებად, თვეებად, დღეებად, საათებად და წამებად და ასეთ სურათს იღებს:

ორმოცი წელი მწერლობაში რაც გამოვედი,  
სამას სამოც დღეს წელიწადი ითვლის ყოველი,  
ორმოცი წელი  
თხუთმეტი ათას ორასი დღის არის შემცველი.  
თხუთმეტი ათას ორასი დღე! ეხლა საათი —

სამას სამოცდაოთხი ათას რეაასი ჩადი  
წამები. მათი

შეუწყვეტლობა, მისწრაფება და ხასიათი.

სამას სამოცდაოთხი ათას რეაას საათის  
განსაზღვრე რიცხვი წუთებისა, აუ! სანამდე  
მივყევარ ბაღეს!

ორ მილიონზე და კვლავ ორას რეა ათასს აღის.

სტრიქონებმა კი მიადწიეს სულ სამას ათასს.

ინტეგრირება, მოგეხსენებათ, მათემატიკური ოპერაციაა და  
საწინააღმდეგო პროცესსაც — დაშლასაც გულისხმობს.

გალაკტიონის მიხედვით ამგვარად დაშლილი სიდიდე, რასაც  
მისი შემოქმედებითი ცხოვრების ორმოცი წელი აერთიანებს, სა-  
მას ათას სტრიქონს ანუ სამ მილიონ სიტყვას შეიცავს, მათ შო-  
რის ისეთებსაც, რისი „ართქმა სჯობდაო“, — წერს იგი.

წარმოგიდგენიათ, იმ ღამეს რამდენს იწვალებდა გალაკტიო-  
ნი, რომ ყოველივე ეს გაეანგარიშებინა! მერედა, რისთვის? ალბათ  
იმ „დაშლილი სიდიდის“ ინტეგრალური (ამ ლექსის სათაური ხომ  
„ჩემი პოეტური ინტეგრალებია“) წარმოდგენის ემოციური შეფე-  
რილობისთვის. ამის მაგალითად შეგვიძლია მოვიშველიოთ ამას  
წინათ პრესაში გამოქვეყნებული ცნობაც. ვიდაცამ ჩვენი პლა-  
ნეტის „ასაკის“ ერთეულად აიღო 24 საათი და გამოვიდა, რომ:  
00 საათზე — წარმოიშვა ჩვენი პლანეტა.

12 საათზე — უძველეს ოკეანეში აღმოცენდა პირველი ცილა  
და საფუძველი ჩაეყარა სიცოცხლეს.

16 საათსა და 48 წუთზე — გაჩნდნენ უმარტივესები, კიები,  
კიბოები, მოლუსკები.

21 საათსა და 36 წუთზე — დამთავრდა პალეოლითური ერა.  
გაჩნდნენ დინოზავრები.

23 საათსა და 20 წუთზე — წარმოიშვნენ ძუძუმწოვრები.  
ამავე დროს გიგანტური ქვეწარმავლები ამოწყდნენ.

23 საათს, 59 წუთსა და 56 წამზე — წარმოიშვა ადამიანი.  
მისი ასაკია 4 წამი. აქედან ცივილიზაციის პერიოდზე  
მოდის 0 მთელი და 25 მეასედი წამი...

დიდისა და მცირეს ამგვარი შეფარლება არაფერს ცვლის, მაგრამ  
ემოციურ ზეგავლენას კი ახდენს, რადგან, ფიზიკოსების ენით რომ  
ვთქვათ, უსაზღვროდ დიდისა და უსაზღვროდ მცირეს კვანტუ-  
რი განზომილება თუ აბსტრაქტულის შეჭვარება კონკრეტულთან,  
პოეზიის დედაძარღვს წარმოადგენს...

ასეთი რამ გალაკტიონთანაც შეინიშნება. მას უყვარს დიდისა.

(მაკროკოსმოსის) და მცირეს (მიკროკოსმოსის) „კვანტურ განზომილებათა“ ემოციური აღქმა: ერთის მხრივ სულ სიდიდე, სიშორე, უსაზღვროება, რაღაც გლობალური, პლანეტარული, კოსმოსური, ხოლო მეორეს მხრივ — სულ მცირე, სულ პატარა, მინიატურული, „ნეკისოდენი“.

ვთქვათ ეს:

თვალუწვდენელი, შორი, ვრცელი, დაუსაბამო.  
ჩემი, მყუდრო და სევდიანი იყო სადამო...

ან ეს:

მხოლოდ გრძნობა მინდა  
და მზე მცირეოდენი,  
ცოტა — ქარის ოდენი,  
ცოტა — ნეკის ოდენი!

გალაკტიონისათვის უსაზღვროდ დიდი და უსაზღვროდ მცირე დაუსრულებლობაცაა, დაუსაბამობაც და შეფარდებითი, ინტეგრალური ცნებაც. აქ ერთი სიდიდე მეორე, უფრო „დიდი სიდიდის“ ნაწილია და ერთმანეთის გარეშე ვერც წარმოიდგინება...

ბოდლერს ჰკითხეს, „რამდენი წლისა ხართო“. „ოცდაათის, მაგრამ მე თუ ყოველ წელიწადში სამი წლის ჩატევა შემიძლია, რატომ ოთხმოცდათისა არ ვიქნებიო“, — უპასუხა მან.

გალაკტიონის „ჩემი პოეტური ინტეგრალების“ აზრიც ეს არის...

უმაღლესი გზა...

სრულიად აშკარაა, რომ ამგვარი ინტეგრალური წარმოდგენები გალაკტიონს პოეზიის უმაღლეს გზად მიაჩნია. სხვა რომ არა იყოს რა, ამას ხომ თვითონ ამბობს და არა სხვა ვინმე, რომ ეს საკითხი სადავოდ ვაქციოთ. აბა, რას შეიძლება ნიშნავდეს: „უმაღლესი გზა პოეზიის — ინტეგრალური“, ან „ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალური“, — რომ ამბობს! ისიც ჩანს, რომ ამგვარ ინტეგრალურ ლექსებს მიიჩნევდა იგი ჩვენი ქვეყნისა და ეპოქის შესაფერის პოეტურ ფორმად, ანუ ცხოვრების სიმულტანურ ორკესტრულობად. ამასაც თვითონ გალაკტიონი ამბობს. მასში „სამშობლოს ჩემის ხმაურობით სავსე ცხოვრება“ ისმისო, და ისევ იმ ინტეგრალურსა და „პოეტის ცხოვრებას“ შორის მსგავ-

სებაზე მიუთითებს. განა ყოველივე ეს არ გვაფიქრებინებს, რომ ასეთ პლანში გაგებული პოეტური ინტეგრალების საკითხი განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს?

არავის ეგონოს, თითქოს ეს ინტეგრალები თანამედროვე პოეზიის „მოდერნისტული ხერხები“ იყოს. ადრეც იყო ამ ცნების ლიტერატურასა და ხელოვნებაში გამოყენების შემთხვევები. მაშინაც მშვენიერების ცნებაში სამ უმთავრეს ასპექტს გულსხმობდნენ: 1. *Integritas* — ერთიანობას; 2. *Consonantia* — შეხმატკბილებას და 3. *Claritas* — 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“. ეს მათემატიკაში, პოეზიაში კი ეს ცნება მხოლოდ ასოციაციური ანალოგიის ან ალეგორიის ფარგლებში შეიძლება იქნეს წარმოდგენილი. ამას იმიტომ ვამბობთ, რომ ამ „პოეზიის ინტეგრალებში“ რამე განსაკუთრებულ მათემატიკურ მოდუსებზე ლაპარაკი ზედმეტია. თავის დროზე ა. აინშტაინიც წერდა, დოსტოევსკისაგან მე უფრო მეტი ვისწავლე, ვიდრე გაუსისაგანო, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს დოსტოევსკის 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. ჩვენს დროში კი საბუნებისმეტყველო და ჰუმანიტარული დარგების ისეთი ურთიერთსწრაფვის ტენდენციები შეინიშნება, რომ თუ ამ სფეროში განსაკუთრებული ზომიერება არ იქნა დაცული, შეიძლება ორივე მხარისთვის ისევე საზიანო აღმოჩნდეს, როგორც მათი ერთმანეთისაგან სრული გათიშვის ცდა. სხვისი რა მოგახსენოთ და, მე ამგვარ უკიდურესობათა მომხრე არა ვარ: მეცნიერებაც საჭიროა პოეზიისათვის და პოეზიაც მეცნიერებისთვის. მათ შორის გადაულახავი მიჯნები არ დაიდება. ეს არცაა საჭირო. თვითონ გალაკტიონსაც არასოდეს არ დაუპირისპირებია ერთმანეთისთვის მეცნიერება და პოეზია. პირიქით, იგი წერდა:

მეცნიერება,  
როდესაც მას

თან ახლავს ვნება —  
თანაბრად არის  
პოეზიის  
ზეშთაგონება!

რუსთაველსა და არქიმედსაც, ალბათ, ამიტომ იხსენიებდა  
ერთმანეთის გვერდით:

ზეშთაგონება  
ასულდგმულებს  
და აძლევს იმედს  
თანაბრად — როგორც  
რუსთაველსა,  
ისე არქიმედს.

ამით ის მინდა ვთქვა, რომ მეცნიერებისა და პოეზიის ურთი-  
ურთობაში უნდა ვერიდოთ უკიდურესობებს როგორც სიახლო-  
ვის, ისე გამოიჯენის თვალსაზრისით, ერთია სამეცნიერო ცნებების,  
ტერმინების, ზოგადი დასკვნების გამოყენება თუ ანალოგიებსა  
და ალეგორიებზე მითითება, რაც სრულიად ბუნებრივია და სა-  
სარგებლო, ხოლო მეორე — საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა  
მეთოდების უშუალო გადატანა ჰუმანიტარულ დარგებში, მათი  
ურთიერთშენაცვლება ან აღრევა. თავის დროზე კ. მარქსს უთქ-  
ვამს:.....

— მეცნიერება ზუსტია ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელო-  
ბით, მხოლოდ მაშინ, როცა იგი ეუფლება მათემატიკურ აპა-  
რატს....

ეს სულ სხვაა. მათემატიკური აპარატის დაუფლება სულაც  
არ ნიშნავს პოეტური ხელოვნების შესწავლის მეთოდების მათე-  
მატიკურით შეცვლას, მით უმეტეს, ადამიანის ყოველგვარი მოქმე-  
დების მათემატიკის ფორმულებით გამოხატვის ცდას, რასაც ჯერ  
კიდევ მე-17 საუკუნეში მიმართავდნენ ე. წ. „mathesis univer-  
sal“-ის წარმომადგენელნი. იმავე საუკუნეში ცნობილმა მათემა-  
ტიკოსმა და ფილოსოფოსმა ბლენ პასკალმა სრულიად ნათლად  
ჩამოაყალიბა თავისი თვალსაზრისი მათემატიკურ და უშუ-  
ალო შემეცნებათა შორის განსხვავებაზე, რასაც პირდაპირი  
კავშირი აქვს ჩვენს სასაუბრო თემასთან. „მათემატიკური შემეც-  
ნების საწყისები ხელშესახებად აშკარაა და თვალსაჩინო, მაგრამ  
ყოველდღიურ ცხოვრებაში — უქმი და ურგები; ამიტომ უჩვევ  
კაცს უჭირს მათ არსში წვდომა. სამაგიეროდ ყველას, ვინც ზერე-  
ლედ შეიცნობს მათ, სავსებით ცხადად წარმოუჩნდება ისინი. რა-

ოდენ მრუდი გონება უნდა ჰქონდეს კაცს, რომ მართებულად ვერ წარმართოს მსჯელობა, ამ თვითცხად საწყისებზე დაყრდნობით.

უშუალო შემეცნების საკითხები, პირიქით, საყოველთაოდ გავრცელებულია და საყოველღიურად სახმარი. აქ კაცს არ სჭირდება რისიმე არსში წვდომა, არც ცნობიერებაზე ძალდატანება, აქ სულ სხვა რამეა საჭირო: მახვილი მზერა, დიახ, დიახ, მახვილი მზერა, რადგან ეს საწყისები იმდენად მრავალრიცხოვანია და მრავალგვარია, რომ შეუძლებელია ზოგიერთი მაინც არ გამოგვრჩეს მხედველობიდან. მაგრამ საკმარისია გამოგვრჩეს თუნდაც ერთი — და შეცდომა გარდაუვალია. ასე რომ, აუცილებელია, ჯერ ერთი, მახვილი მზერა, რათა ყველას ერთად მივწვდეთ გონების თვალთ, და, მეორეც, ნათელი გონება, რათა ამ ნაცნობ საწყისებზე დაყრდნობით, ჩვენი მსჯელობა სწორად წარვმართოთ“ (თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა)...

პასკალი სწორ გზას შემეცნების ამ ორი სახის — მათემატიკურისა და უშუალოს შერწყმაში ხედავს, რაც, მისი აზრით, იშვიათია, „ვინაიდან ის, ვისაც უშუალო შემეცნების უნარი აქვს, არ ცდილობს მათემატიკურ საწყისთა არსში წვდომას, ხოლო ის, ვისაც მათემატიკური შემეცნების ძალი შესწევს, მეტწილად ბრმაა იმის მიმართ, რასაც პირველი უშუალოდ ხედავს“. ამის შედეგი ისაა, რომ „მათემატიკოსს იშვიათად შესწევს უშუალო შემეცნების უნარი, ხოლო მას, ვისაც ეს უნარი გააჩნია, არსებითად მოჭრილი აქვს მათემატიკური შემეცნების გზა“.

თანამედროვე ინტეგრალური პოეზია ამ წინააღმდეგობის დაძლევის ცდაცაა. ამით ის მინდა ვთქვა, რომ გარდა მათემატიკური და უშუალო შემეცნებისა არსებობს მესამე გზაც: ინტეგრალური. მხოლოდ ამ გზით მიიღწევა ის, რაზედაც პასკალიც ოცნებობდა: „საგანი თანდათან, თანმიმდევრული მსჯელობის გზით კი არ უნდა შეიმეცნო (ყოველ შემთხვევაში, გარკვეულ მომენტამდე მაინც), არამედ ერთბაშად, ერთობლივად უნდა აღიქვა, დიახ, ერთბაშად, — ერთის შეხედვით“.

ინტეგრალური პოეზიის არსიც ამაშია, მაგრამ, უნდა მოგახსენოთ, რომ ეს არც იმ ორი საწყისის (მათემატიკურისა და უშუალოს) ურთიერთშენაცვლებით მიიღწევა და არც მათი შერწყმით, აქ მესამე მოდუსია საჭირო და, ვინც ამას უგულვებელყოფს, შეცდომებისგან დაზღვეული ვერ იქნება.

ამგვარი შეცდომები მით უფრო თვალსაჩინოა, როცა უშუალოდ ხელოვნებასა და ლიტერატურასთან გვაქვს საქმე, სადაც „მათემატიკური ანალიზი“ უნაყოფოდ მიმაჩნია. ამიტომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მეცნიერებისა და ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის სპეციფიკაა გასათვალისწინებელი: რა არის ძირითადი, ფუძისეული და რა — მხოლოდ დამხმარე საშუალება. იმავე ა. აინშტაინს უთქვამს, მათემატიკა მე იმდენად მაინტერესებს, რამდენადაც შემძლია ფიზიკაში გამოვიყენო. ეს საერთოდ ასეა. სხვაგვარად კი, ერთი ფრანგული ანდაზისა არ იყოს, ისე გამოვა, ლომისა და მელიას ტყავი ერთმანეთს რომ მივაკეროთ, ვთქვათ, მათემატიკა და პოეტიკა. როცა მათემატიკა ცვლის პოეტიკის კანონებს, პირველი მელიას ტყავი იქნება, მეორე — ლომისა. და თუ პირიქით, მაშინ პოეტიკა იქცევა მელიის ტყავად, მათემატიკა კი ლომისად. ეს კი არც პირველისთვისაა მოსაწონი და არც მეორისთვის. სწორად ამბობს პროფ. აკაკი გაწერელია:

— ვერსიფიკაცია თვითონაა პოეზიის მათემატიკა, ამიტომ იგი ჰიპერმათემატიზაციას სულაც არ საჭიროებს...

... როცა გალაკტიონის „პოეზიის ინტეგრალებზე“ ვლაპარაკობთ, ამგვარი თვალსაზრისი გვაქვს მხედველობაში, სხვა არაფერი. ასეთ შემთხვევაში კი „ნასესხები“ ტერმინი (ვთქვათ, „ინტეგრალები“) კარგავს თავის სპეციფიკურ მათემატიკურ შინაარსს და ახალ, ალეგორიულ მნიშვნელობას იძენს. ამის მაგალითები უამრავია. ვინმემ რომ ჩამოწეროს, თუ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათაგან რა ტერმინებია გამოყენებული ლიტერატურათმცოდნეობაში, დარწმუნებული ვარ, მთელი ლექსიკონი შედგება. ჩვენ კი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ამ ტერმინების მხოლოდ ლიტერატურული ასპექტი უნდა გვაინტერესებდეს. ეს ეხება პოეტურ ინტეგრალებსაც. მით უმეტეს, რომ ნაწილობრივ თვითონ გალაკტიონიც გვიხსნის, თუ რას გულისხმობს იგი ამ ცნებაში; რას და... „უბრალო სიდიდეთა“ კავშირს „რთულ ინტეგრალებთან“, ან კიდევ, მათ მსგავსებას „პოეტის ცხოვრებასა“ და „პოეზიის უმაღლეს გზასთან“. ვიმეორებ, რომ ყოველივე ეს თვითონ გალაკტიონის მიერ არის დაწერილი და არა ჩემს მიერ შეთხზული, რომ ამ საუბრის სათაურის — „პოეტური ინტეგრალების“ უფლებამოსილებაში დაეკვდეს ვინმე. ისიც უნდა გაითვალისწინოთ, რომ აქ იხმარება არა უბრალოდ „ინტეგრალები“, არამედ „პოეზიის ინტეგრალები“, რაც ამ ცნების მხოლოდ ლიტერატურულ ასპექტზე

მიუთითებს. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ პოეტური ინტეგრალი, მათემატიკურისაგან განსხვავებით, მთლიანი სიდიდის უსასრულოდ მცირე ნაწილების ჯამს კი არ წარმოადგენს, არამედ მეტია რალაცით, რაც მხოლოდ პოეზიის სპეციფიკას წარმოადგენს. ეს „რალაც მეტი“ თუ „დამატება“ ჰეგელიდან მოკიდებული (გგონი, უფრო აღრიდანაც) ცნობილია ფილოსოფიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, როგორც პოეზიის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი. პოლ კლოდელი ამბობდა, „მე ვეძებ იმას, რაც ჩემში ჩემზე მეტი იქნებაო“ (Quelg'on qui soit en moi, plus moi-même, que moi). მართალია, შებრუნებული რაკურსით, მაგრამ მაინც იმავე აზრით აქვს ნათქვამი ვლ. მაიაკოვსკის:

И чувствую  
«Я»  
Для меня мало.

ეს იმის შედეგია...

თუმცა ამის შესახებაც ჰეგელით... აქ კი მინდა ვთქვა, რომ ყოველივე ეს განსაკუთრებით საგრძნობია არა კლასიკურ ლექსში, არამედ პოეტურ ინტეგრალებში, სადაც ტექსტი, როგორც წესი, პოტენციური სტრუქტურაა, ამიტომ სიტყვის ემოციური ძალა არა მხოლოდ პირდაპირ აზრობრივ ეკვივალენტშია (ცნების შინაარსი), არამედ მის შესაძლებელ მნიშველობასა და ემოციურ შეფერილობაშიც...

კვანტური ბიძგები...

ამ საკითხებში ჩაღრმავებამ ინტეგრალებთან ერთად კვანტური თეორიის ზოგიერთი მონაცემის პოეზიის თეორიაში გამოყენების საკითხიც დააყენა. საქმე აქაც აზრის სიტყვიერი ეკვივალენტის ძიებას შეეხო. ამ შემთხვევაში კი მათემატიკოსებთან ერთად გამოჩენილმა ფიზიკოსებმაც აიღეს სიტყვა. ნილს ბორი წერს, რომ აზრის სიტყვიერი ეკვივალენტის ძიება კვანტურ ხელსაწყოზე გაზომვას ჰგავს:

ხელსაწყო ყოველთვის უფრო უხეშია, ვიდრე გასაზომი ობიექტი. მისი შეხედულებით, ასეა ლიტერატურაშიც: სიტყვა გავლენას ახდენს აზრზე და ათავისუფლებს მას გაურკვეველი ასოციაციებისა და ნიუანსებისაგან. ამის გამო ნილს ბორს მიაჩნია, რომ ჯეიმზ ჯოისის „ულისში“ ცნობიერების ნაკადი უმწეო შთაბეჭდილებას ახდენს, რადგან იქ ყველაფერი სიტყვებითაა გამოხატული.

ამიტომ, რა ხერხსაც არ უნდა მიმართოს ჯოისმა, მის მიერ გადმოცემული ცნობიერების ნაკადი არასოდეს არ იქნება ნამდვილი...

აქედან გამომდინარეობს მისი კატეგორიული დასკვნა:

— აზროვნების (უფრო კი პოეტური აზროვნების, — მ. კ.) კანონზომიერება შეიძლება ფორმულირებული იქნას მხოლოდ კვანტური თეორიის ენაზე...

ეს „კვანტური თეორიის ენა“ კი ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოყენებული არ არის. როგორც ჩანს, საჭირო კია, რადგან ზოგადი დებულება ასეთია: როგორც კლასიკური ფიზიკა შეიცვალა კვანტურით, ასევე კლასიკური პოეზია იცვლება თანამედროვეთი (მე მინდა ვთქვა: „ინტეგრალურით“).

ა ნ ა ლ ო გ ი ა:

კვანტურმა ფიზიკამ თავისი ახალი მეთოდების გამოსახატავად ახალი „ენა“ გამოიჩინა. იგივე ამოცანა დგას თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე, როცა პოეტურ ინტეგრალებს ვიკვლევთ.

რამდენადაც კვანტურ მექანიკასაც „მთლიანი სიდიდის“ უმცირესი ნაწილაკების მოძრაობასთან აქვს საქმე, იმავე ანალოგიის ფარგლებში შეიძლება აქაც გალაკტიონისებური პოეტური ინტეგრალების ასპექტი ივლისხმებოდეს. ყოველ შემთხვევაში, როცა თანამედროვე ფიზიკაში გეომეტრიულზე უფრო მდიდარ „კვანტური მდგომარეობის სივრცეზე“ მესმის რამე, ძალაუნებურად ისევ გალაკტიონის ის „უსივრცო არე“, „უსივრცო ბალი“ თუ „უსივრცო საკურთხეველი“ მაგონდება, ის, რასაც შემდეგ პოლ ვალერიმ „უსივრცო სიცარიელე“ ან „არარსებული არსებობა“ უწოდა.

რატომ? აბა, რა ვიცი, რატომ! განა ყველაფრის ახსნა შეიძლება! ასე რომ იყოს, ჩვენი აზროვნება ალბათ გროშ-კაპიკად არ ეღირებოდა, რადგან არ იქნებოდა ის სიხარული, რასაც იღუმალების სფეროში ძიება ანიჭებს ადამიანს. ა. აინშტაინი წერს:

— ყველაზე მშვენიერი და ღრმა განცდა, რაც ადამიანს ხვდება ხოლმე წილად, ეს არის იღუმალების გრძნობა... ვისაც ეს არ განუცდია, ცოცხალ ლეშად თუ არა, ყოველ შემთხვევაში ბრმად მიმაჩნია...

შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანის ასეთ ბუნებრივ მოთხოვნილებას ეხმაურება როგორც „პოეზიის ინტეგრალები“, ისე „კვანტური ლოგიკა“. მიუხედავად ამისა, არ მინდა იფიქროთ, რომ სწორედ ამ პოეტურ ინტეგრალებთან დაკავშირებით კვანტურ თე-

ორიაზეც თუ ჩამოვადგდე სიტყვა, ამ ბოლო დროს ფიზიკოსებისა და ლირიკოსების ურთიერთობის პრობლემად ქცეული თვალსაზრისი მაინტერესებდა. არა. მე ვიცი, რომ საკავშირო აკადემიის ენათმეცნიერების ორი ინსტიტუტის გაერთიანებულ სიმპოზიუმზე ასეთი მოხსენებაც იყო წაკითხული „პოეზია და კვანტური თეორია“. მაგრამ უნდა გითხრათ, რომ ეს, ჯერაც სადაო ალიანსი არც ისე ახალია, როგორც ახლა ფიქრობენ. ამის შესახებ ჯერ კიდევ ოციან წლებში წერდნენ, განსაკუთრებით ე. წ. კონსტრუქტივისტები, რომელნიც ინტეგრალებთან ერთად „ლოგიკური კვანტების“ საშუალებითაც ცდილობდნენ თანამედროვე პოეზიის არსებითი საკითხების განმარტებას. რამდენადაც გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებსა და იმ „ლოგიკურ კვანტებს“ შორის რამე პრინციპულ სხვაობას ვერ ვხედავ, იქნებ ღირდეს ორიოდ სიტყვით ამ საკითხსაც შევეხოთ...

... როგორც ცნობილია, ცნება „კვანტი“ (ლათ. quantum) პირველად ფიზიკოსმა მაქს პლანკმა იხმარა ენერჯიის უმცირესი რაოდენობის გამოსახატავად. მას უფრო სინათლის კვანტი (ფოტონი) აინტერესებდა და ამტკიცებდა, რომ სინათლე ვრცელდება არა უწყვეტი, ტალღობრივი მოძრაობით, არამედ ბიძგებით, ნაწილ-ნაწილ, რასაც კვანტებს უწოდებდა. მაქს პლანკმა გააერთიანა სინათლე, სითბო, ელექტროობა და შექანია, რითაც კვანტიც თავისებურ ინტეგრალურ ცნებად იქცა.

კონსტრუქტივისტების აზრით, რაღაც ამის მსგავსს ვხედავთ პოეზიაშიც. აქ ერთი ფორმის შეცვლა მეორეთი იწვევს ლოგიკისა და კონსტრუქციების რღვევას. მათი აზრით, 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 ნახტომსო“), რასაც ლიტერატურათმცოდნეებმა ჯერ კიდევ მაშინ „ლოგიკური კვანტი“ უწოდეს. ამტკიცებდნენ, რომ ყოველი სიტყვა (ცნება) არის ლოგიკური კვანტი, ე. ი. მეტყველების აზრობრივი აგებულების (смыслоустроение) ერთეული. კ. ზელინსკი წიგნში „Ритм и поэзия“ ჯერ კიდევ 1928 წელს წერდა:

— თვით სიტყვას ჩვენ ვუწოდებთ ლოგიკურ კვანტს, რითაც აღვნიშნავთ სიტყვის რაოდენობრივ დასშულობას — იმას, რომ სიტყვები გვეძლევა როგორც აზრობრივი ერთეულები, მახვილები,

მოტივები, რაც თავისი ფორმალური სტრუქტურით დაუნაწევრებელია.

რაც შეეხება „სუბლიმურ ნახტომს“, ეს თავისებური აფეთქებაა (ახლა ამბობენ, „სემანტიკური აპარატის აფეთქება“), რაც სრულიად ახალ ხარისხს ქმნის. იგივე კ. ზელინსკი აცხადებდა:

— აი, სწორედ ეს აფეთქება, ლოგიკური ბირთვის დარღვევა, ახალ, განუსაზღვრელ მნიშვნელობათა და აზრთა გახსნასთან ერთად იწოდება 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 (смыслоразрушение) — კვლავწარმოება (смыслообразование) და ახალი აზრის გამობატვა (смыслоустройством). კ. ზელინსკის შეხედულებით ასეთია სიტყვის შინაგანი და ორმხრივი წინააღმდეგობის დიალექტიკა, რასაც ისევ „სიტყვათა კვანტურ ბუნებას“ უწოდებს და პოეზიის არსებით ნიშნად მიიჩნევს.

გალაკტიონის ინტეგრალურ პოეზიაში ამის უამრავი მაგალითია. იგი სიტყვათა თავისებური გადაადგილებით თუ ანტინომიურ ცნებათა მოულოდნელი შეკავშირებით არღვევს სინტაქსური ლოგიკის კანონებს და ისეთ „მოქმედების არეს“ (ფიზიკოსები ამბობენ ასე) ქმნის, რაც მკითხველის წარმოსახვისა და ასოციაციების სრულ თავისუფლებას მოითხოვს.

ერთხელ სადღაც წავიკითხე: „მოულოდნელად წინ გამოშვებული ცხვირი“ და იმის შემდეგ სულ ვფიქრობ: რას უნდა ნიშნავდეს ეს? გ. აპოლინერი წერს, „მოულოდნელობაა პოეზიის უმნიშვნელოვანესი წყარო“. გალაკტიონის შემოქმედება კი სავსეა ამგვარი მოულოდნელობებით. ავიღოთ თუნდაც ჩვენთვის კარგად ცნობილი მაგალითები:

... ტოტებს ქარისას გადაყვა მარტი.

გახსოვს, ტოტი ქარისა

აქანებდა მთვარესა.

... ქარის აკორდად გარდაქმნილი ჩემი არსება.

ლამე, მარტობის მტევნით დახურული.

... ისევ დაიდებს რაზას შემოღამების ცელი.

... როგორც თვითმკვლელი დღიურს,

შლიდა ლაქვარდი ყანებს.

და მრავალი სხვა.

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 ან 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“.

მე მგონია, ამგვარი თვალსაზრისის კანონად ქცევა და მისი ტოტალური განვრცობა მართებული არ არის. იგი ცალკეულ შემთხვევებში შეიძლება სწორიც იყოს, ვთქვათ, პოეტური ინტეგრაციების მიმართ და არა საერთოდ. იგივე უნდა ითქვას შეხედულებაზე, რომ პოეზიის აზრი ლოგიკურ მნიშვნელობაში კი არ არის, არამედ აზრობრივ ნიშანთა თამაშში. ყოველთვის ასე როდია. ამიტომ, როცა ამა თუ იმ თეორიულ დებულებას ვაყენებთ, იგი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში პოეტურ ნაწარმოებთა კონკრეტულ მაგალითებზე უნდა გავსინჯოთ. ისე კი, პოეზიის თეორიაში ზედმეტად კანონმდებლური ტონი არც გამოდგება. ლექსი იმდენად სახეცვალებადი და ინდივიდუალური მოვლენაა, რომ მისი ზოგადი კანონების ტყვეობაში მოქცევა გაუმართლებელია. მე, მაგალითად, ვერ წარმომიდგენია, როგორ მოხერხდება გალაკტიონის პოეტიკის ზოგადი კანონების დადგენა. აქ იმდენი სახესხვაობაა, ფორმათა მრავალფეროვნება, ნიუანსები, ვარიაციები, რომ ამგვარ კანონებს ვერ შეეგუება. ამ შემთხვევაში ვერც „ინტეგრალური“ და ვერც „კვანტური“ ხერხების გამოყენება გვიშველის. მართალია, ამგვარ „გაპირვებაში“ მყოფთ კიბერნეტიკა გვიპირდება ელექტრონული მანქანებით დახმარებას, მაგრამ ჯერ არავინ იცის, ამ საქმიდან რა გამოვა. სულერთია, ჩვენ ისევ გრძნობითი აღქმის სფეროში ვრჩებით, რის გამოც საგნებისა და მოვლენების (აღბათ, პოეტური ინტეგრაციებისაც) მხოლოდ მცირე ნაწილს შევიმეცნებთ, დანარჩენი კი ჩვენი ცნობიერების მიღმა რჩება. ამის გამოა, რომ პოეტები ჩვენთვის ჯერ არარსებული არსებობის სფეროსკენ მიილტვიან. „შეუცნობის იმ უცნობ ინვენციებში“, რაც ჩვეულებრივი ხედვისთვის მიუწვდომელია და რასაც რემბო ნათელმხილველობას უწოდებდა. მისი აზრით, პოეზია „ვუალის იქითა ვიზიონების ხილვაა“, „შეუცნობში შედწევა“, რასაც ვაჟა „უნახავის დანახვას“ უწოდებს. შეუცნობის ამგვარი ინვენციები, როგორც

პოგახსენეთ, გამოსახვის ახალი ფორმების აღმოჩენას ითხოვენ. ასეთ ცდებს კი კონსერვატიულად განწყობილი „ძველი“ მწერლობა და კრიტიკა ყოველთვის ხელგაშლილად როდი ხვდება. ამიტომ წერდა ვალაკტიონი:

— ჩვენში მწერლობამ ახალი მიმართულება მიიღო და ახალი კრიტიკაც შვა, მაგრამ არაფერი იმდენად გასაკვირალი არ არის, როგორც დევნა იმ ახალგაზრდა მწერლებისა, თუ ვინმე რედაქტორს ან თუნდაც კერძო პირს ხელში ჩაუვარდა იმათი ნაწერი, იცოცხლეთ, ის არაფერს დაემსგავსოს, ანდა, მეც შევხვედრე ვარ რომელიმე ძველ მწერალთაგანს, რომელსაც გული ბრახით ქონდა სავსე იმის გამო, რომ მწერლობა ახალ გზას დაადგა, დასტოვა ძველი, როგორც რაღაც ხავსმოდებული და გამოუსადეგარი რამ...

აბა, სხვანაირად როგორ იტყოდა პოეტი, რომელიც დღენიადაგ მოუწოდებდა ახალგაზრდებს, — ახალი, ახალი! მოგვეცით ახალიო...

### უხილავის ხილვა...

ასე იქმნება თანამედროვე პოეზიის საფუძვლები არა მარტო ჩვენში, არამედ მთელ ევროპაში. ვიმეორებ, რომ ეს არ არის სრულიად ახალი მოვლენა. მის ძირეულ ნიშანთაგან ბევრ რამეს თავისი ისტორია აქვს ლიტერატურისა და ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში. იგივე ვან გოგი, რომელიც ანდრე მალროს თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთ ფუძემდებლად მიაჩნია, წერს:

— მე ჩემს ნამუშევარში ვხედავ ანარეკლს იმისას, რამაც გამოიტაცა. მე ვხედავ, რომ ბუნება მელაპარაკა და რაღაც მომიყვა კიდევ და მე ეს გადმოვეცი ჩემი სტენოგრაფით (სხვათა შორის, ვალაკტიონი წერს დღიურებში, ეს სტენოგრაფია დიდებული გამოგონებააო. — მ. კ.). ჩემს სტენოგრაფიაში იქნება სიტყვები, რომელთა გაშიფვრა არ შეიძლება. იქნება შეცდომებიც, გამოტოვებული ადგილებიც, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მასში მაინც დარჩება რაღაც იქიდან, რაზედაც მელაპარაკა ტყე, ზღვის ნაპირი და ადამიანის სხეული. ეს კი სრულიადაც არ არის ირიბი ან პირობითი ენა, რომელსაც ქმნის თვითონ ბუნება, არამედ წარმოშობილია მექანიკურად აღქმულ მანერითა და სისტემით...

როგორც ხედავთ, აქ ბევრი რამაა თქმული, რაც პოეტური ინტეგრალებისთვისაც დამახასიათებელია. ეს კი იმის ნიშანიცაა, რომ თანამედროვე ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა დარგს სა-

ერთო კონსტრუქციული საფუძვლები აქვს. ყოველივე ეს რთული ინტეგრალების სფეროა და მის აღქმას წარმოსახვის ისეთი ძალა და ასოციაციების თამაში უნდა, რაც იმ „ვიზიონების მიღმა ხილულს“ პლასტიკურ სურათად აქცევს. როგორც ამბობენ, ამისათვის ერთგვარი ფსიქოლოგიური შემზადებაცაა საჭირო, რადგან ახალი და უჩვეულო ყოველთვის ძნელი ასათვისებელია. იგი ხშირად საგონებელში გვაგდებს, გვაშინებს, ზოგჯერ გვაიძულებს კიდევ ზურგი ვაქციოთ მას. ფსიქოლოგების აზრით, ახალი მაშინ უფრო გვეგრის სიამოვნებას, როცა ძველს ვაღარებთ ან „ნაწილობრივ მაინც გამოვიცნობთ“.

უილიამ ჯეიმსი წერს:

— ყოველ ცალკეულ ფაქტს ჩვენ ვათავსებთ განსაზღვრულ რუბრიკაში, რაც შეიცავს გარდასულ შთაბეჭდილებებს. ამასთანავე, ძალიან გვიძიმს დადგენილი რუბრიკების შეცვლა ახალი ფაქტების მიხედვით. მოვლენებს, რომელნიც უპირისპირდებიან ჩვეულებრივ რუბრიკებს, ვივიწყებთ ან კიდევ მცდარ შეფასებას ვაძლევთ, მაშინ როცა არაფერია იმაზე სასიამოვნო, ვიდრე ძველისა და ახლის ასიმილაცია, არაჩვეულებრივის გამოცანისებური გამოძვლავება და მისი დაკავშირება ჩვეულებრივთან. ძველისა და ახლის ძლევამოსილი ასოციაცია ყოველგვარი ინტელექტუალური კმაყოფილების ტიპიური ნიშანია. ამგვარი ასოციაციის წყურვილი იწვევს მეცნიერულ ცნობისმოყვარეობას...

ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ — „პოეტურსაც“, რადგან ამის გარეშე არც არავითარ ესთეტიკურ სიამოვნებაზე შეიძლება ლაპარაკი. პოეზია რაღაც განსაკუთრებულის, სხვებისათვის უხილავისა და შეუცნობის აღმოჩენაა, ის, რასაც ა. აინშტაინი „შემეცნების უმაღლეს ფორმას“ უწოდებს, „გონებისათვის მიუწვდომის აღქმას, იმის გაცნაურებას, რაც უშუალო განცდების ქვეშაა დაფარული“.

აღამიანის ცნობიერება ამ „უხილავისა“ და „გამოუცნობის“ ბნელითაა გარემოსილი. თვით სასაფლაოს „თავდახრილ ქადრებს“ და „სურნელოვან აღუანდრებსაც“ უხილავის ხმა ესმით. საერთოდ კი, გალაკტიონის თქმით,

უხილავი ყველგან სუფევს, უხილავი ყველგან გეძებს,  
უხილავი გაგახარებს, უხილავი აგაკენესებს.

იგი სულ „უხილავის“ ძიებაშია. ამიტომ ამბობს:

ხშირად ვოცნებობ და შევეცქერი ცას,  
ვეძებ უხილავს...

ბოდლერს იგივე თვალსაზრისი აქვს გამოთქმული:

— ხელოვნების უმაღლესი აზრი ის არის, რომ შექმნას ხილული მშვენიერება, რაც ისევე იმეტყველებს უხილავზე, როგორც სამყარო ღმერთზე...

ასეა მხატვრობაშიც. პაულ კლემს უწერია:

— ხელოვნება ხილულს კი არ იმეორებს, არამედ უხილავს აქცევს ხილულად...

სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს. მაძიებელი პოეტი ყოველთვის „უნახავის დანახვას“ ცდილობს და შეუძლებლისკენ მიიღრტვის. მანტო ამბობს ფაუსტის შესახებ:

მიყვარს, როდესაც შეუძლებელს ეტრფიან ქვეყნად.

მერე ის ფაუსტი, თომას მანის თქმით, ყველა ადამიანის ბედის პარადიგმად იქცა, და წაძიებლობამაც ტოტალური ხასიათი მიიღო, იმდენად ტოტალური, რომ ვაჟამ მას „თვალ-გულის გაუმადღრობაც“ კი უწოდა. დგანან და ელიან მისი მთები.

— ელიან ვის? ან რას? — წერს ვაჟა, — რაღაცას. დიახ, რაღაცას. ეს რაღაცაა უნახავის დანახვა. ჰნახეს და გაათავეს, რასაც იმათი თვალი და გული მისწვდებოდა. სხვა ახალი მოსწყურებია იმათ თვალსა და გულსა. ეს ხომ თვალ-გულის გაუმადღრობაა? სწორედ რომ ისაა...

აბა, როგორ?! შეუცნობის სფერო ამოუწურავია, უსასრულო, პოეტური ინტეგრალები კი იმის ძიებაცაა, რაც არის ის, რაც არ არის და არ არის ის, რაც არის...

## მე ვხედავ სიზმრებს,

### არა თქვენებურს...

#### გამოუთქმელი მეტყველება...

ყოველივე ეს ლიტერატურათმცოდნეობასა და ფილოსოფიაში კარგად ცნობილი შეცნობილისა და შეუცნობის ურთიერთმიმართებას უკავშირდება. აქ კი იმდენი, ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული შეხედულებებია გამოთქმული, რომ მათი ერთ არხში მიშვება შეუძლებელია. შეღინგი ამტკიცებდა, ყველაფერი შეუცნობიდან იწყება და შეცნობილისკენ მიდის, მაშინ როდესაც ხელოვნებასა და ლიტერატურაში პირიქით ხდებოდა. შილერი არ დაეთანხმა ამას და გოეთეს გაუგზავნა წერილი, სადაც ერთნაირი აზრით იხმარა ცნებები „შეუცნობი“ და „გაუცნობიერებელი“. ამაზე გოეთემ უპასუხა:

— ყველაფერი, რასაც გენიოსი ქმნის, წარმოსდგება შეუცნობისაგან.

ფროიდმა კატეგორიულად უარყო ამგვარი თვალსაზრისი და განაცხადა, ყოველგვარი სულიერი პროცესი საერთოდ შეუცნობიაო. ამით მან „მოხსნა“ ძველი მაქსიმა: „გონების ნაყოფი სულში მტკიცდება“ (ამგვარ მსჯელობებს რომ ვისმენ, სულ იმას ვფიქრობ, ნეტავი მაჩვენა კაცი, რომელიც გარკვევით ამიხსნის, რას ნიშნავს ეს „სული“, რასაც ასე უდარდელად ვატრიალებთ ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში!). როცა ამ საკითხს უფრო ჩაუღრმავდნენ — ბევრი რამ გაირკვა. თუმცა „გაირკვა“ კი არა, ისევ ერთმანეთის საწინააღმდეგო აზრები გამოითქვა. ასე მაგალითად, კარლაილი წერს, ყველაფერი შეუცნობიდან ამოიზრდება, როგორც მუხა დედამიწიდანაო. პასკალი გაცხადების შეუცნობლობას აღიარებს. მისი აზრით, ინტუიცია წინ უსწრებს გონებას, განსჯას. იგი უშუალოა, მოულოდნელი და შემეცნების უცილობელი წყარო. ამი-

ტომაც უწოდებს მას „ბუნებრივ ინსტიქტს კეშმარიტების შესახებ“, იგი საგნებსა და მოვლენებს აღიქვამს ერთობლივად, დაუნაწევრებლად, რითაც უპირისპირდება დისკურსიულ აზროვნებას. ეს თვალსაზრისიც მნიშვნელოვანია პოეტური ინტეგრალების გასაგებად. უფრო კი კანტის შეხედულება, რის მიხედვითაც არსებობს გრძნობითი ხედვა და შეგრძნება იმისი, რაც არის, მაგრამ ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელია. ეს „ბუნდოვანი წარმოდგენების“ სფეროა, სადაც გაცნობიერებულს მხოლოდ მცირე ადგილი უჭირავს. კანტი წერს, რომ ჩვენი „სულის რუქაზე“ მხოლოდ უმნიშვნელო პუნქტებია განათებული. ამიტომ ყოველი ახალი გამოჩენა იწვევს გაოცებას საკუთარი არსის მიმართ. ისმის კითხვა: საიდან? როგორ? ამას მოჰყვება ჰიპოთეზები: ღმერთი მკარნახობს, ეს მუხების წყალობაა, ზეშთაგონება და სხვა, მაშინ როდესაც სინამდვილეში რამე გაღიზიანებით, ბიძგით, იმპულსით ზდება ამა თუ იმ ჩაბნელებული პუნქტის მოულოდნელი განათება. ყოველივე ამას, კანტის აზრით, შემდეგაც როდი ვაძლევთ ცნობიერ ფორმას, რის გამოც იგი პოეზიაში ლოგიკური ფორმით კი არ გამოიხატება, არამედ იგულისხმება. ფილოსოფოსები ამას „გამოუთქმელ მეტყველებას“ უწოდებენ, პოეტები, მათ შორის გალაკტიონი კი „პოეტურ ინტეგრალებს“, რომლის ნიშნებსაც მის შემოქმედებაში უკვე არაქართველი მკითხველებიც ამჩნევენ. ა. მეფიროვი წერს:

— გალაკტიონი სტრიქონს უცებ წყვეტს და რჩება იღუმალი აზრებით სავსე ცარიელი ადგილები...

სწორედ ეს „ცარიელი ადგილებია“ პოეტური ინტეგრალების ასოციაციური წარმოდგენებით სავსე.

მე ვფიქრობ, რომ ეს თანამედროვე პოეზიის ერთი უმთავრესი ნიშანთაგანია. ამიტომაც, რომ ვინც კანტის შემდეგ მსჯელობს ამავე საკითხებზე, ასე თუ ისე მაინც მის შეხედულებებს „მეორებს. ვუნდტი, მაგალითად, სარგებლობს კანტისეული „სულის რუქით“, მაგრამ მას „შემეცნების მაფიქსირებელ ველს“ (Blickfeld des Bewusstseins) უწოდებს, სადაც საგნები და მოვლენები ცხადადაც არიან აღბეჭდილნი და ბუნდოვნადაც (გალაკტიონი ამას „ნეგატივს“ უწოდებს), ზოლო რაც ამ ველზე ან „შეუცნობის ბნელში“ არ გამოჩნდება, ის, გალაკტიონის თქმით, სამარადყამოდ დაუნახავია, თუ, რა თქმა უნდა, „ელვა“ არ გაჰკრავს იმ „ბნელს“ და არ ასახავს სურათს. ამის გასაგებად მე მინდა ამჯერადაც განმარტების იგავურ ხერხს მივმართო:

ერთხელ, ქართველ კინოშუშაკებთან (რეჟისორი რ. ჩხეიძე, მსახიობი ზ. ბოცვაძე) ერთად ინდოეთში ვიყავი ხაერთაშორისო კინოფესტივალზე, ოფიციალურად უპირავე ფილმს გეოჩვენებდნენ, მაგრამ რამდენჯერმე ჩვეულებრივ კინოსანსებსაც დავესწარი თეატრში. მე გაოცებული დაერჩი, თუ რამდენი დრო იკარგებოდა ფილმის დაწყებამდე კინორეკლამების ჩვენებაზე. როგორც ჩანს, ამან მისცა ბიძგი ერთ გასაოცარ აღმოჩენას, რაც ფსიქოლოგებმა გააკეთეს. აღრე განსაზღვრული მეტრაჟის კინოფირს უჩვენებდნენ. ვთქვათ, ლუდის კომპანიის შესვეურთა შეკვეთით: პაპანაქება სიცხე, ოფლში გაღერილი მოქალაქენი. ქაფმორეულ ქარვისფერ ლუდს უზარმაზარი კათხით ნელ-ნელა სვამს ვილაც ჩასუქებული პიროვნება და საზე სიამოვნებისაგან ასე აქვს გაბადრული, რომ ამის მყურებელს თვითონაც მოუნდება ლუდის დაღუვა და რეკლამის მიზანიც ეს არის.

შემდეგ ფსიქოლოგებმა ასეთი ცდა ჩაატარეს: ლუდის სარეკლამო ფირი თითო-ოროლა კადრებად დაჭრეს და მხატვრული ფილმის მეტრაჟში ჩააწებეს განსაზღვრული ინტერვალებით ისე, რომ ეკრანზე ლუდის სმის ეპიზოდი სულაც არ ჩნდებოდა. მიუხედავად ამისა, გამოირკვა, რომ იგი შინც მოქმედებდა მყურებელთა „შემეცნების მათქმირებელ ველზე“ და თითქმის იმავე ეფექტით, როგორიც სარეკლამო ფილმის ცალკე ჩვენებით.

საოცარიც სწორედ ეს არის: როგორ? ფსიქოლოგები ამბობენ: ლუდის სმის გამოხახულება ეკრანზე თითქოს „არ ჩნდება“ და არც ვხედავთ, როგორ სვამს ის კაცი ლუდს, თუმცა სინამდვილეში ასე არ არის: სურათი კი ჩნდება, მაგრამ ისე სწრაფად ჩაივლის, რომ (კანტის მიხედვით) გაცნობიერებულ ფორმას ვერ ვაძლევთ მას, ე. ი. სურათი აღიბეჭდება მხოლოდ ქვეცნობიერობის სფეროში. იგი ასევე ქვეცნობიერად მოქმედებს ჩვენზე და იწვევს შესაფერის ეფექტს.

რალაც ამის მსგავსი ხდება ინტეგრალური პოეზიის აღქმის დროსაც. ჩვენ „ვხედავთ“ მხოლოდ პოეტურ ტექსტს, — ვუყურებთ, ვკითხულობთ ან ვისმენთ მას; ხოლო ის, რაც ამ ტექსტშია „ჩასაიდუმლოებული“, მყდავნდება ქვეცნობიერად და ისიც არა გონების, არამედ „ჩვენნივე სულის თვალთა წინაშე“. თ. ელიოტმა ამას უწოდა „აღქმა გრძნობებისა და გონების მიღმა“, სადაც სიტყვა მარცხდება („უსიტყვო სიტყვები“) და რჩება მხოლოდ მნიშვნელობა. ის, რაც აღიბეჭდება ჩვენს „მათქმირებელ ველსა“ თუ „სულის რუქაზე“ და ქვეცნობიერად იწვევს განწყობილებას, ქმნის ესთეტიკურ ემოციას, რაც პოეზიის მიზანს შეადგენს და 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 ინტუიციურად უნდა ვიგრძნოთ ეს და შესაძლებელ ფორმებში გამოვხატოთ, რაც ძნელია, ძალიან ძნელი, პიკასოს აზრით კი — შეუძლებელიც:

— უცხო კაცი განა ჩემსავით იგრძნობს ჩემეულ სურათს? —  
წერს იგი. ვის შეუძლია მითხრას, სურათის ხატვა რომ დავიწყე,  
რა ვიგრძენი მე პირველად, როდის რა აღმიქვა ჩემმა წარმოსახვამ  
ან რამდენ ხანს ვხატავდი სურათს? მეორე დღეს მე თავად ვერ გა-  
მირკვევია, წუხელ რა დავხატე. მაშ როგორღა შეუძლია უცხო ადამი-  
ანს, ჩემს ოცნებებში, გრძნობებში, სურვილებსა და აზრებში შე-  
აღწიოს; ისინი ხომ, ვიდრე სინათლეს იხილავდნენ, დიდხანს მწიფ-  
დებოდნენ...

აქ რომ პიკასო არა მარტო რიგით თვალსაზრისს, არამედ თავი-  
სე შემოქმედების ძირითად პრინციპს გამოხატავს, ჩანს მისივე  
სიტყვებიდან:

— მე მინდა მივალწიო ოსტატობის ისეთ საფეხურს, რომ ვე-  
რავენი განსაზღვროს, როგორ იქმნებოდა ჩემი ესა თუ ის სურათი.  
რატომ? უბრალოდ, მინდა ჩემმა სურათმა მხოლოდ გრძნობა გა-  
მოსახივოს...

თუ გალაკტიონის „გამოსახებასა“ და პიკასოს „გამოსახივებას“  
სინქრონულად გავიაზრებთ, ადვილად მივხვდებით, რატომ არის  
ხელოვნებასა და ლიტერატურაში უაღრესად მნიშვნელოვანი, გა-  
ვიგოთ რა მიმართებაშია შეცნობილის პოეტური ანაბეჭდი „სულის  
რუქასა“ თუ „შემეცნების მაფიქსირებელ ველზე“ აღბეჭდილ მო-  
დელთან. ჩვენ ხომ ვიცით, რომ ეს ერთი და იგივე არ არის. ამი-  
ტომაც უნდა გავარკვიოთ, რამდენად შეესატყვისება ანაბეჭდი მო-  
დელს, რადგან აქ ბევრი საკვანძო საკითხი იყრის თავს: ასახვის  
რეალისტური თუ არარეალისტური მეთოდი, შემეცნების თავისე-  
ბურებანი მეცნიერებასა და ხელოვნებაში, ნამდვილისა და წარ-  
მოსახულის ურთიერთობა და სხვა. უნდა გაიკვეს, ვთქვათ, მეც-  
ნიერისა თუ ხელოვანის მიერ „დამზადებული მოდელი“ რამდე-  
ნად ემთხვევა (თუ სულაც არ ემთხვევა) „სულის რუქაზე“ აღბეჭ-  
დილ სინამდვილეს (ფსიქოლოგები „ანაბეჭდების ბიბლიოთეკასა“  
და „მეხსიერების არქივზეც“ წერენ). ეს საყურადღებოა, რადგან  
მხატვრული ფაქტის სახით ჩვენ უშუალოდ მოდელი კი არ გვეძ-  
ლევა, არამედ მისი ანაბეჭდი, თუმცა ამ შემთხვევაში, იქნებ უფრო  
სწორი იყოს, „ანაბეჭდის გამოსახება“ ვთქვათ, რადგან სინამდვი-  
ლე ჭერ ცნობიერებაში აღიბეჭდება, შემდეგ კი მხატვრულ ნა-  
წარმოებში გამოსახება. ამასობაში „სინამდვილე“ გზადაგზა კარ-  
გავს რაღაც ნიშნებს და იძენს ახალს. ეს რთული შემოქმედებითი  
პროცესია და ამიტომ არც შეიძლება მოდელი უდრიდეს ანაბეჭდს,  
ხოლო ანაბეჭდი — მის მხატვრულ „გამოსახებას“ (შეგახსენებთ,  
რომ ეს გალაკტიონის ტერმინია). მოდელის რეპროდუქცია და მი-

სი სუბლიმური პროექცია სხვადასხვა რამეა. მათ შორის დიდი მანძილია. ეს განსაკუთრებით პოეტურ ინტეგრალებს ეხება, სადაც სწავობა იმდენად რადიკალურია, რომ მოდელი უშუალოდ არ იგრძნობა შედეგში. მხატვრული რეალიზაციის პროცესში იგი თანდათან ბუნდოვანდება და ბოლოს სულაც გარდაიხსახება ახალ, ფაქტიურად სულ სხვა ფორმაში. მხატვრობაში ისევე პიკასო გამოხატავს ამ გარდასახვის პროცესს:

— თქვენ გგონიათ, — წერს იგი, — ჩემთვის მნიშვნელოვანია ის, რომ ჩემს სურათზე ორი კონკრეტული ადამიანია გამოხატული? (ინტეგრალურ პოეზიაში: ორი ანტინომიური სიტყვა. — მ. კ.). ოდესღაც ორივენი არსებობდნენ ჩემთვის, ახლა აღარ არსებობენ. „ხილვამ“, მათი დანახვისას რომ აღმეძრა, თავდაპირველად ჩემში რაღაც გრძნობა გააღვიძა, მერე და მერე მათი რეალური არსებობის შეგრძნება გაბუნდოვანდა, ადამიანები ფიქციად იქცნენ, საბოლოოდ სრულიად გაქრენ, ან უკეთ, სხვადასხვა პრობლემებად გარდაიხსახნენ (პოეზიაში: განუსაზღვრელი მესამის კონგლომერატი. — მ. კ.). ეს არის უკვე არა ორი ადამიანი, არამედ ფორმები და ფერები (პოეზიაში: ანტინომიურ სიტყვათა კორელატურული დაწყვილება. — მ. კ.), თანდათანობით რომ მიიღეს ამ ორი ადამიანის (ორი ცნების. — მ. კ.) იდეა და თავისთავში (მესამის კონგლომერატში. — მ. კ.) ინახვენ 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 გაწყვეტილია, 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 პიკასო:

— 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 გარდაიხსახებიან, მაგრამ არ ქრებიან...

ეს, ალბათ ასეა, მაგრამ სურათის მაყურებელმა ან ლექსის წამკითხველმა როგორ უნდა აღიქვას ეს?

სწორედ ამაშია თანამედროვე ხელოვნებისა და ინტეგრალური პოეზიის „გაგების“ თუ „აღქმის“ სირთულე.

აქ ასეთი კითხვაც ისმის:

რისი სირთულეა ეს? ფორმის თუ შინაარსის? ან იქნებ ორივე ერთად, როგორც რთული, ქაოსური ცხოვრების შესაფერისი სტილი?

სპეციალისტების აზრით, სიძნელე აქ ის არის, რომ პოეტური ნაწარმოებების ერთიან სტრუქტურაში შემაჯავალი ინტეგრალური მნიშვნელობის მქონე ელემენტები შეფარდებისა და დაპირისპირების თუ ანტინომიურ ცნებათა კორელატური დაწყვილების — (გალაკტიონთან: ქარის სიმძიმე, მთვარის ტყუპები, ჭარხლის ხარხარი და ა. შ.) ისეთი რთული სისტემაა, რაც ჩვეულებრივ ენობრივ კონსტრუქციაში აბსოლუტურად შეუძლებელია. ეს ქმნის სრულიად მოულოდნელ, თანაც პოეტური ნაწარმოების გარეშე მართლაც წარმოუდგენელ, ახალ სემანტიკურ შინაარსს, რაც მხოლოდ ლექსის მთლიან სტრუქტურაში ვლინდება. პოეტური ინტეგრალების ამგვარი „შინაარსი“, როგორც წესი, არ ეთანხმება ტექსტის წმინდა ენობრივ მნიშვნელობას, პირიქით, შეგნებულადაც არღვევს მას. ეს იძლევა მრავალმხრივი (თავისუფალი) ასოციაციების ამოუწურავ საშუალებას, რაც თავის მხრივ პოეტური ტექსტის ინტერპრეტაციის ასეთივე მრავალსახეობას იწვევს. ასეთ შემთხვევაში ბუნებრივი ენის კანონზომიერებათა რღვევა ახალი მხატვრული ინფორმაციის წყაროდ იქცევა, მაგრამ...

აი, სწორედ აქ არის პოეტური ინტეგრალების დამახასიათებელ ნიშანთა შეცნობის ბეწვის ხიდი. ბუნებრივი ენის სინტაქსური წყობის ყოველგვარი რღვევა ხომ არ შეიძლება ახალი პოეტური ინფორმაციის (იგულისხმება ემოციური ინფორმაცია) წყაროდ იქცეს. ვთქვათ, ასე: „ადამიანი მიდის მთაში“ და „მთა მიდის ადამიანში“ ან „კარადა დგას ოთახში“ და „ოთახი დგას კარადაში“...

— რიგშეცვლილი სიტყვები სხვა აზრს იძენსო, — წერდა პასკალი.

ამგვარი ცდები არის თანამედროვე პოეზიაშიც, მაგრამ ეს არ შეიძლება კანონზომიერ მოვლენად ჩაითვალოს თუნდაც იმიტომ, რომ იგი არ იძლევა მხატვრულ ეფექტს. სამაგიეროდ, როცა მთელი ლექსი, სტროფი ან თუნდაც ტაეპი რთულ კომპლექსურ (სტრუქტურულ) ნიშანს წარმოადგენს, ეს დიდ მხატვრულ ეფექტს

ქმნის („ტოტებს ქარისას გადაჰყვამარტი“, „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“ და სხვა ამგვარი). რითი? ამას ვინ იტყვის! ესაა, ალბათ, ის „საიდუმლო წვეთი“, რაზედაც გალაკტიონი წერს და რასაც ჩვენ, ალბათ, ვერასოდეს ვერ გავიგებთ, რადგან იმავე პასკალის მიხედვით, „გონების ამ ქმედითობის დაფარულ არსს სიტყვით ვერავენ ვერ გამოხატავენ, ხოლო მისი შინაგანი განცდა ხელეწიფება მხოლოდ ზოგიერთს“. ამის მიზეზი კი, ალბათ, ის არის, რომ აქ სიტყვა, ცნება, შინაარსი, სინტაქსი, ლოგიკა შთანთქმულია (ახლა ამბობენ, „აბსორბირებულია“) შემოქმედებით ფაქტში, თანაც ისე, რომ მისი აღდგენა ძლიერ გართულებულია ან სულაც შეუძლებელი. იგი უკვე აღარ ემორჩილება გონების კონტროლს და თითქმის მთლიანად გადატანილია თავისუფალი ასოციაციებისა და ემოციების სფეროში. რა თქმა უნდა, მათ შორის რაღაც დამაკავშირებელი რგოლებიცაა, მაგრამ ეს ისე პოტენციურადაა ჩასაიდუმლოებული ლექსში, რომ მისი გაცნაურება შესაძლებელია მხოლოდ ნაწარმოების სტრუქტურულ მთლიანობაში და ისიც არა ყოველთვის. ასე, ალბათ, იმიტომ ხდება, რომ შემოქმედებით პროცესზე (მოდელიდან გამოსახებამდე) იმდენი გარეგანი და შინაგანი ფაქტორი მოქმედებს, რომ ეს „დაშორება“, რასაც ვ. ი. ლენინმა „отлет фантазии от жизни“ უწოდა, ბუნებრივია და პრინციპულიც. რა ვუყოთ, რომ ასეთი ნაწარმოების აღქმა ძნელია, კვალში ჩასადგომი, არც თუ ისე იოლად მისახვედრი ან გასაგები. იგი წარმოსახვის დიდ დაძაბულობას მოითხოვს, სურათის ქმნას საკუთარ „გულ-გონებაში“, ნაწილის სუბლიმურ ტრანსფიგურაციას მთელში, იმის დასრულებას, რაც მხოლოდ მინიშნებულია. ვისაც „გონების სიზარმაცე“ სჭირს, ეს უმძიმს ან ნაწარმოების ზედმეტ გართულებად მიაჩნია. თქვენ გგონიათ, ამ შემთხვევაში მართლაც „ზარმაცებს“ ვგულისხმობთ? არა. ეს ირონიული თქმაა, თორემ ანატოლ ფრანსს სიზარმაცეს ვინ დასწამებს იმის გამო, რომ შარლ მორისთან პაექრობის დროს თვითონ თქვა, „ეს ჩემი სიზარმაცის ბრალიაო“, „მე ბუნებით მთქნარების მოყვარული დოყლაპია ვარო“ და სხვა ასეთი. მაინც რატომო, რომ ჰკითხოთ, აგიხსნით:

— მე იმ ასაკიდან გამოვედი, როცა გაუგებარს აღტაცებაში მოჰყავხარ. არ მესმის, რას ნიშნავს გამოცნობის სიხარული. აღამიანები, რომელთაც უნდათ ალოგიკური იყვნენ, შიშს მგვრიან. არ მწამს ახალი, რასაც წინასწარ განზრახვით ქმნიან სიხალისათვის...

ფრანსი მოითხოვს, ნაწარმოები იყოს უბრალო, ადვილად გასაგები. „მშვენიერება იოლად იბადებაო“, — ამტკიცებს იგი. მისივე სიტყვებია: „ჩვენ იმიტომ ვლაპარაკობთ, რომ გაგვიგონ“. ბოლოს კი დასკვნა:

— ყოველგვარი სიხარული გვებზრდება, გარდა გაგების სიხარულისა...

ეს შეიძლება ასეც იყოს, მაგრამ აქაც ზომიერებაა საჭირო, თორემ ყველას როდი მოსწონს ამგვარი „შემადრწუნებელი სიცხადე“. ხომ გახსოვთ, გოეთე როგორ დასცინოდა „ფილისტერათათვის სასურველ უმარილო გაგებითობას“ (platte-Verständlichkeit). ვ. როზანოვიმაც, ალბათ, ამიტომ თქვა:

— Для чего-же писать «в рот» читателю! თუმცა რაღა გოეთე ან როზანოვი, საქმე საქმეზე რომ მიდგა, თვითონ ანატოლ ფრანსმა თქვა, „სჯობს იგრძნო, ვიდრე გაიგო“. მეტიც. შემდეგში იგი სრულიად გაემიჯნა თავის ადრინდელ შეხედულებას, რაზედაც ეს-ეს არის მოგახსენებლით და სტეფან მალარმეს შესახებ დაწერილ სპეციალურ სტატიაში ასეთი რამ აღიარა:

— „იროდიადის“ მთელი სილამაზე ფრაგმენტებშია, და მე გტკბები იმითაც, რასაც ვერ ვიგებ. ვაჰ! განა ასე საჭიროა კარგად გაიგო, რომ შეიყვარო?! იღუმალება ზოგჯერ უფრო არ მოქმედებს? ოდესღაც მე მოვითხოვდი პოეზიისგან ზუსტ აზრს... ეს შეეცდომა იყო. დროთა განმავლობაში მე მივხვდი, რომ ვიდრე რამეთი დატკებოდე, სრულიადაც არ არის საჭირო ამისთვის წინასწარ გონებისაგან მიიღო ნებართვა...

თანამედროვე პოეზიის ერთ-ერთი ნიშანი ესეცაა. „გაგება“ ყოველთვის როდია ესთეტიკურ-ემოციური აღქმის მთავარი მოდუსი. ლირიკულ პოეზიაში ზოგჯერ ისეცაა, როგორც პაბლო ნერუდა წერს:

— მე მიყვარს ჩიტები. ბოღიში, რომ მე მათ ასე ვმღერო. ჩემი ზოგიერთი ლექსი ამის გამო გაუგებარია. მერე რა, განა ჩიტების ჭიკჭიკი გასაგებია ან გართიმული?!

როგორც ქვევით ვნახავთ, ეს გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალზეც ითქმის. თუმცა აქ ამ „გაუგებრობის“ თუ, როგორც თვითონ ამბობს, „უცნობლობის“ პრინციპი სრულიად თავისებურია, იგი რთულია, მაგრამ არა გაუგებარი. ა. ფრანს მიაჩნია, რომ „გაუგებარი“ ლექსების განმარტება შეიძლება. იგი აცხადებს, დრო რომ მქონდეს, მალარმეს ერთ ლექსზე „ფავნის ნაშუადღევ დასვენება“, ორ ტომ კომენტარს დაეწერა.

ეს კი შეიძლება ზედმეტიც იყოს მაშინ, როცა ინტეგრალური ლექსი თავისთავადაა ისეთი, რომ გაგებას კი არა, ემოციურ აღქმას მოითხოვს. „გაუგებრობის“ ან „უცნობლობის“ ცნება და მათი კომენტარიც აქ უადგალოა. ეს ისეთი „დაუმთავრებელი“ ლექსებია, რომელნიც ემოციურ აღქმას მოითხოვენ და არა გონებრივ განსჯას ან „გაგებას“.

ისევ ა. ფრანსი წერს მალარმეს შესახებ:

— პირადად მე განსაკუთრებით მომწონს ბატონ მალარმეს დაუმთავრებელი ნაწარმოებები. ვაღიარებ, რომ უსაზღვროდ მიყვარს ყველაფერი, რაც დაუმთავრებელია. მე მეჩვენება, თითქოს მსოფლიოში არსებობს მხოლოდ ის, რაც ფრაგმენტულია, ნამსხვრევებისებური. ისინი აძლევენ მგრძნობიარე სულებს ნამდვილ წარმოდგენას სრულყოფაზე...

ასე რომ, პოეზიის მიზანი ის კი არ არის, გვაჩვენოს რაც არის, არამედ შესაფერი ფორმით განგვაცდევინოს ის, რაც ახალია, შეუცნობი და უხილავი.

### მონათლული ქვები...

ამგვარ თვალსაზრისს იმ დებულებისკენ მივყევართ, რომ ხელოვნება და ლიტერატურა არა მარტო ასახავს ქვეყნიერებას, არამედ ხელს უწყობს მის სრულქმნას, რაც უფრო ღრმა და მრავალმნიშვნელოვან სამყაროს შექმნასაც ნიშნავს. ეს სამყარო თვით „ღმერთის მიერ შექმნილ რეალობას“ უწევს მეტოქეობას, რადგან ცხოვრების ფორმებს კი არ იმეორებს, იყენებს მათ და ქმნის ახალს, უფრო სრულყოფილს. ასეთ შემთხვევაში ასახულის ფორმა იქცევა ინტეგრალურ სტილად, რაც ობიექტთან შემოქმედების სრულ შერწყმას გულისხმობს და ისევ იმ „მესამე სინამდვილეზე“ მიგვითითებს.

მართალია ამბობენ, სამყაროსა და ხელოვნებას ერთნაირი ესთეტიკური სტრუქტურა აქვთო, მაგრამ ყოველთვის ასე როდია. ისიც ფაქტია, რომ ხელოვნება ხშირად ბუნებისაგან სრულიად განსხვავებულ სტრუქტურასაც ქმნის. ასეა პოეზიაშიც, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ისეთ ორიგინალურ, თავისებურ მსოფლხედვის პროეტთან გვაქვს საქმე, როგორიც გალაკტიონია. პროფ. ა. გაწერელია წერს:

— გ. ტაბიძემ შექმნა თავისი პროეტური ქვეყანა, ის განუმეორებელი მხატვრული აბსტრაქცია, რის გარეშე პროეტი საერთოდ საჭირო არაა ლიტერატურაში...

თვითონ გალაკტიონიც ავბობს:

აღმოვაჩინე მთელი სამყარო.  
ქვეყნისთვის ჭერაც მიუკვლეველი...

ეს არის პოეტის, მწერლის, ხელოვანის უმაღლესი მოვალეობა: არსებულის სრულყოფა ან სულაც ახლის აღმოჩენა. მ. პრუსტი ამტკიცებს:

— სამყარო ოდესღაც და ერთხელ კი არ არის შექმნილი, არამედ იმდენჯერ, რამდენჯერაც ახალი ორიგინალური ხელოვანი ჩნდება.

რამდენადმე განსხვავებული ფორმით, მაგრამ დაახლოებით იმავე აზრს გამოთქვამს პ. ვალერიც:

— ქვეყანა ღმერთმა შექმნა, მაგრამ არა დასრულებული სახით. მისი სრულყოფა არქიტექტორების საქმეა.

მართლაც, წარსულისა და აწმყოს უდიდესი ხუროთმოძღვრები უფრო სრულყოფილ სახეს აძლევენ დედამიწას. მაგალითისათვის თუნდაც ის მთა ავიღოთ, რომელზედაც ჩვენი ჯვრის მონასტერი დგას. რამდენი ასეთი მთაა გარშემო ან სხვაგან, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ იქცევეს განსაკუთრებულ ყურადღებას. სამაგიეროდ, ვინც იმ მთაზე ჯვრის მონასტერი ააგო, ისეთი ახალი და სრულყოფილი სახე მისცა „ღმერთის მიერ შექმნილ“ გარემოს, რომ მის ყოველ შეხედვაზე სიამოვნების ქრუანტელი უვლის მნახველს. ამიტომაც ამბობენ:

— ღმერთმა შექმნა ბუნება, არქიტექტორები ამთავრებენ მას, პოეტები და მხატვრები კი ისეთ ფორმებში გამოსახავენ, რაც უმჯობესია, ვიდრე ღმერთის მიერ შექმნილი... „ღმერთისა“ რა მოგახსენოთ და... დანარჩენი მართლაც ასეა. რილკემ განაცხადა, „მე უნდა დავასრულო სამყაროს სურათი“. ამით ყოველი დიდი ხელოვანი არამც თუ უტოლდება „მამა ღმერთს“, არამედ კიდევაც უსწრებს სახეთა ფორმების შექმნაში. ასე შეიქმნა ლეგენდა ხელოვანის ღვთაებრივი წარმოშობის შესახებ. მეტიც, — ხელოვანი თვით ღმერთის თანატოლად გამოცხადდა, შემოქმედება კი რწმენად.

ამის შემდეგ არა მარტო შემოქმედი მოუხმობს ღვთაებრივ ძალას, არამედ თვით ღმერთიც საჭიროებს დიდი ხელოვანის დახმარებას. ჩვენებური „მზისწილობაც“ ამას ნიშნავს, სხვას არაფერს. რაინერ მარია რილკე ყვება:

— ერთხელ ღმერთმა გადმოიხედა ციდან და დაინახა, რომ ვი-

ლაც ხელებით უსმენდა ქვას. იგი შეკრთა: განა შესაძლებელია, რომ ქვაშიც იყოს სული?!. მაშ, რატომ უსმენს ის კაცი ქვას?!

ამასობაში, ხელებმა თითქოს გაიღვიძეს, ამოძრავდნენ და შეუდგნენ თლას ქვისას, რომელშიც სუსტი, მიმქრალი ხმა თრთოდა...

— მიქელ-ანჯელო! — წამოიძახა შეშინებულმა ღმერთმა, — ვინ არის ქვაში?!

მიქელ-ანჯელომ ყურადღება დაძაბა და ყრუდ მიუგო:

— შენ, ჩემო ღმერთო, მაშ ვინ უნდა იყოს?!

ღმერთმა იგრძნო, რომ იგი ქვაშიც იყო და შიშმა შეიბყრო. მან ახლა მთელი ცა ქვის ერთ უზარმაზარ ლოდად წარმოიდგინა, რომელშიც თვითონაა ჩაკირული და მხოლოდ მიქელ-ანჯელოს შეეძლო მისი განთავისუფლება. იგი ქვაშიც ღმერთს უსმენდა ან, გალაკტიონ ტაბიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, თავისი დიდი ხელოვნებით ნათლავდა „მოუნათლავ ქვებს“. ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებზე“ უთქვამთ, ეს წიგნი ჰგავს ქვის ჭფინქსს, რომელიც რაღაც საოცრებით უცებ ქვითინს იწყებსო. მიქელ-ანჯელო რომ ქვებს „მონათლავდა“, ისინიც იწყებდნენ ქვითინს, რასაც მათი „ნათლია“ ხელებითაც უსმენდა.

ისიც დამახასიათებელია, რომ ერთი უძველესი ლეგენდის მიხედვით, ღმერთები ადამიანებს თურმე ზენზარის ენაზე ელაპარაკებოდნენ. „მერე ის ენაც დავკარგეთ, ღმერთიც და ახლა გვცდილობთ ხელებით მოვეუსმინოთ მასო“, — ამბობდნენ ძველად...

... რა ამ სიტყვის პასუხია და... მე ყოველთვის მეჩვენებოდა, რომ მცხეთელი მინდია — მიხეილ მამულაშვილიც ხელებით უსმენდა ვეაილებს. იგი ხელებითვე გრძნობდა მათ არსებობას, იცოდა, ვის რა სურვილი ჰქონდა და რა ადგილი მოუხდებოდა ვეაილების ღიღოსტატის მიერ გაკეთებულ ჯაღოსნურ თაიგულში. ამიტომ იყო, რომ მე მას „ხელებით მოაზროვნე“ ვუწოდებ. რატომ? გეტყვი:

ერთხელ თაიგული შეუუკვეთე და ჩაეცივიდი, მითხარი, როგორი გამოვამეთქი. არ უყვარდა, ასეთ რამეს რომ ჰკითხავდნენ, არც შემკვეთის სურვილებს უწყვედა ანგარიშს, მაგრამ რომ არ მოეშვი, გაბრაზდა: „რომ ჩამციებიხარ, როგორი გამოვაო, აბა, რა ვიცი, როგორი გამოვა, როგორსაც თითები გამოიყვანენ, ისეთი გამოვა, სხვა რა უნდა გამოვიდესო“.

თვითონ კი არასოდეს არაფერი ეშლებოდა, რაც ხელებს უნდოდათ, სწორედ ის გამოუდიოდა და ეს იყო ნამდვილი პოეზია, მუსიკა, რასაც ხელითაც უსმენდა და თვალთაც, ისევე, როგორც გალაკტიონი — ნიკორწმინდის „ქვის პარმონიას“.

აღბათ ამაზე ითქვა, „მუსიკაც იქიდანაა, საიდანაც ვეაილებიო...“

ასეა პოეზიაშიც. შემოქმედებით პროცესებს რაღაც იდუმალი ძალები განაგებენ. ვისაც მათი წყალობა აქვს მომადლებული, სრულიად თავისებურ ფორმებს აძლევს საგნებსა და მოვლენებს. ამისთვის ყველას თავისი „სამუშაო მასალა“ აქვს. სხვებისთვის თუ ფერები, ბგერები, ქვები თუ ყვავილები; პოეტისთვის სიტყვებია ასეთი. პოეზია სიტყვის ხელოვნებაა, პოეტობა — ოსტატობა. აბა, ლექსების წერას რა დიდი ამბავი უნდა. ამას ახლა მანქანებიც ახერხებენ. საქმე პოეზიაა! მისი ძირითადი პირობაა ენის ესთეტიკა. ამბობენ, სიტყვას შემლოცველის ძალა უნდა ჰქონდესო. ესაა ძნელი. ძნელზე ძნელიც. ამიტომაც, რომ სიტყვასაც ისეთივე „მონათვლა“ უნდა, როგორც ქვას. უამისოდ კი, „ლექსი თითქოს ლექსია, მაგრამ მაინც არ არის ლექსი“. გალაკტიონს ასეთი უცნაური ჩანაწერი აქვს დღიურში, რომლის აზრს, მართალი ვითხრათ, ვერც ვხვდები:

— პოეტური და პოეზია სხვადასხვაა. ლექსის პოეზიისაგან გამოყოფა უგუნურობაა.

თვითონ კი, რასაც თვალს შეავლებდა, ყველაფერს პოეზიად აქცევდა. ერთი სიტყვით,

ის პოეზიად ხდიდა  
ჩვენი დღეების პროზას...

პოეტური სიტყვის ჯადოქარი იყო და იმიტომ. ახლაც იმაზე ვფიქრობ, ნეტავი რა თილისმა აქვს მას ასეთი, რომ სიტყვას ნებისმიერ სახეს აძლევს. ერთი შეხედვით სიტყვა თითქოს ისაა, რასაც ჩვენც ვამბობთ, მაგრამ მაინც სხვაა. არც ის, რაც არის და არც ის, რაც არ არის. რაღაც სხვა, ისევ ის „მესამე შესაძლებლობა“, რაც მოულოდნელად იბადება. ვთქვათ, უბრალო ფრაზა: „იღვნენ და ელოდნენ“. მერე რა? არაფერი. ვამბობთ: „იღვნენ და ელოდნენ, როდის ჩამოივლიდა ავტობუსი“. მაგრამ აი, ვაჟა რომ მთებზე იტყვის, „იღვნენ და ელოდნენო“, ეს უკვე ჟრუანტელის მომგვრელი მხატვრული თქმავა. სიტყვას აქ ახალი შინაარსი ეძლევა, ახალი აზრი, დანიშნულება. იგი იწვევს ემოციებს და გვხიბლავს თავისი მოულოდნელობით. ამბობენ, ხელოვნების ნაწარმოები უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ბუნებისო. ასე იქმნება ახალი სამყარო, რაც არსებულს კი არ იმეორებს, არამედ უფრო აღმაღლებულ ფორმებში ავლენს მას: სულერთია რითი — სიტყვებით (პოეზია), ფერებით (მხატვრობა), ბგერებით (მუსიკა) თუ ქვების

ამეტყველებით (სკულპტურა). საჭიროა მხოლოდ იმ „სხვა რამის“ შეგრძნება, საკუთარი წარმოსახვით გაფართოება და ესთეტიკურ-ემოციურ კომპლექსში მოქცევა. ვიოლინოს ბევრი აკეთებდა, მაგრამ სტრადივიარიუსი ერთი იყო, მის „მომღერალ ინსტრუმენტზე“ ბევრი უკრავდა, ვირტუოზები კი თითებზე ჩამოითვლება. მსმენელებიც ასეა, ყველას ერთნაირად როდი შეუძლია მაღალი ხელოვნების აღქმა. კ. მარქსი ამბობდა, „რომ დატყბე ხელოვნების ნაწარმოებით, მხატვრულად განვითარებული ადამიანი უნდა იყო“.

ეს ხომ საერთოდ ასეა, მაგრამ განსაკუთრებით მაშინ, როცა პოეზიის იღუმალ სუეროებთან გვაქვს საქმე, სადაც, სულხან-საბა ორბელიანის სიტყვებით რომ ვთქვათ, საჭიროა:

— თვალნი ზე ზეცისა და ქვე ქვეყნისა საიდუმლოთა მხედველად, ყურნი — ზესკნელისა და ქვესკნელისა უცნაურთა ხმათა მსმენელად, ხელნი — ცისა და ქვეყნის მაჯისცემის შემტყობად და ენა — ყოველ ამის აღმომთქმელად და მთარგმნელად...

ამით ის მინდა ვთქვა, რომ მხოლოდ ასე თუ შეიძლება გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების იმ „იღუმალებით მოსილ სფეროში“ შეღწევა, სადაც მის მიერ აღმოჩენილი ქვეყანა იგულისხმება...

... ზოგჯერ ისევ ფიქრები გამიყოლიებს და თავში ისეთი პარადოქსული (თუ აბსურდული) აზრები მომდის, რაც ღია თვალეობით „ნასიზმრევ სიზმარს“ ჰგავს ან კიდევ გალაკტიონის მიერ წარმოსახულ „სიზმარს უცხო სიზმარში“.

ასეთ დროს ვნატრობ:

— ეჰ, რა იქნება, ერთ მშვენიერ დღეს გავიღვიძო და ვნახო, რომ სწორედ იმ ქვეყანაში მოვხვდი, სადაც არავინაა ისეთი, ვისაც ამ ქვეყნად უცხოვრია ან ახლა ცხოვრობს. იქ არიან დიდი მწერლების ნაწარმოებებში გამოყვანილი გმირები ჰომეროსის დროიდან მოკიდებული დღემდე; ქვეყანაც ისეთი კი არ არის, როგორც იყო ან ახლაა, არამედ ლიტერატურისა და ხელოვნების დიდოსტატებს რომ აქვთ წარმოდგენილი: მხატვრებს — პეიზაჟები და ადამიანთა სახეები, კომპოზიტორებს — ბგერები, არქიტექტორებს — ბუნების დამასრულებელი ძეგლები; ერთი სიტყვით, ეს არის სამყარო, რომელიც ყველა დროისა და ყველა ქვეყნის ხელოვნებასა და ლიტერატურაშია წარმოდგენილი. ადამიანებიც იქიდან არიან, „წარმოსახული სინამდვილიდან“, რომელნიც ჩვენს წი-

ნაშე წარსდგებიან, როგორც სიზმრის გაცხადება ან მოჩვენება, თუნდაც ისე, როგორც ვაჟას აქვს ერთ თავის მოთხრობაში აღწერილი. გავიხსენოთ, დანგრეულ დარბაზში რომ „მოდგენ“ ძველი გმირები, რომელთა მსგავსნი „უკვე აღარ სთელავენ დედამიწას“, რა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს მათ ვაჟაზე!

— სულგანაბული, სახეგამიტკნარებული ვაშტერდები, სმენადა ვარ ქცეული, — ამბობს იგი, — სთქვით რამ, საკვირველო კაცებო, სთქვით, გამაგონეთ თქვენი ხმა. გულდამშეული ვლულულულებ ჩემთვის, იმათ ვერაფერი მივადინე, ისინი მე ყურს არ მიგდებენ, როგორც არ უგდებს დიდი სალი კლდე ყურს ქარის გრიალს, ფრინველის ფრთის შეხებას. რომ ვერაფერი ვსთქვი და ხმა ჩამიწყდა, იმათ რად უნდა დავაბრალო ყურის მოუგდებლობა. თუნდა მეთქვა კიდევაც, რას გავაგონებდი იმათ ჩემის უძლურის ხმით?! ზღვის ძირში განა ჩააწვდენს კაცი ხმასა?! დიდს ფიქრში, დიდს ტანჯვაში იყო ჩავარდნილი იმათი გული და გონება. „ვაპმეო“, ესა სთქვეს მხოლოდ, ეს ძლივს გავიგონე და ისევ მწყობრად გაბრუნდნენ. მეც მინდოდა იმათ გავყოლოდი თან, იმათთან მეცხოვრა, გამეგო იმათი გულის პასუხი; წამოვიწიე, მაგრამ მუხლები მომეკვეთა და დავეშვი ისევ დედამიწაზე, თვალები კი იმათ მივაშტერე, შუაზე ჩამოწვა შავი ღრუბელი და ველარაფერი დავინახე...

ეს იმას ნიშნავს, რომ რაღაცას კი მოჰკრა თვალი, მაგრამ კონტაქტი ვერ დაამყარა მათთან, ამაზე ისინიც სწუხან („ვაპმეო“) და ვაჟაც, რომელიც მხოლოდ შორიდან ყურებით უნდა დაკმაყოფილდეს, რადგან თავის „სუსტ ხმას“ ვერ აწვდენს მათ.

ახლა ის ვიკითხოთ, რაც ვაჟამ ვერ შეძლო, ჩვენ რანაირად მოვახერხებთ ამას? არც რანაირად, მაგრამ ფიქრით მაინც უნდა ვცადოთ ეს. ფიქრი კი ისეთი რამეა, თუნდაც ნემსის ყუნწში გაძვრება, ყველგან და ყველადღერში შეაღწევს, სულ მცირეს უსასარულოდ გაადიდებს ან ისე დააპატარავებს, რომ იმავე ნემსის წვერზე მთელ ჩვენს პლანეტას მოათავსებს, იგი თავისივე სისწრაფით მოძრაობს და თვალის დახამხამებაზე თუნდაც ასჯერ შემოუვლის დედამიწას, იმოგზაურებს დროსა და სივრცეში, ნებისმიერ საუკუნეში გაჩნდება, წარსულში, აწმყოსა თუ მომავალში. გალაკტიონის „საუკუნეთა შორ გრეხილსაც“ ისე გადაუვლის ერთ წამში, რომ კაციშვილი ვერ შეასწრებს თვალს...

ოჰ, ეს ოცნებააო, იტყვიან თქვენ. მართალი ბრძანდებით, მაგრამ ფიქრი და ოცნება ვინ გაჰყო ერთმანეთისაგან. მით უმეტეს,

რომ ეს ნაწილობრივ მაინც „ნაოცნებარი ოცნებაა“. ჰერბერტ უელსის გმირმა ხომ უკვე იმოგზაურა ამგვარი „დროთა მანქანით“. ჰოდა, ჩვენც ასე მოვიქცეთ. ამას რა სჯობია! ჩავჯდეთ იმ მანქანაში და ახლა რომ აქ ვართ, ერთ წამში იქ ვიქნებით, სადაც გვინდა, თუნდაც დედამიწის მეორე მხარეს; თუ გვინდა, ბაირონის „უსივრცო მხარეში“, გოეთეს „დედათა ქვეყანაში“, ბარათაშვილის „სადგურს იქით“ თუ გალაკტიონის „საოცრების უბეში“ მოვხვდებით და, რა თქმა უნდა, იქ, იმ „მესამე სინამდვილეში“, სადაც არა რეალური ადამიანები, არამედ დიდი მწერლების მიერ შექმნილი გმირები ცხოვრობენ „ყველა დროის და სივრცის გარეშე“. იქ კი, ვისაც გვინდა, იმას შევხვდებით: ჰომეროსის გმირებს, სოფოკლეს, ესქილესა და ევრიპიდეს დრამების პერსონაჟებს, შუა საუკუნეებისა და აღორძინების პერიოდის მწერლების ფანტაზიით შექმნილ სახეებს: დონ კიხოტსა და დულცინეას, შექსპირის ჰამლეტსა და ოფელიას, რომეოსა და ჯულიეტას, ოტელოსა და დეზდემონას, რომელი ერთი ჩამოთვალოს კაცმა! მერეც ასე ვივლით, ვივლით და ჩვენს ქვეყანამდეც მოვალწევთ. მუხლს მოვიყრით რუსთაველის წინაშე, ვნახავთ ტარიელსა და ნესტანდარეჯანს, ავთანდილსა და თინათინს, სხვებსაც, ვინც დღემდე აღელვებს ჩვენს წარმოსახვას; ერთხანს ვიცხოვრებთ მათ გარემოში, მაგრამ რად გინდა, თუ ჩვენს ხმას იმათ ვერ მივაწვდენთ და ვერც ისინი გაიგებენ ჩვენს გულის წადილს. შეიძლება აქაც ახალმა დრომ გვიშველოს, კომუნიკაციის ახალმა საშუალებებმა, არადა, ისევ ჩვენს წარმოსახვას, ჩვენს ფიქრებსა და ოცნებებს უნდა ვენდოთ, ნანახის წარმოდგენად გარდაქმნის უნარს, რათა ვნახოთ და გავიგოთ ყველაფერი, რას წარმოდგენს ის „მესამე სინამდვილე“, შევადაროთ ჩვენს ნამდვილ ისტორიას და ასეთი კითხვაც დავსვათ:

— ნეტავი, რომელი სამყარო იქნება უმჯობესი, ის, რაც რეალურად იყო და არის, თუ რაც ხელოვნებასა და ლიტერატურაშია წარმოდგენილი, ან ვთქვათ, გალაკტიონის მიერ აღმოჩენილი? თუ პირველი — მაშინ ხომ სულ ამაოდ დამაშვრალან ყველა ქვეყნისა და საუკუნის მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები თუ არქიტექტორები? ან თუ მეორე — მაშინ რატომ ისე არ ვაწყობთ ჩვენს გარემოსა და ცხოვრებას, როგორც იმათ დაუსახავთ იდეალურად?

ისე, ჩემი უცნაური ახირება, თორემ ამ კითხვაზე, მე კი არა, სოლომონ ბრძენიც ვერ უპასუხებს. არც ვცდილობ ამას. მე რომ მართლაც ასეთი გალაკტიონისებური თვალდია „სიზმარი სიზმარ-  
276

ში“ მენახა, მთელ ქვეყანას მოვივლიდი კიდით კიდემდე, იმ „მე-სამე სინამდვილეშიც“ შევალწევდი როგორმე და სადმე გალაკტიონს შევხვდებოდი. მერე სულშიც ჩავუძვრებოდი და ვეცდებოდი გამეგო ყველაფერი, რასაც ჩემდა თვად ვერც ჩავწვდი, ვერც მივხვდი და, ცხადია, ვერც გავიგე.

ი ს ე ვ ი გ ა ვ ი :

რუმინეთში ყოფნისას ერთი საოცარი, მეცნიერულ-ფანტასტიკური ფილმი ვნახე. ინჟინერ-ტექნიკოსებმა რაღაც უელსისებური მანქანა თუ წყალქვეშა ნავი გამოიგონეს, მაგრამ არა დროსა და ხიერცეში, არამედ აღამიანის შინაგან სამყაროში სამოგზაუროდ. შემდეგ ის მანქანა (ნავი) რაღაც ზერხებით ისე დააპატარავეს, რომ ეკიპაჟიანად ჩვეულებრივსამედიცინო ნემსით შეიფვანეს ადამიანის სხეულში და... დაიწყო ახალი ოღისხევის მოგზაურობა ადამიანის შინაგან სამყაროში, ბოლოს კი ცენტრალურ ნერვულ სისტემაშიც...

რა საოცარი ამბები აღმოაჩინეს იქ იმ შეოცნებე მოგზაურებმა, ამას ვერაფერს აღწერს...

საშუალება რომ მქონოდა, ცხადია, მეც ასე მოვიქცეოდი და თქვენც გიამბობდით გალაკტიონის სულიერი სამყაროს საიდუმლოებებს. აბა, ისე, პირადად მისთვის რომ მეკითხა, რა აწერიებდა იმ ინტეგრალურ ლექსებს, როგორ უსმენდა მთვარეში შავი ჩალის შრიალს, რას ნიშნავს საგანთა უარით ნახატი ოცნება, ვინ არიან ის მთვარის ტყულები ან ივლისისფერი ყინვის თასები როგორია და სხვადასხვა, იგი მხოლოდ ეშმაკურად ჩაიცინებდა და მეტყობდა: — ანგელოზები მკარნახობდნენ, ძამიკო, ანგელოზებიო...

ამით ჩემი „ნაოცნებარი ოცნებაც“ დამთავრდებოდა და სიზმარში ნანახი უცხო სიზმარიც, გალაკტიონი რომ „ნასიზმრევე სიზმარს“ უწოდებს...

სინამდვილეში კი, ვიცი, ისევ იმ შეუცნობლობის ბნელში მოგვიხდება ხელის ფათური და ახალი გზების ძიება იმ იმედით, რომ გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების „შვიდი ბეჭდით დაბეჭდილი“ წიგნის რამდენიმე გვერდი მაინც გადავფურცლოთ.

უწინ ამბობდნენ, მხოლოდ იოანე წინასწარმეტყველმა შეძლო იმ „ღვთის ნაკარნახევ“ წიგნის შვიდივე ბეჭდის ახსნა და მათთა დიდთა საიდუმლოებათა გაცხადებაო, მაგრამ ეს ლეგენდაა. ჩვენი გონება კი უძლურია ამ საქმეში, რადგან მხოლოდ დისკურსიული აზროვნებით პოეტური ინტეგრალების სფეროში შეღწევა შეუძლებელია. რატომ? წარმოიდგინეთ, რომ ესეც ძნელი სათქმელია. როგორც კი პოეტური ინტეგრალის „ნიშნადობას“ გონების თვალთ შეხედავთ და ცნებებით გამოხატვას მოინდომებთ, ის

შაშინვე არაფერდება. ხომ გახსოვთ, მეტერლინკის ლურჯ ფრინველს ხელს რომ მოჰკიდებენ — შავდება. პოეზიაში ეს მაშინ ხდება, როცა მოზღვავებული შთაბეჭდილება თუ გრძნობა იმდენად ძლიერია, რომ გამოსახვის ვერავითარი ფორმა, ვერც პოეტური ენის ჯადოქრობა ერევა მას, — მართლაც, რაღაც დიდსა და შეუძლებელს. ვლ. მაიაკოვსკიმ ომში იმდენი საშინელება ნახა და განიცადა, რომ ყოველივე ეს წარმოიდგინა, როგორც კერპთა კვარცხლებეზე ყუმბარით თავმოგლეჯილი ბავშვის გვამის დადება. მას უნდოდა, ეს ლექსადაც გამოეთქვა, მაგრამ შესაფერი სიტყვები ვერ იპოვა და თავისი უძლურება ასე გამოხატა:

Нет!  
 Не стихам!  
 Лучше  
 Язык узлом завяжу,  
 Выхоленным ли языком поэта  
 Горящие жаровни лизать!

აბა, წარმოიდგინეთ „ცხელი ტაფის ენით ლოკვა“, როგორი საქმეა, ა?!..

ეს არის პოეზია!..

ასეთია პოეტური ინტეგრალებით გამოწვეული შთაბეჭდილება. პირდაპირ მას ხელს ვერ ჩაავლებ, ვერც გაიგებ და ვერც ცნებებში გამოხატავ, რადგან ძველი კლასიკური ფორმულა — *Omnis determinatio est negatio* (ყოველგვარი განმარტება არის უარყოფა), ახლაც ძალაშია. ცხოვრებაში ბევრი რამაა ისეთი, რასაც წარმოიდგენ, მაგრამ ვერ გამოხატავ. ჯერ კიდევ დანტე ამბობდა, „ამის წარმოდგენა შეუძლებელია და არა გამოხატვალ“.

მე მგონი, ზოგჯერ ეს განსაზღვრავს ლიტერატურათმცოდნეთა ამოცანას:

Не объяснить, а пояснить.

ასეა პოეტური ინტეგრალებიც: მათი აღქმა და სიტყვიერი დახასიათება („ПОЯСНИТЬ“) შეუძლებელია (ისიც ნაწილობრივ), ახსნა ან განმარტება (ОБЪЯСНИТЬ) — არა. და რომ „ПОЯСНИТЬ“, ამისთვისაც ბევრი დაბრკოლებაა გადასალახი. თუ ამ დაბრკოლებებს გადავლახავთ — ხომ კარგი, არადა, მათი დახასიათება მაინც უნდა ვცადოთ. ამისთვის კი, ნუ გამოიწყრებით და, ისევ ირონიულ ანუ იგავურ-ინტეგრალურ თხრობას მივმართავ. რატომ? არ ვიცი. წინასწარ ვერც გეტყვით. რომ მოვეყვები, იმედია, ამ ხერხის ფარულ აზრსაც მიხვდებით...

მოგეხსენებათ, კითხვის დასმა უფრო ადვილია, ვიდრე პასუხის გაცემა. ჩვენი ეპოქა კი, როგორც ამბობენ, უფრო მეტ კითხვას სვამს, ვიდრე პასუხს იძლევა. თქვენ გგონიათ, იმიტომ, რომ ყველას რამე აინტერესებს? — არა. ზოგს თავისი განსწავლულობის ჩვენება უნდა, ზოგიც პონტის პილატესავეთაა — კითხვებს კი სვამს, მაგრამ პასუხი არც აინტერესებს. ნათქვამია:

— რა არის ჭეშმარიტება? — იკითხა პილატემ და პასუხს არ მოუცადაო.

გავიხსენოთ მისი ცნობილი დიალოგი ქრისტესთან:

ქრისტე: ჩემი მეუფება არა ამ სოფლისაგან არს.

პილატე: უკეთუ ეგრე არს, მეუფე ხარ შენ?

ქრისტე: შენ სთქვი, ვითარმედ მეუფე ვარ. ხოლო ამისთვის შობილი ვარ და ამისთვის მოვივლინე სოფლად, რათა ვეწამო ჭეშმარიტებისათვის.

პილატე: რაჲ არს ჭეშმარიტება? — იკითხა პილატემ, მაგრამ პასუხს არ მოუცადა, გამოვიდა გარეთ და თქვა:

— მე არცა ერთი ბრალი ვპპოვე ამის თანა...

თანამედროვე პილატეები კითხვას ცოტა სხვაგვარად სვამენ:

— ნუთუ აუცილებელია, ჭეშმარიტება ყოველთვის რამე იყოს?

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ აუცილებელია. სხვები კი ასეც ამბობენ:

— ჭეშმარიტება შეიძლება არაფერი იყოს, მაგრამ მასში ყველაფერი დავინახოთ...

აკი გოეთეს ფაუსტიც იმიტომ გაეშურა დედების მხარეს, რომ იმ არაფერში ყველაფერი აღმოეჩინა. იგი მაძიებელი იყო და ამიტომაც მიისწრაფოდა შესაძლებლობათა მიღმა. თანამედროვე „ფაუსტები“ კი მაძიებლობის უარყოფით ცდილობენ არაფერში ყველაფრის აღმოჩენას:

რემარკი წერს:

— არაფერში ყველაფრის დანახვა შეიძლება, თუკი მასში თხუნელებივით არ დავიწყებთ ჩიჩქნას...

ამგვარი „არაფერი“ (გალაკტიონი „არაფრის“ ნაცვლად ხმარობს ტერმინს — „არარა“: „არარა ჭვიებს...“ და სხვა) უმთავრესად განდევილებისა და განდგომილების თავშესაფარია, იმათი, ვისაც თავისთავიდან გასვლა და თავდავიწყება სურს. შოპენჰაუერი ამას უწოდებდა „სიმშვიდეს არაფერში“. ამიტომაც ამბობენ, განდევილის მეგობარი ყოველთვის მესამეაო. ის „მესამე“ ეშმაკია,

დემონი, პოეზიაში კი „გაარაფრებული არაფერი“. სხვაგვარი არაფერიც არაფერია, მაგრამ, როგორც ამბობენ, „მოქმედი არაფერი“ (das wirksame Nichts), რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი მყოფობს თავის არაფრობაში და ისევ ვალერისებურ „არარსებულ არსებობას“ ეხმაურება. ეს „მოქმედი არაფერი“ (ილია წერს, „უარარობაო“) რაღაც პოტენციური ძალის შემცველია და მაგნიტური ძალით იზიდავს თანამედროვე პოეტების ფანტაზიას. ამიტომაც, რომ ზოგი რილკესავით „ქვის არაფერზე“ ან „არაფრის სუნთქვაზე“ წერს; ზოგიც — „მარადიულ არაფერზე“ ან სულაც „ცარიელ არაფერზე“. ელიოტი „არაფერს“ უმატებს „არაფერს“ ან „არაფერს“ ავსებს „არაფრით“. მის ერთ-ერთ ლექსში ასეთი ადგილია:

ახლა რაღა ხმაურობს? ქარი. რას აკეთებს?  
არაფერს. კვლავ არაფერს.  
შენ  
იცი არაფერი? შენ ხედავ არაფერს? შენ  
გაგონდება არაფერი?

ე. მ. რემარკის „სამ მეგობარში“ ვკითხულობთ:

— აბა, ჩემო პატარა რომი, — მითხრა მან და მხარზე ხელი დამარტყა, — რა მოგდის?

— არაფერი, ფერდინანდ, მივუგე შე, და სწორედ ამაშია უბედურებაც.

— არაფერი? — დამაკვირდა ის და ისევ მითხრა:

— არაფერი? ეს უკვე ბევრია. არაფერი საარკეა, რომელშიც აისახება სამყარო...

ასევე წერს თ. მანი „დოქტორ ფაუსტუსში“:

ადრიანი უკრავს როიალზე. პრობსტი ეკითხება, რას უკრავო.

— არაფერს, — უპასუხებს ადრიანი.

— ჭანა შეიძლება, უკრავდე რამეს და ის არაფერი იყოს? — უკვირს პრობსტს.

— ეჰ, ჩემო პრობსტ, — ამბობს ლევერკიუნი, — ერთ დროს ხომ არაფერი იყო, რისგანაც წარმოიშვა ყველაფერი...

ასეა. ვისაც როგორ უნდა, ისე წარმოიდგენს ამ „მესამე არაფერს“.

პასოსისათვის ის უდრის „სოციალურ“, ხოლო ჰემინგუეისათვის „შიშველ ნულს“; ფიტცჯერალდისათვის — რომანტიკულ უიმედობას; ვულფისათვის — ყველაფერს, რაც დაკარგულია; ელიოტისათვის არაფერი ის არის, რაც ისევ არაფერია და სხვ.

პილატეს შთამომავლები კი ასე სვამენ კითხვას:

— მაინც რა არის ეს არაფერი, რომელშიც ერთნი ყველაფერს ხელავენ, მეორენი კი — არაფერსო...

მართლაც, დიონისეს მიხედვით, „ღმერთი არაფერია“, ნეტარი აუგუსტინესთვის — ყველაფერი. ფილოსოფოსთაგან აქ სიტყვას „არაფრის თეორეტიკოსი“ — მარტინ ჰაიდეგერი იღებს, მაგრამ ისიც თავს არიდებს პირდაპირ პასუხს და აცხადებს, „არაფერი ყოფიერების არსიაო“. კი მაგრამ, თვით არაფრის არსი რაღააო, — არ შოეშვებიან მას. „არაფრის არსი დაფარულშია“, — ამბობს ჰაიდეგერი და ისევ განზე დგება. მერე რომ მაინც ჰკითხავენ, რატომ არის არაფერი ყოფიერების არსიო, ის სულ ხელსა და ხელს შუა უძვრება ცნობისმოყვარეთ და „განმარტავს“:

— არაფერი იმიტომაა არაფერი, რომ ის არაფერია...

აბა, ასე შავით შავზე წერა ვის დააკმაყოფილებს და ისევ თავიდან იწყება ყველაფერი: „არაფერი რა არისო“. ამაზე ჰაიდეგერი გულს მოიყვანს და იტყვის, „კითხვის ასე დასმა არ შეიძლებაო“. რატომო? — ისევ ატყდება იან ის აბეზრები და ჰაიდეგერი იძულებული ხდება, რაღაც სიმართლის მსგავსი თქვას:

— დასმა კითხვისა არაფრის შესახებ, ე. ი. შეკითხვა, რა არის ან როგორია ის, იმას ნიშნავს, რომ არაფერი თავისივე წინააღმდეგობად გადავაქციოთ...

აღრე ამგვარ აზრებს გნოსტიკოსებიც ქადაგებდნენ. თუ მათ ჰკითხავდით, გეტყოდნენ, არაფერი მამინ იყო, როცა არაფერი არ იყო. ამიტომაც წერენ „წინაარსული არაფრის“ შესახებ, რაც გამოუთქმელია, რადგან „ყოველგვარ სიტყვასა და გამოთქმაზე მაღლა დგას“. იგი თურმე მანამ არსებობდა, ვიდრე რამე იარსებებდა...

... ამგვარი კითხვა-პასუხი აღამიანსა და მის ჩრდილს ჰგავს: როცა მას მივდევთ — ის გაგვირბის, როცა ჩვენ გავურბივართ — ის მოგვდევს. ამიტომაც ვფიქრობ, თუ ღმერთი გაწყრა და მეც ვერ გავეჭეცი საკუთარ ჩრდილივით აღევნებულ კითხვას: ამას სხვები ამბობენ, შენ კი რა აზრისა ხარო...

— მე?! — ისე გავიკვირებ, თითქოს ის „შენ“ სულაც არ ვიყო მე და თან აქეთ-იქით დავიწყებ თვალის ცეცებას, მაგრამ რა... აი, რომ ეთქვათ, „თქვენ, რა აზრისა ხართო“, მაშინ კიდევაც მოვახერხებდი რამეს. ეს აღვილია. „თქვენში“ ვისაც გინდა იმას იგულისხმებ. აბა, როგორ!

„მე“, „შენ“, „ჩვენ“, „თქვენ“ ერთი და იგივე ხომ არ არის. საბაზას მიხედვით: „მე — თავსა თუისსა იტყვის“; შენ იმას ნიშნავს, რომ „თავი თუისივე აჩვენო“. „მე — ერთისათვის ითქმის, ჩვენ — მრავალთათვის“; ისევე, როგორც შენ და თქვენ.

ამიტომ „თქვენ“ ადვილი ასაცდენია. თუ გკითხეს: „თქვენ რა აზრისა ხართო“, საკუთარის ნაცვლად სხვის აზრს იტყვით. მერე რა! ის „სხვაც“ ხომ იგულისხმება „თქვენში“. ეს „შენ“ კი შუბის წვერივით გვაქვს მობჯენილი. თანაც სულსაც არ მოგათქმენინებენ, ისე გაგიმეორებენ:

— დიახ, შენ, შენდათავად რა აზრისა ხარო...

სხვების აზრებში ხელების. ფათური, გიყვარდეთ, ადვილი იყო, მაგრამ საკუთარს რომ მოგთხოვენ და თანაც ასე პირდაპირ დაგატაკებენ: „სწორია თუ არაო“, რა უნდა ქნა მაშინ? თუ გაქვს ეს „საკუთარი აზრი“ შენთვის მაინც გარკვეული, ხომ კარგი, არადა, შეგიძლია იმ პილატესავით ხელი დაიბანო და საზეიმოდ წარმოთქვა ტერტულიანეს მიერ ოდესღაც თქმული სიტყვები:

Credo quia absurdum!..

(— სწორია, რადგან აბსურდია!..)

... თქვენ ალბათ ხედებით, ამ „არაფრის“ ღობე-ყორეს იმიტომ ვედები, რომ თავში „პოეტური ინტეგრალები“ მიტრიალებს. ამიტომ ეს აბსურდული კითხვა-პასუხი რომ გავაშიშვლო და ჩვენთვის საინტერესო საკითხებს დავუახლოვო, ე. ი. ყველგან, სადაც წერია სიტყვა „არაფერი“, ჩავსვა „პოეტური ინტეგრალი“, თქვენ რა გგონიათ, რას მივიღებთ? რას და... ჯერ დებულებას: პოეტურ ინტეგრალში ყველაფრის დანახვა შეიძლება, თუ მასში თხუნელებივით არ დავიწყებთ ჩიჩქნას. შემდეგ კი ისევე იმ კითხვა-პასუხის ახალ ვარიაციას:

კითხვა: რა არის პოეტური ინტეგრალი?

პასუხი: პოეტური ინტეგრალი ყოფიერების არსია.

კითხვა: კი, მაგრამ თვით პოეტური ინტეგრალის არსი რაღაა?

პასუხი: პოეტური ინტეგრალის არსი დაფარულშია...

კითხვა: დაფარული არსი რას ნიშნავს?

ამგვარი „ჩიჩქნით“ გაგულისებული ის „ერთი ვინმე“ იტყვის:

პასუხი: პოეტური ინტეგრალის დაფარული არსი იმას ნიშნავს, რომ ის იმიტომაა პოეტური ინტეგრალი, რომ პოეტური ინტეგრალია და... საერთოდ, ამგვარი კითხვების დასმა არ შეიძლება!..

კითხვა: რატომ არ შეიძლება?

პასუხი: იმიტომ არ შეიძლება, რომ დასმა საკითხისა პოეტური ინტეგრალის არსის შესახებ, ე. ი. შეკითხვა: რა არის პოეტური ინტეგრალი, იმას ნიშნავს, რომ ის თავისივე წინააღმდეგობად ვაქციოთ...

... ეს ის აზრებია, რასაც სხვები (ან სხვებიც) გამოთქვამენ. ჩვენ კი როგორ უნდა მოვიქცეთ ასეთ შემთხვევაში? „ჩვენ“-მეთქი ვამბობ და თან მეშინია, ვინმემ ხანჯალივით არ მაძგეროს კითხვა: „ვინ ჩვენო“. აბა, რა ვიცი, ვინ ჩვენ! ილიასთან კი წამიკითხავს, „გულქვა მე“ უკან დადგა და გულმტკივნეული „ჩვენ“ თავმოღერებით წინ წამოდგაო, მაგრამ სადღაა ეს „გულმტკივნეული ჩვენ“, რომ მეც „თავმოღერებით“ შევაფარო თავი მის ჩრდილს? როგორ გგონიათ, ამდენ „მეებში“ განა თვითონაც დიოგენის ფანრით არ ვეძებ თუნდაც ერთ (თუ ერთადერთ) გულმტკივნეულ „ჩვენს“, როგორც ნიმუშსა და მაგალითს? ამიტომაც ვეკითხები იმ ვილაც მეორეს: „განა მე და თქვენ, ან თქვენ და ის თუ ისინი, ყველანი ერთად ჩვენ არა ვართ-მეთქი?“ — მაგრამ საქმეში ხარ!

— ნურას უკაცრავად, — მიპასუხებს იგი, — ჩვენ კი არა, მეები ვართო. ამას რომ ამბობს, თან გერმანელი ფილოსოფოსის მაქს შტირნერის წიგნს „ერთადერთი და მისი საკუთრებას“ („Der Einzige und sein Eigentum“) ფურცლავს და „მამაო ჩვენო“-სავით კითხულობს:

— მე ჩემთვის მხოლოდ მე ვარ. შენ ან ის მე არ მეხება; ჩვენ — მით უმეტეს, რადგან მე ერთადერთი ვარ...

— კი მაგრამ, ეს ერთადერთი რას ნიშნავს? — ვეკითხები მას. და ჩვენს (?) შორის ისეთივე აბსურდული დიალოგი იწყება, როგორც ქრისტესა და პილატეს, ან ჰაიდელგერსა და თანამედროვე პილატეებს შორის:

— ერთადერთი არის მხოლოდ უკანასკნელი, — ამბობს ის და ჩემს გაოცებულ სახეს რომ ხედავს, რატომღაც თვალს მარიღებს და ისე განაგრძობს:

— მისი მთავარი ნიშანია გამოუთქმელობა. არავითარ ცნებას არ შეუძლია ერთადერთის განსაზღვრა, რადგან მისი შინაარსი ცნების გარეშე ან მიღმა იმყოფება. იგი გამოხატავს მხოლოდ იმას, რასაც მეორე არსებობა არ შეუძლია, ამიტომაც ის ერთადერთი. მისი სიტყვებით გამოთქმაც შეუძლებელია, რადგან თუ

გამოითქვა, გამოთქმულში მოიპოვებს მეორე არსებობას, რაც ლოგიკური უაზრობაა. ერთადერთი, თქვენ რომ პოეტურ ინტეგრალს ეძახით (კიდევ კარგი, რომ „შენო“ არ თქვა), რატომღაც ჩაურთო მან და პასუხის გაცემაც არ მაცალა (თუ მე თვითონ დამება ენა მოულოდნელობისაგან), თავის აზრს მიჰყვა:

— დიახ, იმას მოგახსენებდით, ერთადერთი არც ეძებს თავისთავს ცნებაში, ლოგოსში, პრედიკატში. იგი გაურბის განსაზღვრას და საკუთარ ბუნებას ცნებათა სამყაროს მიღმა ავლენს...

— განა ერთადერთი და მე — ერთი და იგივეა? — მოვახერხე კითხვის ჩასმა მის მონოლოგში.

— რა მოგახსენოთ, — ამბობს იგი უხალისოდ, თან მხრებს იწურავს, ისევ იმ „სახარებას“ გადაფურცლავს და პასუხის ნაცვლად ასეთ რამეს კითხულობს:

— მხოლოდ თავის თავისგან განთავისუფლებული მე, არარსებული მე, ე. ი. დასასრულის მე არის ნამდვილი მე... მე (das Ich) არა ვარ მე სხვა მეების (Jchen) გვერდით, არამედ მე ვარ მარტო მე, მაშასადამე, ერთადერთი...

ალბათ იმისათვის, რომ უკეთ მივმხვდარიყავი მე-სა და ერთადერთს შორის განსხვავებას, უმატებს:

— არსებობის მწკრივში შეიძლება სხვა მე-ც იყოს, მაგრამ არა ჩემი მე. ეს სხვა მე-ა — შენ. ორივე ერთად კი — „ჩვენ“, მაგრამ ყოველი მათგანი მაინც ცალკეულია და ერთადერთი...

იგივე, რასაც პოლ ვალერი წერს, — გავიფიქრე მე და ერთბაშად მოვიშორე ის „შემადრწუნებლად მეორე“, რომელიც თავისთვის ერთადერთი იყო, ხოლო ჩემთვის სხვა ან იქნებ ჩემივე სხვა თუ ორივე (რილკე: meine Beide), ე. ი. ჩვენ. პოლ ვალერისთვის კი ეს „ჩვენ“ საერთოდ არ არსებობს, არიან მხოლოდ „მეები“ — ერთი და ერთი და კიდევ ერთი და ა. შ. არ არის ისეთი ერთი, რომელიც მეორის გამოძახილი იყოს, ან მის აუცილებლობას გულსხმობდეს, მით უმეტეს, კავშირს მასთან. ჭერ კიდევ პასკალი წერდა, „ბუნებამ ისე დააწესა, რომ არცერთი არ მოიცავდეს მეორეს“, ო. ვაინინგერი კი ამტკიცებს, რომ „ერთის კავშირი მეორესთან ან ერთის სიყვარული მეორისადმი არის ისევ ერთი“, რაც ერთისაგანაც განსხვავდება და მეორისაგანაც. აღრე კანტიც აცხადებდა, „ადამიანი ისეთი არსებაა, რომელსაც არ შეუძლია სხვაში თავისი თავი არ უყვარდესო“ (უნებელიე ანალოგია — გალაკტიონი: „მე შენში მიყვარს ოცნება ჩემი“). ამიტომ ყოველი მე ერთადერთია, სხვა მეები კი შეიძლება „ჩვენ“ იყოს მხოლოდ იმათთვის, ვინც თავის თავთან გა-

უცხოვებულია ან როგორც ილია ამბობს, „თავის ვინაობიდან გადამდგარია“ და საკუთარ „მე“-ს გაუბრბის, რათა „ჩვენს“ ან, სარტრის მიხედვით, საერთოდ განუსაზღვრელ იმ-ს შეაფაროს თავი. იქ კი მიდი და ეძებე, სად „გულქვა მე“-ა და სად „გულმტკივნეული ჩვენ“...

... ამგვარი ფიქრები რომ ამეშლება, მართალი ვითხრათ, მეც იმ გულმტკივნეულ „ჩვენში“ გავრბივარ, მაგრამ უკან აჩრდილივით ისევ ის წყეული კითხვა მომდევს, „შენ რას ფიქრობ, დიახ, შენ, არა, თქვენ კი არა, სწორედ შენო“...

ისე, საქმე რომ საქმეზე მიდგეს, ამის პასუხად მეც შემიძლია რაღაც ვთქვა, მაგრამ მაშინვე რომ დამატაკონ, „მერედა, სწორია ესო?“ — რა ვქნა, პილატესავით დავიბანო ხელი და ბალმონტის სიტყვებით ვთქვა: «Я не знаю мудрости годной для других», თუ ისევ ტერტულიანეს ნათქვამი გავიმეორო, „სწორია, რადგან აბსურდიაო“. ან იქნებ ამ აბსურდული მდგომარეობიდან ისევ შორი გზიდან მოვლით, მითების მოშველიებით თუ სხვა რამ მიეთმოეთით ვცადო სწორ გზაზე გამოსვლა და გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების კვალში ჩადგომა?

თქვენი არ ვიცი, მე კი ასე მირჩევნია და თუ ამ გზით გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების ტაძარში ვერ შევალწევთ, გარშემო მაინც შემოვუვლით და ვიგარძნობთ:

რა ძეგლი გვქონია,  
რა მხნე, რა მდიდარი...

### მსახურება სულისა...

წინასწარ ვერც წარმომიდგენია, როგორ უნდა მოხდეს ეს. გონებაზე ძალდატანებით, დისკურსიული აზროვნებით თუ ლოგიკური დასკვნებით აქ მართლაც ვერაფერს გავხდებით, რადგან ინტეგრალების სფეროში „შიშველი გონება“ უფრო ხშირად უძლურია. ვერც ცნებებით გამოხატავ იმას, რაც „დაფარულშია“. ეს იმას ჰგავს, არარსებობის არსებობის დამტკიცება რომ მოინდომო. მართალია, ჯერ კიდევ პლატონი ცდილობდა ამას, მაგრამ იმ „არარსებული არსებობის“ ანუ „მოქმედი არაფრის“ ბუნება მაინც შეუცნობია. არადა, პოეტური ინტეგრალები სწორედ ამ სფეროებთანაა დაკავშირებული. გულიც მიგარძნობს, რომ ასეა, მაგრამ არ ვიცი, როგორ გამოვთქვა, ან რა პასუხი გავცე ასე პირ-

დაპირ დასმულ კითხვას: რა კავშირი აქვს იმ „იღუმალების მხარეს“, „მოქმედ არაფერს“ თუ „არაფრის გაარაფრებას“ პოეტურ ინტეგრალებთან? არადა, ესაა მთავარი! ამიტომ ვფიქრობ: ეს იმდენად ბუნდოვანი საკითხია, რომ გონების წამებას იქნებ მართლაც მითების მოშველიება სჯობდეს-მეთქი, თუმცა ფიქრი რას უშველის ამას, უნდა ვცადოთ, იქნებ რამე გამოვიდეს.

ცნობილია, რომ ყოველი მაღალი ხელოვნება მშვენიერებისკენ მიილტვის, რადგან ის არის უმაღლესი მიზანი. ეს ჯერ კიდევ ჭაბუკ გალაკტიონს ჰქონდა შეგნებული. მისთვის ყველაფერი სიზმარია ამქვეყნად, გარდა მშვენიერებისა. მართალია, „პოეზია უპირველეს ყოვლისაა“, ამბობს, მაგრამ თვით პოეზიის უმაღლეს მიზნად მშვენიერება (გალაკტიონი ამბობს: „შვენება“) მიაჩნია:

ყველაფერი ჭარია და ჩვენება!  
ოჰ, სიცოცხლეც უეცარი ჭარია...  
მარადია ერთად ერთი: შვენება.

ეს ისეა, როგორც ბარათაშვილი წერს; „თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებსო“. ამგვარი გაგებით, მშვენიერება „ზეცით მოსული ნათელია“ და პოეზიაში მისი პლასტიკური განსახიერება (გალაკტიონი: „ლამაზი გაცხადება“) ხდება. შეიძლება ამის ლირიკული იმპულსი რეალური სახეც იყოს (ბეატრიჩე, ლაურა, სოფიო, ეკატერინე, მერი), მაგრამ იგი, როგორც წესი, ღვთაებრივ სიმალემდე (ვალერი ამბობს, „გალობის სიმალემდე“) არის აყვანილი. უფრო ძველი წარმოდგენით, ამგვარ ღვთაებრივ მშვენიერებას ღმერთქალები წარმოადგენენ და რიგ შემთხვევაში, ჩვეულებრივი ადამიანური წარმოშობა არც ჰქონდათ. ეს იმასაც გააჩნია, თუ რა სახის პოეზიასთან გვაქვს საქმე, ლექსი, მოგეხსენებათ, ათასნაირია, ზოგი გონებისმიერია, ლოგოკური, სემანტიკური. აქ სიტყვებიც უშუალოდ იმას გამოხატავენ, რაზედაც მათი, როგორც ცნების შინაარსი მეტყველებს. ამგვარი ლექსი ასევე იბადება გონებიდან, როგორც ათინა — პალადა ზევსის თავიდან... პოეტურ ინტეგრალს კი ასეთი ბიოგრაფია არა აქვს. იგი უფრო ლედას ჰგავს, თეზეოსის უმშვენიერეს ასულს, ისე უკარებელსა და მიუწვდომს, რომ თვით ზევსიც იძულებული გახდა გელად ქცეულიყო, რომ მას დაახლოებოდა. მათი კავშირის შედეგი იყო უმაღლესი მშვენიერების განსახიერება, რომელიც ლედას მიერ გაჩენილი კვერცხიდან დაიბადა.

ალეგორიაც აქ იწყება: მშვენიერი ელენე და პოეტური ინტეგრალები! ახლანდელი ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, ის მი-

თიური კვერცხი „მოქმედი არაფერია“, რადგან ლოგიკური თვალსაზრისით გედის კვერცხიდან ისევ გედი უნდა დაბადებულიყო და არა მშვენიერი ელენე. ბუნების კანონია ასეთი: მსგავსი მსგავსს შობსო. აქ კი გედის გენეტიკური ტრანსფიგურაციით ვიღებთ ელენეს! ინტეგრალური ლექსიც ასეა. მისი სიტყვიერი მასალა იმ კვერცხის ნაჭუჭივითაა. როცა ის ტყდება (არაფერდება), არა ლოგიკური შედეგით (ცნებათა შინაარსით), არამედ ტრანსფიგურაციის იმავე კანონით იბადება მშვენიერი ელენე: ანუ სიტყვიერი მასალისაგან (ნაჭუჭისაგან) — „წიგნისაგან“ გათავისუფლებული (გაარაფრებული) სული პოეზიისა — ინტეგრალი, რაც პოეტური წარმოსახვის უმაღლესი სფეროა და სადაც ლედასავით შიშველი სიტყვა გრამატიკული კავშირების გარეშეც გამოხატავს საგანს თუ მოქმედებას და „შეძლებულ არს მსახურებად არა წიგნისა, არამედ სულისა, რამეთუ წიგნი მოაკვდინებს, ხოლო სული აცხოვნებს“, — წერია პავლეს ეპისტოლეში კორინთელთა მიმართ.

აქედან ის აზრი გამომდინარეობს, რომ ინტეგრალურ პოეზიაში მშვენიერებას არა სუბსტანციური, არამედ სტრუქტურული მნიშვნელობა აქვს. აქ სიტყვიერი მასალისაგან შემდგარი სემანტიკური ფორმა (ნაჭუჭი, ლექსი) კი არ არის მიზანი, არამედ მისი გაარაფრებით (თუ წარმოსახულში აბსორბირებით) დაბადებული სახე, უმაღლესი მშვენიერება — ლედა ან ელენე!..

ასეთ შემთხვევაში სემანტიკა, სინტაქსი კი არ აღწევს მიზანს, არამედ მათი „ქიმიური დაშლა“, წარმოსახვაში გაქრობა, გაარაფრება. იმიტომ კი არა, რომ ის სიტყვიერი ფორმა (ნაჭუჭი, მოქმედი არაფერი) უმნიშველოა, 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 მშვენიერ ელენეს — „პოეზიის უმაღლეს გზას — ინტეგრალებს“.

ო. მანდელშტამი წერს:

— Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться...

ეს შეიძლება ასეცაა, მაგრამ ამის ნამდვილ აზრს მართლაც კერასოდეს გავიგებთ, თუ პოეტურ ინტეგრალებზე ფიქრის დროს სიტყვათა არა ცალკეული, არამედ სიმულტანური შეგრძნებით არ გავთავისუფლებით ტრადიციული სინტაქსისა და სემანტიკის

ტყვეობისაგან, ისევე, როგორც მხატვრობა — ფერისა და პლასტიკის საგნობრივი ფორმისაგან, რათა გზა გავუხსნათ ინტუიციური ანოციაციების თავისუფალ თამაშს, რაც ლოგიკური თანმიმდევრობის შესუსტებას ან, ზოგჯერ, სრულ უგულვებლყოფას იწვევს. ყოველივე ამის აღქმას კი განსაკუთრებული უნარი უნდა. ა. აინშტაინის აზრით, „ეს არის უნარი ისეთი რამის აღქმისა, რაც გონებისათვის მიუწვდომელია, რაც დაფარულია ჩვეულებრივი განცდისათვის, რისი მშვენიერა და სრულყოფაც ჩვენამდე აღწევს მხოლოდ მკრთალი ანარეკლის სახით“...

## მე პიხსნი ნილაზს,

### მომეცით რაში!..

სიტყვა — აფროდიტე...

ისე, კაცმა რომ თქვას, ცუდი კი არ იქნება, სიტყვა თავის პირ-  
ველსაწყისს დაუბრუნდეს, შემდეგ კი ისევ დაიბადოს ახალი ფორ-  
მით, როგორც ზღვის ქაფისაგან დაბადებული ქალღმერთი აფრო-  
დიტე. ეს დაუპირისპირდება იმას, რასაც გოეთე არსის არაფერში  
დაშლას უწოდებდა, სხვები კი „არაფრიდან წარმოშობილ რამეს,  
რაც უმჯობესია, ვიდრე ბუნებრივი არსებობა“. ასეა, როცა აზრის  
სიტყვებში დაშლაზე (აბსორბცია), ხოლო შემდეგ იმ „დაშლილი  
სიტყვებისაგან“ (ზღვის ქაფი) ახალი, უფრო ელვარე აზრის (აფ-  
როდიტე) დაბადებასა და მათ ურთიერთობაზე ვლაპარაკობთ. ამით  
ჩვენ ვეძებთ პოეტური აზროვნების ისეთ სფეროს, სადაც ორი  
სრულიად განსხვავებული თვალაზრისი უპირისპირდება ერთმან-  
ეთს. ერთი პოეზიას აზროვნების ფორმად თვლის, მეორე კი კა-  
ტეგორიულად უარყოფს ამას. პირველი ჩვენი საუბრის საგანი  
იქნება, მეორეზე კი არც ღირს დროს დაკარგვა, რადგან არა მგო-  
ნია, მისი უფლებამოსილება იმათ მაინც სჯეროდეთ, ვინც ამას ამ-  
ტიციებს. მაგალითად, ფეტი წერს, „მხატვრული ნაწარმოები, რო-  
მელშიც არის აზრი, ჩემთვის არ არსებობს“. ამასვე გვაუწყებს  
მცხი ფრთიანი ფრაზა: „Мысль изреченная есть ложь“. რამდენ-  
ი ვინმე ამბობს, რომ პოეზიის მნიშვნელობა მის არსებობა-  
შია და არა მიზანდასახულებაში. ბოდლერი წერდა, „პოეზიას არა  
აქვს რამე მიზანი, გარდა საკუთარი თავისაო“. თ. ელიოტიც ეთან-  
ხმება ამას. მისი აზრით,

ლექსი უნდა იყოს უსიტყვო,  
როგორც ფრინველის ფრენა,  
ლექსი უნდა იყოს უძრავი დროში,  
როგორც მთვარეა უძრავი თავის მოძრაობაში,

ლექსი არ უნდა ასახავდეს  
ქეშმარიტებას,  
ლექსი არ უნდა ნიშნავდეს არა ფერს,  
ის უნდა იყოს.

მე მგონი, ასეთი რამ პარადოქსებით გატაცება უფროა, ვიდრე ნამდვილი თვალსაზრისის გამოხატვა და ის არ შეიძლება პირდაპირ იქნეს გაგებული. აბა, გოეთეს ვინ დაუჭერებს, რომ იგი სერიოზულად ფიქრობდა,

— თუ სათქმელი არაფერი გაქვს, შეგიძლია ლექსები წერაო.

ან პუშკინს — «Поэзия, прости господи, должна быть глуповатой...»

მე მახსოვს, ერთი ჩემი ფრიად პატივცემული პროფესორი ჰირის ოფლს რომ იწურავდა, როცა ალ. ჰავჭავაძის ამ ლექსზე ჩამოაგდებდა სიტყვას:

დავეხსნათ ცოდნის ძებნასა,  
ღვინო სჯობს ყოველ ცნებასა,  
ბრძენი სულ სიკვდილსა ფიქრობს  
და ლოთი გამარჯვებასა.

ნუთუ ალ. ჰავჭავაძე სიბრძნეზე მაღლა ლოთობას აყენებდა ან გოეთეს სათქმელი არაფერი ჰქონდა და ამიტომ წერდა ლექსებს?! რა თქმა უნდა, არა. მე მგონი, ამ პარადოქსულ თქმებში ის აზრი გამოიხატება, რომ იდეა ნაწარმოებისა მის მხატვრულ ქსოვილში უნდა იყოს ჩასაიდუმლოებული (hineingeheimnisst) ან, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის ენით რომ ვთქვათ, აბსორბირებული მის ესთეტიკურ-ემოციურ სინამდვილეში. ბ. ბელინსკიც, ალბათ, ამას გულისხმობდა, როცა წერდა: «Идея поглощается формой». თავის დროზე გოეთეც ხომ ამტკიცებდა, პოეზიაში „ერთი სიტყვა ნთქავს მეორესო“. ეს საკითხები უაღრესად მნიშვნელოვანია, როდესაც თანამედროვე პოეზიასა და განსაკუთრებით ასევე იმ პოეტურ ინტეგრალებზე ვლაპარაკობთ. ამაზე ადრეც ბევრი იწერებოდა, ახლა კი, როცა ინფორმაციის ესთეტიკამ და კომუნიკაციის თეორიამ ყოველივე ეს ყურადღების ცენტრში დააყენა, მე მინდა, ცოტათი უკან დავიხიო და ვნახოთ, როგორ განიხილებოდა ეს საკითხები იმ პერიოდში, როცა გალაკტიონ ტაბიძე თანამედროვე ინტეგრალური პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუშებს ქმნიდა. მე მინდა, თქვენი ყურადღება მივაქციო კ. ზელინსკის მეტად საყურადღებო წიგნს „პოეზია როგორც აზრი“, სადაც უკვე სათაურშივე ჩანს დასმული პრო-

ბლემის განმარტება. გარდა ამისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ 20-იან წლებში რუსი კონსტრუქტივისტები ისეთ დებულებებს იცავდნენ, რასაც დღეს ზოგიერთი სტრუქტურალისტი, როგორც ჩვენში, ისე უცხოეთში, თავის აღმოჩენად თვლის. ეს საკითხები მე იმიტომ მაინტერესებს, რომ გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების ერთ-ერთ ნიშნად მიმაჩნია. აქ უშუალო კავშირი, რა თქმა უნდა, არ არის, მაგრამ, რამდენადაც 20-იან წლების ლიტერატურული პრაქტიკა ბევრ საერთო მომენტს შეიცავს, ვფიქრობ, ამის აღნიშვნა საჭიროა. მით უმეტეს, რომ საერთო პრინციპი აქ დაახლოებით ერთნაირია. პოეზია აზრის ფუნქციაა, აზროვნების ფორმა. ჯერ აზრი ჩნდება, მერე მისი რეალიზაცია ხდება. მიქელ-ანჯელო ამბობდა, რომ „მხატვარი ხატავს არა ხელებით, არამედ ტვინით“. ისიც უთქვამთ, გამოსახვის ხარისხი აზრის ხარისხს ემთხვევა. მაგრამ საკითხავია, როგორ უნდა გავიგოთ აზრი პოეზიაში? როგორ ცოცხლდება იგი სიტყვაში? ან სხვაგვარად, როგორ ხდება აზრის, როგორც რეალობის განცდა და მისი შექცევადობა სიტყვასთან? რამდენად შეესაბამება სიტყვაში გამოხატული აზრი რეალურ სინამდვილეს? როგორ იქმნება პოეტური სახე ან ასე კანონად ქცეული გამოთქმა „სახეებით აზროვნება“ რას ნიშნავს? სად ხდება აზრის რეალიზაცია, სახეში თუ სიტყვებში, ან ერთშიც და მეორეშიც? რა მიმართებაა მათ შორის? პოეზია მთელი კომპლექსია, აზრის, სიტყვის, ბგერის, რიტმის, ინტონაციის და ვინ იცის, მართლაც რამდენი ასეთი „ანგელოზი“ ეტევა ქვეშეობითი პოეზიის ნემსის წვერზე? ან თუნდაც უზარმაზარი მზე როგორ აირეკლება წყლის პატარა წვეთში?.. რატომ ამბობენ, რომ სიტყვა ის არენაა, სადაც აზრი და პოეზია (დოსტოევსკის ალეგორიით — ღმერთი და ეშმაკი) ერთმანეთს ებრძვიან? სხვებს კი გულუბრყვილოდ სჯერათ, ებრძვიან კი არა, სულ ხელიხელჩაკიდებულნი დადიანო. მთელი სირთულე კი იმაშია, რომ პოეზია მართლაც ჩამალულია სიტყვაში. სიტყვა კი, უწინარეს ყოვლისა, ბგერაა ან ბგერათა კომპლექსი, რომელიც შინაარსის მოთხოვნილებებს შესაბამისად ვლინდება. სხვა გზაც არ არის. აზრი აქ აუცილებლად სიტყვებით უნდა გამოითქვას. ვერლენმა რომ თავისი ლექსების კრებულს „უსიტყვო რომანსები“ დაარქვას, მანდელშტამმა სიტყვა-აფროდიტეს უბრძანოს, „В пену вернуся“-ო ან გალაკტიონმა დაიყინოს: „არ მინდა სიტყვა, არ მინდაო“, სულერთია, აქედან არაფერი გამოვა: პოეტი ვერასოდეს ვერ დააღწევს თავს სიტყვებს, რადგან სიტყვაა აზრობრივისა და ემოციურის ერთადერთი მედი-

უმი პოეზიაში. თვით პოეზია სხვა არაფერია, თუ არა მხატვრული სიტყვის ოსტატობა. მუსიკა კი სულ სხვაა. აქ სტრავინსკის მართლაც შეეძლო ეთქვა:

— მე არ ვენდობი სიტყვებს, ან ნაკლებ ვენდობი მათ. რომ შეეძლოს, ჩემი მეხსიერებიდან ყველა სიტყვას ამოვშლიდიო. ვებერმაც ალბათ ამიტომ დააწერინა თავისი ოპერის ლიბერტო რაღაც არარსებულ ენაზე.

ასეა. ჰუმბოლტის აზრით, კავშირი ბგერისა ან რამე ნიშნისა აზრთან არის შინაგანი ფორმა. მის „კონსტრუირებას ახდენს გონება“. იგი ანიჭებს სიტყვას ლოგიკურ აზრს. სიტყვაში, ნიშანში გამოიხატება გონების (აზრის) მთელი საქმიანობა. ბგერა და აზრი აქ ერთმანეთთანაა შედრულებული. კონსტრუქტივისტები ამტკიცებდნენ, რომ სიტყვა მხოლოდ აზრით ცოცხლობს. მას აქვს შინაგანი მისწრაფება — იქცეს აზრის ნიშნად. ამ გზით იქცევა გამოსახვა პოეტურ ჰემმარიტებად. პოეტური ფორმაც აზრის გამოვლენაა, ანუ აზრობრივი მოქმედების თამაში. იგი კონსტრუქციული ცნებაა და, როგორც წესი, სტრუქტურულ მთლიანობას წარმოადგენს.

არსებობს სრულიად საწინააღმდეგო თვალსაზრისიც, რაც მართო აზრის ჰეგემონიას კი არ უარყოფს, არამედ პოეტურ აზრს საერთოდ. აქ словосочетание-ს ცვლის звуко сочетание; პირველსაზე (первообраз) ბგერაა, სიტყვა — მეორადი. შემდეგ „პირველსახის“ ცნება ბგერით სახედ (звукообраз) იცვლება ან ისეთი სიტყვებით, რომელნიც სახისა და გარკვეული შინაარსის გარეშე გამოსახვენ „წმინდა ემოციას“.

აქ „გამოიჭირეს“ ისინი კონსტრუქტივისტებმა და ჰკითხეს: რას ნიშნავს წმინდა ემოციის გამოსახვა? ეს უაზრობაა: თუ გამოსახვაა, ცხადია, ეს უკვე გააზრებული პროცესია, ე. ი. რა წინააღმდეგობებსაც არ უნდა წააწყდეს პოეზია, ის მაინც აზრის გამოხატვაა, თვით ე. წ. заум-იც კი პოეტური მეტყველების ისეთი ელიფსური ფორმაა, უნდა თუ არა, მაინც რამეს გამოხატავს. სიტყვა კი ასეთ შემთხვევაში არის კვანტური მუხტი (квантовый заряд), რომლის აზრობრივი (თუ სინტაქსური) აფეთქებით „მოძრაობს პოეზია“. ამიტომ იყო, რომ ვ. ხლებნიკოვს „რუსული პოეზიის პიროტექნიკოსი“ უწოდეს. კონსტრუქტივისტები მის უაზრო სიტყვებშიც რაღაც აზრს ხედავდნენ. ხლებნიკოვის «самобытное слово» კონტექსტში, სტრუქტურაში, „ჩარჩოში“ რაღაც მნიშვნელობას მაინც იძენს, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ცდილობს, როგორმე „выскочить из логики“. რაც არ უნდა

ახალი ფორმა გაჩნდეს პოეზიაში, იგი მაინც ახლებური გააზრება იქნება. ყოველივე ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს ლოგიკური (მექანიკური) და პოეტური (კვანტური) აზრი ერთმანეთს ემთხვევა. პირიქით, უპირისპირდებიან კიდევ ერთმანეთს, მაგრამ მაინც ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას წარმოადგენენ. ფორმალისტები ცდილობდნენ, ცნება „გააზრება“ შეეცვალათ ცნებით „შეგრძნებითობა“ (ощутимость). აქ ისევ იმ ფრანსისებური დილემის (ვიგრძნოთ თუ გავიგოთ) ვარიაციას: შევიგრძნოთ (ощутить) თუ გავიაზროთ (осмыслить). კონსტრუქტივისტები პირველს უარყოფენ ან მეორის შედეგად თვლიან, თანაც მეტად კატეგორიული ტონით, რასაც რეალური სინამდვილე ყოველთვის როდი ამართლებს. ისინი კი ფიქრობენ, რომ ყოველგვარი აგებულება (построение), მათ შორის პოეტურიც, აუცილებლად გონივრულია, გააზრებულია თვით ჭკუამიღმური ბგერმეტყველება (заумная звуко-речь), რაც შეგრძნებისთვის (ощущение) არის განსაზღვრული და არა გააზრებისთვის, ან სრული უაზრობაა, ან გონებრივი მოქმედების იმპულსის საშუალება. განსხვავება თითქოს იმაშია, რომ ერთი და იგივე ლიტერატურული მოვლენა გააზრებულია, როგორც ლოგიკური იდეა ან როგორც თავისთავადი პოეტური ფაქტი, მაგრამ ასეა თუ ისე, ის მაინც გააზრებულია. ეს ორმაგობა მხოლოდ მთლიანობაში წარმოიდგინება. თვალსაჩინოებისათვის კონსტრუქტივისტები ასეთ მაგალითს გვთავაზობენ: ორი სხვადასხვა ფერის ძაფისაგან მოქსოვილი აბრეშუმში იმისდა მიხედვით იცვლის ფერს, თუ როგორ მოხვდება სინათლე. იგი ხან ასეთ ფერს დაიკრავს, ხან ისეთს, ქსოვილი კი ერთია. ასევეაო აზრისა და პოეზიის დამოკიდებულება. პოეზია ებრძვის აზრს, უარყოფს, ზურგს აქცევს, შმაგობს, გიჟობს, ერთი უკიდურესობიდან მეორეს აწყობს, ხაზგასმულად პარადოქსულ, პოლარულ ნიმუშს ქმნის, მაგრამ რაც არ უნდა იყოს, მისი საბოლოო მიზანი მაინც სამყაროს გააზრებაა. ასე იქმნება პოეზიის კონსტრუქციული (სტრუქტურული) მრავალსახეობა. ზოგჯერ პოეტური სიტყვები ისე თვითნებობენ, რომ აღარ ემორჩილებიან სინტაქსის კანონებს („ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი“), ზოგჯერ კი ლოგიკასაც („ყინვის სითბო“, „შელამებული დიღების ლანდი“). ისინი ანგარიშს უფრო რიტმს უწევენ, ვიდრე სხვა რამეს.

ხოვლის მხარე,

ნისლიანი მთა და ბარი.

მოვიმხარი მისი გზები, სიცივე და მღვრიე

ღარი...

ზარზე ზარი, სწრაფი, ჩქარი, მღელვარებათ  
ჩქეფდა ღვარი,  
ტრიალებდა,  
როგორც ფარი,  
შემოდგომის ჩქარი  
ჭარი...

## ჭარის ტოტები...

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ „აზრობრივი“ და „ლოგიკური“ ერთი და იმავე შინაარსის ცნებები როდია. ეს განსაკუთრებით საგრძნობია თანამედროვე პოეზიაში, სადაც ალოგიკურობის იმდენი და ისეთი შემთხვევებია, რომ მათი აზრობრივის სფეროდან გათიშვა სწორი არ იქნება. ამიტომაც, რომ ზოგან „ლოგიკის“ ცნება პოეზიაში იცვლება „სემანტიკით“. კონსტრუქტივისტები კი მაინც ჯიუტად ამტკიცებდნენ, რომ „ლოგიკური აზრი წარმოადგენს ყველა პოეტური ელემენტის არსებით ნაწილს“. მოწინააღმდეგენი კი პირიქით, მეორე უკიდურესობაში ვარდებოდნენ და პოეზიის არსებით მხარედ ამა თუ იმ ფაქტის (სიტყვის) თავისი ჩვეულებრივი ლოგიკური კონტექსტიდან ამოვარდნა მიაჩნდათ. ამის შესახებ ადრეც წერდნენ, „სიტყვის მაგიური ძალა უფრო ძლიერია, რაც უფრო შენელებულია მისი ლოგიკური მნიშვნელობა“. ამის მაგალითად ზოგი დღესაც შელოცვის ტექსტებზე მიუთითებს, სადაც ალოგიკური და უშინაარსო სიტყვებს (ანთი, მანთი, სანთი, ექუთური, ბოქუთური, გუდაქუთური... და სხვა) თითქოს შთაგონებას ძალა ჰქონდა.

პოეტური შთაგონების ამგვარ ხერხს დღემდე მიმართავენ. ნ. გილიენს აქვს ლექსი „გველის შელოცვა“, რომელიც სრულიად უაზრო სიტყვებით იწყება:

მოიმბე — ბომბე — მოიმბე!  
მოიმბე — ბომბე — მოიმბე!  
მოიმბე — ბომბე — მოიმბე!

ინდოეთში ყოფნისას მე თვითონ მინახავს მუსიკით გაოგნებული და უგნებელყოფილი გველები, ხელში ამიყვანია ისინი, წელზე შემომიხვევია და ასე გადამიღია სურათები.

ასეც გამიგონია, გველი ისეთი სიხშირის ულტრაბგერებს გამოსცემს, რაც ჩვენ სისინად გვესმის, მაგრამ იმდენად ძლიერია, რომ ფრინველს ჩამოაგდებს ხიდან და შეეჭკევა. ჩვენ ეს არც უნ-

და გაგვიკვირდეს, რადგან ვიცით, რომ ულტრაბგერებით დღეს ლითონს ლითონზე აღუდებენ!

ვფიქრობდი, მაგრამ მეშინოდა მეტქვა, რომ იმ შელოცვის ტექსტებსაც, ალბათ, ამგვარი შთაგონების ძალა ჰქონდათ-მეთქი. ახლა კი აგერ ჩვენს პრესაში წაფიქრებულ ცნობა, რომ ლენინგრადის სიმპოზიუმზე მისმა თავმჯდომარემ, აკადემიკოსმა ვ. ნ. ჩერნიგოვსკიმ განაცხადა, „მეცნიერთა ექსპერიმენტებმა დაადასტურეს, რომ შესაძლებელია არა მარტო სუნთქვის სისხლის, არამედ ტვინის ბიოელექტრული აქტივობის ნებისმიერი მართვა. ამ გამოკვლევების შედეგები, უწინარეს ყოვლისა, აინტერესებს პრაქტიკულ მედიცინას: თუ ავადმყოფს ვასწავლით „უბრძანოს“ თავის ორგანიზმს, იგი შეიძლება ბევრი სნეულებებისაგან ვიხსნათ“.

რატომ უნდა, პრიმიტიულ ფორმებში, მაგრამ ძველებურ შელოცვებსაც ხომ იგივე მიზანი ჰქონდა.

ამას იმიტომ მოგახსენებთ, რომ არც თანამედროვე პოეზიის (განსაკუთრებით კი ინტეგრალურის) სფეროდან უნდა გამოვრიცხოთ პოეტური სიტყვების ამგვარი „შთაგონების ძალა“, თუ, რა თქმა უნდა, ეს ისეთივე უაზრო სიტყვების გროვა არ იქნება, როგორც ტექსტებშია (ანთი, მანთი, სანთი... და ა. შ.) ან კიდევ ჩვენი  $H_2SO_4$ -ის პოეტთა აშკარად ფორმალისტური ვარჯიში:

გურაგული შორევი ბორჯვი ვერაგული  
გურაგული ქუფრი შორბო კუპრი  
გურაგული შორი შერი გვიმბრა იბრო

და სხვა.

ამგვარი „ლექსის“ ესთეტიკური ღირებულება თითქოს ნულამდეა დაყვანილი, მაგრამ თუ შელოცვის ტექსტების ზემოაღნიშნულ ხასიათს და შთაგონების თანამედროვე მეცნიერულ განმარტებას გავითვალისწინებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ზოგჯერ ამგვარი აბსოლუტურად უაზრო ლექსიც არ არის მნიშვნელობას მოკლებული. ჯოისთან, მაგალითად, ეს ჩაძინების ჰიპნოზური ეფექტისათვის არის გამოყენებული. ისმის უაზრო და არაუაზრო, მაგრამ სინტაქსურად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი სიტყვები:

Sindbad the Sailor and Tinbad the Tailor and Jinbad the Jailer and Whinbad the Whaler and Ninbad the Nailer and Finbad the Failer and Binbad the bailer and Pinbad the Pailer

and Mindband the Mailer and Hinbad the Hailer and Rinbad the Railer and Dinbad the Kailer and Vinbad the Qailer and Linbad the Yailer and Xinbad the Phthailer.

ქართულად:

სინდბადი ზღეოსანი და ტინბადი ტანოსანი და ჟინბადი ჯადოსანი და ვინბადი ვინოსანი და ნინბადი ნინოსანი და ფინბადი ფინოსანი და ბინდბადი ბინდოსანი და პინბადი პიროსანი და მინდბადი მინდოსანი და ჰინდბადი ჰინდოსანი და რინბადი რიდოსანი და დინბადი ქიდოსანი და შინდბადი შინდოსანი და ლინბადი ჭშინოსანი და ქსინბადი ფშინოსანი.

მთარგმნელის — ნ. ყიასაშვილის ინტერპრეტაციით, ეს პასაჟი ქალბატონ ბლუმის ცნობილ შინაგან მონოლოგს ამზადებს... რომელიც მთლიანად მოლი ბლუმის ძილისპირული ოცნებების, მოგონებების და მედიტაციებისაგან შედგება...

მე მგონი, პრინციპში, ეს არაფრით არ განსხვავდება ჩვენებური, ქართული „იავნანას“ ზოგიერთი ადგილისაგან:

ი ა ვ - ნ ა ნ ა , ' ვ ა რ ღ ო - ნ ა ნ ა ,  
ი ა ვ - ნ ა ნ ი ნ ა ო ...

ხაზგასმული სიტყვების (ცნებების) შინაარსი ყველასთვის გასაგებია, დანარჩენისა არა, მათი სუკცესიური განლაგება კი ეფექტს ახდენს. რაც უფრო უახლოვდება ამგვარი ლექსის ტექსტი ან მისი ცალკეული სიტყვები აზრობრივს, მით უფრო ძლიერდება მისი ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა. ასეთია, ვთქვათ, ს. ჩიქოვანის აღრინდელი ლექსი:

აიღო ბაიღებს ბუღე ბაიღებს  
ცირა მუხლებზე გულ-ფილტვს დაიღებს  
ცირა ცაბო ცირა წარბი  
ცირა წარბად წარბენილი.

რაც შეეხება გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებს, აქ რამდენიმე გამოწაკლისის გარდა („დოვინ, დოვენ, დოვლი...“; „რამ დი დარი“ და სხვა), პოეტური სიტყვა (ცნება) არასოდეს არ არის უშინაარსო, მაშინაც კი, როცა მათი შეკავშირება სხვა სიტყვებთან ლოგიკურს თვალსაზრისით მოკლებულია გარკვეულ აზრს. ამიტომ ვანსხვავებთ ერთმანეთისაგან აზრს და მნიშვნელობას. ამ თვალსაზრისით კი ისეთი სრულიად უაზრო „ლექსი“, როგორცაა:

ბუუმლეი, ბუუმლეი, ბუუმლეი, ბუუმ,  
ბუუმლეი, ბუუმლეი, ბუუმლეი, ბუუმ,

ბუუმლეი, ბუუმლეი, ბუუმლეი, ბუუმ,  
ბუუმლეი, ბუუმლეი, ბუუმლეი, ბუუმ,  
ბუუმ...

მართლაც არ არის მნიშვნელობას მოკლებული, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ავტორის ჩანაფიქრით ეს გამოხატავს კონგოელი ზანგების დოლის ბრაგუნის რიტმს...

აქ ასეთი ვარიაციებია საგულისხმო:

1. სიტყვას აქვს აზრიც და მნიშვნელობაც.
2. სიტყვას არა აქვს აზრი, მაგრამ აქვს მნიშვნელობა.
3. სიტყვას არც აზრი აქვს და არც მნიშვნელობა, რაც:

ძალიან იშვიათია.

ამ სამისაგან პირველსაც ბევრი მომხრე ჰყავს და მეორესაც, ხოლო ვინც ამ ორი მოდუსის მორიგებას ცდილობს, ამტკიცებს, რომ პოეტური ფაქტი ორმაგი, დიალექტიკური ბუნებისაა. ამიტომ პოეტიკამ, როგორც მეცნიერებამ, ფორმისა და მნიშვნელობის ეს დიალექტიკა ორგვარი ასპექტით, ორგვარი მოდუსის — სიმბოლურისა და ლოგიკურის გადაჯვარედინებით უნდა განიხილოს. სხვაწილად ამ ორგვარობას ასეც გამოხატავენ: კვანტური აზრშედგენილობა (квантовое смыслообразование) და მექანიკური ლოგიკა ერთიანობაში უნდა იქნეს გაშუქებული, რადგან სწორედ ამ ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო გაგების ურთიერთობა ქმნის ჰემმარიტ პოეზიას. ამას მოსდევს კატეგორიული აზრი: პოეტური სიტყვის უკან დგას არა მარტო აზრი, არამედ ლოგარითმების ცხრილიც. ეს იმიტომ, რომ სიტყვის ორი ასპექტიდან — ლოგიკური და პოეტური — ერთი მონოფუნქციურია, ხოლო მეორე — პოლიფუნქციური. პოეტური ნაწარმოებები 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 შემოთვრება.

... იგრიხება ბაწარი —

ვიწრო ტოტი ქარისა.

მართალია, სიტყვები აქაც პოეტურ სტრუქტურაში არიან მოქცეულნი, მაგრამ ერთმანეთთან ლოგიკური კავშირი არა აქვთ. გოეთეს ფაუსტი ამას „სიტყვებს შორის უთანხმოებას“ უწოდებს. როცა ორი სიტყვა ყოველგვარი ლოგიკური (თუ სემანტიკურ-სინ-

ტაქსური) კავშირის გარეშე მოთავსებულია ერთმანეთის გვერდით, ერთიც და მეორეც ჰკარგავენ თავიანთ პირდაპირ შინაარსს და „განუსაზღვრელი მესამის კონგლომერატში“ იძენენ ახალ მნიშვნელობას (უმთავრესად პირობითს). იმ ორიდან მესამეში გადასასვლელი სუბლიმური ნახტომიც მკითხველის ასოციაციებსა და წარმოსახვაზეა მიხედობილი. ეს, რა თქმა უნდა, კიდევ უფრო ართულებს პოეტური ინტეგრალების აღქმას, რადგან ამგვარ ლექსებში ძნელია ესთეტიკურ და სემანტიკურ ფენომენებს შორის კავშირის დადგენა. არც პოეზიის ემოციური და ტექნიკური რეალობა ემთხვევა ერთმანეთს.

ამგვარ მოვლენებს ჰერ კიდევ 20-იან წლებში „სემანტიკურ ასონანსებს“ ან კიდევ „смысловое разноречие“-ს უწოდებდნენ. გალაკტიონიც წერს, „ასონანსია სათაყვანო ჩემი სიმღიდრეო“. ამგვარ ასონანსებში სემანტიკურიც იგულისხმება. ეს მით უფრო თვალსაჩინოა, როცა თითქმის მთლიანადაა დარღვეული 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 მიიწვდებით, მაგრამ მიუხედავად ყველაფრისა, აქაც შენარჩუნებულია გამოსახვის მაღალი პოეტური დონე, სადაც კონტექსტი, სტრუქტურა, მოზაიკა თუ ლოგიკური კვანტი შეფარვით მოქმედებენ ან, სხვისი სიტყვებით რომ ვთქვა, „პოეზიის ბრძოლა აზრთან დაფარულია უცხო თვალისაგან“, რაც თითქოს იმას ნიშნავს, რომ „ლოგიკური აზრი არც კი არსებობს პოეზიაში“.

ამაში არის სიმართლის ნაწილიც, თუმცა ეს უფრო პოეტური ინტეგრალებისათვისაა დამახასიათებელი, ვიდრე საერთოდ თანამედროვე პოეზიისთვის. ეს კი უნდა ხაზგასმით აღინიშნოს, რადგან თანამედროვე პოეზიის ცნების შინაარსი, როგორც მოგახსენეთ, მხოლოდ ინტეგრალური ლექსებით როდი ამოიწურება. პოლიფუნქციურ სემანტიკურ ასონანსებთან ერთად არსებობს ე. წ. „სემანტიკური კონსონანსებიც“, სადაც სიტყვა ერთმნიშვნელოვანი ანუ მონოფუნქციურია, ხოლო სემანტიკა — ლოგიკური. პირველ შემთხვევაში პოეტური მეტყველება გაურბის ლოგიკურ კავშირს, მეორეში კი მიილტვის მისკენ. ამიტომაც, რომ პოეტური ინტეგრალ-

ლების აღქმა შესაძლებელია მხოლოდ მის სტრუქტურულ ანუ სიმულტანურ მთლიანობაში და არა სუბცესიური რიგით (მიყოლებით), რადგან ამ რიგებს, მწკრივებს, სტრიქონებსა და სტროფებში ლოგიკური კავშირი შენელებულია ან სულაც უარყოფილი.

### ცრემლის ბურთი...

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 წარმოდგენაში“...

ზოგს უყვარს თქმა, ესა თუ ის პოეტური ფრაზა კონტექსტიდან ამოგლეჯით გვეჩვენება გაუგებრად, თორემ კონტექსტში, ლექსის მთლიან სტრუქტურაში ყველაფერი გასაგებიაო. არ ვდავობ, შეიძლება ასეთი შემთხვევებიც იყოს, მაგრამ მე მხედველობაში მაქვს ისეთი ნაწარმოებები, სადაც კონტექსტი (სტრუქტურა) ნათელს კი არ ფენს ლექსის შინაარსს, აზრს, არამედ, პირიქით, ნთქავს მას თავის მთლიანობაში ან, როგორც ამბობენ, ამგვარ ნაწარმოებებში პოეტური სიტყვები, ფრაზები, მეტაფორები აბსორბირებულია მთელში. ეს მდინარეს ჰგავს, რომელიც უერთდება ზღვას, სადაც კარგავს თავის ინდივიდუალურ ნიშნებს (მდინარისას) და იძენს ახალ თვისებებს (ზღვისას). აქ ის უფრო ცხადად კი არ ავლენს თავის თვისებებს, არამედ კარგავს მას. ვინც ამას ანგარიშს არ უწევს, ემსგავსება ისეთ ახირებულ ადამიანს, რომელიც ზღვიდან პეშვით წყალს იღებს და ცდილობს გაარკვიოს, სად რომელი მდინარის წყალია, მაშინ როდესაც მთლიანობაში (ზღვა) ნაწილს უკვე აღარა აქვს თავისი ნიშნები. იგი შერწყმულია მთელთან და მისი აღქმა თუ შესწავლაც ამ მთლიანობაში უნდა მოხდეს. ასეთია ინტეგრალური პოეზიის ბუნება. მისი საათის მექანიზმივით დაშლა და კვლავ აწყობა ანუ დიფერენცირება და ინტეგრირება არ შეიძლება. ლექსი ცოცხალი არსებაა და ანატომიურ ანალიზს ვერ იტანს. ამის შესახებ ჯერ კიდევ პასკალი წერდა:

— ადამიანი ასოთა ერთობლიობაა, მაგრამ თუ მას დავანაწევრებთ, გვექნება თუ არა უფლება, კვლავ ადამიანი ვუწოდოთ თავს, გულს, ძარღვეს, თვითეულ ძარღვს, ძარღვის თვითეულ ნაწილს, სისხლს, სისხლის ყოველ წვეთს?

არა, არ გვექნება, რადგან ფრ. ენგელსის თქმისა არ იყოს, ნაწილებისაგან მხოლოდ ლეში შედგება. ნამდვილად! აბა, დაშალეთ ულამაზესი ადამიანი ნაწილებად, ცალკეულ ელემენტებად და ყველაფერი დაიკარგება, ადამიანობაც, სიცოცხლაც, სილამაზეც და, მართლაც, გულისამრევი „ლეში“ დარჩება. სარტრის ერთი ნაწარმოების პერსონაჟი ამბობს, რას ჩამცივებია ეს ბიჭი, ლამაზი ტანი გაქვსო, ნუთუ არ იცი, რომ ჩემი ტანი სისხლის, ხორცისა და ძვლების გულისამრევი მასისაგან შედგება? მიკროსკოპიც თუ მოიმარჯვებ, შეიძლება ზიზღისმომგვრელი რამეებიც აღმოაჩინოთ, მაგრამ ინტეგრალური პოეზია იქ არის, სადაც ამ „გულისამრევი“ თუ „ზიზღისმომგვრელი“ მასალისაგანაც კონსტრუქციულ მთლიანობაში წარმოიშობა სიცოცხლაც, სილამაზეცა და მშვენიერებაც. იგივე ქალი ეუბნება თავის თაყვანისმცემელს, რომელიც გასაკუთრებით მისი „უუუუნა თვალებითაა“ მოხიბლული:

— მოდით ახლო, უფრო ახლო, ჩამხედეთ თვალებში, ახლო, ახლო, რაც შეიძლება ახლო... ხედავთ? ის „უუუუნა თვალები“ ლორწოა და სისხლით დაბერილი ნერვები, სხვა არაფერი...

ასეა განა? იმ ქალმა თავისი „უუუუნა თვალები“ რომ ამოიღოს და ხელის გულზე დაგიდოთ, შეიძლება გულიც აგერიოთ, მაგრამ...

აი ეს მაგრამაა საქმე! რა საჭიროა ეს. რატომ უნდა ვანაწევროთ ყველაფერი, მიკროსკოპით ვსინჯოთ მისი ელემენტები, რას გვაძლევს ამგვარი ანატომია პოეზიაში? არაფერს. მე მგონი, ამიტომაა, პროფ. ა. გაწერელია რომ ასე თავგამოდებით იბრძვის „სალექსო ტაეპის ნაწილებად დაქუცმაცების წინააღმდეგ“.

მართლაც, ყოველგვარი მთლიანობის ნაწილებად დაშლა არ შეიძლება, რადგან იგი კარგავს არსებობას, სიცოცხლეს, კონსტრუქციას, ყველაფერს, რასაც მშვენიერების სიმალდემდე აპყავს და რჩება დამსხვრეული მოზაიკა, ნაწილები, ერთი სიტყვით, არაფერი ან ზოგჯერ უფრო ცოტაც, ვიდრე არაფერი...

გურამ პეტრიაშვილს ერთი ასეთი საინტერესო ლექსი-ნოველა აქვს, „შემთხვევა ღამით ქალაქში“. მ ე მ ო გ ი ყ ვ ე ბ ი თ ამ ლექსს:

მუხრატებმა დაიხრჭიალეს. მანქანები დააკვდნენ ადგილს. ხალხი გაშეშდა. გაოცებისაგან. ვიტრინებში მანეკენებსაც გაუფარ-

თოვდათ თვალები. ხედავენ: შუა ქუჩაში კაცის სიმაღლის ცრემლი მოგორავს. მასში ვიტრინების ფერადი შუქი ირეკლება. ხალხი უყურებს: ვიღაც ლამაზი გოგონა გადაჭრის ქუჩას, ცრემლს მიუახლოვდება, მის სარკესავით მოციმციმე ზედაპირს ჩახედავს, თმებს შეისწორებს და თეძოების რხევით განაგრძობს გზას (აღბათ არასოდეს უნახავს ცრემლი).

მერე უცებ გაჩერდება ცრემლი. გაოგნებული ხალხი შემოეხვევა. ერთი ხელით ეხება ფრთხილად. პატარა ლეკვი ენას აუსვამს და წკმუტუნს მორთავს. ვიღაც კაცი არღვევს ხალხს, ცრემლთან მიდის და ამბობს:

— მაპატიეთ, ბოლიშს ვიხდი შეწუხებისთვის, ეს ჩემი ცრემლია. ჩამეძინა და ქუჩაში გამომეპარა. მოგეხსენებათ, ცრემლს სულ ის უნდა, ყველა ხედავდეს, სულ ქუჩისაკენ უჭირავს თვალი. მაპატიეთ... ახლავ წავიყვან...

ხალხში ჩოჩქოლი ატყდება. ვიღაც იხვეწება: .

— საყვარელი თუთიყუში მომიკვდა. იმდენი ვიტირე, ცრემლი გამიშრა და ისევ მინდა ვიტროო მასზე, მომყიდე ცრემლი...

მეორე ამბობს:

— მე თეატრის დირექტორი ვარ, ეგ ცრემლი მე მომყიდე, მსახიობებს გამოვუზოგებ და ხუთ წელს ეყოფათ სცენაზე სატირლად.

ახლა მესამე სთხოვს:

— მე სათამაშოების ოსტატი ვარ, მომყიდეთ ცრემლი და მტირალა თოჯინებს გავაკეთებ.

კაცმა უსმინა იმათ ლაპარაკს, მაგრამ არაფერი უთქვამს. ორივე ხელით მიაწვა ცრემლს, გააგორა და ვიდრე სიბნელეს შეერეოდა, ღიმილით გადმოსძახა ყველას:

რალაც გეშლებათ, მეგობრებო!

თქვენ რომ გგონიათ,

აქ მთლად ისე

არაა საქმე.

დიდი ცრემლი —

ეს უბრალოდ

დიდი ცრემლია

და არა დიდი

გროვა ცრემლების.

ვიდრე არსებობს,

მხოლოდ დიდ ცრემლად

არსებობს იგი

და პატარა, მსუბუქ ცრემლებად

არ ნაწილდება...

თუ დავეუკვირდებით, ასეა პოეტური ინტეგრალებიც. მათი დანაწილება უაზრობაა. შეიძლება ნაწილებად დაშლილი მთელი შეისწავლოთ ფილოლოგიურად, რალაც საკითხიც გაარკვიოთ, განმარტოთ, მაგრამ, ამით დიღს ვერაფერს მიაღწევთ. სხვათა შორის ეს ეხება გალაკტიონის ლექსების სამივე სახეობას. ამას ხაზგასმით იმიტომ ვამბობ, რომ ვინმემ არ იფიქროს, თითქოს პოეტურ ინტეგრალებში მისი ლექსების მხოლოდ განსაკუთრებულ სახეობას ვგულისხმობდე. არა. იგი, ასე თუ ისე, ყველა სახეობაში შეინიშნება, მაგრამ ზოგჯერ ცალკეული ნიშნების სახით, ზოგჯერ კი მთლიანად. აქაც იმიტომ მივმართავ სანიმუშოდ გალაკტიონის ლექსების სამივე სახეობას.

### გრაალის კოშკები...

პირველ ნიმუშად შეგვიძლია ავიღოთ გალაკტიონის თუნდაც ეს ბრწყინვალე ლექსი:

ანგელოზს ეპირა გრძელი პერგამენტი,  
მწუხარე თვალებით მიწას დაჰყურებდა.  
მშვიდობით, მშვიდობით! ამაოდ დაგენდე,  
ელვარე საღამოვ აღმას საყურეთა!  
ბაგეთა ლოცვაო, დიდება და ძეგლო,  
უთუოდ მახსენებ ოდესმე... ოდესმე!  
გრაალის კოშკები, ლიდის სამრეკლო  
შენს ფერხთქვეშ დაიმსხვრა და გლოვა მომესმა.  
ოჰ! როგორ გაფითრდა ციურთა თანადი  
ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით,  
ღრუბელი ფერადი და ალვა ტანადი,  
რომელსაც აზიის ცით გადაუარეთ.  
ანგელოზს ეპირა გრძელი პერგამენტი  
და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის.  
ამაოდ დაგენდე, და ჩვენ ერთმანეთი  
ამაოდ გვინდოდა! მშვიდობით მარადის!  
ქარვთა მორევეში დაეშვა ფარდები —  
საღამო კანკალებს შიშით და რიდობით,  
საღამო ნელდება და კვდება ვარდები...  
მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!...

აქ შეიძლება ზოგიერთი რამ განმარტო, ვთქვათ, ეს გრაალის კოშკები და ლიდის სამრეკლო თუ სხვა რამე, მაგრამ, ღმერთმანი, ეს სულაც არ შეუწყობს ხელს ლექსის ემოციურ აღქმას. არც რამე გაირკვევა ამით, ყოველ შემთხვევაში იგი არ დაიყვანება ერთმნიშვნელოვან გაგებად. ოიდიპოსიც რომ იყო, ამ პოეტური

სფინქსის საიდუმლოებას მაინც ვერ ამოხსნი, ვერც იმას იტყვი, რას ნიშნავს ეს „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“. ამიტომ ისა სჯობს, მივცეთ თავისუფლება ჩვენს წარმოსახვას, მივყვეთ მის დინებას და დავკმაყოფილდეთ იმ ჟრუანტელის მომგვრელი ეს-თეტიკური სიამოვნებით, რასაც ეს ჰემმარიტად ურწყინვალესი ლექსი გვანიჭებს.

არ ვიცი, სხვა როგორ წარმოიდგენს ამას, ჩემთვის კი ეს ლექსიც იმ ბეატრიჩე-მერის ციკლს მიეკუთვნება: თეატრი, ასრულებენ ვაგნერს, უკანასკნელი შეხვედრა, დამშვიდობება, მარადიული დაშორება და ამით გამოწვეული სევდა, ზეაწეული „გალობის სიმალღემდე“, რომლის მსგავსი მე სხვა არაფერი წამიკითხავს...

ისიც შეიძლება, რომ ამ ლექსის იმანენტურ შინაარსში სხვაშე-სულ სხვა რამ ამოიკითხოს — ეს მათი ნებაა, ხოლო ჩემი შთაბეჭ-დილების საბუთად შემიძლია სხვა ლექსიც დავიხმარო:

შიშით ატირდა კლავიში ერთი,  
კლავიატურის გულში მკვიდრი.  
ოდეს ცეცხლივით დიდი კონცერტი  
მოედო თეატრს, ვით სატკივარი.  
მრავალ წამწამებს და მრავალ ისარს  
გრძნობს დაღალული თვალი თეატრში  
და ედარები მზეს ნამისისარს,  
მაღალ ლოვიდან შენ, ბეატრიჩე!

ამით იმის თქმა კი არ მინდა, თითქოს ამგვარი ინტერპრეტაცია ერთადერთი იყოს. არა. სხვასაც აღმოაჩნდება საბუთი თავისი თვალსაზრისის სასარგებლოდ და იტყვის: აჰ, არა, აქ სულ სხვა რამეზეა ლაპარაკიო და მოჰყვება თავისას. მერე რა! შეიძლება ისიც მართალი იყოს, ყოველ შემთხვევაში თავისთვის მაინც. აქ გარკვევით ვერაფერს იტყვი, ვერ დაიჩემებ, ასეა და არა ისეო. რადგან თვითონ ლექსია მრავალწახნაგოვანი ანუ პოლიფუნქციუ-რი. მისი ერთმნიშვნელობაზე დაყვანა კი იმის საწინააღმდეგო იქნება, რასაც ის წარმოადგენს. ამიტომ შეიძლება მხოლოდ ასე ვთქვათ: ეს ასეა ან არ არის ასე. როცა ამგვარ ინტეგრალურ ლექსს ვკითხულობთ, გვინდა ჩვენი სიტყვებით, ცნებებით გამოვ-თქვათ ის შთაბეჭდილება, რაც ლექსმა მოახდინა ჩვენზე, მაგრამ ვერ ვახერხებთ. სიტყვები გვეფანტება, აზრი გვეკარგება. კითხვის პროცესში რაღაც გვიტაცებდა, მოგვწონდა, ესთეტიკურ სიამოვნებას გავგრძობდა, მაგრამ ვინმე რომ გვეკითხება რა? როგორ? — ვერაფერს ვამბობთ. იქ თითქოს ყველაფერი მარტივია, რადგან სტრიქონ-სტრიქონ კი არ ვცდილობთ აზრის, შინაარსის გაგებას,

არამედ მუსიკასავით ვისმენთ და მთლიანობაში აღვიქვამთ ყველაფერს, მაგრამ მიღებული შთაბეჭდილების ანალიზს რომ შევუდგებით, მაინც ვიბნევით და ვერ ვამყარებთ კავშირს წაკითხულსა და წარმოსახულს შორის. თითქოს მიზეზი და შედეგი ისევე გაურბიან ერთმანეთს, როგორც ცნება და მისი შინაარსი. ხომ ამბობენ, ანალიზი კლავს ემოციასო! შეიძლება ასეც იყოს, ყოველ შემთხვევაში ამის მაგალითებიც უამრავია გალაკტიონთან:

მ ე ო რ ე ს ა ხ ე ო ბ ა :

ჩურჩული — ულურჯეს ფარჩის,  
 შრიალი — აბრეშუმთ შარის,  
 და ვარდი ვარდებთან დარჩი  
 იქ, სადაც სარკეა ქარის.  
 ახლოა სიმძიმე წვიმის,  
 ეზოში აპობენ შეშას,  
 პოეტი — რითმას და სიმებს,  
 გრიგალი იტაცებს ნეშოს.  
 ან ასე:  
 ... შეკიდებიან მთვარეს — როგორც მძიმე მტევნები,  
 თეთრ-ვარდისფერი ალუჩები და შადრევნები.  
 ... სადღაც შორს მუსიკა ქარივით კითხულობდა.  
 ... ქრება ქარში შანდალი (ოცნება შარშანდელი)  
 და თამაშში მანდილის ჰქრიან თებერვალები.  
 ... თოვლქვაპიანი ქარი,  
 სამი სიკვდილი ღამის,  
 სადღაც ხმაურობს მტკვარი  
 აი პორტრეტი სამის.

რა საჭიროა მეტის ჩამოთვლა. შემდეგშიც ბევრი შეგვხვდება ასეთი. აქ მხოლოდ ის გვინდა ვთქვათ, რომ ამგვარი ლექსები ცნებათა პირდაპირი შინაარსისა და პოეტური სინტაქსის თვალსაზრისით არ არის კომუნიკაციური. ამ სიტყვის პირდაპირი, ერთმნიშვნელოვანი გაგებით იგი გარკვევით არაფერს გვეუბნება და გვაიძულებს ბევრ რამეს მივხვდეთ ან, როგორც გვინდა, ისე წარმოვიდგინოთ, რისთვისაც ე. წ. „ირიბი ასოციაციებია“ საჭირო. ჩვენ უნდა მივყვეთ ამ ასოციაციებს და თვითონ შევქმნათ პოეტური ნაწარმოებების საკუთარი რეალობა, რასაც სხვაგვარად „აბსოლუტურ რეალობას“ ან კიდევ „პერსონალურ სინამდვილეს“ ვუწოდებთ ხოლმე. ამ გზით შეიძლება გალაკტიონის თქმამ „გადაზნექილი სიზმრების წელი“, ლ. გუდიაშვილის პარიზული ჩანახატები წარმოსახოს ჩვენივე „სულის თვალთა წინაშე“ ან მკვლელს რომ თვალეში ჩავხედავთ, თავში გალაკტიონისვე სიტ-

ყვებმა გაგვიელვოს:

ხედვაში ხანჯლის არის ციება...

მე მგონი, „რითმებივით ჩამოქნილი თითების“ სუბიექტურად წარმოდგენაც შეიძლება და ასეთი თქმებისაც:

- ... ღამე დაპირილი ფრთებივით დაქანდა.
- ... დემონისას ჰგავს წარბებს, მძლავრი ნიაღვრის ფრთები,
- ... ღამის სიცილი დასტურავს ველად (ან: მიბნედილი ღამის სიცილი).
- ... მესმის ამ გამძაფრების წამწამების კანკალი.
- ... ნაძვებს სუნი ეღება, როგორც ნაზი ტკივილი.
- ... ქვეყნად კვლავ მოდის დაფარულთა ფერთა ხსენება,
- ... ოცნება, როგორც გაფრენილი არწივის ფრთები...

და სხვა.

სამაგიეროდ, ასეთი „სუბიექტური“ ასოციაციებით ზაყოველთაოსკენ გზის გაკაფვა ძნელია. იგი უნებლიედ ჩნდება, როგორც მუსიკალური მოტივი. მუსიკა ხომ მხოლოდ სმენითი კატეგორია არ არის. იგი სულის მოძრაობის აქუსტიკაცაა და წარმოსახვის ფორმაც, რაც მუსიკალური მოძრაობისა და კომპოზიციის ერთიანობას გულისხმობს. ეს კი, ჯოისის არ იყო, მიმინოს გაფრენას ჰგავს სიტარიელეში, ხოლო გალაკტიონის მიხედვით, „უცხო-სიპსუბუქეში“ შესვლას...

ჩვენ ამაში გარკვევა გვიჭირს, რადგან ეს არ არის პოეტური კომუნიკაციისა და კონტაქტის ჩვეულებრივი საშუალება... ხოლო რაც უჩვეულოა, ძნელად აღსაქმელიცაა...

**სხვა თვითონ...**

ჯერ კიდევ საბა წერდა: „არს თავს შორის მყოფი და არა სხვის შორის მქონებელი ყოფისაჲ“.

მასხენდება, თვითონ გალაკტიონიც რომ ასეთი იყო. უჭირდა სხვებთან კონტაქტის დამყარება, ვერც იმასსოვრებდა მათ. დღიურებში წერს, ისინი მე მცნობენ, მე კი ვერა, ეს არის ჩემი უბედურებაო. რ. თვარაძეს ასეთი ადგილი მოჰყავს გალაკტიონის დღიურებიდან:

— უმთავრესია, უნდა შეეჩვიო კარგ ლაპარაკს. მე ხომ სრულიად ლაპარაკი არ ვიცი. ეს ეხლა არ ვარგა. მე იმდენად არ ვიცი ლაპარაკი, რომ კაცს ხშირად ვერ ვაგებინებ, რასაც ვთხოვ, და იგი გაუგონრად, მოუხსენლად მომარტყამს უარს. საქმეა ეხლა ეს? კარგია თამამი სიტყვა. ენა არ უნდა წაგიბორძიკდეს. სიტყვებს

ჩიბეში არ უნდა ეძებდე... მაგრამ როდის მივალწევ მე ამას? ხმა დაკარგული მაქვს. სადღაა ჩემი დიდებული ტემბრი ხმისა? აუცილებლად უნდა დავიბრუნო სიტყვის სითამამე. უნდა გავასუფთავო ხმა. სიმტკიცე უნდა მივცე. ღვინო საჭირო არ არის, მთვრალი კაცი ყოველთვის სისულელეს ამბობს. ფხიზელი მე ყოველთვის კარგ შთაბეჭდილებას ვახდენ, მხოლოდ სითამამე არ მაქვს. კარგია ფხიზელი სითამამე...

რა თქმა უნდა, ალბათ, ასეთი „ფხიზელი სითამამეც“ კარგია, მაგრამ გალაკტიონს ეს არ შეეძლო. ასე რომ ყოფილიყო, შეიძლება უფრო დაახლოებოდა ადამიანებს და დაეძლია შინაგანი გაუცხოების გრძნობა, თუნდაც ეჭვნეული დამოკიდებულება „სხვებთან“, რაც გაუცხოებერებელ შიშსაც იწვევდა მასში. ამიტომაც უყურებდა ზოგჯერ ასე უნდობლად ადამიანებს („როგორ ბევრია შვილი ადამის, როგორ ცოტაა ადამიანი“), ისეთებსაც, ვინც ამაჲ სულაც არ იმსახურებდა. ეს უბიძგებდა სულიერი განმარტობისა და გაუცხოებისაკენ, რის გამოც მოსიყვარულე ადამიანთა შორისაც თავს ისე გრძნობდა, როგორც ანაქორეტი უღამნოში. ოცნებობდა კიდევ:

სადმე ყრუ ადგილს დავესახლები  
სხვა საუკუნის მგზავრი გვიანი,  
სადაც იქნება ცოფი ნაკლები  
და უფრო ნაკლებ ადამიანი.

მართალია, იგი „სადმე ყრუ ადგილას“ არ დასახლებულა, პირიქით, სულ სხვებთან ტრიალებდა, მაგრამ მე მაინც ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა მისგან, თითქოს ამ „სხვათა საზოგადოებაშიც“ ყოველთვის თავის თავთან იყო განმარტობებული — საკუთარი ფიქრების, ოცნებებისა და ტკივილების ამარა.

აქ მე სადღაც გოეთესთან ამოკითხული სიტყვებიც მახსენდება:

— რა ცხოვრებაა იქ, სადაც სხვებიც არიან...

ამგვარ აზრს ჯერ კიდევ ჭაბუკი გალაკტიონი გამოთქვამდა. იგი წერდა მიხა ბოჭორიშვილს:

— მე და შენ კარგად ვიცით, რას ნიშნავს ადამიანი. დეე, სხვებმა იძახონ, რომ ადამიანის გული გამოუცნობი სფინქსიაო; რა სფინქსი, რის სფინქსი, სთქვი ბარემ, რომ ადამიანის გულში ხუთი წილიდან ოთხი წილი გარეული ნადირი ზის... მორჩა და გათავდა...

და შემდეგ:

— ასე თუ ისე, ვიცი ყოფნის მთავარი მიმდინარეობა, ადამი-

ანის გული და ამის შემდეგ მეც ფრთხილად დავიკერ თავს. საზოგადოდ ისინი ჩემთვის დიდ საჭიროებას არ წარმოადგენენ. რაც უფრო მარტო ვარ, აღამიანებისაგან შორს, მით უფრო მეტს სულიერ სიმშვიდეს და გრძნობის დამშვიდებას ვგრძნობ. მერწმუნები ამაში თუ არა? ღმერთს გეფიცები, ეს ასეა. არსად არ ვგრძნობ ისე ობლად და მარტო თავს, როგორც სხვასთან, თუნდ საზოგადოებაში; მაშინ ჩემი სასოწარკვეთილება უმაღლეს წერტილამდე აღწევს და არ ვიცი რა ვქნა...

მიუხედავად აქტიური საზოგადოებრივი ინტერესებისა და მოღვაწეობისა, ასეთი შინაგანი გაუცხოვება ბოლომდე შერჩა გალაკტიონს. იგი ყოველთვის თავის თავთან იყო, თავის „შინაგან მეორე „მე“-სთან (ეს მისი სიტყვებია), რასაც არავის არ აკარებდა. პირველი „მე“ კი უფრო ამყოლი იყო, ისეთი — აღმართს რომ აყვება და დაღმართს ჩაყვება. ჩანს, ამას არც აქცევდა დიდ ყურადღებას, ჩიოდა კი: „თვითონ ცხოვრება მითრევს თავის კლანჭებშიო“. მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ყოველივე ეს მის „შინაგან მეორე „მეს“ არც ეხებოდა. ის სხვა იყო, თვითონ — სხვა, თუმცა, რას გაიგებ, რომელი სხვაა და რომელი თვითონ, ე. ი. „თავს შორის მყოფი“ თუ „სხვის შორის მქონებელი ყოფისა“.

ამას რომ ვამბობ, ისევ გოეთეს სიტყვები მახსენდება, სადაც ის ორ მოვლენას განასხვავებს ერთმანეთისაგან: „სხვა თვითონს“ (andere Selbst) და „თავის თვითონს“ (seiner Selbst). იგი ცდილობდა ურთიერთობის დამყარებას „სხვა თვითონთან“, მაგრამ „თავის თვითონ“ შეუვალა იყო „სხვათა თვითონისათვის“.

გოეთეს შემდეგ ასეთივე თვალსაზრისი სხვებმაც გამოთქვეს. აპოლინერი ამბობს:

— მე ყველგან ვარ, ყველაფერში, მაგრამ ჩემში მარტო მე ვარ... მეც მეჩვენება, თითქოს გალაკტიონი თავისში „თვითონ“ იყო, სხვებისთვის კი „სხვა თვითონ“, რომელიც ყოველთვის როდი ჰკავდა „მის თვითონს...“ შემთხვევით კი არ ამბობს ერთ-ერთ თავის ლექსში, „მე შენში მიყვარს ოცნება ჩემიო“. მე მგონია, ასეთი „მე თვითონ“ იყო ის ყველას „თვითონთან...“

ბედმა გამიღიმა და ხუთჯერ პირისპირ შემახვედრა ჩვენი ეპოქის ამ უდიდეს მწერალთან — სამჯერ სამსახურებრივი საქმით, ორჯერ კი ისე, შემთხვევით. თავაზიანი სალამი იცოდა, ხელს პირველი თვითონ გამოგიწვდიდათ, აუცილებელ „გამარჯობა, ძამიკოო“-ს გესროდათ და დაიწყებდა სიტყვებისა და წინადადებების ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ამოფრქვევას, სრულიად ისე, როგორც ეს

მისი ლექსებზე ზემოთ მოყვანილ ნიმუშებშია. ლაპარაკის დროსაც გაიძულებდათ წინადადებებს შორის კავშირი თვითონ დაგეშყარებინათ. თუ ამას მოახერხებდით, ხომ კარგი, არადა, იმას სრულიადაც არ აწუხებდა ეს, არც აქცევდა ამას ყურადღებას. საუბრის დროსაც მხოლოდ თავის თავად რჩებოდა. ვინმესთან დიალოგიც ფორკიადების სახესავით შუაზე იყო გაჭრილი: საკუთარ ნახევარს ხედავდა, სხვისას არა. ამიტომ მის მონოლოგში უეცრად თუ ჩაერთვოდით, ყურადღებას არც მიაქცევდა. თუნდაც სრულიად საწინააღმდეგო გეთქვათ, მაშინვე „დაგეთანხმებოდით“, „დიახ, დიახ, ძამიკო, მართალი ბრძანდებით, ზედმიწევნით მართალიო“ და მაინც თავისას განაგრძობდა. საერთოდ უყვარდა ამ ხაზგასმული სიტყვის მოულოდნელი ხმარება. ლექსებშიც:

და ტირიფიც მალარ მტევნით,  
სასაცილო ტირიფი,  
გადახრილი ზედმიწევნით,  
მსუბუქი და ირიბი.

მისი თანხმობა მოჩვენებითი იყო. მაშინვე მიხვდებოდით, ვითომ დაგეთანხმათ, თორემ თქვენი სიტყვებისთვის ყურადღებაც არ მიუქცევია. რაც არ უნდა წინააღმდეგობა გაგეწიათ (ერთ-ერთი სამსახურებრივი შეხვედრის დროს ეს მისივე ინტერესებისათვის იყო საჭირო), ამ „თანხმობა-თანხმობაში“ მაინც თავისას დაიჩემებდა და გაიყვანდა კიდევ, რადგან „მეორე მხარეს“ არავითარ ანგარიშს არ უწევდა. ღმერთო, შეგცოდნე და, მე ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ ის სულ თამაშობდა: თავისთვის დიდი გალაკტიონი იყო, სხვებისთვის კი ირონიული აქტიორი, რომელიც ყოველთვის ოსტატურად როდი ასრულებდა თავის როლს. მე მინახავს ის „აქტიორი“ დემონსტრაციაზე, ხელში ფანერისაგან გაკეთებული უზარმაზარი „წიგნით“, რაზედაც ასევე უზარმაზარი ასოებით ეწერა: „გალაკტიონი“.

ნ. აგიაშვილის მოგონებაში წერია:

— ილია ქავჭავაძის ერთ-ერთი იუბილეს დღეებში გალაკტიონმა მხატვრებს თქვესმეტ ვეებერთელა სტენდზე დიდი ასოებით თავისი რამდენიმე ლექსის სტრიქონები დაახატინა და მწერალთა კავშირს მოსთხოვა, ამ ლექს-ტრანსპარანტების გამოფენა მომიწყეთო. რაკი თხოვნაზე უარი მიიღო, განაწყენებულმა ერთი დიდი სატვირთო მანქანა იქირავა, ის სტენდები სულ ერთიანად ზედ დაახვავა და წყნეთში, საკუთარი აგარაკის ეზოს ღობეზე გამოფინა...

თვითონ ნ. აგიაშვილი სრულიად სამართლიანად წერს:

— ზოგი რამ გალაკტიონის ცხოვრებიდან ბევრს უცნაურობად ეჩვენებოდა... ხანდახან ეს უცნაურობა ზოგიერთ კვების კოლოფს სიგიჟედ და სისულელედ მიაჩნდა, მაგრამ... და ა. შ.

მეც მინახავს აღგზნებული, მთელი სხეულის კონველსიური ჰოძრაობითა და რალაცნაირი პაროქსისტული ექსტეზით რომ ლაპარაკობდა იმას, რისიც თვითონაც არ სჭეროდა. ეს ირონია იყო, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფარული ირონია, რაც მკლავნდებოდა ლაპარაკის თავისებურ ინტონაციაში, თვალების ეშმაკურ ციმციმსა და მოულოდნელ ჩაქირქილებებში, რასაც წვერულვაშთან ერთად ასევე მოულოდნელად ჩამოიფოცხავდა ხელით სახიდან და მაშინვე სულ სხვა ამპლუაში წარმოგიდგებოდათ.

სწორედ ასე ახასიათებს მას მურმან ლებანიძე:

ჩემს გალაკტიონს მე ვკითხე ერთხელ  
(ი. მთვრალი იყო, როგორც ყოველთვის):  
— ბატონო გალაკტიონ, თქვენ პირველი ხართ,  
დაგვისახელეთ  
მეორე პოეტი...  
უცებ ჰინკებით გაეგსო თვალი—  
თავის სიმაღლით ის იყო მთვრალი  
— საქართველოში??? — ჩაქირქილა  
და ლამურ წვერზე  
მოისვა ბრკყალი...

გახსენებთ: ახლაც კარგად მახსოვს ერთი შეხვედრის ამბავი. ვერის დაღმართზე შემხვდა მოულოდნელად. ორიოდე დღის წინ იგი მთელი საათი იჯდა ჩემს სამუშაო კაბინეტში. შემომხვდა და მიხვდა, ნაცნობი რომ ვიყავი, მაგრამ, ჩანს, არ გაახსენდა, ვინ? სულ ცოდილო, იქნებ გაახსენდა კიდეც, მაგრამ, მაშინ, იმ შეხვედრის დროს ჩემი თანხმობა რომ ვერ მიიღო, სამაგიეროს გადახდა თუ მოინდომა-მეთქი, ჩვეულებისამებრ ხელი თვითონ გამომიწოდა და მაშინვე მოაყოლა სავალდებულო „გამარჯობა, ძამიკო“. ვიდრე ენას მოვიბრუნებდი, საოცრად დაინტერესებული სახე მიიღო და მკითხა:

— გამოვიდა თქვენი ლექსების ახალი წიგნი, ძამიკო?

— უხერხულად შევიშმუშნე და მივეუგე:

— არა, ბატონო გალაკტიონ, მე საერთოდ არ ვწერ ლექსებს.

— აუჰ! რატომ, შე კაცო?! — ისე შეიცხადა მან, თითქოს მარტო ლაც დიდად საწყენი რამ გაიგონა.

მერე თვალები მართლაც „ჰინკებით გაეგსო“ და „ლიმდამცინავი“ ირონიით მითხრა:

— მიდი, ძამიკო, აგერ.....სთან (გამეორება რა საჭიროა, ვიცი, რომ ის საერთოდ არ მიაჩნდა პოეტად), დიდებული პოეტია, ზედმიწევნით დიდებული, ის გასწავლის ლექსების წერას...

— ეს რომ თქვა, უცებ დამემშვიდობა და უკვე ზურგშექცეულმა ჩაილაპარაკა:

წერე, ძამიკო, წერე, მთელი თბილისი ლექსებს წერს და...

სულის ნიღაბი...

რემბოზე ამბობენ, მან მთელი თავისი ცხოვრება ნიღაბში გაატარაო.

გალაკტიონს, როგორც ჩანს, მოსწონდა რემბოს ცხოვრების ამგვარი ექსტრავაგანტური მანერა და, რაც მთავარია, მისი პოეზიის თავისუფალი სული. სტატიას „პოეზიის დღე“, მან ასეთი ეპიგრაფი წაუმიძღვარა — ლოზუნგი: ნამდვილი პოეზია ჩვენი თვის უმალესი თავისუფლებია.

რემბოს შესახებაც ასე წერს:

— ერთხელ პარიზში გამოცხადდა ახალგაზრდა უცნობი გამენის ტიპისა, — არტურ რემბო და მედიდურად განაცხადა, რომ იგი გენიალური პოეტია, მიუხედავად იმისა, რომ ჯიბეში არა აქვს არც ერთი სუ. არტური სავსებით თავისუფალი პოეტია, ისეთი, როგორც სურს ქართულ პოეზიას.

ვინ იცის, იქნებ ის მოუშორებელი ნიღაბიც იცავდა რემბოს პოეტურ თავისუფლებას. ყოველ შემთხვევაში, ცნობილია, რომ გალაკტიონიც წერს:

ჩემი როლი ნიღაბით, იყო სული ნიღაბის,  
ვარ უცნობი ყველასთვის ასეთ სულისკვეთებით...

შესაძლებელია, მეც ამიტომ ამეკვიატა აზრი, რომ ცხოვრებაში გალაკტიონიც უფრო ხშირად ასეთი ნიღბით დადიოდა და ამითაც ჰგავდა როგორც რემბოს, ისე ჰამლეტს; დიახ, იმ ჰამლეტს, მამის აჩრდილმა რომ საშინელი საიდუმლო გაანდო და ამის შემდეგ სულ სხვა ნიღბით დადიოდა და „სხვა თვითონს“ თამაშობდა „თავისი თვითონის“ დასათარავად, ვიდრე მისი გადაწყვეტილება საქმედ იქცეოდა. დრო რომ დადგა, გალაკტიონმაც ხომ დაიძახა: „მე ვიხსნი ნიღაბს, მომეციო რაში!“ ან ამ ლექსს რომ ვუკვირდები, ასე მგონია, ჰამლეტის ახალ მონოლოგს ვისმენ:

მე მძინარე ვარ... ვწევარ და მძინავს,  
დაე, მძინავდეს.

ხედავ ჩემს ღიმილს დამცინავს,  
როდესაც ნანა მესმის ძიძების —  
ბევრს ეწინააღმდეგება  
ჩემი სასტიკი, უღმრთო გამოღვიძების,  
ვით გათენებას,  
მე ვხედავ სიზმრებს არა თქვენებურს.

იმასაც ვფიქრობ, რომ ეს გენიალური მარტოსული და აქტიორი ისე იყო მასში შერწყმული, რომ უკვე თვითონაც ძლივს არჩევდა ამას. რილკეს ჩვენთვის უკვე ცნობილი კითხვაც „ჩვენ ორთაგან რომელი ხარ ახლა შენ?“ — არც გალაკტიონისათვისაა ადვილი გასარკვევი. იგივე რილკე რომ ამბობდა, „ჩემი ორივეო“ (meine Beide), გალაკტიონიც ისეა, როგორც მოგახსენეთ, მას ორი „მე“ ჰქონდა — ერთი და მისი მეორე. თვითონ წერს ასე:

— დღემ გაიარა ჩინებულად: შინაგანი მეორე „მე“ იყო მშვიდი და ნათელი...

ნეტავი რა უნდა იყოს ეს „მეორე მე“? — „თავისი თვითონ“ თუ „სხვა თვითონ“? ან იქნებ ორივე (რილკესებური), როგორც მისივე გაორებული სულის კონტრასტული ერთიანობა ერთში, რაც არსებობის სამსახეობას ქმნის. შესაძლებელია სწორედ ეს ორი „მე“ გამოხატავდეს მისი პიროვნების ჰამლეტისებურ გაორებას: შინაგან და გარეგან „მეს“ თუ შტირნერისეულ „მეებს“, რომელთა შორის კავშირი დარღვეულია, ყოველთვის თუ არა მომეტებულად მაინც. ეს ქმნის ე. წ. „გაუცხოვების ეფექტს“, სადაც ერთი იქცევა თავის ორივედ და კვლავ უბრუნდება ერთს. ეს ისეა, სტივენსონს რომ აქვს აღწერილი რომანში: „კეთილი ჭეცილი და ბოროტი ჰაიდი“. აღსანიშნავია, რომ ამ რომანს გულმოდგინედ სწავლობდა თომას მანი ემიგრაციაში ყოფნის დროს, როცა „დოქტორ ფაუსტუსზე“ მუშაობდა. მას მიაჩნდა, რომ სტივენსონის ეს რომანი ფაუსტური თემის პარადიგმული ვარიაციაა (ფაუსტშიც ხომ „ორი სული“ ცხოვრობს!). ჰოდა, იმ რომანში დამდამობით ერთი იყოფა ორად — კეთილ ჭეცილად და ბოროტ ჰაიდად. თავგადასახელებიც თავიანთი ბუნების შესაბამისად (კეთილი — ბოროტი) სხვადასხვანაირი აქვთ; დილით კი იმ ერთის ორივე ერთიანდება და გმირის შინაგანი გაორების (გაუცხოვების) ეფექტს ქმნის.

მე მგონი, გალაკტიონის „მეორე მე“ თუ მისივე „სულის ნილაბი“ ამგვარი შინაგანი გაორების (გაუცხოვების) შედეგია. პოეტის მე აქაც ერთგვარ დისტანციას იჭერს მისივე მეორე მე-სთან. სხვებიც ერთგვარი შიშითა და მორიდებით უყურებენ თავი-

ანთ მეორე მე-ს, ერთის გაორებას და ორივეს ისევ ერთად ქცე-  
ვას. პოეტო ბესიკ ხარანაული ჯერ ეჭვითაც უყურებს ამას:

რატომ გგონია, რომ ვიღაცა გავიდა შენგან,  
რომ ოდესღაც ორნი იყავით...

ეკითხება იგი თავისთავს. შემდეგ კი უფრო დარწმუნებით აცხა-  
ლებს:

ხანდახან მე ჩემს თავზე ვამბობ,  
უყურეთ, ჩადის!  
კაცი, მისი ფეხის ხმა არის...

ის „კაცი“ კი თვითონაცაა და სხვაც.

მეორე მე...

ახლა იმასაც ვფიქრობ, იქნებ ეს იყოს გალაკტიონის ჰამლე-  
ტისებური გაორების მიზეზი-მეთქი. ისიც ზომ, რილკესი არ იყოს,  
„თავის ორივესგან“ შედგებოდა, რაც პირველ მე-სა და მისივე მე-  
ორე მე-ს ერთიანობას გულისხმობს. ჰამლეტის ნილაბიც მონაც-  
ვლეობით ჩნდება: ზოგჯერ პირველი მე-ა ნილაბი, რაც მის მეორე  
მე-ს ფარავს, სხვა შემთხვევაში კი მეორე მე-ა ნილაბი, რომელ-  
შიც პირველი მე იმალება. არის შემთხვევები, როცა ორივე მე  
ერთიანდება და მაშინ შეგვიძლია მისი ჰამლეტური ნილაბიც დელ-  
ფოსის ტაძარში ისიდას ბიუსტზე ჩამოფარებულ პირბადეს შე-  
ვადართო, რომელსაც ასეთი წარწერა აქვს:

— მე ვარ ის, რაც იყო, რაც არის და რაც იქნება. ჯერ არა-  
ვის აუხდია ჩემთვის პირბადე...

არც აიხდება, ვიდრე ადამიანთა შორის (ჰამლეტი ამბობს,  
„დროთა შორისო“) ნამდვილი კავშირი არ დამყარდება და „მე-  
ების“ ნაცვლად „ჩვენ“ არ მოიპოვებს უფლებამოსილებას. მანამ  
კი ისე იქნება, რილკე რომ წერს:

— ადამიანებმა დაკარგეს მრავლობითი რიცხვი და დარჩნენ  
მხოლოდ ერთეულები...

შემდეგ ის „ერთეულები“ თუ „მეებიც“ დაიშალა და გაჩნდა  
მწვალებლური დისჰარმონია მე-სა და არა მე-ს შორის. თ. ელი-  
ოტიც იზიარებს ამგვარ თვალსაზრისს. მისი პრუფროკიც გაორე-  
ბულია. მასში ერთმანეთს უპირისპირდება „გარეგნული მე“ და  
„შინაგანი ხმა“ ვიღაც სხვისა („მეორე მე“), ვინც ამაოდ ეძებს  
მასთან ერთიანობას, ე. ი. ისეთ მდგომარეობას, რომ „მრავლობი-

თი რიცხვი“ გაჩნდეს და შეიძლებოდეს ითქვას „ჩვენ“. ეს კი მიუღწეველია, რადგან ადამიანთა აზოფატური ანტინომიურობა დღემდე ძალაშია. ამიტომაც რჩება ისევ ის შტირნერისეული „მე-ები“ (ichen), რაც საკუთარ პიროვნებაშიც ვერ აკავშირებს ერთს (შინაგან მეს) მეორესთან (გარეგან მესთან) და ვერც მათ „მესამეს“ Unio Mistika-ს ქმნის...

გალაკტიონთანაც ამიტომაც ძნელი დასადგენი, სად პირველია, სად მეორე და სად მათი მესამე. ყოველ შემთხვევაში, ეს მის პოეზიასაც ეტყობა. რომ წერს, „ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორიო“, დაწმუნებული ვარ, რომ ის ერთიც და მეორეც თვითონ იყო; მერე ვილაც მესამე გაჩნდა ჩვენს შორისო, რომ ბრძანებს, ის მესამეც გალაკტიონია. თუ მაინცა და მაინც ავიხირობთ მათ ცალ-ცალკე წარმოდგენას, ერთი ის არის — გენიალური პოეტი, მეორე — ძალად აქტიორი — ჰამლეტი, ხოლო მესამე — „დადამონი“, რომელიც მის „სულში მძვინვარებს“ და პირველსა და მეორეს ერთ ისეთ მთლიანობად აქცევს, რომ ჩვენთვის უკვე ძნელი გასარჩევია, იმ ორთაგან მართლაც რომელია „ის თვითონ“. მის პოეზიაშიც შეიძლება ასე ხდებო: გალაკტიონი იღებს რაღაც ძლიერ შთაბეჭდილებას, შემდეგ ეს შთაბეჭდილება ვაზასავით იმსხვრევა და რჩება ცალკეული ფრაგმენტები, რომელთაგან ის თავის წარმოსახვაში სახეთა ახალ მოზაიკას ქმნის, სადაც უკვე გარკვევით აღარ იგრძნობა პირვანდელი შთაბეჭდილება, როგორც მის მიერ შექმნილი ლექსის საფუძველი და შინაარსი. ეს რაღაც სხვა სამყაროა, „იღუმალების მხარე“, მის მიერ აღმოჩენილი, ჩვენთვის კი საოცნებო, რაც, მე მგონი, კარგად აქვს შენიშნული რ. თვარაძეს:

— ლექსის კითხვის პროცესში ჩვენ სადღაც ვიყავით. სად ვიყავით? არც ეს ვიცი. 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 მიეცა ბიძგი, ამას უმალ შევნიშნავდით და ჩავიფიქსირებდით ჩვენდა უნებურად. მაშინ განცდილი ნეტარებაც გაგვიანახევრდებოდა, არა, ჩვენ მოგვეახლა რაღაც მთლიანი, დაუნაწევრებელი რამ, რაღაც ნისლისმაგვარი, მოგვეახლა და ისე შემოგვებლარდნა, ისე მოგვიცვა აგრეთვე მთლიანად, რომ ვერაფერი შევიტყვეთ. მერე „სადღაც“ ვიყავით. სად ვიყავით? სად არის ხოლმე შეღვივებული კაცი? „ამისი არცა თქმა, არცა მოგონება შესაძლებელ არს“.

თვითონ გალაკტიონსაც ასე ემართებოდა.

— ხშირად რომელიმე წიგნს ვკითხულობ, — წერს იგი, — და ხომ იცო, რა ხდება წიგნის კითხვის დროს: გაჰყვები მოქმედ პირებს და არაფერი არ გახსოვს, უეცრად ახალი რაღაც ფიქრი გამოგჩქროლებს, გაგაწითლებს, აგაყრუოლებს, სასოწარკვეთილებამდე მიგიყვანს...

...თავს ნებას მივცემ, ამგვარი მოვლენა საკუთარი შთაბეჭდილებებითაც წარმოვიდგინო, რადგან დარწმუნებული ვარ, ასეთი რამ ამ საუბრის ყველა მკითხველსაც ექნება განცდილი. ამის გახსენება კი აქ ნათქვამის აზრის გაგებას გააადვილებს. ყველა ჩვენთაგანს უნახავს რამე სიზმარი, რასაც ისეთი ძლიერი შთაბეჭდილება მოუხდენია, რომ უეცარი ვალვიძების შემდეგაც ერთხანს ვყოფილვართ აფორიაქებული, მაგრამ რომ გვინდა გავიხსენოთ, რა გვესიზმრა, ე. ი. ცნებებში გამოვავლინოთ ის, არაფერი გამოდის. რაც არ უნდა ძალა დავატანოთ თავს, არა და არა, იმას ვერ აღვადგენთ, რაც იყო. მერე კი ხელს ჩავიქნევთ და თავს ვანებებთ ამ ამოცანას. შთაბეჭდილება კი, რა თქმა უნდა, ისევ კარგახანს რჩება ჩვენთან, აღიზიანებს ჩვენს წარმოსახვას და სულ ახალ-ახალ ემოციებს იწვევს. ახლა წარმოიდგინეთ ვალაკტიონი, რომელიც ამგვარ სიზმრებს (და ისიც არა ჩვენებურს) ძილში კი არა, ცხადშიც ხედავს. ჩვენზე ათასჯერ უფრო მეტ შთაბეჭდილებას იღებს, ის შთაბეჭდილებები კი ღრუბლებივით ირევიან ერთმანეთში, იშლებიან, ერთიანდებიან, ისევ იშლებიან და სრულ „უსივრცობაში“ რომ არ გაიფანტნენ, მაინც ცდილობს მის „გამოსახებას“ პოეტური სიტყვებით, ლექსებით...

ვილაცამ თქვა, ეს პაერისაგან ძერწვას ჰგავსო. ცხადია, ეს ვალაკტიონსაც უმძიმს, ეძებს, იგონებს, მაგრამ...

მესმის თქვენი ხმა. ბინა დაღონდა  
მოსამსახურეს ვაზა დაჰქონდა,  
სად ვნახეთ? როდის? რაა ეს გრძნობა?  
ვიგონებ, მაგრამ არ მომაგონდა.

ცხადში ხილული „სიზმრებიც“ ასე გადადიან პოეტურ ხილვებში. ჯერ სურათი ჩნდება წარმოსახვაში, შემდეგ — „დაკვირვებით შექმნილი განწყობილება“ (ელიოტი), ბოლოს კი — ფერწერა:

გაწმენდის შუქი სულს ეფარება,  
როდესაც პანი დაჰქრის ტყე-ველად  
და ღამე სწრაფად მიეჩქარება  
დღის ელვარების მოსახვეველად.

და აი, ფერთა შეზავებაში,  
როცა შურივით იძერის ოცნება,  
ასე გადადის უკვდავებაში  
სივრცე, ღუმელი და გაოცება...

ეს პოეტური ქიმერების სფეროა, ან როგორც გალაკტიონი ამბობს: „დასიცხულ ძილით თვალებამღვრეულ ქიმერებისა“. მათ სიღრმეს ჩვენ ვერ ჩავწვდებით. ვერც ვერასოდეს აღვადგენთ იმ „სიზმრის“ შინაარსს — ე. ი. საწყის მოდელს, რომელმაც გამოიწვია შთაბეჭდილება და იქცა პოეტურ ნაწარმოებად. ზოგჯერ ამის გარკვევას მაინც ცდილობენ ლიტერატურათმცოდნენი, წერენ კომენტარებს — აქ ეს იგულისხმებაო, იქ — ისო, შეიძლება საინტერესო მიხედვრებიც ჰქონდეთ, მაგრამ, არა, მე მაინც არ მჯერა, რომ პირველი მოდელის აღდგენა შეიძლება. ისე კი, ამგვარი ლექსები „გაგების“ გარეშეც დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენენ მკითხველებზე. შეიძლება ეს ვინმემ უცნაურობადაც მიიღოს, თუმცა უცნაური აქ არაფერია, რადგან ფსიქოლოგების აზრით, ე მ ო ც ი ე ბ ი ჩ ნ დ ე ბ ა მ ა ნ ა მ, ვ ი დ რ ე გ ო ნ ე ბ ა ა ს წ რ ე ბ ს ი მ ი ს გ ა ა ზ რ ე ბ ა ს, რ ა ც მ ო ხ დ ა. არც ემოციური ინფორმაცია ემორჩილება გონების კონტროლს. ეს თანამედროვე პოეზიის არსებითი ნიშანია და იგი საგანგებო განხილვას მოითხოვს...

## ჟღერს ქვის ჰარმონია,

### ღარობს რამღი ღარი...

საგანი პლიუს რაღაც...

ამგვარი პრობლემები ამჟამად დიდ ყურადღებას იქცევს როგორც ჩვენში, საბჭოთა კავშირში, ისე უცხოეთში. რაც შეეხება საქართველოს, აქ მხოლოდ თითო-ოროლა საინტერესო ნაშრომს თუ წაუაწყდებით (პროფ. დ. რამიშვილი, პროფ. ა. ბეგიაშვილი, პროფ. ა. ნორაკიძე და სხვები), თორემ მხატვრული შემოქმედების ფილოსოფიური თუ ფსიქოლოგიური პრობლემები, ისევე როგორც თანამედროვე ქართული პოეზიის ახალი და საოცრად მდიდარი პოეტური ფორმების ანალიზი, რამდენადმე უყურადღებოდაა მიტოვებული. საჭიროა ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობისა და კრიტიკის ერთობლივი ძალებით ამ ხარვეზის შევსება, რადგან ამ უკანასკნელი 10—15 წლის მანძილზე ამ მხრივ მეცნიერება ისე შორს წავიდა, რომ ჩამორჩენა არ გვარგებს. მართალია, ბევრი რამ ჯერ კიდევ დაუდგენელია, სადავო, აშკარად უარსაყოფიც, მაგრამ ყოველივე ამაში უნდა გავერკვეთ, მისაღები მივიღოთ, უარსაყოფი უკუვაგდოთ და როგორმე წინ წავწიოთ ეს ჩამორჩენილი საქმე. უცხოეთში ამ საკითხებს იკვლევენ ჩ. მორისი, ჯ. რიჩარდსი, ჯ. ჰოსპერი, ი. ჰინგერლანდი, ს. ლანგერი, ვ. კოლერი, მ. რიხერი, მოლესი, პფაიფერი და სხვები. ისინი უმთავრესად ერთმანეთის საწინააღმდეგო მოსაზრებებს გამოთქვამენ. ამ პოლემიკაში ჩაბმული არიან საბჭოთა მეცნიერებიც. ასე თუ ისე ჩამოყალიბებული აზრი, რაც შეიძლება გამოიტანოს კაცმა ამ პოლემიკიდან, შემდეგია: მითითებულია პოეტური ნაწარმოების, ანუ განსაზღვრული ინფორმაციის (გადამცემი) აღქმის თუ შემეცნების (მიმღები) ორი უმთავრესი გზა: სემანტიკურ-ლოგიკური და ემოციური (ზოგი წერს, ესთეტიკური). უმთავრეს შემთხვევაში ისინი კი არ გამოირიცხავენ ერთმანეთს, არამედ ისეთ დიალექტიკურ წინააღმდე-

გობას ქმნიან, რაც მათ ერთიანობაზე მიუთითებს. პოეტური ნა-  
წარმოების სემანტიკური ინფორმაცია, როგორც მოგახსენეთ, ლო-  
გიკურია, ერთმნიშვნელოვანი, მიზანსწრაფული. მისი მოწყვეტა  
მნიშვნელობისა და მოქმედებისაგან არ შეიძლება, რადგან იგი  
უნივერსალურ ლოგიკას ეყრდნობა. მისი კანონებიცა და წესებიც  
უნივერსალურია, შეიძლება ითქვას, რამდენადმე სტანდარტულიც.  
როცა გალაკტიონი თავის ერთ-ერთ ბრწყინვალე ლექსში ამბობს:

გათენდა, ცეცხლის მზე აენთო, აცურდა...

დროშები ჩქარა!

თავისუფლება სულს ისე მოსწყურდა,

ვით დაჭრილ ირმების გუნდს — წყარო ანკარა...

დროშები ჩქარა!

და სხვა ამდაგვარი, აქ არავითარი თავის მტვრევა არ არის სა-  
ჭირო. რაც წერია, იმდენად ლოგიკურ-სემანტიკურია, ე. ი. კომუ-  
ნიკაციურია, რომ მკითხველი ისევე იღებს მას, როგორც არის. აქ  
არც წარმოსახვის განსაკუთრებული დაძაბვაა საჭირო და არც ემო-  
ციათა ქაოსის დაოკება. სხვა ენებზე ამგვარი ლექსების ასე თუ  
ისე მოსათმენი თარგმანი შესაძლებელია, რადგან ყველა ენას სა-  
ერთო ლოგიკა აქვს. პოეზიაც კომუნიკაციური ხელოვნებაა. ისიც  
გადასცემს ინფორმაციას, მაგრამ იგულისხმება, რომ პოეტური ინ-  
ფორმაცია მნიშვნელოვნად განსხვავდება სხვა სახის ინფორმაცი-  
ისაგან, თუნდაც იმითი, რომ იგი proective უფრო მეტს მიუნიშ-  
ნებს, ვიდრე ამბობს. ჰეგელი ამას უბრალოდ „დამატებას“ უწო-  
ლებდა და აცხადებდა:

— დამატების პრინციპია: საგანი = საგანს + რაღაც...

გოეთეც წერდა:

— ყველაფერი, რაც არის ობიექტში, არის სუბიექტშიც და  
კიდევ რაღაც, ყველაფერი, რაც არის სუბიექტში, არის ობიექტ-  
შიც და კიდევ რაღაც...

ახლა კი ფიზიკოსებიც წერენ ამის შესახებ. ცნობილია, რომ  
ნილს ბორი ამგვარ „დამატებას“ ფსიქიკისა და ხელოვნების სფე-  
როებზეც ავრცელებდა და ამ მოვლენის კვანტური მექანიკის სა-  
შუალებით შესწავლას მოითხოვდა. აქ კი ეს დიდი ხანია რაც  
ციან. პ. კლოდელი, როგორც მოგახსენეთ, იმას ეძებდა, რაც მას-  
ში მასზე მეტი იქნებოდა. ალვის ხე ალვის ხეა და სხვა არაფერი,  
მაგრამ პოეზიაში იგი ტანაშოლტალი ქალის გამომხატველიცაა, რაც  
სწორედ იმ დამატებაზე მიგვანიშნებს. რაც შეეხება პოეტურ  
ინტეგრალებს, ისევ იმ ძველებური იგავისა არ იყოს, აქ ერთ ნემ-

სის წვერზე მართლაც ასი ანგელოზი მოთავსდება. გალაკტიონისეულ „დამატებაზე“ კი შეიძლება ასეც ვთქვათ:

მხატვარი გ. ბანძელაძე გალაკტიონის პორტრეტს ხატავდა თურმე. გალაკტიონს შუბლს ზევით შეთხელებულ თმაზე გადაუსვია ხელი და უთქვამს:

— სოციალისტური რეალიზმი კარგია, ძამიკო, მაგრამ აქ თმა მაინც დამიმატეო...

კაცმა რომ თქვას, ამ დამატების წინააღმდეგ არც სოციალისტურ რეალიზმსა აქვს რამე, ის თანმიმდევრულად იცავს ლოგიკურ-სემანტიკურ პრინციპს პოეზიაში. ასე ვამბობთ, თორემ არც მეორე სახის, ე. ი. ესთეტიკურ-ემოციური პოეტური ინფორმაციის (თუნდაც ინტეგრალების) ზაწინააღმდეგო გვაქვს რამე, თუკი იგი მალალ პოეტურ ფორმებში გამოხატავს სინამდვილის ამა თუ იმ მხარეს. მათ შორის განსხვავება კი მაინც თვალსაჩინოა, პოეტური ინტეგრალები უმთავრესად არა მხოლოდ ლოგიკურ-სემანტიკურ, არამედ ესთეტიკურ-ემოციურ ინფორმაციას იძლევა. ემოციური ინფორმაცია კი სემანტიკურისაგან განსხვავებით უნივერსალური კი არ არის — ინდივიდუალურია, პიროვნული ანუ ალეატორული. თეორიულად მისი სხვა „ენაზე“ ან სხვა რამ ლოგიკურ ნიშანთა სისტემაზე გადატანა თუ თარგმნა არ შეიძლება. ამ შემთხვევაში სამყაროსთან დამოკიდებულებაც თავისებურია. იგი შეიძლება მაქს ბენზეს ცნობილი ფორმულით გამოვხატოთ: არა წარმოდგენილი ქვეყანა (*dargestellte Welt*), არამედ წარმოდგენა ქვეყანაზე (*Darstellung der Welt*). ყოველგვარი წარმოდგენა კი გულისხმობს ერთგვარ ტრანსცენდენციას (კანტის გაგებით). მის მიზანს არ წარმოადგენს ჭეშმარიტების დადგენა ან სინამდვილის ზუსტი ასახვა. არც იმის განსაზღვრა, „რა არის მართალი“ და „რა არ არის მართალი“. ამიტომ იგი არაა შეზღუდული რეალური ფაქტებით. იქნებ ამიტომაც უწოდებს მას პფაიფერი „ესთეტიკურად განუსაზღვრელ დამოკიდებულებას“ (*ästhetische Unbestimmtheitsrelation*).

### ინტეგრალური მეტაფორები...

ყოველივე ეს იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკურ-ემოციური ინფორმაცია გულისხმობს წარმოსახვის თუ პოეტური ფანტაზიის აუცილებელ კავშირს სინამდვილესთან და სრულიადაც არ გამოირიყხავს (პირიქით: გულისხმობს) სამყაროს რეალისტურ ასახვას.

და თუ რამე აქ სპეციფიკურია ან თავისებური, არც იმის წინააღმდეგი უნდა ვიყოთ, რომ ამას, რ. თვარაძის მსგავსად, „უმაღლესი რეალიზმი“ ვუწოდოთ.

მე მგონი, ამგვარივე თვალსაზრისი სრულიად ნათლადაა გამოთქმული ვ. ი. ლენინის „ფილოსოფიურ რვეულებში“, სადაც ჰეგელის ესთეტიკის საკითხებია დაკონსპექტებული და, როგორც კონტექსტიდან ჩანს — თანაგაზიარებულიც. აქ ვკითხულობთ:

— «Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (понятие) с нее не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни...» (соб. соч., т. 29, стр. 330).

ეს ხელოვანისა და სინამდვილის ურთიერთობის ზუსტი განსაზღვრაა, რასაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს პოეტური ინტეგრაციების გასაგებად, რადგან «Отлет фантазии от жизни» უაღრესად ნიშანდობლივია თანამედროვე პოეზიისათვის საერთოდ, კერძოდ კი გალაკტიონისეული ინტეგრაციებისათვის. საინტერესოა, რომ თანამედროვე მეცნიერების მონაცემები სავსებით ადასტურებენ ასახვის ლენინური თეორიის ამ დებულებას. ასე მაგალითად, ფსიქოლოგები სულ უფრო ხშირად მიმართავენ ხელოვნების თეორიებს. თუ ერთ დროს გოეთე ამბობდა, „ხედვა ფორმის მიცემაა“, ახლა ფსიქოლოგები (უფრო ე. წ. საინჟინრო ფსიქოლოგიის წარმომადგენლები) ამტკიცებენ, რომ თვალს აქვს უნარი სამყაროს არა მარტო აღქმის (воспринимать), არამედ კონსტრუირების (конструировать). მას შეუძლია დაინახოს იგი ახალ ფორმებში. მეცნიერები ამტკიცებენ, რომ ცხოველები აღიქვამენ არა პირველად გამოსახულებას, არამედ შეცვლილს (გარდაქმნილს). საინტერესოა, როგორ აღიქვამს ადამიანი? სხვაგვარად: როგორ ხდება ინფორმაციის გადამუშავება თავის ტვინში? სპეციალისტები წერენ, რომ ამ კითხვაზე გარკვეულ პასუხს ვერ გავცემთ, ვიდრე თვით თავის ტვინის მუშაობის „მექანიზმი“ არ გვეცოდინება. ამიტომაც, რომ გამოჩენილი ფიზიოლოგები ცდილობდნენ, ანალოგიების საშუალებით მაინც გაეცათ მიახლოებითი პასუხი ამ უაღრესად რთულ კითხვას. ამისთვის ისინი, როგორც წესი, ტექნიკას მიმართავდნენ. ისიც უნდა მოგახსენოთ, რომ ტექნიკის განვითარებასთან ერთად იცვლებოდა ანალოგიის ხასიათიც. ასე მაგალითად, ი. სეჩენოვი „ტვინის მანქანურობაზე“ წერდა, ი. პავლოვი თავის ტვინის მუშაობას ტელეფონის სადგურის კომუტატორს ადარებდა, ნ. ბერნშტაინი — „კიბერნეტიკული რგოლების

დადებით და უარყოფით უკუკავშირებს“ (обратные связи); ახლა კი, თავის ტვინის მექანიზმს რადიოლოკატორებს ამსგავსებენ.

ჩვენ რატომ გვაინტერესებს ეს საკითხი? გვინდა გავიგოთ, პოეტის მიერ მიღებული სრულიად რეალური შთაბეჭდილებები წარმოსახვის ძალით როგორ გადამუშავდება თავის ტვინში ისე საოცრად, რომ შემდეგ ინტეგრალურ ფორმებში ელინდება. ეს ეხება არა მარტო პოეტს, არამედ მკითხველსაც. ჩვენც ვიღებთ ემოციურ ინფორმაციას ლექსისაგან, მაგრამ როგორ მუშავდება ეს ინფორმაცია თავის ტვინში, არ ვიცით. ამიტომ არც მიღებული შედეგის შედარება შეგვიძლია პირველწყაროსთან, რადგან ჩვენთვის უცნობია, როგორია ის. ამის გამო ზოგი ამტკიცებს, რომ ფერწერის გამომსახველობითი ხერხების ისტორია შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც აღქმის ილუზიათა არსენალის დაუფლება. მხედველობითი ილუზიები უჩნდებათ ოპერატორებსაც. აღქმა იქცევა საბრძოლო ასპარეზად სინამდვილესა და ილუზიას, რეალობასა და წარმოსახვას შორის. ეს კი ფორმათა წარმოშობის ანალიზს აქცევს ფსიქოლოგიის ერთ უმთავრეს ამოცანად. ამასთან, საქმე ეხება არა მხოლოდ ობიექტის სახის აღქმას, არამედ ახალი სახის შექმნას, ე. ი. შემოქმედებით პროცესს. აქედან გამომდინარე, ყოველგვარი მხატვრული შემოქმედება, მათ შორის პოეტურიც, ობიექტის უბრალო რეპროდუქცია კი არ არის. არამედ ახალი სახის კონსტრუქცია. ეს აზრი შეიძლება მისაღებადაც მივიჩნიოთ რეალისტური შემოქმედების ფარგლებში, ხოლო სახიფათოდ — მის გარეშე და სრულიად მიუღებლად — არარეალისტურ სკოლებსა და მიმართულებებში, სადაც სინამდვილესთან კავშირი უარყოფილია. ამიტომაც გავიხსენეთ რუსი კონსტრუქტივისტები, რომელთაც ამგვარი დებულებები თავიანთი ესთეტიკის ქვაკუთხედად მიაჩნდათ. ამასთან, ისინი თანმიმდევრულად იცავდნენ აზრის დომინანტისა და პოეზიის სინამდვილესთან აუცილებელი კავშირის პრინციპს. შემდეგ ეს საკითხი გართულდა. უფრო რადიკალურად განწყობილმა პოეტებმა საერთოდ უარყვეს ლოგიკურ-სემანტიკური ტრადიციების უფლებამოსილება. ამას მოჰყვა მთელი ტალღა პოეზიისა, სადაც სიტყვა და აზრი სწყვეტენ ერთმანეთის დუბლირებას. ცნება უარს ამბობს თავის ლოგიკურ შინაარსზე და ახალ მოვალეობას კისრულობს, რასაც „ასოციაციურ შინაარს“ უწოდებენ. ამით პოეტური სიტყვა თავისუფლდება ცნების ერთმნიშვნელოვნების ბორკილებისაგან და მრავალგანზომილებიანი ხდება.

ამ გარემოებას ჯერ კიდევ გოეთემ მიაქცია ყურადღება. მან დაწერა ლექსების მთელი ციკლი და გადასცა ეკერმანს, რათა გაეგზავნა ჟურნალის რედაქციისთვის. ამ ლექსების სემანტიკურ-ლოგიკური მხარე იმდენად გაბუნდოვანებული იყო, რომ ეკერმანმა ვერაფერი გაუგო, თუ საერთოდ რაზე იყო დაწერილი, არადა, ამის თქმა ვერ გაუბედა მეტრს და გადაწყვიტა, რამდენიმე დღე შეეცადა. ამის შემდეგ მან მოახსენა თავისი აზრი გოეთეს და დასძინა: ეს ლექსები იმდენად ბუნდოვანია, რომ ვერავინ გაიგებს და ხომ არ აჯობებს, რამე კომენტარები დავურთოთო. გოეთეს ამაზე უთქვამს:

— არა, პოეზიაში ეს შეუძლებელია, აქ ერთი სიტყვა ნთქავს მეორეს...

ამგვარი შემთხვევები მაშინ არც ისე ხშირი იყო, თანამედროვე პოეზიაში კი მას მნიშვნელოვანი ადგილი უქირავს. ადრე-როგორც მოგახსენეთ, ამას უწოდებდნენ „ორი სიტყვის შეერთებას განუსაზღვრელი მესამის კონგლომერატში“; ახლა კი — „ჩვენი შეგნების სემანტიკური აპარატის აფეთქებას“ ან კიდევ „კვანტურ ლოგიკას“. აქ ორ, ერთმანეთთან აზრობრივად დაუკავშირებელ სიტყვას („ელაში მზე“) შეიძლება საერთო ემოციური შეფერილობა ჰქონდეს. ნაწარმოების ემოციურ ტონსაც კონტექსტი ქმნის, ან თავისი კონტრასტულობით იწვევს გაოცებას და ქმნის შთაბეჭდილებას, ზოგჯერ უფრო ძლიერს, ვიდრე ეს მათ სემანტიკურ-ლოგიკურ კავშირს შეუძლია.

იქნებ ვინმემ იფიქროს, მეტაფორულ მეტყველებაში ამგვარი კონტრასტები, „აფეთქებები“ თუ „კვანტური ბიძგები“ მხოლოდ თანამედროვე პოეზიის ან სულაც მისი ფორმალისტურ-აბსტრაქციონისტული ნაკადის დამახასიათებელი ნიშანია. არავითარ შემთხვევაში! ეს ძველთაძველი ამბავია. ისტორიულ-ლინგვისტური ანალიზი გვიჩვენებს, — წერს გ. კლაუსი 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 შინაარსს ქმნის, ისევე, როგორც თანა-

ნედროვე 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, „ლოჭინაზე ნაკურთხიო“ — რას მიხვდება კაცი, რომ ეს „უვიცს“ ნიშნავს, „წიწიბურას აშლა“ — საქმის გაფუჭებას, „კოვზისპირა“ — ძალიან გამხდარს, „მზით გაუმძღარი“ — უდროოდ მკვდარს, „საყელოში აწევა“ — გათამამებას, „შაშვის ცრემლი“ — საბრალოს, „ტყემალზე მჯდომი“ — უცოდინარს, „კბილქვეშ მოტანება“ — დაცინვას და სხვ.

ვინც პირველად გაიგონა ასეთი თქმები: კბილებქვეშ თქმა, ყურებზე ხახვი არ დამაჭრა, მზის მონათალი, ცას ენით დაეკიდება, ეშმაკზე შვიდი დღით ადრე დაბადებული, ძვალგატეხილი წყალი (ეს გამოთქმა გალაკტიონს ჩაუწერია უბის წიგნაკში), ეშმაკის ცხენზე შემჯდარი, ადვირის 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 გგონია და თუ რომელიმე ქართველი პოეტის შემოქმედებაში (ეტქვათ, გალაკტიონის) სახის ბუნდოვნებაზე, ალოგიზმზე ან სულაც გაუგებარ ფრაზებზე მიუთითებს ვინმე, შეურაცხყოფად მიაჩნიათ, ვითომ ფორმალიზმს აბრალებენო. იმას კი არ უწევენ ანგარიშს, რომ თითქმის ყოველი ხალხური ხატოვანი გამოთქმა ან მეტაფორა, როგორც წესი, ალოგიკურია და ამის გამო ბუნდოვანიც, ვიდრე მის „მეორე აზრს“ არ დავაკანონებთ ან მხოლოდ ემოციურად არ აღვიქვამთ. პოეტურ სიტყვას ხომ ლოგიკური შინაარსიცა აქვს და ემოციურიც. აქ ხან ერთია ფოკუსში მოქცეული, ხან მეორე. ჩვენ ეს უნდა გავარკვიოთ, 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, შეთვისებუ-

ლი, დამკვიდრებული და ამიტომ გასაგები ყველასთვის, ვინც მისი მნიშვნელობა იცის, ვინც არ იცის, იმისთვის ისევე გაუგებარია, გონებით. მიუწვდომი, როგორც ინტეგრალური თქმები: უბრალოდ რომ იტყვიან, ის ჩემი მარჯვენა ხელიაო, ვიცით, რომ აქ ვიღაც ადამიანზეა ლაპარაკი და არა მართლაც — მარჯვენასა თუ მარცხენაზე. რომ არ ვიცოდეთ, მაშინ ისევე გავიკვირვებდით, როგორც ინტეგრალური პოეზიის ზემოხსენებულ შემთხვევებში.

### ნამაისარი მზე...

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 არაპრინციპული. 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 იწოდება მეტაფორად. ახლა რომ ერთი ეტყვის მეორეს, „ჭურში ხომ არა ზიხარო“, ამის მეტაფორულობაზე არც ფიქრობს, რადგან მეტაფორა თუ შედარების მჩატვრულობა 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. ასეა. „მეტაფორების ჰერბარიუმი მუდმივ განახლებას მოითხოვს“. გალაკტიონი ამის ოსტატია. მისი ელვარე, ინტეგრალური მეტაფორები შეუდარებელია თანამედროვე ევროპულ ლიტე-

რატურაში, მაშინაც კი, როცა იგი ძველთაძველ მეტაფორას ხმარობს. სიტყვის რაღაც მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ჯადოთი (თვითონ ამბობს, „საიდუმლო წვეთებით“) „აახალგაზრდავებს“ მას, ან სულაც ახალ სახეს აძლევს. აბა, რუსთაველის ქვეყანაში მზის მეტაფორით ვის გააკვირვებ, მაგრამ როცა გალაკტიონი ამბობს,

ელარები მზეს ნამაისარს  
მაღალ ლოქიდან შენ, ბეატრიჩე!..

ეს „ნამაისარი“ იმ ძველ მეტაფორას (ქალი — მზე) ახალ ელვარებას ანიჭებს...

ზოგჯერ ვფიქრობ, ვინმემ რომ აიღოს და ჩამოწეროს ჩვენი საუკუნის საუკეთესო პოეტების მეტაფორული მეტყველების საუკეთესო ნიმუშები და შეადაროს ერთმანეთს, რა გამოვა? მე ვიცი, რა! აქ გალაკტიონს ბადალი არ ეყოლება. ვისაც ეს არ სჯერა, თვითონ სცადოს, თუ არ დარწმუნდეს ამაში! აპოლინერი რომ მწყემს გოგონას ეიფელის კოშკს ადარებს და ამაზე ამდენ აღტაცებულ სიტყვებს ხარჯავენ ფრანგი კრიტიკოსები, ვითომ გალაკტიონს

ატმის ხე იღვა, ვით ნაზი ქალი,  
ვით დედოფალი უცხო მხარეში...

ჩითია ნაკლები? თუ, ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სამი გაფრენით მეტია“?

მე ვიცი, პოეტური ხარისხის (უკეთესობის მოდუსით) ამგვარი შედარება დიდს არაფერს ამტკიცებს, მაგრამ რაკი ამაზე ერთხელ წამცდა ხელი, ბარემ მეორესაც დავუმატებ:

გ. აპოლინერი თოვლს ქალის შიშველ სხეულს ადარებს, გალაკტიონი კი ამბობს:

მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის  
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა...

კარგია!.. შეუდარებელია!..

ან სხვა რომელ პოეტთან შეხვდებით ასე ლაღად მოქნეულ ფრაზებს: გადაუგდე ნიავს ყელი, გადაზნექილი სიზმრების წელი, ივლისისფერი ყინვის თასები და ათასი სხვა ამგვარი და კიდევ უკეთესიც...

ქარის ღემილი...

ამიტომ ვამბობ, რომ გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალები, ხატოვანი თუ მეტაფორული მეტყველება საგანგებო შესწავლას

მოითხოვს. და რომ ეს საქმე წინ წაიწიოს, ჯერ ამასთან დაკავშირებულ ზოგად-თეორიულ საკითხებში გარკვევაა საჭირო. ამ საკითხებზე ადრეც საინტერესო მოსაზრებები აქვს გამოთქმული პროფ. დარეჯან რამიშვილს თავის მეტად საყურადღებო წიგნში: „მეტყველების განსხვავებულ სახეთა ფსიქოლოგიური ბუნებისათვის“. ფაქტიურად ეს პირველი ქართული წიგნია, სადაც შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის საკითხებია განხილული. პოეზიის ინტეგრალების განხილვის თვალსაზრისითაც მეტად საყურადღებოა ავტორის მოსაზრებები მნიშვნელობის ორმაგობის განცდის, მეტაფორის ლოგიკური და ფსიქოლოგიური შინაარსის განსხვავების, არასწორი შედარების ცნობიერების, აზროვნების დასკვნის განხორციელების, დასპარატული ნაწილების არსებობის განცდის, გაშლილი ლოგიკური რეფლექსიის, მეტაფორული ცნობიერების ფენომენოლოგიური შინაარსის, მნიშვნელობის კომპლიკაციური ცვლილებების გადატანითი გამოყენების, პეტეროგენულ ნაწილთა ერთიანობის, ლექსის რიტმული სტრუქტურისა და მისი ემოციური ზეგავლენის თუ სხვა მრავალი ამგვარი საკითხის შესახებ, რის გარეშეც თანამედროვე პოეზიის, თუნდაც მისი მეტაფორული სისტემის ღრმა ანალიზი წარმოუდგენელია.

ავტორი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ გარკვეული ობიექტი და გარკვეული შინაარსი ეწინააღმდეგება მეტაფორის არსს. არც თვალსაჩინოებაა მისთვის დამახასიათებელი (სხვათა შორის ასეა თანამედროვე მხატვრობაშიც).

აქ სხვა ხერხებია გამოყენებული. უფრო ხშირად ორი სხვადასხვა სახის შინაარსის ანალოგიური ემოციური ტონი ერწყმის ერთმანეთს და აძლიერებს შინაარსის მხატვრულ ზემოქმედებას ჩვენზე. ეს კლასიკურ პოეზიაში, ინტეგრალურში კი „შინაარსი“ ისეა აბსორბირებული კონტექსტში, რომ მის გზა-კვალს შეიძლება სულაც ვერ მივავნოთ. ემოციური ზეგავლენა კი ამით მაინც არ მცირდება და, ვინ იცის, შეიძლება სულაც ეს იყოს ინტეგრალური პოეზიის „შინაარსი“. იგი უმთავრესად ემოციურ ინფორმაციას იძლევა, რაც ნაკლებ მნიშვნელოვანი როლია.

გალაკტიონი რომ ასე დაყენებით წერს ლექსის „გრძნობით მახვილზე“, ესეც ყურადსაღებია. პოეზიაში, როგორც ამბობენ, ობიექტი ყოველთვის სუბიექტის განცდის ფორმაშია მოცემული. თუ ობიექტის გადმოცემა (პოეტური ასახვა) განცდილი არ არის, არც ემოციას იწვევს და არც მხატვრობის ეფექტს ქმნის, რადგან გრძნობა განცდის სუბიექტური ხარისხია, მისი თვისება.

წარმოსახვა და ასოციაციებიც ანალოგიურ გრძნობით ტონს ემყარება. საერთოდ კი, პოეტური მეტყველება გრძნობითი ემოციური ფენომენია. ინტეგრალურ პოეზიაში გრძნობის აღძვრა და ემოციების გამოწვევა სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით როდია განპირობებული. აქ მთავარია არა ნათქვამი, არამედ ნაგულისხმევი. ის იწვევს რაღაც გაურკვეველ განწყობილებას და აძლიერებს ემოციურ ზეგავლენას.

ამით ის მინდა ვთქვა, რომ ინტეგრალურ პოეზიას თავისი სპეციფიკური კანონები აქვს. აქ ძველი წესები და განმარტებები აღარ გამოდგება. ავიღოთ თუნდაც იგივე მეტაფორის საკითხი. ზომ ვიცი, რომ პოეზია არასოდეს არ არსებულა მეტაფორებისა და შედარებების გარეშე. ან უფრო ზოგადად თუ გვინდა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პოეზია მეტაფორული აზროვნებაა. თვითონ მეტაფორა რაღააო, რომ იკითხონ, სპეციალისტები ლექსიკონების ენით უპასუხებენ: ა. ფართე გაგებით — ყოველგვარი ქარაგმული თქმა (иносказание); ცნების სახეობრივი გამოსახვა. ბ. ჩვეულებრივი, ვიწრო გაგებით — ქარაგმა მსგავსების მიხედვით; ერთი გამოთქმის შეცვლა მეორეთი. მაგალითად: ლამაზი ქალის — ვარდით და სხვა.

### მეათე მთვარე...

ამგვარ განმარტებებს რომ წაიკითხავთ, გუნებაში, რა თქმა უნდა, დაეთანხმებით კიდევ, მაგრამ აქეთ-იქით რომ მიიხედ-მოიხედავთ, აღმოჩნდება, რომ ამ ცნების შინაარსი გაცილებით უფრო ფართოა და ცვალებადი, ვიდრე სალექსიკონო ფორმულებშია ჩამოყალიბებული. ასე მაგალითად, მეტაფორის აუცილებელ თვისებად ორი მოცემულობის მსგავსების მიჩნევა თანამედროვე ინტეგრალურ პოეზიაში ისევე მოძველებულია, როგორც მოდელისა და საურათის შეთანხმება ფერწერაში, სადაც მოქმედებს პრინციპი: გავათავისუფლოთ მხატვრობა ყველაფრისაგან, რაც რამეს ჰგავს. თანამედროვე პოეტები მეტაფორასაც ასე ათავისუფლებენ მსგავსების პრინციპისაგან. მე ვამბობ, თანამედროვე პოეტები-მეთქი, თორემ ძველ ტრადიციულ პოეზიაში ეს მართლაც ასე იყო. უწინ იტყოდნენ „ლომიო“ და ტარიელს გულისხმობდნენ. ცხადია, ლოგიკურის თვალსაზრისით ეს უაზრობაა. ლომი ცხოველია, ტარიელი — ადამიანი, მაგრამ მეტაფორულად ზუსტია, რადგან მათ ამ მსგავსებს ერთმანეთთან სიმშაშავე: ლომიც მამაცია და ტარიელიც. ამის მაგალითი უამრავია: მზე — ნესტანია,

ბულბული — პოეტი, ნუკრი — ბავშვი და ასე შემდეგ. აბა, ახლა ამგვარ მეტაფორებს ვინ იხმარს. არაუინ. მით უმეტეს გალაკტიონი, რომელიც ისულ მულამ სიახლისაკენ მიისწრაფვის. მისი მეტაფორული არსენალიც სრულიად ახლებურია, ნოვატორული, იგი სავსეა ასეთი უცნაური და მოულოდნელი თქმებით: ქარის ფაფარი, ყრუ ფოთოლი, ოქროსთმიანი დღე, შიშველი შუქი, თმაგაწეწილი ქარი, ტოტებგაშლილი მთები, მზის ამოთავთავება, დაქვრივებული ოთახები და სხვა. რაც უფრო ინტეგრალურია მისი ლექსები, ეს ეფექტი ისე ძლიერდება, რომ მათი თუნდაც „წარმოსახვითი შემეცნებაც“ ძნელდება. თავს რაც უნდა ძალა დავატანოთ, მაინც გავიჭირდება მივხვდეთ, ლოგიკის (თუნდაც კვანტურის) რა ძალით უნდა დაუფკავშიროთ ერთმანეთს ასეთი სიტყვები: შემოღამების ცელი, ქენჯნის კალთები, ბებერი ქარი, მუნჯი ბორკილები, სისხლის ჩრდილი, მეთაე მთვარე და უამრავი სხვა ასეთი. რომ მინდოდეს, თანამედროვე ევროპული პოეზიის იმ დანარჩენ ექვსი მწვერვალიდან „ერთ ტონა“ ამგვარ მაგალითს მოვიყვან. ისინი შეიძლება ხარისხით განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან (ვიმეორებ, რომ გალაკტიონი აქ შეუდარებელია), მაგრამ პრინციპში ერთია: ისევ ის „ორი სიტყვის შეერთება განუსაზღვრელი მესამის კონგლომერატში“. და რაკი ის მესამე განუსაზღვრელია, ვერც ერთმნიშვნელოვანი ცნებებით გამოვხატავთ მას. ხალხურ ხატოვან მეტაფორულ აზროვნებაშიც ასე ხდება. აქაც ორი სიტყვის შეერთება (თუნდაც კომპოზიტი) სრულიად ახალ შინაარსს ქმნის. მაგალითისათვის შეგვიძლია ორი სრულიად უბრალო სიტყვა ავიღოთ: ოჯახი და ქორი. ეს ორი სიტყვა არავითარი ლოგიკური აუცილებლობით არ უკავშირდება ერთმანეთს, მაგრამ თუ მათ შინც გავაერთიანებთ, მივიღებთ „ოჯახქორს“, რაც ხალხურ ხატოვან მეტყველებაში რაღაც ახალი (მესამე) შინაარსის მქონეა. აქვე მინდა შევნიშნო, რომ გალაკტიონი ორ სიტყვას ხშირად არა ლოგიკური თვალსაზრისით, არამედ წმინდა ევფონიური ეფექტისათვის უკავშირებს ერთმანეთს. ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტს უმთავრესად ფონეტიკური მსგავსება (აქუსტიკური ნიშანი) უკარნახებს მათ ერთმანეთთან დაკავშირებას და არა ლოგიკური: კნენა კაკაბი, დარის დარება, ჭიანურს ჭკვიანს, ჩინებულება ჩინელის, ლაფა ლაზური, ლოდინი ლოდის, ქარივით მოქარავანე და მრავალი სხვა. მართალია, აქ არც აზრობრივი მომენტია უარყოფილი, მაგრამ აქცენტი რომ ბგერით ევფონიურ მხარეზეა გადატანილი, ესეც ცხადია. გალაკტიონი ზოგჯერ ამ პრინციპს მთელ ლექს-

სხეც ავრცელებს, რაც მის ხაზგასმულ ორკესტრულ ობას იწვევს:

ეზოში ყეფდა ბამბურა მურა,  
ეზოში მწვანე ჰყვავდა 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...

და ა. შ.

უფრო იშვიათად, მაგრამ ისეთ შემთხვევებსაც ვხვდებით, როცა პოეტური სიტყვის ფონეტიკური შეფერილობის დომინანტა აბსოლუტურია და გამოირიცხავს აზრობრივ მომენტს. ადრეც მოგახსენეთ, რომ გალაკტიონის შედეგრში „ნიკორწმინდა“ ასეთი ადგილია:

ღღერს ქვის ჰარმონია—  
დარობს რამდი დარი...

ცხადია, აქ ამ „რამდი დარს“ მხოლოდ აკუსტიკური (მუსიკალური) და ემოციური ფუნქცია აქვს, სხვა არაფერი, ისევე როგორც გალაკტიონისვე ფრაზას:

ღვინ ღვინ ღოვლი...

ასეთ რამეს ყურს რომ მოჰკრავს ზოგიერთი ვაი-ლიტერატორი, განგაშს ტეხს, არიქა, უშველეთ, გალაკტიონი ფუტურისტულ-დადაისტურ პოეტად გამოაცხადესო. ვითომ რატომო! განა ქართულ პოეზიაში ძველი შელოცვის ტექსტს: „ეჭუთური, ბოჭუთური, გუდაჭუთური“ რამე ლოგიკურ-აზრობრივი მნიშვნელობა აქვს? ან, ვთქვათ, ხალხურ ლექსში რომ არის ნათქვამი:

წაიყვანეს თამარ ქალი  
აფხაზეთში, დიელოდა,  
წაიყვანეს საქართველოს  
მთების საბედნიეროდა.

ეს „დიელოდა“ ზუსტად ისეთივე მუსიკალურ ფუნქციას არ ასრულებს, როგორც გალაკტიონის „რამდი დარი“?

იქიდან მოკიდებული დღემდე უამრავი მაგალითი გვაქვს, როცა სრულიად უაზრო ან აზრდაკარგული სიტყვები გამოყენებულია ბგერითი ეფფონიური ეფექტის მისაღწევად. გალაკტიონი კი

ლექსის აკუსტიკურ მხარეს განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს. ამიტომაცაა მისი პოეზია მდიდარი ალიტერაციებით:

რტოებს ტრილით ამტრევლა ქაჩი.  
... მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა.  
... თივას თიბვენ მთიბელები.  
... ქარი ქანაობს ქარად.  
... რელსები რელსებს ეალერსება და სხვა.

გალაკტიონს თუ დასჭირდა, ცალკეულ სიტყვებს სულ თითებზე დაინვევს და, როგორც უნდა, ისე ატრიალებს: ეალუბლება. მომეტეორე, ლილიანდები, მოშავეთვალე, მომიმოზენი, ჩრდილფერიები, მიმოსინათლობა, არნასხვისარი და სხვა მრავალი. მერე ბგერამდეც ჩააღწევს და აქაც უფრო მეტს მოითხოვს, ვიდრე შესაძლებელია. იგი ბგერას ზოგჯერ სიტყვისა და მთელი წინადადების ფუნქციას აკისრებს. ეტყობა, ამის უცნაურობასაც გრძნობს და ამიტომ ითხოვს:

ნება მომეცით ბგერის,  
ენა არა მაქვს მკვერი.

ბგერა გალაკტიონისათვის არა მარტო სიტყვის კონსტრუქციული ელემენტია, არამედ დამოუკიდებელი ფუნქციის მქონეც:

ბგერა ლამაზი ასე გინდება,  
იღუმალებას როს მიგხვდება.

ამიტომაც არ უნდა ავუაროთ გვერდი იმ უცილობელ ფაქტს, რომ გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებში ზოგჯერ სიტყვის ევფონიურ-მუსიკალურ მხარეს, მის ფონეტიკურ სილამაზეს მეტი ყურადღება ექცევა, ვიდრე სემანტიკას. ეს უმთავრესად „სიტყვის შინაგანი მუსიკალური პათოსითა“ გამოწვეული. ამგვარი პათოსის მომძლავრება იწვევს ცნების სუბლიმირებას მუსიკაში. თ. მანის ვენდელ კრეჩმარი უხსნის თავის მსმენელებს, რომ მუსიკა ყველაფერს „ჩაიდულებს თავისში. იგი საგნებსაც კი აიძულებს, საკუთარი თავი გამოსახონ მათივე სუბიექტურ დინამიკაში. სიტყვა (ცნება) თითქოს ტრიალს იწყებს (რიტმი), შორდება თავის შინაარსს, იწმინდება რიტორიკისაგან“, რჩება ბგერათა მასა ანუ „ერთდროულობის სიმულტანური ბურუსი“ და მისი წარმოსახვის ძალით ნებისმიერად გამოყენების შესაძლებლობა.

ამით ლექსიც უარყოფს სემანტიკურ სიცხადეს და გადადის მეტაფორულ ბუნდოვანებაში, რაც ასოციაციათა „აკრობატული ნახტომით“ ქმნის თავისუფალ სახეს, თუნდაც პლასტიკურს: ჯოისის.

ბლუმში ჩაიხედავს სარკეში და... ხედავს შექსპირს, რომელსაც თავზე ირმის რქები ადგას. ამით ჰვენ ვხვდებით, რომ მისი მეუღლე — პენელოპე-ორიონი ღალატობს მას. მაგრამ მწერალი ამას კი არ გვეუბნება პირდაპირ (გაგება), არამედ გვაგრძნობინებს (წარმოსახვა). ზოგჯერ ამგვარ „წარმოსახვით პლანში“ შექმნილი სახე არღვევს კომუნიკაციის შესაძლებლობას. რაბლე რომ წერდა, „მაისის ნახევარი აგვისტოსია“, აქ ვერავითარი წარმოსახვა ვერ გვიშველს, რადგან ეს იქნება „ნახტომი უცნობში“, რისი გაცნობიერებაც წარმოუდგენელია. იგი ბუნდოვანების ანუ „სიმულტანური ბუნდოვანების“ სფეროში რჩება...

... როგორც ჩანს, ადრე ვულგარული სოციოლოგიზმის წარმომადგენლები გალაკტიონს უსაყვედურებდნენ ხატოვან-მეტაფორული თქმების ამგვარ ბუნდოვანებასა და ცალკეული სიტყვების ალოგიკურ შეხამებას, რასაც ფორმალისტად მიიჩნევდნენ. გალაკტიონს კი საკუთარი პოზიციის საჯაროდ დაცვა არ ეხერხებოდა, კამათშიც იშვიათად მონაწილეობდა, გულის ხვაშიადს კი თავის დღიურებს ანდობდა, სადაც უწერია:

— აბა რა ვქნათ?! არ შეიძლება ვთქვათ, გული გამიშრა, გული დამემდურა, გული დამეწვა??

გალაკტიონი თურმე საგანგებოდ იწერდა უბის წიგნაკში ამგვარ თქმებს და თავისებურად იყენებდა მათ. თანამედროვე პოეზიაში ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა, მაგრამ აქ თუ მაინც „თავისებურად“-მეთქი ვამბობ, ალბათ იმიტომ, თანამედროვე პოეტებმა ძველი, „გაცვეთილი“ ხატოვანი თქმები რომ არ გაიმეორონ, ახალ, შეიძლება ითქვას, „უფრო ინტეგრალურ“ სახეს აძლევენ მათ. ასე, მაგალითად, ხალხში ამბობენ, „გატეხილი ღამე“, პოეტები კი წერენ, „ქვებით გატეხილი ღამე“, რაც ამ ხატოვანი თქმის პარადოქსულობას აძლიერებს.

## ლურჯო მონტავიდეო,

### პიწრო ხელთათმანებით...

რიტმული ლანდები...

აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონის ინტეგრალების სიტყვიერი სტრუქტურა ძალიან ხშირად რიტმის გრძნობას ემორჩილება. ასეთ შემთხვევებში რიტმია პოეტური მეტყველების განმსაზღვრელი ძალა, ან, როგორც ამბობენ, რიტმი ბატონობს ლექსის კონსტრუქციულ მონიზმში. იგი სიტყვათა მრავალწახნაგობრივობას იწვევს. სიტყვები მისდევენ სიტყვებს, როგორც მუსიკალური აკორდები („ოქტავეებით ვწერ პოემასო“, — ამბობს გალაკტიონი.), ჩვენც მივყვებით მის მუსიკალურ დინებას ისე, რომ ზოგჯერ სულაც არ ვფიქრობთ ამ სიტყვების სემანტიკურ კავშირზე, რადგან ამის გარეშეც ვიღებთ ემოციურ შთაბეჭდილებას, რაც თავისთავადაც პოეტური (იქ კი მუსიკალური) აზრის შემცველია, მაგრამ იგი ინსპირირებულია სიტყვათა რიტმულ-მუსიკალურ დინებასა და ასოციაციურად წარმოსახულ სახეებში. ამით მუსიკალური აზრობრივს კი არ უპირისპირდება, არამედ მხატვრულად სრულყოფს მას, ე. ი. თვით რიტმი გამომდინარეობს აზრისაგან ან იწვევს მას. სწორედ ამას უწოდებდა პ. კლოდელი „აზროვნებით ინსპირირებულ რიტმს“...

გალაკტიონიც განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ლექსის რიტმს. ზოგჯერ გადაჭარბებულსაც. მისი ლექსების ნოვატორობის საკითხიც ხშირად თავისებურ რიტმულ წყობასთანაა დაკავშირებული, იგი აქაც ახლის დაუცხრომელ ძიებაშია. ლექსის — „შემოდგომა უმანკო ჩანსახების მამათა სავანეში“ — რიტმის შესახებ იგი წერს:

— ასეთი რიტმი და მეტრი პირველად იქნა მიღებული ამ ლექსით...

და განა მარტო ეს ერთი! გალაკტიონის პოეზია ლექსთა რიტ-

მული წყობის ნამდვილი ენციკლოპედიაა. ვინც ამ საკითხს სპეციალურად შეისწავლის, ბევრ საინტერესო დასკვნას გააკეთებს, მით უმეტეს, რომ ინტეგრალური პოეზიის რიტმის საკითხი იმდენად მრავალფეროვანია და თავისებური, რომ მათი კლასიფიკაცია, თანაც კონკრეტული მაგალითებით ცხადყოფა არც ისე ადვილი საქმეა. გალაკტიონი დღიურებში წერს:

— ბარათაშვილის მიერ უარყოფილია რითმის ის გაგება, როგორც ეს მოდა რუსთაველს. ბარათაშვილი ეყრდნობა მხოლოდ და მხოლოდ შინაგან რიტმს...

შემდეგ კი განაგრძობს:

— მე მოვახერხე შეერთება რუსთაველის რითმის და ბარათაშვილის რიტმის... ეს არის გაღრმავება...

მართლაც! გალაკტიონის ლექსების რიტმული დინება და უალრესად მუსიკალური რითმები ისე ერწყმიან ერთმანეთს, რომ უერთმანეთოდ თითქოს ვერც წარმოიდგინება. მიუხედავად ამისა, იგი არასოდეს არ ყოფილა კლასიკურ-პარნასული რითმის კულტით გატაცებული. ის კი არა, რიგ შემთხვევაში სრულიად უარყოფს რითმებს და ლექსის მხოლოდ შინაგან რიტმულ დინებას მიჰყვება. სპეციალურად უნდა იქნეს შესწავლილი გალაკტიონის „ურითმო“, „თეთრი“ და „თავისუფალი“ ლექსების პოეტიკა, რასაც ჩვენში საინტერესო ისტორია აქვს. მე არ მესმის, ზოგი სახელოვანი პოეტი ასე ხელებდაკაპიწებულ რიტმს იბრძვის ურითმო ლექსების წინააღმდეგ, ვითომ ქართული პოეზიის ბუნებას არ შეეფერებაო. აქ იმის ადგილი არ არის, კვალდაკვალ მივდიოთ ამ საკითხს, ერთ მაგალითს კი მაინც მოვიყვან:

ყველას კარგად მოგეხსენებათ, რომ გრიგოლ ორბელიანის ბრწყინვალე ლექსი „მუშა ბოქულაძე“ ურითმოა. ეს სიახლე იყო მაშინ, რაც, ცხადია, არ გამოჰპარვია ილია ჭავჭავაძის პოეტურ სმენას. მეტიც, მან ეს სიახლე ახალი მიმართულების ნიშნადაც კი მიიჩნია. ამიტომ მე მინდა, „ურითმო ლექსების“ წინააღმდეგ ჯვაროსნული ლაშქრობის მონაწილეები კარგად ჩაუკვირდნენ ილიას ამ სიტყვებს:

— გარდა ყოველივე იმისა, რომ გრიგოლ ორბელიანმა არ იუცხოვა ახალი მიმართულება და, პირიქით, თავისი ძლიერი ბანი მისცა, — მანვე დაგვანახა პირველი, მაგრამ საუცხოო და შეუღარებელი მაგალითი ქართულის ურითმო ლექსისა, არა იამბიკოს მსგავსისა, და მით დაგვიბტკიცა, რომ ქართულს სიტყვასაც თავისი ასამაღლებელი ხმა ჰქონია, ეგრე საჭირო ლექსთა წყობის

ხმოვანებისა და მუსიკისათვის. მან ამით გვაჩვენა, რომ ქართულადაც შესაძლოა ურითმო ლექსი, ეგრეთ წოდებული „თეთრი ლექსთ-წყობა“, რომელიც ხმოვანებით, მუსიკით არანაკლებია რითმიან ლექსისა...

მართალია, გალაკტიონი ერთმანეთისაგან ანსხვავებდა ურითმო და თავისუფალ ლექსს, მაგრამ არც ერთს უარყოფდა და არც მეორეს. იგი წერდა:

— თავისუფალი ლექსის დაფუძნებისათვის ჩემ მიერ დაწერილია მთელი რიგი ნაწარმოებებისა: „ჯონ რიდი“, ადგილები „პაციფიზმში“, „რევოლუციურ საქართველოში“ და „ეპოქაში“. ქართულ თავისუფალ ლექსს არა აქვს ისტორია (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ანტონ კათალიკოსის ლექსებს, აგრეთვე ე. წ. „სასულიერო პოეზიას“). არ შეიძლება არევა ურითმო ლექსისა და თავისუფალი ლექსის (ვ. მაჩაბლის რაღაც მიუწვედომელი თარჯმანი შექსპირისა არის ურითმო ლექსი)...

თვითონ გალაკტიონი თავისუფალი ლექსების შეუდარებელი ოსტატია. მაგალითისათვის თუნდაც აი, ეს ერთი ნიმუში ავიღოთ:

ღრუბლები ოქროს ამურებით დასახლებული,  
ვეზუვის ფერფლი!  
თვალი იკარგება სივრცეთა უნაზეს  
გრადაციებში,  
უფრო უნაზეს, ვინემ Stiaciato  
ფლორენციაში,  
სადაც უძველეს ხელოვნების ყველა ფერებში  
ფეთქს ნაპერწკლები:  
ნახატი ვაზების,  
სასანთლების,  
საეცხლურების და კანკელების.  
ამ საღამოში განისვენებს  
მშვიდი სინათლე  
სავსე უდიდეს მწუხარებით  
და სიყვარულით.  
ამ წიგნის ფურცლებში  
დაქქრის მისი  
სასახლის ლანდი...

ასეთი და ამაზე უკეთესიც, რამდენიც გნებავთ. პოეტიკის სპეციალისტებმა ამას მეტი ყურადღება უნდა მიაქციონ, რადგან დღეს ამის გარეშე გალაკტიონისა და საერთოდ თანამედროვე პოეზიის შესწავლა შეუძლებელია. მე კი აქ უფრო ლექსის რიტმული წყობის თავისებურებანი მაინტერესებს, ისიც მხოლოდ ამ სა-

უბრის თემატურ ასპექტში. საქმე ის არის, რომ თანამედროვე ევროპულ პოეზიაში, სპეციალისტების აზრით, ნიშანდობლივია ასოციაციური სახეობრივობის, ლექსის „შინაგანი შინაარსისა“ და ეპოციურობის გაძლიერება, რითმისა და რიტმისადმი ყურადღების შენელების ან მათი სრული უგულვებლყოფის გზით. გალაკტიონისთვის კი ლექსის ეს ოთხივე კომპონენტი: ასოციაციური სახეობრივობა, შინაგანი შინაარსი, რითმა და რიტმი ერთნაირად მნიშვნელოვანია. ეს ქმნის ლექსის მუსიკალურ (რიტმული მოძრაობისა და კომპოზიციის, სტრუქტურის) ერთიანობას, რაც მის პოეზიას სრულიად თავისებურ სახეს აძლევს. ამას იგი, როგორც მოგახსენეთ, რუსთაველის რითმისა და ბარათაშვილის რიტმის შერწყმითაც აღწევს. ეს კი ისევ და ისევ მისი პოეტური ხელოვნების ეროვნულ საფუძვლებზე მიუთითებს, რაც, თავისთავად ცხადია, თანამედროვე ევროპული პოეზიის მიღწევებსაც ითვალისწინებს...

... რაკი აქ რიტმის საკითხი ცალკე გამოვყავით, მინდა ორიოდ სიტყვა მოგახსენოთ ამის შესახებ. ამასთან, წინასწარ უნდა განვაცხადო, რომ ქართული ლექსთწყობის ამ კარდინალური საკითხის ირგვლივ ამასწინდელმა პაექრობამ, სამწუხაროდ, ისეთი არაბუნებრივი ფორმა მიიღო, რომ საკითხის გარკვევის ნაცვლად კიდევ უფრო გააბუნდოვანა ის, რაც ვიცოდით. ამიტომ მე აქ გვერდს ვუვლი ამ პოლემიკას და სულ სხვა ასპექტში წარვმართავ საუბარს.

პროფ. ა. გაწერელია ასე ადგენს რიტმის ფაქტორებს:

— რიტმის ფაქტორები მარტოოდენ მეტრით არ ამოიწურება. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში რიტმის ცნება მოიცავს მთელი ლექსის ბგერით წყობას, რომელსაც ფაქტორები აყალიბებენ:

1. მეტრი ანუ ნორმა, რომელიც განსაზღვრავს ძლიერი და სუსტი მომენტების კანონზომიერების ხასიათს ტაეპში.

2. მეტრისა და სიტყვის ურთიერთობა (საზომთან შედარებით მახვილებისა და მარცვლების დაკლება ან მომატება, ცალკეული სიტყვებისა და ტერფების საზღვრების ურთიერთობა და ა. შ.).

3. Engajement, ანუ ტაეპის აზრისა და მეტრული რიგის დაბოლოების განსხვავებანი რთულ რიტმულ ერთეულში — სტროფში.

4. რითმა, როგორც ერთ-ერთი სიგნალი ტაეპის. რიტმული დასასრულისა.

5. ტემპისა და ინტონაციის, ანუ ლექსში საერთო ტონის ცვა-  
ლებადობის ზეგავლენა რიტმზე და პირუკუ...

კლასიკურ პოეზიაში და თანამედროვე ტრადიციულ (ფორმის  
ფეალსაზრისით) ლექსებში ეს ასეა, მაგრამ პოეტურ ინტეგრალე-  
ში შესაძლებელია ისეთ მოულოდნელობებს წაეაწყდეთ, რომ ზო-  
გიერთი რამ ხელახლა დასაზუსტებელი გახდეს.

ასე, მაგალითად, გალაკტიონის ლექსების რიტმული დინება  
ზოგჯერ „ნთქაეს“ ცნების შინაარსს ან სრულიად საწინააღმდე-  
გო განწყობილებას იწვევს მკითხველში.

და მ ა ხ ა ს ი ა თ ე ბ ე ლ ი ა :

ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში — „ფიქრები“ ერთი ასეთი ხაინტერესო  
რუსული „აქია“ მოჰყავს.

— ვისმე კუპრიანს შეილი ტიტა მოუკვდა. ერთხელ, საყდრის კარებთან  
გაიარა გულჯაურიანმა მშობელმა: დადგა ხაზლის კარებთან, დაიწყო პირუკვა-  
რის წერა, აუღრებდა უფალს თავის შეილის სულსა: მოიხსენე, უფალო, შეი-  
ლი ჩემი ტიტა... ტიტა... ტიტა... ტიტა... ტიტა... იმდენი იმახა საბრალოშ  
„ტიტა“, რომ ბოლოს „ტარარაც“ თან დააყოლა და „ტრეპაკაც“ თან დაუ-  
არაო.

რიტმი აქ ისეთი აქტიური ძალაა, რომ ამგვარ უცნაურ საქ-  
ციელს ჩაადენინებს ადამიანს: მოთქმას გადაიყვანს ცეკვაში...

ასევე ზღდება, როცა რიტმი ათავისუფლებს სიტყვას პირდაპირ  
მნიშვნელობისაგან და სხვა დანიშნულების სტრუქტურულ  
ელემენტად აქცევს. მსგავს შემთხვევაში სიტყვა თავისი „შიშველი  
ფორმით“ უკავშირდება ლექსის საერთო სტრუქტურას და არა  
ცნების ლოგიკური მნიშვნელობით. შეიძლება ვინმემ გაიკვიროვს  
და იკითხოს: ცნება როგორ კარგავს თავის შინაარსს, ან „შიშველი  
ფორმით“ როგორ შედის ლექსის საერთო სტრუქტურაშიო. აი,  
როგორ! ამ შემთხვევაშიც მე განგებ ვიღებ გალაკტიონის პოეზიის.  
არა მესამე (ინტეგრალური), არამედ პირველი სახეობის ლექსს:

მთავაზობდით დები ვარდთ  
და ამბობდით ლ ა ნ დ ე ბ ი თ :  
თქვენ ისეთი კარგი ხართ,  
თქვენ პოეტი ბრძანდებით.

ამ ლექსის რიტმი, მისი ინტონაციური ინერცია ისე გავიყო-  
ლიებთ, რომ, დარწმუნებული ვარ, ყურადღებასაც არ მოაქცევთ,  
რას უნდა ნიშნავდეს ამ კონტექსტში სიტყვა „ლანდებით“. მას ხომ  
არავეითარი ლოგიკური კავშირი არა აქვს სხვა სიტყვებთან. ამის  
გამო იგი აზრობრივადაც ამოვარდნილია კონტექსტიდან, მაგრამ

ლექსის რიტმულ-მუსიკალურ დინებაში მაინც ასრულებს თავის ფუნქციას.

თუ კიდევ გნებავთ ასეთი მაგალითი, აი, თუნდაც ეს:

როცა დაეცა შური ბინდისა  
დამძიმებული მუქი ხვერდით,  
ამართლიყო ის მთაწმინდაზე  
სიკვდილის გვერდით.

რა არის ეს „შური ბინდისა“? ჯერ ვიფიქრე, იქნებ კორექტურული შეცდომა იყო-მეთქი, „მუქი“ და არა „შური“. „მუქი ბინდისა“ სემანტიკურად ნათელია, ხოლო „შური ბინდისა“ გაუგებარია. შემოწმებამ ჩემი ვარაუდი კორექტურული შეცდომის შესახებ არ დაადასტურა. გალაკტიონს ნამდვილად უწერია: შური ბინდისა. ჩანს, აქაც ის ხერხია გამოყენებული, რაც მოითხოვს სიტყვების გათავისუფლებას ჩვეულებრივი „ავტომატური კავშირებისგან“. ზოგჯერ ამგვარი „თავისუფლება“ იწვევს სახის „სასურველ ბუნდოვანებას“, ლოგიკური თვალსაზრისით შეუძლებლის პოეტურ გამართლებას. გთხოვთ დაუკვირდეთ:

... ოდეს მკვლელი შეღამებით  
აღვად გადიხნიქები.  
... დღეები თოვლით გადახადება.  
... და ქუჩა ავდრით გადაიხაროს.  
... სიცივისაგან დღე იკეცება... და სხვა.

პოეტური მეტყველების რიტმული დინება აქაც ისე გაგვიტაცებს, რომ ლოგიკურ შეუსაბამობებს სულაც არ ვაქცევთ ყურადღებას.

ან რა საჭიროა?!

დაცემული ანგელოზი...

ამიტომაც, რომ რიტმის საკითხი განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა თანამედროვე პოეზიაში. გალაკტიონმა იმთავითვე განსაზღვრა ეს. იგი წერდა:

— უნდა მოინახოს ახალი რიტმი სიტყვის მოძრაობისათვის და ერთი წამით არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ქართულ პოეზიას აქვს თავისი ცხოვრება, თავისი ისტორიული პროცესი.

რიტმის საკითხმა უპირველესი ადგილი დაიჭირა პოეზიაში. ე. წ. „მაქსიმალისტები“ ამტკიცებდნენ, თუ რიტმი თავის სიმალ-

ლენეა, პოეტს შეუძლია სხვა ყველაფერზე აიღოს ხელიო. მათ არც ტრადიციული მეტრული ზომა სჭირდებათ, აღარც რითმა, არაფერი, გარდა რიტმისა. ამგვარმა თვალსაზრისმა დაშალა კლასიკური ლექსის თითქმის ყველა ფორმა. გაჩნდა ე. წ. „დატეხილი ლექსი“, რაც ერთგვარი რიტმული კონველსიების გამოხატულება იყო თანამედროვე პოეზიაში. გალაკტიონი, როგორც ყოველთვის, ამ შემთხვევაშიც სათავეში ედგა ახალი რიტმული ვარიაციების ძიების საქმეს. ისიც აღსანიშნავია, რომ მისთვის „რიტმი“ უფრო კომპლექსური ცნებაა. ამიტომაც წერს:

— რითმების სიმდიდრეს, ცეზურების მოძრაობას, საკუთარი სახელების და ტექნიკური ტერმინების შემოღებას, ძლიერ და ხმოვან რიტმს აქვს თავისი საკუთარი არქიტექტურა, ჰყავს თავისი მასწავლებლებიც, თავისი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ხელების სიმარჯვე და საკუთარი ბეჭედი...

კერძოდ. „დატეხილი ლექსის“ რიტმზე გალაკტიონი ფიქრობს:

— ასეთი დატეხვით ლექსს ემატება ლაკონიურობა, მაქსიმალური მოკუმშვა ფრაზის, რითაც განთქმული იყვნენ ლაკონიის (სპარტის) ორატორები. იქედან წამოვიდა ეს ტერმინიც. 2, 3, 5, 6, სტრიქონებში დინამიკა გადადის სტატოკაში მოულოდნელად (ქანდაკება-ლექსიც. ასეა თუ არა?)...

ნამდვილად ასეა. „ქანდაკება-ლექსიც“ საინტერესოდაა მოფიქრებული. იგი გალაკტიონის პოეზიის რიტმული ექსპრესიის დამახასიათებელი ნიშანია, რაც მე ასე მაქვს წარმოდგენილი: გალაკტიონი მიაქროლებს თავისი ლექსის ლურჯა ცხენს. მისი „ძლიერი და ხმოვანი რიტმი“ გამოხატავს ამ ექსპრესიას, მერე უცებ („მოულოდნელად“) მძლავრი ხელებით მოსწევს სადავეს, ლექსი თითქოს ყალყზე დგება და გაქვავდება, როგორც ვახტანგ გორგასალის ქანდაკება მეტეხის პლატოზე. აბა დააკვირდით:

შეუნდე, შეუნდე ჯოჯოხეთს — ჩემს თვლებს. (12)

შეუნდე ჩემს ხელებს, ბოროტად დაღალულს, (12)

და შენი უმანკო ნათელი მარჯალებს, (12)

მე ველი სასწაულს (6)

ან:

გაშლილი თმები. მწუხარება გრძელი წამწამით (14)

უეცრად შემკრთალ შუალამის — მღვრიე მტევანი. (14)

„მკაცრო დღეებო. — ამბობდა ის, — თქვენ გამაწამეთ“... (14)

სღუმს ხეივანი (5)...

... შემდეგ, როცა ლექსმა სულ მოიხსნა ყოველგვარი არტახე-  
ზი, „შური იძია“ არა მარტო ლექსთწყობაზე საერთოდ, არამედ  
პროზაზეც და ისიც „გააგიჟა“: გაჩნდა რიტმული პროზა და პრო-  
ზის ფორმით დაწერილი ლექსები. ამგვარმა გადაჭარბებამ სა-  
ფრთხე შეუქმნა საერთოდ პოეტურ ფორმას, ამის შესახებ ჯერ  
კიდევ მაშინ წერდნენ, როცა თანამედროვე პოეზიის ძირითადი  
ნიშნები ყალიბდებოდა. გაჩნდა ორი დიამეტრალურად საწინააღმ-  
დეგო მიმართულება. ერთი თვალსაზრისით, რიტმი ლექსის კონ-  
სტრუქციული საფუძველია, მისი შინაგანად გამწესრიგებელი ძა-  
ლა, ურომლისოდაც პოეზია არც არსებობს. ამ აზრის მოწინააღმ-  
დეგენი, პირიქით, თავს ესხმიან რიტმს, როგორც აზრის თავისუ-  
ფლად გადმოცემის დაბრკოლებას. ადრე ასეთი ბრძოლა რითმის  
წინააღმდეგ წარმოებდა. სიმბოლისტებმა არ გაიზიარეს პარანაე-  
ლების დებულება, რომ რითმაა ლექსის ძირითადი კომპონენტი.  
ამას მოჰყვა ურითმო ლექსების მოძალემა ევროპულ პოეზიაში,  
რის შემდეგაც ლაშქრობა რიტმის წინააღმდეგაც დაიწყო. აქაც  
ჩამოყალიბდა ორი ერთმანეთისადმი პოლარულად დაპირისპირე-  
ბული თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც, რიტმს ორგვარი გავ-  
ლენა აქვს პოეზიაში: კონსტრუქციული და დამანგრეველი. საქმის  
ინტერესი მოითხოვს, ერთსაც გაეწიოს ანგარიში და მეორესაც,  
რადგან ეს ბრძოლა დღემდე გრძელდება. რიტმის წინააღმდეგ  
ძველებურად ისინი ილაშქრებენ, ვისაც მიაჩნია, რომ ლექსი აბსო-  
ლუტურად თავისუფალი უნდა იყოს ყოველგვარი შინაგანი თუ გა-  
რეგანი შეზღუდვისაგან, უწინარეს ყოვლისა კი, აზრის თავისუფ-  
ლად გამოხატვის ხელისშემშლელი ფაქტორებისაგან. ისინი ამ-  
ტყიცებენ:

— პროზაში რიტმი თავისუფალია, პოეზიაში კი იგი აზრის  
განვითარების ყოველ ნაბიჯზე იგრძნობა, როგორც ბორკილების  
ქლარუნი კატორღელის ფეხებზე...

საკითხი თუ ასე დაისვა, ლექსს სხვაც ბევრი ამგვარი „ცოდვა“  
აღმოაჩნდება. და თუ ყველაფერი ეს უარყვავით, რა გამოვა? რა  
და... ნათქვამია, ადამიანი რომ ყველა ცოდვისგან გათავისუფლდეს,  
მისგან არაფერი დარჩებაო.

ასეა ეს თუ არა, ვერაფერს მოგახსენებთ, მაგრამ ის კი ცხა-  
დია, რომ ლექსი თუ ამგვარი „ცოდვებისაგან“ მთლიანად გავათა-  
ვისუფლეთ, მართლაც ცუდი პროზა დაგვრჩება. ამის მაგალითე-  
ბიც არის თანამედროვე პოეზიაში. წაიკითხავთ ნაწარმოებს და  
ვერც მიხვდებით, რატომ ეწოდება ამას ლექსი! შეიძლება ეს იმის

გამოძახილიც იყოს, რომ ბევრი საერთოდ ირონიულად უყურებს ლექსს, როგორც ლიტერატურულ ჟანრს, ხომ გახსოვთ, მსოფლიოს ერთ-ერთი უდიდესი პოეტი გოეთე როგორ ოხუნჯობდა პოეზიაზე. ამის ნებას თუ გოეთე აძლევდა თავის თავს, სალტიკოვ-შიგდარინზე რაღა გვეთქმის, რომელიც წერდა:

— Зачем нам ходить по веревке, да еще при!седать че-  
рез каж!дые четыре шага...

ესეც, რა თქმა უნდა, პარადოქსია, ისე კი რიტმის მოწინა-  
აღმდეგენი საკმაოდ „მაგარ“ გამოთქმებს ხმარობენ. მათ რიტმი  
მიაჩნიათ „ლოგიკის დაცემულ ანგელოზად“, რომელიც აზრთან  
მტრობით ცხოვრობს. ლუციფერი „ლოგოსს“ აუმხედრდა და რიტ-  
მით ებრძვის აზრსო. იგი თურმე თავის გარშემო იკრებს „პოეტურ  
უაზრობათა ლაშქარს“ და ემზადება საბრძოლველად. იმასაც ამ-  
ბობენ, პოეზიის აზრი საერთოდ ამ ბრძოლაშიაო. მაგრამ თუ თვი-  
თონ რიტმი შეიარაღდება აზრით, მაშინ შეგვიძლია „წმიდა აზ-  
რობრივ დიალექტიკასთან“ გვექონდეს საქმე. ამას ამტკიცებდნენ  
კონსტრუქტივისტები, სახელდობრ მათი ერთ-ერთი მეთაური  
კ. ზელინსკი, რომელიც დაჟინებით იცავდა თვალსაზრისს, რომ  
რიტმი, ისევე როგორც მუსიკა, ზღუდავს აზრს, იგი წერს „რიტ-  
მის კონსტრუქციულ ძალადობაზე აზრის მიმართ“. კ. ზელინსკი ამ-  
ტკიცებს, რომ ლექსის რიტმული კონსტრუქცია ზეგავლენას ახ-  
დენს მის სემანტიკაზე.

— არსებობს უამრავი შემთხვევა, როცა რიტმი თავისი „მა-  
თემატიკური მუსიკით“ ავიწროებს აზრს. ასეთ შემთხვევაში მუ-  
სიკა იჭერს აზრის ადგილს და მიჰყავს იგი „შეშლილობის კორე-  
ლატებამდე“. — წერს ზელინსკი.

ცნობილია აგრეთვე ასეთივე მსჯელობა რიტმისა და მეტრის  
ურთიერთობის საკითხზე: ამბობენ, რომ პოეზია პროზისგან განირ-  
ჩევა არა რიტმით, არაჲედ მეტრით. ანდრეი ბელის აზრით კი მეტ-  
რის თვალსაზრისით პროზასა და პოეზიას შორის პრინციპული  
სხვაობა არ არის. იგი წერს:

— მეტრი პოეზიის ალგებრაა, რიტმი — მისი არითმეტიკა,  
მეტრი ნორმაა, რიტმი — ფაქტი. აზრი არის რიტმის მეტრი, მეტ-  
რი — მუსიკის საზომი...

კაცმა რომ თქვას, ასე ამბობენ, თორემ საქმე ლექსების კონ-  
კრეტულ ანალიზზე რომ მიდგება, არც იმას ერიდებიან თქვან,  
მეტრსა და რიტმს შორის არავითარი პრინციპული სხვაობა არ  
არისო.

კონსტრუქტივისტების ამგვარი „გახელება“ რიტმისა და მუსიკის წინააღმდეგ დამახასიათებელია იმ პერიოდის ლიტერატურისა და ხელოვნებისთვის. მხატვრობაში კუბისტები „ფერების ძალადობას“ ებრძოდნენ, მუსიკაში კომპოზიტორები — „ძილის მომგვრელ მელოდიებს“, არქიტექტორები — სიმეტრიასა და პროპორციას. ობიექტურად თუ ვიმსჯელებთ, ამგვარ „გახელებას“, ცხადია, მყარ საფუძველი არა აქვს. რიტმი კი არ აბრკოლებს აზრს, არამედ აძლიერებს მის მხატვრულ „გამოსახებას“. კავშირი რიტმსა და აზრს შორის ლექსის შინაგანი ფორმაა. გალაკტიონთან რიტმი ყოველთვის პოეტური აზროვნებითაა ინსპირირებული. ასეა საერთოდაც. ლექსის რიტმისა და მუსიკისათვის გამსახლვრელი მნიშვნელობა აქვს აზრობრივ ინტონაციებს. კავშირი პოეტურ რიტმსა და აზრს შორის სინტაქსის საშუალებით ხორციელდება. ასე იქმნება რიტმულ-სინტაქსური ფიგურები, რაც პოეტური ნაწარმოების სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილია...

### ქაოსის ხველება...

სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ის, ვინც ასე მონდომებით „ავლენს“ აზრის, რიტმისა და მუსიკის ანტაგონისტურ ხასიათს, მაინც აღიარებს, რომ ლექსის ყველა ეს კომპონენტი კონსტრუქციულ მთლიანობაში იგულისხმება და რომ მათ შორის ბრძოლა შინაგან წინააღმდეგობათა ფარგლებშია საგულისხმო. კ. ზელინსკი ამას დინამიკურ მთლიანობას უწოდებს. მისი აზრით, პოეზიაში ყველაფერი გამართლებულია, რაც მოტივირებულია. ეს ბევრ რამეს ნიშნავს. აქ შეიძლება არა ერთ და ორ ალოგიკურ უცნაურობას წავაწყდეთ (თუნდაც გალაკტიონთან), მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ პოეზიაში ლოგიკის არსი მის მოტივირებაში ჩნდება. ლექსი ზოგჯერ შეიძლება სრულიად უაზროდ, ალოგიკურად თუ უცნაურად გვეჩვენოს, მაგრამ თუ ეს „უაზრობა“, „ალოგიკურობა“ და „უცნაურობა“ შინაგანადაა გამართლებული, თანაც მაღალი ხელოვნებისა თუ სათანადო სიტუაციის ფარგლებში მოქცეული, მაშინ იგი მოტივირებულიცაა და ლოგიკურაც, თუნდაც იმავე „კვანტური ლოგიკის“ თვალსაზრისით.

ამის საილუსტრაციოდ შემიძლია ისევ პარადოქსულ (ანუ აბსურდულ) მაგალითს მივმართო: ავიღოთ ტრისტან ცარას ასეთი დადასტურებული ლექსი:

იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე,  
იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე,  
იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე,  
იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე,

და კიდევ ერთხანს ეს „იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე“, ვიდრე ბოლო, მგონი, მესამოცე სტრიქონამდე ჩავაღწევდეთ:

აი, ეს ძალიან სიმპტომატურია...

ამ ლექსის მხატვრულ „ხარისხზე“ ორი აზრი არ შეიძლება: არსებობდეს, თუმცა...

ახლა წარმოიდგინეთ სიტუაცია, რაც სხვა წიგნში („ას ერგასის დღე“) მაქვს აღწერილი: საკონცენტრაციო ბანაკი. გამოჰყავთ 12 ტყვე. ყველას ერთ მწკრივში აყენებენ და ათ-ათი ნაბიჯის დაშორებით ამოათხრევიანებენ თავიანთი სიმაღლის ორმოებს, ჩაყენებენ ამ ორმოებში და მიაყრიან მიწას, ისე, რომ მხოლოდ თავები რჩებათ ზემოთ. ყველა აღმოსავლეთისაკენ იყურება, საიდანაც წამოვა ბულდოზერი, ნელა, ძალიან ნელა, რათა მიწაში ჩამარხულები „დატყბნენ თავიანთი საშინელი ბედის მოლოდინით“. ამასობაში ბულდოზერი გადაუვლის პირველის თავს... გაისმის თავის გასკდომის შემზარავი ხმა... შემდეგ მეორეს... მესამეს... ესეგლეები იცინიან... ხარხარებენ... ერთობიან. სხვა ტყვეები შეძრწუნებულნი დგანან და ხმისამოუღებლად უყურებენ, როგორ თხრიან მათი კოლეგები თავიანთ საფლავებს, მორჩილად დგებიან მასში, აყრიან მიწას და... ელოდებიან, როდის მოაღწევს ის ბულდოზერი, რომ თავზე გადაუაროს...

ახლა მე გეკითხებით, ასეთ სიტუაციაში რა უფრო მოტივირებულნი იქნება, ვინმემ წარმოთქვას ტრისტან ცარას ის „ლექსი“,

იღრიალე, იღრიალე, იღრიალე...

და ა. შ.

თუ ქეშმარიტად ბრწყინვალე:

ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!  
მღუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი  
ქროლვით იწვევს ცისფერს ლანდებს და ხევებში  
აქსოვს...

ასე ჩუმი, ასე ნაზი ჯერ ცა მე არ მახსოვს!

ეს ცინიზმი — ამასაც იტყვიან ალბათ. მათი ნებაა! სხვამ შეიძლება სხვა თქვას; ჩემთვის კი შემზარავი ის არის, რომ ისეთი სიტუაცია ხშირად იქმნება, სადაც ის „იღრიალე, იღრიალე“

უფრო მოტივირებულია, ვიდრე გალაქტიონის „მთაწმინდის მთვარე“. ავტორის ჩანაფიქრიც ასეთია. ვინმე რომ ამ „ილრიალეს“ ერთი ასჯერ წამოიძახებს, თვითონაც დაიწყებს ღრიალს.<sup>1</sup> ავტორიც შენიშნავს:

აქ მკითხველი იწყებს ღრიალს,  
იწყებს ღრიალს, იწყებს ღრიალს...

ამით ეს გაუთავებელი „ილრიალეს“ მოტივირებული იქნება (გაიხსენეთ ასეთი პიესა: „ილრიალე, ჩინეთო!..“) და ლექსის (თუ ეს ვინმეს აღიზიანებს, შემძლია, ამ შემთხვევაშიც სიტყვა „ლექსი“ ბრჭყალებში ჩავსვა) მიზანიც მიღწეულია. და თუ მაინც იტყვიან, ეს აბსურდიაო, ტრისტან ცარა არც ამაზე დაგიწყებთ დავას, პირიქით, ძალიან მშვიდად გიპასუხებთ:

— დიახ, ასეა, მაგრამ აქ აბსურდული იქცევა ესთეტიკურ ღრებულებად...

დაეთანხმებით მას თუ არა, თქვენი ნებაა, ფაქტი კი ნამდვილად ასეთია. ელიოტი წერდა, „ლექსი კი არ უნდა ამბობდეს, არამედ გამოთქვამდესო“. ჰოდა, ტრისტან ცარაც ასე გამოთქვამს თავის პროტესტს. თუმცა მარტო ცარა კი არა, ყველა მკითხველი, ვინც ამ ლექსთან ერთად დაიწყებს ღრიალს... სწორედ ამით იქნება ის მოტივირებული.

მე ვამბობ, მოტივირებული-მეთქი, სხვა არაფერი, ის „ლექსი“ კი პირველი მსოფლიო ომის საშინელებებით გამოწვეული პროტესტის ექოა, რაც დადაისტების მანიფესტში ასეა გამოთქმული:

— მოსპობა ლოგიკის, იმპოტენტთა როკვა, ქმნა — არის დადა; მომავლის მოსპობა არის დადა. იქნებ ბრძოლის ველზე დაცემული ვაჟკაცის ღრიალია („ილრიალე, ილრიალე, ილრიალე, ილრიალე“... — მ. კ.) დადა, ან კიდევ გროტესკული გამოხატვა სასიკვდილო აგონიისა...

არავინ იცის, რა არის დადა!..

... ამ მოდუსით რომელიმე პ. ვალერის თუ ეტყვიან, თქვენი ლექსი გაუგებარიაო, უპასუხებს, ცხოვრებაში უფრო ბევრი რამეა გაუგებარიო. მერე თ. ელიოტსაც რომ უსაყვედურებენ, თქვენი პოეზია რთულიაო, ისიც ცხოვრების სირთულეზე მიუთითებს და იტყვის: ეს „ბუნდოვნის ბუნდოვნად გადმოცემააო“. მათ სხვებიც მიჰყვებიან და აბსურდიზმს „ცხოვრების აბსურდულობით“ გამართლებენ, სიმახინჯის ესთეტიკას — სიმახინჯის მოძალებით და

ა. შ. მათი აზრით, სრულიად არაესთეტიკური (მახინჯი) „მასალი-საგან“ შეიძლება პოეტური მშვენიერების შექმნა. ბოდლერის მიხედვით, ამგვარი კონტრასტი (სიმახინჯე — მშვენიერება) აძლიერებს ამაღლებულისკენ ლტოლვას. ამიტომაც ცდილობს ბოროტებისა და სიმახინჯისაგან სიკეთისა და მშვენიერების ფენომენების შექმნას. ა. ფრანსმა ის ხომ ფუტკარს შეადარა, რომელიც მხამიანი ყვავილების წვენისაგან უტკბილეს თაფლს აკეთებს (სოლომონ ბრძენი: „გოლი თაფლისა“).

„ათას ერთ ღამეში“ მოთხრობილია ერთი საოცრად ღამაზი და ნაზი ქალის ამბავი, რომელიც ისე სათუთია, სიფრიფანა, რომ ვარდის სურნელებით იკვებება ან პაწია თითებით თითო ცალ ბრინჯს იღებს პირში... ღამდამობით კი ეს პაეროვანი არსება სასაფლაოზე დადის, გვამებს თხრის და ლეშს შეექცევა...

ასეთიან ბოდლერის პოეზია, — წერს ა. ფრანსი.

თუ ამგვარ თვალსაზრისს გავყვებით, მაშინ, ის დაუსრულებელი „ილრიალაც“ თავის როლს შეასრულებს და მის „უაზრობაშიც“ რაღაც აზრი გაჩნდება, „ულოგიკობაში“ — ლოგიკა.

მე მესმის, რომ ამგვარი მსჯელობა ბეწვის ხიდზე სიარულია, ნაგრამ მაინც უფლებამოსილი, თუკი ყოველივე ეს მართლაც იქნება მოტივირებული...

ასეთ შემთხვევაში ყოველ მათგანს შეუძლია ჯარისკაცივით ჩადგეს მწყობრში, ჩვენ კი... პუშკინის სიტყვები გავცხენოთ:

— Все годный в строй: у нас ведь не парад, у нас война...

... ამგვარი ღობე-ყორეს მოდება იმისთვის დამკვირდა, რომ მეთქვა: გალაკტიონის ინტეგრალებიც მისი დიდი პოეზიის მწყობრში დგას და ისევე იბრძვის, როგორც „დროშები ჩქარა“ ან „ჩვენ, პოეტები საქართველოსი“.

ალოგიზმები და უცნაურობანი კი, რამდენიც გნებავთ! გალაკტიონის ჰემმარატი გენია ბევრ შესაძლებელსა თუ შეუძლებელ პოეტურ ფენომენს აყენებს მწყობრში. მას ყველაფერი შეუძლია თქვას: უხილავი სიჩუმე, ღამის სიცილი, შუადღის გულმოდგინება, სნეული ფერები, შავი თოვლი, ყინვის სითბო, ყინულთ ჟრიაბული, მზის სათავე, მზის სიზმარი და ათასი სხვა. ზოგჯერ ისეთ ღალ პოეტურ სახეებს შექმნის, ლოგიკის ვერავითარ არტახებში ვერ მოამწყვდევ; იტყვის: რითმებივით ჩამოქნილი თითები, შენი შეშლილი ფერი, თუ შიშის ჩრდილით აკანკალდები... ამგვარ თქმებს

ქართულ პოეზიაში გალაქტიონამდე ვერ შეხვდებით, დასაყვამთ ევროპაში კი — ხშირად. ბოდლერიდან დაწყებული. დღემდე გა-  
ისმის:

ვერლენი: ყრუ ტალღა, ყრუ ნაპირი, ყრუ სიშორე, ყრუ  
მუხა, ბრმა ზაფხული...

რემბო: მთვარის ღმუილი, ყვავილების ღიღინი, ცეცხლის  
ზარები, დანაშაულის სილამაზე, ალისფერი სურნელება, მელოდი-  
ური გაწითლება, ლურჯი სეტყვა, მწვანე ბაგეები, ვერცხლის თვა-  
ლები...

ლაფორგი: შავი სიჩუმე, მოლაცხე ქარი, ქაოსის ხველება,  
მთვარის დენდიზმი, მთვარის სიცრუე, მთვარის ნერწყვები, მელან-  
ქოლიის რქები.

რილკე: ქვის ღუმელი, მარტოხელა ღამე, ხმამაღალი სიცა-  
რიელე, ჩემი ორივე, ღმერთების ჩრდილი, მომღერალი ღმერთი,  
ცარიელი სიშორე...

თრაკლი: ბნელი ხმოვანება, შავი ყინვა, მწარე თოვლი,  
მწვანე სიბნელე, სინათლის ფლეიტა, მუნჯი კვილი, ლურჯი ცა-  
ხცახი, წითელი ჩრდილი, შავი წვიმა, დაუბადებელი შვილიშვილე-  
ნი...

ელიოტი: მთების ხტუნვა, მე-ს კბილი, წყლის ცეცხლით  
გამხნევება, ეკალი კოცნაში, ქვის არაფერი, ცხედრის კვირტები,  
ვირთხების ხეივანი, ბგერის ჩრდილი...

ამგვარი „მეტაფორული საოცრებანი“ არც გაგების პრინციპს  
ემორჩილება და არც გონების კონტროლს, რადგან ეს არც „აზ-  
როვნების დასკვნის განხორციელებაა“, არც „გაშლილი ლოგიკუ-  
რი რეფლექსი“. ამას არც არაფერი სამეცნიერო ტერმინოლოგია  
უდგება და არც რამე სხვა გასაღები აქვს მორგებული... გარდა  
პოეტური ინტეგრალებისა...

### გრძელი სისხლი...

ზოგჯერ წერენ, მეტაფორაში აუცილებლად უნდა იყოს სა-  
ერთო ნიშნები, შემხები წერტილები, ისე მეტაფორა არ არისო.  
ეს, როგორც მოგახსენეთ, სწორია, როცა ტრადიციულ ანუ გალაქ-  
ტიონამდელ პოეზიასთან გვაქვს საქმე, თანამედროვე პოეტურ ინ-  
ტეგრალებში კი ამგვარი „შემხები წერტილები“ არც ისე ადვილი  
დასადგენია. აბა, რა შემხები წერტილებია ივლისსა (ან ივლისის-  
ფერსა) და ყინვას შორის, ლექსში, სადაც ნათქვამია:

ასოციაციური? თუნდაც ირიბი? შესაძლებელია, მაგრამ ეს იმდენად სუბიექტურია, რომ ერთის წარმოსახვაში შექმნილი სახე არასოდეს არ დაემთხვევა მეორისას. ამიტომაც აქ ინფორმაციის კომუნიკაციურობაზე ლაპარაკი მხოლოდ პირობით თუ შეიძლება. თუმცა „პირობით“ კი არ უნდა მეთქვა, არამედ „ემოციურის სფეროში“, რადგან პოეტური ნაწარმოების აღქმის ისევ იმ ორ, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ სახეობასთან გვაქვს საქმე: ლოგიკურ-სემანტიკურ და ესთეტიკურ-ემოციურთან. ბევრი თანამედროვე პოეტი ფიქრობს, რომ პირველის შესუსტება იწვევს მეორის გაძლიერებას. ამიტომ ზოგჯერ ხელოვნურადაც „აფეთქებენ“ პოეტური ნაწარმოების სემანტიკურ აპარატს, მის კვანთურ ლოგიკას. მე სტუდენტებს ვაწვრინებ რაინერ მარია რილკეს ერთ სტრიქონს:

Mein Blut ist . . . . . als Blumenrot.

ქართულად ეს ასეა: „ჩემი სისხლი უფრო..... ვიდრე სიწითლე ვარდის“. იქ, სადაც წერტილებია დასმული, გამოტოვებული მაქვს ერთი სიტყვა. ამიტომ ვეკითხები სტუდენტებს:

ლ ე ქ ტ ო რ ი : კონტექსტის შესაბამისად რა სიტყვაა აქ გამოტოვებული?

ს ტ უ დ ე ნ ტ ე ბ ი : (ერთხმად) წითელია!

ლ ე ქ ტ ო რ ი : არა!

ეს საერთო დაბნეულობას იწვევს, ვერც წარმოუდგენიათ, მაშ, რა სიტყვა შეიძლება აქ იყოს, თუ არა „წითელია“ ან რას წარმოიდგენენ, რომ რილკეს უწერია არა „წითელია“ (rot), არამედ „უფრო გრძელია“ (länger), ე. ი. Mein Blut ist länger, als Blumenrot (ჩემი სისხლი უფრო გრძელია, ვიდრე სიწითლე ვარდის). რა ფუნქცია შეიძლება აქ გააჩნდეს სიტყვას „გრძელია“, თუ არა ის, რომ ხელოვნურად დაარღვიოს („აფეთქოს“) აზრის (შინა-არსის) სიცხადე.

ანდაზად იტქმის: ცეცხლი და თოფის წამალი ერთად არ იძინებენო. ასევე არ „იძინებენ“ ერთად სიტყვები „სისხლი“ და „გრძელია“. და თუ მათ შორის მაინც მოხდა კონტაქტი — „აფეთქება“ გარდუვალია: ერთიც შთაინთქმება და მეორეც რაღაც „მესამის კონგლომერატში“. ინტეგრალურ ლექსში ორი სიტყვის ამგვარი ურთიერთშთანთქმის მიზანია ერთმანეთისაგან გათიშოს სტრიქონის ორი ნაწილი „ჩემი სისხლი უფრო...“ და „ვიდრე სიწითლე ვარდის“, რომ ამით გამოიწვიოს ლექსის სემანტიკური და

ემოციური ინფორმაციების დაშორება; თუმცა ეს „დაშორება“ ყოველთვის როდი ნიშნავს დაპირისპირებას, რადგან ემოციური ინფორმაცია, როგორც ამბობენ, „საგანთა შეცნობის ერთ-ერთი საშუალებაა“. ისიც ცნობიერების ინფორმაციაა, აზრის გამჟღავნებისა და გამოსახვის თავისებური ასპექტი. ინფორმაციის ეს ორივე სახეობა, მიუხედავად მათი პროტოგონისტური ხასიათისა, მაინც აკსებენ ერთმანეთს და ერთ მიზანს ემსახურებიან.

აღქმის თვალსაზრისით ტრადიციული სემანტიკური ლექსი ნაკლებად იწვევს ასოციაციათა თამაშს („ასოციაციათა ველურ ქაოსსო“, — წერდა ჰერტრუდა სტაინი), პოეტური ინტეგრალების ემოციური ინფორმაცია კი უმთავრესად ამგვარი ასოციაციების ქაოსურ დინებაზეა დამყარებული. ასოციაციები კი, მოგეხსენებათ, მრავალნაირია: პირდაპირი, ა რ ა პ ი რ დ ა პ ი რ ი (ან ირიბი), კონტრასტული, მოსაზღვრეობითი, მსგავსებითი და სხვ. ჯერ კიდევ არისტოტელე ამბობდა, რომ „ასოციაციები შეიძლება იყვნენ უაღრესად უცნაურნი“. თანამედროვე ფსიქოლოგები ამ მხრივ ასოციაციათა სამ ძირითად სახეობას არჩევენ: 1. მოსაზღვრეობითს, 2. მსგავსებითს და 3. კონტრასტულს. ჩვენ უმთავრესად კონტრასტული გვაინტერესებს, რადგან სწორედ ეს ეფარდება თანამედროვე პოეტურ ინტეგრალებს. იგი იმდენად მოულოდნელია და უცნაური, რომ მხოლოდ ინდივიდუალური აღქმის წყარო თუ შეიძლება იყოს. 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 ესთეტიკური აღქმა არ შეგვიძლია, ეს უკვე ჩვენი ბრალია და არა პოეტისა.

ამგვარი ინტეგრალური მეტაფორებია თანამედროვე პოეზიის დამახასიათებელი ნიშანი. სამეცნიერო ლიტერატურაში კი როცა ამ საკითხებზე მსჯელობენ, უმთავრესად ძველი, ტრადიციული პოეზიის მაგალითები მოჰყავთ. ვუნდტი სულ გოეთეს ცნობილ პოეტურ ფრაზას უტრიალებს „ფაუსტიდან“: „თეორია ნაცრისფერია...“ აქაოდა, სიტყვა „ნაცრისფერია“ სულაც არ ეთანხმება კონტექსტსო. აბა, თეორია როგორ შეიძლება ნაცრისფერი იყოსო. ეს, როგორც თვითონ წერს, თვალსაჩინოების თვალსაზრისით, თორემ ვუნდტმა კარგად იცის ამ თქმის მხატვრული მნიშვნელობა, მისი შექანიზმიც. იგი ამბობს, მიუყენეთ თეორიას ის განწყობილება, რასაც ნაცრისფერი იწვევს და ყველაფერი ცხადი გახდება.

ბაო. ეს ის არის, რასაც მეცნიერებაში პოეტური სახის ერთი კომპონენტიდან (ნაცრიხფერი) მეორეზე (თეორია) გადატანას უწოდებენ. აქ ამ თქმას სურათის შექმნის მიზანი კი არა აქვს, არამედ „ემოციური განსაზღვრულობისა“. ამგვარი თვალსაზრისიც არისტოტელედან მოდის. მისი სიტყვებია: მეტაფორა ის არის, როცა საგანს ანიჭებენ ნიშანს, რომელიც სხვა რამისთვის არის დამახასიათებელი. მათ აკავშირებთ მსგავსება.

თანამედროვე მეცნიერებებიც წერენ, რომ მეტაფორა დამოკიდებულია ანალოგიაზე ან მნიშვნელობათა შენაცვლებაზე. აქ ერთი კომპონენტი გამოყენებულია იმისათვის, რათა წარმოადგინოს მეორე. ასეთ მაგალითებს ეძებენ სტერნთან, ჰაინესთან, პუშკინთან, თანამედროვე ფსიქოლოგები უფრო ბლოკსა და ბალმონტს იხსენებენ, აგრეთვე ახმატოვას, მანდელშტამს. აქა-იქ პასტერნაკსაც. ეს არის და ეს. ისე კი, თანამედროვე ევროპულ პოეზიაში ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა. ორიოდ მაგალითი:

ქ ა ნ კ ო კ ტ ო :

ლამეს სძინავს სახლში...

ს ე ნ უ ო ნ პ ე რ ს ი :

ზღვა ფეხშიშველი შორდება ნაპირს...

თუმცა ამგვარ მაგალითებზე თუ მიდგა საქმე, გალაკტიონთან უფრო მეტსა და „უცნაურს“ შეხვდებით.

იგი წერს:

ფანტასტიური პალმა  
სდგას შემკობილი ცხედრით.

ღწორედ 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“.

ასეთივეა:

მე მესიზმრება უხმო ძილი.

ვთქვათ, „როგორც სიზმარი უცხო სიზმარში“ კიდევ ჰო, მაგრამ ძილის დასიზმრება?!

კიდევ რამდენიმე მაგალითი:

გალაკტიონის საყვარელი ლექსი „მე და ღამე“ ასე იწყება: „ეხლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ, შუაღამე იწვის, დნება...“ არა, შუაღამე არც იწვის და არც დნება. ეს შეიძლება სანთელზე ითქვას, რომ ის იწვის და დნება, შუაღამეზე — არა. ან:

„სანთელი, გარხვეს ღამის ფიქრები“...

არც ფიქრები არხვევენ სანთელს. აქაც მხოლოდ მნიშვნელობათა იმ შენაცვლებაზეა ლაპარაკი, რასაც ფსიქოლოგები უტრიალებენ; ჩვენ კი, როცა ასეთ ლექსებს ვკითხულობთ, ამაზე არც ვფიქრობთ. ასოციაციას თავისთავად მოაქვს სანთლის წვა და დნობა, თუმცა ეს სიტყვა „სანთელი“ სულაც არ არის ნახსენები და ჩვენს ცნობიერებაში ცოცხლდება სურათი: თუ როგორ ზის გალაკტიონი შუაღამით საწერ მაგიდასთან და როგორ იწვის და დნება მის წინ სანთელი, როგორც წარმავლობისა და თვით მსხვერპლშეწირვის სიმბოლო:

სანთელი ხომ თვითონ იწვის, რომ სხვას გზა გაუნათოს! განა 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“ სპირო (გალაკტიონი: „გადაუგდე ნიავს ყელი“). ან: თუ უწინ ევროპის რუკას დახედავდნენ, იტალიას ჩექმას ადარებდნენ, მართლაც ჰგავს და იმიტომ, ახლა გალაკტიონი ამბობს:

ლურჯო მონტევიდეო,  
ვიწრო ხელთათმანებით...

თუმცა მონტევიდეო სულაც არ ჰგავს ხელთათმანებს. რატომ? ამასაც შეგვიძლია ლექსებით ვუპასუხოთ:

... გაჩნდნენ ორხიდეები —  
ყოვლად უმიზეზონი...  
.. სულში ნისლის ტბებია  
და ქაოსის მხატვარი.  
... მტევანი სავეს მზის აღუბლებით.

დააკვირდით აქ ხაზგასმულ სიტყვებს და თვითონაც მიხვდებით ამას...

პოეტური ნაწარმოების აღქმის პროცესში ირიბი ასოციაციების ამგვარმა მოძალებამ მეცნიერთა ინტერესი გამოიწვია. ფსიქოლოგები თავიანთი თვალსაზრისის დასადასტურებლად სულ უფრო ხშირად მიმართავენ მწერლობის მაგალითებს. ისინი აღიარებენ, რომ „ასოციაციების უდიდესი მცოდნე“ ლორენს სტერნი იყო. დროთა განმავლობაში ამგვარმა თვალსაზრისმა მნიშვნელოვანი მეტამორფოზა განიცადა. ჩვენი საუკუნის დასაწყისამდე ე. წ. „ასოციაციური ფსიქოლოგია“ მხოლოდ მოსაზღვრებით ასოციაციას ცნობდა. მაშინ ამ ასოციაციების არც „ფიზიოლოგიური მექანიზმი“ აინტერესებდათ. მეცნიერების შემდგომმა განვითარებამ დაამტკიცა, რომ ეს უფრო რთული საკითხია, ვიდრე ეგონათ. ამაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა პირობითი რეფლექსების ფუნდამენტურმა დამუშავებამ, რაშიც უდიდესი ღვაწლი ჩვენს თანამემამულეს, აკადემიკოს ი. ბერიტაშვილს მიუძღვის. ძიება არც ამ საუბურზე შეჩერებულა. შემდეგ იკითხეს, ქვეყანა ხომ არ გაწყდა ამ პირობით რეფლექსებზეო და დაიწყო ახალი ჰიპოთეზები „ადამიანის სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა ნიუანსებს“ გასარკვევად. მაგალითებისათვის აქაც უფრო ხშირად ხელოვნებისა და ლიტერატურის სფეროს მიმართავენ. ამას წინათ ს. ივანოვის იმ საინტერესო წიგნს («Отпечаток перстня») ვკითხულობდი. აქ მთელი თავია სათაურით: «Двойная честь», სადაც მსჯელობაა საგანთა და მოვლენათა ორგვარობაზე, რასაც მეცნიერებაში „დროთა ორმაგ სობრტყეზე თამაშს“ (Auf doppelte Zeitebene zu spielen) უწოდებენ. წიგნის ამ თავის სათაურად და საილუსტრაციო მასალად გამოყენებულია ს. ჩიქოვანის ლექსი „გრემის სამრეკლო“ (თარგმანი ბელა ახმადუღინასი):

Всему дана двойная честь  
Быть тем и тем:  
Предмет бывает  
Тем, что он в самом деле есть,  
И тем, что он напоминает.

მართალია, არაფერი ამის მსგავსი ორიგინალში არ წერია, მაგრამ ეს აზრი მაინც საინტერესოა, იმდენად საინტერესო, რომ ამ შემთხვევაში ფსიქოლოგიური ასპექტების გაუთვალისწინებლად პოეტური ინტეგრალების შესწავლაც შეუძლებლად მიმაჩნია. მე მგონია, აქ უნდა ვავითვალისწინოთ ასოციაციების დახასიათება ცნობი-

ლი საბჭოთა ფსიქოლოგის ა. ნ. ლეონტიევის მიერ. მისი აზრით, ასოციაციები საერთოდ ორი მიმართებით მოძრაობენ: 1. აზრი მიჰყვება ასოციაციებს, 2. ასოციაციები მიჰყვებიან აზრს. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანია თანამედროვე პოეზიის გასაგებად, განსაკუთრებით კი ვალაკტიონის პოეტური ინტეგრალებისა, სადაც ასოციაციები ორივე მიმართებით მოძრაობენ. გააჩნია მხოლოდ, რომელია ელმავალი და რომელი ვაგონი: აზრი თუ ასოციაცია, ე. ი. რა ამოძრავებს რას: პირველი მეორეს თუ მეორე პირველს. პოეზია კი ამის გარეშე არ არსებობს. ამიტომაც, რომ ფსიქოლოგები განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ ე.წ. „სიტყვიერ ლოგიკურ ასოციაციებს“. ჩვენ, ლიტერატურათმცოდნენი კი ამას უფრო კონკრეტულად „პოეტურ ასოციაციებს“ ვუწოდებთ. მართალია, ეს „პოეტური ასოციაციები“ ყოველთვის ვერ თავსდება ფსიქოლოგებისა და ლიტერატურათმცოდნეების მიერ გამორანდულ პროკრუსტეს საწოლზე, მაგრამ ამის გამო არც ჩვენ ვწელავთ ვინმეს (ან რამეს), და, რა თქმა უნდა, არც ფეხებს ვაჭრით, რათა გარკვეულ თეორიულ ყალიბებში მოვათავსოთ ის, რაც მხოლოდ პოეტური წარმოსახვის სფეროშია გასაგები. ეს რაღა სფეროაო, იკითხავს ვინმე, რადგან ჩვენს დროში „აღმაფრენისა“ ცოტა ვინმეს თუ სჯერა. რა და, ზეშთაგონება, რასაც ახლა sur-creation-საც, ანუ ზე-შექმნასაც უწოდებენ. საქმე ის არის მხოლოდ, რომ იმას, რასაც რომანტიკოსებიდან მოკიდებული „აღმაფრენას“ თუ „ზეშთაგონებას“ ეძახდნენ, ახლა ფსიქოლოგები და ფიზიოლოგები ექსპერიმენტების გზით სწავლობენ. მართალია, ამ სფეროში ჯერ კიდევ ბევრი რამ სადავოა, ბეჭედდაუსმელი, მაგრამ რაც მიღწეულია, იმის გაუთვალისწინებლობა უკვე შეუძლებელია.

მართლაც! როცა მეცნიერებაში გენიალობის ფიზიოლოგიურ საფუძვლებსა და მისი გამოვლენის ფსიქოლოგიურ (თუ ფსიქიკურ) ასპექტზეა ლაპარაკი, ლიტერატურათმცოდნეობამ პირში წყალი არ უნდა ჩაიგუბოს, რადგან ამის გარეშე თანამედროვე პოეზიის ინტეგრალურ სახეებს ბევრს ვერაფერს გავუგებთ და კიდევ დიდხანს მოგვიხდება „შეუცნობლობის ბნელში“ ხელების ფათური...

## ვინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს, ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს...

ქვის სიმფონია...

მთავარი აქ, როგორც ჩანს, პოეტური ინტეგრალების გაგების საკითხია. გალაკტიონს საერთოდ ასე მიაჩნია:

ყოველი ღროის და გარემოს  
ქეშმარიტ პოეტს გაიგებს ხალხი...

ამიტომაც გვეუბნება, ქართულ ჩუქურთმას ვინც გაიგებს, ის ჩემს პოეზიასაც გაიგებსო, მაგრამ, განა ქართული ჩუქურთმის „გაგება“ ისე ადვილია, რომ გალაკტიონის ინტეგრალური პოეზიის ცხრაკლიტულიც გაგვიხსნას?! ვის შეუძლია ჩაწედეს ბეჟარ და ბეშქენ ოპიზარების „ხვეული სირთულის“ ფუგისებურ ვარიაციებს, სადაც ერთდაიგივეობის მრავალსახეობა ისეთივე პოლიფონიურ უღერადობას ქმნის, როგორც გალაკტიონის „გრძნულ ჩუქურთმებით“ (რითმა: „შუქურთმებით“) ნაქარგი პოეზია.

ქართული ჩუქურთმების გარეგნულ უბრალოებასა და მოჩვენებით ერთფეროვნებაში უამრავი ძნელად შესამჩნევი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული არაბესკული ნიუანსები იმალება, ისევე, როგორც ბუნებაში, განმეორება აღარც ბუნებას უყვარს. ექვსი ათასი თოვლის ფიფქი გადაიღეს, გაადიდეს, შეისწავლეს და აღმოჩნდა, რომ მათ შორის ორიც არ არის ერთნაირი. მილიონი კაცის თუ ქალის თითის ანაბეჭდი რომ აიღოთ, სულ სხვადასხვაგვარი იქნება, თუმცა ამის შემჩნევა შეუიარაღებელი თვალით ძნელია.

ასეა ქართული ჩუქურთმაც: უბრალოცა და რთულიც. ალბათ გალაკტიონიც ამიტომ ამბობს:

სულ უბრალო რამ, მაინც რთული და არა რთული.

სხვები კი ამას „უაღრესად რთულ უბრალოებას“ უწოდებენ. გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების თითქოსდა სიტყვიერ გამ-

ქვირვალებაშიც ცნობიერებისათვის იმდენი ძნელად მოსახელთებელი სახეებია ჩაჩუქურთმებული, რომ მათი გააზრება და ლოგაჟურ ცნებებში გამოხატვა თითქმის შეუძლებელია. და თუ მაინც გავჯიუტდებით და შევეცდებით ამას, ის სახეები ისევე დაადნება ჩვენს მხურვალე წარმოსახვას, როგორც თოვლის ფიფქები „ივლისის ცხელ ტუჩებს“. ეს გალაკტიონმაც იცის. ამიტომაც აყენებს ერთმანეთის გვერდით თავის ინტეგრალებსა და ქართულ ჩუქურთმას, სადაც, მისი წარმოდგენით, „გამოუცნობ ქიმიკებს“ სძინავთ. ამ „ქიმიკებშიც“ შეიძლება „დიდი ნიკორწმინდის“ გზნებით დამფარავი „გრძნეული ჩუქურთმები“ იგულისხმებოდეს ან სხვა რომელიმე ძეგლი. განა ცოტაა! თვითონ გალაკტიონი თავის დღიურებში შევიდს (ისევე შევიდს!) იხსენიებს: 1. ალავერდს, 2. ბაგრატის ტაძარს, 3. სვეტიცხოველს, 4. ბეთანიას, 5. სამთავისს, 6. სამთავროს და 7. ნიკორწმინდას. იმასაც წერს, ამ ძეგლების ჩუქურთმებით ვიყავი გატაცებულიო, თუმცა, როგორც ჩანს, არც მათი საერთო კომპოზიციისადმი ყოფილა გულგრილი. მიაჩერდებოდა თურმე რომელიმე მათგანს და ეს დიდებული სანახაობა თავისთავად ადიოდა „გალობის სიმალემდე“ (პ. ვალერი).

ეს ისეა, რილკე რომ წერდა:

Die Steine steigen wie ein Choral

(ქვები აღიმართება, როგორც ქორალი).

დიდებული არქიტექტურული ძეგლების ყურებით აღტაცებული გალაკტიონიც უსმენს „ქვის სიმფონიას“ და გულში უნებლიედ სიმღერის სურვილი ებადება. დამსწრენი წერენ:

— იგი ხარბად შეჰყურებდა გელათის გუმბათს, მის დიად აღნაგობას, მის მშვენიერ თალებს, კაბადონებს, მის მოზაიკურ მხატვრობას, უნიკალურ არქიტექტონიკას...

მერე სიმღერა მონდომებია და უთქვამს, მოდით, „შენ ხარ ვენახი“ ვიმღეროთო.

ასე გადადიოდა პლასტიკური სურათი სიმღერაში, შემდეგ კი პოეზიაში:

ქვა და მუსიკა ერთმანეთს რომ

გადაჰხვევია.

გამმა ხვეული სირთულისა

და განაზღბის...

სწორედ ეს ერთმანეთს გადახვეული ქვა და მუსიკა, ხვეული სირთულისა და განაზღბის გამმა იყო მისთვის „საიდუმლო უდიდესი ხელოვნებისა“. ამიტომაც უწოდა ნიკორწმინდას „ქვის სიმ-

ფონია“. თუმცა სადღაა ეს „ქვა“ უკვე?! ქვა კი არა, რომელიღაც საკრავის სიმბო, ორკესტრში რომ უღერს და გარდასულ საუკუნეთა ღიმილს გვაგონებს:

ქვა—განა ქვაა? ეს რთული  
ნიშნები, ჩემთვის ნათელი,  
გაცოცხლებული ქვის გული  
უღერს, როგორც კორიანტელი.

ქვა, მოწყვეტილი აქ კლდეებს,  
ქვა კი არ არის—სიმბო,  
გარდასულ საუკუნეებს  
ეტყვი: ეს შენი ღიმილია...

აქ ყველაფერი მუსიკადაა ქცეული: სიზმრისმაგვარი სვეტები, ქვების სიმფონია, ხვეულებში მიკარგულ-მოკარგული გზნება, ფრთიანი ფასკუნჯები, ქართული მზერა, საუკუნეთა ღიმი და ისევ ჰარმონიად ქცეული ქვები, რასაც მიქელ-ანჯელოს მსგავსად, შეგვიძლია თვალითაც მოვუსმინოთ და ხელებითაც...

ასე ერთვის ერთმანეთს პოეზიისა და ხუროთმოძღვრების მოტივები. თუმცა „ერთვის“ კი არა, ისე ერწყმის, რომ ერთ მთლიან ჰარმონიას ქმნის. და თუ პ. ვალერი „ტაძრის კოლონების ორკესტრულობაზე“ წერს, გალაკტიონი დიდ ნიკორწმინდას „ქვის სიმფონიას“ უწოდებს. მისი აზრით, არის ნაგებობა—მუნჯი ქვების გროვა (ისევე, როგორც ლექსი—მუნჯი სიტყვების) და არის ნამდვილი ძეგლი (პოეტური შედეგრი), რომელიც მღერის. ეს ოსტატობის საქმეა, რაც „მუნჯ ქვებსაც“ კი გალობად აქცევს. არსაკიძეები ყოველთვის იყვნენ საქართველოში და ეხლაც არიან. მე თვითონ მიყურებია, როგორ აგებდა სახლს საგარეჯოელი ოსტატი-მშენებელი რევაზ (თეზიკო) ყუშიტაშვილი, რომლისთვისაც ბრწყინვალე არქიტექტორ ვახტანგ დავითაიას პროექტი იგივე იყო, რაც, ვირტუოზ შემსრულებლისათვის მუსიკალური პარტიტურაა. იგი ისეთი გემოვნებითა და სიყვარულით არჩევდა ყოველ ქვას თუ აგურს, როგორც პოეტი—სიტყვებს, კომპოზიტორი—ბგერებს, ხოლო მხატვარი—ფერებს. ჯერ გულმოდგინედ ეძებდა საჭირო ქვას, მეორე ათასში ერთს დაადგამდა თვალს. შეაბრუნ-შემოაბრუნებდა, მიუალერსებდა, თითქოს ისიც ხელებით უსმენდა „გაცოცხლებული ქვის გულს“ (გალაკტიონი) და ისე იწყებდა წყობას...

პოეზიაც ასე არ არის?! ლექსი ხომ საგანგებოდ შერჩეულ სიტყვათა წყობაა, აზრისა და მუსიკის ჰარმონია. როცა ოსტატის

ხელით „მონათლული ქვეები“ აელერდებიან და „გალობის სიმალ-  
ლეს“ აღწევენ — ესეც პოეზიაა!

ყველაფერი ოსტატობასა და გემოვნებაზეა დამო-  
კიდებული ან, როგორც გალაკტიონი წერს, რაღაც „საიდუმლო  
წვეთებზე“, რაც ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოებს  
ნამდვილ შედეგად ხდის. ვინ იცის, რა წვეთებია ეს? ალბათ ის,  
რაც მასალას ხელოვნების უკვდავ ფორმად, მშვენიერებად აქ-  
ცევს. მაინც რაო, — რომ იკითხონ, ვერაფერს იტყვიან. ვერც იმ  
წვეთების რეცეპტს გამოუწეროთ ვინმეს, რაც მაღალი გემოვნების  
გაურკვეველ ფენომენს ქმნის. შეგიძლიათ მხოლოდ ის თქვათ, რომ  
იგი შემოქმედის სულშია ჩასაიდუმლოებული.

გ ა ხ ს ე ნ ე ბ ა :

ჩემი სტუდენტობის წლებში ზაფხულობით წაღვერში დავდიოდით და-  
სასვენებლად, სადაც უაღკოპოლო სასმელების ცნობილი ოსტატის მ. ლალი-  
ძის ოჯახიც ამოდიოდა. აბა, მაშინ რა შესმოდა, ახლა კი ვფიქრობ, რომ  
მ. ლალიძე ისეთივე უნიკალური მოვლენა იყო თავისი საქმისა, როგორც  
სტრადივარიუსი, მ. მამულაშვილი ან თურმანიძეები...

მახსოვს, რა საშუალებებს არ მიმართავდნენ მაშინ, რომ როგორმე  
გაეგოთ „ლალიძის საიდუმლოება“, სთხოვდნენ, აძალავდნენ რეცეპტის გამხუ-  
ლას და სხვა ასეთი, მაგრამ სულ უშედეგოდ: ამბობდა, არავითარი საიდუმ-  
ლო რეცეპტი არა მაქვს, ყველაფერი კარგ მასალასა და შემზადების ოსტა-  
ტობაზეა დამოკიდებულიო.

არ უჯერებდნენ. კაცმა რომ თქვას, არც მე შეგროვდა და რაჟი მაშინ  
ასეთი აუოტაქი იყო ამ საქმის გამო, ცნობისმოყვარეობამ წამპლია და  
მ. ლალიძის ერთ-ერთ ვაჟს ვკითხე, მართლა რამე საიდუმლოება აქვს მამა-  
შენს-მეთქი? როგორ არა, აქვსო, — მითხრა. რა-მეთქი, ვეცი მაშინვე, რა-  
ზედაც ასეთი პასუხი მივიღე:

— ერთხელ მამაჩემი ამდენი ძიებისაგან თავმოებურებული მოვიდა შინ  
და თქვა:

— რა ჟენა, არავინ არ მიჯერებს, რომ მთელი ჩემი საიდუმლოება აი ეს  
არისო, და საჩვენებელი თითით ენის წვერს შეეხო...

ჩვენ სულ „გემოვნებაზე“ ვლაპარაკობთ, როცა ხელოვნები-  
სა და ლიტერატურის სამყაროში დაეაბოტებთ, მაგრამ აქ მოყო-  
ლილ ამბავს არ ვუკვირდებით: შეგვიძლია თუ არა ასევე მივიდოთ  
საჩვენებელი თითი ენის წვერზე (ცხადია, ალევგორიულად მოგან-  
სენებთ) და ჩვენი გემოვნების ხარისხი გავსინჯოთ? არადა, არც  
უამისობა იქნება. გალაკტიონიც ამიტომ უწოდებს პოეტური ოს-  
ტატობის ამ ელექსირს „საიდუმლო წვეთებს“. ეს „წვეთებია“,  
უბრალო ხაზებს რომ „გამოსახების“ რთულ ფორმად აქცევს ან  
პირიქით, ასეთივე ხაზებამდე დაიყვანს შემოქმედის გულ-გონება-  
ში წარმოდგენილ სურათს. გალაკტიონი ამბობს, „სული დაეძებს

შორეულ ხაზებსო“. ასეა. ვინც პიკასოს გრაფიკას დააკვირდება, მიხვდება, რას უნდა ნიშნავდეს ეს. თვითონ პიკასოც წერს, ჯერ სურათს წარმოვიდგენ, მერე კი ვაკლებ ყველაფერს, რაც ზედმეტი და რჩება მხოლოდ ხაზებიო. სხვა ჯერ სურათის კონტურებს მოხაზავს, ხოლო შემდეგ „ავსებს“ იმით, რაც აუცილებლად მი-აჩნია. ორივე შემთხვევაში ეს ხაზები განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა: იგი გამოხატავს სურათს ან თვითონაც გამოიხატება მასში და — ეს იქნება სწორედ ის სულ უბრალო რამ და მაინც რთული, რაზედაც გალაკტიონი წერს. თანაც იმ „ხაზების“ ნაცვლად თუ ვიგულისხმებთ „სიტყვებს“ — გალაკტიონისებურ „სწორი ხაზების ახმოვანებაშიც“ პოეტური ინტეგრალების კიდევ ერთ „ნიშნადობას“ მივაკვლევთ...

### ხმოვანი ხაზები...

მე ვფიქრობ, სწორედ ამ თვალსაზრისითაა საგანგებო ყურადღების ღირსი ხაზების ამ ახმოვანების საკითხი გალაკტიონის ინტეგრალურ პოეზიაში. აქ ხომ პოეტური სიტყვებიც ისევე „ხმაურობენ“, როგორც ქვები, ხაზები, ფერები თუ ცალკეული ბგერები. ლექსში „ქართული ორნამენტი“ გალაკტიონი წერს:

მკვეთი, ნათელი და შორი  
გრძნობიერია ზმანება,  
ეს მზე ჩუქურთმა, ეს სწორი  
ხაზების ახმოვანება!

სხვაგან იგი „ირიბი ხაზების“ მეტყველებაზეც წერს. ბოლოს კი ამას მოითხოვს, რომ „უხმოდ ამეტყველდეს ენა ხაზების“.

ამ „ხაზების მეტყველებას“ კარგა ხნის ისტორია აქვს. იგი ე. წ. „გეომეტრიულ წარმოდგენებს“ უკავშირდება პოეზიაში (ისევე: „როგორც პოეტი და გეომეტრი“ — გალაკტიონი) და რაღაც ცვალებად მედიუმს ქმნის პოეტურ სიტყვებსა და პლასტიკურ სახეებს შორის. ამ საკითხებზე მსჯელობისას, სოკრატეს სიტყვებსაც იხსენიებენ:

— აბსტრაქტული კატეგორიების ცოდნა (პირველ რიგში, გეომეტრიულს) არის გახსენება იმისი, რაც ჩვენ ყოველთვის ვიცოდით და შეგვეძლო დაგვიწყებოდა, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ შეგვეძლო ჩავწვდომოდით მას ცდის საშუალებით...

სოკრატე წერს აგრეთვე „გეომეტრიული კატეგორიების თანდაყოლილობის“ შესახებ. შუა საუკუნეებში ამას „გეომეტრიული

სიმბოლოებიც“ მოჰყვა პოეზიასა და მუსიკაში. აქ ისევ მალარმე შეგვიძლია მოვიგონოთ, სიმფონიური მუსიკის მოსმენის დროს რაღაც გეომეტრიულ ფიგურებს რომ ხაზავდა. ის ხ ა ხ ე ბ ი, მე მგონი, ისეთივე იმანენტური ძალაა პოეზიაში, მხატვრობაში, მუსიკასა თუ საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგში, როგორც რიცხვი. ასე ფიქრობდნენ ადრე და ასეა ახლაც. განსხვავება ის არის, რომ ძველად ასეთ შემთხვევაში რაღაც „გეომეტრიული მისტიკის“ შესახებ წერდნენ („რიცხვთა მისტიკის“ მსგავსად), ახლა კი მეცნიერება აქაც ფანტავს მისტიციზმის ბურუსს და ამგვარი „გეომეტრიული წარმოდგენების“ ფიზიოლოგიურ საფუძვლებს ეძებს. გასაოცარია, მაგრამ ფაქტი, რომ ნე ი რ ო ფ ი ზ ი ო ლ ო გ ე ბ მ ა თ ა ვ ი ს ტ ვ ი ნ ი ს ქ ე რ ქ ი ს ს ე ნ ს ო რ უ ლ ზ ო ნ ა შ ი ა ლ - მ ო ა ჩ ი ნ ე ს ს პ ე ც ი ა ლ უ რ ი ნ ე ი რ ო ნ ე ბ ი, რ ო მ ე ლ ნ ი ც რ ე ა ქ ც ი ა ს ა ხ დ ე ნ ე ნ მ ხ ო ლ ო დ დ ა ხ რ ი ლ ( ი რ ი ბ ) ა ნ ვ ე რ ტ ი კ ა ლ უ რ ხ ა ზ ე ბ ზ ე, მ ხ ო ლ ო დ მ ა ხ ვ ი ლ კ უ თ ხ ე ე ბ ზ ე ა ნ მ ხ ო ლ ო დ მ რ გ ვ ა ლ ფ ო რ მ ე ბ ზ ე...

ამიტომ, როცა გალაკტიონთან გეომეტრიული წარმოდგენების პოეტურ ეკვივალენტებზე ვფიქრობ, ან მისი სწორი თუ ირიბი ხაზების მეტყველების გაგება მინდა, ამაში იმ დიდ ჰარმონიას ვგულისხმობ, რაც პოეზიას, პლასტიკურ ხელოვნებასა და მუსიკას შორის სუფევს.

აქ ნათქვამი რომ უკეთ დაგისაბუთოთ, მე თქვენ წაგიკითხავთ მარსელ შვობის მოთხრობას „პაოლო უჩელლო“, რომელიც ომის დროს გამაცნო „ფიქრების მხატვარმა“ გუცამ ბუქარესტში (იხ. „ას ერგასის დღე“, წიგნი II). თუ თქვენ ყურადღებით მოისმინეთ ამ მოთხრობას, დარწმუნებული ვარ, უფრო კარგად გაიგებთ, რას უნდა ნიშნავდეს ეს „ხაზების ენა“ და როგორაა იგი „უხმოდ ამეტყველებული“ გალაკტიონის ინტეგრალურ პოეზიაში. ეს კი, უწინარეს ყოვლისა, არა დ ა ნ ა ხ უ ლ ი ს ხ ა ტ ვ ა ს, არამედ წ ა რ მ ო ს ა - ხ უ ლ ი ს პ ლ ა ს ტ ი კ უ რ „სახოვანებას“ ნიშნავს. ამ მხრივ მარსელ შვობის ეს ასიოდე წლის წინათ დაწერილი მოთხრობა შეიძლება თანამედროვე ლიტერატურისა და ხელოვნების ერთი გარკვეული მიმართულების მანიფესტადაც გამოდგეს. იგი ეხება ალორძინების ხანის მხატვრის პაოლო უჩელლოს ცხოვრებას და ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენს, თითქოს რამდენიმე საუკუნის წინა პერიოდს კი არ ეკუთვნის, არამედ ჩვენს დროს...

მაშ ასე, მოისმინეთ ამბავი პაოლო უჩელლოს უცნაური მხატ-

ვრობის შესახებ და იფიქრეთ გალაკტიონის ე. წ. „ხაზების ენა-  
სა“ თუ „ხმოვანებაზე“ ინტეგრალურ პოეზიაში...

...კაცმა რომ თქვას, მას პაოლო დი-ლონო ერქვა, მაგრამ ფლორენ-  
ციელებმა „უნელლო“ ანუ „ფრინველი“ შეარქვეს იმის გამო, რომ მისი სახლი-  
გავსებული იყო ფრინველების ფიტულებითა და ცხოველთა გამოსახულებე-  
ბით. იგი იმდენად ღარიბი იყო, რომ არ შეეძლო უცხო ცხოველების შოვნა.  
ან შენახვა.

როგორც ამბობენ, ერთხელ ქაღაში მას ოთხი ნტიქია უნდა გამოეხსნა.  
ფრესკაზე და სიმბოლოდ ქაერიხა ჩახატა ქამელონო. მაგრამ რაკი ქამელონი  
არასოდეს ენახა, იმის მაგიერად გამოსახა აქლემი გაბერილი მუცლითა და  
დაღებული ხახით (ქამელონი, — განმარტავს ეაზარი, — ჰგავს გამხმარ-  
ხელიც, მაშინ როდესაც აქლემი ღიღი ცხოველია, რომელიც ხიარულის-  
დროს აქეთ-იქით ქანაობს).

უნელლო საგნების რეალობაზე კი არ ზრუნავდა, არამედ მათი ზაზების  
მრავალრიცხოვნებასა და უსასრულო სახესხვაობაზე. ის ზატავდა ციხფერ  
მინდვრებს, წითელ ქალაქებს, შავ აბჯროსან მხედრებს, აბანოზის ცეცხლის-  
მფრქვეველ ცხენებს, რომლებიც სინათლის სხივებივით მიემართებიან ზეცის  
ყოველ მხარეს.

უნელლოს ჩვეულებად ქმნდა, სურათებში ეხატა მაცოკიო — რაღაც  
მალეშემოხვეულ ხის საღატეს მსგავსი, რომელსაც თაეზე ისე იხურავდნენ,  
რომ წინგაღმოსუებული ქსოვილის ნაოჭები გარს ერტყმოდნენ სახეს. უნელ-  
ლო ზატავდა მათ ხან მახვილკუთხოვანს, ხან კვადრატულს, ან როგორც პი-  
რამიდას თუ კონუსს, იმისდა მიხედვით, თუ როგორ მოჩანდნენ ისინი პერს-  
პექტივაში. იგი მთელ სამყაროს ზედავდა მაცოკიოს ნაოჭების შეხამებაში.  
მოქანდაკე ღონატელლო ეუბნებოდა ხოლმე მას:

— ახ, პაოლო, შენ მხედველობიდან უშეებ არსებითს და მისდევ აჩრდი-  
ლებს!

„ფრინველი“ კი განაგრძობდა ბეჯით მუშაობას. იგი აერთიანებდა წრეებს,  
ზატავდა კუთხეებს, სწავლობდა ქმნილებათა ფოველეკარ ხაზობას და ეეკლი-  
დეს ამოცანების ასახსნელად მიმართავდა მის მეგობარს, მათემატიკოს ჯიო-  
ვანნი მანეტის. შემდეგ ის ჩაიკეტებოდა ხოლმე სახლში და პერგამენტებს  
თუ ხის დაფებს ავსებდა წერტილებითა და ირიბი ზაზებით.

უნელლო განუწყვეტილად სწავლობდა არქიტექტურას, რაშიც მას ფილიპ-  
პო ბრუნელესკი ეხმარებოდა, თუმცა სულაც არ ფიქრობდა ზურთომოდვა-  
რი გამოსუღიყო. იგი ემაყოფილდებოდა იმით, რომ ამჩნევდა ზაზებს სა-  
შირკვლიდან კარნიზებისკენ, მათ გადაჯვარედინებას შეხების წერტილებში,  
კანონებს კოლონების შეკავშირებისა ქეის ზემო შემაერთებელ ლოდთან და  
ჭერის ძელების მარაოსებურ თავშეყრას, რომელნიც თითქოს ერთმანეთს  
ერთიან ვრძელი დარბაზის ბოლოს. პაოლო გამოსახავდა აგრეთვე ვეელა  
ცხოველს მოძრაობაში, ადამიანის ჟესტებს და ცდილობდა დაეყვანა ისინი  
უბრალო ზაზებამდე. როგორც ალქიმიკოსი ჩაქურებდა ხოლმე ლითონები-  
სა და შემაერთებელ ნივთიერებათა ნარევის ღნობას ქურაში იმ იმედით, რომ  
მიიღებდა ოქროს. ამრიგად, უნელლო ერთ ჭურჭელში „ასახამდა“ ყველა  
ფორმას. იგი აერთიანებდა მათ, ქმნიდა სხვადასხვა კომბინაციას, „აღნობ-  
და“, რათა გარდაეჭმნა ერთ, პირველსაწყის ფორმად, რომლისგანაც გამომ-

ღინარეობს ყველა ღანარჩენი. აი რატომ ცხოვრობდა პაოლო უჩულო თაის პატარა სახლში კარჩაკეტილად, როგორც ალქიმოკოსი. მას სწამდა, რომ ყველა ხაზს შესცვლიდა ერთი იდეალური ასპექტით. ამით უჩულოს უნდოდა ღანახა ქმნილებათა მთელი სამყარო, ისე როგორც იგი აისახებოდა ღთაების ზეღაში, რომელიც ყველა ფიგურას (ფორმას) ზეღავს ერთ რთულ ცენტრიღან გამომღინარეს.

მასღან ერთად ქალაქში ცხოვრობღუნენ ჯიღბერტი, ღელღა-რობია, ბრუნღელღესკი ღა ღონატღელღო, გაამაყებღუნღი თაეიანთი ოსტატღობით. ისინი ღასციონღუნენ საწყაღ უჩულოს გიეურ ზეზღელღეღებს პერსპექტივაზე ღა სიბრალღულით ზესცქერღუნენ მის სახლს, მღიდარს მეცნიერეღებღით, მაგრამ ღარიბს ღოეღათით.

უჩულო კი მათზე ამაყი იყო. ხაზების ყოვეღ ახალ კომბინაციაში იგი ომღეღოენღდა აღმოჩინა ზემოქმეღების ახალი ზერხი. მისი მიზანი იყო არა მიბაძეღა, არამეღ უნარი — გაეზსნა ყოვეღი ხაგნის სრულყოფიღი ხაზე ღა ნოჭიანი ქეღების უცნაური კოღექცია ეჩვენებოღა უფრო ძღიერ ზეშთაგონებღად, ეიღრე ღონატღელღოს მიერ მარმარიღოსაგან გამოკეღთიღი მშეენიერი ხაზეები.

ახე ცხოვრობღა „ფრინვეღი“, რომელსაც ყოვეღთეის ერთი ღა იგიეე მოსასხამი ეევა ღა ჩაფიქრებულ ზუბღზე ჩაფხუტი ქონღა ჩამოცღული. იგი ვერც ამწეეღა, რას ჭამღა ან რას სეამღა ღა სულ განღევიღს ჭგაეღა.

ერთხელ მინღერად, ბღლახებში ჩაფღულ ძევეღი ქეღების გროეასღან, მან ღაინახა გოგონა, რომელიც იცინოღა ღა თაეზე ყვაეღეღებისგან ღანუღი გვირგვინი ეღგა. გოგონას გრძელი, ნატიფი, გვერღებში ბაფთებით ზეკრული კაბა ეევა. მისი მოძრაობა იყო მოქნიღი წნელიეით, რომელზეც იგი გირღიანღღებს ახვეეღა. სეღეაჯია ერქეღა. გოგონამ გაუღმა უჩულოს. მსახტარმა მამინეე ღაღღა თაღი მისი გაღიმებული ტუნების მოყვანიღობას ღა ეიღრე გოგონა უეურეღა, იგი აკვირღებოღა მისი წამწამების უწერიღეს ხაზეებს, თაღლების მოხაზულღობას, ქუთოთობების მრულს ღა მსუბუქად აკრულ თმებს. იგი ათასნაირად წარმოიღგენღა მინღერის ყვაეღეღების გვირგვინს, იმ გოგონას ზუბღზე ზემოხვეულს. სეღეაჯიას კი არ ზეეძღო ყოვეღიეე ამის გაგება. ის მხოლოდ ცამეტი წღისა იყო. მან ზელი მოქიღა უჩულოს ღა ზეიევარა ის.

გოგონას მამა ფღორენციამი მუშაობღა მღებავად, ღეღა კი ცოცხალი არ ჭყავღა. ღეღინაცღალი სეემა ზოღმე სეღეაჯიის.

უჩულომ ის თაის სახლში მიიყვანა.

მთელი ღღე არ ზორღებოღა სეღეაჯიი კეღელს, რომელზეც უჩულო ხატავღა თაის უნივერსალურ ფორმებს. მას ვერ გავგო, რატომ ერჩინეღა უჩულოს ეეურებიანი იმ სწორი თუ ირიბი ხაზებისათვის ღა არა მისკენ მიჰყოღბიღი ღამაზი სახისთვის.

საღამოობით ბრუნღელღესკი ღა მანეტტი მოღიღუნენ სამუშაოდ უჩუღღღოსღან; ნაშუღღამეღს კი ის იძინებღა იატაქზე, კეღელღან, ღამფის ქეემ გავღღლ მრგვალ ჩრღღებში. ღიღით უჩუღღოზე აღრე იღვიმებღა ღა ზესციინებღა სხეღღასხეღა ფერღებში ღახატულ ფრინვეღებსა ღა ცხოვეღებს. უჩუღღღო ხატავღა მის ტუნებს, თაღებს, თმებს, ზეღებს. იგი ღაიჭერღა ზოღმე სეღეაჯიას სხეღღის სხეღღასხეღა პოზას, მაგრამ პორტრეტს კი არ ხატავღა მისას, როგორც სხეღა მსახტრეები აკეუთენ, როცა ქაღი უყვართ. ეს იმიტომ, რომ უჩუღღღოსთვის უცხო იყო ერთი პიროენების ფარღღებში ღარჩენის ხი-

ხარული. მას არ შეეძლო ყოფილიყო ერთ მხარეში, როცა წარმოსახვით ვველა მხარისკენ მიიღტეოდა.

... და გამოსახულება თუ სხეულის მოხაზულობა სელეუჯიასი ჩაგდებულ იქნა ფორმათა საერთო ჭურჭელში, ცხოველების მოძრაობის, ქვეებისა და მცენარეების მოხაზულობის, სინათლის სხივისა, მიწიდან ასულ ორთქლსა და ზღვის ტალღებთან ერთად. დაავიწყდა რა სელეუჯია, იგი ჩაყურებდა ფორმათა ამ საერთო ჭურჭელს...

ამ დროს უჩელლოს სახლში ერთი ნამცეცი საჭმლისა არ მოიძებნებოდა. სელეუჯია კი ვერ ბედავდა რაღაც ეთქვა ამის შესახებ ღონატელლოს ან ვინმე სხვისთვის...

და ის მოკვდა ისე, რომ ხმაც არ ამოუღია.

უჩელლომ აღბეჭდა მისი გაყინული სხეული, მისი გულზე დაკრეფილი გამხდარი ხელები და საცოდავად დახუჭული თვალების მოხაზულობა. მას არც შეუძნეოდა, რომ ის მოკვდა. ისევე როგორც უწინ ვერ ამჩნევდა, ცოცხალი რომ იყო. პაოლომ მხოლოდ ახალი ფორმები მიუმატა იმას, რაც უკვე ჰქონდა მოგროვილი.

„ფრინველი“ მოხუცდა და უკვე არაეის არაფერი გაეგებოდა მისი სურათებისა. ეს იყო ირიბი ზახების რაღაც ზღართი, სადაც არაფრის გარჩევა არ შეიძლებოდა, არც მიწის, არც მცენარეების, არც ცხოველების და არც აღამიანებისა.

რამდენიმე წელი მუშაობდა იგი თავის მთავარ ნაწარმოებზე, რომელსაც არაეის არ უჩვენებდა. მას უნდოდა გაეერთიანებინა მთელი თავისი ძიებანი და მოეცა მათი გამოსახულება საერთო შთანაფიქრის მიხედვით. ეს იყო „ურწმუნო თომა, რომელიც ხინჯავს ქრისტეს წყლულებს“.

მე წლის იყო იგი, როცა დაასრულა ეს სურათი, დაუძახა ღონატელლოს და მოწინებით გახსნა პერგამენტის გრაგნილი მის წინაშე. ღონატელლომ მაშინვე იყვირა:

— პაოლო, დახურე შენი სურათი!..

„ფრინველმა“ კითხვა, რატომო, მაგრამ დიდმა მოქანდაკემ მეტი არაფერი თქვა. ამით უჩელლომ დაასკენა, რომ მან ჩაიღინა სასწაული!

ღონატელლო კი არაფერს ხედავდა, გარდა ზახების ქაოსისა.

რამდენიმე წლის შემდეგ პაოლო უჩელლო მკედარი იპოვეს თავის მაგარ საწოლზე გაშობილი. მისი სახე გასხივოსნებული იყო ნაოჭებით. ღიად დარჩენილი თვალები კი მის მიერ გახსნილ ხაიდუმლოებას მისწერებოდა. ხელში მაგრად ჩაებლუჯა პერგამენტის პატარა გრაგნილი, დაფარული ჯვარედინი ზახებით, რომელნიც ცენტრიდან წრეწირებისაკენ მიემართებოდნენ და კვლავ უბრუნდებოდნენ ცენტრს...

რთული უბრალოება...

ხომ მიხვდით, რატომ წაგაკითხეთ ეს მოთხრობა?.. ვიფიქრე: იქნებ ეს იყოს გახსენება ძველთაძველი მოძღვრებისა, რომლის მიხედვითაც სამყარო შექმნილია ერთი ცენტრიდან. ემანაცია მომდინარეობს შუაგულიდან პერიფერიისაკენ. განსხვავებული ეტაპები კი განლაგებულნი არიან, როგორც კონცენტრული წრეები...

რა თქმა უნდა, ეს აბსტრაქტული წარმოსახვის ისეთივე ფორ-  
მაა, მალარმე რომ სიმფონიურ მუსიკას გეომეტრიული ხაზებით  
გამოსახავდა. უფრო ადრე ბოდლერი წერდა:

— ბუნებაში არც ხაზებია და არც ფორმები. ამას ადამიანი  
ქმნის. ეს ორი აბსტრაქციაა, რასაც საგნის გარეშე აღვიქვამთ...

იქნებ ამ ასპექტში იყოს გასაგები ელიოტის „იისფერი აბს-  
ტრაქცია“ ან „მოძრაობა იისფერიდან იისფერზე“. სხვაგვარად  
ვერც ის წარმომიდგენია, რას უნდა ნიშნავდეს „მოცარტის პარ-  
ტიტურის ოპტიკური სახე“ ან „მუსიკალური სტილის მაგიური  
კვადრატი“.

მხატვრობაში ეს გასაგებია, განსაკუთრებით — „ესთეტიკური  
ჰარმონიის ძიება ხაზებში“ ან ზელოვნებათმცოდნეთა ცდა — და-  
ადგინონ „ხაზების მეცნიერულ-ლოგიკური კომპოზიციები“, მაგრამ  
მუსიკაში თუ პოეზიაში ხაზების ასეთივე ჰარმონიისა და კომპო-  
ზიციის ძიება, რა თქმა უნდა, უფრო ძნელია, თუმცა... სჯობს  
ამაზეც გალაკტიონს მოვეუსმინოთ:

აქ რომ თაღებია,  
სვეტთა შეკონება,  
ისე ნაგებია,  
სიზმრის გეგონება.  
ნეტა ვინ ააგო,  
რა ნიჭმა ააგო,  
რა მადლმა ააგო,  
სვეტი — ნიკორწმინდა!  
გრძნობ, ვით ღიაღია  
თორმეტი სარკმელი,  
ხაზებში ანთია  
ცეცხლი მისარქმელი:  
ნეტა ვინ აანთო,  
რომ გრძნობით აანთო  
და წლებს გადაადნო  
ნათლად ნიკორწმინდა!  
ხუეულთ დიაღება  
ვხედავ — რა უხვია,  
დრომ მას დიაღემა  
კრთალებით შეუხვია.  
ნეტა ვინ მოჰქარგა,  
და როცა მოჰქარგა,  
შიგ მიჰქარგ-მოჰქარგა  
გზნება — ნიკორწმინდა!  
მკვეთრი და მოქნილი  
ხაზთა დასრულება

არის ამოღებნილი  
 ნატერის ასრულება-  
 ეს ის სიმკვეთრეა,  
 ეს ის სიმდიდრეა,  
 რაითაც მკვიდრია  
 ძეგლი — ნიკორწმინდა...

... ახლა მინდა შემოგთავაზოთ ამ სწორი და ირიბი ხაზების, ფაქტიურად რთული ინტეგრალების, მომიტევეთ და, სრულიად მარტივი სახე (გალაკტიონი: „სულ უბრალო რამ, მაინც რთული და არა რთული“), თუნდაც აბსოლუტურად პრიმიტიული (როგორც იმ აბსურდულ დიალოგში) ფორმით გადმოცემული:

— ეს სწორი ხაზია. სხვა არაფერი.

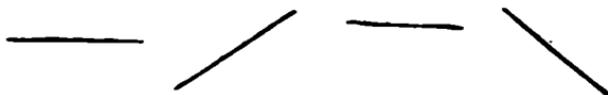
— — — — ეს კიდევ ისეთივე სწორი ხაზე-

ბია ჰორიზონტალურად დალაგებული და ისევ, — სხვა არაფერი. ჩვენ შეგვიძლია, ეს ხაზები ვერტიკალურად დავალაგოთ:

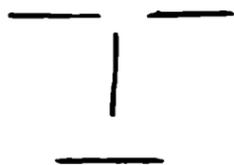


თუნდაც ირიბად:

ან სულაც „მივჰკარგ-მოვჰკარგოთ“:



სულერთია, ხაზის განტოლება მაინც იგივეა: ხაზი უდრის ხაზს (პოეზიაში: სიტყვა უდრის სიტყვას). თუ როგორ დავალაგებთ ამ ხაზებს (სიტყვებს) — ჩვენი ნებაა. შეგვიძლია ასეც:



აქ თითქოს რაღაც სხვა ცისახეება: ხაზი (სიტყვა) კიდევ უდრის ხაზს (სიტყვას) და არც უდრის მას, უფრო სწორად, მეტია იმაზე, რასაც ის წარმოადგენს. და თუ ამ ბოლო განლაგებას წარმოსახვით (მხოლოდ წარმოსახვით!) ოვალურ წრესაც შემოვავლებთ. მივიღებთ სახეს, როგორც პირდაპირი (აღამიანის სახე),



ისე გადატანითი (პოეტური სახე) მნიშვნელობით, სადაც ხაზები უკვე არა მარტო ხაზებია, არამედ თვალები, ცხვირი, პირი, სახის ოვალი, თუმცა პირდაპირი მსგავსება მათ შორის, ცხადია, არ არის...

ახლა ვიკითხოთ, რა აძლევს ამ შემთხვევაში ამ ხაზებს (სიტყვებს) სხვა მნიშვნელობას? — კომპოზიცია, წარმოსახვა, ანუ „სურათის ქმნა აღამიანის გულ-გონებაში“ (ვაჟა).

რაც უფრო ინტეგრალურია სურათი (ლექსი), მით უფრო ნებისმიერია ხაზების (სიტყვების) თუ მათი კომპოზიციის (ლექსების) შესაძლებელი მნიშვნელობა. იგი, უმთავრესად, აღიქმება არა ხედვით, არამედ წარმოსახვით. ამის შემდეგ ყველგან, სადაც ნათქვამია: „ხაზი“ ან „სიტყვა“, შეგიძლიათ დაუმატოთ: „ბგერა“, „ქვა“ და მიიღებთ: გალაკტიონის „სწორი ხაზების ახმოვანებას“, „უსიტყვო ამეტყველებას“, „ხაზების ენას“ თუ „ქვის ჰარმონიას“, რომლის კონსტრუქციული საფუძველიცა და უმაღლესი შედეგიც იქნება მუსიკა, სადაც ჰარმონია, მელოდია, რიტმი, პერსპექტივა, პროპორცია თუ შუქ-ჩრდილების რემბრანდტისებური თამაში, მხოლოდ და მხოლოდ რიცხობრივ-მუსიკალური კატეგორიაა. აბა, სხვას რას უნდა ნიშნავდეს ასეთი თქმა:

ჩვენ ერჯად მოვრკალეთ ლოდინი და რიცხვი...

ესეც ხომ „გამოუცნობ ქიშკობის“ სფეროს განეკუთვნება. აქ პოეტური ინტუიცია და შინაგანი ხედვა უფრო მოქმედებს, ვიდ-

რე „სალი გონება“. თვითონ გალაკტიონი წერს, „სადაც ვერ მიგვიყვანს გონება, იქ მიატანს პოეტის მხურვალე ინტუიციაო“. თუმცა ჩვენ ამისას მაინც ვერაფერს გავიგებთ, ვერც მათ ავტორებს ვკითხავთ, რადგან ისინი ყოველგვარ მტკიცებას გაუბრძანებენ იმიტომ, რომ ამის ჩვენებურ ენაზე გამოხატვა არ შეიძლება. ამიტომ პასუხის ნაცვლად სიტყვას ბანზე აგვიგდებენ და ისე დაგვაბნევენ, რომ მათ ნათქვამს თავსა და ბოლოს ვერ გავუგებთ. იტყვის რომელიმე უან კოკტო:

— შემთხვევა, რომელიც უნდა მომხდარიყო, თავდება ფუგით. თუ ამის დამტკიცებას მოსთხოვთ და ჰკითხავთ:

— საბუთი?

გიპასუხებთ:

— რიცხვით ცხრა იგი თამაშობდა ერთს.

მოდით და გაიგეთ, რისი საბუთია ეს, ან ამით რა მტკიცდება? არაფერი! ან არაფრისთანა არაფერი (გალაკტიონი რომ „არაობას“ უწოდებს), რომლის განტოლებაც არაფერია. აზრი კი არის: იმის თქმა, რომ პოეზიაში არაფრის დამტკიცება არ შეიძლება. ცოდვილი ოიდიპოსი უნდა იყო, რომ სფინქსის კითხვებს პასუხი გასცე, არადა, „აპოკალიფსის მხედარივით“ კლდიდან გადიჩეხები და ეს იქნება რიცხვით ცხრა ერთის თამაში...

... მე მგონი, ასე მოუვა ყველას, ვინც გალაკტიონის „გამოუცნობ ქიმერების სფეროში“ მონიღომებს შელწევას იმ მიზნით, რომ რამე გაიგოს ან გამოიცნოს. უმთავრეს შემთხვევაში აქ არც არაფერია „გასაგები“ და „გამოსაცნობი“. უბრალოდ, ის არის, რაც არის, მაგრამ ისეთი კია, რომ უდიდეს ემოციურ ზეგავლენას ახდენს მკითხველზე. ამგვარი პოეზიის ნამდვილი აზრიც ამ ემოციურ ზემოქმედებაშია. ალბათ ამასვე გულისხმობს თომას ელიოტის ცნობილი თქმა:

ლექსი არაფერს არ უნდა ნიშნავდეს, ის უნდა იყოს.

განა ელიოტის ინტელექტუალურ პოეზიას აზრი ან მნიშვნელობა აკლია, რომ ვთქვათ, იგი უაზრო ლექსების მომხრეაო?! არა. ლექსის, როგორც „ემოციური ფენომენის“, მოღუისი თავისთავად გამოხატავს გარკვეულ აზრს, ურომლისოდაც პოეზია საერთოდ არ არსებობს, მით უმეტეს, ჰემმარიტი პოეზია, სადაც აზრი და ემოცია კი არ უპირისპირდება ერთმანეთს, არამედ ერთიან პოეტურ ფენომენს ქმნის. ეს ჯერ კიდევ ლესინგმა იცოდა. მისი სიტყვებია:

— ემოციურმა ზეგავლენამ შეიძლება მიგვიყვანოს სწორ ინტელექტუალურ გადაწყვეტილებამდე...

ეს რომ ასეა, თვით ელიოტის სიტყვებითვე დასტურდება: „სრულყოფილი ემოცია ინტელექტუალური გააზრებისაკენ მიიღტვის“. ხდება პირიქითაც: ის, რასაც „ინტელექტის პოეტიზაციას“ უწოდებენ. ისევ ელიოტი წერს: „პოეზიას ძალუძს აზრის ეკვივალენტური ემოციის გამოწვევა“. აქ ენათესავებიან ერთმანეთს პოეზია და მუსიკა, შემდეგ კი მხატვრობაც, ხუროთმოძღვრებაც და საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგი. გალაკტიონი გვიხსნის:

— ენით გამოხატულ სიბრძნეს — გამოხატავს ხელოვნება, არა მარტო სიტყვიერი, არამედ უენოც, ქვაც, ხუროთმოძღვრებაც — მაგალითად, მცხეთის ჯვარი...

ეს კი ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის კომპლექსურ შესწავლას მოითხოვს...

## დემონი ეჭვით სავსე მსატყარის

### და სებასტიანის AVE MARIA...

ორი მხარე...

ყოველივე ეს გვიკარნახებს ინტეგრალური ლექსების, როგორც „ესთეტიკური ფენომენის“, აღქმის სპეციფიკურ საკითხებს შევეხეთ, რადგან სწორედ აქ არის ჩვენი საუბრების ბევრი საკვანძო საკითხი თავმოყრილი. ამ საკითხებს, ახლა, მოგვხსენებათ, 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 საქმეში. აქედანვე დაიწყო ფიზიკაში, თერმოდინამიკასა და სტატიკურ მექანიკაში ხმარებული ცნების „ენტროპიის“, როგორც ინფორმაციის ფუძისეული ცნების (kernbegriff) გამოყენება ესთეტიკაში. ნორბერტ ვინერის აზრით, ეს „ენტროპია“ არც ძალაა, არც მატერია და არც წმინდა სულიერი აქტივობა, არამედ ყველა მათგანის სინთეზი, ე. ი. ისეთი ინტეგრალური ცნება, რაც კომპლექსურად გამოხატავს კომუნიკაციის სპეციფიკურ სახეობებს.

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, მასასადამე, პოეზიასაც. კომუნიკაცია აქაც ორი ფენომენის — „გადამცემისა“ და „მიმღების“ ურთიერთობას გულისხმობს. ეს ურთიერთობა კი ინფორმაციის საშუალებით ხორციელდება: პოეტი გვაწვდის ინფორმაციას („გადამცემი“), მკითხველი („მიმღები“) იღებს ანუ აღიქვამს მას. კომუნიკაციაც ეს არის და ლექსიც მხოლოდ ამ გზით იქცევა ესთეტიკურ ფაქტად. აბა, ისე

ლექსი რა არის! ქალაღდზე ჩამწკრივებული ტიპოგრაფიული ნიშნები, რაც მკითხველის ცნობიერებაში ცოცხლდება ისე, როგორც სანოტო ნიშნები საშემსრულებლო ხელოვნებაში, ასეა. ესთეტიკური ფენომენი მხოლოდ მაშინ ცნაურდება, როცა მხატვრული ნაწარმოების შე მქმნელი და მისი აღმქმელი ხედებიან 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 მნიშვნელოვანიო. 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 დანტე.

რადაც ამის მსგავსს თავის დროზე მონტენიც ამბობდა:

— ვინაიდან პლატონი და მე ამაზე ერთნაირად ვფიქრობთ, ეს აზრი უკვე მე მეკუთვნის და არა პლატონს...

პასკალმა ეს აზრი უფრო ნათლად გამოხატა:

— მონტენში კი არა, ჩემსავე თავში ვპოულობ ყოველივე იმას, რასაც მის ნაწერებში ვკითხულობ...

აქ 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 ინტეგრაციების აღქმის დროს, სადაც მთავარი პრინციპი აზრის პირდაპირი გამოსახვა კი არ არის, არამედ მისი გამოწვევა. ის, რასაც აქ აზრის ვუწოდებთ, მკითხველის ცნობიერებაში სახიერდება.

ეს კი შემოქმედებითი პროცესია, რაც ორ მხარეს გულისხმობს: პოეტი (შემქმნელი) და მკითხველი (აღმქმელი). ინფორმაციის ეს-თეტიკის თეორეტიკოსები ამტკიცებენ, რომ პლატონიდან და არისტოტელედან მოკიდებული, ესთეტიკას მხოლოდ ხელოვან-თან, შემოქმედთან ან მხატვრულ ნაწარმოებთან ჰქონდა საქმე, ხოლო „მეორე მხარე“ — მკითხველი, მსმენელი, მკითხველი, ერთი სიტყვით, აღმქმელი, უყურადღებოდ იყო მიტოვებული. რატომ? თუკი ხელოვნება კომუნიკაციაა, იგი ორივე მხარის ურთიერთობათა კანონზომიერების დადგენას მოითხოვს. გოეთე რომ ამბობდა, ხედვა ფორმის მიცემააო, 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.

### მოგზაურობა ელდორადოში...

ასეთი ნაწარმოებები ზოგჯერ ესპანელი კონკვისტადორების მოგზაურობას ჰგავს მათ მიერ წარმოსახულ ქალაქ ელდორადოში, ან კიდევ ლილიპუტების ქვეყანაში მიმავალ გულივერის თავგადასავალს, გზად რომ მოხუცები შემოხვდნენ და ძლივს გაუგეს ერთმანეთს, რადგან სიტყვებით კი არა, საგნებით ლაპარაკობდნენ. რაღაც ამის მსგავსი ხდება, როცა პოეტურ ინტეგრალებთან გვაქვს საქმე. აქ „იღუმალ აზრს“ უნდა მივაგნოთ, მივხვდეთ, წარმოვიდგინოთ ან საკუთარი ასოციაციების მიხედვით თვითონ შეექმნათ სახეთა ფორმები, რაც ემოციურ შთაბეჭდილებებს იწვევს.

ვთქვათ ასე:

სულ სხვაა მძლავრი გუგუნი ზარის  
და მზის სხივებზე დამქნარი ია,  
დემონი ეჭვით სავსე 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 დამქნარი იის, ეჭვით სავსე მხატვარის, დემონისა და სეგანტინის „Ave Maria“-ს ერთმანეთთან დაკავშირება და ამ კავშირის „შემეცნება

წარმოდგენაში“. სხვაგვარად შეუძლებელია გავერკვეთ ამგვარ ლექსებში:

თითქოს მოინგრა ზეცა,  
სისხლი, სიცილი ლოთის,  
თითქო მალული მხეცი  
უფსკრულებიდან მოდის.  
მოდის ბურანი ხანთა,  
მას ბატონობა ანდენ,  
სად ყვაილები სჩანდა  
და დემონებიც სჩანდენ.  
ერთ დამსხვრეული ჭიქა,  
გატყდა ღიმილი ტუჩის,  
სად დასასრული იყო  
ვიწრო, უცნობი ქუჩის.

ან კიდევ:

ცეცხლისფერ-წითელი ყვაილების  
ოთხი დემონი,  
აი ერთი ოჯახის ისტორია,  
ზღვა, ბორბალი, შხამი,  
თამაში ცეცხლთან,  
თქმა ყველა ამის  
აღმატება ყოველგვარ ძალას,  
თანამედროვე სული,  
ვით წერილები  
არანორმალურ ადამიანის  
ორხიდეებზე უტკბოესია:  
უხილავი ბორკილები,  
მარადი სიზმარი  
ღერხული ზმანებათა  
სიბნელე  
ყველგან, ყოველთვის  
უხილავი ბორკილები!

ამგვარ ლექსებსაც უმთავრესად მოზაიკური ფორმა აქვს: სიტყვები ისეა განლაგებული სტრიქონებსა და სტროფებში, რომ მთავარია არა მათი ლოგიკური კავშირი, არამედ შესაძლებელი მნიშვნელობა. ასეთ შემთხვევაში სიტყვათა სემანტიკური თანმიმდევრობა არცაა დაცული. ამიტომ ცალკე აღებულები, გაუგებარია რას უნდა ნიშნავდეს, ვთქვათ, „მზის ღეროზე ხაზებად 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. ასეთ შემთხვევაში ეს მთლიანობა 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 თვალით“ არც აღიქმება. ეს გარემოება უფრო რთულდება გალაკტიონის თქმით, რომ ეს „უ მაღ ლ ე ს ი ი ღ უ მ ა ლ ე ბ ი ს გ ა ც ხ ა ღ ე ბ ა ა“, ისეთ სფეროებში (მესამე სინამდვილეში) შეღწევა, 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 შეშლილივით დავეწაფები,  
ბროლის თითები, მზისაგან სავსე ალისფერ ღვინით,  
მე დამათრობენ:  
გავეგები,  
გავენახები!  
პოემას უვრცესს  
დაერქმევა  
ალეა და სერო.  
იქ შორეული მხარეები  
უნდა გამეფდეს!  
ოჰ!  
ეს იქნება ალტაცება ჩემი ნამდვილი,  
რომელიც დათვლის შენს თითებზე  
დამსხვრეულ ბეჭდებს.

წარმოდგენის მოზაიკური მთლიანობა აქ მხოლოდ ასოციაციათა თავისუფალი თამაშით თუ მიიღწევა. ან თუნდაც ამ ლექსში:

ჩამოდის ღამე, ჩამოფრინდა. აი წამები!  
გულში ხმაურობს სურვილთა ზღუდე,  
თითქო აშლილა იქ წყვილადი და აკლდამები  
და განზრახვების ახალი ბუდე.  
უცებ: მორთულან, მოკაზმულან ის ძველი დრონი.  
შორ სიშორეთა ელვარებს თოვა.

მაინც წუხილი მიუძღვება მათ მსუბუქ რონინს,  
 ვით მგლოვიარე არფების გროვა.  
 ცელქი ნიავე და შრიალი, უღრუბლო ღღენი  
 თითქო ზარია ანატაეები, —  
 მიეჩქარება მთვარის შუქში გაქრილი ცხენი,  
 მთვარენი დგანან, როგორც ანძები.  
 მთვარის შუქთაგან შეკრებილი ფეთქს სიმღერები,  
 თუმცა არ სჭერათ ბედნიერება.  
 რალაც უღრუბლოდ, გატაცებით, ყელმოღერებით,  
 მოდის სიმშვიდე და ძლიერება.  
 და გაღიღერება სივრცეებში ყვავილთა შორის  
 ნელი ქანება სხვა დანანებით —  
 მარმარილოდან უღროო დროს აფრენილ ქორის  
 ზეცად ავარდნილ შადრევანებით.

აქაც ასოციაციათა რთული ვარიაციებია ჯებირივით აღმართული. მკითხველი ცდილობს გადალახოს ის და, როგორც ამბობენ, „მისწვდეს პოეტის ჩანაფიქრს“, მაგრამ სხვაც ბევრი დაბრკოლება ხვდება. ამიტომ გულუბრყვილობაა, როცა ზოგს ეს პროცესი ზედმეტად გამარტივებულად აქვს წარმოდგენილი. ვითომ პოეტი დაწერს, მკითხველი წაიკითხავს და გაიგებს, სხვა რა უნდა იყოსო. სინამდვილეში ასე არ არის. პოეტური ნაწარმოების აღქმის სიძნელეს თვით ნაწარმოების ხასიათი და მკითხველის აღქმის უნარი განსაზღვრავს. ეს ურთიერთზემოქმედი აქტია. ამიტომ პოეტისათვის უმნიშვნელო როდია, თუ როგორ აღიქვამს მის ნაწარმოებს მკითხველი. ის კი არა, იცის, რომ ლექსი მხოლოდ მკითხველის „გრძნობებში თბება“ და ისე უბრუნდება ავტორს. გალაკტიონი ამას „გამოდახილს“ უწოდებს: დასწერს თუ არა ლექსს, იგი ემშვიდობება მას და გზავნის სამოგზაუროდ, იმ იმედით, რომ მკითხველის „გრძნობით დამთბარი“ ისევ მას დაუბრუნდება.

ასე გაისტუმრა მან თავისი „მშვიდობის წიგნი“:

— მაშასადამე, „მშვიდობის წიგნი“ ფრთხილად, მორიდებულად, წყნარად გავიდა ჩემი კაბინეტიდან. წყნარადვე გაიხურა დერეფნის კარები, ფეხაკრეფით ჩაიარა ცემენტის კიბის საფეხურები, მიიხედ-მოიხედა, „ხომ არავინ დამინახაო“, და სწრაფად მივიარდა ავტომობილს, კარებთან რომ იდგა, მიიხურა კაბინის კარები და გაეშურა მემანქანეებთან ჰავჭავაძის ქუჩაზე. რა ელის მას შემდეგში?

ჩვენ გვეკითხება, თორემ განა თვითონ არ იცის, რაც ელის? რა და... ლექსადაც რომ ამბობს:

ეხლა კი მშვიდობით! ნახვამდის!  
ნახვამდის, ლექსებო, კამარა,  
ჩემს გზაზე რაც უნდა დაღამდეს,  
ვარ თქვენზე ოცნების ამარა!  
მგზავრობა გქონოდეთ კეთილი  
და მინდა გისურვოთ მხოლოდ ეს,  
რომ როგორც ქვიტკირის კედელი,  
მფარველად სიმაართლე გყოლოდეთ...

და ბოლოს:

ნახვამდის, ლექსებო! მძლე გუნდით  
გაპყვეთეთ ქარი და ნატბარი,  
გასწიეთ და ისევ დაბრუნდით  
მკითხველის გრძნობებით დამთბარი.

**შემეცნება წარმოდგენაში...**

მანძილი: პოეტი — მკითხველი — პოეტი განსაკუთრებით ძნელი გადასალახავია ინტეგრალურ პოეზიაში. ეს გართულეზული კომუნიკაციის საკითხია. გალაკტიონის ლექსებში ესთეტიკურ ინფორმაციიდან გამომდინარე პროეტური კომუნიკაცია ისევ იმ სამი სახეობის შესაბამისად იყოფა: 1. აზრობრივი, 2. ასოციაციური (ფსიქოლოგები ამბობენ „სახეობრივი“), 3. ემოციური.

ცხადია, მათ შორის აბსოლუტური სხვაობა არ არის, სამივე ესთეტიკურ ინფორმაციას იძლევა, მაგრამ საქმე ისაა, სად რომელი სახეობაა გაბატონებული. ემოციური მხარეც სამივესთვისაა დამახასიათებელი. ამის გარეშე არც არავითარი პოეზია არსებობს. იგივე ითქმის აზრობრივ მომენტზეც. ნამდვილი ლექსი ყოველთვის რაღაც აზრის გამომხატველია. ერთი სიტყვით, ამ სამი სახეობის ერთიანობა ფაქტია, მაგრამ არც მათ შორის არსებული სხვაობის უგულვებელყოფა შეიძლება. მე მგონი, ეს თქვენც იგრძენით იმ სამი სახეობის ზემოთმოყვანილი მაგალითების მიხედვით: რაც შეეხება ამ საკითხების თეორიულ ინტერპრეტაციას, ესეც ამ საუბრების პროცესში უნდა მოხდეს. ამ შემთხვევაში კი მთავარი ისაა, თუ როგორ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე. ზოგიერთი პოეტი ისე ნათლად, ცხადად, ყველასათვის გასაგებად (1-ლი სახეობა) გამოსთქვამს თავის გულისნაღებს, რომ მისი აზრობრივი, ასოციაციური თუ ემოციური აღქმა არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს. სხვა კი ისე ჩაახვევს და „ჩაასაიდუმლოებს“ (მესამე სახე-

ობა) სათქმელს, რომ დიდი სულიერი დაძაბულობა და წარმოსახვის განსაკუთრებული უნარია საჭირო, რომ მის არსს ჩავწვდეთ. ზოგჯერ ისიც საკითხავია, საერთოდ მოვახერხებთ ამას თუ არა. 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, ვწვდებით თუ არა ჩვენ მის შინაგან აზრსა და სახეობრივ სტრუქტურას, ე. ი. შევიძლებთ თუ არა იმას, რაც არის სინამდვილეში.

ასეთია პოეტური ინტეგრალების ბუნება, რასაც ხშირად სრულიად შეგნებულად ეწირება ნაწარმოების სიცხადე, მისი ლოგიკა და სიტყვების ჩვეულებრივი სინტაქსური წყობა. ასე, მაგალითად, გალაკტიონს შეუძლოა თქვას:

... ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი.  
... გახსოვს ტოტი ქარისა,  
აქანებდა მთვარესა.  
... ისევ ჩნდება მწყერი თველი

და სხვა.

ინტეგრალური პოეზია ამ თქმებში გარკვევას მკითხველებს ანდობს, მოახერხებენ ისინი ამას, ზომ კარგი, არადა, შეუძლიათ სხვა სახეობის ლექსები იკითხონ. გალაკტიონს ასეთიც ბევრი აქვს და ისეთიც. შეიძლება ამიტომაც იყოს, რომ ინტეგრალური ლექსი ფრაგმენტულობისა და დაუმთავრებლობის შთაბეჭდილებას ქმნის. პოლ ვალერი წერს:

— ლექსი ორგვარია: მოცემული ანუ მზამზარეული (Vers donn' tau: fait) და განზრახული (vers calcule'), გალაკტიონი რომ „ნეგატივს“ უწოდებს. ამგვარი „განზრახული“ ლექსი მკითხველმა უნდა დაამთავროს (გაამყლავნოს). როგორ? ამბობენ, „წარმოუთქმელი სიტყვების ცნობიერებაში სინქრონიზირებითო“. ეს „წარმოუთქმელი სიტყვები“ და „გამოუთქმელი მეტყველება“ თითქმის ერთი და იგივეა. მათი გამოთქმა და ამეტყველება მკითხველს ევალება. ვერც პოეტი დარჩება გულგრილი იმის მიმართ, თუ რა ბედი ეწევა მის „განზრახულ

ლექსს“ მკითხველის ცნობიერებაში, ე. ი. იმავე ვალერის თქმით, პოეტი „არის ადამიანი, რომელიც ხედავს, თუ როგორ ხედავენ მას“ (Je me voyais me voir) ან სხვაგვარად, „ადამიანი, რომელმაც ზეპირად იცის თავისი მომავალი“.

ასეთი პოეტები იტყვიან რაღაც გაურკვეველს, ბუნდოვანს (ცხადია, იგულისხმება ბრწყინვალე პოეტური ნაწარმოებები), გააღიზიანებენ ჩვენს ცნობისმოყვარეობას, აგვიფორიაქებენ ფიქრებს, ასოციაციებს და გვაიძულებენ საკუთარი წარმოსახვის ძალით ამ ქაოსიდან („შეუქმნელობის ქაოსიო“ — წერს გალაკტიონი) სახეთა ფორმების შექმნას. საყურადღებოა, რომ გალაკტიონი ასეთ შემთხვევაში ხმარობს არა ცნებას „შემეცნება“, არამედ უფრო ზუსტად: „შ ე მ ე ც ნ ე ბ ა წ ა რ მ ო დ გ ე ნ ა შ ი“. მე მგონი, ეს არის მისი პოეტური ინტეგრალების „ელვარე გასაღები“: მკითხველი უშუალოდ კი არ აღიქვამს პოეტურ ნაწარმოებს, არამედ საკუთარი წარმოსახვის სფეროში ქმნის მის დასრულებულ ფორმას. რამდენად შეესაბამება ეს პოეტის ჩანაფიქრს ან რა ახლოს მიდის იგი პოეტის სულიერ სამყაროსთან, ესეც ჩვენზე, მკითხველებზეა დამოკიდებული. ინფორმაციის ესთეტიკის სპეციალისტები ამტკიცებენ, რომ ამგვარი ლექსები გამოსცემენ „აზრობრივ ტალღებს“, იძლევიან სიგნალებს (ესთეტიკურ ინფორმაციას), მაგრამ მიაღწევენ მიზანს თუ არა, ჰქრებიან კიდევ. ამის საპირისპიროდ კი ისინი მიგვითითებენ ისეთ ლექსებზე, რომელნიც „ლურსმნებივით გვიჰედავენ თავში“ გარკვეულ აზრს. ეს რამდენადმე ირონიულად უღერს, რაც გამართლებული არ არის. როცა ჭეშმარიტ პოეზიასთან გვაქვს საქმე, მისი არც ერთი სახეობა არ არის აბუჩად ასაგდება, რადგან ესთეტიკური თვალსაზრისით ლიტერატურისა და ხელოვნების ყოველ დარგსა თუ სახეობას საერთო კონსტრუქციული საფუძველი აქვს, რაც მათ შორის არსებულ სხვაობას (ზოგჯერ პრინციპულსაც) კი არ გამორიცხავს, არამედ გულისხმობს. ეს სხვაობა კი პოეტური ნაწარმოების აღქმის იმდენად მრავალფეროვან შესაძლებლობას ქმნის, რასაც გალაკტიონის „მილიარდი მზის“ თუ კენოს „ასი მილიარდი ლექსის“ საკმაოდ პარადოქსული ალეგორია თუ გამოხატავს. მით უმეტეს, ისეთ პოეტურ ინტეგრალებში, სადაც, გალაკტიონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, საქმე გვაქვს „შ ე მ ე ც ნ ე ბ ა ს თ ა ნ წ ა რ მ ო დ გ ე ნ ა შ ი“. მერედა, რას უნდა ნიშნავდეს ეს „შემეცნება წარმოდგენაში“? ალბათ იმ სხვაობას, რაც თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ორი გერმანული ცნებით — Bildhaft და Sinnbildhaft გამოიხატება.

ინფორმაციის ესთეტიკოსები და კიბერნეტიკოსები ამ Sinnbildhaft-ში გულისხმობენ „კომუნიკაციას წარმოსახვით პლანში“ ან სიმბოლური პლანების აზრობრივ გაერთიანებას, მაგრამ იმის კანონების დადგენა ვის შეუძლია, რაც მხოლოდ წარმოსახვაშია შემეცნებელი ან სახეობრივ ფორმაში გამოვლენილი რამდენად გამოხატავს რეალობას, სინამდვილეს, როგორც შემეცნების ობიექტს, რის გარეშე არც კომუნიკაციის ლოგიკური საფუძველზე შეიძლება ლაპარაკი. კაცმა რომ თქვას, არც ისაა გარკვეული, ყოველივე ეს უშუალოდ წარმოსახვით პლანში ხდება, თუ რამე მედიუმი არსებობს აზრობრივსა და ემოციურს შორის, რაც შესაძლებელს ხდის კონკრეტულისა და აბსტრაქტულის კვანტური ლოგიკის სიმულტანურ აღქმას, ანუ სულიერი მრავალსახეობის (Geistliche vielgestalt) შინაგანი ხედვით უმაღლესი ერთდროულობით გასხვიონებას (Überblendung mit dem Licht eines höheren Eein-Sicht), რასაც თავის დროზე რომანტიკოსები და სიმბოლისტები ნათელმხილველობას უწოდებდნენ.

ყოველივე ეს არა მარტო საგანთა და მოვლენათა საწყისებს ან, როგორც ფილოსოფოსები ამბობენ, „საწყისთა საწყისებს“ ეხება, არამედ „პოეტური გამოსახვების“ ფორმებსაც. ეს კი მათი წარმოშობისა და ფუნქციების განსაზღვრას მოითხოვს, მით უმეტეს, როცა თანამედროვე პოეზიასთან გვაქვს საქმე, სადაც ეს „გამოსახვების ფორმები“ სრულიად ახალ „ნიშნადობაშია“ წარმოდგენილი.

რაც შეეხება ამ „საწყისთა საწყისებს“, იგი განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ინტეგრალურ პოეზიაში, სადაც წარმოსახვა შლის გარეგნულ ფორმას (ნაჭუქს), უბრუნებს სიტყვას თავის პირველსაწყის სილამაზეს, შემდეგ კი ისევ აღადგენს მას თანამედროვე პოეზიის ინტეგრალურ ფორმებში. ეს კი ისევ იმ „მაგიურ რიცხვების“ სფეროში ტრიალს იწვევს, რაზედაც ადრე მოგახსენებდით. ახლა კი, რამდენადაც შევძლებთ, ამ ალგორიებშიც უნდა გავერკვეთ, რადგან, ჩემი აზრით, ამას შეიძლება გადაამწყვეტი მნიშვნელობაც ჰქონდეს გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების ზოგიერთი საკვანძო საკითხის გასაგებად.

მართალია, ამისთვის ისევ შორი გზიდან მოვლა მოგვიხდება, მაგრამ თუ შინ მშვიდობით მივალთ, მანძილს რა მნიშვნელობა აქვს?!

## მშრალ რიცხვების ამარა

### უღახნოში ღელღება...

#### მაგიის არბალეტი...

ძველთაგანვე უთქვამთ, ყველაფრის საფუძველი რიცხვიაო. საფუძველთ საფუძვლის თუ მიზეზთა მიზეზის მძიებელი გალაკტიონიც ხშირად იმ „მშრალ რიცხვთა ამარა“ რჩება და იმიერამიერის გზაჯღარედინზე მდგარი ელის სასწაულს „როგორც პოეტი და გეომეტრი“. რაჟი ასეა, სხვა რა გზაა, ჩვენც ამ „მშრალ რიცხვთა“ სიმბოლიკას უნდა გავყვეთ. მერედა, ეს რას მოგვეცემსო, — იკითხავს ვინმე. არც არაფერს, გარდა იმისა, რომ ამ ძიებაში დაგვეხმარება და, ვინ ივის, იქნებ ფსიქოლოგიურადაც შეგვეამზადოს გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების იღუმალეებით მოსილ მხარეში სამოგზაუროდ. ამით, ცხადია, ბევრი რამ არ გაკეთდება, მაგრამ არც არაფერი დაშავდება... მერე კი...

მერე ვნახოთ, რიცხვთა სიმბოლიკა იქნებ იმ პოეტური ინტეგრალების ფსიქიკური იმპულსების გამოვლენაშიც დაგვეხმაროს. მართალია, ეს ბეწვის ხიდზე ან, ისევე გალაკტიონისებურად რომ ვთქვათ, „ელვის ბილიკებზე“ სიარულს ჰგავს, მაგრამ მაინც ამ გზას უნდა დავადგეთ.

ეს ნურც თქვენ გაგიკვირდებათ, ამაში „უარაკო“ არაფერია. მაგიურ რიცხვთა სიმბოლიკა ყოველთვის თან ახლდა პოეტურ წარმოსახვას. ჯერ კიდევ პითაგორელები ამტკიცებდნენ, პოეზია მხოლოდ იქ არის, სადაც რიცხვთა ჰარმონია სუფევსო. მათი აზრით, თავად ხელოვნება სხვა არაფერია, თუ არა რიცხვი და სტრუქტურა. იმასაც ამბობენ, ესთეტიკა ამ ორი ათასი წლის წინ წარმოიშვა რიცხვთა ჰარმონიისაგან და ახლა ისევე უბრუნდება თავის საწყისსო. მეტიც, ამტკიცებენ, ბუნება და სამყარო რიცხვია ან ჯამი რიცხვებისაო. ყველა სხეული ან საგანი არის რიცხვი, მაგრამ რიცხვი კი არ უდრის საგანს, არამედ მეტია როგორც ხარისხი. იგი საწყისთა შეცნობის ფორმაა და ამიტომაც არა მარტო ონტოლო-

გიური, არამედ გნოსეოლოგიური ფენომენიც, თანაც იმდენად უსაზღვრო დროისა და სივრცის თვალსაზრისით, რომ ვერც მის საწყისს ჰკიდებს კაცი თვალს და ვერც დასასრულს. კოსმოსური უსაზღვროების შეგრძნებაც „რიცხობრივ-სტრუქტურული“ ინტუიციის შედეგია. ლ. ტოლსტოი ამას „უსასრულობის ჰარმონიას“ უწოდებდა, არტურ რემბო კი „რიცხვთა ხედვას“. ძველთაძველი წარმოდგენებით, ყველაფერს, რასაც შევიმეცნებთ, თავისი რიცხვი აქვს. ბრიუსოვის პოეტური წარმოსახვით, ეს რიცხვები თუ ციფრები სკიდან აშლილ ფუტკრებივით ზუზუნებენ ყველგან:

Как пчелы, вылетев из улья  
Роятся цифры круглый год...

მერე საქმე იქამდე მივიდა, რომ ვ. ბრიუსოვმა ოდაც უძღვნა რიცხვებს:

Мечтатели, сибиллы и пророки,  
Дорсгамн запретнымн для мысли,  
Проникли — вне сознания — далеко,  
Туда, где светят царственные числа.

Вам поклоняюсь, вас желаю, числа!  
Свободные, бесплотные, как тени,  
Вы радуги связующей повисли  
К раздумиям с вершины вдохновения!

ალბათ ამის გამო იყო, რომ ბრიუსოვს ჯერ „რიცხვების პოეტი“ უწოდეს, ხოლო შემდეგ — „იღუმალებათა კლიტოსანი“ («Клиотар таин»), ვითომ ყოველგვარი საიდუმლოების გასაღებს ფლობსო. თუ აქ იმასაც გავიხსენებთ, რომ მეფისტოფელმა ფაუსტს დედების იღუმალებით მოსილ სამყაროში შესაღწევად მაგიური ძალის „ელვარე გასაღები“ გადასცა, დავრწმუნდებით, რომ აქ რიცხვების სიმბოლიკა ნამდვილად უკავშირდება არა ანტიკურ პითაგორულ გაგებას, არამედ შუა საუკუნეების მისტიკას. ამასაც უნდა ანგარიში გავუწიოთ, რათა ერთმანეთისგან გავარჩიოთ, რიცხვთა სიმბოლიკაში სად ანტიკური პითაგორეიზმია, სად შუა საუკუნეების მისტიკა, პოეტური ალეგორია და, ბოლოს, მისი მეცნიერული ახსნის ცდაც და ამის შედეგი. ეს თუნდაც იმისთვისაა საჭირო, რომ ზოგიერთი კრიტიკოსი გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებში სწორედ ამგვარ მისტიკის ელემენტებს ეძებს. ამით სიმბოლიზმთან მისი კავშირი სურთ დაადასტურონ, მაშინ როდესაც აქ მხოლოდ გარეგნული მსგავსებებია და არა არსებითი.

რუსი სიმბოლისტების (კერძოდ, ბრიუსოვის) რიცხვების სიმ-

ბოლიკა რომ შუა საუკუნეების მისტიკასთანაა დაკავშირებული, ეს საჭევუნოდ გამოამჟღავნა მისმა მიმდევარმა და თანამოაზრემ ვ. ივანოვმა. მან სპეციალური ოდა უძღვნა ბრიუსოვს და დიდი მადლობა გადაუხადა იმის გამო, რომ გაუხსნა „ერა ოფიელისა აგრიპას მოძღვრების მიხედვით“.

რას ნიშნავს ეს „ოფიელის ერა“, ცხადი ხდება იმავე ოდის ეპიგრაფიდან, სადაც ციტირებულია კორნელი აგრიპას თხზულების — „მაგიის არბალეტის“ ასეთი ადგილი:

— არის შვიდი მსოფლიო მესაჭე, რომელთაც დააჯალა ღმერთმა უთვალთვალონ მთელ ამ უზარმაზარ სამყაროს, სადაც მნააობებიც ხილულნი არიან. მათი ზეციური სახელებია: არატრონ, ბეფორ, ფალეგ, ოხ, ხაგიფ, ოფიელ და ფილ. ისინი მეფუფობდნენ: ბეფორა — 60 წლიდან სიტყვის დაბადებამდე — 430 წელი, მისი მემკვიდრე ფალეგი — 920 წლამდე, ოხი — 1410 წლამდე, ხაგიფი — 1900 წლამდე, აქედან კი ოფიელი...

ბრიუსოვისა და ივანოვის „აღმოჩენით“, მსოფლიო ისტორიაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს Семьдесят седьмин евангельских.

გამოდის, რომ ჩვენ ახლა ვართ „ოფიელის ერაში“. დაგვრჩა კიდევ ერთი, ფილისა და მორჩა! ეს იქნება დასასრული!..

ეს და უამრავი სხვა „ღვთაებრივი იდუმალება“ მხოლოდ ამგვარი მისტიკური გზით შეიძლება გაეხსნათ რჩეულ ხელდასმულთ, რომელნიც მაღალი პოეტური შთაგონებით ასახავენ ამას პოეზიაში ყოფიერების იეროგლიფური ნიშნებითა და სიმბოლოებით. რიცხვთა ამგვარი სიმბოლიკა, რასაც პ. ვალერი „მისტიკისა და მათემატიკის ნაერთს“ უწოდებს, ხოლო ჯეიმზ ჯოისი — „სამყაროს „ბნელ სულს“, რაც რიცხვებსა და მავრების ცეკვაში გამოსკვივის, არა მარტო პოეტების, არამედ მხატვრების შინაურ საქმედ იქცა.

იტალიელმა ჯინო სევერინიმ ამ საკითხებს სპეციალური გამოკვლევა უძღვნა, დამახასიათებელი ქვესათაურით: „ცირკულისა და რიცხვის ესთეტიკა“. მისი აზრით, სამყაროში ყველაფერი, ვარსკვლავებიდან დაწყებული და უბრალო ორგანიზმებით დამთავრებული, მჭიდროდ და ჰარმონიულადაა დაკავშირებული რიცხვებთან. სევერინი წერს, რომ ჰარმონიის მათემატიკური კანონები გვაძლევენ საშუალებას, სამყაროს ვიბრაცია ვაქციოთ ჯერ რიცხვებად და აკორდებად, ხოლო შემდეგ მიმართულებებად, ფორმებად, ფერებად. ეს ხელოვნების საერთო ბუნებიდან გამომდინარეობს,

რადგან თუ ბუნება ემორჩილება თავის შინაგან კანონებს, მით უმეტეს ხელოვნება, რაც ბუნების მარადიულ ჰარმონიას გამოხატავს. ყოველგვარი კანონი კი დაიყვანება გარკვეულ კოეფიციენტამდე, სადაც ადამიანური ცოდნა მით უფრო მყარია, რამდენად ეყრდნობა რიცხვსა და ზომას. გარდა ამისა, რიცხვი განსაზღვრულისა და განუსაზღვრელის დიალექტიკურ სინთეზს წარმოადგენს. ამიტომ რიცხვი დროისა და სივრცის თვალსაზრისით იგივეა, რაც ჰარმონიის პრინციპი. ჰარმონია წინააღმდეგობებისაგან წარმოიშობა, წინააღმდეგობათა ჰარმონია კი მუსიკაა. შოპენჰაუერისათვის მუსიკა „სულის მათემატიკაა“, ხოლო მათემატიკა — „გონების მუსიკა“. მისი შეხედულებით, „ყოველგვარი ხელოვნების ხარასხი იზომება იმის მიხედვით, „თუ რამდენად ვლინდება მასში მუსიკა“. მეტიც — „მუსიკა ყველა ხელოვნების სულია“, იგი თავს იჩენს არა მარტო მუსიკალურ ნაწარმოებებში, არამედ პოეზიაში, მხატვრობაში, არქიტექტურაში, ერთი სიტყვით, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა დარგში. ბეთჰოვენი ამბობდა, მუსიკა უფროა Offenbarung, ვიდრე ყოველგვარი სიბრძნე და ფილოსოფიაო...

; მუსიკა, თუნდაც პოტენციურად, ყველგანაა მოცემული. როგორც „შემოქმედების ფარული ენერჯია“, რაც ალევორიულ-იგავური თქმა კი არ არის, არამედ სინამდვილე. ჩვენ ხომ მატერიას ენერჯიად ვაქცევთ და პრინციპში არც ვანსხვავებთ მათ. მუსიკაც ასევე აქცევს შემოქმედებას ენერჯიად, სინათლედ. რომენ როლანი წერს თავის ჟან კრისტოფზე: „მისი არსებობის მუსიკა იქცა სინათლედო“. გალაქტიონზეც ეს მინდა ვთქვა:

მისი ცხოვრება იქცა პოეზიად, მუსიკად, სინათლედ...

### სულის ალგებრა...

ამრავად, ყოველი ჰეშმარიტი ხელოვნება მალღდება მუსიკას დონემდე, ხოლო მუსიკა პოეზიისა და პლასტიკური ხელოვნების საშუალებით აღწევს თავის, თუნდაც მოჩვენებით, ხილულობას. ასე იბადება სტეფან მალარმესეული „მუსიკალური სიტყვა — სახე“, რაც მას როგორღაც გეომეტრიულ ფიგურებად ჰქონდა წარმოდგენილი. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჯერ კიდევ ძველ აღმოსავლეთში, ხოლო შემდეგ პითაგორელებთან ბგერის სიმალღეს გეომეტრიული ფიგურებით გამოსახავდნენ, არც ეს მოგვეჩვენება „საარაკოდ“. მალარმეს აზრით, „სიტყვიერი სტრუქტურა და მათემატიკური ფორმულები ერთგვაროვანი მოვლენებია“, იგი

დარწმუნებულია, რომ „მათემატიკა (უწინ ამბობდნენ, რიცხვით. — მ. კ.) ყოველივე არსებულის ელემენტია“. მალარმეს პოეტური პრინციპების გამგარძელებელი პოლ ვალერი წერს, რომ „რიცხვი და ჰარმონია ქმნის არითმეტიკის კატეგორიებს“ პოეზიაში. შემდეგ მან ეს თვალსაზრისი უფრო განავითარა და „arithmetique-ლის“ ნაცვლად დაწერა „algebrique“. მალარმეს შესახებაც ასე ვქვა:

— მალარმემ პოეზიაში ალგებრულად გამოსახა ის, რაც სხვებს არითმეტიკულად ჰქონდათ წარმოდგენილი...

გ. ფლობერი ვალერისა და მალარმეზე ადრე წერდა:

— ღრო დადგება და პოეზია დაიჭერს ადგილს ალგებრასა და მუსიკას შორის...

ეს ღროც რომ დადგა, ამის ერთგვარ დადასტურებას წარმოადგენს პოეტური ინტეგრალები, რაც მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზეა აგებული.

ყოველივე ეს მოითხოვს ლიტერატურათ- და მუსიკათმცოდნეები უფრო ღრმად ჩაუყვირდნენ ამ მოვლენებს. კონსერვატიზმი ამ საკითხში დაუშვებელია. პოეზიის, მუსიკის, მათემატიკის, ალგებრის კომპლექსური გააზრების გარეშე თანამედროვე პოეზიის ფორმებში გარკვევა შეუძლებელია. სხვა რომ არა იყოს რა, ამას ელექტროგამომთვლელი მანქანების უკვე დღევანდელი მიღწევები გვიკარნახებენ. მე მგონი, ამ მხრივ ჩვენ თვით ამ მანქანების დონესაც კი ჩამოვრჩით. აგერ, ამ სტრიქონებს რომ ვწერ, თბილისში მიმდინარეობს IV საერთაშორისო კონფერენცია ხელოვნური ინტელექტის საკითხებზე. პრესაც ასეთ საკითხს სვამს: „ელექტროგამომთვლელი მანქანა — კომპოზიტორის მეტოქე“? პოეზიის შესახებ ადრეც ბევრი იწერებოდა ამ თვალსაზრისით. მათემატიკოსებმაც ისევე გაუწოდეს ხელი ლიტერატურათმცოდნეებს, როგორც ფიზიკოსებმა, მაგრამ, სამწუხაროდ, არც სასურველი „ტრიო“ შედგა და არც „დუეტი“. ამასობაში მეცნიერება წინ წავიდა და ახალი პრობლემები დააყენა. სკეპტიკოსების საყურადღებოდ ვაცხადებ, რომ აქ მე არ მაინტერესებს შესაძლებელ მიღწევათა ფარგლები და არც ირონიულ კითხვას ვსვამ, როდის გვეყოლება ელექტრობეთპოვენი თუ ელექტროგალაქტიონი. ეს ცინიკოსების საქმეა. მე კი თქვენი ყურადღება მინდა მივაქციო თვით პრინციპს ამგვარი კვლევა-ძიებისა, რასაც უკვე დიდი საერთაშორისო რეზონანსი აქვს. თქვენ კარგად მოგეხსენებათ, რომ რიცხვის, როგორც მუსიკისა და პოეზიის შინაგანი გამწესრიგებლი-

სადმი ინტერესი, პითაგორედან მოკიდებული დღემდე, არ შენე-  
ლებულა. უწინ ეს პრიმიტიულად კეთდებოდა, ახლა კი — თანა-  
წედროვე მეცნიერების ღონეზე. მუსიკის ისტორიიდან ცნობილია,  
რომ ჭერ კიდეც XVIII საუკუნეში ცნობილი კომპოზიტორები —  
ჰაიდნი და ჰენდელი ამისთვის კამათლებს იყენებდნენ. მოცარტი  
ი. ავის ვალსებს, მენუეტებს თუ რონდოებს, თურმე, იმავე კამათ-  
ლების დახმარებით წერდა. ეს, მართლაც, პრიმიტიული დასაწყის-  
ია: რიცხვი, ბგერა, მელოდია, მუსიკალური ნაწარმოები. ახლა  
რას აკეთებენ? რას და... მანქანაში შეჰყავთ ლექსის რიტმი მახვი-  
ლიანი და უმახვილო მარცვლებით (СЛОН), ელექტროგამომთვლე-  
ლი მანქანა კი წერს მელოდიას ამ სიტყვებზე. მანქანა თვით  
ჰქმნის ჰარმონიას, თვითონვე ამოწმებს მის სისწორეს და, საჭი-  
როების შემთხვევაში, სათანადო კორექტივებიც შეაქვს. სკეპტიკოსი  
მანინც იტყვის, კარგი რამეც იქნება მანქანების მიერ დაწერი-  
ლი მუსიკაო. ამის პასუხად შემიძლია იმავე საერთაშორისო კონ-  
ფერენციის ასეთი ოფიციალური მასალა მოვიშველიო: მოიწვიეს  
სტუდენტები (მათ შორის უმაღლესი მუსიკალური სასწავლებლე-  
ბის) და, ავტორების გამოუცხადებლად, შეასრულეს როგორც კომ-  
პოზიტორების, ისე ელექტროგამომთვლელი მანქანების მიერ შექ-  
მნილი ნაწარმოებები. მსმენელები ხუთბალიან შეფასებებს აძლე-  
დნენ ყოველ ნაწარმოებს და, თქვენ რა გგონიათ? ყველაზე მეტი  
„ოთხი“ და „ხუთი“ მიიღეს სწორედ მანქანების მიერ შექმნილმა  
ნაწარმოებებმა. ეს ამ დასაწყის ეტაპზე, მერე რა იქნება, ამას ვინ  
იტყვის? როგორ ხდება ეს? აი, როგორ: „თუ მუსიკალური პრო-  
ცესი აღწერილია მკაცრ მათემატიკურ ენაზე და წარმოადგენს  
მანქანურ ალგორიტმს, ელექტროგამომთვლელი მანქანა წყვეტს  
ნებისმიერ ამოცანას და ასრულებს პროგრამას.

აქ ჩვენთვის ყველაზე საინტერესო ის არის, რომ მანქანა თა-  
ვის ნაწარმოებს იძლევა რიცხვების თანმიმდევრობით, რომელ-  
თა გაშიფვრით (Раскодирование) „ვიღებთ სასურველ შედეგს —  
მუსიკას“, სხვა შემთხვევაში — ლექსს. სკეპტიკოსებს არც ამ შემ-  
თხვევაში აქვთ დიდი ასპარეზი: დასავლეთ გერმანიაში გამოსცეს  
„ანონიმი ავტორის“ ლექსების კრებული, რაც ამ ქვეყნისათვის  
მანამ წარმოუდგენელი დიდი ტირაჟით გავცეცლდა და მოწონებაც  
დაიმსახურა. მხოლოდ ამის შემდეგ გაამხილეს, რომ ამ ლექსების  
ავტორი ელექტროგამომთვლელი მანქანებია.

იტყვიან, იმ მანქანებსაც ხომ ადამიანები მართავენო. რა  
თქმა უნდა, მაგრამ ადამიანები მხოლოდ ამოცანებს სვამენ

(მოდელირება), მანქანები კი ქმნიან დასრულებულ ნაწარმოებს.

განა საინტერესო არ არის, რომ „ხელოვნური“ და „ბუნებრივი“ ინტელექტი ერთნაირ შედეგს აღწევენ? ხოლო, რაც მთავარია, ამგვარი ნაწარმოებები ყველა შემთხვევაში ინტეგრალური ხასიათისაა? მე მგონი, ეს იმითაცაა საინტერესო, თუ როგორ ქმნის პოეტი ისეთ ფრაზებს, როგორიცაა:

... ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი,

ან

... ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით

და სხვა.

ორივე შემთხვევაში „ხელოვნური“ თუ „ბუნებრივი“ ინტელექტი ალოგიკურ სიტყვათა წყობით არღვევს პოეტურ სინტაქსს და ალგებრული ფორმულების მსგავსად იძლევა ემოციურ ინფორმაციას. ინგლისელი რომანისტი ოლდოუს ჰაქსლი, რომლის შესახებ გალაკტიონი წერს დღიურებში, „მეტისმეტად საინტერესო მწერალიაო“, ამტკიცებს, რომ „ფერებიცა და ბგერებიც მათემატიკურ პრინციპს ეყრდნობა და არსებითად სულის ალგებრას წარმოადგენს“. იგი თავის ცნობილ რომანში „კონტრაპუნქტი“ ასე გადმოგვეცემს მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენით გამოწვეულ „მათემატიკურ ასოციაციებს“:

— ფინალის ბადინერაში პონჯილეონმა თავის თავს გადააქარბა. ევკლიდეს აქსიომები ელემენტარული სტატიკის ფორმულებთან ერთად დღესასწაულობდნენ ბერამესს. არითმეტიკა ეძლეოდა ველურ სატურნალიას, ალგებრა აკეთებდა ნახტომებს. კონცერტი დასრულდა მათემატიკური მხიარულების ორგით...

სადაც წაეიკითხე, მაგრამ არ მახსოვს, აინშტაინი თუ ვინერი ფანჯარასთან იჯდა და მზის ჩასვლის დიდებულ პეიჟაჟს რომ უყურებდა, თქვა, თუ ამ სილამაზის ალგებრის ფორმულებით გამოსახვა ვერ მოვახერხე, ჩემს მეცნიერებას არავითარი ფასი არ ექნებაო. ასეთი რამ ლიტერატურაში უფრო ცნობილია. პ. ვალერი ძველი ბერძენი მოქანდაკის — ევპალინის პირით მოგვითხრობს რომელიღაც ტაძარზე, სადაც „მათემატიკურადაა გამოსახული კორინთელი გოგო“...

რაკი ვალერი, გარდა პოეტისა, ჩინებული მათემატიკოსიც იყო, მისი თანამოკალმენი ხუმრობდნენ, ვალერის პოეზიის ლოგარითმების ცხრილის შედგენა უნდაო. თუმცა რაღა მხოლოდ ვალერი, სხვებიც ფიქრობდნენ ბგერათა ვარიაციების მათემატიკუ-

რი ფორმულებით გამოსახვავზე. კაცმა რომ თქვას, რა არის აქ სრულიად შეუძლებელი? მათემატიკური ფორმულებიც ხომ ისეთივე პირობითი ნიშნებია, როგორც სანოტო სისტემა.

ამას იმიტომ მოგახსენებთ, რომ თუ ალეგორიულობის ფარგლებში დავრჩებით, ეს არც გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალბისთვისაა უცხო. ალეგორია თანამედროვე პოეზიაში მნიშვნელოვანი მოვლენაა. აქ ძველი შეხედულებები ახალი შინაარსით ივსება და პრაქტიკულ შედეგებშიც იჩენს თავს. ასე, მაგალითად, თომას ელიოტი ცდილობს „პოეზიის მუსიკა“ და „რიცხვთა ჰარმონია“ ერთმანეთს დაუკავშიროს. თომას მანი კიდევ უფრო აფართოებს ამ ასპარეზს. იგი იზიარებს სხვათა მიერაც გამოთქმულ თვალსაზრისს, რომ სამყაროსა და ხელოვნებას საერთო ესთეტიკური სტრუქტურა აქვთ. ამასვე გამოხატავს მისი მსჯელობა „რიცხვების მეტაფიზიკასა და სფეროთა კოსმოსური მუსიკის“ თუ „სამყაროს ორკესტრული პორტრეტის“ შესახებ. მუსიკა, თომას მანის წარმოდგენით, უნივერსალური სტიქიაა. მუსიკის შვიდი ტონი, ცისარტყელას შვიდი ფერი, შვიდთა მნათობთა სიმბოლიკა თუ სხვა რამ, შთააგონებს მას, მუსიკა ვარსკვლავთმრიცხველობასა და მაგიას დაუკავშიროს. ამას ზოგიერთი თანამედროვე კომპოზიტორი თავისი შემოქმედებით პრაქტიკითაც ანხორციელებს. ასე, მაგალითად, ჰინდემიტი კეპლერის მოძღვრების მიხედვით წერს „მსოფლიო ჰარმონიას“. მისი სურვილია ცთომილთა მოძრაობისა და მუსიკალური ჰარმონიის ერთგვარობის გამოხატვა. აღსანიშნავია, რომ გალაკტიონსაც „მსოფლიო მუსიკა და მსოფლიო ორკესტრი“ კოსმოსური ჰარმონიის გამოხატვისა და „ახალი მუზის მოვლინების“ პრელუდიად მიაჩნია:

ვხედავ, რომ მოსხლტა განცვიფრებულ სივრცეს სვეტები  
და მსმენელთა წინ წყვილიადების გაფრინდა რიგი.  
გაფითრებულნი გაილანდნენ სილუეტები,  
არა ეაგნერი, არც მოცარტი და აღარც გრიგი.  
ო, კოსმიურო, ერთადერთო, მძლავრო მუსიკა!  
ო, უსხეულო! ეხლა სხეულამონაგები  
ამ ქაოსიდან მოვევლინა ახალი მუზა  
ყველაფერს, რაც კი ახსნილია და გასაგები:  
. . . . .  
მსოფლიო ნგრევათა კვლავ მოწმე გავხდებით.

სხვათა აზრითაც, მუსიკას აქვს თავისი „მაკრო- და მიკროკოსმოსი“. მუსიკალურია არა მარტო ცთომილთა მოძრაობა, არამედ ყოველი სიტყვა, როგორც „პოეტურ-ბგერითი ელემენტი“. მეტიც,

ყოველი სემანტიკური ნიშანი თუ სიმბოლო თავისი ბუნებით მუსიკალურია.

რომ ვთქვათ, ყოველივე ეს შეიძლება პოეტური ალეგორიების სფეროს მიეკუთვნებოდესო, ფსიქოლოგები არ დაგვეთანხმებიან: მათ აქვთ მაგალითები, როცა რიცხვს (ციფრას) აღიქვამენ როგორც ბგერას. ჯერ კიდევ იმ საუკუნის შუა წლებში ვინმე. მენ-მონისტი ინოდი არწმუნებდა ფრანგ ფსიქოლოგ ა. ბინეს, რომ რიცხვებს (ციფრებს) იგი მხოლოდ სმენით აღიქვამს.

— მე მესმის ციფრები, — უთქვამს მას, — ისინი ყლერენ ისე, როგორც მე მათ წარმოვთქვამ...

შემდეგში უამრავი ასეთი ფაქტი იქნა ექსპერიმენტულად შესწავლილი და დადასტურებული. ვინ იცის, იქნებ რიცხვთა პარმონიაც ამის შედეგია. ყოველ შემთხვევაში, თ. მანის აღრიან ლევერკიუნი სიქაბუკის პერიოდშივე გრძნობდა ამას. ამითაა გამოწვეული მისი განსაკუთრებული მუსიკალური ინტერესი მათემატიკისადმი, რაც ასე უცნაურად ეჩვენება სერენუს ცაიტბლომს. აღრიანს იტაცებს მათემატიკის, როგორც გამოყენებითი ლოგიკის, მაღალი, წმინდა აბსტრაქტული სფერო, მისთვის მათემატიკა დამაკავშირებელი რგოლია ჰუმანიტარულ და პრაქტიკულ მეცნიერებათა შორის. მას განსაკუთრებულ სიამოვნებას ანიჭებს შეფარდებათა მჭკრივზე დაკვირვება. ამიტომაც სწავლობს ასე გატაცებით ალგებრასა და ლოგარითმების ცხრილს. ამას რომ წმინდა მუსიკალური ინსტინქტი უკარნახებს, ჩანს თუნდაც მის ფარულ გატაცებაში კლავიატურით, აკორდიკით, ტონალობით, კვინტური წრით და სხვა. იგი ჯერ სანოტო სისტემასაც არ იცნობდა, მაგრამ მათემატიკური ლოგიკის მიხედვით ადგენდა თავისუფალ მუსიკალურ მოდულაციებს, სადაც ქრომატული გამის თორმეტივე ბგერისაგან იქმნება მყოფი და მინორული ტონალობა, რითაც მიიღწევა ურთიერთკავშირის ორასზოვნება, ანუ ბგერათა ენპარმონიული შენაცვლება. ამგვარი შენაცვლებით წარმოიშობა ინტეგრალური პოეზიის თავისებური ასემანტიკური სტილი, რასაც ჯერ კიდევ რემბომ „ღვთაებრივი უწესრიგობა“ უწოდა. ამიტომაც ვფიქრობ, ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს რიცხვთა სიმბოლიკისა და პოეტური ინტეგრალების ურთიერთხემოქმედების საკითხებზე საუბარი.

შეიძლება ბერი რამ, რასაც ვიტყვი, დამაჭერებელი არ იყოს, მაგრამ იმედი მაქვს, ყურადსაღები მაინც იქნება. რა თვალსაზრისით? გარკვევით ვერ გეტყვით. ის კი ვიცი, რომ ამით მინდა გა-

მოვხატო, თუ რა სულიერი წამების შედეგი უნდა იყოს პოეტისათვის რიცხვთა სიმბოლიკის შეუცნობ სფეროში სახეთა ფორმების ძიება და მათი თანაფარდობის მწკრივის შესაფერისი პოეტური „გამოსახება“. იქნებ ეს მართლაც ვარსკვლავთმრიცხველობას ჰგავდეს, მარჩიელობის რთულ სახეს თუ კამათლების გორებით „რიცხვით ცხრა ერთის თამაშს“, კოტოს ან კიდევ ისეთი ტრაგიკული შემოქმედის ბედს, როგორც ბეთჰოვენია — სმენადანშულობის ბნელში რომ ეძებდა (თუ წარმოიდგენდა) ჯადოსნურ ბგერებს. ისიც უთქვამთ, პოეზია ძიება და აღმოჩენააო. ყოველი მნიშვნელოვანი აღმოჩენა კი დიდ შინაგან დაძაბულობას მოითხოვს. ფსიქიკის ამ ილუმინაციებით მოსილ სამყაროში ხელის ფათური კი უაზროა. ჩვენ შეგვიძლია, მხოლოდ ამის სირთულეს მივხვდეთ, დაძაბულობის ხასიათიც ვიგრძნოთ (გავიგოთ კი არა, ვიგრძნოთ). ეს, რა თქმა უნდა, გარკვეულ განწყობილებას იწვევს ჩვენში, მაგრამ არა იმით, რაც ითქვა, არამედ — ნათქვამის სტილით. მე, ამ შემთხვევაშიც, უკვე გამოყენებული მაგალითის („ას ერგასის დღე“) ალუგორიით ვეცდები ამის ჩვენებას. ამისთვის წაგიკითხავთ ერთ თავს თანამედროვე მწერლის, ნობელის პრემიის ლაურეატის სემ. ბეკეტის რომანიდან — „მოლოი“. თუ მოთმინება გეყოფათ და, მიუხედავად შემოკლებით გადმოცემისა, შესძლებთ მოისმინოთ ეს ბოლომდე, დარწმუნებული ვარ, თვითონ მიხვდებით, თუ რატომ ვიმეორებ აქ ამ ამბავს...

## კენჭების წუწნა...

რომანის მთავარი გმირი მოხუცი მოლოი გვიამბობს:

მოვხვდი თუ არა ზღვის ნაპირზე, ვისარგებლე შემთხვევით და მოვიმარავე კენჭების საკმარისი რაოდენობა, რათა მეწუწნა ისინი. კაცმა რომ თქვას, ეს ჭკები იყო, მაგრამ მე მათ კენჭებს ვუწოდებ. დიახ, მე მოვაგროვე საკმაოდ დიდი მარაგი კენჭებისა, გავანაწილე ისინი თანაბრად ოთხ ჯიბეში და ვწუწნიდი რიგრიგობით. აქვე წარმოიშვა პრობლემა, რაც მე ასე გადავწყვიტე. ვთქვით, მე მქონდა 16 კენჭი, ოთხ-ოთხი ყოველ ჯიბეში (ორი ჯიბე — შარვალზე, ორი — მოსასხამზე). მე ვიღებდი ერთ კენჭს მოსასხამის მარჯვენა ჯიბიდან, ვიღებდი პირში და მის მაგივრად მოსასხამის მარჯვენა ჯიბეში ვღებდი კენჭს შარვლის მარჯვენა ჯიბიდან, რომლის მაგივრად ვღებდი კენჭს შარვლის მარცხენა ჯიბიდან, რომლის მაგივრად ვღებდი კენჭს მოსასხამის მარცხენა ჯიბიდან, რომლის მაგივრად ვღებდი კენჭს, რასაც ვიღებდი პირიდან, როცა მის წუწნას ვამთავრებდი. გამოდიოდა, რომ ჩემს ოთხივე ჯიბეში რჩებოდა ოთხ-ოთხი კენჭი, მაგრამ ეს უკვე არ იყო მთლიანად ერთი და იგივე კენჭები. ხოლო როცა ისევ მომინდებოდა კენჭების წუწნა, მე ისევ

ვყოფდი ხელს მოსახსნამის მარჯვენა ჯიბეში, იმ რწმენით, რომ ისევე იმ კენჭს არ ამოვიღებდი. როცა ამ კენჭს ვწუნინდი, თან ერთი ჯიბიდან მეორეში გადაქონდა კენჭები ისე, როგორც ახლა აგინწრეთ და ასე შემდეგ, მაგრამ ამ გადაწყვეტილებამ მთლიანად ვერ დამაკმაყოფილა. ჩემს ვურადლებას არ გამოპარვია ის გარემოება, რომ მოვლენათა განსაკუთრებული დამთხვევის გამო გამორიცხული არ იყო, ის კენჭები, რომელნიც ასე მოგზაურობდნენ ჯიბიდან ჯიბეში, ერთი და იგივე ყოფილიყო. ასეთ შემთხვევაში გამოვიღოდა, რომ მე ვწუნინდი რიგრიგობით არა თექვსმეტ კენჭს, არამედ ოთხს — სულ ერთსა და იგივეს. მართალია, იმის უზრუნველსაყოფად, რომ ვველა კენჭს თანაბრად ვმოგზაურა ჯიბიდან ჯიბეში, მე წინასწარ კარგად ავურეუდი ხოლმე მათ, ვიდრე ამოვიღებდი და წუნნას შეეუღლებოდი ან ერთი ჯიბიდან გადაქონდა მეორეში. მაგრამ ესეც მხოლოდ სუროგატი იყო, რაც დიდხანს ვერ დააკმაყოფილებდა იხეთ კაცს, როგორიც მე ვარ. ამიტომ მე შეუდექი სხვა რამის გამოკონებასაც. ჯერ მომივიდა აზრი, რომ ერთი ჯიბიდან მეორეში გადავაწყო არა თითო-თითო კენჭი, არამედ ოთხ-ოთხი, ე. ი. ვიდრე მე ვწუნინდი კენჭს, ამოვიღო მოსახსნამის მარჯვენა ჯიბიდან დარჩენილი სამი კენჭი და მათ მაგივრად ჩავლო ოთხივე კენჭი შარვლის მარჯვენა ჯიბიდან, იქ კი — ოთხივე კენჭი მოსახსნამის მარცხენა ჯიბიდან, რომლის ადგილას ჩავლო სამივე კენჭი მოსახსნამის მარჯვენა ჯიბიდან და მიუემატო ის ერთი კენჭიც, რომელიც პირში მაქვს, როცა მის წუნნას დავამთავრებ. დიას, ჯერ მომეჩვენა, რომ ამგვარად უკეთეს შედეგს მივიღწევე. მაგრამ შემდგომი განსჯის შედეგად მაინც შეეცვალე ჩემი აზრი და ვაღიარე, რომ კენჭების ამგვარი ოთხ-ოთხად გადალაგება იგივე იქნება, რადგან იმის მიუხედავად, რომ მე კარგად ვიცოდი, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მოსახსნამის მარჯვენა ჯიბეში ვიპოვიდი ოთხ სრულიად ახალ კენჭს, მაინც რჩებოდა შესაძლებლობა, ოთხივე ჯიბიდან ოთხივეჯერ ამომეღო ერთი და იგივე კენჭები, რის გამოც მეწუნნა არა 16 კენჭი რიგრიგობით, როგორც მე მინდოდა, არამედ მხოლოდ ოთხი მათგანი — სულ ერთი და იგივე. აქედან გამომდინარე, სწორი გადაწყვეტილება უნდა მეძებნა არა კენჭების გადალაგების ხერხში, რადგან როგორადაც არ უნდა გადამელაგებინა კენჭები, ეს რისკი მაინც რჩებოდა. ცხადია, მე რომ გამეზარდა ჯიბეების რაოდენობა, ეს გაზრდიდა შესაძლებლობას, სწორედ ისე დავემტკაპარიყაი კენჭების წუნნით, როგორც მე მინდოდა, ე. ი. თითო-თითოდ, ვიდრე ვველა არ გათავადებოდა. ამ მხრივ რომ სრულიად დამშვიდებული ვყოფილიყაი, მე უნდა მქონოდა თექვსმეტი ჯიბედილი ხნის განმავლობაში მე ვერც ეხებადი სხვა გამოსავალს: ვიდრე არ მექნება 16 ჯიბე, ე. ი. თითო ჯიბე თითოეული კენჭისათვის, ვერასოდეს ვერ მივიღწევე მიზანს, რაც ღაცისახე, თუ მხედველობაში არ მივიღებდი ბედნიერ შემთხვევას. თუ მე ასე თუ ისე შემემლო გამეორმაგებინა ჩემი ჯიბეები, რამდენიმე ქინძისთვის საშუალებით მათი გაოთხმაგება ანაფრით არ მოხერხდებოდა. ზოლო საკითხის ასე ხანახვეროდ გადაწყვეტაზე ძალის დახარჯვა სულაც არ მეპიტნავებოდა. ამდენი თავის ტეხისა და დავიდარაბის შემდეგ მე ეკარგავდი ზონიერების ყოველგვარ გრძნობას და ვამბობდი: „ვევლაფერი ან არაფერი“. იყო მომენტები, როცა მე განვიცდიდი ცდუნებას — ისე შემეძინებინა კენჭების რაოდენობა, რომ უფრო მეტად შემეფარდებინა ჯიბეების რაოდენობისათვის, მაგრამ ეს დიდხანს არ გრძელდებოდა: ეს ზომ იმის აღი-

არება იქნებოდა, რომ დაემარცხდი და აი, ვზივარ ზღვის ნაპირას, წინ 16 კენჭი მაქვს დაწყოილი და ეუყურებ მათ აღმშოთებული და დაბნეული...

ასე გრძელდებოდა დიდხანს, ვიდრე არ გამიჩნდა ბუნდოვანი აზრი, რომ მე შემძლია ისე მივადწიო მიზანს, არც ჯიბეების რაოდენობა გავადილო და არც კენჭების რაოდენობა შევამცირო, არამედ უბრალოდ ზელი ავიღო სამობის პრინციპზე. გონების ამ მოულოდნელი გასხივოსნების აზრს, რამაც ისე მომხიბლა როგორც ისიასა და იერემიას ლექსებში, მე მაშინვე კი არ მივმხვდარვარ, — თვით ეს ცნება „სამობა“, რაც ადრე არასოდეს გამივინია, დიდხანს გაუგებარი იყო ჩემთვის. მაგრამ ბოლოს, როგორც იქნა, მივხვდი, რომ ამ ცნებას არ შეიძლება სხვა არაფერი ან უკეთესი შინაარსი ჰქონდეს, ვიდრე 16 კენჭის განაწილება ოთხ ჯგუფად ისე, რომ თითო ჯგუფში იყოს 4 კენჭი, ე. ი. თითო ჯგუფი თითო ჯიბეში, ზოლო ჩემი სურვილი — არ შეფიქრა რამე სხვაგვარ განაწილებაზე — აქარწყლებდა ვევა-ლა მანამდელ მოსაზრებას და სრულიად შეუძლებელს ხდიდა ამ პრობლემის გადაწყვეტას. ამ გაგებაზე დაყრდნობით, სულერთია სწორი იყო იგი თუ მცდარი, მე მივაგენი სწორ გადაწყვეტას, მართალია, არც თუ ისე ელეგანტურს, მაგრამ მაინც სწორს, დიას, სწორს! მე მინდოდა მერწმუნა, და მტკიცედაც მწამს, რომ შესაძლებელი იყო მოძებნილიყო ან შეიძლება კიდეც მოიძებნოს ამ პრობლემის სხვა გადაწყვეტა, რაც უფრო სწორი და უფრო ელეგანტური იქნება, ვიდრე ის, რასაც მე თქვენ ახლა აგიწერთ, — თუ შევძელი, რა თქმა უნდა. მე მწამს აგრეთვე, უფრო მტკიცე, უფრო ჯიუტი რომ ვყოფილიყავი, თვითონაც მოძებნიდი ამას, მაგრამ დავიდალუე, დიას, დავიდალუე და უღირსად (ჩემდა სამარცხვინოდ) დაეკმაყოფილდი პრობლემის ისეთი პირვანდელი გადაწყვეტით, რასაც შეიძლებოდა მართლაც გადაწყვეტა რქმეოდა. რომ ისევ თავიდან არ ავეწრო ის მტანჯავი საფეხურები, რამაც მიმიყვანა ამ გადაწყვეტილებამდე. აი იგი მთელი თავისი უარყოფითი ნიშნებით: გამოირკვა, რომ ამისთვის საჭიროა მხოლოდ (მხოლოდ!) ჩაქოთ, ვოქვათ, ჯერ ექვისი კენჭი მოსასხამის მარჯვენა ჯიბეში, ხუთი — შარვლის მარჯვენა ჯიბეში და ხუთი — შარვლის მარცხენა ჯიბეში. ეს არის და ეს: ორჯერ ხუთი — ათი, მიუმატეთ ექვსი — თექვსმეტი და ნული, რადგან მოსასხამის მარცხენა ჯიბის წილად რჩება ნული, ის ჯიბე კი ჯერჯერობით ცარიელია, ე. ი. მასში არ არის კენჭები, თუმცა სხვა, ჩვეულებრივი საგნები მაინც არის. აბა, თქვენ რა გგონიათ, სად უნდა შეშენახა ჯიბის დანა, ვერცხლის ფული, ველოსიპედის ზარი და სხვა ნივთები, რაც მე ჯერ კიდევ არ მიხსენებია და შეიძლება არც არასოდეს ვახსენო? კეთილი. ახლა მე შემძლია დაეიწყო წუნა. კარგად დააკვირდით: მე ვიღებ კენჭს ჩემი მოსასხამის მარჯვენა ჯიბიდან, ეწუნნი, ეწვენებ წუნას და ვღებ მოსასხამის იმ მარცხენა ჯიბეში, სადაც კენჭები არ არის. მერმე მე ვიღებ მეორე კენჭს მოსასხამის მარჯვენა ჯიბიდან, ეწუნნი და ვღებ მოსასხამის მარცხენა ჯიბეში და ასე შემდეგ, ვიდრე მოსასხამის მარჯვენა ჯიბე არ დაცარიელდება (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მასში დარჩენილ სხვა ჩვეულებრივ ნივთებს) და 6 კენჭი, რომელთაც ეს-ეს არის ეწუნნილი ერთიმეორის მიყოლებით, არ აღმოჩნდება მოსასხამის მარცხენა ჯიბეში. ამის შემდეგ ვწერდები და ვფიქრობ, ყველაფერი ეს რომ არ ამერიოს, მე გადამაქვს მოსასხამის მარჯვენა ჯიბეში, სადაც არც ერთი კენჭი არ დარჩა, ხუთი კენჭი შარვლის მარჯვენა ჯიბიდან, რომლის ნაცვლად მე ვღებ ექვს კენჭს მოსასხამის მარჯვენა ჯიბიდან. მაშასადამე, ამ მომენტში მოსასხამის მარცხენა ჯიბე ისევ ცარიელია,

ზოლო მარჯვენა ჯიბეში ისევ დევს კენჭების ისეთი მარაგი, როგორიც საჭიროა, ე. ი. არა ისინი, მე რომ ეს-ეს არის ეწუნნიდი. საჭიროა გაავარძელო? არა, რადგან ცხადია: კიდევ სამგზის წუწნისა და გადაწყობის შემდეგ მე დაუბრუნდები იმას, რისგანაც დაიწყე, ე. ი. პირველი ექვსი კენჭი ისევ აღმოჩნდება მოსასხამის მარჯვენა ჯიბეში, შემდეგი ხუთი — ჩემი ძველი, დახეული შარვლის მარჯვენა ჯიბეში და, ბოლოს, უკანასკნელი ხუთი — იმავე შარვლის მარცხენა ჯიბეში. ამით ჩემს თექვსმეტზე კენჭს მე ეწუნნი იდეალური თანამიმდევრობით — არც ერთი რჩება მოუწუნნაეი და არც ერთს არ ეწუნნი ორჯერ. მართალია, იმედი არ მაქვს, სხვა დროსაც რომ იმავე რიგის მიხედვით მოეწუნნი კენჭებს, როგორც პირველად; მაგალითად, პირველი, მეშვიდე და მეთორმეტე კენჭი პირველი ციკლისა არ აღმოჩნდება მეექვსე, მეთერთმეტე და მეთექვსმეტე, მაგრამ ეს ნაკლი მე ვერ ავიცილნე თავიდან. და თუ ყველა, ერთად აღებულ ციკლში, ამგვარი სრული არევიდარევა აუცილებელია, ყოველ შემთხვევაში, თითოეული ციკლის მანძილზე, ცალკეულად აღებული, მე შემძლია დამშვიდებული ვიყო, რამდენადაც შესაძლებელია ასეთ საქმეში დამშვიდებული იყოს ადამიანი. და რაც არ უნდა არასრულყოფილი იყოს ჩემი გადაწყვეტილება, მაინც კმაყოფილი ვარ, რომ მე ერთმა აღმოვაჩინე იგი; დიას, კმაყოფილი, მაგრამ თუ ჩემი აღმოჩენა, შესაძლოა, არცთუ ისე სწორი აღმოჩნდა, როგორც პირველი გატაცების დროს მეგონა, იგი ძველებურად რჩება არასაკმარისად ელევანტური. ჩემი თვალსაზრისით, ეს არაელევანტურობა, უწინარეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ კენჭების არათანაბარი განაწილება ჯიბეებში სხეულებრივ უხერხულობას მიქმნის. მე ვერძნობდი, თუ მათი სიმძიმე როგორ მექაჩებოდა ხან ერთ და ხან მეორე მხარეს. ასე რომ, თანაბარი განაწილების უარყოფით, მე ხელი ავიღე აგრეთვე როგორც პრინციპზე, ისე სხეულებრივ მოხერხებულობაზე. მეორეს მხრივ, კენჭების ისეთი წესით წუნა, როგორიც მე თქვენ ახლა ავიწერეთ, არა შემთხვევით, არამედ მეთოდურად მოითხოვს სხეულის მოხერხებულ მდგომარეობაში ყოფნას. ასე რომ, აქ არის ორი, ერთმანეთთან შეუთავსებელი სხეულებრივი მოთხოვნილება. ასეც ხდება. მაგრამ სულის სიღრმეში მე მიმიფურთხებია წონასწორობის უქონლობაზე, იმაზე, რომ მე რაღაც ხან მარჯვნივ მექაჩება, ხან მარცხნივ, ხან უკან და ხან წინ. სულის სიღრმეში ჩემთვის ისიც ხულერთია, სხვადასხვა კენჭს ეწუნნი, თუ ერთსა და იგივეს, ერთსა და იგივეს აწ და მარადის. გემო ხომ მათ ვეულებს ერთნაირი აქვს და თუ მე მოვავროვე თექვსმეტი ცალი კენჭი, არა იმიტომ, რომ ასე და არა ისე თანაბრად გამეყო ისინი და აუცილებლად რიგრიგობით მეწუნნა, არამედ იმიტომ, რომ მქონოდა რაღაც მარაგი, რათა სულ უკენჭებოდ არ დაერჩენილიყავი. სულის სიღრმეში კი მე ალბათ იმისთვისაც მიმიფურთხებია, სულაც უკენჭებოდ თუ დაერჩები. რაც არ არის — არ არის. ეს ჩემთვის უარესი-არ იქნება ან თითქმის არ იქნება. და, ბოლოს და ბოლოს, იცით, რა გადაწყვეტილება მივიღე? გადავყარე ყველა კენჭი, გარდა ერთისა, რომელიც ხან ერთ ჯიბეში ველო, ხან მეორეში და ჩქარა, ცხადია, ისიც დავეკარგე, თუ გადავადე, თუ სხვას მივეცი, თუ გადავყლაყე...

ზომ გაგიჭირდათ მოსმენა? აბა, შეუშოკლებლად რომ გადმომეცა — მაშინ ნახავდით! ის, ვინც ამ ამბავს ყვება, თვითონაც წვალობს და სხეებსაც აწვალებს, ე. ი. ა გ რ ძ ნ ო ბ ი ნ ე ბ ს, რა არის

წვალება. არადა, ცნობილმა მეცნიერმა, აგრეთვე ნობელის პრემიის ლაურეატმა, ქიმიკოსმა მაქს დელბროკმა აქ მოყოლილი ამბავი რომ რაღაც თავისი თვალსაზრისის ნათელსაყოფად გამოიყენა, ისიც დაუმატა, აინშტაინმაც ალბათ ასე აღმოაჩინა მასისა და ენერჯის ეკვივალენტობის კანონი.

ეს „ალბათ“ სრულიად მოხსნილია, როცა ვეცნობით, თუ დ. მენდელეევი ბანქოს თამაშის — პასიანსის ანალოგიით როგორ აღმოაჩინა პერიოდულობის კანონი ქიმიაში, სპეციალისტების აზრით, მთავარი აქ „შერჩევის ფუნქცია“ (функция отбора). მენდელეევი, როგორც ცნობილია, მასალის (მასის, მატერიის) აგებულების ამოსავალ პრინციპად გამოიყენა ელემენტების ატომური წონა, შემდეგ კი ამ ელემენტების „პასიანსური გადალაგებით“ მი-აღწია შედეგს.

დელბროკის „ალბათობითაც“ აინშტაინის მასისა და ენერჯის ეკვივალენტობის კანონის აღმოჩენა ამგვარი „პასიანსური შერჩევის“ ნაყოფია.

მე მგონი, რაღაც ამის მსგავსი ხდება ინტეგრალურ პოეზია-შიც. აქ ზოგჯერ სიტყვის (მასის) და მისი გამომსახველობითი უნარის (ენერჯის) ეკვივალენტობის აღმოჩენა კენჭების (სიტყვების) „წუწნისა“ და მათი პასიანსური გადალაგ-გადმოლაგების მტანჯველი პროცესით მიიღწევა, რაც, მართალია, მაღალ მხატვრულ ფორმებში ვლინდება, მაგრამ ისეთ სულიერ წამებას იწვევს, რომ...

— მე ვგრძნობ სიგიჟის ფრთების შეხებასო, — ამბობს ასეთ შემთხვევაში ბოდლერი.

როცა გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებზე მაქვს საუბარი, მე არ შემიძლია გვერდი ავუარო ამას, თუმცა ვერც პირდაპირ გზას ვპოულობ ამისთვის. ამიტომაც მივმართავ კენჭების წუწნის ალეგორიასა და იმ „მაგიური შვიდის“ სიმბოლიკას. ადრეც მოგახსენეთ, ალბათ, შემდეგშიც ამ „მაგიური“ შვიდის „კვადრატულ წრეში“ მომიწევს-მეთქი ტრიალი. ახლა კი ეს „შემდეგშიც“ მოგვიახლოვდა და, ვინ იცის, იქნებ ჩვენს თავზეც დატრიალდეს „ცა ბორბალისა შვიდისა“...

## ო, შვიდი... ო, შვიდი წელი...

### ოქროსფერ, ოქროსფერ ნავით...

#### შუიდი სვეტი...

სოლომონ ბრძენს უთქვამს, „სიბრძნემან იშენა სახლი თუისი და ქუეშე შეუდგანნა შუიდნი სვეტნიო“. იმ შვიდი სვეტის გარდა მითიურმა სამყარომ შვიდი საოცრებაც შექმნა, შვიდი ცოდვა და შვიდი მადლიც მიუმატა, მაგრამ „შუიდნი საიდუმლოჲ ქუეყნისაჲ“ მაინც შვიდ ბეჭდით დაბეჭდილ გამოცანად დარჩა. იგი დღესაც ისევე აღიზიანებს ადამიანის წარმოსახვას, როგორც ამ ათასეული წლების წინ. მართალია, თქვეს, იოანე წინაჲსწარამეტყველმა აღალოო შუიდი იგი ბეჭედი. რათა კაცობრიობისათვის ემცნო ღვთის მიერ განდობილი სიტყვები, მაგრამ ეს ლეგენდაა, სინამდვილეში კი, თავს ზევით ვერაჲინ ახტება, ვერც შესაძლებლობათა ფარგლებს გაცდება ვინმე და ის იღუმალეებით მოსილი მხარე, ისევე გალაკტიონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სამარადქამოდ დაუნახავი“ დარჩება ჩვენთვის. ადრეც ზომ თქვეს, ცის იქითა სადგურს ფიქრნი ჩვენი ვერ მისწვდებიანო. არადა, ადამიანის გული და გონება სულ იქითკენ მიილტვის, პოეტებისა კი განსაკუთრებით. ზოგი ამისთვის, მოგეხსენებათ, ეშმაკთანაც კი დებს ხელშეკრულებას, რომ როგორმე გასცდეს შესაძლებლობათა ფარგლებს, „მისწვდეს მიუწვდომელს“ (გალაკტიონი) ან „ნახოს უნახავი“ (ვაჟა). ეს კი შეუძლებელია, მაგრამ ფიქრი ჩვენნიც რომ მაინც ჭირვეულობენ?! მაინცა და მაინც იქ უნდათ შეაღწიონ ან თუნდაც წარმოსახვით მისწვდნენ იმ სამყაროს, სადაც, გალაკტიონის თქმით, „წმინდა პოეზიაა და შორეული მუსიკა“, თუმცა რა... იქითკენ თურმე მხოლოდ „საღვთო ბილიკები“ მიდის და ისიც „შუა წყდება“. მას იქით კი...

გალაკტიონი ამბობს:

„მას იქით კი კაცის გრძნობა და გონება ვერა წყდება“.

ეს კი რაღაც საზღვარზე მიუთითებს, რაც ჩვეულებრივ ადამ

მიანურსა და პოეტურს შორის გადის. ამბობენ კიდევ, „ადამიანურად კი არა, პოეტურად უნდა თქვაო“. გალაკტიონი, მოგესხენებათ, ამ ორ ცნებას (ადამიანური და პოეტური) შორის „უსრულო საზღვარს“ გულისხმობს, პოეტი ტ. ჭანტურია კი — „ცისარტყელის ტიხარს“:

აკვირდები ცისარტყელას —  
ღმერთისა და კაცის ტიხარს.  
ტიხარს აქით — კაცი ხარ და  
ტიხარს იქით — პოეტი ხარ!

ვინც იმ „ტიხარს აიღებს“, ე. ი. „უსრულო საზღვარს“ გადალახავს — ისეთ „იღუმალეებით მოსილ“ სფეროს აღწევს, რაც ჩვეულებრივ, ადამიანური გრძნობისა და გონებისათვის მიუწვდომია. არც მისი წარმოდგენაა ადვილი.

მეც ამიტომ ვცდილობ „მაგიური შვიდის“ ალეგორიით, და „რიცხვთა სიმბოლიკის“ მოშველიებით მივუახლოვდე იმ სფეროს, სადაც გალაკტიონის ინტეგრალური პოეზიის საუფლოა.

თურქული ანდაზა: ორჯერ ერთ ორმოში სულელი ვარდებო... მე ერთხელ უკვე ვწერდი („ას ერგასის დღე“) ამ „რიცხვთა სიმბოლიკის“ შესახებ. ახლა კი მეორედ ვვარდები იმავე ორმოში, იმ იმედით, როგორც მაშინ, ახლაც თავს დავაღწევ-მეთქი მას. ამიტომაც მინდა, ერთხელ კიდევ გვიამბოთ (რა თქმა უნდა, სხვა ასპექტით) რიცხვთა სიმბოლიკის საყოველთაოდ გავრცელებული მაგალითების შესახებ — როგორც ცხრისა, ისე შვიდისაც; ორმოზე კი მერე ვილაპარაკოთ, თუ ამოვედი, ზომ კარგი, არადა, ვიტყვი, ახია ჩემზე-მეთქი...

მართლაცდა, რას არ იტყვიან! ცხრა წყაროო, ცხრა მუხაო, ცხრათვალა მზეო, ცხრა მთასა და ცხრა ზღვას იქითო, ცხრა კლიტულიო და ა. შ. გალაკტიონი ამას ლექსადაც გამოთქვამს:

ელვარე და ლომფერი  
იყო ცხრა ოქტომბერი,

მაგრამ თვალმა დათვალა  
მზე ბევრი და ცხრათვალა...

ოჰ, მზით გადანაცხარო,  
ცხრა მუხა და ცხრა წყარო!

რუსთაველი — ხანია,  
ისიც ცხრა ანბანია...

არ ვდაობ, შეიძლება ეს სრულიად შემთხვევითი იყოს. მაგრამ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ ამ ცხრიანის სიმბოლიკას ადამისუამინდელი ისტორია აქვს. ჯერ კიდევ ზორასტრს გამოჰყავდა ტრიადის (3) თავის თავზე გამრავლებით (3×3) „ქეშმარიტი აბსოლუტური გონიერება ცხრა რიცხვისა, როგორც ყოველგვარ რიცხვთა და ფორმათა მსოფლიო გასაღები“. ეს ჩვენს ყურადღებას იმიტომაც იპყრობს, რომ გალაკტიონის ინტეგრალური პოეზიის ცხრაკლიტულში შესაღწევ „გასაღებს“ ვეძებთ. მხედველობაში იმასაც ვიღებთ, რომ პოეზიაში ბევრი რამ შემთხვევით (თუ ეს მართლაც ასეა) იმპულსებზეა დამოკიდებული. გალაკტიონს ხომ აქვს ასეთი პოეტური თქმა:

მთვარე ანათებს ვარსკვლავთა ცხრიანს...

განა ესეც შემთხვევითია? ჩვენს შორის დარჩეს და... ეს რომ მართლაც შემთხვევითი იყოს, გალაკტიონი თავის დღიურებში მაინც რატომ ჩააცივდებოდა ასე ამ ცხრიანს:

— შე არ ვარ ცრუმორწმუნე, მაგრამ... 3—59—06 აკადემიის ფილაალის ტელეფონის ნომერია. ცენტრში არის 9. ორივე კიდის ციფრი შეერთებულად გამოდის 9. ნომერი თავდება ციფრით 6. გამოდის 6—9—9—6. ამ დროს კარზე დააკაკუნეს და ფოსტალიონმა შემოიტანა ამანათით გამოგზავნილი ფული—96 მანეთი... ე. ი. 9 და 6.

ღმერთო, შეგცოდე, და მგონი, ეს რიცხვების მაგია მეც გადამედო და გავიფიქრე, აბა, დათვალეთ რამდენი ასოა აქ: გალაკტიონ ტაბიძე.

ისევე 9 და 6!..

ეს რაც ცხრის სიმბოლიკას შეეხება, შვიდისას ხომ ნულარ იკითხავთ! იგი მთელ მსოფლიოშია მოღებული. თურმე ისეთ ტომებშიც, რომელთაც არასოდეს არავითარი ურთიერთობა არ ჰქონიათ ერთმანეთთან. მეცნიერებას შვიდის სიმბოლიკა პირველყოფილი ხელოვნებისა და თვით Homo sapiens-ის თანატოლად მიაჩნია. შემდეგ იგი გავრცელდა უძველეს ხალხებში: შუმერთა ბედ-იღბალს შვიდი ღმერთ-კაცი და შვიდი ღმერთ-ქალი განაგებდა. შუმერი რომ კვდებოდა, მიწისქვეშა სამეფოს შვიდი კარიდან ერთ-ერთში შედიოდა, სადაც მას ერთი შვიდმსაჯულთაგანი ელოდა. სპეციალისტები წერენ, რაც უფრო ვულრამედებით ისტორიულ წარსულს, შვიდის სიმბოლიკა უფრო იზრდება. ეს თურმე განსაკუთრებით შესამჩნევია პალეოლითის ხანაში. იმ პერიოდიდან შემონახულ მატერიალურ

კულტურის ძეგლებს ისევ იმ შვიდის სიმბოლიკის ნიშანი აზის. საფრანგეთში. ლასკოს გამოქვაბულის ფრესკოში, სიუხვის თასიდან შვიდიანები იღვრება. სხვადასხვა ტომის და ზნე-ჩვეულების მამონტებზე მონადირენი ათეული ათასი კილომეტრის მანძილით იყენენ ერთმანეთს დაშორებულნი, მაგრამ შვიდის მაგია ყველასათვის საერთო იყო. შვიდი ეგვიპტის ქურუმთათვისაც წმიდა რიცხვად ითვლებოდა. როგორც ჩანს, იმ დროს უკვე ცნობილი შვიდი მნათობის (მზე, მთვარე, მერკური, ვენერა, მარსი, იუპიტერი, სატურნი) ასოციაციით თუ ანალოგიით.

ასე რომ, რიცხვთა მისტიკა პითაგორემდეც დიდი ხნით აღრე იყო გავრცელებული. პითაგორეზე კი უკვე ტრადიციაც ახდენდა გავლენას. ეს ტრადიცია ეყრდნობოდა რიცხვთა, განსაკუთრებით კი შვიდის „იღუმალეებით მოსილ ხასიათის“ რწმენას. სპეციალურ ლიტერატურაში მითითებულია, რომ შემონახულია ფრაგმენტები ტრაქტატისა, შვიდი რიცხვის უნივერსალური ხასიათის შესახებ.

როგორც ჩანს, ამგვარ შეხედულებათა ზეგავლენით ჩამოყალიბდა პითაგორესა და მისი მოწაფეების შეხედულებებიც. მათი აზრით, „რიცხვი და რიცხვითი ურთიერთობანი წარმოადგენენ სამყაროსა და საგანთა წმიდათა-წმიდა საფუძველს“. გადმოცემის მიხედვით, თვითონ პითაგორეს შვიდი უზენაეს რიცხვად მიაჩნდა, სამყაროს გამგებელ საწყისად და ამტკიცებდა, ყველაფერი, რაც არსებობს, შვიდეულია: სფეროთა მიმოქცევა, განმეორებათა პროცესები, ცხოვრების პერიოდები — ყველაფერი ექვემდებარება შვიდ რიცხვს...

იმასაც ამბობენ, დანტემ ჯოჯოხეთი ცხრა გარსად დაჰყო, მაგრამ მისთვის შვიდის სიმბოლიკაც ცარიელი აბსტრაქცია კი არ არის, არამედ ალეგორია შვიდი საიღუმლო ძალის, შვიდი მიუტევებელი ცოდვისა და სულის შვიდი საჩუქრისაო. ანდა, რაღა ასე შორს მივდივართ, რუსთაველის შვიდთა მნათობთა ჰიმნი ავიღოთ, შვიდნი მთიებნი ან კიდევ ხალხურ ლექსად თქმული „ჩვენ შვიდთა ძმათა თვარელთა“, „გუშინ შვიდნი გურჯანენი“ თუ აი, ეს:

შვიდმ ქისტმა, ერთმა ფშაველმა

ხელი გაიკრეს ხმალზედა.

წამაურბინა ფშაველმა,

შვიდსავე თავ მასკრა წამზედა.

შვიდსავე აპრა მარჯვენა

ერთსა ამლათის ხანზედა,

შვიდსავე ფრანგულზე შამაჰსსა,  
სოულ ქალს დაჰკიდა ტანზედა...

ამ საკითხზე თვალის მიდევნების დროს აკაკი ბაქრაძის წერილიდან ისიც გავიგე, რომ, თურმე, ისტორიული საქართველოს სამეფო შვიდი სამთავროსგან შედგებოდა. ქართველ მეფეთა ტიტულატურაშიც შვიდი სამთავრო (ან ტომი) იხსენიება. საქართველოს ემბლემაც შვიდქიმიანი ვარსკვლავი იყო...

გარდა ამისა, დასავლეთ საქართველოში ნაპოვნ ძველთაძველ ხელშეშს თურმე სიბრტყეზე შვიდ-შვიდი ისარი ახატია; ხალხშიც ამბობენ, შვიდჯერ გაზომე, ერთხელ გასუერიო; შვიდ სადილზე შეესწრო, შვიდი ლუკმა აიღეო და სხვ. ასე რომ, საითკენაც არ გაიხედავ, მაინც იმ შვიდს წააწყდები. აკაკი ბაქრაძის იმავე წერილში ნათქვამია, რომ უცნაური დამთხვევით დიდი ქართული პოეზიაც შვიდქიმიანია: 1. შოთა რუსთაველი, 2. დავით გურამიშვილი, 3. ნიკოლოზ ბარათაშვილი, 4. ილია ჭავჭავაძე, 5. აკაკი წერეთელი, 6. ვაჟა-ფშაველა და 7. გალაკტიონ ტაბიძე.

ისევ ის შვიდი...

ჰოდა, ეს საუბრებიც ამ „შვიდქიმიანი ვარსკვლავის“ ამბით იმიტომ დავიწყეთ, რომ გვეთქვა: გალაკტიონი ჩვენი სახელოვანი მწერლობის მეშვიდე ვარსკვლავია. მერე რა? იკითხავთ თქვენ და... წინასწარ ვიცი, რასაც იტყვიო!.. არადა, ყოველივე ეს ჩემი მოგონილი ზომ არ არის. ზოგი რამ თვით გალაკტიონის პიროვნებაშიცაა ჩასაიდუმლოებული. ისიც დაჟინებით ახსენებს ამ „მაგიურ“ შვიდს:

- ... უკანასკნელ შვიდიოდე წლის თან მომსდევს ქარები.
- ... გავიდა კვლავ წელი შვიდი.
- ... ჩვენ მივდიოდით შვიდი,  
ლაშქვ მოვიდა მშვიდი.
- ... ერთხელ შვიდ წელიწადში  
შენი ცაც გაიხსნება.
- ... დაჰრილი ალუჩა —  
შვიდი წლის ბავშვი.
- ... შვიდ წელიწადს მთელი კუთხე  
რატომ უნდა ჩაკირო..
- ... საათმა ქალაქის კოშკიდან შვიდჯერ დარეკა.

დაბოლოს, ამ შვიდით თავმოებზრებული: ...ო, შვიდი...  
ო, შვიდი წელი! თანაც ეს შვიდი წელი თუ საათი არასოდეს

არ არის რეალურად აუცილებელ დროსთან დაკავშირებული. იგი ისე, ნებისმიერად თუ „შვიდფრად მოციმციმე ჯამად“ ჩნდება ხან გაფანტულად, ხანაც რომელიმე ლექსში თავმოყრილი:

ეს იყო შვიდი წლის ბავშვი.  
მაისი, მინდორი, ჩიტი.  
სიმღერა ოქროსფერ ნავში,  
ზეცათა ლაქვარდი — ჩითი.  
ო, შვიდი... ო, შვიდი წელი  
ოქროსფერ, ოქროსფერ ნავით...  
მოცარტი, შენიე, ბელლი —  
მოზვავდეს ახალი ზევით.  
გავიდა კვლავ წელი შვიდი,  
იმ ნავებს თან გაყვა რული...

ბოლოს კი:

მე თვითონ დაჭრილი ვნახე  
ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვი.

აჰ, არა, ყველაფერი ეს მაინც შემთხვევითია, იტყვიან თქვენ, ასე რომ დავიწყოთ ამოკრეფა, შეიძლება სხვა რიცხვების „თაიგულიც“ შევადგინოთ, მაგრამ ამით არაფერი არ დამტკიცდება.

მართალი ბრძანდებით! მაგრამ აკი მოგახსენეთ, რომ ამ საუბრებში მე არც არაფერს ვამტკიცებ; ჩემს შთაბეჭდილებებსა და ფიქრებს გიზიარებთ მხოლოდ. საუბარსაც იმათთან განვაგრძობ, ვისაც ეს აინტერესებს. მე კი ისევ გავყვები ერთხელ აღებულ გეზს, რადგან ეს გუმანის ან, როგორც მეცნიერები ამბობენ, ქვეცნობიერის უნებლიე განცხადების სფეროა და არა წინასწარგანგარიშებული თუ გამიზნული ზერხი, რომ ყველამ ერთნაირად გავიცგოთ. თუ თქვენც ამ გზას მიჰყვებით, იქნებ უფრო ახლობელი გახდეს ამ რიცხვთა სიმბოლიკის აზრი და მნიშვნელობა. თანაც, ეს რომ მხოლოდ ჩემი ახირება იყოს, მართლაც არ ღირდა ამაზე ლაპარაკი, მაგრამ, როგორც ვნახავთ, ახლა ამ საკითხებით მეცნიერებაც დაინტერესდა. სწორედ რომ მეცნიერება, თორემ უწინ ხომ ეს „ცდუნებანი“ უმთავრესად მაგიური წარმოდგენებისა და მისტიკის სფეროში ტრიალებდა. მას შემდეგ, რაც ადამიანმა თვლა ისწავლა, რიცხვებსაც რალაც განსაკუთრებული ნიშნები მიაწერა: წმიდა, იღუმალი, მაგიური, ბედნიერი, საბედისწერო და სხვა. საოცარია, მაგრამ კაცობრიობა ამ ცრურწმენებისაგან დღემდე ვერ გათავისუფლდა. რამდენია ისეთი, ცამეტ რიცხვს რომ ეერიდება. ლონდონში, თურმე, ვერ ნახავთ ნომერ 13 სახლს, ვერც

სართულს ან თვითმფრინავების რეისს, ამას ამჯობინებენ 12-დან პირდაპირ 14-ზე გადახტენ. ამგვარმა წარმოდგენებმა ცხოვრებიდან ლიტერატურაშიც შეაღწია, განსაკუთრებით პოეზიაში და რაღაც ისეთი ალეგორიული ფორმა მიიღო, რაც, ასე თუ ისე, მაინც იმ პირველი საწყისიდან მომდინარეობს. თქვენ ყველას გახსოვთ გალაკტიონის ბრწყინვალე ლექსი, რომელიც ასე მთავრდება:

ჩაწყვეთ მწკრივში ცამეტი ტყვია,  
ცამეტჯერ უნდა მოვიკლა თავი.

მხატვრული ალეგორიისათვის რომ დასჭირდებათ, მარტო პოეტები კი არა, მხატვრული ნარკვევების ავტორებიც ვერ იკავებენ თავს ამ ცდუნებისაგან. ამას წინათ ჩვენს პრესაში დაიბეჭდა წერილი „რიცხვთა გამოცანა“, სადაც წერია, ცოდვა გამხელილი სჯობია და ზოგჯერ ჩვენც ვართ მოქცეული რიცხვთა ამგვარ ტყვეობაშიო. ასეცაა. რა კონტექსტში და რა თვალსაზრისით არ მსჯელობენ ამ მართლაც „მაგიურ რიცხვებზე“. ჰეე, იმ „წმინდა წიგნებიდან“ მოყოლებული ამბობდნენ, პირველად იყო სიტყვაო, მერე თქვეს—გონებაო, ბოლოს ესეც შეასწორეს და თქვეს, რომ პირველად იყო საქმე. ამას წინათ კი წავიკითხე, როგორ გეკადრებათ, პირველად რიცხვი იყო. ზუსტად ასე:

— დიახ, პირველად იყო რიცხვი, რომელშიც გამოიხატება ელემენტების ჰარმონია, ვარსკვლავთა თუ ატომთა მოძრაობა, შექანიზმთა ნაწილების შეთანხმებული მოქმედება, ამოძრავებული ენერჯის სიძლიერე... ჩვენ უნდა გამოვავლინოთ ის სასწაელო რიცხვი ყოველივე ახლის დაბადებაში...

როგორც მოგახსენეთ, ამ ბოლო დროს მეცნიერებიც დაინტერესდნენ ამ საკითხებით. მე მინდა, სწორედ მათ ნაკვალევს მივყვე, რათა მშვიდობით მივალწიო იმ წერტილამდე, სადაც ჩვენთვის საინტერესო საკითხები იწყება. ეს ადვილი საქმე არ არის, თუნდაც იმიტომ, რომ ბევრი რამ ჯერ გაურკვეველია, აუხსნელი, წერენ კიდევ, ეს ბევრ თავსატეხ პრობლემას გვიყენებსო და ასახელებენ არა მარტო იმ „მაგიურ“ შვიდსა და ცხრას, არამედ სხვა რიცხვებსაც (ციფრებსაც), რომელთა „ხასიათში“ უცნაური ნიშნებია აღმოჩენილი. ასე, მაგალითად, ფიზიკოსები ცდილობენ ამოიციონ, კვანტურ ფიზიკაში ასეთი „გასაოცარი სიჭიუტით“ რატომ მეორდება 137. სხვა ციფრებთან ურთიერთობაში 41-იც საოცარ თვისებებს ამჟღავნებს თურმე. რომ ავიღოთ ნებისმიერი ხუთნიშნა რიცხვი, მაგალითად, 14965 (რაც მიიღება 365-ის გამრავლებით 41-ზე), როგორც არ უნდა გადავსვათ ციფრები (41956, 96514,

56149 და ასე შემდეგ), ყოველი მათგანი, თურმე უნაშთოდ იყო-  
და 41-ზე.

ასე რომ ეძებონ, ალბათ, სხვა რიცხვებსაც აღმოაჩნდებათ ასეთი ან სხვაგვარი უცნაურობანი, მაგრამ მე ეს სულაც არ მინტერესებს, მე მინდა ვიცოდე, როგორ აღმოაჩინეს პირველად ეს „უცნაური თვისება?“ კენჭების წუწნის მეთოდით ხომ არა?

ჰო, რატომ მინტერესებს? პირდაპირ გეტყვით: როცა გალაკტიონთან ვკითხულობთ ინტეგრალურ სტრიქონებს, სტროფებს თუ მთლიანად ლექსებს, მართო ის კი არ გვინდა გავიგოთ, რა წერია და რა იგულისხმება ამ ინტეგრალებში, არამედ ისიც, როგორ მოსდის პოეტს თავში ამგვარი კონსტრუქციის ფრაზები — „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“ ან სხვა რამ, რაზედაც ადრეც ვწერდით და რაც ასე დამახასიათებელია გალაკტიონის შემოქმედებისათვის. როგორ ხდება იმ „ლოგიკური ბირთვის“ თუ „სინტაქსური აპარატის“ აფეთქება, რაც პოეტს ათქმევინებს: „ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი“, საიდან მოდის ამდენი მეტაფორული საოცრებანი, სადაც ერთიანდება სრულიად განსხვავებული და ლოგიკურად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი სიტყვები („... ჭარხალი ხარხარს“).

მეცნიერთათვის თუ რიცხვთა სიმბოლიკის ის „მაგია“ თავსამტკრევი საკითხი, ჩვენთვის — ეს და, რა თქმა უნდა, ისიც, თუ რა კავშირშია ერთი მეორესთან. ცხადია, აქ საგნებისა და მოვლენების თავისებურ ხედვასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ ხომ უნდა ვიცოდეთ, რა ქმნის ამ „თავისებურებას“ და როგორია მისი შედეგითანამედროვე ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია, რადგან... აბა, თქვენ თვითონ იფიქრეთ, რამდენაირ, ხშირად სრულიად უცნაურ ფორმებში არ გამოხატავენ თანამედროვე მწერლები, მხატვრები, კომპოზიტორები სამყაროს. ხშირ შემთხვევაში «отлет фантазии от жизни» ისე რადიკალურია, რომ ჩვენ ვერ ვამყარებთ კავშირს ორ მოდულს შორის: „რა ითქვა“ და „როგორ ითქვა“. ასეთ შემთხვევაში შემოქმედი უბრალოდ გვიპასუხებს ხოლმე: „მე ასე ვხედავ“. ნამდვილად ასეა ეს თუ არა, ძნელი დასადგენია, მაგრამ რაკი ეს ფაქტია, ანგარიშის გაწევაც უნდა. ამიტომ მე ისიც მინტერესებს, თუ რა იმპულსები ამოძრავებდა გალაკტიონს, როცა თავის პოეტურ ინტეგრალებს ქმნიდა. რა სულიერი მდგომარეობის შედეგია მისი უცნაური შედეგები. რატომ მიდიოდა იგი ზოგჯერ შეურაცხად მდგომარეობამდე, რა დემონები სწეწდნენ მის ზულს, რაც იმ ზღაპრულ პოეტურ ხილვებში ვლინდებოდა. ყოველივე

ეს შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის კვლევის სფეროა, და, რამდენადაც მე მესმის, ალ ე გ ო რ ი უ ლ ი კ ა ვ შ ი რ ი ც აქვს ისევ იმ რიცხვითა სიმბოლიკასთან. მეც ამიტომ ვეძებ მეცნიერთა წიგნებში პასუხს კითხვაზე: რატომ იქცა, ვთქვათ, შვიდი მთელ მსოფლიოში ამგვარ სიმბოლურ ნიშნად, ან რა რეალური საფუძველი გააჩნია ამას. ჩემდა თავად, რა თქმა უნდა, ამ კითხვებზე პასუხის გამცემი არ ვარ, რადგან დიდი არაფერი გამეგება ამისი, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც სპეციალისტების აზრი შემიძლია მოგაწოდოთ, დასკვნების გამოტანა კი ჩემთან ერთად თქვენც მოგანდოთ, შემდეგ კი, როცა ამ გზით ისევ სპეციფიკურ ლიტერატურულ პრობლემებთან მივალთ, ჩემს ვარაუდებსაც მოგახსენებთ. ამისთვის საჭიროა თავი დაეიზღვიოთ იმ ცდუნებათაგან, რაც გზადაგზა შეგვხვდება, თორემ ისეც ხდება ხოლმე: როცა მეცნიერებს აღამიანთა გონებისათვის ძნელად ასახსნელი ფაქტები უგროვდებათ, უარყოფენ ამ ფაქტებს ან კიდევ თვითონ ექცევიან ცრურწმენათა გავლენაში, და ათასგვარ მითებს თხზავენ რეალური, მაგრამ ჯერჯერობით აუხსნელი ფაქტების შესახებ. ჩვენ კი როცა ამგვარ „მითებს“ ვებრძვიტ, ზოგჯერ, მათთან ერთად იმ რეალურ ფაქტებსაც ვეწინააღმდეგებთ მივხვებთ ხოლმე. მაგრამ ისეც ხდება, რომ მეცნიერება კვლავ უბრუნდება ამ „უცნაურ ფაქტებს“ და გასაოცარ აღმოჩენებს აკეთებს, რა თქმა უნდა, უკვე ყოველგვარი ცრურწმენისა და მისტიკის გარეშე. მეც ამიტომ მგონია, რომ ჯერაც გამოუცნობ ფაქტებს კი არ უნდა ვებრძოდოთ, არამედ მათ არამეცნიერულ ინტერპრეტაციას, თანაც ერთგვარი მოთმინებაც გამოვიჩინოთ. თორემ ვინ იცის. ამ „შეუძლებლისა“ და „შესაძლებლის“ ურთიერთობა როგორ შეიცვლება მომავალში. ა. აინ-შტაინი წერს:

— ყველამ იცის, რომ არის რაღაც, რომლის გაკეთება შეუძლებელია, მაგრამ გამოჩნდება ერთი გადარეული, რომელმაც ეს არ იცის და შეუძლებელს შესაძლებლად გახდის...

მერე ყოველივე ეს ჩვეულებრივ მოვლენად იქცევა. ამიტომაც ამბობენ, ყოველ ახალ აღმოჩენასთან დამოკიდებულება სამ საფეხურს გაივლისო:

პირველად იტყვიან:

— ოჰ, ეს შეუძლებელია!..

მეორედ:

— შეიძლება ასეც იყოს!

მესამედ:

— აბა, სხვაგვარად როგორ შეიძლებოდა ყოფილიყო?!

## სკინავით ბნელ სვეულეზში

### ბამოუცნობ ქიქერებს...

შვიდი, პლიუს ან მინუს ორი...

მეც ამიტომ ვუბრუნდები ამ საკითხს, მაგრამ ახლა უკვე მეცნიერების მიერ ჩატარებული კვლევა-ძიების ასპექტში და, რა თქმა უნდა, გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებთან დაკავშირებით. სპეციალისტების აზრით, ეს საკითხი ეხება ე. წ. უშუალო ანუ ხანმოკლე მეხსიერების მოცულობის საზღვრების დადგენას. ფსიქოლოგები კარგა ხანია, რაც ამ პრობლემას სწავლობენ, მაგრამ სარწმუნო ფაქტების კონსტანტაციის გარდა, რამე გარკვეული დასკვნებისათვის ჯერ არ მიუღწევიათ. საკვლევი პრობლემა ასეა დასმული: არსებობს თუ არა ნორმა იმისი, რისი ერთდროული აღქმა შეიძლება და რისი — არა, თუ თავად ამგვარი ნორმის უქონლობა წარმოადგენს ნორმას? ცნობილია, რომ ბგერის ზედმეტი სიხშირე უკვე აღარ გვესმის. ხომ არ არის ასეთივე მოვლენა სხვადასხვა ოდენობის ინფორმაციის ერთდროული აღქმის დროს? რამდენადაც პოეზიაც ინფორმაციის გადაცემაა, ხოლო პოეტურ თავისუფლებას ინფორმაციის გაფართოება მოსდევს, ეს საკითხი ბუნებრივად უკავშირდება მხატვრული ნაწარმოების სიმულტანური გამოსახვის თუ აღქმის შესაძლებლობათა საზღვრებს. ამ საკითხით, უწინარეს ყოვლისა, ისევ ინფორმაციის თეორია დაინტერესდა. გამოითქვა აზრი, რომ პოეტური ინფორმაცია „მრავალარხიანია“, და რომ ცალკეული არხების შესწავლა აყვანილი უნდა იქნას „ლექსის მათემატიკური ანალიზის სიმალემდე“. ვინც ამგვარი ანალიზი უნდა გააკეთოს, იმათ მისამართით ჯერ კიდევ პასკალი წერდა:

— სულაც არაა აუცილებელი, რომ ისინი მაინცდამაინც დიდი მათემატიკოსები იყვნენ, ვინაიდან მათემატიკა საწყისთა ურიცხვ სიმრავლეს მოიცავს, ხოლო გონება შეიძლება ისეთნა-

ირად აზროვნებდეს, რომ მხოლოდ მცირერიცხოვან საწყისთა არსში წვდომა, მათ სიღრმეში შეღწევა შეეძლოს, მაგრამ მეორეს მხრივ, სრულიად უმწეო აღმოჩნდეს იმ შემთხვევაში, როცა საქმე ეხება მრავალრიცხოვან საწყისებზე დაფუძნებულ საგანთა არსში წვდომას...

შეიძლება ამგვარ ანალიზსაც „ჰიპერმათემატიზაციის“ იერი დაჰკრავდეს, მაგრამ ჩვენთვის ამჟამად საინტერესო მხოლოდ ისაა, რომ ამ საწყის ინფორმაციათა ურიცხვ სიმრავლეთა აღქმის დროს რსევ იმ „მაგიურმა შვიდმა“ იჩინა თავი. ამერიკელი ფსიქოლოგი ჯ. მილერი 1956 წელს გამოქვეყნებულ შრომაში: „მაგიური რიცხვი შვიდი, პლიუს ან მინუს ორი“, წერს:

— შვიდი წელია, რაც ეს რიცხვი ფეხდაფეხ დამდევს (ჰმ, წელიც შვიდი! — მ. კ.). მე ყველგან ვაწყდები მას მუშაობის დროს. იგი თვალწინ მიდგას, როცა ჩვენს ყველაზე პოპულარულ ეურნალებს ვკითხულობ. ეს რიცხვი სხვადასხვა სახეს იღებს: ზოგჯერ — დიდს, ზოგჯერ — პატარას, მაგრამ იმდენად მაინც არ იცვლება, რომ ვერ ვიცნო. სიჭიუტე, რითაც ეს რიცხვი თან მდევს, არ შეიძლება უბრალო დამთხვევით აიხსნას...

ერთხელ ვთქვი და ახლაც ვიმეორებ (მინდა დამიჯეროთ და იმიტომ), რომ გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებზე ფიქრის დროს მეც ეს მოუშორებელი შვიდი მდევს თან. ამის შეგრძნება კიდევ უფრო მიძლიერდება, როცა ინფორმაციის თეორიას ვეცნობი, რომლის მიხედვითაც ცდილობენ ცნობების გადაცემისა და გადამუშავების ანუ კომუნიკაციის საკითხების (მათ შორის პოეტურის) შესწავლას. ეს პროცესი რამდენადმე დააჩქარა ავტომატიკის მოძალებამ. ინჟინრებმა ფსიქოლოგებს მოუხმეს მათთვის საინტერესო პრობლემების გასარკვევად. ამან მეცნიერების ისეთი დარგის განვითარება გამოიწვია, როგორიცაა საინჟინრო ფსიქოლოგია. დაისახა სრულიად გარკვეული ამოცანა — გაეზომათ ინფორმაციის გამტარუნარიანობა და... დასწყევლოს ღმერთმა! ისევ შვიდი! რა სახის ცდები არ ჩაატარეს, ყველგან ისევ ეს შვიდი ამოტივტივდა, ჯერ მხედველობითი, შემდეგ კი სმენითი აღქმის დროს. პრაქტიკულმა საჭიროებამ რომ მოითხოვა, ამ საკითხით ჩვენი, საბჭოთა მეცნიერებიც დაინტერესდნენ. ლენინგრადის საინჟინრო ინსტიტუტის ერთ-ერთმა თანამშრომელმა შეისწავლა პრობლემა საავიაციო ხაზების დისპეტჩერებისათვის, რომელნიც ერთდროულად იღებენ ინფორმაციას სხვადასხვა წყაროებიდან. ამისთვის სტრუქტურული ლინგვისტიკის მიღწევებიც გა-

„მოიყენეს, რათა გაერკვიათ ფრაზის სიგრძისა“ და სიღრმის ზეგავლენა აღქმაზე (ხედავთ, სად ისახება პოეტური ინტეგრალების აღქმის პრობლემა?!). ამასთან, ფრაზის სიგრძეს განსაზღვრავდნენ სიტყვების რაოდენობით, ხოლო სიღრმეს — ნაწილების ანუ შტოების თანაფარდობით. ფრაზის სტრუქტურას წარმოიდგენდნენ ხის სახით. ყოველ შტოს თავისი ნომერი ჰქონდა. ამ ნომრებს აერთიანებდნენ და გამოდიოდა სიღრმის შეფასება. ფრაზის შტოები შეიფარდებოდა ინფორმაციის ნაწილებს, თუ ეს ნაწილები შვიდზე მეტი იყო, დისპეტჩერს ფრაზის არც მთლიანად აღქმა შეეძლო და არც ნაწილებისა. რამდენაირი ცდაც არ ჩაატარეს, ეს შვიდი მაინც „მოუცილებელ ჭირად“ იქცა.

რაკი პოეტური ინტეგრალების სიმულტანური აღქმის დროს ჩვენც რაღაც ამგვარ მოვლენას ვაწყდებით, უკვე ძალაუვნებურადაც უნდა მივყვეთ ამ გზას...

... იმ „შვიდის მაგიის“ შესწავლაც ასე დაიწყეს. მეცნიერები მისი წარმოშობის საკითხსაც შეეხნენ. ჯერ ფიქრობდნენ, რომ შვიდის სიმბოლკის წარმოშობა უშუალოდ უკავშირდება შვიდი მნათობის მოძრაობაზე დაკვირვებას, როცა ადამიანები სწავლობდნენ დროს გაზომვას და მისი ერთეულების დათვლას. იყო შვიდის მაგიასთან დაკავშირებული სხვა ასტროლოგიური ჰიპოთეზებიც, მაგრამ ახლა ფიქრობენ, რომ ეს სულაც ვერ ამოწურავს ამ საკითხს. ეს გასაგებიცაა, რადგან ამ „მკვარტლით გამურულ ქოხს“ (ვაყას ალევორია) იმდენი ბნელი და ჯერაც გაუნათებელი „ყურე-მარეები“ აქვს, რომ ერთხანს ჩვენც იმ წყვილიაღში მოგვიხდება ხელის ფათური. აქ მთავარი ისაა, რომ იმედი ვიქონიოთ, ვინ იცის, იქნებ ისეთ ხერხს მივაგნოთ, რაც იმ ბნელეთიდან გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების გაჩირალდნებულ დარბაზში თუ არ გავგიყვანს, ძიების სწორ გეზს მაინც მოგვცემს. სხვა რომ არა იყოს, ეს ფსიქოლოგიურად მაინც შეგვაშინადებს ისეთი პოეტური ინტეგრალების აღსაქმელად, რასაც შეიძლება დიდი ვერაფერი გავუგოთ, მაგრამ ემოციურ ინფორმაციას მაინც მივიღებთ, რაც ესთეტიკურ სიამოვნებად იქცევა...

**რუბიკონის გადალახვა...**

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ამ ბოლო დროს ფსიქოფიზიკოსებიც დაინტერესდნენ, აქვს თუ არა რამე რეალური საფუძველი რიცხვ-

თა სიმბოლიკას, კერძოდ, იმ „მაგიურ შვიდს“ და... თქვენ რა გგონიათ? აღმოჩნდა, რომ აქვს! თანაც ისე დარწმუნებული არიან, რომ ამბობენ, ანაწი ახლა არც ერთ სერიოზულ მეცნიერს ეჭვი არ ეპარებაო. აი რას წერენ ისინი:

ათეული წლების მანძილზე ადამიანს გამოუმუშავდა ისეთი „მუდმივი ოდენობა“ (постоянная величина), როგორცაა უშუალო მეხსიერების მოცულობა. მისთვის უფრო ადვილი იყო ეფიქრა ერთ გვარ საგნებზე, თუკი მათი რაოდენობა არ აღემატებოდა შვიდს; ამიტომაც მიიღტვოდა ინსტინქტურად ამ რიცხვისაყენ. ეს შეზღუდვა რომ არ იყოს, ადამიანის ტვინში ქაოსი იქნებოდა, რაც შეუძლებელს გახდიდა აზროვნებას (ხალხში ამაზე უბრალოდ ამბობენ: „ყველაფერი ამერია თავში“, „ტვინი გადამიბრუნდა“ ან სხვა რამ). შექსპირის მიხედვით, ჰამლეტს გულში იმდენი ზრახვა უტრიალებს, რომ გონებაში აღარ ეტევა და ყოფნა-არყოფნის მიჯნაზე აყენებს მას.

არის შემთხვევები, როცა ეს „მუდმივი ოდენობა“ გადაცდება იმ „მაგიურ შვიდს“, რაც ზედმეტი ნერვული დაძაბულობისა და ფიზიოლოგიური აპარატის გადატვირთვის შედეგია. ამერიკელმა მეცნიერმა მილერმა „ყვითელი ეშმაკის“ ქვეყანაში ამას ყველაზე პოპულარული საზომი მიუყენა და თქვა:

— ჩვენს საფულეში ეტევა მხოლოდ შვიდი მონეტა, დოლარია ის თუ ცენტი, ეს სულერთია...

სხვათა შორის, ყველას „საფულეში“ როდი ეტევა თუნდაც ის შვიდი „მონეტა“. ესეც ადამიანის უნარზეა დამოკიდებული, თორემ ვანეითარების რაც უფრო დაბალ საფეხურზე დგას ცოცხალი არსება, ის „საფულე“ თურმე უფრო ნაკლებ ტევადი აქვს. ფიზიოლოგების მიერ ჩატარებული ცდების მიხედვით აღმოჩნდა, რომ ბაყაყებს არ შეუძლიათ ორი ობიექტის ერთად აღქმა. თუ ერთი ბუზი მიფრინავს, იგი ხედავს თავის მსხვერპლს და იკერს კიდევ, მაგრამ თუ ორი მიფრინავს ერთად, ვერც ერთს ვერ ხედავს. ამაზე ხუმრობენ კიდევ, იმ საცოდავმა ბუზებმა რომ იცოდნენ ეს, სულ წყვილ-წყვილად იფრენდნენო. ცხადია, აქაც აღქმის იმავე სასაზღერო სიტუაციასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ უფრო დაბალთან — ერთთან. ადამიანს კი ერთდროულად შვიდი ერთეულის აღქმა შეუძლია. შვიდის, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში რვის, ცხრის ან მეტის, ამიტომ ამბობენ, შვიდამდე (ჩათვლით) ის „მუდმივი ოდენობა“ ოპტიმალურია, ამის ზევით კი კრიზისულია, რადგან იქ ყველაფერი ერთმანეთში ირევა

და გამოდის არაფერი, მართალია, „მოქმედი არაფერი“, მაგრამ მაინც...

ამას რომ ვამბობ, მხედველობაში ჩვეულებრივი ადამიანები მყავს, თორემ გენიალური შემოქმედნი, როგორც ჩანს, დროდადრო კიდევაც ახერხებენ ამას. ისინი წარმოსახვის უდიდესი დაძაბვითა და შემოქმედებითი ენერჯის მოზღვაებით გადალახავენ ხოლმე იმ შეიღის რუბიკონს და ისეთ იღუმალ სფეროს აღწევენ, რაც არსებითად განსხვავებულია ოპტიმალურ ჩარჩოებში მოქცეული სინამდვილისაგან. ახლა ისიც უნდა ვიკითხოთ, რა სფეროა ის, რატომღა იღუმალი ან რა ძალა იზიდავს მისკენ ჭეშმარიტად შემოქმედ ადამიანებს?

ამაზე უნდა პირდაპირ გითხრათ: თუ ჩვენ მოვახერხებთ ამ, თითქოსდა უბრალო, მაგრამ არსებითად უაღრესად რთულ კითხვებზე ასე თუ ისე დამაჭერებელი პასუხების გაცემას, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პოეტური ინტეგრალების რუბიკონი გადალახულია!..

ამისათვის კი ჯერ ის უნდა ვიკითხოთ: რა არის იმ „მაგიური“ შეიღის შემდეგ? პასუხი აქ შეიძლება სრულიად მარტივიც იყოს: რა და, ადამიანური სრულყოფის ახალი საფეხურები: რვა და ცხრა. აბა, ამის თქმას რა დიდი საქმე უნდა. შეიღის შემდეგ რომ რვა მოდის, ხოლო რვის შემდეგ — ცხრა, ეს ბალმაც კარგად იცის, მაგრამ უნდა მოვახსენოთ, რომ ჩვენთვის ის „რუბიკონი“ სწორედ აქ იწყება. წინასწარ გეტყვით: „მაგიურ შეიღზე“ თუ ამდენი მიეთმოეთი დაგვჭირდა, ეს იღუმალებით მოსილი რვა და ცხრა შეიძლება სულ მოუცილებელ ჭირად გვექცეს. თანაც ეს ისეთი ლაბირინთია, თუ არაიდანას ძაფი არ მოვიშველიეთ, რუბიკონს გადავლახავთ კი არა, სადმე სტიქსის ჭაობში ჩავეფლობით. ასე რომ არ მოგვივიდეს, გზის გამკვლევ „არიადნად“ შეგვიძლია არა ძველებური ცრურწმენები, არამედ მხოლოდ თანამედროვე მეცნიერება და მისი უახლესი მიღწევები გამოვიყენოთ. თანაც დიდი სიფრთხილევ გვმართებს, რადგან არც ეს „არიადნას ძაფია“ ყოველთვის საიმედო. მასში იმდენი საალაბედო საკითხია, რომ ვინ იცის, რა გზაზე დავაყენებს. ხომ ამბობენ, დაბნეულობისაკენ ათასი გზა მიდის, ჭეშმარიტებისაკენ კი მხოლოდ ერთიო. ჰოდა, ვის შეუძლია თქვას, რომ იმ ათასი გზიდან მაინცა და მაინც მის მიერ არჩეულია ჭეშმარიტი? არავის! ამიტომ სჯობს, ერთხელ კიდევ გავიხსენოთ გალაკტიონის სიტყვები:

არ ვიცი ეს გზა  
საითკენ მიდის,

... როგორც ამბობენ, ადამიანის ყველაზე დიდი საიდუმლო თავის ტვინის მუშაობაა. ამის შედეგებს ჩვენ ყველანი ვხედავთ და ეს გასაგებია, მაგრამ როგორ მუშაობს ის — დღემდე საიდუმლოებითაა მოსილი. საერთო აზრით, ამის გამო ტვინის შესაძლებლობანი მხოლოდ ნაწილობრივია გამოვლინებული, თუმცა გარკვევით ვერც იმას ვიტყვით, თუ რას ნიშნავს ეს „ნაწილობრივ.“ ლ. კუპრიანოვიჩი 1971 წელს გამოცემულ წიგნში «резервы памяти» წერს, რომ ადამიანის თავის ტვინში 15 მილიარდამდე უჯრედი. ამათგან ჩვენ დაახლოებით ოთხ პროცენტს ვიყენებთ, დანარჩენი ოთხმოცდათექვსმეტი პროცენტი რეზერვშიაო. იქვე წერია, რომ ადამიანების მხოლოდ ერთი პროცენტი იყენებს ასე თუ ისე ეფექტურად თავის ტვინის შესაძლებლობებს. მაგრამ ამ აზრს ყველა როდი იზიარებს. მაგალითად, ს. ივანოვი წერს, აჰ, გარდა ამ 15 მილიარდი უჯრედისა, ყველაფერი მითიაო. მერე რა, ჩვენ, ლიტერატორები, არც მითებს ვწუნობთ, თუკი ამით ჭეშმარიტების თუნდაც ჰიპერბოლურ სურათს ვიღებთ. ეს კი, როგორც ჩანს, ასეა, რადგან იგივე ივანოვი წიგნის დასასრულს თვითონაც პათეტურად აცხადებს:

— ჩვენ ახლა შევდივართ ადამიანის თავის ტვინისა და ფსიქიკის შესწავლის ახალ ფაზაში. ძველი წარმოდგენებისა და შეზღუდულობის ბორკილები იმსხვრევა და იწყება ადამიანის პიროვნების ყველა რეზერვის გამოყენება, ჩვეულებრივი „განსჯის საშუალებებიდან — შემოქმედებითი ინტუიციამდე“...

აჰ ჩვენ შეგვიძლია დავუმატოთ, რომ უამისოდ არც არავითარი პოეზია არსებობს და არც ნამდვილი მეცნიერება, სადაც ბევრი რამ ინტუიციანურადცაა დამოკიდებული. ეს ბუნებრივად იწვევს ვარაუდებისა და ჰიპოთეზების მრავალფეროვნებას. ერთ-ერთი ასეთი ჰიპოთეზის მიხედვით, ადამიანის თავის ტვინი ერთიანი ცენტრი კი არ არის, არამედ ცხრა სხვადასხვა სფეროსაგან (ბლოკისაგან) შემდგარი. მართალია, აკად. ლურიე პირდაპირ არ წერს „ცხრაო“, მაგრამ ფაქტიურად მასთანაც ასეა. მისი აზრით, თავის ტვინი სამი ბლოკისგან შედგება, ყოველ ბლოკს კი სამი ზონა აქვს. სამჯერ სამი კი, მოგეხსენებათ, მაინც ცხრაა.

სხვები წერენ, რომ ცხრიდან შვიდი (ისევ შვიდი!) ასე თუ ისე „განათებულია“, მოქმედი, დანარჩენი ორი კი (რვა და ცხრა)

ჩაბნელებული. უმოქმედო; ის „რუბიკონიც“ მათ შორისაა. ერთის მხრივ შვიდამდე, მეორეს მხრივ რვა და ცხრა. ფაქტიურად, თუ ეს სულ სხვა სფეროები არ არის, ყოველ შემთხვევაში, ხარისხობრივად მკვეთრადაა განსხვავებული. მეცნიერები ამას უმაღლესი ინტელექტის (8) და უმაღლესი ემოციების (9) ან სხვაგვარად, „ზეცნობიერის“ სფეროს უწოდებენ. აღსანიშნავია, რომ ეს ტერმინი პირველად დიდმა რუსმა რეჟისორმა კ. სტანისლავსკიმ გამოიყენა, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „შემოქმედების მხოლოდ უმაღლესი და ურთულესი მექანიზმის გამოსახატავად“. თუ ვინმეს ჩვენი გამოთქმები: „უმაღლესი ინტელექტის (8) და უმაღლესი ემოციების (9) სფერო“ — არ მოსწონს, შეუძლია ეს ტერმინი — „ზეცნობიერი“ იხმაროს, რადგან ესეც შეუცნობის უმაღლეს სფეროს გამოხატავს. ამით მინდა ვთქვა, რომ ცნობიერება სამ ფაზად წარმოადგინება: ქვეცნობიერი, ცნობიერი და ზეცნობიერი. ქვეცნობიერი ისაა, რაც არის, მაგრამ გაცნობიერებული არა გვაქვს, ცნობიერი — რაც არის და გაცნაურებულიც გვაქვს, ხოლო ზეცნობიერი — რაც ჯერ არც არის და არც ჩვენს ცნობიერებაშია მოცემული. შემოქმედება ამ სფეროებთან ჰიდილია: ქვეცნობიერის, ცნობიერისა და ზეცნობიერის. ან როგორც გალაკტიონი ამბობს, „უხილავ-ფარულის“ თუ „სამარად-ჟამოდ დაუნახავის“ გაცნაურება და „სილამაზეში გამოსახება“ (ესეც გალაკტიონის გამოთქმაა). ეს უადრესად რთული, „გონების წამლები“ პროცესია. სამაგიეროდ, ყველაფერი რაც ჩვენს ცნობიერებაშია, იმ ორი ფაზის — ქვეცნობიერისა და ზეცნობიერის სფეროშია მოპოვებული. ეს კი წარმოსახვის განსაკუთრებულ დამბვას მოითხოვს. თქვენც კარგად მოგეხსენებათ, რომ ძველად ამისთვის მოუხმობდნენ ღმერთებს, მუზებს, მფარველ ანგელოზებს, ღვთაებრივ შთაგონებას, ნათელმზილველობის ძალას, რაც იმ „რუბიკონის გადალახვის“ საშუალებაა. რილკე ამას „წმინდა გადალახვას“ (reine Übersteigung) უწოდებს. იქ კი, იმ შვიდის იქით, ისეთი სამყარო იწყება, რაც არც გონებას ემორჩილება, არც განსჯას და არც ცნებებში გამოიხატება. ამიტომ უწოდებენ მას „ზეარსულ არყოფნას“, „არარსებულ არსებობას“, „მესამე სინამდვილეს“, „არაფრის სიცარიელეს“ თუ „აბსოლუტურ ერთს“, რაზედაც ჯერ კიდევ პლატონი წერდა, რომ „ის არც გამოითქმება, არც მოიაზრება, არც შეიცნობა, არც არაფერი მისი არსებობიდან არ შეიგრძნობა“, რადგან „არ არის იგი არც სული, არც გონი,

არც ოცნებისა და ფიქრის მქონებელი, არც სიტყვისა და გონების... იგი არც სიტყვაა, არც გონება, არც გამოითქმის, არც იაზრების; არც რიცხვია, არც წესრიგია, არც სიდიდეა, არც სიმცირეა, არც თანასწორობაა, არც უთანასწორობა; არც მსგავსებაა, არც არმსგავსება“ (დენიზა დუმბაძის შრომიდან: „დიონისე არეოპაგელი და დანტე“)...

... საქმე ამ შემთხვევაში „უმაღლესი არსებობის“ და „უმაღლესი იდემალების“ (höheres Geleimnis) ან, ბაირონის მიხედვით, „ორი საწყისის უდიდესი საიდუმლოების“ წვდომას ეხება, იმ სამყაროში შეღწევას, რასაც ბარათაშვილის მიხედვით, ფიქრნი ჩვენნი ვერა სწვდებიან. ამისთვის უფრო ძლიერი წარმოსახვის ადამიანია საჭირო, ისეთი, როგორიც ფაუსტია. მხოლოდ მას, მისანსა და ნათელმზილველს, შეუძლია წარმოსახვით გაცდეს რეალურ სინამდვილეს (die reale Wirklichkeit hinauszu denken) და სწვდეს იმ იდეალურ მხარეს, რაც სამყაროს მთლიანობის, ე. ი. დროისა და სივრცის მიღმა იმყოფება. ის მხარე იმიტომაა მიუღწეველი ადამიანისათვის, რომ არაფრის სიციარიელეა, აბსოლუტური მარტობა თუ „მარადცარიელი სიშორის“ უსაზღვრობა. მისი მხოლოდ მეტაფიზიკური ჰერეტიკა შეუძლიათ თურმე ვიზიონერული ხილვის ადამიანებს.

ფაუსტს ეს არ აშინებს. იცის, რომ იქ არაფრის სიციარიელეა, მაგრამ, მოგვეხსენებათ, მაინც ეუბნება მეფისტოფელს:

შენს „არაფერში“, იმედი მაქვს, ვპოვებ ყველაფერს...  
(In deinem Nichts hoff ich All zu finden).

როცა მეფისტოფელი ფაუსტს დედათა მხარის „ელვარე გასაღებს“ აძლევს, ეუბნება:

მაშ, ჩაიძირე! ან ამაღლე! — ასეც თუ ვიტყვი,  
იგივე იქნება — გაემგზავრე არსებულს იქით,  
სად სახეთაგან განძარცვული არის სამყარო!  
იქ დასტკბი იმით, რაც არ არის და რაც არ ხარობს...

„ელვარე გასაღები“ ფაუსტში შემოქმედის ისეთ ტიტანურ ძალას აღვიძებს, რომ თვით ელენესა და პარიზის მითიურ სახეებს ხილულ ფორმას აძლევს. ეს პოეტური ალეგორია შემდეგ ფართოდ ვრცელდება. ხომ გახსოვთ, ვ. ბრიუსოვს ამგვარი გასაღებით შეიარაღებულ „Кляувар“-ს რომ უწოდებდნენ? ფაუსტიც ამ გასაღებით მიდის დიდ სიღრმისაკენ (ბაირონი

რომ „სივრცის უფსკრულს“ უწოდებდა) და ნახავს ცეცხლის ალში გახვეულ სამფეხას. მისი ალის შუქზე შენიშნავს დედებს: ზოგი ზის, ზოგი დგას, ზოგიც დადის, რადგან

მარადი აზრის დაუცხრომელ, მარად ქმნადობას,  
ასე სჩვევია უსასრულო ცვალებადობა!

ის დედები გარემოცულნი არიან „ყველა ქმნილების სურათებით“, მაგრამ ფაუსტს მაინც ვერ შეამჩნიებენ, რადგან მხოლოდ სჭემებს ხედავენ (გალაქტიონი რომ „ჩონჩხიან ტყეებს“ უწოდებს). იქ ფაუსტი მხოლოდ იმ პირობით შეაღწევს, თუ „არსებობის საზღვარს“ გადასცდება. ადრე ფიქრობდნენ, რომ ეს საზღვარი რეალურსა და ირრეალურს, ამქვეყნიურსა და იმქვეყნიურს, თუ სინამდვილესა და წარმოსახულს შორის გადის, რაც მკვეთრად მიჯნავს ერთმანეთისაგან ბუნებრივსა და ზებუნებრივს ან აქ არსებულსა და ტრანსცენდენტურს...

არსებობის მწვერვალი...

მე მინდა, რომ ამ საკითხს სხვაგვარად შევხედოთ და ვთქვათ, რომ ის უმადლესი სფეროებიცა და ის საზღვარიც თვით ადამიანშია, მისთვის შესაძლებელს და შეუძლებელს, შეცნობილსა და შეუცნობს, შეიღისა და შევიდის შემდგომს, ე. ი. ოპტიმალურსა და კრიზისულს შორის ან სულაც მის ზეცნობიერ სფეროებში. სხვა ყველაფერი ფილოსოფიური აბსტრაქცია თუ პოეტური ალეგორიაა, რის მიხედვითაც შემოქმედი ადამიანი შორდება ყოფიერების, როგორც მთლიანობის, ორივე სფეროს და მიდის მესამესაკენ — არსებობის სიცარიელისაკენ, სადაც თავისუფლდება ხილული რეალობისაგან და გადის უხილავში, ე. ი. ისევ შეცნობილიდან შეუცნობში. ეს ის გზაა, რისკენაც ყველა დიდი პოეტი, მათ შორის გალაქტიონიც, მიისწრაფვის, მაგრამ საკითხი მაინც ისმის: სად არის ის იდუმალებით მოსილი მხარე? ადამიანში თუ მის გარეშე; მაღლა თუ დაბლა, ზევით თუ ქვევით, ან, იქნება, არც მაღლაა და არც დაბლა, არც ზევით, არც ქვევით და ერთნაირად შეიძლება ითქვას: „ჩაიძირე!“ ან „აღსდექე!“ გოეთესათვის ეს არსებულში ჩაღრმავებაცაა და ჭერაც არარსებულში ამაღლებაც. ყოველ შემთხვევაში, იგი საკმაოდ კრიტიკულადაა განწყობილი ყოველგვარი ტრანსცენდენტის მიმართ. ამიტომ უბრუნდება ამქვეყნიურს და მშვენიერების იდეალურ სახეს — ელენესაც აქ გამოიხმობს. ვაჟასაც მის გაქვარტლულ ქოხში მოევლი-

ნება „მთელი პლანეტის სიტურფე“, გალაკტიონის ლურჯა ცხენე-  
ბიც „სამუდამო მხარიდან“ ჩვენსკენ მოიჩქარიან; რატომ? იმიტომ,  
რომ იქ ვერაფერი ჰპოვა ცივი და მიუსაფარი „მდუმარების გარე-  
შე“. შეგახსენებთ, რომ გოეთეს ფაუსტიც ვერ შეესიტყვა დე-  
დებს, ვერც ვაჟამ მიაწვდინა ხმა იქიდან მოვლენილ ლანდებს, მათ  
შორის კონტაქტი შეუძლებელი აღმოჩნდა, რადგან იქ უსახეო-  
ბაა, უფორმობა, ქაოსი, ნისლი, ბინდი, არაფერი თუ ჯერაც არაფე-  
რი, რაც მოძრაობს და ელის განსახიერებას, ე. ი. მიქელანჯელოსე-  
ბურ შემოქმედ გენიას, რომელიც ღვთაებრივ ხმას ხელებით უს-  
მენს ქვაში...

ასეა შვილის ფარგლებში და მის ზევით — მერვესა და მეცხრე-  
ში. აქ ისაა, რაც ცნობიერია და სახეებში გამოვლენილი, იქ კი  
რალაც სხვა — ზეცნობიერი, დიდი და შეუძლებელი, რაც შიშს იწ-  
ვევს და ქმნის კრიზისულ სიტუაციას, ზოგჯერ კი „სიგაჟის ფრთე-  
ბის შეხების“ საშიშროებასაც. ასეთია ვალერის მარტოობა,  
რომელიც არსებობის მწვერვალზე იმყოფება. იქ ფაუს-  
ტი აღწევს იმას, რაზედაც გალაკტიონიც ოცნებობს, — „მსურს  
ვიყო ერთიო“ (ვარაუდი: შეიძლება ეს სხვადასხვა არხით პლატო-  
ნის აბსოლუტურ ერთიდანაც მომდინარეობდეს და პას-  
კალის თვალსაზრისსაც გულისხმობდეს, „ყველაფერი ერთია, ყვე-  
ლაფერი სხვადასხვააო“, რომ ამბობს.

ფაუსტიც იშორებს მეფისტოფელს და რჩება ერთი. მეფის-  
ტოფელი მას უკვე აღარ სჭირდება, რადგან იგი ცოდნას განსა-  
ხიერებს. „არსებობის უმაღლეს მწვერვალზე“ კი არაფრის ცოდნა  
არ არის საჭირო, რადგან ქვემარტება არსებობის მიღმა იგულის-  
ხმება. ფაუსტი იქ ანხორციელებს თავის საბოლოო მიზანს —  
გათავისუფლდეს საკუთარი არსებობისაგან ანდა იარსებობს არსე-  
ბობის გარეშე, სადაც არაფერი არ არსებობს, გარდა არსებობის  
არარსებობისა.

ესეც რალაც პლატონისეულია: ერთი — ფაუსტი და „ერთის  
შემდგომი ონტოლოგიური ჰიპოტეზა“ — მარტოობა, რომელიც  
წარმოადგენს არა უმაღლეს გონიერებას, არამედ, პირიქით, აბსო-  
ლუტურ უგონობას, როგორც მსოფლიოს არაფრობის ნიშანს.

მე მგონი, აქ პლატონის იდეა თავის წინააღმდეგობად იქცა.  
რაც შეეხება გოეთეს, ვაჟას და გალაკტიონს, ისინი ერთსაც უარ-  
ყოფენ, მეორესაც და არსებობის სილამაზეს უბრუნდებიან.

და თუ მაინც ვსაუბრობთ ამ თემაზე, მხოლოდ იმ თვალსაზრი-  
სით, რომ გოეთეცა და ვალერიც დედების მხარეს თუ არარსებულ

არსებობას თითქმის ერთნაირი სიმბოლურ-ინტეგრალური ფორმით გამოსახავენ. როგორ არის ეს გოეთესთან, ყველას კარგად მოგეხსენებათ. რაც შეეხება ვალერის, აქ მისი ბ ა ტ ო ნ ი მ ა რ ტ ო ბ ა „უსივრცო სიცარიელეს“ მიმართავს „უსიტყვო სიტყვებით“, თან ანეთი გამოთქმებით: წმინდა ნაირობა, უსახო ღიმილი, უხმო სიტყვები, არაფრის სიცილი, უხორცო ავხორცობა და ა. შ. ეს სრული არაფრობაა, სიმშვიდე, უძრაობა ან „მოდრაობა უძრავ წერტილზე“.

ყოველივე ეს ნიშანდობლივია მთელი ევროპული ინტეგრალური პოეზიისათვის, თუნდაც თომას ელიოტისთვის, რომელიც პოეზიაში „ოთხი კვარტეტი“ წერს „სამყაროს ბრუნვის მშვიდ წერტილზე“, სადაც „არც სხეულია და არც უსხეულობა“. ეს არის „მშვიდი წერტილის რიტმი“, მაგრამ „არც შეჩერება, არც მოძრაობა“, ამიტომაც ამბობს, ნუ უწოდებთო „შეჩერებას იმ ადგილს, სადაც წარსული ხვდება მომავალს“, რატომ? იმიტომ, რომ ეს არ არის მოძრაობა აქეთ ან იქით; ეს არც აღმართია, არც დაღმართი, არც ზემოთ, არც ქვემოთ; ან სხვანაირად: არც საიდან, არც საით, არც რამე, არც არაფერი, არამედ ისე, ინტეგრალური წარმოსახვისა და ფიქრის პოეტს ვახტანგ ჯავახიძეს რომ აქვს ნათქვამი:

უზარმაზარ არაფერს აშენებდა არავინ,  
 არსაიდან არსაით უბერავდა არავი,—  
 აჯრილებდა ნიავეი არანაირ ჩეროთა,  
 არასდროსაც ჩქარობდა,  
 ვერასდროსაც ჩქარობდა.  
 მიდიოდა ვერსად და  
 პოულობდა ვერავის,  
 როგორც ვერანაირი  
 მსტოვარი და მზვერავი,  
 ვერავითარ  
 ვერაფერს  
 ველარასდროს ეღირსა,  
 ვერსაიდან  
 ვერასგზით  
 ბრუნდებოდა  
 ველარსად,  
 იზიდავდა სიმალის სიღრმე გულშემზარავი,  
 უზარმაზარ არაფერს აშენებდა არავინ.

აქ ეს „სიმალის სიღრმე“ თუ „სიღრმის სიმალე“, „არსაიდან არსაით“ თუ არავის მიერ ნაშენები არაფერი, ინტეგრალური პოეტური აზროვნების ისეთი „გამოსახებაა“, რასაც თ. ელიოტმა

„მშვიდ წერტილზე ბრუნვა“ უწოდა ან კიდევ, „ამაღლება მოძრაობის გარეშე“, რაც „ერთიდაიგივეობის წრეში რიტმულ მოძრაობას“, „მარადიულ წრებრუნვას“ თუ „მოძრავ უძრაობას“ უდრის. ასეთი წრეები ერთმანეთს არ უახლოვდებიან და არც სპირალს ქმნიან, ე. ი. ყოველი მათგანი თვითონ ამთავრებს თავის თავს და თავისთავშივე არაფერდება. არის ამ „ერთიდაიგივეობის აუტანელი წრისგან“ თავის დაღწევის ცდებიც. ამისთვის ეძებენ წრეებში მასვილ კუთხეებს, ცდილობენ წარმოდგენას კვადრატული წრეებისას ან თუნდაც „ქვევიდან ზევით სწორხაზობრივად ატყორცნალი წრისას“, რომელიც არსაიდან არსად არ მიემართება და, ამიტომ, სულერთია საიდან საითკენ იქნება ატყორცნილი — ქვევიდან ზემოთ, თუ ზემოდან ქვემოთ, რადგან „არაფრის სიცარიელეს“ მიმართულება არა აქვს...

სამაგიეროდ იქ სრული შინაგანი თავისუფლებაა ყოველგვარი „ყოფითი სურვილებისაგან“, თავისუფლება — მოქმედებისა და ტანჯვისაგან, საკუთარი და სხვისი ნებისაგან, გრძნობათა ნებივრობა, თეთრი სინათლე, მშვიდი და აღმაფრთოვანებელი არსებობა, რაც არარსებობას უდრის.

ესეც, ალბათ, შეუტყნობის ის „უსივრცო მხარეა“, სადაც „სომნამბულიზმით შეპყრობილი“ „პოეტი და გეომეტრი“ (გალაკტიონი) ინტუიციურად მიპყვება „მშვიდი წერტილის“ (ვალერი წერს, „უმალღესი წერტილისო“) შინაგან რიტმს და ზეცნობიერის სფეროში ქმნის ინტეგრალური პოეზიის შედეგებს...

სამაგიეროდ, როცა ეს შემოქმედებითი ექსტაზი მთავრდება და პოეტი უბრუნდება დროისა და სივრცის რეალობას, თვითონაც უმძიმს ყოველივე ამის გააზრება. ელიოტი წერს:

— მე ვიცი, რომ სადღაც ვიყავი, მაგრამ სად, ეს არ ვიცი, არც ის, რამდენ ხანს. დროს წერტილები არა აქვს...

### სუბლიმური ნახტომი...

თუ მხოლოდ გამოსახების ფორმას ვიგულისხმებთ, უმთავრესად ამგვარი „უძრავი მოძრაობის“ სიტუაციაში (კრიზისულში) იქმნება გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალები. ეს, როგორც მოგახსენეთ, პოეზიის უმალღესი გზაა, მისი საუფლო იქ არის, სადაც ზეცნობიერის ის მერვე და მეცხრე სფეროა. იქ შეღწევა გონების თუ წარმოსახვის ისეთი აღგზნებითა და ილუმინაციით (პოეტები ამბობენ — „ნათელმხილველობითო“) მიიღწევა, რაც სულ

სხვა სამყაროს გადაუშლის იმას, ვისაც ის გაუნათდება. ეს კი არც „ღვთაებრივი შთაგონებაა“ და არც „მუზების წყალობა“, არამედ ბუნებრივი პოეტური მონაცემების განვითარება უმაღლეს საფეხურამდე. ასე ქმნის გალაკტიონისებური გენიალური პოეტი თავის საკუთარ, „სხვებისთვის ჭერ მიუკვლეველ“ სამყაროს, სადაც ინტელექტუალურ და ემოციურ სფეროებს შორის მიჯნა გავლებული არ არის. ამიტომ არ მიმაჩნია სწორად მსჯელობა ვითომ რაღაც „ინტელექტუალური პოეზიის“ არსებობის შესახებ. მე ვფიქრობ, რომ არაინტელექტუალური პოეზია საერთოდ არ არსებობს. სხვა საქმეა, თუ რა ინტელექტუალურ დონეზე დგას ამა თუ იმ პოეტის შემოქმედება და რამდენად ემოციურია ის. ეს კი უფრო ხარისხის საქმეა, ვიდრე პრინციპის. ადამიანის ყოველგვარ მოქმედებას განსაზღვრავს ინტელექტი, ცენტრალური ნერვული სისტემა, თავის ტვინი ორივე ნახევარსფეროთი. უსასრულოა მისი მოქმედების ასპარეზი და შესაძლებლობანი. ყველაფერი, რასაც გრძნობა, გონება, წარმოდგენა, ასოციაცია, ემოცია თუ სხვა რამ ასეთი ეწოდება და რის გარეშეც არავითარი პოეზია არ არსებობს, ცენტრალური ნერვული სისტემისა და მისი უჯრედების ალგზნების შედეგია. ამიტომაც მიმაჩნია საჭიროდ ამ საკითხზე მსჯელობის დროს თანამედროვე საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მიღწევების მოშველიება...

აქ მე, უწინარეს ყოვლისა, მხედველობაში მაქვს აკად. ი. პავლოვის შეხედულებები „ნერვული უჯრედების ოპტიმალური ალგზნებულების“ (оптимальное возбуждаемость) და ე. წ. „ნათელი ლაქების“ (светлые пятна) შესახებ. როცა ქვეცნობიერი „სულის რუქასთან“ (კანტი) თუ „შემეცნების მაფიქსირებელ ველთან“ (ვუნდტი) გვაქვს საქმე, ყველაფერი, რაც მის ბნელშია დამარხული, ე. ი. ჩვენთვის „უხილავ-ფარულია“ (გალაკტიონი), მხოლოდ მაშინ ცნაურდება, როცა იმ „ფერადი ლაქების“ პროექტორით ნათდება, რისთვისაც, ი. პავლოვის აზრით, „ნერვული უჯრედების ოპტიმალური ალგზნებაა“ საჭირო. სწორედ რომ „ოპტიმალური“, რადგან იმის იქით, მოგეხსენებათ, კრიზისული (8 და 9) სფერო იწყება, სადაც ყველაფერი „შეუქმნელობის ბურუსშია“ (გალაკტიონი) განხვეული.

ქვეცნობიერისა და ზეცნობიერის ამგვარი ბურუსის გარღვევა ერთნაირი სიძნელის არ არის. ქვეცნობიერი თვითონ გვათვაზობს თავს, საჭირო სიგნალებსაც გვაძლევს და გვეცნობა (გვიმჟღავნდება) კიდეც, თუ, რა თქმა უნდა, ამის შემთხვევა მიეცა.

ზეცნობიერი კი, პირიქით, დელფოსის ტაძარში მდგარ იზიდას ბიუსტივით ფარავს თავის სახეს, გვემალება, არ უნდა საბურველი აიხადოს, გვეჩვენოს და გაგვიმელანოს კიდეც თავისი საილუმლოება: რა იყო, რა არის და რა იქნება. ამიტომაც გვიჭირს მისი წარმოდგენა, უფრო კი სახეთა ფორმებში გამოსახვა. საამისოდ არც „ნერვული უჯრედების ოპტიმალური აღზნება“ კმარა, არც წარმოსახვის „კვანტური ბიძგები“ და არც „ნათელი ლაქების“ გაჩენა ჩვენი „შემეცნების მათეჟისირებელ ველზე“. აქ რალაც სუბლიმიური ნახტომია საჭირო ცნობიერიდან ზეცნობიერის კრიზისულ სფეროში შესაღწევად, რათა ჩვენი „სულის რუქაზე“ აღიბეკდოს ის რალაც, რაც ნორმატული შემეცნებისათვის მიუღწეველია. ვამბობთ, „რალაცაო“, მაგრამ რა შეგვიძლია ამ „რალაცის“ შესახებ ვთქვათ? არც არაფერი, გარდა იმისა, რომ ვიცით ის, მართლაც, რალაცაა, მაგრამ რა, — ეს ჩვენი ცნობიერების გარეშეა დარჩენილი. ამიტომაც ვამბობთ, რომ ის „რალაც“ არც არის და არც არ არის, თუმცა ამგვარი „არარსებული არსებობითაც“ აღიზიანებს შემოქმედთა წარმოსახვას; უნდათ გონების განსაკუთრებული ილუმინაციით გაანათონ ზეცნობიერის ის ილუმალეებით მოსილი მხარე და ინტეგრალურ ფორმებში გამოსახონ ის, რაც ჩვენთვისაც იქნება „რალაც ახალით და ძვირფასით მომჯადოები“ (გალაკტიონი)...

### ჭირვეული მეზობლები...

ასეთი ამოცანა ისახება როგორც მეცნიერების, ისე ხელოვნებისა და ლიტერატურის წინაშე. რადგან მიზანი, ა. აინშტაინის აზრით, ერთნაირია: სამყაროს გონებრივ-ლოგიკური (მეცნიერება) და ესთეტიკურ-ემოციური (ლიტერატურა, ხელოვნება) მოდლებების შექმნა. შესაძლებელია რამდენადმე განსხვავებული მოდუსით, მაგრამ ამავე ასპექტში განიხილება გონებისა და გრძნობის თუ ინტელექტისა და ემოციების ურთიერთობის საკითხიც, რაც უალრესად მნიშვნელოვანია პოეტური ინტეგრალების თავისებურებათა გასაგებად. თუ ამ შემთხვევაშიც თანამედროვე საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებისა და შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის მიღწევებს გამოვიყენებთ, ბევრ, ჩვენთვის საინტერესო საკითხს მივაკვლევთ. ანისთვის უმთავრესად საჭიროა ზემოაღნიშნული დილემის: ინტელექტი — ემოცია, გონება — გრძნობა, მეცნიერება — ხელოვნება ფსიქოფიზიოლოგიური საფუძვლების გათვალისწინება. ეს საშუ-

ალებას მოგვცემს შემოქმედებითი პროცესის ადრე იდუმალებით მოსილი და მისტიკურ ბურუსში გახვეული საკითხი თანამედროვე მეცნიერების მიღწევათა ასპექტში განვიხილოთ.

მოგეხსენებათ, ჯერ კიდევ ამ ნახევარი საუკუნის წინ. აკადემიკოსი ი. პავლოვი ერთმანეთისაგან განასხვავებდა ადამიანთა ორ კატეგორიას.

— ცხოვრება გარკვევით მიგვანიშნებს, — წერდა იგი, — ადამიანთა ორგვარ კატეგორიაზე: ხელოვანებსა და მოაზროვნეებზე. მათ შორის მკვეთრი განსხვავებაა: ერთნი — ხელოვანნი სამყაროს აღიქვამენ მთლიანად, ერთობლივად, დაუნაწევრებლად, როგორც ცოცხალ სინამდვილეს; მეორენი — მოაზროვნენი ანაწევრებენ მას... ქმნიან მისგან რაღაც დროებით ჩონჩხს, შემდეგ კი თანდათანობით კრებენ ამ ნაწილებს და ხელახლა ცდილობენ მის გაცოცხლებას...

ახლა წერენ, რომ თანამედროვე მეცნიერებამ პავლოვის ამ დებულების ანატომიურ საფუძვლებსაც მიაკვლია. მათი განცხადებით დადასტურებულია, რომ სამყაროს ე მოციურ-სახეობრივ აღქმას თავის ტვინის მარჯვენა ნახევარსფერო განაგებს, ხოლო ლოგიკურ აზროვნებას — მარცხენა. იმისდა მიხედვით, თუ რომელი ნახევარსფეროა უფრო განვითარებული (თანდაყოლილი თვისებების თუ აღზრდის საშუალებით), უაღიბდება ადამიანთა ის ორი კატეგორია და მათი აღქმის თავისებურებანი. ინტეგრალური პოეზიის „ანატომიური მექანიზმი“<sup>1</sup> გასაგებად, ამ შემთხვევაში, ჩვენთვის უალრესად მნიშვნელოვანია აკად. უხტომსკის მიერ აღმოჩენილი ე. წ. დომინანტის პრინციპი ადამიანის თავის ტვინის ორივე ნახევარსფეროს მუშაობაში. უხტომსკისა და მისი მიმდევრების განმარტებით, დომინანტა ეწოდება ტვინის აღგზნების (возбуждение) გაბატონებულ კერას, რაც თავისი ძალაუფლებით (властно) გარდაქმნის მიღებულ შთაბეჭდილებებს და იღებს მათგან სრულიად გაუგონარ (невероятные) კომბინაციებს. გარემოს დანარჩენი ზემოქმედებანი კი, ამ დროს, როგორც წესი, „დამუხრუჭების ჩრდილშია“ (в тени торможения) მოქცეული და „გარდაისახება პარადოქსულ თუ ულტრაპარადოქსულ ფაზათა მექანიზმით“.

მე მგონი, თანამედროვე ინტეგრალურ პოეზიაშიც ასეთი რამ ხდება. რეალური სამყაროს ამგვარი აღქმა ზოგჯერ (იქნებ საერთოდაც!) იწვევს „მცდარ“ (ложный) გამოსახებას — მითებს, ცრურწმენებს (предрассудки), დაბნეულობას (заблуждение), ერთი

სიტყვით, იმას, რასაც ჩვენ ინტეგრალურ ფორმებს ვუწოდებთ. იმავე უხტომსკის აზრით, ამგვარი „მანიპულაციები სრულიად აუცილებელია შემოქმედებისათვის“, რათა თავისუფალმა წარმოსახვამ გაარღვიოს „ჯანსაღი გონების რუტინა“ (прорыв рутины здравого смысла).

მე თუ მკითხავთ, ინტეგრალური პოეზიის ფსიქო-ფიზიოლოგიური საფუძვლებიც ეს არის. იგი, უმთავრესად, სრულიად გაუფონარ (პარადოქსულ) სახეთა ფორმებში ვლინდება. მისი „ელექტროკვების“ (თავის ტვინის მოქმედების) წყარო, როგორც მოგახსენეთ, სამფაზიანია: ქვეცნობიერი, ცნობიერი და ზეცნობიერი...

იმისდა მიხედვით, თუ რომელი ფაზა წარმოადგენს დომინანტურს, იქმნება პოეზიის ჩვენს მიერ უკვე აღნიშნული სამი სახეობა, მათ შორის ინტეგრალურიც, რაც უმთავრესად ზეცნობიერის (8 და 9) სფეროებთანაა დაკავშირებული.

როგორც ჩანს, ეს იმაზედაცაა დამოკიდებული, თუ თავის ტვინის იმ ორი ნახევარსფეროდან რომელს უჭირავს გაბატონებული (დომინანტური) მდგომარეობა. ისიც უნდა აღნიშნოს, რომ ეს ნახევარსფეროები ერთმანეთის ქირვეული მეზობლები არიან. მათ დაუსრულებელი დავა აქვთ თავიანთი გავლენის სფეროების გასაფართოებლად, უცერემონიოდ იჭრებიან ერთმანეთის კარმიდამოში (მეცნიერება ხელოვნებისა, ხოლო ხელოვნება — მეცნიერების) და იქ ცდილობენ „ნადავლს“ მოპოვებას, სადაც ამის კანონიერი უფლება არა აქვთ. ამის გამოა, რომ ისინი (მეცნიერება და ხელოვნება) ზოგჯერ ასე მკვეთრად უპირისპირდებიან ერთმანეთს, თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ არც ისეთი შემთხვევებია იშვიათი, როცა მათ სრულიად ნორმალური მეზობლობა აქვთ, ბევრ რამეში ეხმარებიან კიდევ ერთმანეთს და სასურველ შედეგებსაც აღწევენ. მართალია, როცა ერთის კარმიდამო ზედმეტადაა გაჩირადნებული („ნათელი ლაქებით“), მაშინ მეორესი — შედარებით ჩაბნელებული ჩანს ან პირიქით, მაგრამ ეს მაინც არ უშლის ხელს მათ კეთილმეზობლობას, თუ, რა თქმა უნდა, ერთიც და მეორეც, ერთი ადამიანის ორივე თვალღივით ერთი მიმართულებით იყურება და ერთნაირ გამოსახულებას ხედავს, თორემ ისეც ხდება, რომ ერთი „მეზობელი“ განგებ აქრობს მეორის ეზოში სინათლეს (აბრმავებს), რომ თავისი კარმიდამო უფრო გაჩირადნებული გამოჩნდეს. ნუ გაგიკვირდებათ და, ისეთი სასწაულიც ხდება, როცა ასეთი ადამიანები (ქვეყნებიც) ცალ

თვალს განგებ იბრმავეებენ, რომ მეორის ხედვა უფრო გაძლიერ-  
დეს...

... ახლა, მოდით, ერთხელ კიდევ გავიხსენოთ გალაკტიონის-  
მიერ 1921 წელს დაწერილი ცნობილი ლექსი „ბრმა ცალი თვა-  
ლით“, რათა დავინახოთ, თუ რა განზოგადობამდე შეიძლება მი-  
ვიდეს ამგვარი ალეგორიები:

მან დაიბრმავა ეს თვალი განგებ  
და ამნაირად გახდა ცბიერი,  
მეორე თვალში არის განგება:  
მეტი სიმკაცრე და სიძლიერე.  
უმარუღიან დენათა შორის,  
მწარე დაცინეთ მათი მგმობელი,  
იგი ტრიალებს, ვით თვალი ქორის,  
ეს საუკუნე — მეფისტოფელი.

### ხელოვნური სამოთხე...

რაკი მეცნიერებამ დაადასტურა, რომ მხატვრულ შემოქმე-  
დებაზე გარკვეულ გავლენას ახდენს გონების განსაკუთრებული  
ილუმინაცია, რასაც პავლოვის აზრით, „ნერვული უჯრედების ოპ-  
ტიმალური (შეგვიძლია ვთქვათ, კრიზისულიც. — მ. კ.) აღგზნებუ-  
ლობა“ იწვევს, სპეციალისტები დაინტერესდნენ ხელოვნური სტი-  
მულატორების, ე. წ. „სტრესების“ საკითხით. ასე შეიქმნა მეცნიე-  
რების ისეთი ახალი დარგები, როგორცაა: ნეიროფარმაკოლოგია,  
ფსიქოფარმაკოლოგია და სხვა... აქ ისეთი ამბები ზდება, რომ, მარ-  
თალი გითხრათ, მე ვერც ვარჩევ ერთმანეთისაგან ფანტასტიკურ-  
სა და რეალურს. ამიტომაც მინდა, ისევ ირონიულ თხრობას შე-  
ვაფარო თავი, დასკვნებისაგან კი თავი შევიკავო ან სულაც პონ-  
ტოელ პილატესავით დავიბანო ხელი. ეს საშუალებას მომცემს,  
არც ამ „საჩოთირო საკითხს“ ავუარო გვერდი. რატომ? თუნდაც  
იმიტომ, რომ ჩვენი მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის პერი-  
ოდში სულ უფრო თვალსაჩინოდ იზლუდება ფანტასტიკურის სფე-  
რო. ბევრი რამ, რაც უწინ ზღაპარშიც არ გავგეგონა, ახლა სი-  
ნამდვილედ იქცა. ვისაც ხელოვნებასა და ლიტერატურასთან რამე  
საქმე გვაქვს, ვალდებული ვართ, თვალი ვადევნოთ ამ პროცე-  
სებს. გალაკტიონი წერდა, ბევრი უნდა იკითხო, რომ ცხოვრებას  
არ ჩამორჩეო. ეს, ცხადია, ლიტერატურათმცოდნეებსაც გვეჩება.  
განა ლიტერატურისა და ხელოვნების რომელიმე დარგის გაგება

შეიძლება წარმოსახვის, ფანტაზიის, განწყობილების, ასოციაციებისა თუ ემოციების საფუძვლების ცოდნის გარეშე? მერედა, ყოველთვის ვითვალისწინებთ მეცნიერების თანამედროვე მიღწევებს ჩვენთვის ამ უაღრესად საინტერესო საკითხებზე? არა, სამწუხაროდ, არა. ყოველ შემთხვევაში არა იმ მასშტაბებით, რაც შესაძლებელია და სასურველი. მერედა, რატომ ხდება ასეო, იკითხავს ვინმე. რა ვიცი, ალბათ ამას ბევრი მიზეზი აქვს, მაგრამ ჩემი აზრით, მთავარი მაინც ის არის, რომ ჩვენ რალაც გაუგებარი შიში გვიპყრობს და განზე ვდგებით, როცა საკითხი ქვეცნობიერის თუ ზეცნობიერების სფეროების შესწავლას, ფსიქოანალიზის მეთოდს ან შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის საკითხებს ეხება. რატომ? ესეც გაუგებარია. განა არ უნდა ვიცოდეთ, როგორ ხდება „ემოციების ორგანიზაცია“ მხატვრულ ნაწარმოებებში ან რა ფაქტორები განსაზღვრავენ მის კომუნიკაციურობას? როგორ ჩნდება ცენტრალურ ნერვულ სისტემაში „ნათელი ლაქები“, რამდენად ინტენსიურია მათი მოქმედება, რა იმპულსები განაგებენ თავის ტვინის მარჯვენა თუ მარცხენა ნახევარსფეროების აღზუნებას, იწვევს თუ არა ერთი სფეროს ილუმინაცია მეორის ჩრდილში მოქცევას, რისი შედეგია ეს? ნებისყოფის დაძაბვის თუ წარმოსახვის სიძლიერის: რა იმპულსები განსაზღვრავენ მათ მოქმედებას?

კეთილი და პატიოსანი, მაგრამ რა კავშირი აქვს ყოველივე ამას ლიტერატურასა და ხელოვნებასთანო, იკითხავს ვინმე. აქვს, როგორ არა აქვს! ეს ხომ შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის ძირეული საკითხებია. ხომ უნდა ვიცოდეთ წარმოსახვის, ფანტაზიის, პირდაპირი თუ ირიბი ასოციაციების, ემოციების, საგნებისა და მოვლენების ესთეტიკური აღქმის, სამყაროს მხატვრული მოდელების შექმნის მექანიზმი, რომ დაახლოებით მაინც გავიგოთ იმ გარეგანი თუ შინაგანი იმპულსების ადამიანის ფსიქიკაზე ზემოქმედების კანონები, რაც შემდეგ პოეტური ინფორმაციის უმაღლეს სახეობას ქმნის.

ვიდრე ჩვენ უგულვებელყოფთ ამ საკითხებს ან ვყოყმანობთ. — ღირს თუ არა ყოველივე ამაზე თავის მტკრევა, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებანი, განსაკუთრებით კი ნეიროფიზიოლოგიისა და ფსიქოლოგიის სხვადასხვა დარგები გასაოცარ აღმოჩენებს ახდენენ. ისინი არა მარტო სწავლობენ, არამედ აქტიურად ერევიან ამ პროცესებში და მნიშვნელოვნად ცვლიან ჩვენს წარმოდგენებს ადამიანთა მოქმედების გარეშე თუ შინაგან ფაქტო-

რღებზე. ნეირო- და ფსიქოფარმაკოლოგები კი ისეთ პრეპარატებსაც გვპირდებიან, რომ ეს თუ მართლაც გაგრძელდა, უნდა გითხრათ, ადამიანები ჯვარს დაუსვამენ უძველეს ბიბლიურ ლეგენდებს „აღთქმული ქვეყნის“ შესახებ და თვითონ შექმნიან თავიანთ „ხელოვნურ სამოთხეს“...

ოპ. ეს ფანტაზიააო, — იტყვიან თქვენ. გეთანხმებით, რა თქმა უნდა. ფანტაზიაა, მაგრამ...

ამ „მაგრამზე“ იმიტომ ვჩერდები, რომ ვინ იცის, მომავალში რა მოხდება, ჯერჯერობით კი შეგვიძლია ირონიული თხრობითაც დავკმაყოფილდეთ:

გ ა ხ ს ე ნ ე ბ ა :

ახალგაზრდობაში, ოლდოუს ჰაქსლის რომანი „ბედნიერი, მშვენიერი სამყარო“ წავიკითხე. მაშინ ამას ეიულ ვერნისა და ჰერბერტ უელსის ფანტასტიკური რომანების სერიას ვაკუთვნებდი. აბა, რა უნდა მექნა, როცა იმ რომანში, ქიმიური სტიმულანტების მიღებით, რაღაც აღთქმული ქვეყნის მსგავს ელდორადოსა თუ არკადიაში მოგზაურობაა აღწერილი, ისიც არა შორეულ მომავალში, არამედ, აგერ, ოცდამეერთე საუკუნეში. ჰაქსლი მოგვითხრობს, რომ ორი ათასმა ფარმაკოლოგმა (ახლა რომ ამბობენ, „ნეიროფარმაკოლოგებიო“) დაამზადა „შესანიშნავი“ პრეპარატი — სომა, რომელიც იწვევს ეფფორიას და სასიამოვნო ჰალუცინაციებს თუ ემოციებს. როცა მოგესურვებთ, შეგიძლიათ მიიღოთ ამგვარი პრეპარატი, მოშორდეთ არასასიამოვნო რეალობას, გადახვიდეთ, ე. წ. „სომატურ სინამდვილეში“, შემდეგ კი, ყოველგვარი მითებისა და თავის ტყვილის გარეშე, კვლავ დაუბრუნდეთ ამქვეყნურობას. ეს ასე ხდება: მიიღებთ ნახევარ გრამ სომას — სასიამოვნო დასვენება გექნებათ; ერთ გრამს — გამოსასვლელი დღე; ორ გრამს — მოგზაურობა აღმოსავლეთში; სამ გრამს — ოხილავთ „ბნელ მარადიულობას მთვარეზე“. ამგვარი „მოგზაურობა“ შეიძლება როგორც წარსულში, ისე მომავალში...

გარდა ამისა, არსებობს ე. წ. „შეგრძნების აპარატები“. შეიერთებთ ამგვარ აპარატს და როგორც გნებავთ, ისეთ გრძნობას გამოიწვევთ: შიშს, სიამოვნებას, სიყვარულს, სიხარულს, ალტაცებას; სასიამოვნო შეგრძნებასაც. რისი? რისიც გნებავთ: აი, იანვარში თუ მარწყვის გემება მოგინდათ, იმ აპარატით ისეთივე შეგრძნებას მიიღებთ, თითქოს ახალმოკრეფილ მარწყვს მიირთმევდეთ.

რამდენადაც ვიცი, ახლა ნეიროფარმაკოლოგები, ფსიქოფარ-

მაკოლოგები და ბიოციბერნეტიკოსებიც მუშაობენ ამგვარ პრეპარატებზე და გარკვეულ წარმატებებსაც აღწევენ თურმე. ახლახან გამოცხადდა, რომ გამოშვებულია ქიმიური პრეპარატი *cogitum*, რასაც აზროვნების პროცესის სტიმულაციისათვის იყენებენ. ვინც ამ პრეპარატს იხმარს, „პოტენციურ აინშტაინად იქცევაო“, ამბობენ თუ... ხუმრობენ, — არ ვიცი, მაგრამ რაკი საქმე ხუმრობაზე მიდგა, ისიც ვთქვათ: გალაკტიონი რომ პოეზიის რაღაც „საიდუმლო წვეთებზე“ წერდა, ალბათ, იმასაც აფთიაქებში დაამზადებენ. ვინც მოისურვებს, შეიძენს ერთ-ორ ფლაკონს და ისეთ ლექსებს დაწერს, შეიძლება...

### ჭერკულესის თასი...

ახლა კი, ხუმრობის გარეშე: განა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიაში ცოტა შემთხვევაა, როცა შემოქმედებითი ექსტაზის გონების ილუმინაციის, ნათელმხილველობის, მძაფრი შეგრძნებებისა თუ განცდების გამოსაწვევად არა ხელოვნურ, არამედ ბუნებრივ პრეპარატს — ღვინოს ან, როგორც ბოდლერი წერდა, — „თხევად მზეს“ ეძალეობდნენ? ცოტა კი არა, ბევრია ასეთი შემთხვევა. ეს, რა თქმა უნდა, სამწუხაროა, მაგრამ რას იზამთ — ფაქტია! არც ისაა დასამალი, რომ ამ ცდუნებას გალაკტიონიც ვერ ასცდა. ჩვენ ხომ ვიცით, რომ დროდარდრო ისიც უხდიდა ხარკს „თხევადი მზის“ კულტს. მართალია, უფრო ცხოვრებაში, ვიდრე შემოქმედებაში, მაგრამ მაინც. მისი სიტყვებია:

წყნარზე წყნარი მზე და ღვინო,  
შეების წყარო მზე და ღვინო,  
მე მთვრალი ვარ სიყვარულით,  
არ დამცარო, მზე და ღვინო,  
მშვიდად წყნარო,  
შეების წყარო,  
არ დამცარო, მზე და ღვინო...

ეს კი ასეა, მაგრამ...

აი, სწორედ ეს „მაგრაჰაა“ საქმე...

... ამბობენ, მუზეუმმა პოეტები იმთავითვე დაამშობილეს „ჭერკულესის თასთანო“. არც პოეტები დარჩენილან ვალში. ღვინოს აღიდებდნენ. ეგვიპტელი არფისტები. ღვინის ხოტბაა ბაბილონის ლურსმულ წარწერებში, ქებათა ქებაში. მთელი ბერძნული პოეზია გამსჭვალულია დიონისეს კულტით. არც რომაული ეპიკუ-

27. მიხეილ კვესელავა

რეიზში დარჩენილა ამის გარეშე. იმის შემდეგაც ბევრი ნიჭიერი პოეტი დაღუპა „ბახუსის კულტის ოპტიმალური საზღვრების გადალახვამ“...

გულწრფელი არ ვიქნებით, თუ გალაკტიონზე საუბრის დროს ამას გვერდს ავუვლით, რადგან ჩვენს თაობას ბევრი მითქმა-მოთქმა გაგვიგონია. ბევრჯერ თვითონაც გვინახავს მთვრალი გალაკტიონი, მაგრამ აბა, ეს რა სალაპარაკოა. დარწმუნებული იყავით, ამაზე არც მე ჩამოვადგებდი სიტყვას, რომ ამ „სიმთვრალეს“ თავისი პოეტური ასპექტიც არ ჰქონდეს. ამ ასპექტზე გალაკტიონსაც არაერთხელ გამოუთქვამს თავისი აზრი. იგი წერს:

სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს,  
ღვინო ეძებდა სულ სხვას პირიქით  
და შემდეგ უცნობ პიანინოებს  
ატრიალებდა ტანჯვის ლირიკით.

ლიტერატურაში ასეთი რამ კარგადაა ცნობილი. აქ „თრობა“ აუცილებლად ბახუსის კულტთან როდია დაკავშირებული. ყველა, ვინც გალაკტიონთან ასე თუ ისე ახლოს იყო, ადასტურებს, რომ იგი ცოტას სვამდა. სამაგიეროდ, იმასაც ამბობენ, მალე თვრებოდაო. გ. შატბერაშვილის მოგონებაში წერია:

— გალაკტიონი ღვინოს არ სვამდა, მაგრამ ეტყობოდა, უღვინოდაც ითრობოდა, ისე შედიოდა ეშხში...

ის პოეტური ასპექტი რომ არა, მართლაც, ვის რა ესაქმება, რამდენს სვამდა გალაკტიონი! მე ის ვიცი, რომ იგი ყოველთვის „მთვრალი“ იყო. ფხიზელი გალაკტიონი ვერც წარმომიდგენია. მაგრამ არ იკითხავთ, რა იყო ეს „სიმთვრალე“? მისი განუწყვეტელი პოეტური ექსტაზი, რომლიდანაც იგი ძალიან იშვიათად თუ გამოდიოდა, რადგან ეს ხელოვნებით თრობა იყო და არა ღვინოთი. გალაკტიონი ამას „ხელოვნებით გაბრუებას“ უწოდებდა. მას სტატიაც დაუწერია ასეთი სათაურით: „ნარკოზი და ხელოვნება“, სადაც ამბობს:

— ნარკოტიკების ზრულიად მოსპობა კი არა, შეცვლაა საჭირო!!! ხელოვნება — საუკეთესო ნარკოზია ამ სიტყვის უფართოესი მნიშვნელობით. ხელოვნება იძლევა ყოველივე იმას, რასაც იძლევა ალკოჰოლი!!! როცა წიგნს კითხულობს ადამიანი, თეატრში ზის, სურათს ათვალიერებს ან მუსიკას ისმენს, იგი შორდება ყოველდღიური ცხოვრების ზრუნვებს და დავიდარებებს, თავს ივიწყებს, ისვენებს დამძალავ ანდა სულისშემხუთავ მთაბეჭდილებებისაგან...

გალაკტიონი მამია გურიელის შესახებ წერდა:

— ის სვამდა ღვინოს, მაგრამ ლოთი არ იყო. სვამდა მისთვის, რომ თავდავიწყებას მისცემოდა, რომ ჰალუცინაციებში შექრილიყო...

აქ შეგვიძლია რუსოს სიტყვებიც გავიხსენოთ:

— აღგზნების დროს ბოდვას ვიწყებდი, მოულოდნელი შთაგონების დროს კი ძირს ვეცემოდი. განუწყვეტელი თრობის მდგომარეობაში ვიყავი...

იგივე რუსო წერს აგრეთვე „სულიერი თრობის“, პ. ვალერი კი — „ინტელექტუალური თრობის“ შესახებ. აკი მოგახსენეთ, თრობაც არის და თრობაც. ხომ ყველას გახსოვთ ბოდღერის სიტყვები:

— დღე და ღამ იყავით მთვრალი, იყავით მთვრალი, რომ არ განიცადოთ დროის შეუბრალებელი სიმძიმე, რომელიც გაწევთ მხრებზე და ამის გამო გართხმული ხართ მიწაზე... (იყავით მთვრალი). მაგრამ რით? — ღვინით, პოეზიით, ან სიკეთის სილამაზით, სულერთია, რითაც გინდათ, ოღონდ იყავით მთვრალი. და თუ ხანდახან სახლის საფეხურებზე ასვლისას ან ხეობის მწვანე მოღზე ყრუ მარტოობაში თქვენი არსებობისა — ერთი წამით გამოფხიზლებით და შეამჩნევთ, რომ სიმთვრალე ნელდება ან სულაც ქრება, — ჰკითხეთ ქარს, ტალღებს, ვარსკვლავებს, ფრინველებს, საათებს — ყველაფერს, რაც ფრენს, კვნესის, მიჰქრის, მღერის ან ლაპარაკობს, — ჰკითხეთ, რომელი საათია? — და... ქარი, ტალღა, ვარსკვლავი, ფრინველი თუ საათი გიპასუხებთ:

— თრობის საათია.

მაშ, იყავით მთვრალი, რომ არ იქცეთ დროის მონებად... იყავით მთვრალი განუწყვეტლივ — ღვინით, პოეზიით, სილამაზით თუ რითაც გნებავთ...

ჩვენც შეგვიძლია გავავარძელოთ: სიყვარულით, სიხარულით, ოცნებით, ფიქრებით, იმედებით, ვნებებით, სევდით, მწუხარებით, ტანჯვით, ტკივილით, აღტაცებით... ოღონდ ნუ ვიტყვით, ეს „ლოთობის კულტიაო“, რადგან თქვენც ხედავთ, რომ ასე არ არის. გალაკტიონი ბოდღერისებურად წერს:

ფიქრში გახვეულა ბნელი დერეფანი,  
ღამის მეტღე რომ ვეღარ დაატია.  
ისევ ნერვიულად რეკავს ტელეფონი, —  
რომელი საათია, რომელი საათია?

ღმერთო, როგორ მოხდა, წვიმა მოსისხარი  
თითქოს შეუწყვეტი კუპრის ნაკადია,

აღარ გათენდება ღამე საზიზღარი!  
რომელი საათია, რომელი საათია?

იყო შარლ ბოდლერი: „მწარე და ძვირფასი  
თრობის საათია, ღვინის საათია!“  
ასე იძლეოდა პასუხს შეკითხვაზე —  
რომელი საათია?

ასეა. გალაკტიონი თუ რამეთი მთვრალი იყო — პოეზიით, სიმღერით (თვითონ წერს, „სიმღერით დათვრაო“), მუსიკით, გრძნობით, სიყვარულით, სიხარულით, სილამაზით, მწუხარებით, ახალ-ახალი სანახაობით; ზევით ცით, ქვევით დედამიწით, ატმის ყვავილებით, ალუბლების ღიმილით, ცისფერი თოვლით, ლურჯი ზღაპრებით და, შემოდგომის ყვითელი ფოთლებით... დიახ, „ყვითელი ფოთლებით“...

ვან გოგს უთქვამს, ღვინოს იმიტომ ვეძალები, მინდა საჭირო ყვითელი ფერი ვიპოვო და ვპოულობ კიდევო...

ვინ იცის. იქნებ „ციურ აღმაფრენის ცეცხლით მთვრალი“ გალაკტიონიც ასე პოულობდა საჭირო ფერებს პოეტური ფერწერისათვის. ბრიყვები კი ამბობენ, გალაკტიონი ლოთობდაო...

ცოდვია ამის თქმა...

„გალაკტიონი ყოველთვის „მთვრალი“ იყო, მაგრამ ლოთი არასოდეს ყოფილა. იქნებ სძულდა კიდევ ღვინო, რასაც ასე ხშირად ეტანებოდა. დღიურებში წერს, თავისთვის, „ასეთია ღვინის ძალა, ის რომ ტურას ხახაში ჩაასხა, მგელს წააქცევსო“...

სხვების გასაგონად კი საჯაროდ აცხადებდა:

მწუხარება ვერ დაფარო,  
ღვინოს დააბრალებენო.

ან ასე:

ვარდების ფენით ტრიალებს ქინი,  
მთვრალი ვარ შენით, მთვრალია ლხინი.  
ოცნებას შეენი, ვით თვალნი შენი,  
შოპენი, ვერდი და პაგანინი.  
პოეტის ახლო გედება ალი,  
იგი, უსახლო, გიცქერის მკრთალი,  
მთვრალია ყოფნით, მთვრალია ცეცხლით  
და მაინც ღვინით ჰგონიათ მთვრალი.

მართლაც ასეა, თორემ, აბა, „ყვითელ ფოთლებით თრობა“ ვინ გაიგონა ან ვიოლინოთი მთვრალი („რომ მათრობდეს ვიოლინო“), ვის გაუგია „ყვავილების თაქით“ მირთმეული სასმელი;

ვინ სვამს ღვინოს „ვით ქარს და წვიმას“ და ისიც რაღაც არარსებულ „ცისფერ ღვინოებს“. გალაკტიონი ითხოვს ვარდების ბუჩქის ჩრდილს — თასით:

მომეცით ჩრდილი ვარდების ბუჩქის  
მომეცით — თასით.

და მერე:

ამ ვარდობისთვის ვარდებით  
ვთვრები,  
კარგია თრობა...

არა, პერკულესის თასი მხოლოდ შორეული ალეგორიაა. ეს თასი თითქოს მთელ ბუნებას უქირავს. გალაკტიონი წერს:

— დალევ ღვინოს და დატრიალდებიან მთები, აირევიან ღრუბლები (მთებო, რა მოგივიდათ, ღვინოს მე ვსვამ და თქვენ თვრებით?).

ვაჟას სიტყვებიც ხომ გახსოვთ?

— დღეს ყველას უხარია: წყალში თევზს, ტყეში ნადირს, ცაში ფრინველს. თვითონ ბუნებაც მხიარულად ბრძანდება, თითქოს თვრება კიდევ ხანდახან. მაშ რისგან არის, რომ ცა გაიბურება შავის ღრუბლებით, მოჰყვება რუხრუხს, ხელში ალებულს ღვინით სავსე კულას სიმთვრალისაგან ველარ იმპერებს, ტანი ეძვრის, ხელი უკანკალებს, ღვინო თასიდან ექცევა, დედამიწას ასველებს: ჩვენ კი ვიძახით, წვიმა მოდისო. ვიტყვი: ჰქუხსო და არ ვამბობთ, — ბუნებას ქორწილი აქვს და დღეობამიაო...

ასეთი „თრობა“ ხომ პოეტური ალეგორიაა, რაც ლოთობას როდი ნიშნავს ან სიგიჟე — ქვების სროლას. თქვენც ხედავთ, რომ პოეზიაში ეს სულ სხვა მოდუსია. ამიტომ ახლა რომ ისევ გავიმეორო, გალაკტიონი მუდამ მთვრალი იყო და ფხიზელი ვერც წარმომიდგენია-მეთქი, იმედია, სწორად გაუგებთ ერთმანეთს და შევთანხმდებით, რომ იგი მთვრალი იყო პოეზიით, შინაგანი შემოქმედებითი დაძაბულობით, მწუხარებით, სილამაზით, სიკეთით, სიყვარულით, საკუთარი სიდიადის შეგნებით, სრულყოფილი მშვენიერების ხილვის სიხარულით და... ზოგჯერ ღვინითაც, რა თქმა უნდა.

არც ამის დაფარვაა საჭირო, მით უმეტეს, რომ ამაზე უკვე ცნაუბრა მკითხველებს რ. თვარაძე თავის წიგნში — „გალაკტიონი“. ახლა ყველამ იცის, რომ სულიერი შეჭირვების კრიზისულ მომენტებში გალაკტიონი მართალია, ზიზღით, მაგრამ მაინც ან-

გარიშმითუცემლად ეტანებოდა „თხევად მზეს“. ის „მზე“ კი ზოგჯერ ისე უბნელებდა გონებას და უღუნებდა ნებისყოფას, რომ მძაფრ სულიერ დებრფისას იწვევდა მასში. ასეთ დროს გალაკტიონს თავისი თავიც ეზიზღებოდა, ცდილობდა ნებისყოფის მოკრეფას, მკურნალობდა და ბავშვივით უხაროდა, როცა იმ „სულიერ კრიზისს“ სძლედა და ნორმალურ მდგომარეობას უბრუნდებოდა. წერდა:

... მიკლო ხელს კანკალმა (ფუნქციონალური ნერვოზი).

... გაჰქრა ალკოჰოლის მოთხოვნილება.

... გაჰქრა შედარებით ნერვიულობა, ექვს სექტემბრამდე მუშინოდა თბილისის ქუჩებში გავლა, მეგონა, თუ ვინმე მომდევს, სანატორიუმშიც ერთხელ კარები დაკეტილი იყო. მე შემოიპყრო შიშმა რაღაცნაირმა, მე მეგონა, რომ ვიღაცა შინჯავს ჩემს ოთახს და სხვ. ასეთები.

... გაჰქრა ადამიანისადმი შიში (ყოველ ადამიანში რაღაც მხეცი მელანდებოდა). მე თანდათან დაუახლოვდი მათ და ვიგრძენი, რომ შეპყრობილი ვიყავი დევნის მანიით.

... გაჰქრა მელანქოლია (თუ ისევ არ დაბრუნდა).

ზოგჯერ „ბრუნდებოდა“ კიდევ, მაგრამ გალაკტიონი ისევ უძალიანდებოდა და, როგორც წესი, გამარჯვებული გამოდიოდა ამ „ორთაბრძოლიდან“.

აქ ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ საკითხების შესწავლას დიდ ყურადღებას უთმობს თანამედროვე ნეიროფიზიოლოგია. სადავოდ უკვე არავის მიაჩნია, რომ ცენტრალური ნერვული სისტემის ბუნებრივი თუ ხელოვნური აღგზნება ნორმატულ ფარგლებში სასიამოვნო შეგრძნებებსა და გონების მოქმედების გაძლიერებასაც იწვევს, ხოლო ამ ფარგლების (ნორმების) დარღვევა („ჩარჩოს გადაცდენა“), პირაქით, გონების მოღუნებას და საერთო დებრფისას. შეიძლება იფიქროთ, თითქოს ეს იგივეა, რასაც ჩვენ შვიდის ფარგლების ნორმატულსა და ამის ზევით (8 და 9) კრიზისულ მდგომარეობაში შესვლას ეუწოდებთ, მაგრამ სინამდვილეში ასე არ არის. და თუ მაინც რაღაც „თრობაზეა“ ლაპარაკი, აქ უმთავრესად სულიერი (რუსო) თუ ინტელექტუალური (ვალერი) „თრობა“ იგულისხმება, რისი შედეგიცაა გალაკტიონის „ყვითელი ფოთლებით მთვრალი“ ინტეგრალური ლექსები, ვთქვათ ასეთი:

სულ რამდენიმე წლის წინ  
ყვითელ ფოთლებით თრობა,  
ხედავს ვარსკლავთა ციმციმს  
მოგონებათა გრძნობა.

სადამოებრად დიღებს,  
    რალაც საოცრად ითქვა,  
იწვევს ბავშვების ჩრდილებს  
    დავიწყებული კითხვა.  
ამასაც ნახავს ფარჩა  
    შელამებელი არის,  
თუ ერთადერთი დარჩა  
    გამოსავალი მთვარეს.  
მკრთალი გაცურდა ალი,  
    ცა დააშუქა წყნარ სულს,  
იქ მშვენიერი ქალი  
    გაჰყვა მშვენიერ წარსულს.

## დიდი წამი...

ასე დაიბადა ჰიპოთეზა, რომ ამგვარად „მთვრალი“ ლექსები შეიძლება ცენტრალური ნერვული სისტემის ბუნებრივი თუ ხელოვნური აღგზნების, განსაკუთრებით კი მისი მერვე და მეცხრე სფეროების არაჩვეულებრივი ილუმინაციის, პოეტური ხილვებისა და წარმოდგენების შედეგი იყოს, ან კიდევ „უცხო სიმსუბუქეში“ თუ რალაც იღუმალებით მოცულ ზამყაროში შეღწევის სურვილი, როგორც იმ სულიერი თუ ინტელექტუალური „თრობით“ გამოწვეული კრიზისული გამძაფრების შედეგიც და საშუალებაც.

არც ისაა გამორიცხული, რომ ამ ჰიპოთეზაში სამეცნიერო ტერმინოლოგიის თვალსაზრისით (მერვე და მეცხრე სფერო, უცხო სიმსუბუქეში შესვლა, იღუმალებით მოცული მხარე, დედების სამყარო და სხვა), ბევრი რამ დაზაზუსტებელი აღმოჩნდეს, მაგრამ ამისთვის მეცნიერების უახლესი მიღწევები უნდა გამოვიყენოთ და არა რელიგიური თუ მისტიკური წარმოდგენები.

მე მიმაჩნია, რომ ამ საკითხების განხილვისას სამი მთავარი ასპექტი უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან: რელიგიური, პოეტურ-ალეგორიული და მეცნიერული. პირველი თვალსაზრისი ჩვენთვის საინტერესო არ არის, რადგან მისი კორელატები ქრისტიანული რელიგიის ფარგლებში კარგადაა ცნობილი. გარდა ამისა, მას ჩვენს სასაუბრო თემასთან კავშირი არა აქვს. რაც შეეხება ამ საკითხის პოეტურ-ალეგორიულ გაგებას, აქ შეიძლება საფუძველს მოკლებული არ იყოს აზრი, რომლის მიხედვით ის „იღუმალებით მოცული“ სფერო თუ „დედების უსივრცო მხარე“, პლატონის იდეების სამყაროსთანაც იყოს დაკავშირებული და, კანტის თანახმად, ჩვენი გონებისათვის მიუწვდომელ თავისთავად-

ბას („საგანი თავის თავად“) გულისხმობდეს. ამგვარი გაგება ალეგორიულად ისევ არსებობისა და არსებული არარსებობის ურთიერთობის საკითხს უკავშირდება, რაზედაც პლატონიც მსჯელობს. აქ განსაკუთრებით საინტერესოა არ არსებობა, როგორც არსებობის უმაღლესი ფორმა, რასაც პ. ვალერი, ალბათ, პლატონისაგან გამომდინარე, „არარსებულ არსებობას“ უწოდებს. ის „რალაც“ თითქოს არსებობს, მოქმედებს, მაგრამ თავისი „არარსებული“, ე. ი. გაუცნობიერებელი, ზეცნობადი არსებობით იწვევს იღუმალების გრძნობას და გაურკვეველ შიშს შეუცნობლობის წინაშე.

ასეა ეს გოეთეს „დედათა სამყაროშიც“. „დედათა“ ხსენებაზე თვით ფაუსტსაც კი შიშის ქრუანტელი უვლის. როგორც ვნახეთ, ეს არის შიში იღუმალების წინაშე, რაც ასე აწუხებთ შემოქმედ ადამიანებს, მათ შორის გალაკტიონსაც („და შიშის ჩრდილით აკანკალდები“).

დროდადრო ეს გაუცნობიერებულ შიშში საშინელ კოშმარებსა და ყველაფრისადმი (თავისთავისადმიც) ეჭვნეულ დამოკიდებულებას იწვევს.

— სადამოთი კი...— წერს გალაკტიონი, — როდესაც ოთახში შევედი და ოთახი გავაჩირაღდნე... ფანჯარა გავალე. სახლის პირდაპირ დადგა ორი ახალგაზრდა და ხმამაღლა დაცივნით იძახდა:

გალაკტიონ! გალაკტიონ! გალაკტიონ!

ეს იყო კოშმარი. მე დამციხოდნენ... მე დამცინიან... პირველად ჩემს სიცოცხლეში; ალბათ ღირსი ვარ! ალბათ აღარ ვარ კაცი, აღარ მაქვს ნებისყოფა! აღარა ვარ ღირსი პატივისცემისა. ან ვინ უნდა მცეს პატივი, როდესაც მე თვითონ პატივს არა ვცემ თავისთავს. მე ვერ ვუსწორდები ჩემს დაჩაგრულ ბედს, მაშასადამე, არა ვარ ღირსი მოკრძალებისა — ...ეჰ, შენ იქნებ მოითხოვ ძველებურ პატივისცემას? ნუთუ არ იცი, რამდენი ხანი ეშხადებოდნენ, რომ შენ ამ მდგომარეობამდის მიეყვანეთ? დამცინიან ჩემივე სახლის წინ? ჩემს სახლში... ღმერთო... ღმერთო... ღმერთო... როდემდის გაგრძელდება ეს? ნუთუ ყოველდღე ასე იქნება? არა, ეს ნამეტანია. ეს სირცხვილია, ეს აბუჩად აგდებაა, კმარა, კმარა, კმარა, ომი! ხმალში გაწვევა! ერთადერთი ხსნა...

... და იგი ებრძოდა თავისივე სულში დატრიალებულ ქარის წისქვილებს...

ესეც ალბათ, იმავე ნორმატიულია და კრიზისულს სანდვარზე ხდება, სადაც ის მუდამ მარტოა.

აქვე მინდა შევეხო ამ მარტო სულობის, მარტო ხელობის თუ უბრალოდ მარტოობის გრძნობას, რაც ასე ნიშანდობლივია გალაკტიონის ადრეული შემოქმედებისათვის.

ჯერ კიდევ 1912 წელს. ოციოდე წლის ჰაბუკი წერდა სოსო გრიშაშვილს:

— იცი, საყვარელო სოსო, ამ ბოლო დროს რაღაც უჩინარი სენი შემეპარა. საშინელი სენი მარტოობისა, ესეც ხომ თავისებური ავადმყოფობაა. და, ვით სიკვდილით დასჯილი სახრჩობელას წინ, თვალთ ვეძებ მონათესავე სულს, საშინელება.

ამჟამად ვგრძნობ ჩემს სულით ობლობას, ჩემს უთვისტომობას, ჩემს მარტოობას.

მე დღეს შესაძლებელია ორასი ადამიანი ვნახო და დაველაპარაკო, შეიძლება გული გადავუხსნა კიდევ წუთის გავლენის ქვეშ... და მაინც მარტო ვარ.

ამიხსენი. მეგობარო, ეს მდგომარეობა!..

მე ვფიქრობ, ეს არ არის რომანტიკული განმარტოების თუ პესიმისტური გაუცხოების სულისკვეთება. აბა, მაშ რა არისო, — იკითხავს ვინმე. რა და... თავის თავში ამალღების, „ჩარჩოს“ (შვიდის) გადაცდენის და „უცხო სიმსუბუქეში“ (რვისა და ცხრის) შესვლით გამოწვეული მარტოობა, რაც თითქმის ყველა გენიალურ შემოქმედს ახასიათებს. ესეც იმ ერთის („მსურს ვიყო ერთი“) თუ აბსოლუტური ერთის („როგორც ერთია ქვეყანა: მთელი, ისე ერთია გალაკტიონი“) შეგრძნებაა, რაც მას „ღმერთთან“ ისე აახლოებს, რომ თვრამეტი წლის ჰაბუკს ათქმევინებს:

ო, უძლეველო დიდო წამო  
შემოქმედების,  
ეხლა ყველაფერს... ყველაფერს ვქმნი  
ახალი ღმერთი!

ან კიდევ:

მზე ჩემთვის ბრწყინავს და მეფე ვარ  
ყოვლისმოქმედი...

დალოცვილი! სულ მარტოობას რომ უჩივის, განა ვისი „ბრაალია“?! ვალერის ფაუსტისა არ იყოს, თვითონ იმ სიმაღლეს მიადწია, რომ იქ მეგზურობას ჩვეულებრივი ადამიანები კი არა, თვით „ყველაგანმყოფი“ მეფისტოფელიც ვერ გაუწევდა...

გალაკტიონის ამგვარი თავბრუდამხვევი თვითამაღლება, მარტოაც ვალერის ფაუსტის აღმასვლას ჰგავს აბსოლუტური მარტოობის (solitaire) სფეროში, რაც თვით პლატონის „იდეების სამყაროს“ მიღმა უნდა იყოს ნაგულისხმევი და მიუღწეველი როგორც არარსებული არსებობა. ვალერის ფაუსტი იმიტომ ადის იმ სიმაღლეზე, რომ მიაღწიოს ადგილს, საიდანაც შეიძლება იმის იქით „გაჰყოს ცხვირი“, რაც არსებობს. მარტოობა აქ სიმაღლის მოდუსია. კიდევ რამდენიმე ნაბიჯი ზევით და იქ, ზეცნობიერის სფეროში, ყოველგვარი არსი წყვეტს არსებობას, გარდა მარტოობისა.

მინდა ისე გავიგოთ, რომ გალაკტიონის დაუოკებელი მისწრაფება სიმაღლეებისა და მწვერვალებისაკენ ამგვარი შინაგანი მოთხოვნილებითაა ნაპარსნაბევი. ეს ის მისწრაფებაა, ჯერ კიდევ ხალხურ ფაუსტს რომ ეზიდებოდა „ციური კონსტელაციებისკენ“, დანტეს — ჯერ ჯოჯოხეთის, შემდეგ კი სალზინოსა და სამოთხისაკენ, ბაირონის მანფრედს — მსოფლიოს უმაღლესი წერტილისაკენ, გოეთეს ფაუსტს — დედათა მხარეში, ბარათაშვილს — ციური ხატების სადგურს იქით, ვალერის ფაუსტს — აბსოლუტური მარტოობის სფეროში, ხოლო გალაკტიონს — „საოცრების უბეში“ თუ „იღუმალების სამყაროში“...

„ელვის ბილიკებით“ სიარული თუ გინდათ, აი, ეს არის! ვინც ამ ბილიკებს გაჰყვება, მუდამ მარტო იქნება. ისე ვერც მიაღწევს „აბსოლუტურ მარტოობას“, რადგან „ნორმატიული არსებობის“ ფარგლებში ეს შეუძლებელია...

ვიმეორებ: აკი გოეთეს მეფისტოფელიც ეუბნება ფაუსტს, იქ შესაღწევად არსებობის დაძლევაა საჭიროო.

გარდა ამისა, ვალერის მიხედვით, თვით ის აბსოლუტური მარტოობაა არსებული არარსებობა. ამიტომ მას ვერავინ ვერ მიუახლოვდება იმათთაგან, ვინც არის, რადგან თუ არის, მაშასადამე, არსებობს კიდევ. იგი ვერ იარსებებს მარტოობაში, როგორც არსებობა. ვერც მარტოობა აიტანს მას, რადგან ის მაშინაა მარტოობა, როცა მარტოა. სხვათუ იქნება, მარტოობა აღარ იქნება. ასეთია მისი ბუნება. იგი არაფერს არ შეიცავს, არც არაფერს წარმოადგენს, გარდა არაფრისა, რაც ემატება ერთადერთს და ქმნის არყოფნას, არარსებობას, ე. ი. არაფერს, ანუ, ვალერიანებურად რომ ვთქვათ, „მარტოობის სიგჟეს“, რაც „ცარიელ სიცარიელეს“ ანუ „აბსოლუტურ უგონობას“ უდრის. ნიცშეც წერდა:

— ერთი, მარტოდენ თავის აზრების ამარად, გიყად ითველ-  
ბა; სიბრძნე კი ორისგან იწყება („Einer mit seinem Gedanken gilt als  
Narr. Mit zweien beginnt aber die Weisheit“).

ყოველი დიადი შემოქმედი ალბათ იმ „მარტობის სიგიჟი-  
დან“, „აბსოლუტური უგონობიდან“ თუ „შეუქმნელობის ქაოსი-  
დან“ მიილტვის სიბრძნის, ჭეშმარიტების თუ მშვენიერებისაკენ  
და იმ პლატონისეულ დიდ „ერთს“ აქცევს თავისივე „გამოსახე-  
ბად“ ანუ ორად თუ ორივედ (გაიხსენეთ რილკეს meine Beide —  
ჩემი ორივე), რაც სიბრძნის საფუძველია. მე ვფიქრობ, ამასვე უნ-  
და ნიშნავდეს ნიცშეს საკმაოდ უცნაური არითმეტიკა:

— მუდამ ერთჯერ ერთი იძლევა ბოლოს ორს (Immer einmal  
eins—das gibt auf die Dauer zwei). ის ო რ ი კი შეიძლება  
ე რ თ ი და ი გ ი ვ ე იყოს. თვითონ ზარატუსტრა ამბობს:

— იყო შუალამე. მე ვიხილე ერთი გაორდა და ზარატუსტრამ  
ჩემს წინ გადაირბინა...

ვინ? — ზარატუსტრას წინ იმავე ზარატუსტრამ...

ალბათ, ასევე გადაირბენდა ხოლმე გალაკტიონის „სულის  
თვალთა წინაშე“ მისივე პოეტური მეორე სახე როგორც „ერთის  
ორივე“ ან „ორივე ერთის“ მისტიკა...

## ელარებოდა შეზღვილ ბეიჰკოვიენს

### ღაუნდობელი და მომღურაჰი...

აპოკალიფსის მხედარი...

ვიდრე მეცნიერება ამ საკითხებს ყურადღებას მიაქცევდა, ყოველივე ეს ადამიანის ფსიქიკის იდუმალებით მოსილ სფეროს განეკუთვნებოდა. არაუის არ სჯეროდა, თუ შემოქმედებითი პროცესის რამე კანონზომიერებებზე შეიძლებოდა ლაპარაკი. ასეთ შემთხვევებში ხმარობდნენ ცნებას „შთაგონება“. ზოით აინშტაინიც წერდა, „მე მჯერა ინტუიციის და შთაგონებისო“. ეს კი სხვაა, ვიდრე საუკუნეების მანძილზე განმტკიცებული აზრი ღვთაებრივი ზეშთაგონების შესახებ, რაც რელიგიისა და მისტიკის სფეროს განეკუთვნებოდა. პოეტური შთაგონებაც ღმერთის „კომპეტენციაში“ შედიოდა და ისიც მუზების საშუალებით არიგებდა ამ „მოწყალებას“. ამიტომ იყო, რომ ყველა, ვისაც რამეს შექმნა სურდა პოეზიაში — მუზებს მოუხმობდა დასახმარებლად („მიმღერე, ღმერთქალო, რისხვა აქილევსის, პელეას ძისა“). ჰომეროსის მიხედვით, რაფსოდები ღმერთის მიერ შთაგონებული მომღერლები იყვნენ. პლატონი წერს, რომ პოეტი ღმერთების საშუალებით სკვდეტს აბსოლუტურ სილამაზეს და იღებებს საგნებში. მისი აზრით, ყველაფერი ზეგარდმო ნიჰის შედეგია, მისი გამოვლენის ფორმა კი სიშმაგე. პოეზია ღვთაებრივი სიშმაგეა. იგი იწვევს ვაკხურ მდგომარეობას პოეტის სულში და ვლინდება ლექსების ფორმით. ვინც ღმერთებისაგან ნაბოძები სიშმაგის გარეშე მიაღება პოეზიის ალაყაფის კარებს, ვითომ მეც შევისწავლი ამ ხელობასო, — ამაოდ დაშვრება. შემდეგ ამან უმთავრესად ალეგორიული ხასიათი მიიღო. ასე იყო ყველგან, სადაც დიდი პოეზია არსებობდა. ასეა ჩვენშიც.

... მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის  
ზეციერი მიწიერსა.

განაცხადა ილიამ.

...მაღლი ჰფენია ღვთისაგანო. —

შეეხშიანა მას ვაჟა.

18 წლის გალაკტიონი კი ამბობს:

მოხდება ხოლმე, ცა მიზიდავს  
განუსაზღვრელი,  
ვარსკვლავთა შორის, სხივთა ტბაში  
არა მყავს ტოლი.  
ებრძანებ: ტყის შქერში გაჩუმდება  
ნიაჟი ნელი.  
ვიტყვი და თრთოლვად გაღიქცევა  
ვერხვის ფოთოლი.  
მზე ჩემთვის ბრწყინავს და მეფე ვარ  
ყოვლისმოქმედი,  
არე-მიდამო ნეტარების  
ცრემლით ივლება,  
ჩემს ხელში არის მაშინ ჩემი  
მეღინეარე ბელი,  
ქვეყნად ყოველი არსის სული  
შემორჩილება.  
ეს მაშინ არის, როცა აზრი  
მიჰქრის შორს, შორს, შორს  
და ლტოლვა გულში დაგუბებული  
ეძლევა შეებას,  
ირგვლივ ვერ ეხედავ ჩემს თანაბარს  
და ვისმეს ჩემს სწორს,  
რომ ამგვარადვე ეძლეოდეს  
ტკბილ-ნეტარებას.  
ეხედავ, მიფრინავს იქ სადღაცა  
ნისლი უსახო,  
ვერძნობ, რომ მის ტალღას, ერთხელ ჩემს მძლევს,  
გააპობს მკერდი.  
ო, უძლეველო დიდო წამო  
შემოქმედების,  
ეხლა ყველაფერს... ყველაფერს ვქმნი  
ახალი ღმერთი!

ამგვარ განცხადებათა უფლებამოსილება მათ აღეგორი-  
ულ სიმართლეშია. ლ. ტოლსტოიმ „ომი და მშვიდობა“  
რომ დაამთავრა, განაცხადა, ყოველგვარი მოკრძალების გარეშე,  
ეს ისეთია, როგორიც „ილიადაო“.

ეს ნამდვილად ასეა!

აღტაცებული კორიეჯო რაფაელის სურათის წინ დადგა და და-  
იძახა:

— მეც მხატვარი ვარ!..

ის მართლაც დიდებული მხატვარი იყო!

„კეისრისა კეისარსაო“ რომ ამბობენ, ასეა: ღმერთკაცებსაც ღმერთკაცებისა უნდა მიეზღოთ.

ისე კი, ყველაფერი ეს, რა თქმა უნდა, ალეგორიაა, პოეტური ჰიპერბოლა, თორემ ილიას, ვაჟას და გალაკტიონს სინამდვილეში, ალბათ, არასოდეს უფიქრიათ თავიანთ „ღმერთკაცობაზე“, თუმცა...

თუმცა ის, რომ მინდა აქ მ. გორკის სიტყვები მოგაგონოთ, — თქმული მართლაც „ღმერთკაც“ ლ. ტოლსტოის შესახებ:

— მე, რომელსაც არ მწამს ღმერთი, ვუყურებ მას ფრთხილად, ოღნავ შეშინებული, ვუყურებ და ვფიქრობ: «ЭТОТ человек — БОГОПОДобен...».

... რამდენადაც შესაძლებელია თავშეკავებით, მაგრამ მეც მინდა ვთქვა, რომ ამგვარი „ღმერთკაცი“ დადიოდა ჩვენს შორის, თბილისში; დადიოდა თავისი სიდიადით მთვრალი და მაინც უაღრესად მოკრძალებული. მის სიცოცხლეში ეს ყველას როდი ჰქონდა შეგნებული; თუმცა ყველას კი არა, როგორც ჩანს, ძალიან ცოტას (ეს კარგადაა ნაჩვენები რ. თვარაძის წიგნში, — „გალაკტიონი“). ამ „ცოტაში“ კი ბევრი ისეთი არ იგულისხმება, რატომღაც ლიტერატორებად რომ იყვნენ მიჩნეულნი და ეს პროფესიულად ევალებოდათ. ეს არის სამწუხარო, თორემ, ახლა რომ გადმოგცემთ, ამგვარი პარადოქსული შეუსაბამობები ღიმილის მომგვრელია და სხვა არაფერი: მე მხედველობაში მაქვს ერთი ეპიზოდი ნ. დუმბაძის რომანიდან „მზიანი ღამე“, სადაც ინტურისტის რესტორანში გალაკტიონთან შეხვედრაა აღწერილი. ოფიციალურად გალაკტიონს ყურადღებას არაავინ აქცევდა თურმე, სამაგიეროდ...

— სად ხარ, ძმაო, დაგვხოცე უიმშილით! — გაუჩავრდა გურამი.

— შენთვის მეცალა, შე კაცო? ვერ ხედავ, ვინ გვესტუმრა?!

— ვინ? — ჰკითხა გურამმა.

— ვინ და, მსოფლიო ჩემპიონი ჭიდაობაში.

— რა გვარია?

— რავე, პირველად გესმის ქიტუაშვილი გოგია, გაზეთებს არ კითხულობ? — ახლა ოფიციალტი გაუჩავრდა გურამს, — ექიმებმა თქვეს, ორი სამწლიანი მოზერის ღონე აქვსო. — თქვა ოფიციალტი და ისევ გავარდა. გაერთიანებული სუფრის თავში აღტაცებუ-

ლი ხალხის და ოფიციალტების ალყაში პატარათვალებიანი, ორი სამ-  
წლიანი მოზვრის ღონის შარავანდედით მოსილი ქიტუაშვილი  
გოგია იჭდა და ძლიერი ყბებით მოხარშული ბეჭის ძვალს ფშვნი-  
და.

— მე წავალ, ძამიკოებო, დიდი მადლობა, დიდი მადლობა,  
წმვიდობით, მშვიდობით.

გალაკტიონი წამოდგა.

— გაგაცილებთ, ბატონო გალაკტიონ! — წამოეცვივდით ჩვენც.

— არა, ბატონო, არა, რად მინდა გაცილება.

იგი წავიდა ნელი ნაბიჯით. ისე გაიარა ამ ღმერთკაცმა მთე-  
ლი რესტორანი, არავის შეუმჩნევია. და მე ისევ შემეცოდა ღმერ-  
თი, კაცში ჩასახლებული ღმერთი, რომელიც ისე ახლობელია,  
ისე ჰგავს ადამიანს, ისე ხელშესახებია და უბრალო, რომ არავის  
სჯერა მისი ღმერთობა.

გალაკტიონმა გაიარა რესტორანი და ქუჩაში გავიდა...

... მე სწორედ ქუჩაში მინახავს რალაც ამის მსგავსი და... კად-  
ნიერებად თუ არ ჩამომართმევთ, გაიმბობთ:

ჯერ კიდევ ჩემი სტუდენტობის დროს, გალაკტიონი ახლანდელ ი. ჰავ-  
ჭავაძის პროსპექტზე ტრამვაის გაჩერებასთან იდგა, შავი ფეტრის ქული  
ეხურა, ხელში უზარმაზარი შავი პორტფელი ეჭირა და, მიუხედავად იმისა,  
რომ გვიანი შემოდგომა იყო, თეთრი ტილოს ტანისამოსი ეცვა. წვიმდა, მაგ-  
რამ მე მაინც ვიდექი და ვუყურებდი, როგორ წრიალებდა გალაკტიონი. იგი  
წამლანუწამლან იქითკენ იყურებოდა, საიდანაც ის სანუკუარი ტრამვაი უნდა გა-  
მოჩენილიყო. გამოჩნდა. კიდევ, მაგრამ ისე იყო ხალხით გაძევილი, რომ  
იტყვიან, ნემსიც არ ჩაფარდებოდა. გალაკტიონი ხან აქეთ ეცა, ხან იქით, ჯერ  
უკან ბაქნიდან სცადა ასვლა, მაგრამ არაფერი გამოუვიდა. მერე წინა ბაქ-  
ნისკენ გაქანდა. აქაც ღობივით იბრძოლა და თითქოს შეეჭეჭეა კიდევ, მაგ-  
რამ მილიციელმა ჩააგლო ხელი, ძირს ჩამოათრია და „წესრიგის დამრღვევი  
მოქალაქე“ სამი მანეთით დააჯარიმა (ეტყობა, ეს არც ისეთი იშვიათი შემ-  
თხვევა იყო. გალაკტიონი დღიურებშიც წერს, გუშინ მილიციელმა სამი მა-  
ნეთით დამაჯარიმა ტრამვაიში წინა ბაქნიდან ასელისთვის).

გულმა არ მომიტმინა, მილიციელთან მივედი და ვურში ვუჩურჩულე, ეს  
„მოქალაქე“ გალაკტიონ ტაბიძეა, საქართველოს სახალხო პოეტი-მეთქი.

— აჰ! აქამდე ვერ მითხარი, შე კაცო, როგორ მომჭერი თავიო, — დამ-  
ტუქსა მან და გალაკტიონს მივარდა:

— ბოდიში, ბატონო, დიდი ბოდიში, ვერ გიცანითო და თან ის სამძანე-  
თიანი ჩაუტენა ჯიბეში.

გალაკტიონი ერთი კი გაჯიუტდა, ფულის დაბრუნება არ უნდოდა, მაგ-  
რამ არაფერი გაუვიდა. მილიციელი მტკიცედ იდგა თავის გადაწყვეტილებაზე  
და იძახდა:

— არა, ბატონო, როგორ გეკადრებათ, როგორ გეკადრებათო...

მაშინ გალაკტიონმა ხელი მოგვხვია ორივეს და შეგვეხვეწა:

— აბა, თუ ასეა, წავიდეთ და ამ სამი მანეთით თითო ჭიქა ღვინო დაე-  
ლიოთო...

მილიციელს ეს, რა თქმა უნდა, არ შეეძლო, მე კი...

ეპ, მოგეცათ ღვინო, ასე რომ მომხდარიყო, მთელი სიცოცხლის მან-  
ძილზე გამოშვებოდა ტკბილ მოგონებად (თუ სატრაბახოდ) — გალაკტიონ  
ტაბიძესთან ერთად სუფრაზე ვმჯდარე-მეთქი, მაგრამ, აბა, ამას მაშინ  
როგორ გავებდავდი, და უბრალოდ ვუთხარი:

— არა, ბატონო გალაკტიონ, ლექციაზე მაგვიანდება-მეთქი და განზე  
გავდექი...

ამასობაში ისევ ჩამოდგა ტრამვაი, ის მილიციელი დაფაცურდა, გალაკ-  
ტიონი წინა ბაქანთან მიიყვანა, ხალხი მიხწი-მოსწია, აბა, გზა, სახალხო პო-  
ეტი მობრძანდებო, და კიბეზე ასვლაშიც მივხმარა.

ტრამვაი დაიძრა და, უნდა გენახათ, კმაყოფილი გალაკტიონი რომ მთა-  
ვარსნარდალივით იდგა ბაქანზე და ხელს გვიქნევდა...

მალე თბილისში, იმავე ი. ჭავჭავაძის პროსპექტზე, სულ რამ-  
დენიმე ნაბიჯის დაშორებით იმ ადგილიდან, სადაც ეს მოხდა, გა-  
ლაკტიონის მონუმენტური ძეგლი აღიმართება. თუ მეც მოვესწა-  
რი იმ დღეს, იქ მყოფს, ალბათ, ეს ძველად ნანახი სურათიც გა-  
მახსენდება, ისევ ისე, პარადოქსული კონტრასტისათვის თორემ,  
აბა, ამას რა მნიშვნელობა აქვს! იმ მილიციელმა ხომ სულაც არ  
იცოდა, ის „წესრიგის დამრღვევი მოქალაქე“ რომ ერის დიდება  
იყო...

### სულიერი მრავალფეროვნება...

„ღმერთკაცობა“, როგორც ჩანს, ისე მძიმე ტვირთია, რომ  
შემსუბუქებას მოითხოვს. ამიტომაც უხმობენ მუხებს და შთა-  
გონებას. მათ გამოცხადებას კი „ღვთისწყალობად“ თვლიან, რად-  
გან ისინი არიან მოციქულები ღმერთსა და პოეტებს შორის. ეს კი რა-  
ღაც ამალღებული და ძნელად მისაწვდომი ოცნებაა და არა სი-  
ნამდვილე. გალაკტიონი მუხების გამოცხადებას „ცის ტკბილ სიზ-  
მარს“ უწოდებს, ცხადად კი ყველაფერი ეს უფრო „პროზაულად“  
გამოიყურება. ამიტომაც, რომ შედარებით რაციონალისტურად მო-  
აზროვნე მწერლები და მეცნიერები სულ სხვა ასპექტში განიხი-  
ლავენ „ღმერთკაცობისა“ (გენიალობის) და შთაგონების საკი-  
თხებს. მათთვის ეს ცნება „ღვთაებრივი წყალობა“ კი არ არის,  
არამედ ტალანტი, შრომა, ნაბიჯ-ნაბიჯ სიარული, მიღწევა. ფლო-  
ბერი ამბობს, „შთაგონება ყალბაბანდობაა, პეგასი კი არ დაფ-  
რინავს, ნაბიჯ-ნაბიჯ დადისო“. ეს კი ასეა, მაგრამ ერთხელაც მოგა-

ხსენეთ, ფრინველს სიარულშიც ეტყობა, ფრთები რომ აქვს. ასეა პოეზიაშიც. ის, რაც შრომით მიიღწევა და მიწაზე დადის, იმის პოტენციალსაც უნდა ამჟღავნებდეს, რომ ფრენა შეუძლია. შრომა კი, მართლაც აუცილებელია.

82 წლის გოეთე წერდა ჰუმბოლდტს:

— ვინც ყოველდღიური შრომის აუცილებლობას მიხვდება, — ბედნიერია. იგი ქვეყანას გააოცებს...

გალაკტიონიც ასე წერს:

— ზეშთაგონება (მუზა, სხვა გაგებით) ეს არის არაჩვეულებრივი ალტკინება (...) შემოქმედებითი ძალების, ეს არის შედეგი შრომის ხანგრძლივი პროცესის, დიალექტიკური გადასვლა, ნახტომი (скачка). ანუ კრიზისი (გთხოვთ, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციოთ ამ გამოთქმას „ნახტომი ანუ კრიზისი“, — მ. კ.), როდესაც გულში დიდი ხნით ნალოლიავეები (ნანახი, შენახული) სახეები და იდეები, ერთბაშად თითქმის დამთავრებული, დამუშავებული, იღებს პოეტის შემოქმედებაში თავის მხატვრულ განსახიერებას, გამოხატულებას (воплощение)..

„ზეშთაგონების“, როგორც „ინტელექტუალური ენთუზიაზმის“ გალაკტიონისეული გაგება სრულიად ნათლად ჩანს ა. ყაზბეგის შესახებ თქმულ სიტყვებში:

— რა თქმა უნდა, იგი დაჯილდოებული იყო დიდი გენიით და დიდით, რანაირიც არ უნდა იყოს, ზეშთაგონებით. თუ ზეშთაგონებად მივიღებთ ენერგიას, ინტელექტუალურ ენთუზიაზმს, ნიჭიერებას...

გენიალურმა შემოქმედებამაც იციან, ნიჭი რომ აუცილებელია; აბა, ისე, ერთი ანდაზისა არ იყოს, კატამ რომ იადონი გადაყლაპოს, მომღერალი მაინც ვერ გამოვა. ნიჭია საჭირო, რაც განხორციელებას მოითხოვს. ამისთვის კი შრომაა აუცილებელი. გალაკტიონს სრულიად გარკვეული თვალსაზრისი ჰქონდა ამ საკითხზეც. იგი წერს:

— ლექსების წერა მსუბუქი შრომა როდია: ეს საქმე, ნიჭის გარდა, შემეცნებას, გამომგონებლობას და გემოვნებას, ორიგინალობასა და კიდევ განვითარებულ ტექნიკას მოითხოვს, რაც მიღწეული იქნება მხოლოდ შეუწყვეელი, შეუღრეკელი, შეუპოვარი, გულდადებული მუშაობის შედეგად სიტყვაზე...

გალაკტიონი მაიაკოვსკისაც იმოწმებს:

— „გრამი მოპოვების (შოვნის) — წელთა მუშაობით, ამოღებულ უნდა იქნას ერთადერთი სიტყვისათვის — ათასეული ტონე-

ბი სიტყვიერი მადნის (მ)“. — ამბობს მათაკოვსკი პოეტის მუშაობაზე...

მკითხველი რომ მწერლის ლალსა და თავისუფლად მომდინარე სტრიქონებს მიჰყვება, იქნებ ჰგონია, მათი შექმნის პროცესიც ასე იოლად ხორციელდება. სინამდვილეში კი ასეც არის და ისეც. გალაქტიონი წერს აკაკის შესახებ: „ლექსები თითქოს მოფრენდნენ მისგანო“. ა. მიცკევიჩი კი წუხს, „თავიდან სტრიქონებს მავთულით ვეზიდებო“, ზოგისთვის წერა ვნებაა, ზოგისთვის — ტანჯვა, მართალია, აღმაფრთოვანებელი, მაგრამ მაინც ტანჯვა. სტილის დიდი ოსტატი ფლობერი საწერ მაგიდასთან რომ იჯდა, ქარხალივით გაწითლებული იყო, ხვწმოდდა (ამბობენ, „შეშის მკრელივითო“), ბორგავდა, ერთხელ დაწერილ სიტყვას ათჯერ, ასჯერ სინჯავდა, ცალკეულ ბგერებს იმეორებდა ან დაღლილ-დაქანცული უაზროდ მისჩერებოდა ხელნაწერს...

რომ ჰკითხეს, რა გტანჯავს ასეო, „სტილის სიმსუბუქის მიღწევაო“, — უპასუხა.

ალბათ ამიტომაც ჩივის:

— შემოქმედება ტანჯვაა, წვალება. თითო ფრაზაზე ზოგჯერ მთელი დღე ვმუშაობ და მაინც არაფერი გამომდის, ვინ მოიგონა ეს წამება დილის ზუთ საათამდე! ამისთვის ყოველგვარ სიხარულზე ავიღე ხელი, ასკეტად ვიქეც, მაგრამ თავს მაინც ვერ ვანებებ... მიყვარს...

ისეთი ლირიკული პოეტი, როგორც პეტრარკაა, სულ ასეთ შემოქმედების ქარ-ცეცხლში იყო. თვითონ წერს:

— წერს ვიპარსავ, ვჰამ თუ რამეს ვაკეთებ, მაინც ვკითხულობ. ყველა მაგიდაზე, კუთხეში საწერ-კალამი მიდევს. წვეულებაზე ვარ თუ სადმე, სულ კალამი მიჭირავს. ღამით ვიღვიძებ, სიბნელეში ვაფათურებ ხელს და ისევ კალამს ვეძებ, რაღაცას ვიწერ... დილით კი ველარც ვარჩევ ბნელში დაწერილს...

ამგვარი ინტენსიური შრომა, რაც ნებისყოფის უაღრეს დაძაბვას მოითხოვს, ყველა დიდი შემოქმედის ხვედრია. ამბობენ, ხელოვნება მასალის გამძლეობისაგან იბადებაო; ამის დაძლევის კი მართლაც დიდი ძალა უნდა!

რუსო გვამცნობს:

— ჩემი ხელნაწერი იმის ნიშანია, თუ რამდენს ვწვალობ. მაგიდასთან ვერაფერს ვერ ვქმნი. სეირნობისას, ლოგინში (არ მძინავს) ჯერ თავში ვწერ, მერე გადამაქვს ქალალზე. ზოგიერთ აზრს 6—7 ღამე ვატრიალებ თავში, ვიდრე დაწვერდე... ასე იბადება აზრი, იქმნება სტილი.

გოგოლს რომ ჰკითხეს, საიდან გაქვთ ასეთი მდიდარი სტილიო...

— კვამლისაგან, — უპასუხა მან, — ვწერ და ვწვავ, რასაც ვწერ; მერე ხელახლა ვწერ...

ასე რომ, ვერავითარი „შთაგონება“ ვერ შეცვლის ნების და-ძაბულობასა და მიძიმე შრომას. ზოგს ჰგონია, ეს უმთავრესად პროზაიკოსების ხვედრია, არა, — პოეტებისაც. ბოდლერი ამბობდა ედგარ პოს შესახებ:

— მას ახასიათებს დიადი გენიალობა და შთაგონება, თუკი შთაგონებას გავიგებთ, როგორც ენერგიას, ინტელექტუალურ ენთუზიაზმს და უნარს თავისი ძალების აღზნებულ მდგომარეობაში შენარჩუნებისა...

პოლ ვალერიასთვისაც „შთაგონება“ ინტელექტის სინონიმია. მისი წყაროა საკუთარი რეფლექსია და განჰკრეტის უნარი. ვალერი ირონიულად უყურებს „გაუცნობიერებულობის“ მეხოტბეთ. როგორც კლასიციზმისა და პარნასიზმის მიმდევარს, მას არც „პოეტური სიმშაგე“ იზიდავს და არც „ღვთაებრივი ბოდვა“.

— ღმერთო, დამიფარე წინასწარმეტყველური ბოდვისაგანო, — წერს იგი. ასევე მსჯელობს გენიოსების შესახებ:

— გენია სტიქიურობა ჰგონიათ, რაღაც „ღვთაებრივი“ ან „დემონური“, მაშინ როდესაც ის არის განუწყვეტელი მცდელობა, განსჯა... შთაგონება, ინტუიცია, ფარული ლოგიკა და კარგად შესწავლილი ტექნიკა.

ძნელი როდია იმის მიხვედრა, რომ ვალერი თავისი მასწავლებლის — მალარმეს ხაზს აგრძელებს. აკი ისიც წერდა:

— სჯობს სრულიად შეგნებულად, აზრის სიცხადით წერო სუსტი ნაწარმოები, ვიდრე რაღაც ტრანსისა და ექსტაზის დროს — შედევი...

სხვათა თვალსაზრისით, გენია „სულიერი მრავალფეროვნებაა“ (Geistige vielseitigkeit). ამის გამო ზოგი ამტკიცებს, სულის ზეცნიერება ისევე შეუძლებელია, როგორც შთაგონების მეცნიერული გამოკვლევა, რადგან გენიალობის ფორმულას ვერავინ მოსძებნისო.

გიუიო წერს, „ჩვეულებრივი ადამიანის გონება შაბლონურია. მისი ძაფების დათვლა შეიძლება, გენიოსისა კი ისეა აბურდულ-დაბურდული, რომ ხელახლა დაწყობა შეუძლებელია“...

ამგვარი თვალსაზრისი გენიის სრულ განსხვავებულობას ამტ-

კიცებს და შემოქმედების იდუმალების დოგმას ამკვიდრებს, რის წინააღმდეგაც ჭერ კიდევ პასკალმა გაილაშქრა:

— [გენიოსები] ხომ ჰაერში არ არიან ჩამოკიდებულნი, მთლიანად მოწყვეტილნი ჩვენი საზოგადოებისაგან. თუ ისინი ჩვენზე დიდებია, ეს, როგორც ჩანს, იმას ნიშნავს, რომ თვითონ არიან ამაღლებულნი, ფეხები კი დაბლა უდგათ, მიწაზე, როგორც ჩვენ. ისინი ყველანი ერთ დონეზე დგანან და ერთსა და იმავე მიწას ეყრდნობიან...

კაცმა რომ თქვას, მართლაც ძნელია იმაზე ლაპარაკი, გენიოსთა შორის ვინ ვისზე მაღლა დგას. ეს მე ერლომ ახვლედიანის ერთ იგავურ მოთხრობას მაგონებს:

ვანო და ნიკო წაჰინკლავდნენ, ვინ ვისზე მაღალიაო. ვანომ თქვა, მეო, ნიკომ — არა, მეო. მაშინ ვანო სკამზე შედგა და დაიძახა, ზედავ, მე შენზე მაღალი ვარო; ნიკო სახლის სახურავზე აძვრა და უპასუხა, არა, ნახე, შენზე მაღალი თუ არა ვარო. მაშინ ნიკომ მთაზე აირბინა და იქიდან გადმოსძახა ვანოს, აი, შენზე რამდენად მაღალი ვარო.

მერე ძირს ჩამოვიდნენ, მიწაზე დადგნენ, დაეტოლნენ და აღმოჩნდა, რომ ორივენი ერთმანეთზე თითო სანტიმეტრით მაღლები იყვნენ...

### სიმულტანური ბურუსი...

როგორც ვხედავთ, გენიალობისა და შთაგონების საკითხზე იმთავითვე ერთმანეთს დაუპირისპირდა ორი თვალსაზრისი: მისტიკურ-რელიგიური და რაციონალისტური. პირველის სათავე პლატონია. მისი აზრით, ყველა დიდი პოეტი ღირსეულ ნაწარმოებს სიშმაგისა და ღვთაებრივი შთაგონების პერიოდში წერს. ეს კი, მისი აზრით, გონების საწინააღმდეგო აქტია. როცა პოეტს „გონება დაეუფლება“, იგი უძლურია შექმნას ღირსეული ლექსები. საუკუნეების განმავლობაში იმეორებდნენ პლატონის ამ დებულებებს, რასაც ჭერ რელიგიურ-მისტიკური ხასიათი ჰქონდა, შემდეგ კი მეცნიერებაც დაინტერესდა ამ საკითხით. ბულგარელი აკადემიკოსი მ. არნაულოვი წერს, ზოგი ამ „სიშმაგის“ შესახებ მართალიაო. სხვები „სიშმაგის“ ასეც ნათლავენ: „შემოქმედებითი ექსტაზი“, „სულიერი ენდომოსი“, „შემოქმედების კრიზისული სფერო“ და სხვ. განსაკუთრებით საყურადღებოა თვალსაზრისი „კრი-

ზისული სფეროს“ შესახებ, რაზედაც გალაკტიონიც წერდა „ნახტომი ანუ კრიზისიო“.

მეცნიერული თვალსაზრისით კი აქ უკვე ღმერთებისა და მუზების „შთაგონებაზე“ კი არ არის ლაპარაკი, არამედ თავის ტვინის ფსიქოფიზიოლოგიური თვალსაზრისით შესწავლაზე. ეს კი მართლაც მეცნიერების სფეროა და არა მისტიკისა და რომანტიკის. მართალია, კვლევა-ძიება ჯერჯერობით ვერც ამ სფეროში, სცილდება მგონიაობისა და ვარაუდების სფეროს, მაგრამ რაც არის, ისიც საინტერესოა. საკითხი ეხება ისევ იმ ერთდროული აღქმის საზღვრებს და მისი გადალახვის შესაძლებელ შედეგებს. საერთოდ, ეს „ერთდროულობა“ საკმაოდ ცნობილია თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში. ამბობენ: „ერთდროულობის სიმულტანური ბურუსი“, „მრავალი კადრის მოთავსება ერთ კადრში“, „ყველაფერი ყველგან და ყველა ყველაფერში“, „მთელი სამყარო ერთ ღვთაებრივ ხედვაში“ და სხვა. თანამედროვე გერმანელი მეცნიერები ამას „ერთხედვას“ (Ein-Sicht) უწოდებენ. ცხადია, ეს ეხება არა იმათ, ვისზედაც თქმულა: „რაჯთა ხედვითა ხედვიდნენ, და არა იხილონ“, არამედ იმათ, ვინც გალაკტიონიციით „ორი მილიონი თვალებით“ უყურებს სამყაროს და ამიტომაც ვერ ეტევა ოპტიმალურ ფარგლებში.

სწორედ ეს არის, იმ კრიზისულ მდგომარეობას რომ იწვევს და ის „ერთხედვა“ ჰალუცინაციებში გადაჰყავს. ისე, კაცმა რომ თქვას, ჩვენ ვამბობთ „ჰალუცინაციებსო“ და რაღაც საშინელი გვგონია, თორემ ვინ იცის, იქნებ სწორედ ეს „ჰალუცინაციებია“ უმაღლესი ინტელექტისა (8) და უმაღლესი ემოციების (9) გამოვლენის ფორმა. ყოველ შემთხვევაში, მეცნიერებას გარკვეული წარმოდგენა აქვს ამ საკითხზე. ფსიქოლოგები ჰალუცინაციებს უწოდებენ შინაგანი ცხოვრების დაძაბულობას, რასაც გარეგნული მიზეზი არა აქვს და მთლიანად წარმოსახვის შედეგია.

მართალია, პოეზიაში ძნელია იმის გარკვევა, სად შორდებიან ერთმანეთს ეს „გარეგანი“ და „შინაგანი“ მიზეზები, რადგან აქ „მიზეზთა მიზეზებითაც“ ინტერესდებიან (გალაკტიონი: „მიზეზთა-მიზეზი და კიდევ მიზეზი“), მაგრამ ამგვარი განმარტებაც მისაღებია განსაზღვრულ ფარგლებში. ყოველ შემთხვევაში, პოეზია საერთოდ არ არის თავისუფალი „ჰალუცინაციებისაგან“. ამიტომაც, რომ ლიტერატურათმცოდნეებმა ამას დიდი ხანია ყურადღება მი-აქციეს. მათ შორის იყვნენ ისეთებიც, რომელთაც „წმინდა ჰალუცინაციები“ ავადმყოფურ მოვლენად მიაჩნდათ. ახლა ჩვენ უკვე

ვიცი, რა იყო ამის საფუძველი: რა და... ნამდვილსა და წარმოსახულს შორის ყოველგვარი საზღვრის წაშლა. მაგალითად, ყურად ნერვალს წარმოსახვის რეალობის გარდა არაფერი სწამდა. ამიტომ მის პოეზიაშიც წარმოსახვის ეს სიზმარისეული პროექცია დროსა და სივრცის გარეშე შექმნილი სახეების ჰალუცინაციებს იწვევდა, რასაც თეოფილ გოტიეც ადასტურებს.

დელაკრუასაც სჯეროდა სიზმრების რეალობისა. იგი მეხსიერებაში ჩარჩენილ და წარმოსახვით შექმნილ სურათებს ისე ცხადად ხედავდა, რომ ერთმანეთისაგან ვერც არჩევდა. ცნობილია, რომ ლეონარდოს, რაფაელს, ჰოლბაინს, ბოკლინს წარმოსახული (ან ზოგჯერ მეხსიერებაში ჩარჩენილი) სურათები უწევდა მოდელის მაგივრობას. ეს მეტ თავისუფლებას ანიჭებდა მათ ხელოვნებას...

... ამ საკითხზე ბევრმა წაიტეხა ფეხი. ჯერ იყო და, ი. ტენი ამტკაცებდა, ე. წ. „წმინდა ჰალუცინაციები“ ავადმყოფური მოვლენაო. ამან გააღიზიანა გ. ფლობერი და ასეთი წერილი მისწერა ი. ტენს:

— ხელოვანის შინაგან ხილვას და ჰალუცინაციებს ნუ აიგივევთ ერთმანეთთან. მე ორივე მდგომარეობას ვიცი და ვიცი, რომ მათ შორის უფსკრულია. ნამდვილი ჰალუცინაციის დროს თქვენ გაპყრობთ შიში, ძრწოლა, გეჩვენებათ, თითქოს თქვენი „მე“ გაგირბით, კვდებით. პოეტური ხილვის დროს კი პირიქით, განიცდით სიხარულს იმისას, რაც თქვენში შემოდის...

შეიძლება აქ ეს „უფსკრული“ რამდენადმე გადაჭარბებული იყოს, მაგრამ ფლობერი მაინც უფრო მართალია, ვიდრე პოეტური წარმოსახვის უცნაურობათა კლინიკური შემსწავლელები. მე გამაოცა აკად. მ. არნაუდოვის აზრმა, რომ წარმოსახვა ჯანსაღი ხულის გამოვლენაა და ყოველგვარი ნევროზული გადახვევა ნორმისაგან შეიძლება აინტერესებდეს მწერლის ბიოგრაფსა და ფსიქიატრს, მაგრამ არა ლიტერატურათმცოდნეს...

როგორ გეკადრებათ? სხვას რომ თავი დავანებოთ, განა ჰოფმანისა და ე. პოს ნაწარმოებების ისე შესწავლა შეიძლება, რომ ლიტერატურათმცოდნემ მათი ფსიქიკური წყობის თავისებურებას ანგარიში არ გაუწიოს? მე საერთოდ არ მესმის, როგორ შეიძლება ასეთ საკითხზე საერთოდ და ზოგადი კანონზომიერების დადგენა. ნუთუ შეიძლება, აქ ერთნაირი საზომით მივუდგეთ ერთის მხრივ ე. პოს, შ. ბოდლერს, ე. ნერვალს, ა. რემბოს... ხოლო მეორეს

მხრივ თ. გოტიეს, ვ. ჰიუგოს ან პ. ვალერის? მე აქ შემეძლო, როგორც „ერთის მხრივ“, ისე „მეორეს მხრივ“, ქართველი მწერლებიც დამესახელებინა. მაგრამ „აუტკივარი“ თავის ატკივებას მოვერიდე. ისე კი, რა თქმა უნდა, ყოველი ლიტერატურათმცოდნე ვალდებულია ამას ანგარიში გაუწიოს. მართალია, შემოქმედს გულში ვერავინ ჩაუძვრება, ვერც მისი ფსიქიკის მექანიკას გაიგებს კაცი, მაგრამ, სამაგიეროდ, მეტი ნდობით მოეცილება მათ მიერ გამოთქმულ აზრებს, რადგან სხვებზე უკეთ, ცხადია, მათივე „ჩივის“ პოეტებმა იციან, რომ ეს შემოქმედებითი სიშმაგის და ემოციების ისეთი კრიზისული მოზღვაებაა, რასაც ზოგჯერ კატასტროფული შედეგიც მოსდევს ხოლმე:

...მხატვარმა ფ რ ა ნ ჩ ი ა მ რაფაელის ერთ-ერთი სურათი რომ ნახა... მოკვდა აღტაცებისგან.

... ა მ პ ე რ ი ისე აღმერთებდა ბუნებას, ყენევის ტბასთან რომ მიიყვანეს... გულწაყული დაეცა და ძლივს მოაბრუნეს...

... ა რ ი ო ს ტ ო დაფნის გვირგვინით რომ შეამაქეს... გიჟივით დარბოდა ქუჩებში.

... რ უ ს ო ხშირად შეშლილობის საზღვრებზე იღვა.

... ა ლ ფ ი ე რ ს ლექსების წერის დროს თვალთ უბნელდებოდა.

... მხატვარი მ ა რ ტ ი ნ ი ცხადად ხედავდა სურათს, რომელსაც ხატავდა და, თუ ასე არ იყო, ვიღაცას უყვიროდა, ჩამომეცალეო.

... ტ ა ს ო შემოქმედებითი პროცესის დროს ნამდვილ შემოქმედს ჰგავდა. თვითონაც ამბობდა:

— მე მუდამ ისეთ აფორიაქებულ განწყობილებაზე ვარ, რომ ყველა შეშლილად მთელის და მეც ვიზიარებ ამ აზრს, რადგან არ შემიძლია შევაკავო ჩემი აფორიაქებული აზრები და ხშირად ვესაუბრები საკუთარ თავს...

... ჰ ო ლ დ ე რ ლ ი ნ ი სიშმაგით იყო შეპყრობილი და ბოლოს თავი მოიკლა.

... ს ვ ი ფ ტ ი საათობით ბოლთას სცემდა ოთახში, სიგიჟეზე ფიქრობდა და ამბობდა, „თავიდან დავიწყებ კვდომასო“. სიკვდილის წინ მან 11000 გირვანქა სტერლინგი უანდერძა სულით ავადმყოფებს.

... ლ ე ნ ა უ მთელი ღამე ბალში იჯდა და უკრავდა. დას სწერდა, დაეკარგე ჩემი საუკეთესო მეგობარი ძილიო. ზოგჯერ ისეთი სიშმაგე მოუვლიდა, ყველაფერს ამსხვრევდა, ხელნაწერებს წვადა, მერე დაცხრებოდა და ისევ შეუდგებოდა წერას.

მე უკვე მოგახსენეთ, რომ გოეთე შემოქმედებითი მუშაობის დროს შეურაცხად მდგომარეობაში ვარდებოდა. ასე იყო ბეთჰოვენი და ბევრი სხვაც.

... რ ე მ ბ ო თავის „საკუთარ ჯოჯოხეთს“ ეძებდა. ვერლენთან ცნობილი კონფლიქტის შემდეგ ბელგიიდან შარლევოს დაბრუნებული პირდაპირ სახლის სხვენზე აძვრა, სამი თვე იქ დაჰყო. დას. რომელიც მას უკლიდა, ესმოდა იქიდან ყვირილი, სიცილი, ტირილი, ზოგჯერ გამმაგებული აურზაური, ატეხილი ვიდაცების წინააღმდეგ, ვინც იქ არ იყო... სამი თვის შემდეგ ჩამოვიდა სხვენიდან და ჩამოიტანა თავისი სახელგანთქმული „ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“, რითაც მთელი სკოლა შექმნა ფრანგულ პოეზიაში. რემბოს სიტყვებია, „ჩემი ცხოვრება წყნარი სიგიჟე იყო“; დას კი მისწერა:

— იდეალის მისაღწევად უნდა დაემორჩილო სიგიჟის, ტანჯვისა და სიყვარულის ყველა ფორმასო...

ალბათ ამიტომ იყო, პოეტმა პ. ანტოკოლსკიმ ა. რემბოს „შეშლილი გენიოსი“ რომ უწოდა...

... უამრავი ამგვარი ფაქტის მოყვანა შეიძლება. მერე რა არის აქ გაუგებარი ან არაბუნებრივი. ვალერი წერდა, „გოეთეს გონების უსაზღვროება — საზღვრების გადალახვა იყო“. ვიმგორებ, რომ სწორედ ეს გონების „საზღვრების გადალახვა“, წარმოსახვის, ემოციების ზედმეტი (კრიზისული) დაძაბულობა თუ ექსტაზში შესვლაა მიზეზი ამ ღრმა და შემადრწუნებელი განცდებისა, რასაც თ. მანი „ვიზიონერულ სიშმაგეს“ უწოდებდა, ხოლო ა. შოპენჰაუერი — „ათასი ტანჯვისაგან შეჭირვებული სულის ამოძახილს...“

ზოგჯერ ამგვარი ვიზიონერული ხილვები ისე მოზღვავენ, რომ გონს ახდის შემოქმედ ადამიანს და თუ მერვემ კი არა, მეცხრე (უმალესი ემოციის) ტალღამაც დაარტყა, ვინ იცის, რა კატასტროფული შედეგი მოჰყვეს ამას!.. ჯერ კიდევ გრილპარცერი აფრთხილებდა კოლეგებს „იმ სახეიფათო საზღვრის მიღწევისაგან, სადაც ხელოვნება ერთვის ველურსა და თავნება სტიქიას“...

ვთქვათ პირდაპირ: გალაკტიონიც არაერთხელ გაუტაცია ამგვარ სტიქიას. მართალია, იგი ცდილობდა წინ აღდგომოდა გრძნობათა ამგვარ „ბოლქვა-ბოლქვა“ მოძალებას, მაგრამ ვერ იმორჩილებდა სულში უნებლიედ ატეხილ გრიგალებს, ვეღარ ერეოდა

განცდათა სიმძაფრეს ან, როგორც ამბობენ, თავის შინაგან დემონებს და მაშინ მართლაც იწყებოდა ქაოსების შერხევა თუ დემონების კორიანტელი, რასაც გალაკტიონი „გადარევის ეფემერებს“ უწოდებდა. ამის მთავარი შედეგი კი, უწინარეს ყოვლისა, „ნორმების დარღვევა“ იყო, ისევე იმ საზღვრის გადალახვა, ჩაჩროს გადაცდენა, სუბლიმური ნახტომი ზეცნობიერის კრიზისულ სფეროში და შემოქმედებითი სიშმაგე, რაც, პლატონის თქმით, „უმალლეს პოეტურ ფორმებში ვლინდება“.

ამაზე უწინ ბევრს წერდნენ ფსიქოლოგებიცა და ლიტერატორებიც. ზოგი, მაგალითად, ლომბროზო, „პოეტური სიშმაგის“ კლინიკურ საფუძვლებს „იკვლევდა“. მისი თანამოაზრე ლიტერატურათმცოდნე მაქს ნორდაუ კი ამ პოზიციიდან, როგორც იტყვიან, უკანასკნელი სიტყვებით ლანძღავდა სახელმძღვანელო პოეტებს, — დეგენერატებს, მანიაკებს და, ვინ იცის, რას არ უწოდებდა მათ. იმასაც კადრულობდა დაწერა, „ბოლღერის პოეზია ბებერ მაკაკასავით იტყანებაო“. შემდეგ ამას „სამედიცინო-კლინიკურ“ ძიებათა მთელი სერია მოჰყვა. ბოლოს საქმე იქამდე მივიდა, რომ სტატისტიკურადაც „დაამტკიცეს“, გენიოსების 87% ფსიქოპათებიანო. მერე ვითომ ამ „გენიალური შეშლილობის“ კლინიკური სიმპტომებიც „დაადგინეს“: ისტერია, საზღვრების მოშლა სინამდვილესა და ილუზიას შორის, სიზმარ-ცხადის არევა და სხვა.

ახლა ამ „თეორიების“ კრიტიკაც არ ღირს. არც არავინ აქცევს ამას ყურადღებას. ისედაც უცილობელ ფაქტად ითვლება, რომ „გენიალობა შეშლილობის თანაზიარი კი არა, სულიერი მოვლენების მალალი საფეხურია“, ან სხვაგვარად, „ფსიქიკური ორგანიზაციის უმალლესი გამოვლენა“. რაც შეეხება „სიშმაგის მინარევებს“, რასაც ა. ბლოკი «святинное безумие»-ს უწოდებს, შთაბეჭდილებებისა და შემოქმედებითი ენერჯის მოზღვავებაა, რაც, სპეციალისტების აზრით, ერთ შემთხვევაში მიზანშეწონილია და სასარგებლო, მეორეში კი პირიქით. თ. მანი წერდა, არავინ იცის, სიგიჟე როდის იქცევა ავადმყოფობადო. ლომბროზო და მისი მიმდევრები კი ამ შემთხვევაში მხოლოდ ავადმყოფობას ხედავდნენ. ამან ისე გაუტეხა სახელი მსგავსი მოვლენების შესწავლას, რომ ერთხანს თავიც კი მიანებეს ამაზე ფიქრს. აქა-იქ ცალკეულ ფაქტებზე თუ მიუთითებდნენ, თორემ სერიოზული მეცნიერული კვლევა არც უწარმოებიათ. ყველასათვის ცხადი იყო, ლომბროზო და ნორდაუ ამგვარ ფაქტებს ტენდენციურად რომ არჩევდნენ, ერთმანეთთან აკავშირებდნენ და მართლაც სენსაციურ დას-

კვნებს აკეთებდნენ, ვითომ გენიალობიდან შემლილობამდე ერთი ნაბიჯიაო. არა, ეს აბსურდია, მაგრამ თუ მაინც ამ „ნაბიჯზე“ მიღვა საქმე, უნდა ვთქვათ, რომ გენიალობიდან შემლილობამდე კი არა, პარნასამდეა ერთი ნაბიჯი. იქ კი მუზეუმის სამეფოა, დედათა სამყარო, ანუ არაფერში მოცემული ყველაფერი, რაც პოეტებისაგან ელის განსახიერებას.

### ცოცხლად დამარხვა...

ეს რთული პროცესია, საკუთარ თავზე ამადლებისა და მეშვიდე ცენტრიდან (ბლოკიდან) მერვესა და მეცხრეში შექრის იშვიათობა, ისეთი სულიერი დაძაბულობა, რომ ზოგჯერ მართლაც იქმნება „სიგაფის ფრთების შეხების“ საშიშროება. ეს სიტყვები, მოგეხსენებათ, ეკუთვნის ბოდლერს, რომელსაც არაერთხელ უგრძვნია აშგვარი საფრთხე, რაც ასე აშფოთებდა მის მეგობარს, თეოფილ გოტიეს. იგი ცდილობდა, ნორმალურ პირობებში ჩაეყენებინა პოეტური ექსტაზით ზედმეტად აღგზნებული ბოდლერი და წერდა:

— თუ ეს პირობები არ იქნება დაცული, ექსტაზი აუცილებლად გადავა კოშმარში...

ასეც ხდებოდა. ამის მაგალითი უამრავია ე. წ. „ნერვულ შემოქმედთა“ შორის. კ. გამსახურდია იხსენებს ბალზაკის კალამბურს, — უნდა იაზროვნო, როგორც ღმერთმა და იცხოვრო, როგორც ფრანგმა ბურჟუამ, — და წერს:

— ეს ქეშმარიტება რომ შეეგნოთ ლორდ ბაირონს, ედგარ პოს, ბოდლერსა და გალაკტიონ ტაბიძეს, ეს ოთხი გენიოსი ასე უდროოდ არ დაიდუპებოდა... თუმცა, ვინ იცის, იქნებ ეს სულაც არ არის „შეგნების“ საკითხი. ყველა გენიოსს როდი შეუძლია „ვნებათა დაოკება“. შემოქმედება ისეთ სულიერი ძვრებს იწვევს, რომ ადამიანური ენერგია ყოველთვის ვერ ერევა მას. პირიქით, ემორჩილება კიდევ და მიჰყვება მის დინებას. ხომ ამბობენ, გენიოსი აღიდებულ მდინარეს ჰგავს, რომელიც თვითონ იკაფავს გზასო. ტიციანოც ამიტომ ამბობდა:

ლექს მე ვუწოდებ მოვარდნილ მეწყერს,  
რომ გაგიტანს და ცოცხლად დაგმარხავს.

ცხადია, თვითონ პიროვნებას, ადამიანს, ავტორს „მარხავს“, თორემ აშგვარი „კატასტროფებისაგან“ შექმნილი ნაწარმოებები თავიანთ გზას განაგრძობენ საუკუნეთა განმავლობაში.

„ცოცხლად დამარხვის“ შიში კი მაინც ძლიერია და იწვევს კომმარულ „ხილვათა მოძალებას“, პალუცინაციებს, ძრწოლას და ასეთსავე სახეებს პოეზიაში. „გიჟი გენოსი“ (რემი დე გურმონი) ლოტრეამონი სულ ბოროტებაზე წერს, რაღაც საშინელებებზე, გაუგონარ სიმკაცრეზე, თავაწყვეტილ საღიზმზე. რატომ? თვითონ ამბობს: იმიტომ, რომ ამით შეაძრწუნოს მკითხველები და აძულოს ისურვონ კეთილი. მიზანი ერთია: გააღიზიანოს მეშხანები. რას არ იგონებს ამისთვის მისი მალდორორის კომმარული ფანტაზია:

... დიალოგი გომბეშოსთან;

... ადამიანისა და ტილების თანამეგობრობა;

... მკვდარი თევზის თვალებით ქუჩაში დაგდებული ბავშვისთვის ყურება;

... რეკომენდაცია მეშხანებს: ტონუსის ასაწევად მიირთვიე მშობლების წვრილ-წვრილად დაკეპილი ხორცი და სხვ.

ეს ბოდღერიანული მისწრაფებაა. ამიტომაც ვიხსენებთ ერთ ეპიზოდს მისივე ცხოვრებიდან:

... იმ დროს პარიზში, ქსავიე დე რიკარის სალონში მაშინდელი „უმადლესი საზოგადოება“ იყრიდა თავს, იყო უმდიდრესი გარდერობის, ძვირფასი ქვების და შიშველი გულმკერდის გამოფენა, ფრანგული სამზარეულოს საოცრება, ნამდვილი ელდორადო, სადაც შამპანურთან ერთად უხვად იღვრებოდა გრძნობები; იყო ქათინაურების კორიანტელი, გულის გამაწვრილებელი მამებლობა და, რა თქმა უნდა, ფარისევლური სახობო პოეზია — ლექსები სიყვარულის, სიკეთის და... მოგეცათ ლხენა... მასპინძლების გულუხვობის, სიკეთისა და ბრწყინვალეების შესახებ...

ვერ იქნა და იმ დროს უკვე სკანდალურად სახელმოხვეჭილი „დემონური გენია“ ბოდღერი ვერ შეიტყუეს ამ ბუნაგში. რამდენჯერაც არ მიიწვიეს — არა, მადლობის თქმა კი არა, პასუხიც არ იკადრა...

ბოლოს საოცრება მაინც მოხდა:

ხმა გავარდა, დღეს ქსავიე დე რიკარის სალონში ბოდღერი იქნებაო. მთელმა „დიდმა პარიზმა“ მოიყარა თავი, ისიც ძალიან ადრე და დაელოდნენ ადამიანს, რომლის სახელის ხსენებაც კი შეეცოდებად მიაჩნდათ. მოუთმენლები სადარბაზოს მაღალი მარმარილოს კიბეების ორივე მხარეს განლაგდნენ, მანდილოსნებმა ლორნეტები მოიმარჯვეს და...

შემოვიდა ბოდლერი: შავი, დაქმუჭნილი და გახუნებული კოსტუმი, უზარმაზარი შავი ქუდი, ასეთივე შავი ყელსახვევი, თვალები ამღვრეული, ხელები ზურგზე დაწყობილი, ოდნავ წინ გადახრილი... აპყვა კიბეებს, არც მარჯვნივ გაუხედავს, არც მარცხნივ, არც ვინმეს მისალმებია. პალტო და ქუდი საღდაც მიაგლო და მაგიდასთან დაჯდა...

სხვებიც მაშინვე შემოეწყვენენ სუფრას და... დაიწყო: ჩვეულებრივი ქათინაურები, მლიქნელობა, უაზრო ლაყბობა, ჭორები და, ლექსები, ლექსები, ლექსები...

ყველასთვის მოულოდნელად წამოდგა ბოდლერი, ამღვრეული თვალებით მიაჩერდა საზოგადოებას და ყრუ ხმით მიმართა: — ბატონებო, გიჰამიათ თუ არა თქვენ ჩვილი ბავშვის ტვინი, აბა, სცადეთ, ბერძნული ნიგვზის გემო აქვს მას...

ეს თქვა, პალტოსა და ქუდს ხელი წამოავლო, დარბაზი გაიარა. კიბეები სწრაფად ჩაირბინა და ღამის სიბნელეს შეერია...

მიზანი მიღწეულ იქნა: მაძლარი ბურჟუები, განებვირებული ქალბატონები და მუხებით მოვაჭრე პოეტები ერთი წამით მაინც შეაძრწუნა!...

დანარჩენი ისედაც თქვა თავისი ლექსებით.

### შემწვარი პოეტი...

ასეთივე იყო ლოტრეამონიც. მასაც ისე ძლიერი კოშმარული ხილვები ჰქონდა, რომ ზოგჯერ მართლაც გრძნობდა სიგიჟის ფრთების ქროლვას. საოცარი ისაა, რომ მას ეს არა მარტო ბუნებრივად, არამედ საჭიროდაც მიაჩნდა ნამდვილი პოეტისათვის.

— სხვას რომ შეუქმნა ილუზია, — წერდა იგი, — ჯერ შენ თვითონ უნდა განიცადო ის. ეს არის პრივილეგია ფანტიკოსების, გენიოსების, გიჟებისა და პოეტების...

„გიჟი გენიოსიც“ ამიტომ უწოდეს მას. თვითონაც ამბობდა:

— იქნებ სიგიჟით მივალწიოთ უსაზღვროებას... სიკეთეს ან სიცარიელეს, სადაც არ იქნება ბოროტება...

და მიუხედავად ყველაფრისა, ლოტრეამონი, ისევე როგორც ბოდლერი, მაინც ჰეშმარიტების, სიკეთისა და სილამაზისაკენ მიისწრაფოდა. ერთხელ მან თავის გამომცემელს მისწერა:

— ჩემი პოეზია ვუძღვენი ბოროტებას, როგორც მიცქევიჩმა, ბაირონმა, მილტონმა, სოუთიმ, მიუსემ, ბოდლერმა და სხვებმა. მე რამდენამდე გავაფართოვე ამის დიაპაზონი, რათა ვაიძულო მკითხველი ისურვოს კეთილი...

ეს იყო მისი მიზანი. 1935 წელს ლუი არაგონმა თავისი გამოსვლა ანტიფაშისტური ძალების მსოფლიო კონგრესზე დაიწყო ლოტრეამონის სიტყვებით:

— პოეზიამ მიზნად უნდა დაისახოს პრაქტიკული ჭეშმარიტება.

პაბლო ნერუდა ერთ-ერთ თავის ნაწარმოებში ლოტრეამონს ათქმევინებს:

— მე მომავალი გაზაფხულის სიხარული ვარ...

დანტეს ცნობილი სიტყვები ჯოჯოხეთის კარიბჭეზე წარწერილი: „აქ მოსულნო, დაუტევეთ ყოველგვარი იმედი“, ლოტრეამონმა ასე შეცვალა: „აქ მოსულნო, დაუტევეთ სასოწარკვეთა“.

ლოტრეამონივით სხვაც ბევრი იყო, ვინც სულ „უცხო ქვეყანაში“, ანუ ილუზიების სფეროში ცხოვრობდა. დატაკი არისტოკრატი და პოეტი ბარბიე დ' ორვილი წითელსარჩულიან მანტოს ატარებდა, თავის ბუნაგში სტუმრებს იწვევდა, მაგრამ სკამიც არ ჰქონდა შესათავაზებელი; ის კი ამაყ პოზას იღებდა და წარმოთქვამდა:

— ბოდიში, ბატონებო, ხალიჩები და ავეჯი მამულში მაქვს გაგზავნილი...

ილუზია, მომხიბვლელი ილუზია, სხვა არაფერი! სინამდვილეში კი სულზე არა ებადა რა..

გალაკტიონი?...

... ერთი სიტყვით, ვინ რას გაიგებს ამისას. ილუზიებს ყველაჯრის განამდვილება შეუძლია. წარმოსახვის ძალა თუ გაარღვევს „სალი გონების“ ჯებირებს, მაშინ „ყველაფერი შესაძლებელია“ და, აი, იწყება ნამდვილი ბოჰემა, საზოგადოებრივი ნორმების რღვევა, ექსტრავაგანტური დენდისში, გამომწვევი პოზა და სატანური წყევლა. ვილიე დე ლილ ადანის შესახებ ა. ფრანსი წერს, თხრილში ჩაგდებულისთვის ვინმეს რომ ფეხი დაედგა სახეზე, დედოფლის ამბორად მოეჩვენებოდაო.

და შემდეგ:

— არ ვიცი, უნდა გვეცოდებოდეს, თუ გვეშურდეს მისი. სულ ოცნებებში ცხოვრობდა, წარმოსახვაში, ვითომ სასახლეებში, ბაღში. თავისი ბუნაგი ლუვრზე უკეთესად ეჩვენებოდა... იჭდა და უკრავდა პარციფალს...

ილუზიის განამდვილება საოცარი რამეა. ფეხშიშველი, თმაგაბურძენილი ბავშვი რემბო („ბავშვი შექსპირიო“, თქვა ვიქტორ ჰიუგომ) სულ მუსიკაზე ოცნებობდა... როიალზე! მისი საყ-

მაოდ უხეში დედა კი — კაკლის ხის სასადილო მაგიდაზე. ამისთვის წლების განმავლობაში აგროვებდა ფულს და, როგორც იქნა, აისრულა კიდევ ნატვრა. სახლში „შემოასვენეს“ უზარმაზარი სასადილო მაგიდა.

რემზომ მოუცადა, ვიდრე დედამისი წავიდოდა. მერე დანით კლავიშები ამოჭრა იმ მაგიდაზე... იჯდა და „უკრავდა“ გატაცებით.

ბურჯუაზიულ-მეშჩანური საზოგადოებაც შურს იძიებდა ამგვარ პოეტებზე. ბოდლერი წერდა:

— ვინმემ სახელმწიფოს რომ სთხოვოს უფლება, იყოლოს საჩინბოში რამდენიმე ბურჯუა, ძალიან გაუკვირდებათ, მაშინ როდესაც, ბურჯუამ რომ მოითხოვოს შემწვარი პოეტი, ამას სრულიად ბუნებრივად მიიჩნევენ...

ვინმემ შეიძლება თქვას, მწერლებისადმი კეთილგანწყობილი მცენატებიც ხომ იყვნენო.

იყვნენ, რა თქმა უნდა, იყვნენ, მაგრამ, ისიც საკითხავია, რა უფრო ამოძრავებდათ მათ, მწერლების სიყვარული თუ საკუთარი პატივმოყვარეობა?..

სიტყვამ მოიტანა და სადღაც წაკითხული ამბავი გამახსენდა: რალაცაზე გაკაპასებულმა ერთ-ერთმა ასეთმა „მეცენატმა“ — მადამ დე საბლიერმა, მეგობარს მისწერა:

— მე დავითხოვე სასახლიდან ყველა, გარდა ძაღლის, კატის და ლაფონტენისაო...

ეს კიდევ არაფერი. ვინ იცის, სიკეთისათვის რამდენი დამცირებული კი არა, ჯვარცმული პოეტი ახსოვს კაცობრიობას!..

გალაკტიონი წერს ამის შესახებ:

— ბოდლერს აქვს ერთი შესანიშნავი ლექსი, რომელსაც სახელად ჰქვია „ლოცვა-კურთხევა“. მაგრამ აქ არავითარი კურთხევა არ არის, აქ არის წყევლა და მხოლოდ წყევლა. ლექსი გამოხატავს მგოსნის ამ ქვეყნად მოსვლას, დაბადებას. ღვიძლი დედისთვის მგოსანი არის საგანი მარტოოდენ გაკვირვების და ზიზღის — დედას სცხვენია საკუთარი შვილის ყოლა; მგოსანი იტანს დაცინვას სულელებისაგან, იტანს შურსა და სარკაზმს. მგოსანი ხანდახან მსხვერპლი ხდება რომელიმე სისხლისმსმელი დალილასი, რომელიც თავისუფლებას მისცემს იმას მას შემდეგ, რაც ამოსწოვა მასში უკანასკნელი სისხლი. მგოსანი, რომელმაც გამოიარა მთელი რიგი შეურაცხყოფათა და ტანჯვათა, უკანასკნელი მიდის. ამ ტანჯვათაგან გაწმენდილი, სამარადისო დიდებასთან, მიდის იმ გვირგვინით, რომელიც გამზადებულია წამებულთათვის, მათთვის,

რომელთაც ყველაფერი გადაიტანეს სიმართლისა და სილამაზის სამსხვერპლოდ...

## შეშლილი ბეთჰოვენი...

მართლაც! ნამდვილ პოეტებს, გოლგოთის რა ეკლიანი გზაც არ უნდა გაველოთ, ჭეშმარიტების, სამართლიანობის, სიკეთისა და სილამაზისთვის არასდროს უღალატიათ. ამიტომაც განიცდიდნენ ასე ტრაგიკულად ცხოვრების უკუღმართობას, სიკეთის დათრგუნვასა და ბოროტების მოძალებას...

ეს მით უმეტესაა ანგარიშგასაწევი, როდესაც საქმე გვაქვს ე. წ. გაუცნობიერებელ შემოქმედებით პროცესთან, რაზედაც ჭერ კიდევ ვოლტერი წერდა, ყველა გენიალური ნაწარმოები ინსტინქტურადაა შექმნილიო. ასეთ დროს კი თვით ავტორსაც არა აქვს წინასწარ განსაზღვრული მისი მოქმედების შესაძლებელი შედეგი. იგი თითქოს რაღაც უცხო ძალების ნებას მიჰყვება და ასრულებს მათ კარნახს. ბაირონი წერს, „აბიდოსელი სასძლო“ ოთხ დღეში დავწერე სულმოუთქმელად, რათა გამეფანტა ფიქრები, თორემ შევიშლებოდიო...

თვით გოეთეც კი აღიარებს, „ვერტერი“ თითქოს სომნამბულიზმით შეპყრობილმა დავწერე რამდენიმე დღეშიო. აღსანიშნავია, რომ აკად. მ. არნაუდოვიც ადასტურებს, გოეთესთან გაუცნობიერებელი შრომა სჭარბობს გაცნობიერებულსო. თანამედროვეთა გადმოცემით, შემოქმედებითი მუშაობის დროს იგი შეპყრობილს (Besessen) ჰგავდა და არა თავისი, არამედ „სხვისი“ ნებით მოქმედებდა.

სხვაც ბევრი იყო ასეთი:

ა ლ ფ ი ე რ ი ღამე რომ ლექსებს დაწერდა, დილით გადაიკითხავდა და გაშმაგებული ყვიროდა, „არა! ეს მე არ დამიწერიაო“...

პ უ შ კ ი ნ ს უთქვამს, „ტატიანა ჩემდა მოულოდნელად გათხოვდაო...“

განა ცოტაა ისეთი შემთხვევა, როცა მწერალი მის მიერ შექმნილ გმირს ისე უყურებს, როგორც რეალურად არსებულ პიროვნებას? ერთხელ იბსენმა სრულიად სერიოზულად უთხრა თურმე მეუღლეს:

— დღეს ჩემთან იყო ნორა, ცისფერი კაბა ეცვა, შემოვიდა ოთახში და ხელი დამადო მხარზე...

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ც აღიარებს, „შემოქმედებითი მუშაობის

დროს, პოეტურ სახეებს თავის ტყვეობაში ვყავდიო“. ისიც არაერთხელ ყოფილა ისეთ მდგომარეობაში, როცა:

ემსგავსებოდა შეშლილ ბეთჰოვენს  
ლაუნდობელი და მომღურავი...

ბეთჰოვენს იმიტომ, რომ გენიალური კომპოზიტორი მართლაც ახდენდა ასეთ შთაბეჭდილებას. იგი შემოქმედებითი სიშმაგის განსახიერება იყო... თვითონაც იცოდა ეს და წერდა, „მეც ვიტანჯები და სხვებსაც ვტანჯავო“. მუშაობის დროს თუ მსახური ქალი შემოვიდოდა, ხელჩართულ ბრძოლას უმართავდა, ავეჯს ამსხვრევდა. ბიოგრაფები წერენ, მისი ოთახი შეშლილის პალატას ჰგავდაო. ზოგჯერ ლოთობდა კიდეც, ნოტებს ჯიბეში ჩაიტენიდა, გარეთ გაეარდებოდა და ტყეში მირბოდა, მინდვრად, ბუნებაში, „ღმერთის ბაღნარში“. თუ ვინმე გააბრაზებდა, მზად იყო, სავარძელი დაემსხვრია თავზე. მერე გიჟურ ხარხარს აიტენდა. ზოგი ბართლაც „გიჟს“ ეძახდა, ზოგიც — „ნახევრად გიჟს“, მაგრამ ყველამ იცოდა, რომ ის გენიოსი იყო...

ყოველივე ეს მის მუსიკალურ ნაწარმოებებშიც იჩენდა თავს. ქაოსური ცხოვრება ქაოსურ ქმნილებებში სახიერდებოდა. რ. როლანი წერს მისი მეშვიდე (გალაკტიონს რომ ასე ძლიერ უყვარდა) და მერვე სიმფონიების შესახებ, რომ „ესაა რიტმის ბაკქანალია... სიხარულისა და მრისხანების ქროლვა, სავესე მოულოდნელი კონტრასტებით, რაც თავზარს სცემდა გოეთეს“...

დამახასიათებელია, რომ ვაგნერმა ამავე სიმფონიას „ზეკაცური ენერჯის გიჟური ხარჯვა“ უწოდა.

მიუხედავად ამგვარი სულიერი წამებისა, ბეთჰოვენი მაინც სულ სიხარულისკენ ილტვოდა, ღმერთსაც ამას შესთხოვდა:

— ოი, განგებავ, მომეცი ძალა, თუნდაც ერთხელ, ერთ დღეს ვიხილო სიხარული!..

ისევ რ. როლანი წერს:

— და აი, მწუხარების ამ უფსკრულიდან ბეთჰოვენმა განიზრახა ედიდებინა სიხარული. ერთხანს ის დუმს, ებრძვის თავის თავს და მასში აშლილ მუსიკალურ დემონებს, შმაგობს ან ღრმა მელანქოლიაში ვარდება, მაგრამ მაინც წერს... სიხარულის ჰიმნს — მეცხრე სიმფონიას, გვირგვინს თავისი შემოქმედებისა...

და ბოლოს:

— მთელ ამ მთრთოლვარე ნოტებში თითქოს თვითონ ბეთჰოვენის სუნთქვა მოისმის. თქვენ გრძნობთ მის რიტმს, შთაგონებულ შეძახილს, როცა იგი დარბოდა მინდვრებში და ქმნიდა

თავის სიმფონიას, შეპყრობილი დემონური სიშმაგით, როგორც მოხუცი ლირი ქარიშხლის დროს...

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი: (უნებლიე ანალოგია).

და მე ავტირდი— ვით მეფე ლირი,  
ლირი ყველასგან მიტოვებული...

... როცა მეცხრე სიმფონია პირველად შესრულდა იმპერატორის სასახლეში, პოლიციის გამოძახება გახდა საჭირო, რათა დაეშალათ აღგზნებული მსმენელები, რომელნიც „ისე გათაყხედნენ“, რომ ბეთჰოვენს უფრო დიდი ოვაციები გაუმართეს, ვიდრე თვით იმპერატორსა და მის ოჯახს.

ყრუ ბეთჰოვენს, ცხადია, არაფერი ესმოდა ამ აურზაურისა, ხედავდა კი, თუ ზღვასავით მოვარდნილმა სიხარულმა როგორ წარლენასავით წალეკა ყველაფერი, მაგრამ...

ბეთჰოვენს არ წამოუძახნია, „გადავრჩით, ბატონებო („დამიკოებო“), გადავრჩითო“, რადგან...

ვერ გადარჩა! თავადაც სიხარულით ატაცებულმა გონი დაკარგა და ძირს დაენარცხა...

იგი ხელით წაიღეს შინდლერის სახლში...

ასეა, ბეთჰოვენი თვითონ ატანჯებოდა, რომ სხვებისთვის სიხარული მიენიჭებინა...

გალაკტიონიც ასე არ იყო!..

## საკმარისია ქაოსის შერხევა,

## იფეთქებს ერთხელვე...

მოლანდება ასი ათასი...

ამგვარი შემოქმედებითი დაძაბულობა იწვევს იმ სახიფათო „სიგიჟის ფრთების შეხებას“, რაც დიდი სულიერი შეჭირვების, წარმოსახვის ნორმების დარღვევის, კრიზისულ სიტუაციაში შესვლის (გალაქტიონი: „ნახტომის“) და შინაგან დემონებთან განუწყვეტელი ბრძოლის შედეგია. მართლაც, თუ თავის ტვინის 15 მილიარდი „ნათურიდან“ მხოლოდ „ოთხი პროცენტია განათებული“ (თუნდაც მეტი იყოს!), დანარჩენი კი ჩაბნელებული, რა გასაკვირია, თუ გალაქტიონს შეუცნობის იმ უსაზღვრო საუფლოდან „ბნელი თვალებით“ მოაჩერდება „სამარადუამოდ დაუნახავი“ და „ფოთოლივით აკანკალდება“?

„შეუცნობის ბნელთან“ ბრძოლის ეს მოტივი, განსაკუთრებით გამძაფრებულია თანამედროვე ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. პოეტი საგნებსა და მოვლენებში გაცილებით მეტს ამჩნევს, ხედავს და აღიქვამს, ვიდრე ჩვეულებრივი ადამიანი. იგი მეტ ინფორმაციას იღებს გარემოსაგან, მაგრამ შვიდის ზღუდე ისეა აღმართული, რომ ყველაფრის ე რ თ დ რ ო უ ლ ა დ აღ ქ მ ა შეუძლებელია. ამით გამოწვეული შემოვლოთება იგრძნობა გალაქტიონის მიერ ჯერ კიდევ 1915 წელს დაწერილ ლექსში „მარმარილო“:

აჰყვე კიბეებს, სადაც სფინქსი ქეებს ეფერება  
და შიშში გრძნობდე, რომ ახლოა ბედნიერება,—  
ოჰ! რამდენია სიცოცხლეში ასეთი წამი!  
სულში გენიით ატეხილი რეკავს ლერწამი,  
და ვან დეიკის ლანდებივით მწვანდება ღამე...  
ოჰ, რამდენია, რამდენია ასეთი რამე!

აჰყვე ვარდისფერ საფეხურებს და აჰყვე ისე,

რომ შენს წინ სხივზე ლანდად იდგეს ყრმა დიონისე;  
გრძნობდე, რომ ისევ უკვდავია თქვენი მსგავსება;  
ერთნაირ სულში ერთნაირი მზის მოთავსება;  
ერთგვარი სახე, ერთი ცეცხლი და სითამამე...  
ოჰ! რამდენია, რამდენია ასეთი რამე!

აჰყვე ოცნებით მარმარილოს თლილ საფეხურებს,  
სადაც ყოველ მხრით პრაქსისტელის თვალი გიყურებს,  
ცა სიყვარულის და სიცოცხლის ძვირფასი თასი  
და ყოფნა ასე, მოლანდება ასი ათასი,  
რომ შენს გვირგვინზე წაშლილია შავი ნაპრაღი...  
ოჰ! რამდენია, რამდენია ამგვარად მთვრალი!

რამდენია და... არც ისე ბევრი. ეს ახასიათებთ მხოლოდ გენი-  
ალური ხილვის ოსტატებს, ვისაც თან სდევს „მოლანდება ასი  
ათასი“ და ამ მოლანდებებით არიან „მთვრალნი“, რადგან შვიდს  
ზევით მათი ერთობლივი აღქმა ვერ ხერხდება... და თუ მაინც მოხ-  
და ამგვარი სასწაული, ეს ქმნის კრიზისულ მდგომარეობას. ინ-  
ფორმაციები, შთაბეჭდილებები ერთმანეთში ირევა, სულ მცირე  
რამეც რეფლექტორივით დიდდება და იქმნება რაღაც უზარმა-  
ზარი და შეუძლებელი, რაც იწვევს შიშს, ნერვულ დაძაბულობას.  
ზოგჯერ კი... კატასტროფასაც. ვინც ოპტიმალურზე ზევით მიისწ-  
რაფის, იმ შვიდის ზღუდე უნდა გადალახოს, მაგრამ იქ მეტს კი  
არა, იმასაც ვერ „ხედავს“, რაც ნორმატივის ფარგლებშია და  
სრული გაუჩვევლობის ბურუსში, ანუ ქაოსში ხვდება.

ჟან-ჟაკ რუსო წერს:

— გრძნობა ელვის სისწრაფით ავსებს ჩემს სულს, მაგრამ  
იმის ნაცვლად, რომ გაანათოს — მწვავეს და მაბრმავებს...

დასკვნა: „მაგიური შვიდის“, როგორც სასაზღვრო სიტუაციის  
მეშვეობით დამახსოვრების პროცესის კვლავ აღდგენა (воспрои-  
зведение) და აზროვნება ჩვეულებრივად მიმდინარეობს არა კრი-  
ზისულ, არამედ ოპტიმალურ რეჟიმში. მე გთხოვთ, კარგად  
დაუკვირდეთ ამ სიტყვებს, მათ აზრსა და მნიშვნელობას, რადგან  
ენა ისევ წინ მისწრებს და ვჩქარობ გითხრათ, რომ გალაქტიონის  
პოეტური ინტეგრალების ერთ-ერთ უმთავრეს და განმსაზ-  
ღვრელ საფუძველს შეიძლება სწორედ ცნობიერის ოპტი-  
მალური რეჟიმის დარღვევა და ზეცნობიერის კრიზისულ  
სფეროში შესვლა წარმოადგენდეს...

... სხვაც მრავალი ფაქტი ადასტურებს, რომ ამგვარი „კრი-  
ზისული სიტუაცია“ პოეზიაში იწვევს სინტაქსური აპარატისა თუ

კვანტური ლოგიკის აფეთქებას, რაც შემდეგ ინტეგრალურ ფორმებში ვლინდება. ვიმეორებ, რომ ალეგორიულად ამ რეჟიმის სასაზღვრო სიტუაციის (შვიდის) მიღმა სფეროს, როგორც ვიცით, ათას რამეს უწოდებენ: ბაირონი — „სივრცის უფსკრულს“, გოეთე — „დელათა მხარეს“, ბარათაშვილი — „ციური ხატების მიღმა სადგურს“, გალაკტიონი — „იღუმალების მხარეს“, ვალერი — „არარსებობის მიღმა არსებულ არსებობას“ და სხვა. იქ ჩვეულებრივი ადამიანის ფიქრი და გონება ველარ სწვდება, რადგან ეს აღემატება მის შესაძლებლობებს. ამისთვის გონებისა და წარმოსახვის რაღაც განსაკუთრებული ძალაა საჭირო, რომ ჩვეულებრივის (ობტიმალურის, შვიდის) ჩარჩოებს გასცდეს ადამიანი და უფრო მაღალ (8 და 9) სფეროებს მისწვდეს.

დამახასიათებელია, რომ შვიდის იმ საზღვრის გადაცდენას (გერმანელებს დღემდე შემორჩათ ტერმინი übersieben — გადაშვიდება). რაც უცხო სფეროებში შესვლას (გალაკტიონი ამბობს, „უცხო სიმსუბუქეში“) ნიშნავს, უბრალო ხალხისთვის კი, ღმერთო. შეგცოდნე და... „ჰკუიდან გადასვლას“ ან „გადაცდენას“, ორგვარი ასპექტი აქვს: ერთი პირდაპირი მნიშვნელობისა (ნეგატიურის გამოსახატავად), მეორე — ხატოვანის (დადებითისა). მაღალგონიერი წარმოსახვისათვის ეს, თურმე, ისეთი წარმტაცი მხარეა, რომ გოეთეს ფაუსტმაც ამისთვის მიჰყიდა სული ეშმაკს. მსოფლიო ლიტერატურის თითქმის ყველა ფაუსტური გმირიც ასე იქცევა. სხვაც ბევრი, ვისაც საკუთარ შესაძლებლობათა (შვიდის ობტიმალური საზღვრის) გადალახვა უნდა.

როგორც კი შემთხვევა მეძლევა, მე სულ გლახა ჭრიაშვილივით ვიმეორებ, რომ გალაკტიონისთვის ეს რაღაც სხვა, ტრანსცენდენტურ სამყაროსაკენ ლტოლვა კი არ არის, არამედ საკუთარი, ადამიანური შეზღუდულობის გარღვევა და ამადლება თავის თავზე თავისივე თავისაკენ. ეს კი შესაძლებლობათა საზღვრების (შვიდის) გადალახვას, უმაღლესი გონებისა და ემოციების (რვისა და ცხრის) სფეროებში შეღწევას ნიშნავს, რაც ისევ ადამიანში იგულისხმება და არა მის მიღმა. ამიტომ მინდა აქაც შეგახსენოთ, რომ ეს მისწრაფება ისევ იმ გარღვევის თავისებური სახეა, რაზედაც ადრე მოგახსენებდით. გარღვევის სახეები და ფორმები კი საერთოდ მრავალმხრივია: საზოგადოებრივი, პოლიტიკური, პიროვნული და, ვინ იცის, კიდევ რა... იგი ეხება როგორც სოციალურ გარემოს, აზროვნების სფეროს, ისე ყოფით ფორმებსა და, რა თქმა უნდა, სტილის საკითხებსაც. ნოვატორობისაკენ სწრაფ-

ვის უმთავრესი მოდუსიც ეს არის. ზოგიერთი მათგანის...შესახებ  
მე უკვე გესაუბრეთ, ახლა კი წინდა აზროვნების სფეროს შევეხო-  
და...

### შეკაზმული ცხენი...

ვაი, ჩემს ღღესა და მოსწრებას!.. სწორედ აქ იქმნება ისე-  
თი პირობები, ხალხი რომ გვაფრთხილებს, „სიმართლის მთქმელს  
ცხენი შეკაზმული უნდა ჰყავდესო“; თუმცა სიმართლე იყოს და,  
თუ საჭირო გახდა, „ცხენს“ როგორმე იშოვის კაცი. ბ. შოუს უთ-  
ქვამს, სიმართლეს მე ეყვნების უღარუნით ვამბობო. მე ამგვარი  
„ეყვნებიც“ არ გამაჩნია, ამიტომ ვეცდები მოიარებიოთა და იგავე-  
ბით მაინც გითხრათ სათქმელი. ფეხსაც ამიტომ ვითრევ, თორემ  
ღიდ პიროვნებათ ამდენი ბოდიში არ სჭირდებათ. ისინი პირდაპირ  
სათქმელს ირონიით ან პარადოქსული თქმებითაც გვიმჟღავნებენ.  
როცა პუშკინს მოუნდა ეთქვა — პოეზია უბრალო, მარტივი უნდა  
იყოსო, ხომ ნახეთ, თავისი აზრი ასე გამოხატა:

— Поэзия, прости господи, должна быть глуповатой!..  
ეს «прости господи» აქ მკითხველებთან მოსაბოდიშებლად არის  
ნათქვამი, რადგან „...должна быть глуповатой“ პირდაპირ რომ  
იქნეს გაგებული... ჩემმა მტერმა თქვა!.. ისიც, როდესაც ისეთ პო-  
ეტურ გენიასთან გვაქვს საქმე, როგორც პუშკინია, თორემ უბ-  
რალო მოკვდავებმა ღმერთს კი არა, სატანასაც რომ მოუხშმოთ,  
ვინ გვაპატიებს ასეთ რამეს! ამიტომ, როცა იმის თქმა გვინდა,  
რაც, პირდაპირ თუ გავიგებთ, უხერხულობას იწვევს, უღარესად  
„მეცნიერული“ ფრაზეოლოგიით ვიმოსებით და ვამბობთ: გა-  
ლაკტიონის პოეტური ინტეგრალები სადღაც იმ ოპტიმალურსა და  
კრიზისულ სფეროების მიჯნაზეა შექმნილი. ხოლო თუ ამასაც ლი-  
ტერატურულ-ალეგორიულად გავიგებთ და არა პირდაპირი მნიშვ-  
ნელობით, შეიძლება აქაც იმ უცნაურ ტერმინს — „გადაშვიდებას“  
შევაფაროთ თავი, რადგან მისი იდიომატური აზრი (ობივატელუ-  
რად გაგებული, როგორც „ГЛУПОВАТЫЙ“-სა) „ჰკუიდან გადაცდე-  
ნაა“, ხოლო სინამდვილეში — შვიდის ფარგლების მიღმა სფერო-  
ებში შეღწევა (ისევ ის რვა და ცხრა), ე. ი. უმაღლეს გონებასთან  
და ემოციებთან ზიარება.

ეს არის, რაც არის!

დემაგოგს კი რა ენაღვლება, „გადაშვიდებულს“ ან „ჰკუიდან  
გადამცდარს“ დაგიხატაეთ, როგორც თოკიდან გამოქცეულ გიყს

ან ზოგან გავრცელებულ უპასუხისმგებლო გამოთქმასაც — „გიჟ-პოეტსაც“ გაიხსენებს და მერე ეძებე შეკაზმული ცხენი!.. არადა, არც უამისობა იქნება. ამიტომაც ვიწყებ რამე გამოსავლის ძიებას, ჯერ ვიხსენებ, რომ ძველად იმას, რაც აქ მინდა ვთქვა, თავის პირდაპირ სახელს ან „შმაგობას“ (furor) უწოდებდნენ და ეს არავისთვის არ იყო სათაკილო ან შეურაცხმყოფელი. არც არავის აღევდა დემაგოგიის საბაბს. ის კი არა, სენეკას გადმოცემით, არისტოტელე ამბობდა თურმე:

—Nullum magnium ingenuim sin mixstra dementiae fuit.—  
 ან არსებობს დიადი გონება სიშმაგის მინარევის გარეშე. ან რაღა ასე შორს მივდივართ, შ. რუსთაველი ამბობს, „მიჯნური შმაგსა გვიქვიანო!“ და სხვა ასეთი. მოგეხსენებათ, რუსთაველი იმავე სულიერი მდგომარეობის გამოსახატავად სხვა ტერმინსაც იყენებს: „ხელი“: „მე რუსთველი ხელობითა, ვიქმ საქმესა ამაღარი“. ამიტომაც ვიფიქრე, რაღა ამ მართლა სათაკილო სიტყვას „გიჟს“ ჩავაცივდე, ამას არა სჯობს, ამ ორიდან („შმაგი“ და „ხელი“) ერთ რომელიმეს ავირჩიე-მეთქი და ვეცი საბას ლექსიკონს. ჯერ სიტყვა „შმაგი“ მოვძებნე. ასე წერია — „გიჟთან ნახე“. მაშინვე დავანებე თავი ამ „შმაგს“ და ახლა „ხელს“ მივადექი. იქაც იგივე: „გიჟთან ნახე“. ვიფიქრე, საშველი არ ყოფილა-მეთქი და ისევ იმ „გიჟს“ მოვუბრუნდი და, აი, რა წავიკითხე: გ ი ჟ ი — სიგიჟეცა განიყოფება ათერთმეტად... და შემდეგ ჩამოთვლილია და განმარტებული ამ სიტყვის თერთმეტი სინონიმი, თავისი ნიუანსებით. ჩვენ ყველაფერი ეს დაგვიკარგავს, ხელთ მხოლოდ ეს ერთი შიშველი „გიჟი“ შეგვრჩენია და, ვიტყვით თუ არა ამ სიტყვას, მაშინვე მართლაც, თოკიდან გამოქცეული ვინმე წარმოგვიდგება, ქუჩაში რომ ქვებს ისვრის. ამის გამო, ყოველგვარი გაუგებრობის (თავდასხმისაც) თავიდან ასაცილებლად, ვიფიქრე, რაკი საშველი არ არის, სხვა რა გზაა, სიტყვას მეც ბანზე ავაგდებ და სულაც ავუვლი გვერდს ამ „საჩოთირო სიტყვას“-მეთქი, მაგრამ სწორედ ამ დროს, ჩემი საყვარელი პოეტის — მურმან ლებანიძის ერთ-ერთ ლექსში ასეთი რამ წავიკითხე:

ბიკის ოცნება ახლა —

გენიოსის და გიჟის,

ჰქონდა ნიშანი ნაღდად,

იყო პოეტის ჭიშის.

ოჰ, იმ სიგიჟეს ვაშა,

გზას რომ უკუნშიც იგნებს.

არ მინდა მოკვდე ნაზად,

მინდა მოკლული ვიქნე.

ე ვ რ ი კ ა!.. ე ს ა რ ი ს! დემაგოგების დასაბმელი თოკი, ჩემ-  
თვის კი — „შეკაზმული ცხენი!“ ამის შემდეგ თავი არხეინად ვიგ-  
რძენი და ვიფიქრე: ახლა რომ მეც პატივცემული მურმანის სიტ-  
ყვები გავიმეორო: „ოჰ, იმ სიგიჟეს ვაშა, გზას რომ უქუნშიც იგ-  
ნებს“—მეთქი, ნეტავი ის „ბრძენი“ დემაგოგები რას იტყვიან? ან  
ბლოკის ზემოსხენებულ «Священное безумие»-ს როგორ განმარ-  
ტავენ? რას გვიბრძანებენ, ვითომ რას ნიშნავსო? თუნდაც პუშკინ-  
ის სიტყვები: „ბაირონი უნდა იყო, რომ ასეთი შემადრწუნებელი  
სიმართლით გამოხატო სიგიჟის პირველი ნიშნები...“ თუ  
ესეც არ დააშოშმინებთ, მე შემიძლია მათ შევახსენო ა. ფრანსის  
წერილიც ვერლენის შესახებ, სადაც წერს:

— არ შეიძლება ისე განვსაჯოთ ვერლენი, როგორც განსჯიან  
ხოლმე გონიერულ ადამიანებს. მას აქვს ისეთი უფლებები, რაც ჩვენ  
არ გავაჩნია... საუკუნეში ერთხელ იბადება ასეთი პოეტი...

შემდეგ ფრანსი ითვალისწინებს დემაგოგების მოსალოდნელ  
შემოკამათებას და განაგრძობს:

— ის გიჟია. — იტყვიან თქვენ, — მე დარწმუნებული ვარ, რომ  
ეს ასეა. აბა, ამაში რომ ეჭვი მეპარებოდეს, ამ ფურცლებს სულ დაე-  
ხევიდი. დიახ, ის გიჟია, მაგრამ ფრთხილად! იქნებ ამ გიჟმა შექმნა  
ახალი ხელოვნება...

აქ საყურადღებო ისიცაა, რომ ამას წერს ანატოლ ფრანსი —  
ფრანგული სიმბოლისტური პოეზიის სასტიკი მოწინააღმდეგე და  
არა იმ დროის რომელიმე ვერლენივით „დაწყველილი პოეტი“.

ბრუნეტიერსაც, ალბათ, ამან ათქმევინა ბოდლერის შესახებ:

— სამწუხაროდ, ის პოეტია და იქნებ ღვთაებრივიც!..

მოდით და გაიგეთ, ბოდლერი თუ „ღვთაებრივი პოეტია“, რა-  
ტომ არის ეს „სამწუხარო?!“. იქნებ ჰგონიათ, რომ ორი სიტ-  
ყვის — „ღვთაებრივისა და „სამწუხაროს“ ისეთივე ელიფსური  
შეკავშირება შეიძლება, როგორც ბოდლერთან „ღმერთისა“ და  
„სატანის“?! ყოველივე ეს, ალბათ, გალაკტიონისებური პოეტე-  
ბის ფსიქიკური წყობის შინაგან კონტრასტებზე, მათ არაჩვეუ-  
ლებრივობაზე მიუთითებს. საკუთარი ძმაც ხომ ასე ახასიათებდა  
გალაკტიონს, ამ „დიდ ადამიანსა და გულუბრყვილო ბავშვს“:

— მას ისე ვერ გავზომავთ, როგორც ჩვეულებრივ ადამიანს:  
„პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ და გარეშე პოეზიისა, ოცნებისა  
და მალლა-მალლა ფრენისა მას არაფერი აინტერესებს. დიდებულია  
იგი, როცა მალლა დაფრინავს, მხოლოდ სასაცილოა, როდესაც  
ძირს ეშვება და ჩვეულებრივი ადამიანის სახეს იღებს...

გალაკტიონი, მართლაც, სულ ფრენაზე ოცნებობდა:

... რომ მომცა ფრთები, ავფრინდებოდი.

... ფრთები, ფრთები გვინდა,

კიდევ ფრთები გვინდა.

.. როგორ მწყუროდა ქარიშხალთან ერთად გაფრენა,

და ა. შ.

ეს ისეა, ბოდლერი რომ პოეტს ალბატროსს აღარებს. ის ლამაზია და წარმტაცი ცაში ფრენისას, მაგრამ სასაცილო, გემის ბაქანზე რომ დალახლახებს...

ალბათ, ამიტომ იყო, გალაკტიონზე რომ ამბობდნენ, „ფრენის სიგიჟე სჭირს“.

ეს მეც მათამამებს და ვფიქრობ, სხვები თუ ამბობენ ასეთ რამეს, მე რა, განმეორების ნებაც არა მაქვს? მით უმეტეს, რომ თავში ერთი აზრიც მიტრიალებს: განა ხალხში ამ სიტყვას — „გოეს“ (ისევე როგორც „ჭკუიდან გადაცდენას“) ყოველთვის ნეგატიურის მნიშვნელობით ხმარობენ? ვის არ გაუგონია ასეთი თქმები: „გაგოებით უყვარსო“, „იმაზე გიყვებო“, „ნადირობის გიჟიაო“, თუნდაც ხუმრობა — „გიჟი ხომ არ გჭირსო“; მოფერებითაც ხომ იტყვიან, „ჩემო გიჟო“ და სხვა. თუ გნებავთ, ილიას ლექსიც გაიხსენეთ:

ან შენ მაშინ რა იცოდი,

ან შენ გიჟმა რა იცოდა...

თუნდაც გალაკტიონი: „ჩემს ძვირფას იუსტინე აბულაძეს ოდესმე „ვეფხისტყაოსნის“ გოეს უწოდებდნენ რატომღაც“, „მე „ვეფხისტყაოსნის“ გოეი არა ვარ“ და სხვა. ამის მაგალითი სხვაც ბევრია. მერედა, ეს მართლა სიგიჟეა?! ქვის სროლა?! თუ გრძობების, განცდების, მისწრაფებებისა და მიდრეკილებების ძალის გამოხატვა, სულიერი და ემოციური დაძაბულობა, მეშვიდე ჭერზე თავის აკვრა, ანგრევა და ახალ, მერვე თუ მეცხრე სართულზე ასვლა, აღტაცება, ერთი სიტყვით, ის, რასაც ბეთჰოვენი „გონების ღვთაებრივ სიმშაგეს“, ხოლო თვითონ გალაკტიონი „სიგიჟის აღფრთოვანებას“, „გოე ოცნებას“, „გადარევას“, „შერყევას“ თუ სხვა რამ ასეთს უწოდებს?

ღიახაც, რომ ესაა! ის კი არა, გალაკტიონი წერს, „ედარებოდა შეშლილ ბეთჰოვენსო“. იცოდა ამგვარი „სიმშაგის“, „სიგიჟისა“ თუ „შეშლილობის“ ფასი, თორემ...

არც მინდა ამ წინადადების გაგრძელება. რა საჭიროა! გალაკტიონმა ჩვენზე ნაკლებ იცოდა იმ „შეშლილი ბეთჰოვენის“ ფასი თუ რა!..

ეს ხომ ასეა, მაგრამ თუ მაინც ამიხირდებიან და აქეთ დამიწყებენ ქვების სროლას — ამას რას ბედავთო, რა სიტყვებს ამბობთო, თქვენ თვითონ ხომ არ გაგიყლითო და სხვადასხვა...

მეტი რა ჩარაა, იმ ჩემს „შეკაზმულ ცხენს“ უნდა მოვახტე, ბატონ მურმანისაყენ გავაჰენო, და თუ იქამდე მომყვნენ, დავიძახო:

— რა გინდათ ჩემგან, ა, ბატონო, ნამდვილი პოეტების ჯიშის ეგ არის და ამას ჰკითხეთ, მან უკეთ იცის თავისი კოლეგების „სიგიჟის“ ამბავი!..

ბატონი მურმანი, ალბათ, გალაკტიონის მზეს დაიფიცავს და ისევ იმას იტყვის, რაც უთქვამს:

ოჰ, იმ სიგიჟეს ეაშა, გზას რომ უკუნშიც იგნებს...

ვინ, ვინ და... მან უკეთ იცის, რა ჯოჯოხეთის ცეცხლის ტრიოალია შემოქმედება. ასე რომ არ იყოს, რა ადვილი იქნებოდა, პასუხი გაგვეცა თუნდაც ასეთ „უბრალო“ კითხვაზე:

— რატომაა, რომ ჯერ ისტორიას არ ახსოვს, დიდი პოეტისა თუ საერთოდ ხელოვანის შვილი მამის კვალს გაჰყოლოდეს და რამე სერიოზული შედეგისთვისაც მიელწიოს? (დიუმა-მამა და დიუმა-შვილი ამ საერთო კანონს, ცხადია, ვერ დაარღვევს).

იმიტომ ხომ არა, რომ მამას ებრალება თავისი პირშვო ამგვარი „ჯვარტმული დიდებისათვის“? ესეც ბატონ მურმანის სიტყვებმა მაფიქრებინა. მისი რჩეული ლექსების წინასიტყვაობაში წავიკითხე, მხატვრობით გატაცებული შვილისათვის რომ უთქვამს:

— გიჟის ხალათი გერჩიოს, თოლიგე, მხატვრის და მგოსნის ხალათს! საყვარელი ქალის ღალატი — შვიდფერი მუზის ღალატი...

... ამაზე რომ ვფიქრობ, მეც „ვგიჟდები“, რატომ უკვირთ ამგვარ კონტექსტში პოეზიაზე ლაპარაკი, ან ამდენ აყალმაყალს რატომ ტეხენ, როცა ამ „ტაბუდადებულ“ სიტყვებს („სიგიჟე“, „ბოდვა“ და სხვა) ვხმარობთ ისეთი პოეტების მიმართ, ვის წინაშეც მუხლს ვიდრეკთ და თავყანს ვცემთ?! ალბათ, ენის ბუნების ერთფეროვანი, შეზღუდული გაგების გამო, რაც უგულვებელყოფს სიტყვის შინაგან წინააღმდეგობრივ ხასიათს, მის კონტრასტულ პოტენციურ ძალას, ურთიერთანტინომიურ შეკავშირებათა მრავალმხრივ შესაძლებლობასა და „პირველყოფილ ველურ სილამაზეს“...

სხვა რა უნდა ითქვას ამაზე?!

ამიტომ, რომ მე თვითონ არც ერთ სიტყვას არ ვწუნობ, თუკი სიმართლის თქმაში გამომადლება... არც „გადაშვილებაზე“ ვამბობ უარს, რადგან ეს ის არის, რასაც გალაკტიონი პუშკინის სიტყვებით „ჩარჩოს გადაცდენას“ უწოდებს:

ასწიეთ თასები, გადავკრათ უცებ,  
გადავცდეთ ჩარჩოს,  
ეს გაუმარჯოს მგოსნების მუზებს,  
აზრს გაუმარჯოს!..

... გალაკტიონმა კარგად იცის, რომ ამ „ჩარჩოს“ (ჩვენ რომ „შვიდის საზღვარს“ ვუწოდებთ) იქით ქაოსია, მაგრამ სწორედ ეს იზიდავს მას, უნდა იმ ქაოსიდან შექმნას ინტეგრალურ სახეთა ფორმები. ამიტომაც ამბობს:

წმინდა არს, წმინდა არს, წმინდა არს ქაოსი!  
შენ, ჩემო ოცნებავ, გრიგალმა დარეკა!

ეს არის ნამდვილი პოეტის „სიგიჟე“, „სიშმაგე“, „გახელება“, „გადაშვილება“, „გაღარევა“, „შერყევა“ თუ, რაც გნებავთ, სულერთია. იგი მართლაც გამოხატავს უძლიერეს ემოციურ დაძაბვას, შემოქმედებით ექსტაზს, აღმაფრენას, თავდავიწყებას, საკუთარ დემონებთან ჭიდილს, უკუნეთთან („გზას რომ უკუნშიც იგნებს“) ბრძოლას, „ელვის ბილიკებზე“ გავლას, გარღვევას, გაღწევას და გამარჯვებას. ეს ის არის, რასაც „გენიალობის გაელვებას“ უწოდებენ, ან რაზედაც ზარატუსტრა ამბობს:

— ელვა, რომელიც გაჰკრავს ადამიანს, სიგიჟე, რომელმაც უნდა შეიპყროს ადამიანი, — ეს ზეკაცია: ელვა და სიგიჟე!..

ის „ზეკაცია“ კი პოეტია, რომლის ინტეგრალური ლექსების „სიგიჟე“ თუ „ელვისებური სინტაქსი“ მე ასე მაქვს წარმოდგენილი: პოეტური სიტყვები ქაოსია, ღრუბლების ჭარი, რასაც ელვა გაჰკრავს და ერთი წამით გაანათებს კიდევ ყველაფერს. შემდეგ კი შეიძლება „ელვა“ ისევ ჩაქრეს და წყვილიაღმა მოიცივას ყველაფერი, მაგრამ ის გაელვება ჩვენს სულში ისეთ სინათლეს ტოვებს, რომ მისი ჩაქრობა უკვე შეუძლებელია...

გალაკტიონის აზრით, ნამდვილი პოეტური ნაწარმოები ამგვარი „ქაოსის შერხევისა“ და „ელვის გაკვრის“ შედეგია. ალბათ, ზარატუსტრაც ამიტომ მიმართავდა ასე თავის მოწაფეებს:

— უნდა თქვენშივე ატარებდეთ ქაოსს, რომ შვათ მოცეკვავე ვარსკვლავები...

აპოლინერსაც ამან ათქმევინა ალბათ:

— სიტყვები, რომელნიც უნდა მეტყვა, იქცნენ ვარსკვლავებად...

თუმცა ამდენი წნელის გრეხვა რა საჭიროა?! ვთქვათ პირდაპირ: გალაკტიონი თავის თავში ატარებდა ამ ქაოსს, როცა უმაღლესი ინტელექტისა და ემოციების სიმაღლეს აღწევდა, სადაც შეუქმნელობის ისეთი სიბნელეა, როგორც პირველ ჟამს, როცა „ქვეყანა იყო განუმზადებელ“, ე. ი. დიდი ერთი, ყველაფერი და არაფერი, სრული გაურკვეველობა ან, გალაკტიონისებურად, „ნისლის ნამქერი“ თუ ბურუსი, რისგანაც „პლანეტარული ქაოსის გამომხატველნი“ (გალაკტიონი) „შობდნენ“ უმაღლესი პოეზიის თვალმარგალიტებს, ანუ „მოცეკვავე ვარსკვლავებს“ (გალაკტიონი: „ეს დაყრილი სიტყვები, ვარსკვლავებად ქცეული“).

— თვით ეს სიტუაცია უკარნახებდა „მეოცნებესა და გენიოს“ გალაკტიონს „მოცეკვავე ვარსკვლავების“ ინტეგრალურ ფორმებს და ათქმევინებდა: „ლექსთა შეჯიბრებაზე — მხოლოდ ინტეგრალებიო“.

ან სხვაგვარად როგორ შეიძლებოდა, როცა იქ, იმ უმაღლესი ინტელექტისა და ემოციების სფეროში ეგულებოდა გზა უმაღლესი პოეზიისა... ისიც უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონი იმ გზაზე გასვლას „ნორმებიდან გადაცდენის“ გარეშეც ცდილობდა.

მისი სიტყვებია:

და ისე, რომ არ გადავცდეთ ნორმებს,  
თუ გვეტიეთ გზაზე როგორმე...

სხვაგანაც ამბობს, „როგორმე გზაზე თუ გვეტიეთო“. ყოველივე ეს კი მისი პოეზიის მრავალფეროვნებას ქმნის (სამი სახეობა). იგი „უმაღლესი პოეზიისკენ“ სამივე სახეობით მიდის. ეს ზოგჯერ ნორმის ფარგლებში ხდება (პირველი და მეორე სახეობა), ზოგჯერ კი „ნორმებისაგან გადაცდენით“ (მესამე სახეობა — პოეტური ინტეგრალები).

დიახ, ეს ასეა და ამას ანგარიშის გაწევა უნდა, რადგან თანამედროვე პოეზიის ყველა ძაფი სწორედ აქაა გამონასკვეული: სინამდვილის სრულიად რეალური პოეტური სურათები, კლასიკურტრადიციული ფორმის ლექსები, წარმოსახვის სფეროს გაძლიერება, ალევორიებისა და სიმბოლიკის მოძალება, ასოციაციების ქაოსური უწყსრიგობა, შეუქმნელობის ბურუსი, დედების (პირველსაწყისების) სამყარო, მესამე სინამდვილე, არარსებული არსებობა, ყველაფრის შემცველ არაფრის სიცარიელე, იდუმალების მხარე, საოცრების უბე და, ვინ მოთვლის, კიდევ რა. ყველაზე

გასაოცარი, თავისებური, ნამდვილად გალაკტიონისებური კი ის არის, რომ ყოველივე ეს ხდება სამყაროს რეალური აღქმის ფარგლებში. მ. გორკი ამას უწოდებდა „რეალიზმის ამალღებას შთამაგონებელ და ღრმად მოფიქრებულ სიმბოლომდე“.

აქ რომ ამ „სიმბოლომდეს“ ნაცვლად „პოეტურ ინტეგრალებამდე“ ვთქვათ, მე მგონი, არც ამით დაშავდება რამე, რადგან ყოველივე ეს შეცნობილისა და შეუცნობის, შესაძლებლისა და შეუძლებლის, მიღწეულისა და ჯერაც მიუღწევლის, ნანახისა და უნახავის, შვიდისა და შვიდის იქითურის „მაგიური წრეა“, რომელშიც ტრიალებს გალაკტიონი და წარმოსახვათა ქაოსიდან ქმნის „ვარსკვლავებად ქცეულ“ პოეტურ ქმნილებებს...

### ქაოსის მხატვარი...

თ. ელიოტი წერდა, თანამედროვე პოეზიის მიზანი ცხოვრების ფრაგმენტულობისა და ქაოსის გამოსახვააო. ამის შესაფერის ინტეგრალურ სტილს კი ჯ. ჯოისი „ელემენტთა ქაოსის კომპოზიციურ წესრიგში მოყვანას“ უწოდებდა, ან კიდევ, „ლოგიკურად სრულიად დაუკავშირებელ ელემენტთა (თუნდაც ნიშანთა, — მ. კ.) გამთლიანებას“. არც ისაა შემთხვევითი, რომ გალაკტიონი თავის თავს „ქაოსის მხატვარს“ უწოდებს, ხოლო პოეტურ სიშმაგეს — შერყევას, რაც, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „გაისმის როგორც მოგონების შეშლილი ბოდვა“. ასეა, როცა ძლიერი შთაბეჭდილებები თუ გრძნობები ერთდროულად მოზღვავდება („ო, რამდენია, რამდენია ასეთი რამე!“), ე. ი. ემოციური ინფორმაცია ფართოდება შვიდამდე თუ შვიდს ზევითაც. სწორედ მაშინ იწყება „ერთდროულობის ბურუსიცა“ და კრიზისული მდგომარეობაც. მუსიკალურ ბგერათა ერთდროულ მოზღვაებას ლამის სიგიჟემდე მიჰყავდა ჯერ კიდევ ბავშვი ჩაიკოვსკი. ლისტს უთქვამს, თუ არ გავგიჟდი, მიხილავთ როგორც დიდ ზელოვანსო...

ამასთან დაკავშირებით, მე ერთხელ კიდევ შეგახსენებთ გალაკტიონის სიტყვებს:

— ეს ოხერი, ყველაფერი ლექსად და ბოლქვა-ბოლქვად მადგება ყელზე, რასაც მოვიფიქრებ, უცებ ლექსად უნდა ვთქვა, თორემ დავიხრჩობი ან გავგიჟდები...

აი, როცა ამგვარად, „ბოლქვა-ბოლქვად“ მოწოლილი მძაფრი, თანაც კონტრასტული გრძნობები აიშლება, ნანახი და გაგონილი, წარმტაცი თუ შემადრწუნებელი ერთმანეთში აირევა,

შედის ოპტიმალურ ფარგლებში ვერ ეტევა, კრიზისულ მდგომარეობაში შედის და კომპარული ხილვები იწყება — სწორედ მაშინ დგება „ჩარჩოს გადაცდენის“, თუ „გადაშვილების“ უამი, რასაც შოპენჰაუერი „სულის წამიერ ემანაციას“ უწოდებს, თ. მანი კი — „ვიზიონერულ სიმშაგეს“, „სასოწარკვეთის ტრანსცენდენტციას“, თუ „იმედის ძიებას უიმედობის მიღმა“. სულის ამგვარი უკიდურესი დაძაბულობის პირობებში იქმებოდა რილკეს „ღუინური ელეგიებიც“.

— ყველაფერი რამდენიმე დღეში მოხდა, — წერს იგი, — ეს იყო სულის აუწერელი ქარიშხალი, ქარბუქი... ყოველი ნერვი და ქსოვილი ჩემში გაწყდა და გაირღვა... ბევრი გადავიტანე, ბევრს გავეუძელი, მაგრამ მთავარი აღსრულება იყო, მხოლოდ აღსრულება!..

ეს კი „ზეკაცის“ ხედრია, ტიტანური ძალის შემოქმედის შესაძლებლობა, მისი „ელვა“ და „სიგიყე“...

... გალაკტიონის „გულ-გონებაში“ ასევე იძაბებოდა შესაძლებლობანი, რაც შემოქმედების ტიტანურ ძალად იქცეოდა, სულიერ წამებად, ქაოსად. („წარბაც ქაოსადო“ — *exquisit chaos*), — ამბობენ, — ელვის ზიგზაგებად მოქუფრულ ცაზე, შემდეგ კი...

შემდეგ ქარცეხი, შემდეგ შერყევა,  
და პოეზია იქცა ერთ ელვად.

საკმარისია ქაოსის შერხევა —  
იფეთქებს ერთხელე...

ვის შეუძლია, მიმითითოს ისეთ პოეტზე, რომელსაც ასე ძლიერად გამოეხატოს პირველსაწყისი ქაოსისაგან ერთ ელვად ქცეული პოეტური საოცრების (მოცეკვავე ვარსკვლავების) დაბადება!

პოეტებისა რა მოგახსენოთ და... ყრუ ბეთპოვენიცი, ალბათ, ასე ქმნიდა თავის სიმფონიებს, დიდი მხატვრები კი — სურათებს.

ვ. კანდინსკი წერს:

— ხატვა ეს არის სხვადასხვა სამყაროების ჰექა-ქუხილით ერთმანეთთან შეჯახება, ბრძოლა ახალი სამყაროს დასაბადებლად, რასაც ნაწარმოები (Werk) ჰქვია. ყოველი ნაწარმოები ტექნიკურად ისე ჩნდება, როგორც კოსმოსი შეიქმნა კატასტროფებისაგან. ინსტრუმენტების ქაოსური ღრვიანცელისაგან ბოლოს იქმნება სიმფონია, რასაც სფეროთა მუსიკა ეწოდება. ნაწარმოების შექმნა, ეს არის სამყაროს შექმნა...

აღმოვაჩინე მთელი სამყარო,  
ქვეყნისთვის ჯერაც მიუკვლეველიო, —

წერს გალაკტიონი. იგი იმ ქაოსისგან თავისი საკუთარი სამყაროს ორკესტრულ სურათს ქმნის და ცდილობს, ყოველივე ამისგან მიაღწიოს „მსოფლიოს გენიალურ ჰარმონიას“, რათა აჩვენოს:

გრიგალში როგორ ჩამოვთება  
მზეთ რტოვანება,  
როგორ ავარდა ოკეანეთა  
ახმოვანება.

როგორ აეშვა გიგანტური  
ტალღების გამმა...  
იმ საოცარის, იმ მაგიურის  
მიმღერე რამე!

მსოფლიოს ყველა ხმათა ხვეული  
იარაღა მარად,  
ერთ მთლიან ჰიმნად გადაქცეული,  
ერთ მთლიან ჟნარად.

ამისთვის მიიღტვის „იდუმალების მხარეში“, „ქაოსების ნისლში“, სადაც მისი „ბედის ტრიალია“, ქარცეცხლი, ჭექა-ქუხილი და „დემონების კორიანტელი“.

ეს ბარათაშვილური უშიშარი ქროლევაა, მერანისა და ლურჯა ცხენების მარულა:

ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი :

გასწი, მერანო, შენს ქენებას არ აქვს საშუღვარი  
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი შავად მღელვარი.

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი :

ვით ცეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,  
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჭრიან ლურჯა ცხენები.

ირგვლივ კი ისევ ქაოსია, ნისლთა ნამქერი. უნახავის ბნელი თვალები, მაგრამ მაინც „ბედთან არ დარიდება“ და შეძახილი:

ჰე, ქაოსში დაკარგულს, ქარი დამედევნება...

ბოლოს? ბოლოს — პერსევსის გამარჯვება, მაგიური კვადრატის დაძლევა და დიდ გზაზე გასვლა:

ჩვენ გავიარეთ ლაბირინთები  
და ქაოსიდან გზებზე გავედით!

მანამ კი ყველაფერია — ჭირიც და ლხინიც, დაცემაც და აღ-  
დგომაც, სასოწარკვეთაც და ალტაცებაც; თან ლექსები, ლექსები,  
რითმების თოვა, ვარსკვლავების ცეკვა, ქარცეცხლი და ისევ დე-  
მონების კორიანტელი!

რაც თქვა, ხომ კარგი, მართლაც რომ ზეკაცურია, მაგრამ  
რაც „სიკვდილისთვის აჩქარებულმა“ ველარ მოასწრო, იმაზეც და-  
იბარა:

ეს ვთქვი, ესლა დანარჩენს  
იტყვის ქეჭა-ქუხილი!..

ეს არის გალაკტიონი!..

## შეგებრალება თვითონ კაენიც,

### თუკი კოვტის ჰქვია სახელი...

#### ეკლიანი შუბლი...

მე ვიცი, რომ ამგვარ ასპექტში გალაკტიონზე საუბარი ისევე იმ „შეკაზმული ცხენის“ მზადყოფნას მოითხოვს, მაგრამ რა ვქნათ, თუ აქ თავისებური სიმართლეა. ამ „თავისებურს“ იმიტომ ვამბობ ხაზგასმით, რომ აგრესიულად განწყობილნი ცოტა ხნით მაინც (თუნდაც ამ თავის ბოლომდე ჩაკითხვამდე) შევეაკავო ყველასათვის თვალსაჩინო ჭეშმარიტების შეხსენებით, რომ ვიდრე გალაკტიონი ცხოვრების იმ ბნელ ლაბირინთებს გაივლიდა და „გზებზე გავიდოდა“, შემოქმედებითი ტანჯვა-წამების ისეთი ცეცხლის თვალი გამოიარა შუბლზე ეკლიანი გვირგვინით, რომ ყველაფერი ეს ღრმა იარებად დააჩნდა მთელ მის შემოქმედებას. ჩვენ ამას გვერდი არ უნდა ავუაროთ, რადგან, სხვა რომ არა იყოს რა, თვითონ გალაკტიონი გვთხოვდა: „ო, გაიგონეთ ჩემი წუხილი ვარდებში რგულიო“. მას სულაც არ უნდოდა თავისი იარები დაემალა ხალხისათვის. პირიქით, იგი ამბობდა:

არის ცხოვრების უსამართლობა  
შენთან მოსული მწარე ფილით,  
ის ეკლის გვირგვინს შუბლზე დაგადგამს  
და შუბლი ელავს სისხლის სილით.  
ნუ დაუმაღლავ ხალხს ამ იარას,  
დადექ იქ, სადაც შუქი ინთება:  
ეკლიან შუბლზე უფრო ძლიერი  
და მშვენიერი მზე გაბრწყინდება.

აი, სწორედ აქ გვმართებს მოთმინება და სხვისი ტკივილებისადმი ზატივისცემა, რომ გალაკტიონის ტრაგიკული სულისკვეთება არავის არ დავუმალოთ. რატომ? რა საჭიროა ყოველივე ეს, რაზედაც ახლა გვექნება საუბარი? მხოლოდ იმისათვის, რომ ჩვენი ღრმა

არწმენით, უამისოდ ბევრი მისი ბრწყინვალე ლექსი „სამარადუამოდ დაუნახავი“ დარჩება ჩვენთვის, ხოლო თუ მათ იქ დავაყენებთ, სადაც „სიმართლის შუქი ინთება“, დარწმუნებული იყავით, რომ გალაკტიონის „ეკლიან შუბლზე“ მშვენიერი მზე უფრო გაბრწყინდება.

მე უკვე მოგახსენეთ, რომ გალაკტიონი მეტად ტრაგიკულად (ისიც ვთქვით — „გადაქარბებულადაცო“) განიცდიდა ქვეყნისა და ადამიანთა სატყვივარს, მაგრამ ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ მისი პიროვნების ამგვარი ტრაგიზმი მაინც შემოქმედებითი ხასიათისაა, ის, რასაც შობენჰაუერი „შინაგანი ტანჯვისაგან შეჭირვებული გულის ამოძახილს“ უწოდებდა. ეს კი არც გალაკტიონისთვისაა უცხო. ან რა გასაკვირია! ის ხომ ცარიელი ნერვები იყო და ამ „ზედმეტად დაჭიმულ სინებზე“ უკრავდა თავის „ინტეგრალურ“ მელოდიებს. პოეტი იყო, მხოლოდ პოეტი და იმიტომ („ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არა-პოეტის“). მან ყველაფერი გადაქარბებული იცოდა: აღტაცებაც და სასოწარკვეთაც, სიხარულიც და მწუხარებაც. დღენიადაგ აფორიაქებული იყო, ადელვებული, მოუთმენელი... იგი ვერ ეტეოდა ცხოვრების ნორმალურ ჩარჩოებში, შფოთავდა, შმაგობდა, კომპარები აწუხებდა, „სიზმრის აჩრდილებსა“ და „ფერად ლანდებს“ ებრძოდა, რაღაც ეგონა, რაღაც ეჩვენებოდა; ზოგჯერ გაურკვეველ შიშსაც განიცდიდა უხილავისა და საშინელის წინაშე:

ყოველთვის მგონია: ჩემს სახელს ნაცნობი  
აჩრდილი თან დასდევს სისხლიან ხელებით,  
უცნობებს ეძახის ფარული ხველებით  
და მე კი თვალს მიხვევს ალერსით და ძმობით...

სულ რაღაცის ეშინოდა, თრთოდა, სული ეხუთებოდა, სიტყვებს „ბოლქვა-ბოლქვად“ ისროდა და სადღაც მიიჩქაროდა, ფრთები ენატრებოდა...

... ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს და მოუხმენია, როგორ კითხულობდა გალაკტიონი თავის ლექსებს, გაიგებს, რა ქაოსი მძვინვარებდა მის სულში ან რა უხილავი ძალები სწეწდნენ მის არსებას. დაიწყებდა ნელა, ათრთოლებული ხმით, მისი ბრგე ტანი აყვებოდა ამ თრთოლას, რაც თანდათან ძლიერდებოდა... ძლიერდებოდა და ეს გოლიათი ღმერთკაცი ვერხვის ფოთოლივით იწყებდა ცახცახს. თან სული უგუბდებოდა, ჩქარობდა, ისეთი შთაბეჭდილება იყო, თითქოს უნდოდა ლექსის ყველა სტრიქონი ერთად წა-

ეკითხა, ერთი წინადადებით; არა, „წაეკითხა“ კი არა, „ბოლქვა-ბოლქვად“ ამოესროლა, ამოეხეთქა („ლექსო, ამოგთქომ, ამოგთქომ...“), ამოეფრქვია თუ, ლერმონტოვისა არ იყოს, ამოეგლიჯა გულიდან და რაღაც საოცრად დიდის, გაუცნობიერებელის, ძრწოლის მომგვრელისაგან გათავისუფლებულიყო...

... ფრ. ხალვაშის მოგონების მიხედვით ასე უკითხავს გალაკტიონს ლექსები ბათუმის თეატრში მოწყობილ შეხვედრაზე. მაყურებლები ისე იყვნენ თურმე აღფრთოვანებულნი, რომ თეატრი ზანზარებდა; გალაკტიონი კი კითხულობდა და კითხულობდა... თითქოს სადღაც სხვა სფეროებში იყო, სხვა სამყაროში, საკუთარი ლექსების რიტმს აყოლილი მიჰქროდა „უცნობ სივრცეებში“, უკან კი ისევ ის ავბედითი შავი ყორანი მოსჩხაოდა ან კიდევ მისივე სულში აშლილი დემონები მისდევდნენ... და:

კითხვა რომ დაუმთავრებია, ოფლში გაღვრილი კულისებში გავარდნილა და უყვირია:

— გადავრჩით, ძამიკო, გადავრჩით!..

გეგონებოდათ, მართლაც წარღვნას გადაურჩაო.

ასეთი რამ სხვებსაც ახასიათებდა. აი, თუნდაც რილკეს. იგი თითქოს მთელი ცხოვრება იმისათვის ემზადებოდა, რომ თავისი საუკეთესო ციკლი ლექსებისა — „დღინური ელეგიები“ დაეწერა. ჟამმა რომ დაჰკრა (გალაკტიონი ამბობს: „გრიგალმა რომ დარეკაო“), ჩაიკეტა რამდენიმე დღე, არც ჰამა, არც სვა, არც იძინა და... ერთი ამოსუნთქვით ამოაფრქვია ყველა ელეგია, გარეთ გამოვარდა და იყვირა:

— აღსრულდა!.. აღსრულდა!.. ამინ!..

ყოველივე ეს, სხვა არა არის რა, გარდა „შემოქმედებითი წამებისა“, რაზედაც ჯერ კიდევ ჩვიდმეტი წლის გალაკტიონი წერდა. კ. გამსახურდიაც აცხადებს:

— ყოველი შემოქმედი თავისებურად იტანჯება, ყოველ ჩვენთაგანს ათასი დემონი უღადრავს გულს...

ვინ იცის, იქნებ ეს კანონზომიერი მოვლენაც იყოს. და თუ ასეა, რაღა გალაკტიონი იქნება გამონაკლისი. ან იქნებ ისა სჯობს, სულაც გვერდი ავუაროთ ამ საკითხებს? არა! ეს არ ივარგებს. ჩვენც ხომ შევთანხმდით, რომ ასე არ მოვიქცევით. ან რა საჭიროა? განა პოეტური შემოქმედების ამგვარი დრამატული დაძაბულობა ვინმეს შეუარაცხოფს? (ღმერთო, შენ დაგვიფარე!), თუ პირიქით, კიდევ უფრო განადიდებს სამშობლოსა და პოეზიის სიყვარულისათვის ჯვარცმულ პოეტს, რომელმაც ყველაფერი შეს-

წირა თავისი ცხოვრების ამ უდიდეს მოწოდებას, რითაც მის „ექ-  
ლიან შუბლზე“ მართლაც რომ „უფრო ძლიერი და მშვენიერი  
მზე“ გაბრწყინდა...

მე მესმის, რომ ძნელია ამაზე ლაპარაკი. არც ჩემთვისაა ადვი-  
ლი. ის კი არა, თუ დამიჯერებთ, გალაკტიონის დღიურების ფურ-  
ცელისას, ზოგჯერ ხელეები ისე მიცახცახებდა, როგორც მორწმუნე  
ქრისტიანებს მაგიური წიგნების კითხვისას ან თომას მანის სერე-  
ნუს ცაიტბლომს, ადრიან ლევერკიუნის მიერ სანოტო ქალაქ-  
ლებზე ჩაწერილ საუბარს რომ კითხულობდა თავის „შემადრწუნე-  
ბელ მეორესთან“ (entsezlich Andere). აბა, ვის შეუძლია ამის  
გულგრილად მოსმენა?

— სააუადმყოფო: ყურებში ხმაურობა მესმოდა: შუმანი,  
ბეთჰოვენი, ჰიანური, როიალი, სულ ერთად იყვნენ არეულნი (ქა-  
ოსი! — მ. კ.), ხან კი კოლო დამწიოდა ყურთან... როდესაც ყოვე-  
ლივე ეს ვუთხარი ექიმს, მის სახეზე წავიკითხე: შეშლილო საწ-  
ყალი გალაკტიონი!

ან კიდევ:

— ხელის კანკალი (ფუნქციონალური ნერვოზი), შიში. თბი-  
ლისის ქუჩებში გავლა, მეგონა თუ, ვინმე მომსდევს. სანატორიუმ-  
შიც ერთხელ კარები დაკეტილი იყო. მე შემიპყრო შიშმა რალა-  
ნაირმა. მეგონა, რომ ვიღაც სინჯავს ჩემს ოთახს...

რ. თვარაძემ თავის წიგნში უკვე დაგვიხატა გალაკტიონის ამ-  
გვარი სულიერი შეჭირვების მძიმე სურათი. მართლაც ასეა. გა-  
ლაკტიონის დღიურებში ვკითხულობთ:

... ჩემი ტვინი დაიღალა გამოცანებით, ჩემი სხეული დაიღა-  
ლა სიცოცხლით...

... ო. რა საშინელი ღამე იყო წუხანდელი ღამე... ასე გათენდა  
კიდევ... გათენებისას...

— ჩემს კაბინეტში ეძინა სხვას, რომელსაც არაფერი არ აკავ-  
შირებდა ჩემ ხელნაწერებთან. ეს იყო კომმარია...

და ბოლოს, რალაც ბოდვის მსგავსი:

— საღამო. მაგიურმა ზოქომ (გახსოვთ ედგარ პოს ზოქო? —  
მ. კ.) გაიარა სიტყვებზე: черноклен (იელი), черномазый (ყარაჩი,  
შავტუხა, ზანგელა), чернота (სიშავე). ეს „მაგიური“ ზოქო აღმო-  
ჩნდა რუსულ-ქართული ლექსიკონის 1118 გვერდზე. მისი ამ გვერ-  
დზე მოგზაურობის შემდეგ მე იგი ჩავსვი ასანთის კოლოფში, თუმ-  
ცა, ალბათ, ეს მას არ სიამოვნებს, მხოლოდ ეს უფრო პატარა, ერთი

ნამცეცა ბუზანკალია, ვინემ ხოჭო. იელი, რომელიც მან აღმოაჩინა, ბოტანიკური მცენარეა ყვითელი ყვავილებით. მითი გადაფარული იყო, მახსოვს, ქუთაისის მიდამოები. ყარაჩი, შავტუხა, ზანგელა: ეს ხომ ჩემი ახალგაზრდობის დროინდელი მე-ა! სიშავე კი — აქ წერტილის დასმა შეიძლება... მაგრამ... შავებით მოსილი ქალები მთაწმინდაზე, ყველგან? ო! სიშავე თვალთა, სიშავე ღამის, სიშავე ყორნის ფრთების! შავი ზღვა, შავი ღღე, შავი ბერი, შავი ღრუბელი, შავი ფიქრები!..

მერე მის ლექსებშიც: ი ქ შ ა ვ ი თოვლივით დამათოვს, ტანზე შ ა ვ ი ცეცხლის გაჩენა, ღამე-ფერფლიანი შ ა ვ ი ფანდური, სევდით მოცული ოცნება შ ა ვ ი, შუალამის შ ა ვ ი გრიგალი და სხვა...

ჩვენ უნდა ვიცოდეთ გალაკტიონის კრიზისული სულიერი განწყობილების შესახებაც, რომ უფრო გასაგები გახდეს მისი ამგვარი სტრიქონები:

გგონია: ბინდი ვარსკვლავთაგან გემუღარება  
და შეშინება უმოწყალო სიმთვრალეს ბადებს,  
სახლის კარებთან უმოძრაოდ მდგომარე ლანდებს  
იცავს სიბნელე, შეეჭვება და მღუშარება.  
ლანდი ქუჩაზე აჩქარებით თავს უკრავს სხვა ლანდს,  
ეს ცოცხლებია? არა! გზებზე მიდიან მკედრები  
და სიბნელიდან უბინაო მათი ცხედრები  
სამარისებურ უდაბნოში სტოვებენ ქალაქს.

რად უნდა ამას ამდენი მიხვევ-მოხვევა — გ ა უ ც ნ ო ბ ი ე რ ე ბ ე ლ ი შ ი შ ი თ გამოწვეული კოშმარული ჰალუცინაციებია, აბა რა არის! შიშის ეს სახე კი გალაკტიონთან ისეთ ტოტალურ სიმალღემდეა აყვანილი, როგორც კირკეგორის ფილოსოფიასა და რილკეს პოეზიაში. სპეციალისტებისთვის ეს კარგად ცნობილი ფაქტია. იმისათვის რომ ერთმანეთისაგან განასხვავონ ე. წ. „უსუბსტანციური“ და „უსუბსტანციო“ შიში, გერმანელები ორ სხვადასხვა ტერმინს ხმარობენ: — „Angst“ და „Furcht“. ჩვენთანაც ცდილობენ ამ განსხვავების ხაზგასმას და უსუბსტანციო შიშის აღსანიშნავად იყენებენ ცნებებს — „კრძალვას“ ან „კაეშანს“. თანამედროვე ფილოსოფიაში ეს ამგვარადაა განმარტებული:

— შიშის (კრძალვის, კაეშნის) წყარო მოცემულია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, აბსოლუტურად განუსაზღვრელად. ის, რაც იწვევს ჩვენში შიშს, არის არაფერი (კირკეგორი წერს: „სამყაროს შიში უდრის არაფერს“, — მ. კ.). მუქარას ძალა არა აქვს კონკრეტუ-

ლი გახდეს და აღიბეჭდოს. ის ვერ მოვა „აქედან“ თუ „იქიდან“... ჩვენ ვგრძნობთ, როგორ ვქანაობთ სიცარიელეში... ყველაფერი თავზე გვენგრევა ისე, რომ ჩვენ ვერ ვუწევთ წინააღმდეგობას. ყოფიერება იფიტება თუ ინგრევა და ჩვენ ვქრებით მასთან ერთად. შიშის გავლის შემდეგ რომ მისი აღწერა მოგვინდეს, ვერ შევძლებთ ამას, რადგან ვერ ვიტყვით, რა იყო. ვიტყვით მხოლოდ, რომ ეს იყო „შემამძრწუნებელი რაღაც“ (რილკე: „Grausames Etwas“) ან სულაც არაფერი, თუ არაფრის სუბლიმაცია არაფერში; ისე. თავისთავად, უბრალოდ. უმიზეზოდ სევდამორეულ ქალიშვილს რომ ჰკითხავენ, „როგორა ხარო“ და... „კივილი მინდაო“, — რომ უპასუხებს.

ეს ისეთივე „უხმო კვილია“, როგორც ვალერის „უსიტყვო სიტყვები“, რითაც ბატონი მ ა რ ტ ო ბ ა მიმართავს „არარსებულ არსებობას“.

ამგვარი გაუცნობიერებელი შიშის კომმარული გრძნობაა. პოეტური ხილვებისა და წარმოდგენების ქაოსურ უწესრიგობას რომ იწვევს.

ასეთი რამ ადრეც იყო ცნობილი. პასკალი წერდა:

— მე მაშინებს და მაკვირვებს ის, რომ ჩემს თავს ვხედავ აქ და არა იქ, რადგან არ არის მიზეზი იმისი, რატომ აქ და არა იქ?! რატომ ახლა და არა წინათ?!

თანამედროვე ლიტერატურაშიც ხშირად გვხვდებიან ამგვარი შიშით შეპყრობილი პოეტები. მე წამიკითხავს ჩემი ნაცნობი ფრანგი პოეტის ლექსი, მიძღვნილი ქალისადმი, რომელსაც „ცხელი უდაბნოს რქანაყარ გველს“ უწოდებდნენ გასაოცრად გამომწვევი გარეგნობისა და შეუქავებელი სექსუალური გახელების გამო. მისი საქმროდხმობილი, ფიზიკურად მეტად სუსტი პოეტი ასე შეღალაღებდა თავის სათაყვანებელ არსებას:

— შენ ზოგჯერ სხვა ხარ, მე კი მინდა. მუდამ იგივე იყო. მე მეშინია იმ სხვის, იმ უცნობის, რომელიც უცებ ჩნდება შენში, მე მეშინია კენტავრების მოლოდინისა შენს ფიქრებში. მე მეშინია შენი თვალების სიღრმის, შენი ტუჩების სიწითლის, მეშინია შენი ტანის სილამაზის, ნაკვთების გარკვეულობის, სურვილის, რაც არ შეიძლება მოხდეს, მეწამული ვნების, რაც ამსხვრევს უბიწოებას... მე ყველაფრის მეშინია.. ო, ღვთისმშობელო მარიამ! მეცი ნუგეში... ნუ დამტოვებ ამ საშინელი შიშის ამარა... მომეც სიმშვიდე, დააცხრე მხურვალემა ცხელი ქვიშის, გაანელე ეს სისხლის ღულა-

ლი (გალაქტიონი: „ო, ეს წყეული სისხლის დუდილი“), წაშალე მე-  
წამული ფერები, შეივედრე ჩემი ტანჯული სული...

არიან ამგვარი ლიტერატურული გმირებიც: სარტრის როკატე-  
ნი ამბობს:

— მე ნელ-ნელა მივცურავ წყლის სიღრმისაკენ... შიშისაკენ...  
და მერე სულ პასკალისებურად:

— ვუყურებ წაბლის ხის ფესვებს! რატომ არა ცას? აქ ვარ!  
რატომ? იქ რატომ არ ვარ? ამას ვაკეთებ, რატომ არა იმას? შენ  
გელაპარაკები, რატომ არა სხვას?...

ეს სულ შემთხვევითობაა, ქაოსი, არავითარი კანონზომიერება.  
ყველაფერი უმოტივოა და დაუსაბუთებელი.

ამ მხრივ განსაკუთრებით დამახასიათებელია რილკეს ბრიგგე,  
რომელმაც „დაკარგა თავისი დასაწყისი“ და ახლა თრთის ყველა-  
ფრის წინაშე:

— მე მაშინებს ტალღების მიმოქცევა, ზღვის ვნებიანი სუნთ-  
ქვა, ოკეანე — გართხმული მარადისობიდან მარადისობამდე... მე მე-  
შინია ყველაფრის, რაც იყო და რაც იქნება... მე მას წავიღებ მო-  
მავალში და დავუტოვებ წარსულს...

## ნების რკალები...

... ახლა ისევ გალაქტიონს დავუბრუნდეთ. შეძრწუნების დროს  
მასაც ათასი რამ გაურკვეველი ეჩვენება და განიცდის შიშს:

აქ ისევ გაჩნდა შიშის ლანდი უზარმაზარი;  
კოშკის ძველის-ძველ ფოლიანტზე რაღაც დასწერა  
და შემოხაზა გამოუცნობ ნების რკალებით...

ეს შიში, მართლაც, უზარმაზარია, საყოველთაო, ყველაფრის  
მომცველი და შთანთქმელი. ქვეყანა თითქოს იღუმალებით მოსი-  
ლი, დახავსებული სასახლეა, სადაც ზღაპრული რაშებითა და ეტ-  
ლებით დაქრიან მკვდრები, რომელთაც წილად ხედათ „არა იხილონ  
გემოჲ სიკუდილისაჲ“:

შევდივარ სასახლეში.

წმინდაო, დამიციე! სუროში, საშიშრად მივარდნილ  
კედლებით

ეს სახლი მაგონებს დაწყვეტილ სამარეს:  
აქ მკვდრები დაქრიან ზღაპრულ რაშებით და ბედის  
ეტლებით

ჰაერი სიკვდილით დაფარეს...

შემდეგ კი: მიბნეულ-მობნეული ინტეგრალები, ირიბი ასოცი-  
აციები და ჰალუცინაციები:

თეთრი კვამლის ზღაპრების  
ამართული კანკელი,  
მესმის ამ გამძაფრების  
წამწამების კანკალი,  
ქალთა ხმაში ფარული  
ყვავილები სუროთი,  
თ.ივლის ფერ-უმარული —  
გაფითრების სურათი  
და თვლების წყვდიადი  
და სიცილის ფერება —  
როგორც ყრუ ბაიათი —  
ფიფქით დამემტვერება.  
ოჰ, ვიცი: სიცივიდან  
ტერფამდე ვარ დიდება!  
მასთან ალებს მიფიტან,  
ვეტყვი... არ დარიდება!  
ვიცი: ფრთასაც ვერ ახებს  
იდუმალად ბეჭითი,  
თითების გრძელ ზამბახებს  
დაჩრდილული ბეჭედი.  
ლანდივით მაქვს ნახული  
ბეჭდის თვალში მოლები,  
მოტეხილი ზაფხული  
და ოხვრის პაროლები.

თქვენი არ ვიცი და, მე ეს ბნელი იდუმალებით მოცული სა-  
სახლე ისევ ვაქვას ჰვარტლით გამურულ და გაუნათებელ „ქოხს“  
მაგონებს, სადაც ჯერ კიდევ არ გამოჩენილა (თუ უკვე წასულა)  
„მთელი პლანეტის მშვენიერება“, გალაკტიონი რომ „თენების ცის-  
კარს“ უწოდებს.

ის ქოხი ახლაც ჩარგალში დგას და ათასობით მნახველს იზი-  
დავს, როგორც წმიდათაწმიდა სავანე უმაღლესი პოეზიისა. ასეა.  
შოპენჰაუერი წერს:

— რომელი სასახლე. ესკურიალი ან ალხამბრა შევდრება ფუ-  
ფუნებით იმ ბნელ ქუჩას, სადაც სერვანტესი წერდა თავის „ღონ  
კიხოტს“...

გენია ყველაფერს აკეთილშობილებს. სერვანტესის იმ ბნელი  
ქუჩისა არ იყოს, სხვა რომელი ნაგებობა აჯობებს ფიროსმანის  
თვალით დანახულ „პეტუას დუქანს“. ვისაც ამის წარმოსახვის ძა-  
ლა აქვს, იმავე ანატოლ ფრანსის თქმით, მისთვის სამოთხე არა

ბიბლიურ ოთხ მდინარეს შორისაა მოთავსებული, არამედ პარიზ-შივე, შაიოს ქედებზე, სენის ნაპირებსა და ტროკადეროს ფერ-ლობებზე...

ყოველივე ეს წარმოსახულია, მოგონილი, შემოქმედებითი ფან-ტაზიის ნაყოფი, საიდანღაც და როგორღაც მოვლენილი და ამიტომ შიშის მომგვრელიც. ეს შიში კი, როგორც მოგახსენეთ, სხვადასხვაგვარია: შიში ინტელექტუალური, შიში იღუმალების წინაშე, შეუცნობლობისა და გამოუთქმელობის შიში, როცა გინდა რაღაც თქვა, მაგრამ სიტყვები ვერ გიპოვია, ეძებ, წვალობ, ერთს გასინჯავ... მეორეს... მეთეს... მეთეს, მაგრამ:

სადაა სიტყვა, რომ ამოაშროს  
გულში ნაგრძნობი და ნაფიქრალი...

არა, არ არის და ისევ ეძებ... ალაგებ კენჭებს ერთი ჯიბიდან მეორეში... წუწნი მათ... მაინც არ გამოდის, ისევ ალაგებ... ისევ წუწნი... არა, არ გამოდის... ეს არ არის „გულში ნადები და ნაგრძნობი“... სიტყვას ძალა ეკარგება, საგნებსა და მოვლენებს — გამოსახულება, ყველაფერი უფორმო მასად იქცევა, „შიშის მკვდარ ექოდ“ — როგორც ელიოტი ამბობს, ან კიდევ სულაც არაფრად თუ არაფრის სიცარიელედ, რაც უფრო ნაკლებია, ვიდრე არაფერი:

კვადრატული ფესვი ნულიდან...

... ღმერთმანი, ეს მე თვითონაც გამომიცდია:

ომი დამთავრებული იყო. ჩვენი განყოფილების თანამშრომლები ვინერნოიშტადტიდან ვენაში უნდა გადავსულიყავით და ღუნაის ნაპირს მივეყვებოდით. იმ „ემშაის ფეხმა“ ჩარიტამ (ამის შესახებ მე ერთხელ უკვე უკუმბე მკითხველებს — „ას ერგასის დღე“, წიგნი II) რაღაცათი ისე გააცცხლა მზარეული თეოდორე, რომ ჯოს სტაცა ხელი და გამოუდგა. ჩარიტა გაკარდა, მერე მეც მივეყვი, რომ დამეცვა... იმან მარჯვნივ გადაუხვია, მეც და... უცებ ისეთი საშინელი აფეთქების ხმა გაისმა, რომ...

სხვა არაფერი გამიგია. მეგონა, უზარმაზარი ტალღა უკუიქცა ჩემგან და მეც თან გამიყოლა-მეთქი. ეს, ალბათ, მწელი წარმოსადგენია, მაგრამ ასე კი იყო. თითქოს ჩემივე თავის გარეშე დაერჩი. რაღაც თუ ვიღაც, ვინც არსებობას გრძნობს, ოღონდ მართოდენ, როგორც სიცარიელეს. სხვა ამ „არსებობას“ არაფერი შიდასტურებს. არც არაფერი მახსოვს. არც საგნები, რა არის, არც ცნებები მათი გამომხატველი. ჩემსა და იმას შორის, რაც იყო და არსებობდა, ისეთი ყრუ კედელი აღიმართა, რომ საკუთარი „მე“ დამეკარგა. არც ფიქრის უნარი მაქვს და არც რისაზე გააზრებისა. დახშული ცნობიერება თითქოს ყინულის თეთრ კედლებზე დასრიალებს, მაგრამ „ფეხს“ ვერაფერზე იკიდებს, ან რაზე უნდა მოიკიდოს, როცა არაფერი მახსოვს... სრულიად არაფერი, რისი ცნებით გამოთქმა შეიძლება, ან ეს ცნება სადაა,

თუნდაც ერთი... არსად! ამიტომ ვფიქრობ, იქნებ ასეთ მდგომარეობას გული-სხმობდეს ვალერი, როცა „არარსებულ არსებობაზე“ წერს. ძნელია ამაში გარკვევა. ის კი იცი, რომ რაღაც უსივრცო სიცარიელეში ხარ, დაეიწყებ-ბის სამყაროში... თითქოს ვეკლაფური ნისლში იძირება და შენც ქანაობ „არსაიდან არაფერში“, როგორც უილიამ საროიანის კაბუკი ტრაპეციაზე და ხარ ასე გაუგებრობის ამ წყვილიაღში, ვიდრე საღაღაც, უსივრცო სი-ცარიელეში, მართლაც არ იპოვი რაღაც წერტილს მოგონებისას; ჯერ ერთს, მერე — მეორეს, მესამეს... შემდეგ კი სურათი სურათს მოსდევს, ამბავი — ამბავს, და თანდათან „ვიკვები“ იმით, რაც ვიყავი... ამით ჩემი პიროვნებაც იბრუნებს საკუთარ „მე“-ს და უკვე მოგონებებითაც ადასტურებს თავის არ-სებობას...

**შიში დიდი ოცნებისაგან...**

ახლა ვფიქრობ, იქნებ ასეთი რამ სხვა რაღაც მიზეზებითაც ხდებდა, რისი საფუძველიც გაურკვეველია და ამის გამოც იწვევს შიშს „უცნობადობის“ წინაშე. ყოველ შემთხვევაში, აქ მე უფრო ის მაინტერესებს, რაც მწერლობის ყურადღებასაც იპყრობს. სარ-ტრის როკატენიც ფიქრობს საგნების შესახებ, რომელთაც სახე-ლები ეკარგებათ, ე. ი. ცნება კი არ კარგავს თავის შინაარსს, არა-მედ, პირიქით, საგანი რჩება ცნების გარეშე, რაც გაურკვეველ აბს-ტრაქციად იქცევა და ისევ შიშს იწვევს:

— წაბლის ხის ფესვი მიწაში იყო შეჭრილი, — ამბობს როკა-ტენი, — მე დამავიწყდა, რომ ეს ფესვი იყო. სიტყვა გაქრა, მასთან ერთად მისი მნიშვნელობაცა და გამოყენების საშუალებაც... მე ვიჭექი... სულ მარტო ამ შავი და დახლართული ნეღლი მასის წინ, რაც შიშს მგვრიდა...

ეს არის შიში გაურკვეველობის წინაშე, მისი წყაროა „შემადრ-წუნებული რაღაც“ (Grausames Etwas), რაც გაცნობიერებული არ არის ან იმდენად დიდია, უზარმაზარი და თანაც შეუძლებელი, რომ ისევ შიშს იწვევს.

საბა წერს, „შიში განიყოფების ექვსად“ და ასახელებს ერთ-ერთ მათგანს: „შიში დიდი ოცნებისაგან“ (დიაგნოზი: გალაკტიონის უკუბრუნებული „სენი“).

შიში, მართლაც, ბევრნაირია. არის გრძნობათა არეულობით გამოწვეული შიში, რასაც ოცნებათა პოლარულობა იწვევს; შიში სხვის წინაშე: ვინ არის ის? რა უნდა ჩემგან? საღაღაც ვიღაც და-დის (გალაკტიონი: „ამ ბნელი ღამით ვიღაც დადის საქართველო-ში“); ეჭვით თუ არჩევანით გამოწვეული შიში: შეიძლება ასე იყოს და არა ისე; შიში „მცირე დროის“ ანუ წარმავლობის წინა-

შე; შიში დაბნეულობის წინაშე; შიში დიდი ქალაქის „გაქვავებულ-  
ლი“ ან „ჩამოსხმული ხმაურის“ წინაშე და, ვინ იცის, კიდევ რა  
არ შეიძლება იქცეს ამგვარი ცნობიერი თუ არაცნობიერი შიშის  
წყაროდ. პოეზიის თვალსაზრისით კი მთავარი მათ შორის მაინც  
საბასეული შიშია, — შიში „დიდი ოცნებისაგან“. საქმე ის არის,  
რომ ოცნებასაც თავისი განზომილებები და საზღვრები აქვს. იმის  
მიღა კი მიმინოს სახიფათო გაფრენაა „ყოველისმომცველ სიცა-  
რიელეში“ ანუ „მესამე სინამდვილეში“. გალაკტიონიც იქით ჰიისწ-  
რაფის. „იგი სულ ჰაერში დაფრინავსო“, წერდა მისი ძმა და... მარ-  
ტლაც შიშის მომგვრელი ოცნება იყო მისი ფრთები; ასპარეზი  
კა — უზარმაზარი სიერცე და ყოვლადობა, ერთი მრავალში და  
მრავალი ერთში, სადაც ის მბრძანებელია და ბედნიერი, რადგან  
„ყოველი არსის სული“ ემორჩილება, თვით „მიწის სულიც“, რომ-  
ლის წინაშე ფაუსტიც კი აცახცახდა. უსაზღვროების ის ქაოსი შე-  
მაძრწუნებელია გალაკტიონისათვისაც, რადგან დიდია, უზარმაზა-  
რი და შეუძლებელი:

თითქოს უსაზღვრო საღამოა და მთა ბინდდება,  
აირევიან ქენჯნის კალთები.  
გახედავს სერებს, გაფითრდება, შეეშინდება,  
და ფოთოლივით აკანკალდება...

გალაკტიონს ეჩვენება:

თითქო ვილაცას უდარაჯებს წყვდიადი შავით  
და უბოროტეს დღეთა ხელებით,  
წყვდიად დუმილის სამოსელში ფიქრების შავით  
ივსება გული საშინელებით.

ასეთ დროს კი კოშმარები ისე მოეძალება, რომ ისიც გრძნობს  
„სიგიჟის ფრთების შეხებას“, თუმცა ვინ რას გაიგებს, რა არის  
ამის მიზეზი.

გული მღელვარებს უცნაური რაღაცა ფიქრით,  
გულს შიში იპყრობს და ღელავს მკერდი...  
რაა ეს გრძნობა? სიყვარული? საითკენ მივჭკრიო?  
არ გაღვიჩებოთ, არ გაწყურეს ღმერთი.

მერე? — ისეე მოჩვენება და რაღაც უცნაური ხმები:

მას მოეჩვენა, რომ ეს ხმაა სამარის ლოდის,  
თითქო ღემონი უკრავს ჭიანურს,  
რაღაც აჩრდილი ქვეყანაზე მიდის და მოდის  
და ახშობს წყურვილს ადამიანურს.

რაც უფრო მეტად იძირება გალაკტიონი საკუთარი „ფიქრების უფსკრულში“, ეს საშინელება თანდათან იზრდება... იზრდება... და მართლაც, შემადარწუნებელ სახეს რომ მიიღებს, მაშინ იწყება სიგიჟის ფრთების ქროლა.

დამკრეს! ეს მე ვარ! ეს მე ვარ, ქარი.  
გამიღეთ კარი, გამიღეთ ჩქარა!  
მე მომღვეს ცივი საშინელება,  
მე მომღვეს ჩემი ცოდვილი გული.

შემდეგ ეს „ცივი საშინელება“ ისტერიაში გადადის და გარსის გულშემზარავი კივილი:

გულში შევიდა, ვაიმე, დედავ,  
სიკვდილი, შიში და შეჩვენება!

ასეთ დროს კი, რა გასაკვირია, თუ მას კომმარული ჰალუცინაციები აქვს და ეჩვენება:

იუდას სახე, კაინის ლანდი  
და ლამეების შავი გუგუნი...

#### უელგამოკრილი მინდვრები...

ასე ჩნდება გალაკტიონის ლექსებში: „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“, „ბნელ ხვეულებში მიძინებული გამოუცნობი ქიშკრები“, თანაც საშინელი ხილვები: ყორანს ჰაერში ბრჭყალებით დააქვს ქალის ნაზი ხელები, გრძნეული ხეობა მომაკვდავი დემონის ხრიალით ხრიალებს, ლაყვარდი ყანებს ისე შლის, როგორც თვითმკვლელი თავის დღიურებს, ბაღში შეშლილივით კვდება თებერვალი, ბნელი ჩრდილები გროვდება, როგორც სიბნელეში დინგების გროვა, ცის კიდეები ინთქმებიან მაღალ კუბოებში ან სხვაგვარად: „თეთრი კუბო კავკასიონის“, მარად საშინელ, თანაზიარ აჩრდილს დასდევს განწირულთა შავი პოეზია, რაც, ვთქვათ პირდაპირ, გონებაარეულობის კრიზისულ სფეროში ქმნის პოეტურ შედეგებს, სადაც ისეთი განწყობილებაა,

კვლევებს რომ სინჯავს გრძნეულ თითებით,  
უკვდავებისთვის შეშლილი გონი...

ამის შედეგია გალაკტიონის ისეთი პოეტური სახეები და თქმები, რაც მკითხველშიც შიშის ჟრუანტელს იწვევს:

- ... გამოქრილი აქვს ყელები მინდვრებს,  
როგორც დაღუპულ ადამიანებს.
- ... აჩრდილმა მალალ ლურსმნებს აჰკიდა  
ჩონჩხები — ძელები მალალ რიგებით.
- ... ერთმევა ფერი ყვითელ არეებს  
და მოკლული ვარ, როგორც აფთარი.
- ... კბილები — თეთრი ძაღლები —  
მიღრენენ, არაფერია.
- ... შეშლილი სახით კიოდა ქუჩა,  
შორს კი მზე დარჩა და მშობლის კერა.
- .. ედარებოდა შეშლილ ბეთჰოვენს  
დაუნდობელი და მომღურავი.
- ... გულიდან გრიგალი  
ყვიროდა გუშინ

და სხვა და სხვა. აი, ახლაც ჩამესმის ყურში მისი თქმები: ამაო შიშით შეიშლება გვიანი სული, შენი შეშლილი ფერი, შეშლილი ცრემლები, შეშლილივით გააღებს კარებს, სადღაც გრიგალი იდგა და შეშლილების სახლი... სულ ეს „შეშლილი“... „შეშლილი“... „შეშლილი“... თანაც ინტეგრალების უკიდურესობა: „სული შეშლილი და ბედნიერი“ თუ „გაგიყების აღფრთოვანება“. აქ კი რას გაიგებ, თუ რა

სიბები სწეწენ შეუწყნარებლად  
იმ გაგიყებას, ვედრებას, ხალისს...

ან ასეთ ლექსებს რა აწერინებს:

დაარტყამს ქარი და მოგზაური  
ბაწარზე წავა, როგორც ობობა.

ეს ობობა, მგონი, პირველად მალარმეს ერთ ლექსში გაჩნდა, რაც ქართულადაც ითარგმნა და ქუთაისში დაიბეჭდა 1919 წელს. მალარმეს შემდეგ ეს ობობა ბევრი უცხოელი და ქართველი პოეტის ლექსებშიც დაბობდავს და რალაც შემადრწუნებელ განწყობილებას ქმნის. გალაკტიონიც წერს:

ხან ღამეს, როგორც მძიმე ობობა,  
წაიღებს დროთა ავადმყოფობა.

ან კიდევ:

ობობებიან კუთხეში დივანს  
ესედავ: ვით გოტე, ზის იქ სატანა,  
გადაეზმანა კედლებს, აივანს —  
ღა ღამემ სულში შემოატანა.

იგი ვენერას თმებს ობობას ადარებს, რაღაც „ბრწყინვალეობათა ფიქრ-ობობას“ ახსენებს და... რა გასაკვირია, თუ ამ დროს ასე გატაცებულია ედგარ პოთი, შარლ ბოდლერიტ, არტურ რემბოთი და სხვა „წყეული პოეტებით“, რომელთა მსგავსად მისი „სიგიჟეც“ თანდათან ინტეგრალურ სტილად იქცევა, მაგრამ ამაზე სიტყვას არ გავაგრძელებ, რადგან ასეთ დროს შეიძლება მეც ჰალუცინაციები დამემართოს, თვითონ გალაკტიონი გამომეცხადოს, გრძეული წვერ-ულვაში ღამაში თითებით ჩამოიფოცხოს და „ლიმდამცინავად“ გაიმეოროს მისივე სიტყვები:

სხვა გიჟებს სხვისი სისპეტაკე უფრო აგიჟებს...

... მერე წავა და ისევ ისეთი „ამღვრეული“ ლექსების წერას განაგრძობს, სადაც წარმოდგენებიცა და სტილიც ერთნაირად იქნება „ბნელი ბინდ-ბუნდით მოცული“:

... ავტომობილის მღვრიე თვალებს დარევედა სევდა,  
ელვარე ღამე აყირავენს ზამბახთა კალთას,  
შენ გახსოვს? მღვრიე ქარიშხალი ჰაერს რომ რევედა;  
გული გრძნობს ღალატს.

... აწ კივილისთვის ირევიან მრავალნი სიმნი,  
ვით ჭოჭოხეთი უზარმაზარი.

... გარდა ბრძოლისა, ყველაფერი იქნება ცოდვა,  
თვით ეს ვარდებიც, ასე მგონია.  
გაისმის, როგორც მოგონების შესული ბოდვა,  
დაცინვა, წყრომა და ირონია.

ან კიდევ:

ზღვის ფსკერიდან ზევით-ქვევით უნდა იარო  
და ბუზების გესმას მესსა სამგლოვიარო.  
გადაფერფლილ ლანდად რომ სჩანს, შენი ტანია,  
თევზმა დახრა სამოსელი დიდი ხანია,  
მდინარიდან ძვლები იგი ქარმა მოხარა,  
აიტაცა და ნაპირზე მიყარ-მოყარა.

ამასობაში ის იც ჩნდება: ერთის მეორე თუ ორის მესამე:

ჩვენ ერთად ვუცდილით ღამეში თეთრ სანთელს,  
ჩვენ ერთად მოვრკალეთ ლოდინი და რიცხვი,  
ბედღვით გამოყვა ჩემს ბინას შარშანდელს  
უქმი და უგონო ცხოვრების სირცხვილი.

ვიღაცა მახინჯი მხიარულ სიცილით  
შემოგვხვდა... დაგვიწყო, დაგვიწყო პატიჟი  
ვინ იყო? საიდან? ჩვენ ის ვერ ვიცანით  
და ყველა შევეყვებით შავი ღლის ბადეში.

დავბრუნდით ბინაში და დაგვხვდა ცხედარი  
მივაგნეთ სულის კვალს! მე ნატერას ვეახლე!  
ოჰ! დადგა ჩვენი ღრო ჩუმი და ნეტარი  
იღუმალ ქვეყნების ვართ ესლა მოსახლე...

გალაქტიონი კი ისევ ამძაფრებს სიტუაციას, მიჰყვება ჰალუ-  
ცინაციების ღინებას და სხვა ყველაფერი ავიწყდება... თვით რით-  
მებიც კი (ან რა ღროს რითმებია!..), როცა ის „შემამძრუნებლად  
მეორე“:

დადის და აზმორებს...  
ხავერდებს, ხალიჩებს, ბნელ კარებს  
უვლის გარს —  
ისეთი სიფრთხილით!  
იღუმალ შუალამით  
ბნელ ღამით —  
ჩუმად ვშლი რვეულებს,  
ოდნავ თრთის სანთლის ალი...  
სიჩუმეა.  
ის კუთხეში წევს გაუნძრევლად,  
ცივი თვალეებით.  
შეხვდაე, ვიგრძნობ: არსადა სჩანს  
გზა წინანდელი.  
ჩნდება  
მწუხარე და ყრუანტელი.  
ნელ ნაბიჯს შავი მიაპარებს  
იღუმალემა,  
სადაც ბავშვური ძილით სძინავს  
ჩემს ანგელოს დას  
(ჩემს მოგონებებს, პოეზიას!)  
სურს მოიტაცოს გაზაფხული  
შეხედეთი თურმე სად მალავდა  
ველური ფიქრი  
თავის ბასრ ბრჭყალებს...  
მე შეიძლება შეშლილი ვარ  
და ავადმყოფი  
ვარდების შრიალი  
მაახლოვებს მშვიდ სამეფოსთან,  
რომელსაც ჰქვია: მოლოდინი  
და მღელვარება.  
ეი არის სული დამწყვდეული

ცისფერ ბადეში —  
 და ნათელივით იტანჯება  
 მისი თვალები.  
 გარეთ მაისია.  
 დაქრის დიონისეს  
 შვეება უჩვეულო.  
 გარეთ იასმანს  
 ბინდი ეფარება...  
 ბალი ეღარება  
 ცისფერ მოგონებას.  
 და რად მაგონებს მშვილ სამეფოს  
 ზღუშარებას  
 ფარდის შრიალი?

იმ ფარდებს იქით კი „ზამთრის ნაპრალებიდან იყურება დიდი ღამე“. მისი გუგუნი შიშის მომგვრელიცაა და მყუდროების სავანეც. ღამის სიბნელე ღვთაებრივი პრედიკატია. თქმა: „ჩემი ღმერთი არის სიბნელე“. მერე ამ სიბნელის მისტიკა — ისევ ის დიდი ღამე, რომელიც აკრავს ჩვენს არსებობას. რილკე მას ხან „ღამეულ სივრცეს“ (nächtliche-Raum) უწოდებს, ხანაც „ღამე-სივრცეს“ (Nacht-Raum). იგი „ათასი ღამის სიღრმეს“ წვდება და ამბობს, რომ „ღამეა ერთადერთი სინამდვილე საუკუნეთა მანძილზე“, სიბნელისაგან იზადება ჭრელი სიცხადე, რაც გვანიშნებს, რომ ღამემ ჯოჯოხეთიდან გამოყარა სინათლეში მთელი გუნდი გაფითრებული და მოფართხალე მტრედებისა. რილკე ფიქრობს, რომ ეს გულისხმობს არა წყველიადისაკენ (Finsternis) სვლას, არამედ ადამიანის შინაგან ბნელეთში ჩაძირვას, მის ყოფნას აქ არსებობაში (Dasein), საკუთარ სულში ჩაღრმავებას და... ეს იქნება მისი „ღამის სინათლე“, გალაკტიონისებურად კი — „ღამის სიცხადე“, „მზიანი ღამე“ თუ „მზიანი ჩრდილი“, რაც, ალბათ, იმედს ნიშნავს „უიმედობის მიღმა“. ეს კი სულ სხვაა, ვიდრე დიდი ღამის აბსოლუტი. კ. გამსახურდია წერდა სინათლისა თუ სიბნელისაკენ სწრაფვის ამგვარ კონტრასტებზე გოეთესა და ნიცშესთან:

— გოეტე, ნიცშეს დიდი მასწავლებელი, თავს აკუთვნებდა იმ თაობას, რომელიც სიბნელიდან სინათლისაკენ მიისწრაფოდა, ხოლო ნიცშე იმ თაობის მასწავლებელია, რომელიც ისეთივე ვნებიტ ეტრფის და ელტვის სიბნელეს, როგორითაც გოეტე და მისი თაობა სინათლეს ეტრფოდნენ...

ამაშია განსხვავება: თუ თომას მანის ლევერკიუნი „სიბნელიდან წყველიადში“ მიდის და იქ უერთდება დიდ ღამეს, რილკე ღამეშიც სინათლეს ეძებს; ხოლო გალაკტიონი დანტესებურად გა-

ივლის სამ სფეროს, რაც სამ ძირითად მოტივად იშლება მის პო-  
ეზიაში: ჯოჯოხეთის სიბნელე, მასთან ბრძოლა და დაძლევა.

ჯერ იწერება „მე და ლამე“.

ჩვენ ორნი ვართ ქვეყანაზე: მე და ლამე, მე და ლამე!

შემდეგ ამ ნიადაგზე ჩნდება შიში, რადგან ლამე მისთვის უკ-  
ვე გულის მესაიდუმლე კი არ არის, არამედ მაშფოთებელი იდუმა-  
ლება. „მეშინია ბნელი ლამეებისო“, — ამბობს იგი და ცდილობს  
გაექცეს, დაემალოს იმ დიდ ლამეს, მაგრამ ამაოდ.

ხალხს მოვშორდები, მაგრამ ლამეებს  
სად დავემლო, სად წაუვიდე.

ვერც ვერსად, ვიდრე იგი ამ წყვილად ლამეს არ გაარღვევს,  
სინათლეში გავა და შესძახებს:

ძირს ბნელი ლამე, სინათლეს გაუმარჯოს!..

... ახლა, ყოველივე ამის შემდეგ, თქვენის ნებართვით, ისევ  
იმ ლექსს შეგახსენებთ, რითაც ამ თემაზე საუბარი დავიწყე:

ნუ დაუმალავ ხალხს ამ იარას,  
დადექ იქ, სადაც შუქი ინთება:  
ეალიან შუბლზე უფრო ძლიერი  
და მშვენიერი მზე გაბრწყინდება.

გ ა ნ ა ა ს ე ა რ ა რ ი ს ? !

...!

## ბახსოვს, ტოტი ქარისა,

### აქანებდა მოვარისა...

#### უსრულო საზღვარი...

გამიგონია, განმეორება ცოდნის დედააო. ამიტომ, ნუ დამძრახავთ, თუ ერთხელ კიდევ შეგახსენებთ, რომ გალაკტიონის ამგვარი კოშმარული განწყობილებები და მათი „გამოსახების“ ფორმა — პოეტური ინტეგრალები, მე მიმაჩნია იმ შვიდის ოპტიმალური ზღუდის გადალახვად და უმაღლესი ინტელექტის (8) თუ უმაღლესი ემოციის (9) „ზეცნობიერ“ სფეროში შექრად, რასაც სხვაგვარად „ფიქრი ჩვენნი ვერ მისწვდებიან“. იმ „უსრულო საზღვრის“ გადალახვის სიძნელეც, ალბათ, ამაშია. ოპტიმალურ საზღვრამდე (7) ეს არც იწვევს განსაკუთრებულ ფსიქიკურ დამბულობას. მაგრამ როცა გალაკტიონი ბარათაშვილივით იწყებს იმ „სადგურს“ მიღმა გაღწევას, ე. ი. „ბედის საზღვრის“ გადალახვას და ნატრობს:

რომ მომცა ფრთები, ავფრინდებოდი,  
გადავცდებოდი მე ბედის საზღვარსო,

ყველა ნიშანი იმაზე მიუთითებს, რომ ეს უსრულო ბედის საზღვარი თვითონ მასშია, მის პიროვნებაში და არა მის გარეთ, სადაც ადამიანური არსებობის მიღმა. ამიტომაც, რომ ყველაფერი, რასაც გალაკტიონის პოეტური გენია სწვდება, მის შინაგან სამყაროდ იქცევა. ყოველი საგანი, მოვლენა („სამყარო მთელი“) მასში იძენს თავის მეორე არსებობას. ეს ქმნის შინაგან სულიერ სამყაროს, რაც სულაც არ არის გარეგან (ობიექტურ) სამყაროს მოწყვეტილი. ასეა თანამედროვე პოეზიის სხვა დიდ წარმომადგენლებთანაც. რილკე ამას „გარე სამყაროს შინაგან სულიერ სფეროს (Weltinnenraum)“ უწოდებს. მისი აზრით, რაც გარე სამყაროში ხდება, მეორდება (ცხადია, ტრანსფორმირებულად) შინა სამყაროში.

როში. ეს ქმნის გარე და შინა სამყაროს ერთიან სივრცეს, რასაც უმაღლესი შემოქმედებითი ინტუიცია და ინტელექტუალური დამატულობა თუ მიაღწევს. თავად შემოქმედება სხვა არაფერია, თუ არა გარე (ხილული) სამყაროს შინაგანი ეკვივალენტების ძიება, „საგანთა თქმა“ (das Sagen der Dinge). „თქმული საგნები“ (ausgesprochene Dinge) კი უკვე მას ეკუთვნის, მის Innenraum-ს. ამიტომაც შეუძლია თქვას, „ჩემში დგას სახლი“ ან „ჩემში იზრდება ხე“. სწორედ ეს არის გარე სამყაროს (ხილულის) შინაგანი (უხილავი), თუ მხოლოდ შემოქმედისთვის ხილული ეკვივალენტების ძიება, რაც თვითონ პოეტის Innenraum-ს ქმნის („ობიექტურად კორელატების მიხედვით“, — აზუსტებს თომას ელიოტი). ასე იქცევა გარეშე ხილული სამყარო შინაგან, სინამდვილეში არარსებულ სამყაროდ (ვალერის მიხედვით „არარსებულ არსებობად“), რაც შემოქმედი ადამიანის სულიერ მეობაში, მის Innenraum-შია მოქცეული და მის „პერსონალურ სინამდვილეს“ წარმოადგენს. შემოქმედება ამ სულიერის, უხილავის ხილულქმნა (Sichtbarmachung des geistigen), შინა სამყაროს გაცხადება (Cifenbarung) თუ განმეორება (Lautwerdung), ის, რასაც გალაკტიონი „გამოსახებას“ უწოდებს.

ამიტომაც, რომ იგი ყველაფერს თავისშივე ხედავს, თავისშივე გრძნობს, თვით ზღვასაც კი:

და მე ვიგრძენი  
 უეცრად, მკაცრად,  
 არა ჩემს გარეთ,  
 არა რამე სხვა — არამედ ჩემში  
 ზღვა ახმაურდა, ზღვა ახმაურდა...

ე! „ზღვის ხმაური“ აქ პოეტური გრძნობებისა და შთაბეჭდილებების სიუხვის გამოხატულებაა. — „ზღვის ახმაურება“ და „ქაოსის შერხვევა“ ფაქტიურად ერთი და იგივეა — უსრულო საზღვრის გადალახვის ანუ „ჩარჩოს გადაცდენის“ სურვილი; იღუმალების იმ მხარეში შეღწევა, სადაც ერთდება ორი პარალელური ხაზი, ხდება კონტაქტი გარეგანსა და შინაგანს, ბუნებრივსა და „ზებუნებრივს“ შორის, რაც იწვევს „კვანტურ ბიძგებს“ და აფეთქებას. ამას კი გალაკტიონის მიხედვით, ჭერ „ქარცეცხლი“ მოჰყვება, შემდეგ „ქაოსის შერხვევა“, უმაღლესი ვიზიონების ერთ ელვად ქცევა, საშინელი ჭექა-ქუხილი და დემონების კორიანტელი, ისე როგორც შპესსერის ტყეში, როცა ფაუსტმა თავის გარშემო „მაგიური წრე“ შემოხაზა და უხმო ეშმაკს. ხომ გახსოვთ, რა დავიდა-

რაბა ატყდა მაშინ! თითქოს ცა და დედამიწა გაერთიანდა, მაგრამ ფაუსტს ისევე იცავდა ის „მაგიური წრე“, როგორც გალაკტიონს „მაგიური შვილის“ საზღვრები. საკმარისია ერთი ნაბიჯის გადადგმა იმ წრიდან, ხელის ერთი გადაყოფა, რომ... ადამიანი უკვე ეშმაკისაა და მათ შორის სისხლით იდება ხელშეკრულება (გაგახსენებთ გალაკტიონის სიტყვებს: „ჩვენ სისხლით დავდეთ ხელშეკრულება“).

ასეთ დროს დგება უამი გონებრივი გასახივოსნებისა (8 და 9), რაც შემოქმედებითი ცეცხლის გაელვებას ჰგავს, იმ ბედნიერ წამს, რაც თავისებურად სანეტაროა გოეთეს („შეჩერდი, წამო“), ვაჟას (პორიზონტზე შეჩერებული მზე) და გალაკტიონისათვის:

ო, დიღო წამო შემოქმედების!..

გალაკტიონი აღტაცებულია იმით, რომ „უსრულო საზღვარს“ გადააცილა მისი „ამაყი სულისკვეთება“...

... ნეტავ რას უნდა ნიშნავდეს ეს „უსრულო საზღვარი“? ამას გარკვევა უნდა. ეს ხომ ისეთი უბრალო თქმა არ არის, რომ „ვერმიხვდომის წყენამაც“ არ შეგვიპყროს. თუმცა წყენა რას გვიშველის, როცა კითხვა პასუხს მოითხოვს, ბეჭედდასმულს თუ არა, სავარაუდოს მაინც. ჰოდა, მეც ასე ვვარაუდობ: ჯერ კიდევ ჰერაკლიტე წერდა, „სულის საზღვარს ვერავინ დაადგენსო“. იგივე ითქმის ადამიანის გონების შესაძლებლობათა შესახებ. ესეც ძნელი დასადგენია, რადგან იგი უსასრულოა. გალაკტიონი კი ამბობს, „სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებასო“, მაგრამ სურვილი ერთია, შესრულება — მეორე. აბა, უსაზღვროების საზღვარს, მართლაც, ვინ დაადგენს ან მის ხილულ კონტურებს ვინ მოხაზავს? გენიალურ პოეტს ალბათ შეუძლია ამგვარი ვიზიონების სფეროში შეღწევა, მაგრამ ჩვენ ვერ მივყვებით მას. ვერც მის ნათქვამს მივუხვდებით ასე ადვილად (ან სულაც ვერ მივუხვდებით). ამიტომ წერენ: პოეტისათვის ეს სიმფონიაა, მკითხველისათვის — მხოლოდ აკორდიო. მართლაც ასეა. ერთი აკორდიო სიმფონიას ვერ წარმოიდგენ, ვერც ცალკეული ლექსების კითხვით ჩაწვდები პოეტის „სულის სიმფონიას“, რაც ასეთ რამეს ათქმევინებს:

ტყუ. მთვარეზე ნავის  
დღე ჟინია.  
დათვს თავის თავის  
ეშინია...

ვალარებ, მე ამ ცალკეული „აკორდებიდან“ ვერავითარ სიმფონიას ვერ აღვადგენ და ვერც მის აზრს გავიგებ. ან იქნებ თქვენ თვითონ სცადოთ ეს. მე თუ მკითხავთ, კაციშვილი ვერ მიხვდება, რას ნიშნავს ეს „მთვარეზე ნავის დღე უინია“ ან რა კავშირი აქვს ამას მომღვენო სტრიქონებთან, „დათვის თავის თავის ეშინია“.

თუნდაც ეს სტროფი აიღეთ:

თოვლქუაპიანი ქარი,  
სამი სიკვდილი ღამის,  
საღღაც ხმაურობს მტკვარი,  
აი, პორტრეტი სამის.

რა არის ეს „ღამის სამი სიკვდილი“? თუ „სამის პორტრეტი“? ან როგორ უნდა აღიქვა მთლიანობაში ამგვარი სტროფი:

ჯვარი, ლომი და კურო,  
ფარშევანგების არის.  
თვალთა ანგელოზთ შურო,  
ზენ, ღვთისმშობელო კარის!

ასეთ „პარადოქსულ თუ ულტრაპარადოქსულ“ მაგალითებზე მტითება დაუსრულებლივ შეიძლება, მაგრამ რა საჭიროა! ყველა პოეტური ინტეგრალი, რაზედაც ამდენ ხანს ვსაუბრობდით, ასეთი არ არის? ჩვენ კი ისე შევეყურებთ მათ, როგორც მამიდა ესთერი ბოსინის მიერ სკამზე დაუდევრად დაგდებულ ნაცრისფერ ქუდს, შეშინებული რომ უვლიდა შორიახლო, ვაითუ, კატა იყოს და სახეში მეცესო.

რატომ? ეს ხომ ნამდვილად ნაცრისფერი ქუდია და არა კატა? თანაც იმდენად ალეგორიული, რომ გოლსუორსი ამგვარი დეტალების ტრანსფიგურაციით ხსნის თავისი გმირების ხასიათებს...

ჩვენ კი ამდენ შორიახლო სიარულს ის არ გვირჩევნია, ასევე მოვიქცეთ და ყველაფერს თავისი პირდაპირი სახელები ვუწოდოთ? ამის საშუალებასაც ხომ საბუნებისმეტყველო მეცნიერების თანამედროვე მიღწევები იძლევა.

მე ვფიქრობ, ამ საკითხების ზოგადი ცოდნაც საკმარისია, რომ ამის საჭიროება ვიგრძნოთ. გავიხსენოთ თუნდაც ის ფაქტი, რომ კ. ტიმირიაზევა, როგორც ამბობენ, ერთ-ერთმა პირველმა, მიუთითა „შემოქმედებითი აზროვნების მექანიზმსა“ და „ბუნებაში ახალი სახეების წარმოშობის პროცესებს“ შორის მსგავსებაზე. ცნობილია, რომ მემკვიდრეობითი ნიშნების ცვალებადობა ბუნებაში (მუტაცია), იძლევა საუკეთესოს არჩევის შესაძლებლობას, სამაგიეროდ, უფრო რთულია „ფსიქიკური მუტაციების“ საფუძვ-

ლების გარკვევა. სპეციალისტების აზრით, შეუძლებელია, რომ „ფსიქიკური მუტაგენები“ წარმოადგენდეს ადრე დაგროვილი „ნერვული ნაკვალევის“ წმიდა კალეიდოსკოპურ კომბინაციებს. როგორც ამბობენ, „აქ რაღაც სხვა კანონზომიერება მოქმედებს; რაც თანამედროვე მეცნიერებისათვის უცნობია“. ის კი ფაქტია, რომ თავის ტვინი იღებს „სავარაუდო სიგნალებს“, რაც წარმოსახვაში შემეცნებით (გალაქტიონი) ქმნის რეალური სინამდვილის ამსახველ გარკვეულ მოდელებს. აქ განსაკუთრებით საინტერესო ისაა, რომ ი. პავლოვის მოძღვრების მიხედვით, თავის ტვინის განსაკუთრებული, დამუხრუჭებული (ეთქვათ, ძილის დროს) მდგომარეობისას წარმოიშობა გარეშე გამღიზიანებლებისადმი (სიგნალებისადმი) რეაქციის „გასაოცარი დარღვევები“ (причудливые нарушения), ე. წ. პარადოქსული და ულტრაპარადოქსული (ჩვენი ტერმინოლოგიით, — ინტეგრალური) „ფაზები“ (სახეები). სხვა სიტყვებით, თავის ტვინი „ამაზინჯებს“ სამყაროს რეალურ სურათს, მაგრამ, სპეციალისტების აზრით, ზოგჯერ „დამაზინჯების“ სწორედ ამგვარი ხერხი (способ) გვახლოვებს ამოცანის სწორ გადაწყვეტასთან (პ. სიმონოვი). ამის დასტურად ასახელებენ მაგალითს, დ. მენდელეევიმ რომ სიზმარში ნახა თავისი ცხრილის გადაბრუნებული სურათი, რაც შემდეგ საფუძვლად დაედო მის პერიოდულ სისტემას. ასე რომ, „დამაზინჯება“ (ინტეგრალურ პოეზიაში ლოგიკისა და სემანტიკის პრინციპების უგულვებლყოფა ან „აფეთქება“) რეალური სინამდვილის სიგნალებისაგან (ლიტერატურაში, — პოეტური სიტყვებისა და ფონემებისაგან) ქმნის სრულიად გაუგონარ (самые невероятные) კომბინაციებს (პოეზიაში — ინტეგრალურ სახეებს). რეალური სინამდვილის ამგვარი პარადოქსული თუ ულტრაპარადოქსული სახეობრივი მანიპულაციები ზოგჯერ ამ სინამდვილის მცდარ (ложный) გამოსახვას იწვევს — მითებს, ცრურწმენებს (предрассудки), დაბნეულობას, მაგრამ ყოველივე ეს, მეცნიერთა აზრით, სრულიად აუცილებელია შემოქმედებითი მუშაობისთვის „ჯანსაღი გონების რუტინის გასარღვევად“.

ინტეგრალურ პოეზიაში, როგორც ვიცით, ეს ნიშნავს „სემანტიკური აპარატის აფეთქებას“, პოეტური მეტყველების ლოგიკისა და სინტაქსის მკაცრი კანონების ბორკილებისაგან გათავისუფლებას („მთვარეზე ნავის დღე ჟინია“), რაც გალაქტიონის მიხედვით, „წარმოსახვაში შემეცნებას“ და მის ინტეგრალურ ფორმებში „გამოსახებას“ მოითხოვს...

ჰოდა, რაკი ასეა, მოდით, გავბედოთ და კიდევ ერთი „სა-ჩოთირო“ საკითხი დავსვათ. ხომ ხედავთ, აქამდე რა არ ვიღონე, ზან ლობეს მოვედე, ხან ყორეს, რათა გამებედა და „სიგიჟის ფრთების შეხება“ პოეტური შემოქმედების კრიზისული სიტუაციის დამახასიათებელ ნიშნად, ე. ი. უმაღლესი ინტელექტისა თუ ემოციების ზეცნობიერ სფეროდ გამომეცხადებინა. ახლა ამ სიტუაციასა თუ სფეროში შექმნილი „პარადოქსული თუ ულტრა-პარადოქსული“ ინტეგრალების პოეტური ფორმის შესახებაც უნდა მოვახსენოთ. ჩვენთვის უკვე ცხადია, რომ ოპტიმალურ საზღვრებში (შვიდს) და კრიზისულ (შვიდს ზევით) სფეროში შექმნილი პოეტური ნაწარმოებები ერთნაირი სტილის ვერ აქნება. კაცმა რომ თქვას, გალაკტიონის ლექსების სამივე სახეობას შორის სხვაობასაც ეს ქმნის. რაც უფრო უახლოვდება იგი შვიდს „კრიზისულ“ საზღვრებს, პოეტური მეტყველება უფრო ინტეგრალური ხდება. იმ სასაზღვრო სიტუაციაშიც იგრძნობა ეს სხვაობა, თორემ იმის იქით ხომ სრულიად აშკარაა ყველაფერი, რაკი ჩვენ უმთავრესად ინტეგრალური პოეტური მეტყველება გვინტერესებს, ჯერ იმ სასაზღვრო სიტუაციის ნიშნად ავიდეთ. ეს „უცხო სიმსუბუქეში“ შესვლის პირველი საფეხურია, რეალური სინამდვილის „დამახინჯება“ და პოეტური სომნამბულიზმის დასაწყისი...

ნუ გაგიკვირდებათ, გოეთეც ხომ წერდა, ჩემს ნაწარმოებებს უმთავრესად სომნამბულიზმით შეპყრობილი ვწერო...

ასეა გალაკტიონიც. შემოქმედების დროს იგი თითქოს ფიზიკურ წონას კარგავს, ნისლივით მალა იწევს, სულ მალა და თან ჩურჩულთ ამბობს:

მაქვს მკერდს მიღებული  
ქნარი, როგორც მინდა.  
ჩემთვის დიდებული  
სხივი გამობრწყინდა,  
მკვდრად ააშენა,  
ვინაც ააშენა  
და ცით დაამშვენა  
დიდი ნიკორწმინდა

და ასე შემდეგ...

რომელიღაც პოეტმა თქვა, „ლექსი ქიმიურად უნდა იშლებოდეს ჰაერშიო“ (გალაკტიონი უკეთესად ამბობს — „ვარდის სურ-

ნელებადო“). იქნებ აქაც, „უცხო სიმსუბუქეში“ შესვლის ამ ბრწყინვალე ნიმუშშიც, ასეა, რაკი ყველაფერი შთანქმულია (აბსორბირებული) პოეტურ ექსტაზში, რიტმში, „სრულქმნილ“ მხატვრულ სიტყვაში, რასაც შთაგონების თუ შელოცვის ძალა აქვს. მითოსმა სიტყვა და მუსიკა ოდითგანვე ისეთი ძალით აღჭურვა, რომ მოძრაობაში მოჰყავს არა მარტო სულიერი, არამედ უსულოც.

გველსა ხერვლით ამოიყვანს ენა ტბილად მოუბარი, — ამბობს შ. რუსთაველი. აეთანდღლის სიმღერასაც ასეთი მაგიური ძალა აქვს:

რა ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეცნი მოვილიან,  
მისევ ხმისა სიტყბოსაგან წყლით ქვანიცა გამოსხდიან...

ლექსის ვარდის სურნელებასავით დაშლაც, მართლაც, ქიმიური პროცესივითაა (რემბო: „სიტყვათა ალქიმია“). არავითარი სიმკვეთრე, სახეებისა და ფორმების გარკვეულობა. ამისთვის „ანგელოსი ეკირა ხელში პერგამენტი“ აიღეთ ან სხვა რომელიმე, მესამე სახეობიდან, თუნდაც ინტეგრალური მეტაფორები, სადაც გაურკვეველი ბურუსია, გამოუცნობი სახეები, ფერად-ფერადი ოცნებები, რომელნიც ცდილობენ, მაგრამ ლოგიკურ ცნებებში ვერ ვლინდებიან. ვერც ჩვენ აღვიქვამთ მათ ასე გარკვეულად. რ. თვარაძე წერს:

— ლექსის კითხვის პროცესში ჩვენ საღდაც ვიყავით. სად ვიყავით? არც ეს ვიცით. ეს იყო რაღაც ნეტარი (მე ვიტყვოდი, ზოგჯერ კომმარულიც. — მ. კ.), რომლიდანაც თავის დაღწევა არც ახლა გუჟურს (ან არ შეგვიძლია. — მ. კ.). ამასთანავე ვერც კი ვიგრძენით, ისე აღმოვჩნდით ამ მდგომარეობაში. რომელსამე სიტყვას, ფრაზას, შედარებას, სახეს, აზრს რომ მოეცა ბიძგი, ამას უმაღლესი შევნიშნავდით და ჩავიფიქრებდით ჩვენდა უნებურად. მაშინ განცდილი ნეტარებაც (მე: „კომმარიც“. — მ. კ.) გაგვინახევრდებოდა. არა, ჩვენ მოგვეახლა რაღაც მთლიანი, დაუნაწევრებელი რამ, რაღაც ნისლისმაგვარი, მოგვეახლა და ისე შემოგვებლარდნა, ისე მოგვიცვა მთლიანად, რომ ვერაფერი შევიტყვეთ. მერე საღდაც ვიყავით. სად ვიყავით? სად არის ხოლმე შედვინებული (ან „პოეზიით ნთვრალი“, — მ. კ.) კაცი? ამისი არცა თქმა, არცა მოგონება შესაძლებელ არს...

რატომ? მე უფრო უხეშად ვიტყვი ამას, იმიტომ, რომ ეს პოეტური ციებ-ცხელებაა, „ტემპერატურის“ ავარდნა, კრიზისული სიტუაცია, უმაღლესი ემოცია (9) — ავტორისთვის წამით განათე-

ბული (ისევ: „ო, დიდო წამო შემოქმედების“), ჩვენთვის კი „მარადეამს დაუნახავი“ და ამით უფრო გამლიზიანებული, გამოუცნობლობის „ნეტარების ბურუსში“ შთანთქმული თუ კომპარული ჩიღვებით აღგზნებული...

ღვთაებრივი ბოდვა...

ახლა კი, ისევ შორი გზიდან მოვლა რომ არ მოგვიხდეს, დავსვით „უბრალო“ კითხვა: როგორ ფორმაში ვლინდება ამგვარი კრიზისული სიტუაცია ინტეგრალურ პოეზიაში და ყოველგვარი მიხვევ-მოხვევის გარეშე ვუპასუხოთ მას. მართალია, ამით ერთხელ კიდევ მოგვიხდება მივუშვიროთ კისერი დემაგოგების ხმალს, მაგრამ მაინც ვთქვათ პირდაპირ:

ეს არის („Прости, господи!“) ფორმა ბოდვისა, დიახ, ბოდვისა, — ვიმეორებ მე და, ვიდრე ისინი ხმლის მოქნევას მოასწრებდნენ, ისევ „შეკაზმული ცხენი“ და... პირდაპირ. ავტორიტეტებისაკენ!.. იმათ კი, მოგეცათ ღზენა, ისეთი მაგარი კისერი აქვთ, რომ დემაგოგების ყანგიანი ხმალი კი არა, დამოკლეს მახვილიც ვერაფერს დააკლებს.

ა. პუშკინი უკვე ყოველგვარი „прости, господи“-ს გარეშე წერს:

Любви безумную тревогу  
Я безотрадно испытал.  
Блажен, кто с нею сочел.  
Горячку рифм: он тем удвоил  
Поэзии священный бред,  
Петрарке шествуя во след,  
А муки сердца успокоил.

ხედავთ, აქ უკვე „любви безумную тревогу“-ც არის და „поэзии священный бред“-იც...

სწორედ ეს «ბრედ»-ია ის „ბოდვა“ თუ ბოდვამდე მისული პოეტური სიმშაგე, რაზედაც ასე „შეშინებული“ მოგახსენებდით. დიახ, ბოდვა, მაგრამ როგორი?!

— ღვთაებრივი!!!

... ისიც გავიხსენოთ, რომ ჭერ კიდევ ანტიკურ სამყაროში ამბობდნენ: „გენიალური პოეტური ბოდვაო“. ამის გახსენებაზე შეგვიძლია აგრეთვე მოვიშველიოთ პლატონის ცნობილი თქმა, ბოდვის გარეშე პოეზია შეუძლებლად მიმიჩნიაო.

— ბოდვა ღმერთების ძვირფასი საჩუქარია, — წერდა იგი, — ბოდვით იქცეოდნენ მისნებად; ბოდვის განსაკუთრებული სახე მუზების მიერ აღზნებული ადამიანის უბრალო და უმანკო სულში იწვევს უნარს — მშვენიერ პოეტურ ფორმებში გამოიხატოს გმირების თავგადასავალი...

თავის დროზე დემოკრატეც აცხადებდა, რომ ქვეშარიტ პოეტად არ თვლის საღი გონების ადამიანს: უფრო ზუსტად კი, მგონი, ასე: *Excludit sanos helicone poetas*. როგორც ჩანს, ნაშინ ერთმანეთისაგან ასე ანსხვავებდნენ საღ, რაციონალურ აზროვნებასა და პოეტურ მეტყველებას, რასაც უბრალოდ ბოდვას უწოდებდნენ და პოეზიის უმაღლეს ფორმად მიაჩნდათ. ბევრი დაინტერესებული იყო მისი ეტიმოლოგიით. რემბო აღიარებდა, უნდა მოვძებნო „ჩემი სულიერი ბოდვების წყარო“.

ბევრ სხვასაც უთქვამს ასეთი რამ, მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „გენიალური პოეტური ბოდვის“ საკითხი დიდი ხნის განმავლობაში ისევე იყო რელიგიურ-მისტიკურ ბურუსში გახვეული, როგორც მაგიური რიტუალების სიმბოლიკა, მაგრამ ნუ მივაქცევთ ამას ყურადღებას და აღვადგინოთ ეს ცნებაც თავისი პირვანდელი პოეტური ასპექტით, როგორც სახეობრივი აზროვნების თავისებური ფორმა. ესეც ხომ ჩვენი ძირეული ხალხური მეტყველებისათვისაც დამახასიათებელია. განა არ იტყვიან: იმის სიყვარული აბოდებსო, დღედაღამ ამაზე ბოდავსო და სხვა... მერედა, განა ეს შეუარაცხყოფს ვინმეს? თუ სიყვარულის სიძლიერეს აღნიშნავს, შთაგონების სიღრმეს, მისწრაფებათა გულწრფელობასა და ინტენსიურობას. რა ვუყოთ, თუ ავადმყოფურ ბოდვასაც ამ სიტყვით გამოხატავენ! ეს ხომ არ იძლევა ცნების მხოლოდ ცალმხრივად ხმარების უფლებას. თუ გნებავთ, შეგვიძლია ის მხარე მედიცინას დავუთმოთ, თუმცა „ღვთაებრივ ბოდვაზე“ რომ ჩამოვარდება სიტყვა, მე თუ მკითხავთ, არც ჩვენ გვაწყენს, თვალყური იქითაც გვექიროს; ისევე როგორც ჰერტრუდა სტაინს, რომელიც მაგნიტოფონის ფირზე იწერდა სიცხიანების ბოდვას, თანამედროვე პოეტიკის ზოგიერთი საკითხის შესასწავლად... თანაც ეს სიტყვა „ბოდვა“ თუ ვინმეს აღიზიანებს (მიუხედავად პუშკინის „ღვთაებრივი ბოდვისა“), შეუძლია „ღრმად მეცნიერული“ ტერმინი „სომნამბულიზმი“ გამოიყენოს. ჰოდა, ეს „სომნამბულიზმი“ სხვა არაფერია, თუ არა ძილში სიარული (*somnus* — ძილი, *ambulo* — დავდივარ), ქართულად რომ მთვარეულს უწოდებენ. ეს ისეთი საოცარი მოვლენაა, რასაც თავისი ალეგორიული აზ-

რით ინტეგრალური პოეზია თუ შეედრება ან ის რაღაც ძალა, გალაკტიონს რომ სულ მწვერვალებისკენ ეზიდება. ადრე რომ ვწერდი, „ფხიზელი გალაკტიონი ვერც წარმომიდგენია“-მეთქი, მისი პოეზიით თრობა მქონდა მხედველობაში. ახლა რომ იგივე ფრაზა გავიმეორო და მისივე განუწყვეტლივ პოეტურ ზმანებათა სამყაროში ყოფნა ვიგულისხმო, მე მგონი, არც ამით დაშავდება რამე. რატომ? იმიტომ, რომ თვითონ გალაკტიონი ამბობს,

მივარეული და სიზმარეული  
მეჩვენებთან სასუფევლებიო...

გ ა ი ხ ს ე ნ ე თ: როგორ მთვარეულივით დადიოდა იგი თბილისის ქუჩებში თავისი თავითა და ფიქრებით დამძიმებული. მართლაც სომნამბულიზმით შეპყრობილს ჰგავდა. წარმოსახვის ძალას ისე ჰყავდა დატყვევებული, რომ მხოლოდ „თვალღია სიზმრებს“ ხედავდა, ან კიდევ — „კოშკებს სიზმარეთისას“. თვითონაც ასე ამბობს:

მე მივდიოდი, მე მივდიოდი  
ყვაილთა შორის — ვით ნიაქარი,  
მე სიყვარული მესიზმრებოდა  
და მე ვიყავი — როგორც სიზმარი...

ან კიდევ: „სიზმარში უცხო სიზმარი“. გარშემოც ყველაფერი „ნასიზმრევე სიზმარს“ ჰგავდა. ის „სხვებისთვის ჭერაც მიუჯვლეველი“ ქვეყანაც თითქოს სიზმარში აღმოაჩინა. მკითხველებსაც ისე გვიტაცებს ეს „სიზმარეთი“, რომ ვნატრობთ გავიგოთ: ნეტავი სად არის, ან როგორია გალაკტიონის ის უცხო ქვეყანა? ამას ვინ იტყვის? განა ჩვენ ვიცით, სად არის თომას მანის კაიზერსაშერნი ან ჰერმან ჰესეს კასტალიენი? „არსად და ყველგან“, — ამბობენ ისინი. მგონი, გალაკტიონთანაც ასეა და ამიტომ ჩვენც ისლა დაგვრჩენია, მივყვეთ მის „თვალღია სიზმარს“.

გალაკტიონი წერს:

მე მესიზმრება რაღაც წმინდა შორი ქვეყანა,  
სადაც ოდესღაც ზმანებული, ერთხელ ნახული,  
მე მესიზმრება ანგელოსთა ციური ნანა,  
ღამის დუმილში ჩაქსოვილი და ჩასახული,  
ტკბილი ოცნება გამიტაცებს ვით სიზმარ-ცხადი,  
მკრთალი სინათლით სევდის ნისლი მიდის და ქრება...  
და რაღაც წმინდა, შორეული, უცხო ქვეყანა —  
მე მესიზმრება...

... იმის შემდეგ კარგა ხანი გავიდა და ახლაც ვარაუდებში

ვართ, გვინდა ვიცოდეთ, რა ფსიქოლოგიური მოვლენები განსაზღვრავენ პოეტური წარმოსახვის ამ სიზმარისებულ ფორმებს? იქნებ ქვეცნობიერისა და ზეცნობიერის განსაკუთრებული ილუმინაცია. ეს რთული საკითხია და კატეგორიულ დასკვნებზე ჯერჯერობით სჯობს თავი შეეკავოთ. მით უმეტეს, რომ დიდი ხანი არ არის, რაც ცენტრალური ნერვული სისტემის ახალი მეთოდებით შესწავლა დაიწყო და უკვე იმდენი მასალა დაგროვდა, რომ ამ დარგის სპეციალისტები, ახლო მომავალში, რაღაც „ხარისხობრივ ნახტომსაც“ კი მოელიან. ამასობაში კი ისეთი საინტერესო ამბები გაიჩნდა, რომ კაცობრიობა გაოცებული დარჩა. ჯერ იყო და... ძველი მაგალითებიც გაიხსენეს: ვიღაც გაუნათლებელი, ხელზე მოსამსახურე ქალი ავად გახდა. როცა მას სიცხე აუწევდა და ბოდვას იწყებდა, ბერძნულ, ლათინურ და ძველ ებრაულ სიტყვებს წარმოთქვამდა. ზოგჯერ რაღაც ტექსტების მთელ ფრაგმენტებსაც კი. გასაოცარი ის იყო, რომ მან არც ერთი აქ დასახელებული ენა არ იცოდა.

გ ა მ ო ი რ კ ვ ა : ბავშვობისას იგი უსმენდა, პასტორი რომ ხმამაღლა კითხულობდა რაღაც წიგნებს... ის წიგნებიც მოძებნეს, ბოდვის დროს წარმოთქმული სიტყვები და ფრაგმენტები ტექსტებს შეადარეს და... ყველაფერი დაემთხვა. შემდეგ, როცა ის ქალი მორჩა, ვერც ერთი სიტყვა ვერ გაიხსენა ვერც ბერძნულად, ვერც ლათინურად და ვერც ძველებრაულად...

ვინმე კამერდინერი ბოდვის დროს დიპლომატიურ სიტყვებს წარმოთქვამდა. თურმე ამ შემთხვევაშიც ასე იყო: დიდი ხნით ადრე იგი თავის დიპლომატ ბატონის მიერ სავარჯიშოდ წარმოთქმულ სიტყვებს უგდებდა ყურს. რომ მორჩა, არც იმას გაახსენდა რამე...

აღსარება...

ჰოდა, ამის შემდეგ თქვით, ეს ასეა ან არ არის ასეო. მით უმეტეს, რომ ამგვარი და მსგავსი მოვლენების (ჰიპერმნეზიის) კვლევის დროს მართლაც გასაოცარ შედეგებს მიაღწიეს. ასეთია, მაგალითად კანადელი ნეიროქირურგის უილდერ პენფილდის ცდები. როგორც კი იგი საფეთქელთან, განსაზღვრულ ადგილებში ტვინის ქერქს ელექტროდებით გააღიზიანებდა, პაციენტის თვალწინ კინემატოგრაფიული ლენტეხით ჩაივლიდა ბავშვობის პერიოდის სურათები როგორც სასიამოვნო, ისე უსიამოვნო. მას ისეთი შთაბეჭდილება ჰქონდა, თითქოს კინოფილმს უყურებდა საკუთა-

რი ბავშვობის შესახებ. შეწყვეტდნენ გალიზიანებას თუ არა, „ფილ-  
მ-ც“ წყდებოდა. შემდეგ სხვა ადგილს აღიზიანებდნენ და... ახლა  
სხვა „ფილმი“ იწყებდა „სულის თვალთა წინაშე“ (შექსპირის გა-  
მოთქმავა) ტრიალს. ამან დიდი სენსაცია გამოიწვია; ვინ იცის, რამ-  
დენი რამეა ქვეცნობიერების სფეროში დალექილი, რაც სათანადო  
გალიზიანებით („ქაოსის შერხევით“ — გალაკტიონი) ამოტიკტიე-  
დება ხოლმე ჩვენი ცნობიერების ზედაპირზე. ზოგს საამისოდ  
მეტე მარაგი აქვს დაგროვილი, ზოგსაც — ნაკლები. გალაკტიონის  
მსგავს პოეტებს კი, ალბათ, უამრავი. ისინი ხომ ჩვენზე გაცილე-  
ბით მეტ და უფრო ძლიერ შთაბეჭდილებებს იღებენ გარემოსაგან.  
ხანდახან ეს შთაბეჭდილებები ისე მოზღვავენ (გალაკტიონი: „მო-  
ლანდება ასე ათასი...“), რომ იმ შეიღის ოპტიმალურ საზღვრებს  
იქით აღწევს, სადაც უფრო მაღალი „კრიზისული“ სფერო იწყება.

ადრეც მოგახსენეთ, რომ ახლა მეცნიერების რამდენიმე დარ-  
გი სწავლობს ამ საკითხებს. მართალია, ჯერჯერობით მიღებული  
შედეგები არც ამ შემთხვევაში იძლევა კატეგორიული დასკვნების  
საშუალებას, მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, უკვე მიღწეულიც გვი-  
ჩვენებს, თუ რამდენი რამ შესძლებია თავის ტვინის განსაკუთრე-  
ბულ გალიზიანებას, რაც არა მარტო ფსიქიკურ, არამედ ფიზიო-  
ლოგიურ პროცესებთანაცაა დაკავშირებული. ამერიკელი ფსიქო-  
ლოგი უ. ჯეიმსი წერს:

— ჩვენი გადაწყვეტილებანი სისხლის მიმოქცევაზე უფროა  
დამოკიდებული, ვიდრე ლოგიკურ საფუძვლებზე.

ასეა ეს თუ არა, ვინ იცის, ის კი ნამდვილია, როცა ვინმეს  
მძაფრი გრძნობა გააბრუებს, ხალხში იტყვიან: „სისხლი აუვარდა  
თავში“. ტარიელმა პირველად რომ ნესტანს შეხედა, დაბნედილი  
დაეცა ძირს. ისიც საგულისხმოა, რომ ანტიკურ სამყაროში ამგვარ  
„ავადმყოფობას“ ღვთაებრივს უწოდებდნენ. იმასაც ამბობენ, რა-  
დაც ამის მსგავსი ხდება ძლიერი პოეტური ექსტაზის დროს. შე-  
იძლება სულ ასე არ არის, მაგრამ ბევრს მაინც მიაჩნია, რომ  
უ. ფოსკოლოს მიერ გამოთქმული აზრი, „პოეტის უნარი განისაზ-  
ღვრება გონებრივი აღგზნების თავისებურებით“, სადღაც ჭეშმა-  
რიტებასთან ახლოს არის. ფაუსტურ ლიტერატურაში, განსაკუთ-  
რებით კი თ. მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ გამოთქმულია ალეგო-  
რიული აზრი, რომ „ჯოჯოხეთის ქვაბში ცეცხლის შენთების გარე-  
შე, არავითარი გენიალური ნაწარმოები არ იქმნება“. ეს ეშმაკის  
სიტყვებია და თქვენც მოგეხსენებათ ამის ფასი. მეცნიერები კი, თუ  
საქმე ოპტიმალურ ფარგლებს ეხება, შემოქმედებითი გასხივოს-

ნების (творческое озарение) ანუ ნათელმზილველობის შესახებ წერენ, ხოლო თუ კრიზისულს, რაც „ემოციათა ქაოსს“ იწვევს — ორგეარ მდგომარეობას აღნიშნავენ: ერთი მათგანი გონების სრულიად საღ სტრუქტურასთანაა დაკავშირებული, ხოლო მეორე — შესუსტებასთან. მთავარი კი აქ პირველია, რადგან მეორე (ეზრა პაუდი და სხვები) დეკადენტური ლიტერატურის ისეთ უკიდურეს ფორმებში ვლინდება, რასაც ჩვენ ამ საუბრის თემად ვერ გავხდით. რაც შეეხება თანამედროვე პოეზიის ინტერალურ ფორმებს, არც აქ შეიძლება ლაპარაკი რაღაც გარკვეულ ერთიანობასა თუ სიმშვიდეზე. პირიქით, ეს ისეთი ბობოქარი ზღვაა, რომელსაც მხოლოდ ძლიერი ხომალდები თუ გადალახავენ. ასეთებია თანამედროვე პოეზიის უდიდესი წარმომადგენლები, რომელთა შესახებაც უკვე გვქონდა საუბარი, მათ შორის კი, რა თქმა უნდა, გალაკტიონიც. ყველა მათგანს თავისი კომპასით მიჰყავს ამ აბობოქრებულ ზღვაში რემბოსებური მთვრალი ხომალდი. ვინ იცის, საით, რომელ ნაპირისაკენ? ან იმას ვინ იტყვის, ყველა მათგანი თუ შესძლებს სიმბლეგადის იმ მოძრავი კლდეების გავლას, არგონაუტებმა რომ გაიარეს. გალაკტიონი წერს:

— თანამედროვეობაც იმ ზღვას ჰგავს, იმ მბრუნავ მალსტრომს, რომელზედაც დაღვიწყარ ლეგენდებს ქმნიდნენ: ეღვარ პო, არტურ რემბო, შარლ ბოდლერი. რამდენი მთვრალი ხომალდი დაიღუპა ამ უსივრცო ოკეანეში...

ასეთი რთული და წინააღმდეგობრივი გზებით მიდიან თანამედროვე ქართული პოეზიის ხომალდებიც, რომელთა ფლაგმანად ქართველ მწერალთა მიერ იმ თავიდანვე გალაკტიონია აღიარებული. მის ხომალდსაც ხომ სრულიად თავისებური კურსი აქვს აღებული. ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციებისადმი პატივისცემა, ხალხური პოეზიის მაცოცხლებელი ძალა და დიდი საზოგადოებრივი პათოსი აძლევს მის ხომალდს სწორ გეზს. გზა კი მეტად რთულია, რთულზე ურთულესი — თავისებური პოეტური *contradictio in adjecto*, რითაც სრულიად ახალი სტილი მკვიდრდება ჩვენს ლიტერატურაში. თვითონ გალაკტიონის შეხედულებით ეს სტილი დაკავშირებულია თანამედროვე პოეზიის საწყისებთან.

— ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა, — წერს იგი, — რომელიც 1908 წლიდან დაიწყო, შეეცადა წარსულისაგან შეუსრულებელი იდეების გატარებას, შემოიტანა რა თანამედროვე პოეზიაში ახალი სტილი: სტილი უფრო ღრმა, რთული, ხელოვნური, ნიუანსებით და ძიებებით სავსე, განშორებული წი-

ნანდელ ჩვეულებრივ ენას. ყველა პალიტრების ფერებით, ყველა ტექნიკური ლექსიკონების სიტყვებით, ყველა კლავიატურების ნოტებით, იდეები უკანასკნელთა მიერ გადმოცემულნი არიან გამო-  
უცნობელი და ძლივს შესამჩნევი, ძლივს დასაჭერი ანარეკლით, ფორმა კი გადმოცემულია ნისლიდან და დაბურულ სახეებით. სტილი სავსეა ნევროზით, მოუშორებელ იდეების გალუცინაციებით. რომელნიც პირდაპირ შეშლამდე, შერყევამდე მიდის. ეს სტილი დეკადანსისა, — უკანასკნელი სიტყვაა ჩვენში ენის, რომელმაც უნდა გამოთქვას ყველაფერი და, რა თქმა უნდა, ადვილი არაა ყველაფერი ეს, რადგან იგი აძლევს გამოთქმას ახალ იდეებს, ახალ ფორმებს, ახალს, ჯერ კიდევ არმოსმენილ სიტყვებს. ეს პირდაპირ წინააღმდეგობაა კლასიკური სტილის. ახალ სტილში არის ბუნდოვნება და ამ ნისლში ძლივს გასარჩევად ირევინან ცრუმორწმუნეობის სანთლები, უძილო ღამეების საშიშარი აჩრდილები, საშინელი ღამეები, სულიერი ქენჯნა, რომელიც იღვიძებს სულ მცირეოდენ ხმაურობაზე, საოცარი ოცნებები, რომელიც გაუკვირდებოდა დღის სიცხადეს, ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რასაც კი მოწყენილს, გამოუხახველს და გაუგებრად საშინელს ინახავს თავის უძირო და შეუცნობელ ხვეულებში...

## მ ი ნ ა წ ე რ ი :

ჩემო უცნობო თუ ნაცნობო მკითხველო! ნუ დამტოვებ მარტო ამ ბეწვის ხილზე; ნუ დამაკისრებ, თვითონ განვსაჯო, ვის პოეტურ სტილს გულისხმობს აქ გალაკტიონი — თავისას თუ სხვისას? ან იქნებ „ერთის მეორეს“ თუ „ორის შესამეს“ ერთმანეთთან „შეთანაბრებულს“, როგორც მის ორივეს. თვითონაც იფიქრე ამის შესახებ. ხომ ხედავ, რომ ეს სიტყვები (აღსარება!) თვითონ გალაკტიონის ინტეგრალური პოეზიის არსებით ნიშნებზეც მიგვიითივებს, იმ ბეწვის ხილზე, რომელიც შეიღის კრიზისულ საზღვარზე გადის. გალაკტიონმა თამამად გაიარა ის ხილი და გავიდა... მდინარის (რეისა და ცხრის) შესამე ნაპირზე, დიას, შესამეზე (არა, მეორეზე კი არა, სწორედ შესამეზე!) და შევიდა მის მიერვე აღმოჩენილ, სამყაროს უცხო სიძნულეებში...

ვისაც გული ერჩის, წარმოსახვით მაინც უნდა მიჰყევს მას, არადა, დროზე შეჩერდეს. ეს არავის დაეძრახება, ან რატომ უნდა დაეძრახოს! განა შეიღამდევ ცოტა მანძილია გასაუღელი, რომ მაინცა და მაინც იმ რეისა და ცხრის კრიზისულ საზღვარსაც გასცდეს? ხომ შეიძლება, რამე ხიფათს შეეყაროს?..

— კი მაგრამ, ამგვარი ხიფათის მოყვარულებიც ხომ არიანო, — შემეკითხებით თქვენ.

მართალი ბრძანდებით! არიან, როგორ არ არიან და სწორედ ისინი შეეცდებიან, ელვის ბილიკების გავლით, გაღალახონ „უკანასკნელ ძებნათა სკედიანი საზღვარი“ (გალაკტიონი). ის საბედისწერო ბეწვის ხილიც გაიარონ და „ქვეყნისთვის ჯერაც მიუკვლეველი“ ახალი სამყარო აღმოაჩინონ.

ეს იქნება ის სიმპლუგადები, ანუ მოძრავი კლდეები, არგონავტებმა რომ გადალახეს ან კიდევ აღუღებულ კუპრის ზღვაზე გადებული ბეწვის ხიდი, რაც გალაკტიონმა უნდა გაიაროს და ჩეჩენც გაგვიყოლოს მის მიერ აღმოჩენილ ახალ სამყაროში. თვით გალაკტიონი ამას „საბედისწერო ბედის ბილიკის გავლას“ (სხვაგან ამბობს „ელვის ბილიკისო“) უწოდებს. ვინც ამ ბილიკს გაივლის, მხოლოდ ის შეაღწევს პოეზიის იმ „უსივრცო მხარეში“, რასაც „გამოსახების“ ახალი ენა, ახალი სტილი უნდა...

აღუღებულ კუპრის ზღვაზე გადებული ბეწვის ხიდიც ეს არის და ელვის ბილიკიც, რაც პოეტური პარნასის უმაღლეს — მერვე და მეცხრე სფეროებისკენ მიდის...

ჩვენ კი ისლა დაგვრჩენია, წარმოსახვით მაინც მივყვეთ მათ და როცა ისინი მიაღწევენ იმ მდინარის მესამე ნაპირს, თავისუფლად ამოვისუნთქოთ და გალაკტიონივით შევძახოთ:

— გადავრჩით, ძამიკოებო, გადავრჩით!..

. . . . .

**ოღეს ზანტოშებს ღანდოშები,**

**პით გარეშა კაბანიინისა...**

სულიერი უნივერსუმი...

თუმცა ამგვარი გადარჩენა რის მაქნისია, თუ ისინი მდინარის იქითა მხარეს გავლენ, ჩვენ კი ისევ აქეთ დავრჩებით ისე...

ეჭ. ამგვარ პომპეზურ შედარებას რომ არ ვერიდებოდე, ვიტყვოდი:

— როგორც თავის ხალხთან ერთად „აღთქმული ქვეყნისაკენ“ მიმავალი ბიბლიური მოსე დარჩა მდინარე იორდანეს აქეთა მხარეს, ისე, რომ მიზანს ვერ მიაღწია, თუმცა სიკვდილის წინ ნემოს მთაზე მაინც ავიდა და შორიდან მოჰკრა თვალი იმ სანეტარო მხარეს...

იმის შემდეგ სულ იმ „აღთქმული ქვეყნის“ ძიებაში ვართ, მაგრამ...

„მაგრამ“ იმის მაგრამია, რომ შესაძლებელსა და შეუძლებელს შორის მიჯნა გაავლოს. თუმცა რა, მთელი სიამოვნება თურნე იმ მიჯნის გადალახვაშია. უთქვამთ კიდევ: „მიჯნებზე მუდამ გასაოცარ საგნებს დაინახავთ“. ამიტომ არის, რომ გული არ გვიტმენს. გვინდა წარმოსახვის ძალით მაინც მივყვეთ გალაკტიონს მის მიერ აღმოჩენილ სამყაროში, მაგრამ...

აჲ, ისევ ეს მაგრამ... გალაკტიონი რომ იმ მდინარის მეორე ნაპირზე იყოს გასული და არა მესამეზე, შეიძლება ბიბლიურ მოსესავით ჩვენ მოგვეკრა თვალი მისთვის, ან ხმაც მიგვეწვდინა, აუშმცა...

ახლა რომ ამ „ზღაპრებს“ თავი დავანებოთ და ისევ ჩვენი საუბრის უშუალო თემას დავუბრუნდეთ, უნდა ვთქვათ, რომ, მიუხედავად ყველაფრისა, გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების

იღუმალეებით მოსილ სამყაროსა და რეალურ ცხოვრებას შორის არსებული კავშირის დადგენა თუ არა, მისი ასე თუ ისე სიტყვიერი დახასიათება მაინც შესაძლებლად მიმაჩნია. არც „გონებისათვის მიუწევდომლობა“ ფატალური ზღუდე, რადგან მასაც თავისი „უსრულო საზღვარი“ აქვს. მაძიებელი გონება იმ საზღვრის მიღმა სფეროებისკენ მიისწრაფის, „სადაც უმაღლესი ინტელექტისა (8) და ემოციების (9) საუფლო ნაგულისხმევი. თანამედროვე ე. წ. „ინტელექტუალური პოეზიაც“ ამ გზას მიჰყვება. მე მგონი, ასეა გალაკტიონიც. მართალია, მისი პოეტური ინტეგრალები ემოციურ ინფორმაციასა და მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზეა აგებული, მაგრამ, თომას ელიოტისებურად რომ ვთქვათ, მაინც „ინტელექტუალური გააზრებისაკენ მიილტვის“. ინტეგრალური პოეზიის მუსიკალური აზრიც ინტელექტუალურის სფეროშია მოქცეული. ეს გასაგებია, რადგან აინშტაინის მიხედვით, პოეზია და მუსიკა, ისევე როგორც ფიზიკა, „სამყაროს სურათს ქმნიან“, ცხადია, ყოველი მათგანი თავისებურს, მაგრამ რაღაცით მაინც საერთოს. ამის „მიზეზთა მიზეზი და კიდევ მიზეზი“ კი, როგორც გალაკტიონი ამბობს, არის მუსიკა. მისი აზრით, ყოველ საგანს თავისი მუსიკა აქვს, მუსიკა კი, მოგეხსენებათ, საწყისიც არის და შედეგიც. იმასაც ამბობენ, „თანამედროვეობის აზროვნება გამოიხატება მუსიკაში, როგორც „უნჩევრსალურ სტიქიაში“, რადგან „იგი აღვილად ერწყმის შოპენჰაუერისა და ბერგსონის მეტაფიზიკასო“ (პ. ვალერი). ეს შეიძლება მხოლოდ იმ ასპექტში იქნეს გასაგები, რომ პოლ ვალერისა და მარსელ პრუსტისთვის მუსიკა არის სფერო, რომელშიც „სულის რაობა ყველაზე უფრო წმინდა ფორმაში გლინდება“.

მუსიკალური კონსტრუქტივიზმი სხვასაც ბევრს მიაჩნია ფორმის იდეალად. ამბობენ, რომ ენა შებოჭილია პრაქტიკული საჭიროებებით, მუსიკა კი თავისუფალია ამისგან და ამიტომაცაა უფრო ზუსტი. იმასაც ვარაუდობენ, რომ იგი „ნაშთია სულთა კავშირისა, რასაც დევნის სიტყვა თუ ცნება“. მათი აზრით, სიტყვიერმა მეტყველებამ (Wortsprache) შეცვალა ბგერითი მეტყველება (Tonsprache). ამიტომაც სვამენ კითხვას:

— ჩვენი მიდრეკილება მუსიკისადმი ხომ არ არის სულის წმიდა სასიცოცხლო ფორმის (Lebensform) დაკარგვით გამოწვეული ტკივლი?..

თანამედროვე ლიტერატურას აქვს მიდრეკილება აღადგინოს

ეს ფორმები. თუ ამ აზრს გავიზიარებთ და ვიტყვით, რომ მუსიკა სულიერი ცხოვრების გამოსახვის უმაღლესი ფორმაა, მაშინ მისი მოქმედება თუ უნივერსალური არა, ყოველ შემთხვევაში უაღრესად ფართო იქნება. უნდა ითქვას, რომ ეს მართლაც გავრცელებული აზრია. თ. მანის „დოქტორ ფაუსტუსს“ რომ ამჯერად თავი დავანებოთ, იგი თანმიმდევრულადაა განვითარებული ჰერმან ჰესის ცნობილ რომანში „გლასპერლენშპილი“. აქ ვკითხულობთ, რომ მუსიკა კულტურის კომპლექსური სახეა, რაც თავისთავშივე აერთიანებს როგორც ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა დარგს, ისე ფილოლოგიასა და მათემატიკას. ამასვე გამოხატავს ეს ძნელად გადასათარგმნი სიტყვა „Glassperlenspiel“ (Glass — მინა, შუშა, ბროლი, perlen — მძივი, spiel — თამაში, დაკვრა, მუსიკა). ვინაიდან „გლასპერლენშპილის“ სისტემა ჩემში პოეტური ინტეგრალების ასოციაციებს იწვევს, მინდა ამის შესახებ ორი-ოდე სიტყვა მოგახსენოთ: ჰესე წერს, რომ ეს სისტემა პირველად ბასტიან პერომ შექმნა. მან გააკეთა ჩარჩო, გაჭიმა ორბეტი მავთული (გალაკტიონთან იგულისხმეთ — იდეა, აზრი, ჭეშმარიტება, ემოცია...) და თითოეულ მავთულზე ჩამოაცვა თორმეტ-თორმეტი სხვადასხვა ზომის, ფერის და ფორმის ბროლი (გალაკტიონი: „ბროლის სიტყვები“). პეროსთვის მავთული წარმოადგენდა ნოტების ხაზებს, ხოლო ბროლის მძივები — სანოტო ნიშნებს (გალაკტიონთან: სიტყვა-ნიშნებს), მათი უსასრულო კომბინაციები (პოეზიაში სიტყვა-ნიშანთა კავშირები) ქმნიდნენ მუსიკალურ (ლექსში — პოეტურ) ვარიაციებს. ჰესეს აზრით, გლასპერლენშპილის ამგვარი ვარიაციები საფუძველშივე წარმოადგენენ ფუგებს, რომელთა ურიცხვი მოდულაციები ქმნიან მუსიკის (პოეზიის) უსაზღვრო შესაძლებლობებს. ამრიგად, გლასპერლენშპილი იმორჩილებს ბუნების საიდუმლოებებსა თუ „ასტრონომიულ კონფიგურაციებს“, მალდება ყველაფერზე და ღვთაებრივ (ინტეგრალურ) მეტყველებაში აღწევს სრულყოფას, სადაც ერთიანდება მუსიკა და მათემატიკა, რაც უმაღლესი ხელოვნების (ინტეგრალური პოეზიის) სუბლიმურ კულტს წარმოადგენს.

— ამრიგად, გლასპერლენშპილი არის მუსიკა ჩვენი კულტურის ერთიანი შინაარსისა და ღირებულებისა, — წერს ჰესე. მასში, როგორც ორდანის ბგერებში, თავმოყრილია ყველაფერი, რაც კი ოდესმე შეუქმნია კაცობრიობას თავის აყვავების პერიოდში. ეს არის სულიერი უნივერსუმის ინტელექტუალური დაძაბულობისა და მხატვრული გამოსახვის სინთეზური ფორმა, ანუ ხე-

ლოვნებისა და მშვენიერების ისეთ მაგიურ სახეობაში გაერთიანება, რასაც ყოველგვარი ღირებულება მუსიკის სიმალემდე აპყავს...

ჰესეს აზრით, ეს ისეთი სიმალეა, რისი მიღწევაც შეეძლოთ მხოლოდ აბელიარს, ლაიბნიცსა და ჰეგელს...

საინტერესოა, რომ გალაკტიონიც ამ თვალსაზრისით ახდენს ჰეგელის პოეტურ ციტაციას. რატომ? ესეც რთული საკითხია და, მე მგონი, ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს, მაგრამ ამაზე შემდეგ... აქ კი მივყვით ჰესეს თვალსაზრისს. იგი ერთხელ კიდევ განმარტავს, რომ „აყვავება მთლიანისა — ეს არის გლასპერლენ-შპილი. იგია ყოველგვარი ღირებულების უმალღესი ფორმა, მაშასადამე, მუსიკა...“

ამას რომ ვკითხულობ, ისევ ენაზე მადგას სიტყვა „პოეზია“, რაც პრინციპში ერთი და იგივეა: ორივე სულიერი უნივერსუმის ანუ უმალღესი ერთიანობის (დიდი ერთის) გამოსახებაა. სწორედ რომ „გამოსახება“, რადგან სახეობრივი აზროვნება მუსიკისათვის ისევეა დამახასიათებელი, როგორც პოეზიისათვის. შემთხვევითო როდია, რომ ჩვენი დიდი ლექსიკოგრაფი სულხან-საბა ორბელიანი ლათინური სიტყვის — „მუსიკის“ ქართულ შესატყვისად „სახიობას“ მიიჩნევს (მუსიკას „ქართულად სა ხ ი ო ბ ა ჰქვიანო“) და განმარტავს:

— ესე არს მუსიკა მწყობრი ძალთა და საკრავთანი და მოვანება ტებილი, გალობა, თუ სიმღერა...

ამით ის მინდა ვთქვა, რომ ქართული ტრადიციითაც მუსიკა და პოეზია მართლაც „უნივერსალური სულის“ სახიობაა. ჰესეს აზრით კი, ასეა ეს გაგებული პითაგორესთან, გვიან ანტიკაში, ელინისტურ-გნოსტიკურ წრეებში, ძველ ჩინეთში, არაბულ-მავრულ გარემოში, შუა საუკუნეებსა და აღორძინების ეპოქაში, XVII—XVIII საუკუნეების მათემატიკურ აკადემიებში, რომანტიკოს ფილოსოფოსებთან თუ ნოვალისის „მაგიურ, რუნულ ოცნებებში“.

იმავე ჰესეს მიხედვით, ეს „დიდი“, ანუ „აბსოლუტური ერთი“, უძველესი დროიდანვეა ცნობილი. ჯერ კიდევ ძველ ჩინეთში კონფუციანელი გინსუნ ნი ცზი იუეს, ანუ მუსიკის ცნებაში გულსხმობდა პოეზიას, ცეკვას, გრავიურას, არქიტექტურას და ნატიფი ხელოვნების ყველა დარგს, ე. ი. ფართო გაგებით — ყველაფერს, როგორც დიდ ერთს.

ამგვარი თვალსაზრისი პლატონის ფილოსოფიაშიც კარგადაა ცნობილი. აქ ის „დიდი ერთი“ არსთა უმალღესი საფეხურია, მიუწვდომელი სახე, რომლის ბუნება შეუცნობია, ე. ი. იგივეა, რაც

მუსიკა თავის „წმინდა არსებობაში, — ჯანფენილი საგნებსა და მოვლენებში, როგორც ღვთაება“. თუ გალაკტიონის მიხედვით ყველა საგანს თავისი მუსიკა აქვს, კ. დებიუსი „საგნის“ ნაცვლად ამბობს „სიტყვას“. მისი აზრით, ყოველ სიტყვას აქვს თავისი მუსიკა. ამას დებიუსი ისეთ კატეგორიულ მნიშვნელობას ანიჭებს, რომ აცხადებს:

— ყოველგვარი მუსიკალური განვითარება, რაც არ გამომდინარეობს სიტყვიდან, არის შეცდომა.

შონბერგი კიდევ უფრო კატეგორიულია ამ მხრივ:

— სიტყვა უდრის მუსიკას, — წერს იგი.

ეს შეიძლება ასეც ითქვას: სიტყვა და მუსიკა ტყუპისცალები არიან. თ. მანის აღრიან ლევერკიუნი ამბობს, ბეთჰოვენი მუსიკას მარტო ნოტებით კი არ წერდა, არამედ სიტყვებითაცო. იგი, მართლაც, დიდად აფასებდა „მუსიკიდან სიტყვის დაბადებას“. მიუხედავად ამისა, დღემდე სადავო საკითხია: მუსიკა უსწრებს წინ სიტყვას, თუ სიტყვა მუსიკას! ზოგი ასე ამბობს, ზოგი — ისე. გალაკტიონს, მოგეხსენებათ, უთქვამს, ლექსს ჯერ მუსიკალურად გავმართავ თავში, შემდეგ კი ვწერო.

დაახლოებით ასე ჰქონდა ეს წარმოდგენილი ვლ. მაიაკოვსკისაც. მისივე განცხადებით, იგი ჯერ დააღიღინებდა ლექსის რიტმულ სქემას: ტა-რა-რა, რა-რა-რა-რა... ხოლო შემდეგ ეძებდა საჭირო სიტყვებს. ამის გამო ზოგიერთები ხუმრობდნენ, მაიაკოვსკი ჯერ გალიას ყიღულობს, შემდეგ კი იაღონს იჭერს და არა პირიქითო.

„აქიობა“ იქით იყოს და... საკითხი მაინც გაურკვეველი რჩება: მუსიკა ბადებს სიტყვას, თუ სიტყვა — მუსიკას. ერთნი ამტკიცებენ: სიტყვა ისე იბადება მუსიკისაგან, როგორც აფროდიტე ზღვის ტალღებისაგანო. სხვებს ეს არ მოსწონთ და საერთოდ ერთის მიერ მეორის „დაბადების“ წინააღმდეგნი არიან. ამიტომაც უნდათ ეს „ახალშობილი“ სიტყვა — აფროდიტე კვლავ დაუბრუნდეს მუსიკას.

Останься пеной Афродита,  
И слово в музыку вернись!..

— წერს ო. მანდელშტამი.

გალაკტიონს რომ უთქვამს, „ლექსს ჯერ მუსიკალურად გავმართავო“, იმას როდი ნიშნავს, თითქოს იგი სიტყვასა და მუსიკას თუნდაც ერთი წამით ამორებდეს ერთმანეთს. არა, გალაკტიონთან მუსიკა და სიტყვა ზიამის ტყუპებივით არიან ერთმანეთ-

თან შეზრდილნი, ე. ი. ერთად იბადებიან. გალაკტიონი, როგორც ჩანს, დიდად აფასებდა ამ ერთიანობას. ამას წინათ მისი ერთი გასაოცარი ეტიუდი („დედაჩემი“) გამოქვეყნდა:

— ჩონგურზე უკრავს ქალი. მე გატაცებით ვუგდებ მას. ყურს. სოფელს სძინავს. ყოველივე ღამის სიბნელეშია გახვეული. ამ ბნელს, მყუდროს, ჩუმ გარემოზე უცხად ამოდის მთვარე და გააშუქებს ჩემს აივანს, ქართულ რიკულებიან აივანს — და ქალს, მუხლებზე ჩონგურით, მთვარის ნათელზე შეგიძლიათ გაარჩიოთ ეს ქალი. ის დედაჩემია.

— ა, გატუნია, მეუბნება იგი, — კარგად დამიგდე ყური. შენ გაგიგონია, რომ ჩონგური კი არ მღეროდეს, ლაპარაკობდა, იმეორებდეს პირდაპირ, სწორედ იმას, რასაც შენ ამბობ, რასაც შენ მღერი? აი, მაგალითად: ჩე-მი ქმა-რი სად წა-ვი-და? დედა მღერის, — ჩე-მი ქმა-რი სად წა-ვი-და? ჩამოჰკრა სიმს, ერთს, მეორეს, ჩონგური ბგერა-ბგერით იმეორებს იმასვე, რასაც მღერის დედა. სიძებში ისმის შეკითხვა, ჩონგურიც იმეორებს შეკითხვას — სად წა-ვი-და? ისეთი ზედმიწევნით განმეორებით, რომ მე ჩემს სმენას არ ვუჯერი. „რა არის ეს? გადასარევიია, დედა“, — ვამბობ. დედა კი განაგრძობს: „და-უ-უ-ძახეთ სად წა-ვი-და“!.. (ორჯერ). ხომ გაკვირვებითი ძახილია? და ჩონგურიც თანაბარის ბგერით ვადმოსცემს ამ ძახილს. ძახილის სიტყვები მეორდება, ჩონგურის ჟღერაც მეორდება და ეს მომენტი კიდევ უფრო აძლიერებს ჩემს გაცეხებას. ჩონგური მღერის, ლაპარაკობს, იმეორებს პირდაპირ მას, რასაც დედა ამბობს, წარმოგიდგენიათ? „ჩემი ქმარი სად წა-ვიდა, დაუძახეთ, სად წავიდა“, — იძახის ქალი, იძახის ჩონგურიც, მაგრამ ამაოდ: არსადაც არ სჩანს ეს ქმარი და აი, გამძაფრებულ შეტევა, წყველა-კრულვა, ქოქოლა: „სად მის ქვესკნელში, სად ჭანდაბაში წასულა, წასულა, აღარ მოსულა, ჰო-ო-ოი“. უკანასკნელი სიტყვები ერთის ტონით ისმის, თითქოს რეჩიტატივია. ეს ერთი ტონი ჰქმნის ილუზიას, თითქოს ჩონგური კი არ ჟღერს, საუბრობს, ლაპარაკობს ღრმა დრამატიზმით აღსავსე სიტყვებს და სიმღერაც თავდება ყველაფრის გადამწყვეტი წერტილით, დამთავრებული ხმით: „ჰო, ო-ოი!“

დედაჩემი გადადებს ჩონგურს... მე ისევ ბურუსში რომ ვარ, დედა მარდად დგება და მესმის ეხლა პროზაული:

— ხვალ აღრე უნდა ავდგეთ, საქონელი გაღმა უნდა გავიყვანოთ, წისქვილზე ვინმე უნდა გავავზავნოთ. რა გვეშველება, რა გვეშველება, სიმინდი მოსატეხია, ჩალა ასაჩეხია. დავიძინოთ, და-

ვიძინოთ. ჩემო გატუნია! რა გვემღერება, რა გვეჩონგურება?  
მეც ვღებები, მაგრამ ისევ მესმის თითქო:

ჩემი ქმარი სად წავიდა?  
დაუძახეთ, სად წავიდა  
სად მის ქვესკნელში წასულა,  
სად ჯანდაბაში წასულა.  
ღედამიწაშიც წასულა... პო-ო-ოი!

ჩონგური მღერის, ლაპარაკობს, ბგერა-ბგერით იმეორებს მას,  
რასაც მღერის ადამიანი...

ასე ერწყმის ერთმანეთს სიტყვა და მუსიკა.

გალაკტიონისათვის იმ „გამოუტყნობ ქიმერების“ სფეროში,  
რაც არ უნდა იყოს — ქვები, ნივთები, სიტყვები, ბგერები თუ ფე-  
რები, — ყველაფერი მუსიკაა ან შეიძლება იქცეს მუსიკად. ამაშია  
ხელოვნების, კერძოდ პოეზიის აზრი, რასაც ის უდიდეს  
მნიშვნელობას ანიჭებს:

რაც უფრო მალა  
მოდის აზრი  
ესევეთარი,  
ლირიკა ხდება  
უფრო მძლავრი,  
უფრო მდიდარი.

ამ ასპექტით, ლექსის უმაღლესი ჰიპოსტასია აზრი, საგნე-  
ბისა და მოვლენებისა კი — მუსიკა (გალაკტიონი: „ყოველ სა-  
განს თავისი მუსიკა აქვს“). აქ, ამ სფეროში ერთიანდებიან აზრი და  
მუსიკა, რაც ქმნის პოეზიის უმაღლეს სახეობას — ინტეგრალებს  
(გალაკტიონი: „პოეზიის ' უმაღლესი გზა — ინტეგრალები!“).  
თ. ელიოტიც აზრისა და გრძნობის ურთიერთობაზე წერს.  
მისი შეხედულებით, პოეზიაში გრძნობა იქცევა აზრად, ხოლო აზ-  
რი — გრძნობად. ასევე გადადის ერთმანეთში აზრი და მუსიკა.

ამით ის მინდა ვთქვა, რომ გალაკტიონის ინტეგრალურ პოე-  
ზიაშიც სამივე ეს კომპონენტი — აზრი, გრძნობა, მუსიკა განუყო-  
ფელია, ან, თუ გნებავთ, ერთი და იგივეა. დიახ, ერთი და იგი-  
ვე!..

ასე ფიქრობდა თვითონ გალაკტიონი: დავით კასრაძის მოგო-  
ნებაში ვკითხულობთ:

— ქუთაისში ჩასვლისას სადგურზე დამხვდა მხცოვანი ბე-  
ლეტრისტი ია ეკალაძე, გალაკტიონის სათაყვანებელი აღმზრდე-  
ლი... ია დიდი სიყვარულით და სტუმართმოყვარეობით გამიძღვა  
წინ.

სალამოს გალაკტიონი გავიცანი. მეც და იაც მიგვიპატიუა ჯაქვის ხიდის თავზე, დიანოზ კობერიძის სახელგანთქმულ რესტორანში...

გულუხვად გვიმასპინძლებოდა გალაკტიონი. მაშინ ის ფერმკრთალი ყმაწვილი იყო, ღრმა, მეოცნებე, უძირო თვალებით, შავი გრუზა თმებით, ევროპულად პირგაპარსული, მაგრამ არცთუ ისე ენაწყლიანი მოსაუბრე.

რამდენიმე ბოთლის შემდეგ მასპინძელს ვთხოვე ქეიფი დამთავრებულად ჩაეთვალა და ჩემთვის ეჩვენებინა ბაგრატიის დიდებული ტაძრის ნანგრევები ან გელათი...

რესტორნიდან გამოვედით.

— პოლ ვერლენი ამბობდა: „პოეზიაში მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!“ შენ კი, ჩემო გალაკტიონ, ეს დაივიწყე.

გალაკტიონი სახტად დარჩენილი შეაჩერდა აღმზრდელს:

— როგორ?!

— შენი ლექსები არ იმღერება. შენს ლექსებში წინა პლანზეა აზრი. აზრი სრებს მუსიკას და უკანა პლანზე აგდებს.

გალაკტიონმა გაიღიმა თავისებურად და შემპარავი ხმით მიუგო:

— განა აზრი მუსიკა არ არის?!

დიდებულადაა ნათქვამი და... ვინ იცის, იქნებ სწორედ ეს იყოს გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების ის „ელვარე გასაღები“, მეფისტოფელმა რომ გადასცა ფაუსტს „დედების მხარეში“ გასამგზავრებლად, ე. ი. რითაც „სამყაროს აღქმა იქცევა მუსიკად“.

## მეექვსე გრძნობა...

ასეა! პოეტური სიტყვა, ქვათა თუ ფერთა სიმფონია, ხუროთმოძღვრების მუსიკალური კომპოზიციები („გაქვავებული მუსიკა“) ყველაფერი ეს მთლიანობაა — ჰარმონია ან როგორც პ. ვალერი ამბობს: „გალობის სიმალლემდე აყვანილი ჭეშმარიტება“. ლირიკული ლექსის აზრიც და მუსიკაც ეს არის, აბა, სხვა რა უნდა იყოს! მერედა, ეს ცოტაა?! ამის გარეშე ხომ არც არაფერს აქვს მნიშვნელობა პოეზიაში. ეს კი ხელოვნებისა და ლიტერატურის სხვადასხვა დარგებისა თუ ჟანრების კომპლექსურ გარკვევას (Wechselseitige Erhellung der künste) მოითხოვს. ჩნდება თქმა: „ვაახოვოთ თვალები მეზობელ ხელოვნებას“. იმ „მე-

ზობლებს“ ასევე შეედლოთ ყურის თხოვება. ესეც ხელოვნებათა სხვადასხვა დარგის გადაჯვარედინების (Überkreuzung) შედეგია, რომელთაც საერთო ეგზისტენციური საფუძველი (Existenzgemeinschaft) გააჩნიათ. ვაგნერი ამას „ხელოვნების ორმხრივ მთლიანობას“ (Doppelkünstlerische Ganzheit) უწოდებდა, სხვები—ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს შორის ხიდის გადგმას (Überbrückung).

ამ აზრს სხვაგვარადაც გამოთქვამენ:

— პოეზია არის ბგერა და სურათი, — წერს პ. ვალერი, რომელსაც „სიტყვებისა და სურათების მათემატიკოსს“ უწოდებენ.

ბარბე დ' ორვილი ფერადი ფანქრებით წერდა ლექსებს. რენე ჰილი თავის ნაწარმოებებს სხვადასხვა ფერის ტიპოგრაფიული ნიშნებით ბეჭდავდა. სხვები გატაცებული იყვნენ ე.წ. „გრაფიკული სიმბოლიკით“. ჰესეს კნეჰტი „სამოთხის ბიბლიოთეკაში“ პოულობს უზარმაზარ ფოლიანტს, რომლის ყდაზეც ცისარტყელა ახატია. წიგნის სათაურია: „ფერებისა და ბგერების აზრობრივი შეხამება“ (der Farben und Töncn-Sinn-Entsprechung). ეს არის ცნობარი იმის შესახებ, თუ რომელი ფერი ან ფერთა შეხამება შეესაბამება ბგერათა ამა თუ იმ სახეს. გარდა ამისა, ქორო მღერის „ფერთა ბგერების ელვარების“ საგალობელს. ამასვე გვაუწყებს თანამედროვე კომპოზიტორების შემოქმედებითი თანამეგობრობა მხატვრებთან (მატისი, ბრაკე, პიკასო). ჰინდემიტმა მატისის შვიდი ფერწერული ნაწარმოების მიხედვით შექმნა ოპერა („მატისი“); პოეტი, მუსიკოსი და მხატვარი ჟან კოკტო პოლ კლოდელის პოემებთან ერთად ჰოლბაინის გრაფიურებსაც იყენებდა. სხვები მუსიკისა და კუბისტური მხატვრობის სინთეზს ცდილობდნენ. ეს კი ადვილი მისაღწევი როდია, რადგან მხატვრობა, ქანდაკება, ხუროთმოძღვრება, პოეზიისა და მუსიკისაგან განსხვავებით, მატერიულობასთანაა დაკავშირებული. შემოქმედების ჩანაფიქრი აქ მასალაში ხორციელდება, სადაც რიტმს ფორმის ჰარმონია ცვლის და ისევ „მასალის წმინდა მათემატიკურ შეფარდებას“ ეყრდნობა. ყოველივე ამას კი მუსიკის (ზოგი ამბობს, პოეზიის) ისეთი მძლავრი შინაგანი იმპულსი მართავს, რომ ქვებსაც კი სიმფონიად ან ქორალად აქცევს. ალბათ, ამიტომაც ამბობენ, მუსიკა ყველა ხელოვნების საფუძველიაო. ნიცშეს მიხედვით, ტრაგედიაც მუსიკის სულისგან იზადება; ვაგნერს სიმღერა მეტყველების უმაღლეს ვნებად (Leidenschaft) მიაჩნია. პოეტები „ქალის ლამაზი სხეულის მუსიკალურ არქიტექტურაზე“ წერენ. ა. ბელისათვის მუსიკა „ხელოვნებათა სულია“ ან კიდევ: „პოე-

ზიის ჩონჩხი“. მისი აზრით, პოეზია ხილულობას (პლასტიკურ სიცხადეს) მუსიკალურად ითვისებს, როგორც სულის გამოუთქმელი იღუმალების საბურველს. თ. მანი გამოთქმას: „მუსიკა სმენისათვის არის განკუთვნილი“, პირობითად მიიჩნევს. მისი აზრით, უფრო სწორია, თუ ვიტყვი, რომ „იგი ცვლის სულიერი აღქმის არასებულ ორგანოს“ (სხვები ამას „მეექვსე გრძობას“ უწოდებენ). ჰ. ბერლიოზი წერს, რომ „მუსიკას შეუძლია ისეთი შეგრძნებების გამოწვევა, რაც რეალურ სინამდვილეში ჩნდება მხოლოდ შეგრძნების სხვა ორგანოების მეშვეობით“...

თ. მანის ვენდელ კრეჩმარი კი ასე მსჯელობს:

— მუსიკის იღუმალი სურვილია არა მოსმენა, არა ხედვა, არც გრძობა, არამედ, ამის წარმოდგენა რომ შეიძლებოდეს — აღქმა გრძობისა და გონების მიღმა, წმიდა სულიერ სფეროში...

ამისთვის გლასპერლენშპილის ორდენის წევრებს ისეთი ენის შექმნა უნდოდათ, რაც ახალ სულიერ განცდებს გადმოსცემდა. ეს, როგორც უკვე ითქვა, უნდა ყოფილიყო *Lingua sacri* — ღვთაებრივი ენა, ანუ საერთაშორისო იეროგლიფური მეტყველება, რომელიც შეძლებდა გ რ ა ფ ი კ უ ლ ა დ გ ა მ ო ე ხ ა ტ ა ა ზ რ ი, თანაც, რთული, მაგრამ ინდივიდუალური წარმოსახვისა და გამომგონებლობის ფორმაში, რაც გასაგები იქნებოდა მსოფლიოს ყველა სწავლულთათვის. ჰესეს კნეჰტის თქმით, ასეთი ცდა მოახდინა შვეიცარიელმა მუსიკოსმა და მათემატიკოსმა იოკულატორ ბასილიესმა, რომლის მიხედვით „ღვთაებრივ მეტყველებაში“ ერთიანდება მუსიკა და მათემატიკა, რაც „გლასპერლენშპილის“ სუბლიმურ კულტს ანუ მის მუსიკალურ *Unio Mistica*-ს წარმოადგენს. ამასთანავე, ეს გლასპერლენშპილი საფუძველშივე წარმოადგენს ფუგას, რომლის ურიცხვი ვარიაციები ქმნის მუსიკის უსაზღვრო შესაძლებლობებს.

ასეთივე ფუგისებური ვარიაციებით ხასიათდება გალაკტიონის ინტეგრალური ლექსები, რაც ემოციათა სხვადასხვაობის მხრივ ამოუწურავია, რადგან მათი მუსიკა ისევე ყველაფერშია, როგორც მისივე განუყოფელი არსება. ძველად ამბობდნენ, „ყველა საგანს თავისი რიცხვი აქვსო“, ახლა ასე: „ყველა საგანს თავისი მუსიკა აქვს“ (ეს, მოგეხსენებათ, თ. მანზე ადრე გალაკტიონმა თქვა). ვ. კრეჩმარი ამბობს, რომ ვაგნერმა აიძულა საგნები, თავიანთი თავი მუსიკაში გამოეხატათ და ასკვნის: „ხელოვნების ყველა დარგი მუსიკაში ვლინდებაო“.

განა მარტო თომას მანის კრეჩმარი, სხვებიც წერენ მუსიკა-

ლური ფერწერის თუ ხუროთმოძღვრების შესახებ. ამას განსაკუთრებით პოეტები გრძნობენ. თუ ეს ვინმეს ეხება, გალაკტიონს — მიუთმეტეს. ამიტომაც ითქვა: „გ. ტაბიძის სიტყვიერი ფერებიც მუსიკალურიაო“ (ა. გაწერელია). მისი პოეზია მუსიკას ხილულ სახეებში ავლენს, ე. ი. მუსიკალური სიტყვებით თუ ლექსის მთლიანი კონსტრუქციით ხატავს პლასტიკურ სურათს.

ასეთ ფერებში შეერია მთების კალთები,  
და სიბნელეში აიშართნენ ბასრი კლდეები,  
დაიმსხვრა სადღაც იმედები და ხომალდები,  
შთაინთქნენ მაღალ კუბოებში ცის კიდეები.

მაგრამ უეცრად ყვაილივით 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,  
მღინარეთ ლურჯი, ქაფიანი და მძიმე ზვირთი  
შავი ზღვისა და კასპიისკენ მიეჩქარება.

### მუსიკალური ფერწერა...

არც ისაა შემთხვევითი, გალაკტიონი რომ ფერებზე ფიქრის დროს ო. შპენგლერს ახსენებს. სწორედ შპენგლერი იყო, ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს შორის, განსაკუთრებით მუსიკასა და ფერწერას შორის, ტრადიციულად აღმართული ჯებირების დანგრევას რომ ცდილობდა. ამის ცდები, ცხადია, ადრეც იყო, მაგრამ შპენგლერთან ამან პრინციპული ხასიათი მიიღო. მისი აზრით, მუსიკაა ყოველგვარი ხელოვნების კონსტრუქციული საფუძველიცა და უმაღლესი შედეგიც. შეიძლება ზოგჯერ ფერწერა უფრო მუსიკალური იყოს, ვიდრე ბეთჰოვენის ან ბახის ფუგები. არის მუსიკა, რომლის ხილვა უფრო შეიძლება, ვიდრე მოსმენა, სამაგიეროდ, არც ბახის მუსიკაა მხოლოდ სმენისთვის გამიზნული, ისევე, როგორც ლორენისა და ვატოს სურათები „ფიზიკური ხილვისათვის“. შპენგლერის აზრით, ეს იმიტომ ხდება, რომ ფერებიცა და ბგერებიც მათემატიკურ პრინციპს ეყრდნობა და არსებითად სულის ალგებრას წარმოადგენს. იგი გვარწმუნებს, რომ ზეთის ფერებით ხატვა და ინსტრუმენტული მუსიკა, „შინაგანი სახისა და ფორმის გრძნობის თვალსაზრისით“, თითქმის იდენტურია. შპენგლერის აზრით, სინამდვილეში ბგერები, ისევე როგორც ხაზების

პროპორციულობა (გალაკტიონი: „სწორი ხაზების ანმოვანება“), დამოკიდებულია რიცხვზე. პარმონია, მელოდია, რიტმი, აგრეთვე პერსპექტივა, პროპორცია, შუქ-ჩრდილების განლაგება და კონტურები რიცხვობრივი კატეგორიებია. ფერწერასა და მუსიკას ერთი საფუძველი აქვს — რიცხვი. ორივე ალეგორიაა: ერთი — ფერების, მეორე — ბგერების.

შპენგლერი იმასაც ამტკიცებს, რომ სხვადასხვა სახის მხატვრობა უფრო განსხვავებულია ერთმანეთისაგან, ვიდრე მხატვრობა და მუსიკა. რემბრანდტის ლანდშაფტი და ბეთჰოვენის პასტორალური სიმფონია, შპენგლერის აზრით, ერთსა და იმავე ხელოვნებას ეკუთვნის. მათი ფორმის შინაგანი მეტყველება ისე იდენტურია, რომ სრულიად ქრება ოპტიკურ და აკუსტიკურ საშუალებათა განსხვავება. სამაგიეროდ, რაფაელს არაფერი აქვს საერთო ტიციანთან, ჯოტოს ან მარტინს — ვერმეერთან ან ვან გოგთან. არ შეიძლება ერთ სიბრტყეზე იქნეს მოთავსებული პოლიგნოტის ფრესკოები და რავენის მოზაიკა. აქედან შპენგლერს უცნაური დასკვნა გამოაქვს. ნისი აზრით, ზეთის ფერებით წერა და ინსტრუმენტული მუსიკა თითქმის იდენტურია შინაგანი სახისა და ფორმის გრძნობის თვალსაზრისით. ვატო ბახს უფრო ენათესავება, ვიდრე რაფაელს, ხოლო რემბრანდტის ოფორტებს სრულიად არაფერი აქვს საერთო ფრა-ანჯელიკოს ხელოვნებასთან. შპენგლერი ამბობს: „ხელოვნების საზღვრები, მათი ფორმის სამყარო შესაძლებელია მხოლოდ ისტორიული იყოს და არა ტექნიკური“. მისი აზრით, ბერძნული მუსიკა ათასჯერ უფრო ახლოა ბერძნულ პლასტიკასთან, ვიდრე პალესტრინის მუსიკალურ ხელოვნებასთან. ამავე ასპექტში ხდება გასაგები, რატომ უწოდებდა თ. მანი დელაკრუას „ფერწერის ვაგნერს“, ხოლო თვითონ დელაკრუა თავის სურათებს — „სიმფონიურ ნაწარმოებებს“. იმასაც ხომ ამბობენ: „აღბათ, მუსიკამ შვა რედონის მხატვრობაო“.

უკვე მეცხრამეტე საუკუნეში იყო ძლიერი პლასტიკური ხელოვნების ოსტატთა ამგვარი მიდრეკილება მუსიკალური წარმოდგენებისადმი. დელაკრუას გარდა, ეს განსაკუთრებით შეინიშნება Seurat-თან, გოგენთან, ვან გოგთან. Signac თავის კომპოზიციებს მუსიკალურ ცნებებს არქმევდა: ადაჟიო, ლარგეტო, სკერცო და სხვ. მათი თქმით, მხატვარი ისევე უკრავს ფერების პალიტრაზე, როგორც კომპოზიტორი ახდენს მუსიკალური ნაწარმოების ორკესტრირებას. ისინი მიუთითებენ აგრეთვე ცისარტყელას შვიდი ფერისა და მუსიკის შვიდი ტონის „იმანენტურ კავშირზე“. მოგხსენებათ, ეს პრინციპი ნიუტონის შემდეგ მეცნიერებაშიც კარ-

ვადაა ცნობილი. გერმანელებმა ამ ორი მოვლენისაგან — ფერისა და ტონისაგან ასეთი კომპოზიტიკ შექმნეს: Farbentöne. ლ. ბ. კასტელი Farbenklavier-ის შექმნაზეც ოცნებობდა. მას უნდოდა ტილოზე დაეხატა მუსიკა („მხატვრობა მუნჯი მუსიკააო“, — ამბობდა იგი). დელონეი მოუწოდებდა: „ვხატოთ, როგორც მუსიკაო“. ლ. რუსოლოს აქვს ასეთი სურათი: „მუსიკა“. იგი მუსიკალურ რიტმს ხატავდა. არის სურათები: „ბგერები“, „ყვითელი ბგერა“ და სხვ. კ. კარა სინესთეზიურ მხატვრობაზე ოცნებობდა. მას უნდოდა შეექმნა „ბგერის, ხმაურისა და სუნის“ მხატვრობა. გოგენი ამტკიცებდა, როგორც მუსიკა, მხატვრობაც ასევე გრძობის საშუალებით მოქმედებს სულზეო. ფერი მათთვის არა მარტო ხატვის კომპონენტია, არამედ სიმბოლოც. ვან გოგს კაცობრიობის „უსაშინელესი ვნებები“ წითელი და მწვანე ფერების შეხამებით უნდოდა გამოესახა. ცნობილია სკრიაბინის ცდები ფერებისა და ბგერების შესახამებლად, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა კანდინსკიზე, რომელიც ფერებისა და ბგერების სინესთეზიურ წარმოსახვას ცდილობდა. იგი 1904 წელს წერდა:

— სურათი ჩემში უკვე მზადაა და უნდა გამოისახოს... ახლა ყოველი ნერვი მიცახცახებს. მთელ ჩემს სხეულში ჟღერს მუსიკა, გულში კი ზის ღმერთი...

მუსიკა და მხატვრობა აქაც ერთ სიბრტყეზეა დაყენებული, როგორც შემოქმედებითი საწყისი; თუმცა ამ შემთხვევაშიც ვერა-ვინ იტყვის, რომელია მათ შორის საწყისი და რომელი — საწყისი ამ საწყისისა. ზოგჯერ ამას თავად მხატვრები და მუსიკოსებიც ვერ არჩევენ. ამიტომაც ცდილობენ, თვითონვე განასახიერონ ხელოვნების ყველა დარგი. როცა ჟან კოკტოს ახსენებენ, წერენ: პოეტი, რომანისტი, მხატვარი, კინემატოგრაფისტი, კრიტიკოსი, რეჟისორი, დრამატურგი, სცენარისტი, ესტრადის ოსტატი, ფილოსოფოსი, ფილოლოგი, ბალეტმეისტერი და კიდევ სხვაო, უმატებენ.

ცნობილი მხატვარი პაულ კლექე დიდხანს მერყეობდა, მუსიკოსს გამოსულიყო თუ მხატვარი, რადგან ერთიცი ეხერხებოდა და მეორეც. მერე ორივე მიდრეკილება ისე ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს, რომ მასაც შეეძლო რილკესავით ეკითხა: ჩვენ ორთაგან რომელი ხარ ახლა შენო. არც პასუხი გაუძნელდებოდა: ორივე! ამიტომაც ქმნიდა „თემატიკურ მუსიკალურ ნახატებს“. ასაბუთებდა მრავალხმოვანებას (პოლიფონიას) მხატვრობაში. იგი ვირტუოზულად უკრავდა ვიოლინოზე მოცარტს, ბახს და ოცნებობდა „ფუგის ხელოვნებაზე მხატვრობაში“. მისი გამოთქმაა

„Musikalisierung der Malerei“ („მხატვრობის გამუსიკალურება“). კლევს შესაძლებლად მიაჩნდა მუსიკალური სურათების (musikalische Gebilde) სახეით ხელოვნებად (ins bildnerische) თ ა რ გ მ ნ ა და პირიქით. ამტყიცებდა, ჩემი სტრუქტურების (ე. ი. ნახატების) მოსმენა შეიძლება, როგორც მუსიკისო.

ყოველივე ამის შემდეგ რა გასაკვირია, თუ კლევ ხატავდა ასეთ „თემატიკურ მუსიკალურ სურათებს“: „წითელი ფუგა“, „პოლიფონია“, „ძველი ბგერა“ და სხვ.

თქვენ ალბათ ფიქრობთ, ეს ყველაფერი კარგი, მაგრამ გალაკტიონს რა დამოკიდებულება აქვს ამასთანო. გეტყვით პირდაპირ: ამგვარი სიმბიოზი თანამედროვე ლიტერატურისა და ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნებია. იგი არც გალაკტიონისათვისაა უცხო. სიტყვა, ბგერა, ფერი, სურნელებაც კი, პოეზიის ისეთ ინტეგრალურ სახეს ქმნის მასთან, რომ ამ ერთიანობაში დამოუკიდებელი მნიშვნელობა უკვე არც ერთს არა აქვს. ისინი თავიანთი ერთობლიობით აღწევენ მაღალ პოეტურ ხარისხს. გალაკტიონი კონტრასტული ფერებისა და ანტინომიური ცნებების მოულოდნელი შეხვედრით იწვევს მხატვრულ ეფექტს (განცვიფრებას): ზოგჯერ კი ფერისა და ცნების ლოგიკურად შეუძლებელი დაკავშირებითაც, მაგალითად, ვ ა რ დ ი ს ფ ე რ ი ს ა და ს ი კ ვ დ ი ლ ი ს („სიკვდილის გზა არაა არის, ვარდისფერ გზის გარდა“).

გალაკტიონი ამისთვის იმოწმებს ანრი დე რენიეს სიტყვებს: „მოულოდნელი განცვიფრება ვარდისფერისა და შავი ფერის შეხვედრებისაგან“. გარდა ამისა, თუ ერთხელ კიდევ გაიხსენებთ აკაკი გაწერელიას ჩვენთვის უკვე ცნობილ თქმას — „გალაკტიონის ჭიტყვიერი ფერებიც მუსიკალურიაო“ (და ის ცამდე მართალია), ეს „დამოკიდებულება“ ყოველივე ზემოთ თქმულთან სრულიად აშკარა უნდა იყოს...

### სიტყვის აჩრდილი...

საერთოდ ამ კომპლექსურ-სინესთეზიური წარმოდგენების სათავესთანაც გოეთე დგას. ყველა გზა რომისკენ მიდისო, რომ ამბობენ, ისეა. ლიტერატურისა და ხელოვნების რა საკითხზეც არ უნდა ფიქრობდე, თავზე მაინც გოეთეს გიგანტური აჩრდილი წაშოგადგება. ის ხომ ჭერ კიდევ იმ დროს წერდა „შინაგანი ბევრების მხატვრობის“ შესახებ. გოეთეს შემდეგ ეს თეზა უფრო ფართოდ გაიშალა პოეზიაში. როგორც ჩანს, მხატვრობაში ე. წ.

კომპლემენტარიზმს, მუსიკაში — პოლიფონიურობას, ხოლო პოეზიაში კომპლექსურ შეგრძნებათა მიღწევას ერთი სათავე აქვს: ბოდლერი. რემბომ კი ყოველივე ამის არა მარტო დახასიათება, არამედ პოეტური ნიმუშიც მოგვცა: „სონეტი ხმოვნების შესახებ“. აღსანიშნავია, რომ ამ შემთხვევაშიც ფიზიკა ჩაერთო ლიტერატურულ პაექრობაში. პფეიფერი წერს, რომ კიბერნეტიკას ნოვალისმა გაუკაფა გზა, რაც სრულიადაც არ არის გასაკვირი, რადგან ამ ახალი მეცნიერების საერთო საფუძვლები ჰეგელის „სულის ფენომენოლოგიაშია“ მოცემულიო...

ყოველივე ამაზე თქვენი ყურადღება იმიტომ შევაჩერე, რომ შეჩვენებინა თანამედროვე ხელოვნებასა და ლიტერატურაში გარკვეული მიდრეკილება — საგნობრივობა (მხატვრობაში) და სემანტიკა (პოეზიაში) შეიცვალოს მუსიკალური ტონალობით, რაც გალაკტიონის პოეტური ინტეგრაციების ერთი უმთავრესი დამახასიათებელი ნიშანია. ამით ვუახლოვდები კიდევ ჩვენი საუბრის ერთ-ერთ ძირითად თემას: მუსიკა, როგორც ინტეგრალური პოეზიის კონსტრუქციული საფუძველი. აქ მუსიკალური ფერწერა და პლასტიკური პოეზია ვიზუალური და აკუსტიკური ასოციაციების ერთიანობას გულისხმობს. კაცმა რომ თქვას, ესეც ძველთაგანვეა ცნობილი. ჯერ კიდევ ჰორაციუსი წერდა „ფერწერის მსგავსი პოეზიის შესახებ“. იმასაც შენიშნავდნენ, რომ დანტეს და გოეთეს ძლიერი მხედველობითი აღქმა ახასიათებდათ. კერძოდ გოეთეზე წერენ, ვიზუალური (ოპტიკური) და ბგერითი-მუსიკალური შთაბეჭდილებების კონტრაპუნქტული აღქმა ეხერხებოდაო. ამასვე გამოხატავს გერმანული თქმა: „gemeldegedichte“, განსაკუთრებით კი რილკეს „Dinggedichte“, რაც ფუძისეულია მისი პოეზიისთვის. საკითხს აქაც შორი გზიდან რომ არ მოუუაროთ, პირდაპირ მივმართოთ გალაკტიონს, რომელიც ამბობს:

— პოეზიას თვალის იხილავს, როგორც ცხოვრების სახეობას და რომ არ შეიძლება ვინმემ უარყოს პლასტიკური ლექსის სილამაზე...

მე ვფიქრობ, ამითვე აიხსნება გალაკტიონის გატაცება პარნასელი პოეტის — თეოფილ გოტიეს შემოქმედებით („იგი მარად ფერობდა დელაროშის ფერებით“). სწორედ გოტიე იყო ე. წ. „ფერწერული პოეზიის“ წარმომადგენელი. იგი ამბობდა:

— მთელი ჩემი ღირსება იმაშია, რომ მე ვარ ადამიანი, რომლისთვისაც არსებობს ხილული ქვეყანა.

სენტ-ბევიც ამტკიცებდა, გოტიეს პოეტური პეიზაჟები ფერ-წერულია და არა ლიტერატურულიო. იგი გონკურებზეც წერდა, ღათი ნაწარმოებები კალმით დახატული პეიზაჟებიაო. თვითონ გოტიე თავის თავს „ლიტერატურულ ფოტოგრაფს“ უწოდებდა, იგი ბოდლერის პოეტიკას რემბრანდტისა და ველასკეზის სურათების ანალოგიით განიხილავდა.

ვერლენი აღიარებდა:

— თვალი მქონდა განსაკუთრებით გავარჯიშებული... არაფერი გამომეპარებოდა... მთელი ჩემი ცხოვრება ფორმებზე, ფერებსა და შუქ-ჩრდილებზე ვნადირობდი...

ბოდლერის თქმით, პიუგო თითქოს გუუბნებათ:

— შემოდით მთლიანად ჩემს თვალებში, რომ დაგიმახსოვროთ!..

ვაჟასი არ იყოს, გალაკტიონიც „თვალდამშეული“ შეჰყურებს ქვეყანას, მას სურს, ყველაფერი ერთობლივად („ერთი სანახავიდან“) აღიქვას, შეიმეცნოს, აღბეჭდოს ცნობიერებაში, რათა შემდეგ პლასტიკურ-მუსიკალური პოეზიის შედევრებად აქციოს ფერებისა და ბგერების ერთარსებობა. განსაკუთრებით უნდა გაესვას ხაზი მისი პოეტური ფერწერის მუსიკალობას. მუსიკა მისთვის ლექსის კონსტრუქციული საფუძველია. ისევ შეგახსენებთ მის სიტყვებს, ლექსს ჯერ თავში მუსიკალურად გავმართავ და მერე ვწერო. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ყველაფერი, რაც მისი პოეტური ხედვის მაგნიტურ ველზე ხედება—სიტყვის მუსიკად იქცევა. საქმე ის არის მხოლოდ, რომ ინტეგრალურ პოეზიაში ლექსის მუსიკალობა თავისი ბუნებით მხოლოდ აკუსტიკური მოვლენა არ არის. ლექსის მუსიკალურ ექსპრესიას უფრო ხშირად სხვადასხვა კომპონენტები ქმნიან, მათ შორის ერთი და იგივე ფონემის სხვადასხვა სტრუქტურული დატვირთვა. ასეთ შემთხვევებში კი პოეტური ნაწარმოების მუსიკალური საწყისის დომინანტია მთავარი, ხოლო მუსიკაში—პოეტური საწყისისა, რასაც „სიტყვის მუსიკალური მუტაცია“ იწვევს, ე. ი. გამოდის ერთგვარი სამება: აზრი სიტყვის აჩრდილია, მუსიკა და აზრი სინქრონული ცნებებია (გალაკტიონი: „განა აზრი მუსიკა არ არისა?!“), ხოლო სიტყვა თავის ეკვივალენტს მუსიკაში ეძებს. ასე იკვრება სიტყვის, აზრისა და მუსიკის მაგიური წრე ინტეგრალურ პოეზიაში. საკვირველი ის არის მხოლოდ, რომ კომპოზიტორები და პოეტები ამ მხრივ თითქოს თავიანთი „ხელობის“ საწინააღმდეგო მიმართულებით მიისწრაფიან: გალაკტიონი პოეზიას მუსიკად აქ-

ცევს, ხოლო ვაგნერი მუსიკას — პოეზიად, რითაც ორივენი მათ ერთობლიობას, ანუ კომპლექსურობას (Komplexität) აღწევენ. ბევრ სხვასთანაც ასეა გადაჯვარედინებული: მხატვრობა და მუსიკა, პოეზია და მხატვრობა, რაც ახალ სტრუქტურულ ვარიაციებს ქმნის. აქედანაც ჩანს, რომ მუსიკას და ინტეგრალურ პოეზიას რაღაც საერთო კონსტრუქციული საფუძველი აქვთ, რაც საგანგებო განხილვას მოითხოვს...

## მუსიკა იგი,

### ჰოი, მგონებო!..

#### მზის ორკესტრი...

მაშ ასე, პოეზია და მუსიკა! ჭიქების მიჭახუნება თუ „ხმლების შეთამაშება?“ როგორც ჩანს, ასეც არის და ისეც. სეკუნდანტები პირველსაც ჰყავს და მეორესაც. თითოეულ მათგანს თავისებური არგუმენტები გააჩნია და, უნდა მოგახსენოთ, არცთუ უსაფუძვლო. როცა პოეზიაში მუსიკის, როგორც ბგერით-ეფფონიურ კომპონენტზეა ლაპარაკი, სადავო ბევრი არაფერია. ლექსის მუსიკალობა არავისთვის არ არის ახალი. იგი, როგორც ამბობენ, პოეზიასთან ერთად დაიბადა. არამუსიკალური ლექსი, ალბათ, არასოდეს არ ყოფილა და არც იქნება. ამუსიკალური, დისონანსური და სხვა ამგვარი, რამდენიც გნებავთ, მაგრამ ლექსი მუსიკის გარეშე ისევე ვერ წარმოიდგინება, როგორც სიმღერა — ხმისა. ზოგან ეს უფრო ხაზგასმულია, — ზოგან — ნაკლებად. ლექსის მუსიკალობა ხან რიტმს ეყრდნობა, ხანაც — ალიტერაციას, ზოგჯერ — ცალკეული სტრიქონის წონასწორობასაც:

ქორი მიაქვს ქარს, რალაც მიაქვს ქორს.

გალაკტიონისათვის ყველაფერი ეს ცნობილია. თუ უნდა, ისეთ გრიგალისებურ რიტმს დაატრიალებს ვაგნერისებურად, გეგონებათ, „ბორბალი ქარისაჲ“ ბრუნავსო:

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის...

თუ ალიტერაციამ გაიტაცა, — ყველა ზარი ერთად იწყებს გუგუნს:

ეზოში ყეფდა ბამბურა მურა,  
ეზოში შწვანე ჰყვოდა ბო,  
ვაზის ბარდებში სცურავდა სურა,  
შენ ბანცალებდი, ბურულო ცაო.

ბობრი ბელადა კახამბალს, უოლას,  
ბერკვალს ბატები ქარმა მორეკა...

და სხვ.

ან ასე:

ატყდა ქუხილი, გავარდა მეხი,  
გაეხმაურა ტყე მეხის ტეხილს,  
ხევში, ხრამებში ატყდა ხარხარი  
და წამოვიდა წვიმა ჩქარ-ჩქარი.

ზოგიერთი ლექსი ხომ სულ რიტმია, მუსიკა, მელოდია:

მიჰქრის დალაგადაყრილი  
ღოვინ, ღოვენ, ღოვლი...  
თოვლი, ფიფქი და აპრილი,  
ვარდისფერი თოვლი...

მართალია, ეს „ვარდისფერი თოვლი“ აპრილისთვის ისევე უცხოა, როგორც ყინვა ივლისისთვის („ივლისისფერი ყინვის თასები“), მაგრამ ამას არცა აქვს მნიშვნელობა. აქ მთავარია არა სიტყვათა სემანტიკური წყობა, არამედ კონტექსტის ემოციური ზეგავლენა.

გალაკტიონი ისეთი პოეტია, რომლის შეგრძნებათა ყველა ორგანო სმენით შთაბეჭდილებას იღებს. იგი სულ მთლად სმენადაა გადაქცეული. ბგერა მისთვის ფერიც არის, სურნელებაც. მთელი სამყარო ერთი უზარმაზარი სიმფონიაა, რომელსაც განუწყვეტლივ ასრულებს მზის ორკესტრი. ბუნებაში ყველაფერი მუსიკაა, ყველაფერი მღერის. ბუნების სიმფონია მზით იწერება. იგი ქმნის ჯადოსნური ფერებისა და სურნელების მუსიკას. ამიტომ, რომ ბგერები სურნელებად იფრქვევა მის ლექსებში („ახალი ზმა შემოიჭრა ვით სურნელი...“). სხვაგვარად შეუძლებელია, რადგან მზის ორკესტრი ერთი წუთითაც თუ შეჩერდა, ბუნება დადუმდება, მთები სიმღერას შეწყვეტენ, ქიუხები შუბლს შეიკრავენ და საიდანღაც ის „მთის არკანი“ ვაჟა დაიბუბუნებს, რატომ არ მღერით, მთებო...

გალაკტიონი კი სულ გაგიჟდება, დინამიტების აფეთქებას მოინდომებს, იქნებ ცეცხლიც წაუკიდოს მთელ ქვეყანას, ოღონდ ეს აუტანელი დუმილი არ იყოს, ან „დუმილის 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, ნიცშე ემუქრება:

— ყურები უნდა დააგლიჯო იმათ, რათა ისწავლონ თვალებით სმენა...

— Пожалуйста, громче смотрите! — მოითხოვდა ვ. კამენსკი. თ. მანთან ასეთ რამეებსაც წაიკითხავთ: „თვალებით ყნოსვა“, „ყურებით დანახვა“ და სხვა... ალბათ იმიტომ, რომ „არსებობა ეძებს გრძნობის თვალებით და უსმენს სულის ყურებით“ (ნიცშე). რაღა შორს მივიღივართ, ჩვენშიც ხომ იტყვიან — გულისყურით?

ასეა. გალაკტიონი ფიზიკურადაც განიცდიდა ბგერებს. მის დღიურებში ასეთი ამბავია მოყოლილი:

... ომის დრო. თბილისის ჩაბნელებული ქუჩა.

ქალის ხმა: რა სიბნელეა, დაუბნელდეს ჰიტლერს თვალის სინათლე!

გალაკტიონი: ფრთხილად იყავით, ემანდ ორმო უნდა იყოს, არ გადავარდეთ.

ქალის ხმა: ო, მე თქვენ სრულებით ვერ გხედავთ.

გალაკტიონი: ვერც მე გხედავთ, მხოლოდ ხმა მესმის თქვენი.

— ხმა?! — გადიკისკისა ქალმა, ხმის ხელით შეხება ხომ არ შეიძლება!

გალაკტიონი: რა თქმა უნდა, არა, მაგრამ წარმოიდგინეთ, მე ფიზიკურად განვიციდი თქვენს ხმას, იგი მატყობინებს, რომ ჩვენ სრულებით ახლოს ვართ ერთმანეთთან და ისეთნაირად ახლო, რაც შეუძლებელი იქნებოდა ჩვენთვის დღის სინათლეზე. ჩვენ ხომ ერთმანეთს არ ვიცნობთ...

ქალის ხმა: თქვენ კიდეც თქვენი ვინაობის დასახელება არ გკირდებათ, მე გიცნობთ თქვენ, — ხმით.

აქ ქალმა გარკვევით თქვა ჩემი სახელი და თავისი კი არასგზით არ დაასახელა. მივდიოდით ხელგაყრილნი, ერთმანეთს კი ვერ ვხედავდით...

ვითომ მართლა ვერ ხედავდნენ? თუ უფრო კარგად, ვიდრე ეს დღის სინათლეზე იქნებოდა შესაძლებელი!..

**ამორძალების შეჭიბრი...**

მუსიკა იყო გალაკტიონის სტიქია. „მსურდა ყოველში და ყველაფერში მუსიკა, გრძნობა და სილამაზეო“, — წერდა იგი.

აღბათ, ამითაა გამოწვეული მუ ს ი კ ა ლ უ რ ი ს დ ო მ ი ნ ა ნ ტ ა  
მის ლექსებში. თვითონ ამბობს:

როგორც მრავალი ვარდების მფენი,  
მას სული ჰქონდა უხვად ციური,  
მასში მრავალი იყო შოპენი  
და პაგანინი ფანტასტიური...

სწვაგანაც:

როგორც ზეირთა ქაფიანი მოდება,  
ფაგოტების მიტაცებდა გოდება,  
ზაოცებდა უმძლავრესი მუსიკა,  
ომას მიწეწლა ქარის გაბოროტება...

ან ასე:

და წავალ ქარში, როგორც მოცარტი,  
გულში სიმღერის მსუბუქ ზეირთებით...

გალაკტიონი გრძნობდა, რომ მუსიკა სწორედ მაშინ ყდერდა  
მის სულში, როცა სიტყვას ძალა ეკარგებოდა:

მშვენიერია ეფექტი მისი  
იქ, სადაც სიტყვა თავდება ძველი,

— წერდა იგი.

მისი აზრით, მუსიკა მაშინ „ამბობს თავის თავგადასავალს,  
როცა თითები ელის საყვარელ თითებს“, „ფარდებიდან მიღის  
სახლში ზმანება“ და „ღამეებს ითევს პიანინოთა ახმოვანება“.   
ან სიტყვები რა საჭიროა, როცა:

წელს გადაიწვენს ხელი მინაში,  
წელს მოუღუღავს კონცის მკვეთრება,  
და, როგორც ლანდი ლოენგრინესი,  
ლანდს სიჩუმეზე შეევედრება.

ასევე მუ ს ი კ ა ლ უ რ ა დ ა ა გ ა ა ზ რ ე ბ უ ლ ი გალაკტიონის  
ინტეგრალური მეტაფორებიც: ფიქრების ვალსი, თვალები —  
ნოქტიურნი, ვულკანიური ორკესტრი, თერგის ხმაური — ხევის  
ბეთჰოვენი და სხვა.

თვით ასეთი ირონიული სტრიქონებიც კი:

მამალს მაღალი გამოჰყავს სოლო  
და ღირიფორობს რეტდასხმულ ქათმებს.

ყველაფერი იმაზე მეტყველებს, რომ მუსიკა მარტო გატაცე-  
ბა კი არ არის გალაკტიონისათვის, არამედ მთელი მისი პოეტური  
შემოქმედების არსი. სხვაგვარად არც შეიძლება ყოფილიყო, რად-  
516

გან იგი მუსიკალურად აღიქვამდა გარემოს მრავალფეროვნებას და ყოვლადობას. ავიღოთ თუნდაც მისი ლექსი „მუსიკალური ფანტაზმა“.

სულო უმზეო, მაგრამ მზიანო,  
ყოველთვის, როცა ჰბერავდა ქარი,  
მესმოდა ნისლის ფორტეპიანო,  
ზარი, გუგუნო და ისევ ზარი.  
ვერ იფიწყებდა მაშინ ვერც ერთი  
საქართველოში ჰანგთა ხანდაზმას,  
და თვითელი მისი კონცერტი  
ეფემერისას ჰგავდა ფანტაზმას,  
სადღაც ქვითინი იყო ქალური  
და სონატების ნაზი ფერები,  
ტიროდა სული მუსიკალური  
და გადარევის ეფემერები.

ეს ცხადია, მაგრამ გალაკტიონის შემოქმედებაში პოეზიისა და მუსიკის ურთიერთობაზე რომ ვიწყებ საუბარს, მე სულაც არ მაქვს მხედველობაში მისი ლექსების ბ გ ე რ ი თ-ე ფ ფ ო ნ ი უ-რ ი მზარე. ეს, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანია, საყურადღებოც, მაგრამ ჩემი საუბრის თემასთან ამას მხოლოდ ირიბი კავშირი აქვს; შე მაინტერესებს არა ეფფონია, ჟღერადობა, არამედ მუსიკა, როგორც ინტეგრალური პოეზიის სტრუქტურული საფუძველი. ეს კი სულ სხვაა და, გთხოვთ, თქვენც მი-აქციოთ ამას ყურადღება, რადგან ამის გარეშე ჩვენს შორის ნა-გულისხმევი საუბარი არ შედგება; ვერც მიეხვდებით, რა იგუ-ლისხმება სიტყვებში:

— საშველი არ იქნება, ვიდრე გონება არ იპოვის თავის მუსიკას.

მართალია, ყოველივე ეს „ნეიტის საიდუმლოებას“ ჰგავს; მაგრამ ერთი რამ ცხადია: აქ, უმთავრესად, სინამდვილის იმგვარ „გამოსახებასთან“ გვაქვს საქმე, რაც, მთლიანად თუ არა, მნიშვნელოვნად მაინც ცვლის ლოგიკურ შემეცნებას პირობითი ასოციაციების გზით შექმნილი სახეებით, რაც აღქმის სტრუქტურულ-მუსიკალურ მეთოდებს მოითხოვს. ან სხვაგვარად როგორ იქნება, როცა თვით ტექსტის მუსიკალური სტრუქტურა ითხოვს ამას. ეს ეხება არა მარტო პოეზიას, არამედ პროზასაც. ჭერ კიდევ რემბო წერდა:

— პოეზიას შეუძლია ისევე მიიღოს პროზის ფორმა, როგორც ლექსისა. მათ ტექსტის მუსიკალური სტრუქტურა აერთიან-

ნებთ. თუ ინტეგრალური პოეტური ტექსტისათვის დამახასიათებელ ფრაგმენტულობის გამაერთიანებელ საწყისად მუსიკალური კომპოზიციისა ისახება, „ფრაგმენტულობა“ ადგილს ლექსის მთლიანობას უთმობს. ეს მაშინ ხდება, როცა ყოველი ფრაგმენტი (პოეზიაში სიტყვა, მუსიკაში — ბგერა, ფერწერაში — ფერი) თავის აუცილებელ ადგილს იპოვის ნაწარმოების კონტრაპუნქტულ კომპოზიციისაში. სწორედ ამას ნიშნავს მუსიკა, როგორც ინტეგრალური პოეზიის კონსტრუქციული საფუძველი. ელიოტის თქმით, ეს მუსიკა არ არის ყურისათვის განკუთვნილი. იგი ამას რიტმისა და სტრუქტურის გრძობას, ანუ „შინაგან სმენას“ უწოდებს, რაც მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციური მთლიანობის საფუძვლად მიაჩნია. ასეა თანამედროვე რთულ, ინტეგრალურ პროზაშიც. ჯ. ჯონის წერს:

— ეს თავი მე მუსიკის ტექნიკური საშუალებით დავწერე. ეს არის ფუგა ყველა მისი მუსიკალური ნიშნით: პიანო, ფორტე, რალეტანდო და ა. შ.

თ. ელიოტის ერთ-ერთ პოემას, მოგეხსენებათ, „ოთხი კვარტეტი“ ეწოდება, რაც ცალკეული სონატებისაგან შედგება. მას აქვს ლექსი „რაფსოდია მთვარიან ღამეში“. თ. მანი წერდა, „რომანი ჩემთვის ყოველთვის სიმფონიაა“. „მოჯადოებულ მთას“ იგი კომპოზიციას უწოდებს. ჰაქსლის რომანის სათაურია „კონტრაპუნქტი“ და სხვა. ადრეც მოგახსენეთ, რომ ასეა თანამედროვე მხატვრობაშიც: სინიკის სურათებს ეწოდება ადაჟიო, სკერცო ან სხვა რამ ამის მავგარი. კლდე ამტკიცებდა, სურათების სტრუქტურის მოსმენა შეიძლებაო. მატისის იდეალია „ფერის ვიბრაცია ტილოზე, როგორც ვიოლინოს ბგერებისა“. პოეზიას, მუსიკასა და მხატვრობას ერთმანეთისაგან ამ შემთხვევაშიც მასალა განასხვავებს და არა „გამოსახების“ პრინციპი. ჩვენ თუ გალაკტიონის ლექსების რიტმული ექსპრესია გვიტაცებს, ესეც მათი მუსიკალური სტრუქტურის შედეგია. ისიც უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონის ამგვარი გატაცება ზოგჯერ კიდევაც უკარგავს ბევრ მის ინტეგრალურ ლექსს სემანტიკურ სიცხადეს. იგი ანელებს გონების კონტროლს და მშვენიერების თუ კომპარების სფეროში გადასული, მართლაც სომნამბულივით მიჰყვება მუსიკის შინაგან სტიქიას. რ. თვარაძე თავის წიგნში გალაკტიონის შესახებ რამდენჯერმე ხმარობს გამოთქმას „გონების წამლები მშვენიერებაო“. თუ მე სწორად მესმის ამის აზრი, ეს საოცრად ზუსტი თქმაა. როცა გალაკტიონზე გვაქვს საუბარი, ბევრი მისი ლექსი, მართლაც,

„გონების წამლებ“ ასოციაციებსა და ემოციებზეა დაყრდნობილი. ამას კი ლექსის მუსიკალური კონსტრუქცია ქმნის და, როგორც წესი, ინტეგრალურ ფორმებში ვლინდება.

მაინც როგორ, — შემეკითხებით თქვენ.

აბა, რა ვიცი, როგორ! ეს სხვას კი არ უნდა ვკითხოთ, თვითონ უნდა ვიგრძნოთ. ამაზე ადრეც ხომ ბევრი ვისაუბრეთ. აქ კი, მე მგონი, ისიც საკმარისი იქნება, თუ გალაკტიონის კიდევ ერთ ინტეგრალურ ლექსს გადავიკითხავთ, ვთქვათ ამას:

მთის გაგებულ რუებს,  
ღვით, ძენძით და ქვიშით  
გრიგალი დააყრუებს  
მაცხოვრისადმი შიშით.

და დედოფალი ალვა,  
ელვამ დალუნა ცივმა:  
ასე გავიდა გვალვა,  
ასე მოვიდა წვიმა...

ჯვარი, ლომი და კურო  
ფარშაენგების არის.  
თვალთა ანგელოზთ შურო,  
შენ, ღვთისმშობელო კარის!

ზარით ატეხილ გრიგალს  
დავით ნარინის ჯვარი,  
მარმარილოთა ფიქალს  
გადააფარებს მძლავრი.

ან გაოცებას, რასაც  
ზარად ანათებს ძელი,  
ისევ დაადებს რაზას  
შემოღამების ცელი.

ან როგორც ასომთავრულს,  
მუდამ შევამჩნევ ცაზე,  
სხეისთვის უხილავ — ფარულს  
მე რად გელოდი ასე...

ჯვარზე გაკრული ელვა —  
ეს ჩემი დაა ლურჯი,  
ლურჯ ყვავილების თელვა —  
ახ:ლგაზრდობა ურჩი.

ჯვართან მისული სურო —  
მარტოობაა ქნარის...  
თვალთა ანგელოზთ შურო,  
შენ, ღვთისმშობელო კარის!

ეს სტრიქონ-სტრიქონ დაშლილი ბრწყინვალე ლექსი ჯერ კიდევ 1915 წელსაა დაწერილი, შემდეგ ამგვარმა სტილმა უფრო იძვლავრა ინტეგრალურ სახეობაში, სადაც წარმოსახვა უფრო გრძნობებს ეყრდნობა, ვიდრე გონებას. მეტიც, რაციონალისტების აზრით, წარმოსახვა არღვევს გონების საფუძვლებს. პასკალი წერს, რომ „ეს ამაყი და მძლავრი ძალა, გონების მტერი, გონებისა, რომელიც ამაოდ ცდილობს მის მართვას, მის მოთოკვას და დაურევებას, — თავისი ძალმოსილების დასამტკიცებლად თითქოს მეორე ბუნებას ქმნის ადამიანში“.

სწორედ ამ „მეორე ბუნების“ შექმნაა — შემოქმედება. ეს ისეთი ძლიერი იმპულსია ადამიანის მოქმედებისა, რასაც გონებისა და განსჯის ფარგლებში ვერაფერს მოამწყვდევს. წარმოსახვა ისე ძლიერია, რომ გონება ვერ უმკლავდება მას. პირიქით, წარმოსახვა აიძულებს გონებას იწამოს, დაეკვდეს, უარყოს, პასკალის თქმით, იგი „თავის ნებაზე ატრიალებს ყველაფერს, რაც კი რამედ ფასობს ამქვეყნად, — შშენიერებას, სამართლიანობას, ბედნიერებას“.

— მე დარწმუნებული ვარ, — წერს დასასრულ პასკალი, რომ ყველა ჩვენს ქცევას წარმოსახვის თავქარიანობა განაპირობებს. ვინაიდან ყველაზე ნათელი და მტკიცე გონებაც ბოლოს და ბოლოს ქედს იხრის და მონურად ემორჩილება მისთვის უცხო და უცნაურ წესებს, რომელთაც ყველგან თვითნებურად ნერგავს წარმოსახვა...

შემდეგმა საუკუნეებმა შეარბილეს გონებისა და წარმოსახვის ეს რაციონალისტური დაპირისპირება. მეცნიერულ-ლოგიკური და ესთეტიკურ-ემოციური ინფორმაციები ერთმანეთს დაუახლოვდნენ. წარმოსახვამ კუთვნილი ადგილი მოითხოვა სამყაროს შემეცნების საერთო საქმეში. გონებამ ვერც აქ გაუწია მას წინააღმდეგობა. შემდეგ კი, როგორც ვნახეთ, ა. აინშტაინმა საერთოდ მოხსნა მათ შორის წინააღმდეგობა და სამყაროს სურათის შექმნის საერთო ამოცანას დაუქვემდებარა არა მარტო გონება და წარმოსახვა, არამედ ისეთი „სამოთხის ჩიტებიც“ კი, როგორცაა ფანტაზია, ილუზია, ჰიპოთეზა, ინტუიცია, ჰიპერბოლა და სხვა, რასაც გალაკტიონი „სინამდვილეზე უფრო მეტ სინამდვილეს“ უწოდებს. ამაში არც არაფერია „საარაკო“. გონების აბსოლუტური დომინანტა პოეზიაში კი არა, მეცნიერებაშიც არ არის უფლებამოსილი. ა. აინშტაინი წერდა სოლოვისს, „გონების წინააღმდეგ თუ არ სცოდნე, ვერაფერსაც ვერ მიალწევო“. ეს, რა თქმა

უნდა, იმას არ ნიშნავს, თითქოს გრძნობა მოკლებულია გონიერებას. პირიქით, როგორც მეცნიერი, ისე პოეტიც უნდა იყოს „გამორჩეველი გონიერისა გრძნობისა“ (საბა).

ეს თუ საერთოდ ასეა, მით უმეტეს ინტეგრალურ პოეზიასა და მუსიკაში. ამიტომაც, რომ გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებს „გ ა გ ე ბ ი ს“ პრინციპი ზოგჯერ ისევე არ უდგება, როგორც მუსიკას. მართალია, ამას ბევრი უარყოფს, როგორც თუ მუსიკის გ ა გ ე ბ ა 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 დაუუჯერო, რომელიც ამბობს:

— *Музыку надо не понимать, а воспринимать...*

ზუსტი თქმაა. გახსოვთ, ერთი ორჯერ ანატოლ ფრანსის ანალოგიური თვალსაზრისი რომ გავიხსენეთ, მაგრამ არა მუსიკის, არამედ რთული პოეტური ნაწარმოებების შესახებ საუბრის დროს:

— სჯობს ვ ი გ რ ძ ნ თ, ვიდრე გ ა ვ ი გ ო თ...

ხედავთ! აი, სწორედ აქ ხდება პოეზიასა და მუსიკას შორის „ჭიქების მიქახუნება“. გალაკტიონიც ალავერდს გადადის მუსიკასთან. მან იცის, რომ პოეზია მუსიკასთან ერთად იბადება, რადგან მუსიკაა ლექსის კონსტრუქციული საფუძველი.

ო, რა საინტერესოდ გამოთქვამს იგი ამ აზრს!

ერთ-ერთი საუბრის დროს მისთვის უგრძნობინებიათ, ცუდად მღერითო. გალაკტიონი არც ისე ცუდად მღეროდა და ეს სწყენია:

— ილიაც არ მღეროდა, მაგრამ სუფრის პირველი თამადაც 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 ტალღებისგან — მშვენიერი აფროდიტე...

როგორც ჩანს, გალაკტიონიც არასოდეს არ თიშავს ერთმანე-

თისგან პოეზიას და მუსიკას. იმასაც ამბობენ, „გალაქტიონს ბეთ-  
ჰოვენი მიაჩნდა პოეზიის და მუსიკის ღმერთადო“, სწორედ რომ  
„პოეზიისა და მუსიკისაო“ და არა მხოლოდ მუსიკისა. მისი სული-  
ერი კონტაქტიც ბეთჰოვენთან, ალბათ, ამითვეა გამოწვეული. გა-  
ვისხენოთ მისი ლექსი „მეცხრე სიმფონია“:

სად ზღვის ქაელებია,  
ყვავილთა მთოველი,  
კელავ ვხედებით ერთმანეთს —  
მე და ბეთჰოვენი,  
ოცნება მგონია,  
სიზმარი მგონია...  
ქართული მოტივი —  
მეცხრე სიმფონია..

ქართული მოტივი — მეცხრე სიმფონია!..

ასეთ უმაღლეს დონეზე ხედებიან ერთმანეთს ორი იპოსტა-  
სი: პოეზია და მუსიკა. მერედა, თქვენ გგონიათ ამ შეხვედრას  
მხოლოდ საზეიმო ხასიათი აქვს? არა, ეს შეჯიბრია მოედანზე,  
სადაც ერთმანეთის პირისპირ დგანან ამორძალები: პოეზია და მუ-  
სიკა!

გალაქტიონი წერს:

— რაც უფრო მაღლა მიდიოდა ადამიანის აზრი, მით უფრო  
მდიდარი ხდებოდა ლირიკა შილერის, გოეთეს, ბაირონის, შელის,  
ვიქტორ ჰიუგოს, პუშკინის, ლერმონტოვის შემოქმედებაში. ლი-  
რიკას შინაარსით შეეძლო შეჯიბრებოდა ფილოსოფიას, ფორმით  
კა, ე. ი. ხმათა შერჩევით, ანბანთა წყობით, ხმოვანებითა და რით-  
მების სხვადასხვა ქარგით — მუსიკას...

ამ შეჯიბრებაზე გალაქტიონს თავისი ფალავანი გამოჰყავს:

ლექსთა შეჯიბრებაზე — მხოლოდ ინტეგრალები!

ამაჲომვე შეეძლო მას, ვერლენის „მუსიკა უპირველეს  
ყოვლისა“ ასე შეეცვალა:

„პოეზია უპირველეს ყოვლისა“...

შეშლილი ოფელია...

არც მე მინდა ამ ურთიერთობის გაიოლება. ზოგს ისე ჰგო-  
ნია, თითქოს ეს ორი ფენომენი — პოეზია და მუსიკა, სულ ხელი-  
ხელჩაკიდებული დადიან. სხვები სრულიად საწინააღმდეგო აზრს  
იცავენ. ამის გამო ორი, ერთმანეთისადმი რადიკალურად დაპირის-  
პირებული აზრია ცნობილი: ერთნი ამტკიცებენ, პოეზია და მუ-

სიკა დობილები არიან, დები, ტყუპისცალები, რომელთაც უერთ-  
მანეთოდ არსებობა არ შეუძლიათ; მეორენი, პირიქით, ამბობენ,  
რომ პოეზიასა და მუსიკას შორის ისეთივე ურთიერთობაა, რო-  
გორც ფაუსტსა და მეფისტოფელს შორის. ვითომ, მუსიკა პოეზიის  
ბოროტი სულია, მისი მეფისტოფელიო.

— *Страшная вещь музыка*, — უთქვამს ლ. ტოლსტოის,  
რომელიც მუსიკას ისე განიცდიდა, როგორც დემონურ ძალას, მაგ-  
რამ მაინც თვლიდა მას ხელოვნების ყველაზე მაღალ სახეობად.  
კონსტრუქტივისტებმა ეს რამდენადმე ტენდენციურად გაიგეს და  
შექმნეს ლოგიკური და მუსიკალური ელემენტების წინააღმდეგო-  
ბის თეორია. მათი თვალსაზრისით, მუსიკა „საშინელი რამ“ იმი-  
ტომაა, რომ იგი აზრებისაგან ცლის (*обезсмысливает*) სამყაროს.  
ასევე მსჯელობენ ისინი მუსიკის დემონური ხასიათის შესახებ.  
კ. ზელინსკიმ 20-იანი წლების ბოლოს ასეთი „ფრთიანი ფრაზა“  
ისროლა: „მუსიკა პოეზიის შემოღობილი ოფელიაა“. რატომ? თურმე  
იმიტომ, რომ:

— იგი წყნარად მღერის სტრიქონებს შორის და ამით გვაზი-  
არებს უდიდესი ექვის სულთან...

ეს თურმე ასე ხდება: ბგერა იზრდება, ფართოვდება, მაღლ-  
დება აზრის უსასრულო ობერტონად, იღება სიმბოლოთა კარები და  
აზრი მიჰქრის მუსიკისკენ. მუსიკა შედის პოეზიაში, როგორც  
მცხი არსებითი ნაწილი, როგორც მისი „შემოღობის“ კორელატი  
ანუ საწყისი, რაც იწვევს ლოგიკური ინტონაციის ნეიტრალიზებას.  
მუსიკა ორი მხრით იპყრობს პოეზიას: ბგერათა გაუაზრებისა  
(*обезсмысливание*) და კანონიზირებული მეტრის გზით. ამიტომ  
პოეზიის ბგერითი რაობა უნდა შეეისწავლოთ, როგორც აზრისა და  
მუსიკის ურთიერთობა. ეს იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ ერთ-  
გვარ გარკვეულობას შეიტანს ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტე-  
რესო საკითხში: მუსიკა, როგორც გალაკტიონის პოე-  
ტიური ინტეგრალების კონსტრუქციული საფუძ-  
ველი. ასეთ შემთხვევაში ლექსის აზრობრივი არსი გადმოიქცემა  
მუსიკალური და არა ლოგიკურ-სემანტიკური საშუალებით, რაც  
პოეტური ნაწარმოების (თუნდაც ინტეგრალურის) აზრისაგან დაც-  
ლას კი არ ნიშნავს, არამედ მისი მუსიკის პრინციპებით „გამოსა-  
ხებას“. ზედმეტად კატეგორიულია განცხადება, თითქოს მუსიკას  
პოეზიაში ემოციური ფუნქცია ეკისრება და არა აზრობრივი. აქ  
ზოგჯერ ისეთ შეხედულებებს გამოთქვამენ, რაც ნდობას არ იწ-  
ვევს. ამბობენ, თითქოს მუსიკა ახშობს აზრს „ორმაგი სიგიჟით“ —

ბგერითა და მეტრით, რომ მას დატყვევებული ჰყავს აზრი, როგორც სირენებს ოდისევსი და სხვა ამგვარი. ამას ისინი მეტრისა და რიტმის ძალადობას უწოდებენ («безумный дух музыки», «интонация безумия», «страшное безумие музыки»). თან იმას ამბობენ, ამაში არის რაღაც ლოგიკა, მაგრამ „ეს უაზრობის ლოგიკაა“. ესეც უკიდურესობაა. უფრო სწორია აზრი, რომ ლოგიკა მხატვრული კომპოზიციის საფუძველია, მაგრამ იგი თანდათან ქრება, როგორც კი პოეტური ფაქტი ხორციელდება. ეს ლოგიკა თავისებურია და მას ზოგჯერ ესთეტიკურ (ან კვანტურ) ლოგიკას უწოდებენ. ეს კი უმთავრესად დამახასიათებელია მუსიკისა და მის პრინციპზე აგებული ინტეგრალებისათვის. აქ სწორად მიუთითებენ „იდეის მუსიკის“ თუ „აზრის მელოდიაზე“, რაც სხვაზე აღრე ნათლად გამოთქვა გალაკტიონმა ჩვენთვის უკვე ნაცნობი ფრაზით:

— გა ნ ა ა ზ რ ი მ უ ს ი კ ა ა რ ა რ ი ს ? ! ..

მან კარგად იცოდა, რომ ლექსში აზრი, მუსიკა, რიტმი, მეტრი, ინტონაცია და სხვა მონოლითურ მთლიანობაშია, მიუხედავად მათი ანტაგონისტური ბუნებისა. ამიტომაც უწოდებენ მას „ღინამიკურ ერთობლივობას“.

თუ მხედველობიდან არ გავუშვებთ ბგერის იმანენტურ-აზრობრივ დანიშნულებას პოეზიაში, მაშინ მუსიკას არა მარტო ემოციური, არამედ აზრობრივი ფუნქციაც დაეკისრება. რაც შეეხება „შეშლილ ოფელიას“, ჩვენ იგი ალეგორიულად შეიძლება მივიღოთ და არა უაზრობის თვალსაზრისით. უფრო სწორია შეხედულება, რის მიხედვითაც ლექსის რიტმული კონსტრუქცია აზრის განსაკუთრებული ფუნქციაა. და თუ მათ შორის წინააღმდეგობაა, ბრძოლა, — ეს ერთმანეთის გაძლიერებასაც იწვევს. ამიტომ დაწერა კ. ზელინსკიმ, მუსიკა და პოეზია დები კი არ არიან, — ჯვარდაუწერელი შეყვარებულებიაო. ისინი რამდენიმე წამით შერიგდებიან ხოლმე, მაგრამ მერე ისევ იწყებენ ჩხუბს. იმასაც ამბობენ, პოეტური აზრი აქილევსის მახვილივითაა, იგი კურნავს მის მიერვე მიყენებულ ჭრილობებს.

როგორია ამ წინააღმდეგობის ბუნება, რაც გალაკტიონის ინტეგრალებსაც ახასიათებს? აქ პოეტური აზრი მერყეობს ლოგიკასა და მუსიკას შორის. ამის მიუხედავად, არავითარი პოეზია არ არსებობს აზრისა და მნიშვნელობის გარეშე.

## მთვარის ტყუპები...

ამას მოჰყვება ხხალი პრობლემა: პოეზია და მუსიკა შემეცნებაა, თუ?.. დავა სწორედ აქ იწყება, რაც ისევ იმ საკითხთანაა დაკავშირებული: პოეზია იწვევს მუსიკას, თუ მუსიკა— პოეზიას, ე. ი. ერთი დედაა და მეორე შვილი, თუ ტყუპისცალები (ვთქვათ, „მთვარის ტყუპები“). კიდევ ერთხელ შეგახსენებთ, გალაკტიონი რომ ამბობდა, ლექსს თავში ჯერ მუსიკალურად გავმართავო, მოგეხსენებათ, ასეთივე აზრს გამოთქვამდა მიაიაკოვსკი. თ. ელიოტი კი წერს:

— როდესაც ჩვენ უკვე გვაქვს მყარი (სტერილიზებული) იდიომები, სწორედ მაშინ იწყება მუსიკალური დამუშავების (elabopation) პერიოდი, რაც შეეხება უკვე დაწერილი ლექსის აღქმას, აქ იგივე ელიოტი აცხადებს:

— მე ვიცი, რომ ლექსი ან მისი ერთი ნაწყვეტი პირველად აღიქმება, როგორც განსაკუთრებული რიტმი, ხოლო შემდეგ ვლინდება სიტყვებში. რიტმს შეუძლია გამოხატოს აზრები და სახეები. მუსიკაა აქაც თავი და თავი. მას შეუძლია შექმნას მსოფლიოს ორკესტრული სურათი...

ამით ერთიანდება მეცნიერებისა და ხელოვნების მისწრაფება, კერძოდ მუსიკისა და ფიზიკის. აინშტაინის აზრით, ეს ქვეყანა შეიძლება ისევე შედგებოდეს მუსიკალური ნოტებისაგან, როგორც მათემატიკის ფორმულებისაგან...

აქვე ჩნდება პოეზია. გ. ფლობერის თქვენთვის ცნობილი წინასწარმეტყველებით: დადგება დრო და პოეზია დაიკავებს ადგილს მათემატიკასა და მუსიკას შორის...

თავის დროზე ეს ისე იყო ნათქვამი, რომ არა მგონია, ვინმეს კონკრეტულად ჰქონოდა წარმოდგენილი მისი მნიშვნელობა. მაშინ კი არა, დღესაც არ ვართ ამაში გარკვეული. ლიტერატორები და მუსიკოსები ფორკიადებივით თავიანთი ცალ-ცალი თვალით უყურებენ ამ პრობლემას. ერთობლივი ხედვა კი ჯერჯერობით ვერ ხერხდება. ცდები კი არის. გარკვეული თვალსაზრისითაა ჩამოყალიბებული. მართალია, არა უდავო, მაგრამ მაინც: აი, რას ამბობენ ამის შესახებ:

მუსიკაცა და პოეზიაც სინამდვილეს განცდის ფორმით ასახავენ, რაც სამყაროს უფრო ღრმა ესთეტიკური შეცნობის გზით მიდის. ეს კი ესთეტიკურისა და გნოსეოლოგიურის პრინციპულ ერთიანობას გულისხმობს. საწინააღმდეგო აზრი არ სცნობს საერთოდ

ხელოვნებისა, ხოლო კერძოდ მუსიკის შემეცნებით ფუნქციას თუ შესაძლებლობას, რაც კატეგორიულად უარსაყოფია, მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნება და ლიტერატურა სინამდვილის შემეცნების თავისებურ ფორმას წარმოადგენს. ყოველ შემთხვევაში ანგვარი თვალსაზრისი ჩვენ არაფერში გამოგვადგება, რადგან გალაკტიონი საწინააღმდეგო შეხედულებისაა. მისთვის ლირიკა არის „გამოსახვა და შემეცნება“. ჩვენი საუბრის სახელმძღვანელო დებულებაც ეს არის, თუმცა ისიც უნდა ვთქვა, რომ არც ამის საწინააღმდეგო აზრი იქნება მთლიანად უსაფუძვლო, თუ შემეცნებაში მხოლოდ ცნებისმიერ ასახვას ვიგულისხმებთ, მაგრამ რატომ უნდა ვიგულისხმოთ ასე? განა ასახვა ცნებებს გარეშე არ შეიძლება? ან სამყაროს მუსიკალური აღქმა რატომ არის „სრული უაზრობა“, როგორც ზოგიერთები წერენ? ამ კითხვებზე პასუხი, უწინარეს ყოვლისა, იმის გარკვევას მოითხოვს, თუ რაში მდგომარეობს სინამდვილის მუსიკალური აღქმის (ასახვის) სპეციფიკა და რამდენად აღწევს იგი მიზანს. თუ ეს საკითხი გაირკვა, მაშინ გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების თავისებურებათა გაგებაც გაადვილდება, რადგან ეს ინტეგრალები, როგორც არაერთგზის მოგახსენეთ, მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზეა აგებული...

...მიღებული აზრით, ხელოვნებაში სინამდვილის ასახვა ორი გზით ხდება: მსგავსების (подобие) და განცდის (переживание). პირველ შემთხვევაში ასახვის ობიექტია კონკრეტულ-საგნობრივი სამყარო, მეორეში — სულიერი მდგომარეობა (душевное состояние). მათ შორის დამოკიდებულება შეიძლება რემბოს სიტყვებით გამოვხატოთ:

— მართალია, ადამიანი შექმნილია სხეულისაგან, როგორც ვიოლინო ხისაგან, მაგრამ სხეული და ხე აქტიურად, ცნობიერად არ მონაწილეობენ შემოქმედებაში...

ამ ორი მდგომარეობის გამოსახატავად ორი სხვადასხვა ცნება გამოიყენება: „изображение“ და „выражение“. ქართულად ამ ცნებების დაზუსტება ძნელია, მით უმეტეს, რომ ის რუსულშიც პირობითია, თანაც ისინი ერთმანეთს კი არ გამოირიცხავენ. არანედ გულისხმობენ. ამგვარი პირობითობის ფარგლებში ჩვენც შეგვიძლია ვიხმაროთ ცნებები „გამოხატვა“ და „გამოსახვა“. მით უმეტეს, რომ ცნებას „გამოსახვას“ ან „გამოსახებას“ გალაკტიონიც იყენებს. ხელოვნებაში „გამოხატვა“ არასოდეს არ არის

თვითმიზანი. იგი, ასე თუ ისე, მაგრამ მაინც გულსხმობს „გამოსახვასა“, სამაგიეროდ „გამოსახვა“ ყოველთვის როდი ცნობს „გამოხატვის“ საჭიროებას. ასე მიაღივით, მუსიკას არ შეუძლია და არც სჭირდება „გამოხატოს“ საგანი, თუმცა ახირებულ ხალხს რა გამოლევს ამ ქვეყნად და იყო ამის ცდებიც, სხვათა შორის, ძალიან ცნობილი კომპოზიტორების მიერ ჩატარებულს. ისინი „ფერწერის“ ანალოგიით ხმარობდნენ ცნებას „ბგერწერა“. დღეისთვის კი თავის პრელუდიას უწოდა „სელისფერთმიანი ქალიშვილი“.

ჰოდა, თუ მუსიკალური სახეების „გამოხატვა“ არ შეიძლება, იგი არც შეისწავლება ამ თვალსაზრისით, რადგან ეს არ შესაბამება მის ბუნებას, ისევე, როგორც გალაქტონის პოეტური ინტეგრალუბისათვის არ არის დამახასიათებელი რამე ინფორმაციის ლოგიკურ-სემანტიკური გადმოცემა.

როგორც ჩანს, ასეა ბალეტშიც. ბალანჩინი წერს, რომ ბალეტი „მხოლოდ ცეკვის სილამაზით იწვევს ემოციას“. პოეზია, რა თქმა უნდა, ამგვარ ფორმულამდე არ დაიყვანება, მაგრამ არც ესაა გამორიცხული. ბევრი ლირიკული ლექსის აზრი მხოლოდ მის ემოციურ ზეგავლენაშია, როგორც ქორეოგრაფიის, ჩუქურთმების, თანამედროვე მხატვრობის განსაკუთრებული სახეობისა. ყველაზე უფრო კი ეს მუსიკაზე ითქმის. აქ (ისევე, როგორც პოეტურ ინტეგრალუბში) ფორმა და შინაარსი მთლიანად ნთქავენ ერთმანეთს.

ისიც საკითხავია, რამდენად შეუძლია მუსიკას პლასტიკური ასოციაციების გამოწვევა. თუ კომპოზიტორი სპეციალურად არ ცდილობს გარკვეული იმპულსების გამოწვევას, ეს შეუძლებელიცაა. ამას ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიისა და ექსპერიმენტული ესთეტიკის სპეციალური ცდებიც ადასტურებენ, მაგრამ...

მაგრამ ის, რომ პოეზიისათვის ამგვარი დაბრკოლება არ არსებობს. აქ იშვიათი როდია შემთხვევები, როცა მუსიკალური ბგერები პლასტიკური სურათების ასოციაციებს იწვევენ. წერენ კიდევ, ბგერისა და პლასტიკის იდენტურობა საერთო მოვლენა თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურაში.

იმასაც ამბობენ, პოეზია ხილულობას მუსიკის საშუალებით აღწევსო. ყოველ შემთხვევაში, პოეზიაში ამის უამრავი მაგალითია. ამ მხრივ არც გალაქტონია გამონაკლისი. ჯერ კიდევ ჭაბუკობისას იგი წერს ლექსს: „მუსიკა უეცარი“, სადაც მუსიკით გამოწვეული პლასტიკური ხილვები (გამოხატვით პლანში), როგორც მოგახსენეთ, სრულიად ნათლადაა გამომქლავებული. შეგახსენებთ:

ახალი ხმა შემოიჭრა, ვით ღრუბლიდან მთვარის შუქი  
და ჰანგებად დაიღვარა, ვით სურნელი, ვით ქარბუქი...

და შემდეგ მუსიკის ეს ხმები, ხომ გახსოვთ, როგორ წარმო-  
შობენ რამდენადმე ბუნდოვან, მაგრამ მაინც პლასტიკურ სახეებს:  
თითქოს ლურჯ ორთქლში ცურავენ ვარსკვლავები და ყვავილები,  
ჩნდება ჭურღმულები, ხეები, ტბის ფსკერზე — ელვის ბილიკები.  
სადაც ვერცხლის ნავი მისრიალებს და სხვა და სხვა...

შეიძლება კაცმა იფიქროს, რომ ეს პოეზიის, წარმოსახვის  
ჭირვეულობაა, წარმოდგენილის განამდვილება, ფანტაზია, უმოტი-  
ვო ასოციაცია, ისიც მოგონილი თუ ნამდვილი.  
ვინ იცის!..

... ასეა თუ ისე, ყოველ შემთხვევაში, ეს არ არის მთავარი.  
პოეზიასა და მუსიკას სხვა, უფრო დიდი, ამოცანა აქვთ: შექმნან  
სამყაროს პოეტური (ორკესტრული) სურათი, რაც უსაზღვროდ  
დიდისა და უსაზღვროდ მცირეს ინტეგრაციას და ყოველივე არ-  
სებულის სუბლიმურ გაერთიანებას მოითხოვს.

აქაც გოეთეს პერიფრაზი რომ გავიმეოროთ, საქმე ის არის,  
თუ რამდენს იწონის ყოველი დიდი პოეტის წვლილი ამ საყოველ-  
თაო, საკაცობრიო სასწორზე. ზოგს შეიძლება ეს პოეზიის და მუ-  
სიკის ამოცანის ჰიპერბოლურ გაზვიადებად ეჩვენოს, მაგრამ არა!  
ასე არ არის. და რომ ნათქვამი დაგისაბუთოთ, ა. აინშტაინის ავ-  
ტორიტეტს მივმართავ. იგი პირდაპირ სვამს კითხვას:

— რა ადგილი უჭირავს ფიზიკოს-თეორეტიკოსის მიერ შექმ-  
ნილ სურათს მხატვრის, ფილოსოფოსისა და პოეტის მიერ შექმ-  
ნილ სამყაროს სურათში?..

გთხოვთ მიაქციოთ ყურადღება:

პოეტის მიერ შექმნილი სამყაროს სურათ-  
ში!.. არც მეტი, არც ნაკლები...

მართალია, აინშტაინი აქ არ ახსენებს მუსიკას (სხვაგან, რა  
თქმა უნდა), მაგრამ ახლა გალაკტიონი მოიქნევს კოპალას ლახტს:

მსოფლიო, მსოფლიო, მსოფლიო მუსიკა,  
მსოფლიო, ქვებით და ასფალტით ნაგები,  
მსოფლიო ქაოსებს დრომ გადაუზნიქა,  
მსოფლიო შურისა და ნიშნის საგები,  
მსოფლიო მუსიკა, მსოფლიო ორკესტრი...

ასე ისახება პოეზიისა და მუსიკის უზენაესი ამოცანა: მსოფ-  
ლიოს ორკესტრული (ჩვენ ვამბობთ: ინტეგრალური) სურათის შე-  
ქმნა, თუ „ახალ სიტყვებში გამოსახული სამყარო“ (გალაკტიონი),  
რაც არსთა კოსმოსურ ჰარმონიაში აღწევს თავის უმაღლეს მი-  
ზანს...

## ქვეყნად კვლავ მოდის

### დაფარულთა ფართა ხსენება

საწყისის ჰარმონია...

ეს კი ასეა, მაგრამ ვის შეუძლია იფიქროს გალაკტიონის მსოფლიო ჰარმონიაზე და აინშტაინის მიერ დასმულ იმ კითხვაზე („რა ადგილი უჭირავს...“) პასუხი გასცეს? ფილოსოფოსებს, ამ შემთხვევაში, თავი დაეანებოთ, თავიანთი საქმე იმათ უკეთ იციან, რაც შეეხება პოეტებს, აქ გვერდზე გადგომა არ გამოდგება, რადგან ფიზიკოსებმა (მათემატიკოსებმაც, რა თქმა უნდა) და პოეტებმა, როგორც ეს დასმულ კითხვიდანაც ჩანს, ისეთი უმაღლესი ამოცანის სფეროში იპოვეს საერთო ენა, როგორცაა „სამყაროს სურათის შექმნა“. ისევ გავიხსენოთ რომ გრიეს სიტყვები: პოეზია ფორმაა, მაგრამ ფორმა სამყაროსი; ან კიდევ თ. ელიოტი, რომელსაც „სამყაროს პოეტური აღქმა და ფილოსოფიური გააზრება“ ერთი კატეგორიის მოვლენებად მიაჩნდა. ასე შეხედენ ერთმანეთს პოეტები და ფიზიკოსები. თავდაპირველად ეს შეხვედრა არტილერიულ დუელს ჰგავდა. ფიზიკოსები შორმსროლელი ზარბაზნებით ისროდნენ პოეტების ბანაკისაკენ ყუმბარებს (ასსწავლოს, რა თქმა უნდა), ხოლო პოეტები ამაზე სროლითვე უპასუხებდნენ, თუმცა კაცმა არ იცოდა, ის ყუმბარები სად ვარდებოდა. ამას, რა თქმა უნდა, დიდი „მატერიალური ზარალი“ არც ფიზიკოსებისთვის მიუყენებია და არც პოეტებისათვის. ამიტომ ზავის პირობებიც მალე შეიქმნა. „მოწინააღმდეგენი“ ორივე მხრიდან მიუახლოვდნენ „ფრონტის ხაზს“ და უფრო კარგად შეხედეს ერთმანეთს. ძველი ამბიციაც თანდათან გაჰქრა. უნდა ითქვას, რომ პირველად ფიზიკოსებმა გაუწოდეს ხელი პოეტებს. მარტო იმის აღნიშვნა რადა ღირს, აინშტაინმა რომ განაცხადა: „დოსტოევსკიმ უფრო მეტი მომცა, ვიდრე გაუსმარა“. ისიც ყურადსაღებია, რომ აინშტაინი ასე სვამს კითხვას: ფიზიკოსების მიერ

შექმნილ სამყაროს სურათს რა ადგილი უჭირავს მხატვრის, ფილოსოფოსისა და პოეტის მიერ შექმნილ სამყაროს სურათშიო და არა პირიქით...

არ ვიცი, დღესდღეობით რომელიმე პოეტს თუ შეუძლია თქვას, რომ მან აინშტაინისაგან მეტი ისწავლა, ვიდრე მსოფლიო პოეზიის რომელიმე დიდოსტატისაგან, ან დაგვანახოს, მის მიერ შექმნილ სამყაროს სურათს რა ადგილი უჭირავს ფიზიკოსების მიერ წარმოდგენილ სამყაროს სურათში.

ამგვარი საკითხები და აინშტაინის მოღვაწეობა, როგორც ჩანს, გალაკტიონის ყურადღებასაც იპყრობდა:

აჰა, ქალაქთა გვიანი ნებით,  
ბურუსებში სჩანს აინშტაინი...

მართალია, ეს უშუალოდ არ გამოისახებოდა მის პოეზიაში, მაგრამ, როგორც მოგახსენეთ, იგი ყოველთვის მეცნიერებისა და პოეზიის თანამშრომლობის იდეას იცავდა და ამიტომაც არც იმ „საარტილერიო დუელში“ იღებდა მონაწილეობას, მაგრამ ეს არაფერის ყოველივე ამის შედეგი ის არის, რომ საქმემ წინ წაიწია. ბოლოს ის საარტილერიო დუელიც შეწყდა, სადემარკაციო ხაზიც თითქოს მოიშალა და ფიზიკოსებთან, მათემატიკოსებთან თუ ბუნებმეტყველებთან ერთად, პოეტები, მხატვრები, მუსიკოსები, ფილოსოფოსები და ლიტერატურათმცოდნენიც მიუხსდნენ მრგვალ მაგიდას. პირველი სიტყვა აქაც აინშტაინმა აიღო. მან ჯერ მუსიკისა და ფიზიკის ურთიერთობის შესახებ განაცხადა:

— მუსიკა და საკვლევეო მუშაობა ფიზიკის დარგში განსხვავებულინი არიან წარმოშობით, მაგრამ მსგავსნი მიზნის ერთიანობით, — გამოსახონ უცნობი. მათი რეაქცია სხვადასხვაგვარია, მაგრამ ისინი ავსებენ ერთმანეთს. რაც შეეხება შემოქმედებას ხელოვნებასა და მეცნიერებაში, აქ მე მთლიანად ვეთანხმები შოპენ-ჰაუერს, რომ მათი ყველაზე ძლიერი მოტივია მოსწყდნენ ყოველდღიურობის ნაცრისფერობასა (ეს გოეთეს ტერმინია. — მ. კ.) თუ მონოტონურობას და თავშესაფარი ჩვენს მიერვე შექმნილ სახეებით ზავსე სამყაროში ჰპოვონ. ეს სამყარო კი ისევე შეიძლება შედგებოდეს მუსიკალური ნოტებისაგან, როგორც მათემატიკური ფორმულებისაგან. ჩვენ ვცდილობთ შევქმნათ სამყაროს გონივრული სურათი, სადაც თავს შინაურულად ვიგრძნობთ და მოვიპოვებთ იმ სიმყარეს, რაც მიუღწეველია ყოველდღიურ ცხოვრებაში...

სხვებმაც მეტად საინტერესო აზრები გამოთქვეს. მართალია;

ამ სიმპოზიუმის შედეგი ჯერ არც ისე თვალსაჩინოა, მაგრამ გამამხნეველი მაინც არის. როგორც ჩანს, ამგვარ კომპლექსურ ცდებს მნიშვნელოვანი აღმოჩენები მოჰყვება. ყოველ შემთხვევაში, ყველა მიხვდება, რომ მათ წინაშე დასმული ამოცანები გლობალურია და არა კერძო ხასიათისა. ამიტომ ცოდნის ყველა დარგი ერთობლივად, ერთმანეთის დახმარებით უნდა ჩაებას ამ „უმაღლეს დანიშნულებაში“. ჩვენთვის კი აქ ამ ზოგადი პრობლემის ცალკეული საკითხებია საინტერესო, რაც, ჩემი აზრით, დაგვეხმარება გალაქტიონის პოეტური ინტეგრალების ბუნების გასაგებად...

...პირველივე დაზვერვიდან გამოირკვა, რომ ეს პრობლემები ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში არსებობდა. იგი დაკავშირებული იყო ეპიკურეს სახელთან. სპეციალისტების გადმოცემით, ადამიანები რომ „ფიზიკოსთა მონებად“ არ ქცეულიყვნენ და ფიზიკური სამყაროს მაკროკოსმიურ დეტერმინიზმს არ მოესპო მათთვის თავისუფლება და ინდივიდუალური ყოფნა, ეპიკურე ეძებდა ფიზიკაში ცნებას, რაც გაათავისუფლებდა ატომს მაკროკოსმოსის კანონებისადმი სრული მორჩილებისაგან. ამის შესახებ წერენ, რომ ეს ერთი იმ იდეათაგანია, რომელიც მიმართული იყო მომავლისაკენ. მე მგონი, ჩვენ, ამ ატომის ეპოქის მოქალაქენი ამას ისედაც კარგად ვგრძნობთ, ამიტომ ის გვირჩევენია, რომ ფიზიკოსების მსჯელობას მივყვეთ:

ნაწილაკი, თუ მას არ გააჩნია ხარისხობრივი განსაზღვრა, იშლება სივრცეში, კარგავს ფიზიკურ ყოფიერებას და იქცევა გეომეტრიულ გაგებად. ამ აზრით, ბუნება „ფანტომდება“ და გეომეტრიულ სახეთა ჯამად იქცევა. ეს გეომეტრიული სახე აღწერს რეალობის აბსტრაქტულ ნიშან-თვისებებს, თვითონ კი მოკლებულია ყოფიერებას. იგი არ ახდენს ზემოქმედებას სხვა ობიექტებზე, მაგრამ ურთიერთზემოქმედებაში კი არის მათთან. მისი არც ექსპერიმენტის ობიექტად ქცევა და დაკვირვება შეიძლება, რადგან უმთავრესად აბსტრაქციების სფეროშია ნაგულისხმები, მხოლოდ ისეთი აბსტრაქციებისა, რომლებზეც ვ. ი. ლენინი წერს: „ყველა მეცნიერული (სწორედ მეცნიერული, და არა უაზრო) აბსტრაქცია ასახავს ბუნებას უფრო ღრმად, უფრო სწორად, უფრო სრულად“ (თხზ., 4 გამოც., ტ. 38, გვ. 107).

ხედავთ, ამგვარი მსჯელობა რამდენ ფიქრს აღგვიძრავს ლიტერატორებს? ჯერ ერთი, ახლა უფრო გასაგები ხდება, რატომ ცდილობდა სტ. მალარმე მუსიკალური იდიოგრამების პლასტიკურ-

გეომეტრიულ გამოსახვას, რისთვისაც ეძებდა მუსიკის გრაფიკულ ეკვივალენტებს, მუსიკის კონცერტებზე, რატომ ზაზავდა გეომეტრიულ ფიგურებს ან ფრანსი რატომ უწოდებდა აზრის ელიპსურ ვადმოცემას „გეომეტრიულ და პოეტურ სიცხადეს“; რას ნიშნავს საერთოდ „გეომეტრიულ სახეთა ჯამი“, რატომ ამბობს გალაკტიონი, „როგორც პოეტი და გეომეტრიო“, როგორია პოეტური და მუსიკალური თვალსაზრისით რეალური ნიშანთვითების აბსტრაქციული აღწერა მაშინ, როცა თვითონ მოკლებულია რეალურ ყოფიერებას, რატომ არ შეიძლება მათი ექსპერიმენტის ობიექტად ქცევა და დაკვირვება, როგორ ასახავს იგი ბუნებას უფრო ღრმად, სწორად და სრულად, რაც, გალაკტიონის თქმით, სამყაროს უფრო ნამდვილ სურათს ქმნის ვიდრე სინამდვილეა, რადგან იგი ცხოვრების კონტრასტულ წინააღმდეგობათა გამოსახვის უმაღლეს კოეფიციენტს აღწევს.

ვისაც აინტერესებს ამ კონტრასტების ბუნების გაგება, შეუძლია აქ მზეთა ორი სისტემის გალაკტიონისეული თვალსაზრისი ვაიხსენოს, მზეთა ორი ჩრდილიც — კეთილისა და ბოროტისა, რაც დედამიწაზე ერთიანდება, დაუკავშიროს მისივე „მსოფლიო მუსიკის“ გაგებას და გონების თვალთ მისწვდეს უძველეს ჩინურ მოძღვრებას (დასავლეთშიც ფართოდ გავრცელებულს), რის მიხედვითაც მუსიკალური კომპოზიცია წარმოიშობა ზომისაგან და ეყრდნობა დიდ ერთს, რომელიც თავის მხრივ ქმნის ორ პოლუსს, რითაც წარმოშობს ბნელისა და ნათელის ძალებს. იმავე თვალსაზრისითაა გასაგები ბოროტისა და კეთილის საწყისი მუსიკაში, როგორც „დიდი ერთის“ ორ პოლუსად (გალაკტიონი: მზეების) გაყოფისა და სხვადასხვა მხრივ მიმართული ენერჯის შედეგი. ამ ორი ენერჯის შეჭახება ქმნის კოსმოსურ მუსიკას და ისევ გალაკტიონის „ორი სტიქიის“ ბრძოლაში გამოისახება...

... ცხადია, აქ ბევრი რამ ნავარაუდევია ან ნაგულისხმევი, რაც ასევე მქლავნდება პოეტურ ინტეგრალებში. უნდა ითქვას, რომ ეს ისეთი იდეუმალებით მოსილი სფეროა, რაზედაც ჯერ კიდევ ეპიკურე გვაფრთხილებდა, ამისი არც ანალიზი შეიძლება და არც დაკვირვებამ, მაგრამ...

ერთი სიტყვით, პირველზე თანახმა ვარ, მეორეზე — არა. მე მგონი, დაკვირვებისა და ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა მაინც არსებობს. მ. ჰაიდლგერის აზრით, ამან უნდა გვიჩვენოს „რაც სიტ-

ყვებით გამოთქმული არ არის, მაგრამ მაინც ნათქვამია“, ცხადია, ლიტერატურული ვაგებით, თორემ, გეომეტრიულის სფეროში შეიძლება მეორეც მართალი იყოს. რაც შეეხება მუსიკოსებს, იმათ შეუძლიათ შემანის ცნობილ თეზას შეაფარონ თავი:

— ერთადერთი საშუალება — იმსჯელო მუსიკაზე, არის: მოისმინო და გაჩუმდე.

მეც შემეძლო, ამ საუბრების ნაცვლად ამის პერიფრაზი გაგვეკეთებინა და მეთქვა:

— ერთადერთი საშუალება — ისაუბრო გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებზე, არის: წაიკითხო და გაჩუმდე...

სხვაც ხომ იხვეწება: წაიკითხე ეს წიგნი და გაჩუმდიო, თუმცა გაჩუმება რას მოგეცემს! არაფერს! ამიტომ ნურც დაკვირვებაზე ვიტყვით უარს და ნურც გავჩუმდებით, მაგრამ რასაც ვიტყვი, ნუ მივიჩნევთ „დაქედილ ჭეშმარიტებად“. სჯობს, ყველამ ჩვენ-ჩვენი შთაბეჭდილებები გამოვთქვათ, რაც არავის არ დაავალდებულებს მათ გაზიარებას. ხომ შეიძლება ყოველივე ამან სულ სხვადასხვა შთაბეჭდილება მოახდინოს მკითხველებზე? ამიტომ აქ არც მოსამართლეებია საჭირო და არც მედიატორებია...

## უამის მოსვლა...

მე მგონი, დადგა დრო ყურე-მარეების მოსინჯვას თავი ვანებოთ და ყოველივე იმის გათვალისწინებით, რაც უკვე ითქვა პირდაპირ დავსვათ კითხვა: რა ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნები აქვს გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებს და რაშია მათი ნოვატორული ბუნება? ერთმნიშვნელოვან პასუხს ამ კითხვაზე, რა თქმა უნდა, ვერც ახლა გავცემთ, მაგრამ ვეცდებით იმ ხარადქვეულ ზევს-იუპიტერს „რქებში“ ჩავევლოთ ხელი და თუ ვერ დავიმორჩილებთ, იმას მაინც ვნახავთ, ქალღმერთმა ევროპამ როგორ მოხიბლა იგი და წამოაჩოქა თავის წინაშე... მერე მოტაცება... ზღვა... ტალღები და მათ მიერ დაბადებული აფროდიტე, პოეტები რომ ალეგორიულად „სიტყვა-აფროდიტეს“ უწოდებენ. იმათ იციან, რომ პოეზია სიტყვის ხელოვნებაა. სიტყვა კი ურთულესი ფენომენია. შეიძლება მეთქვა, დედამიწის მერვე საოცრებაა-მეთქი. პერდერი წერს: „დამიანის დამოკიდებულება სამყაროსთან თავისთავადაა სიტყვებზე დამოკიდებულიო“.

იმასაც ამბობენ, სიტყვა უდიდესი საიდუმლოებააო. როგორ

წარმოიშვა ის, რა პირველადი პროცესები განვლო, — არავინ იცის, ფანტაზიორობენ მხოლოდ: მატერიული სამყარო მენდელეევა თავის ცხრილში მოათავსა; სულიერი სამყაროს ცხრილს ვინ შეადგენს? ან იმას ვინ იტყვის, სიტყვებში როგორ გამოიხატება სამყარო? განა ჩვენ ვიცით, სიტყვის მაგიური ძალა როგორ იწვევს სახეს? ზოგი იმის წარმოდგენასაც ცდილობს, რა იყო მანამ, ვიდრე საგნებს სახელები დაერქმევოდა. საგნების გროვა, ანუ ქაოსიო, ამბობენ, ადრე ამას მითოსი „განმარტავდა“, ადამმა დაარქვა ყველა საგანს სახელი და ქაოსს რაღაც სახე მიეცა. რა თქმა უნდა, „რაღაც“, თორემ აბა, საგანთა სახელები როგორ გამოსახავენ სამყაროს. ეს დიდი საქმე სხვებთან ერთად პოეტებმა იკისრეს. შეუქმნელობის ბნელიდან წარმოიშვა სახეთა ფორმები, გაჩნდა პოეზია. თუმცა ესეც სადავოა თურმე. ემერსონი წერს, პოეზია უკვე არსებობდა ჟამის მოსვლამდეო. გალაკტიონი კი „ჟამის მოსვლისა“ (აღმოცენების) და პოეზიის (ლირიკის) საწყისის ერთდროულობას ცნობს:

აღმოცენების

წამიდანვე

გაჩნდა ლირიკა.

— წერს იგი. თუმცა ვინ რას გაიგებს, როგორი იყო ის მაშინ. მით უმეტეს, როცა ამბობენ, პოეზიისათვის სულაც არ არის სავალდებულო ლექსის ფორმა მიიღოსო. ყოველ შემთხვევაში, საერთოდ მიღებული აზრის მიხედვით, იქიდან მოკიდებული რაც პოეზია გაჩნდა, სულ ცდილობენ, როგორმე ჩაწვდნენ სიტყვათა შინაგან და გარეგან ბუნებას. დაბეჯითებით ვერ გეტყვით, მაგრამ არა მგონია, სიტყვის ეს ორგვარი ბუნება იმაზე უფრო ზუსტად გამოეხატოს ვინმეს, ვიდრე თავის დროზე სულხან-საბა ორბელიანს. იგი წერს:

სიტყვა განიყოფების სიტყვიერებაჲ სულისა შინაგან მდებარე სიტყვსა და ხმოანისა მიმართ; და არს შინაგანი მდებარე უკუშ სიტყვა მოძრაობა სულისაჲ განმსიტყვებლობითისა ძალი-სა შინა ქმნული...

პოეზია, უწინარეს ყოვლისა, სულის მოძრაობის „განმსიტყვებლობაა“, მაგრამ, ამასთანავე, „ფორმა სამყაროსი“ (რომ გრიე). როგორ მიიღწევა ეს, — საიდუმლოებაა. ამიტომ, რომ სპეცი-ალისტები სულ იმას ცდილობენ, გაიგონ რაშია პოეტური ხელოვნების ეს საიდუმლოება, მაგრამ...

აი, თქვენც ხედავთ, ეხლაც რამდენი გადაუჭრელი პრობლე-

მის წინაშე ვდგავართ. მთელი სიძნელე კი ისევ იმ „სიტყვებშია“ ჩასაიდუმლოებული, განსაკუთრებით პოეტურ სიტყვაში, რასაც გარკვეული განზომილებები არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს. პროფ. ა. გაწერელია ასე გამოხატავს ამ აზრს:

— სიტყვა ენაში სხვა ფუნქციითაა დატვირთული, სალექსო ენაში კი — სხვა დანიშნულებით. ლექსში იგი კონსტრუქციის წევრია და ა. შ.

ყოველივე ეს უფრო რთულდება, როცა თანამედროვე პოეზიასთან, კერძოდ პოეტურ ინტეგრალებთან გვაქვს საქმე, რადგან აქ ცნება კარგავს თავის შინაარსს და, როგორც ფიზიკოსები წერენ, შინაარსისაგან გათავისუფლებულ სტრუქტურულ მთლიანობაში იძენს „აბსოლუტურ აზრს“. აბა, ფიზიკოსებს ეს როგორ გაუკვირდებათ, როცა მატერიას ენერგიად აქცევენ, ზოგჯერ კი არც ანსხვავებენ მათ. რაც შეეხება „აბსოლუტურ აზრს“, პირველად იგი დოსტოევსკიმ იხმარა, ხოლო შემდეგ ფიზიკოსებმა გამოიყენეს და თავისებურადაც განმარტეს:

— ესა თუ ის თვისება, სიდიდე, ცნება იწოდება აბსოლუტურად, თუკი ის ინარჩუნებს თავის აზრს და მნიშვნელობას, იმისგან დამოუკიდებლად, არსებობს თუ არა სიდიდეთა და ცნებათა სხვა თვისებები...

მე მგონი, ეს „აბსოლუტური აზრი“ ახასიათებს როგორც მუსიკალურ ენას, ისე მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზე აგებულ პოეტურ ინტეგრალებს. ამიტომაც, რომ აინშტაინი თეორიულ ფიზიკასაც სამყაროს შეცნობის იმავე ამოცანებს უსახავს, რასაც პოეზიას, მუსიკას, მხატვრობასა და ფილოსოფიას...

სამყაროს შინაგანი კანონზომიერების შეცნობა იძლევა მწყობრ სურათს, რასაც ლაიბნიცმა „საწყისის ჰარმონია“ უწოდა. აინშტაინს მიაჩნია, რომ ამ პრობლემების სირთულე კვანტურმა ფიზიკამ გადაძლიერა. რატომ? ვერაფერს გეტყვით, ის კი ვიცი, რომ ერთ დროს ნოვალისი „ს უ ლ ი ე რ ი ფ ი ზ ი კ ი ს საფუძვლებზე“ წერდა და გულისხმობდა — დმერთს, თავისუფლებას, უკვდავებას... საერთოდ ეს რთული საკითხია. ეს სირთულე კი, როგორც ვნახავთ, უმთავრესად ინტეგრალური პოეტური ენის თავი-სებულებითაა გამოწვეული...

## პოქის ბედი

### ოცნებას ვღერის...

#### მათემატიკური სინტაქსი...

„ენა სახეა მწერლისაო“, ამბობს ვაჟა-ფშაველა. მართლაც! პოეზია ენის ესთეტიკაა და აქ ყველაფერი — ცოდვაც და მადლიც სიტყვას ეკისრება. ილიას აზრით კი „სიტყვა პირდაპირი გამომტყმელია სულის მდგომარეობისა“. თუმცა სიტყვაც არის და სიტყვაც! როცა ამბობენ, „პოეტური სიტყვაო“ ეს უკვე მის განსაკუთრებულობასა და სპეციფიკაზე მიუთითებს. რაც შეეხება „პოეტურ ინტეგრალებს“, აქ სიტყვას სრულიად თავისებური დანიშნულება აქვს, რადგან ენის კანონზომიერება არ არის ტექსტით განსაზღვრული, ხოლო გამოსახვის სახეობრივი სტრუქტურა ადვილს უფრო ხშირად სიტყვის კულტურას უთმობს. ამიტომაც, რომ პოეტებს „ხელჩართული ბრძოლა“ აქვთ გამართული სიტყვებთან.

გოეთე ამბობდა, პოეზია ენაზე ძალდატანებააო.

კ. გამსახურდია კი ასე:

— დღედაღამ ებრძვის პოეტი სიტყვების მასას, როგორც მოქანდაკე მარმარილოს ლოდებს ან ქვის მკოლავი — ქვებისას...

ეს იმისთვის, რომ პოეტებმა სიტყვები მთლიანად დაიმორჩილონ, რათა ნებისმიერად გამოხატონ ბუნება. ხდება პირიქითაც.

ვ. გაფრინდაშვილი წერს:

— პოეტი უნდა ებრძოდეს ბუნებას და აქციოს იგი თავისი სიტყვების ტყვედ...

ეს ბრძოლა კი გაშმაგებულია, რადგან არც სიტყვებია ასე ადვილად დასამორჩილებელი და არც ბუნება. რემი დე გურმონის აზრით, სიტყვა ქალივითაა. მისი იდუმალი წადილია, დაიმორჩილოს მამაკაცი და თვითონაც იქცეს მის მონად. ამიტომ ქალს (სიტყვას) უნდა თმებში ჩაავლო ხელი, ტანისამოსი (გრამატიკუ-

ლი წესები) შემოაძარცვო, დაიურვო და შიშველი დააჩოქო პოე-  
ზიის საკუთრებეველთან. გალაკტიონსაც, ალბათ, ამგვარი ყინი ათ-  
ქნევენებს:

პოეზიას ოდიდანვე  
სიტყვებთან ბრძოლა და დაძლევა  
ჰქონია ყინად...

ეს ბრძოლა სიძულვილსაც იწვევს და აღტაცებასაც. გოეთე ამ-  
ბობდა, მთელი სიცოცხლის მანძილზე ყველაზე მახინჯ ენას ვებ-  
რძოდო. ფიქრობენ, პოეტებს ის ენა მიაჩნიათ მახინჯად, რო-  
მელთანაც ბრძოლა უხდებათო. ეს, ალბათ, ისეა ნათქვამი, დედა  
ჩემი შვილს მოფერებით ეტყვის, „ახ, შე საძაგელო, შენაო“, თო-  
რემ, აბა, პოეტებს მშობლიურ ენაზე სასიქადულო რა ეგულებათ?

ისე, მე თუ მკითხავთ, სიტყვებთან „ბრძოლაც“ სხვადასხვანაი-  
რია. ზოგისთვის ეს უფრო „უგეში“ (გალაკტიონი ხმარობს ამ სიტ-  
ყვას) ცხენების დაურვებას ჰგავს, მათი ველური ყინის დამორჩი-  
ლებას, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში — დატყვევებას, როგორც  
სხვები სჩადიან. დაურვებული (გახედნილი) ცხენი (სიტყვა) უფ-  
რო ადვილი მოსახმარია. იგი მხედრის ნება-სურვილს ემორჩილე-  
ბა. მერე კი ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თვითონ მხე-  
დარი (პოეტი) როგორ მოექცევა მას: ოთხთვალაში შეაბამს, მძიმე  
ტვირთს აჰკიდებს თუ ნაბადზე აცეკვებს. სინამდვილეში ასეც  
ხდება და ისეც. ზოგიერთი „მხედარი“ ისე შებოჰავს ცხენს (სიტ-  
ყვას) მოსართავებით (გრამატიკა, სემანტიკა, სინტაქსი), რომ იმ  
საცოდავს სუნთქვა უჭირს, ძალა ელევა და აკაკი ბელიაშვილის  
ქოჩორასავით მიჩაქჩაქებს ერთსა და იმავე გზაზე — სამტრედია-  
იდან ხონამდე და ხონიდან — სამტრედიაამდე...

სხვებთან დაურვებული ცხენები (სიტყვები) უფრო თავისუფ-  
ლად არიან, ზოგჯერ თონარიკითაც დადიან, მაგრამ...

მაგრამ ის არის, რომ პოეტური ინტეგრალები ამ შემთხვევა-  
შიც სხვაა. აქ სიტყვები კენტავრებივითაა. ისინი ისე ლაღად დაჰქრი-  
ან წარმოსახვის სფეროში, რომ აღარც აღვირი აწუხებთ და აღარც  
მოსართავები. რაც მთავარია, არც თავიანთი ბუნებით (ცხენის  
შინაარსით) არიან შებოჰილნი. მათ არ სურთ, იყვნენ ეს ან ის —  
ცხენი ან ადამიანი. მხოლოდ მათი პირობითი ერთიანობა ქმნის  
წარმოსახულ და არარეალურ სახეობას, განსაზღვრულს. ამას ან  
იმას, ე. ი. ცხენს ან კაცს. საინტერესოდ განმარტავს ამგვარი ცხენ-  
კაცის — „იპპოკენტავროსის“ წარმოსახულ (მოგონილ) და არა-

რეალურ ერთარსებობას („შეგუამებას“) სულხან-საბა ორბელიანი:

— 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-კაციასათა ესრეთ აღწმასნეს...

მე ტექსტოლოგი არა ვარ და ვერც დავიჩინებ, მაგრამ ვფიქრობ, საბასთან „აღწმასნეს“ კი არ უნდა იყოს (ეს, ალბათ, კორექტურული შეცდომაა), არამედ „აღწმასნეს“, რადგან თვითონ საბასთან სიტყვა „აღწმა“ განმარტებული არ არის, სამაგიეროდ წერია: აღწმა — ათქლეფა, რაც აზრობრივადაც შესაფერისია კონტექსტისათვის. ალბათ, სიტყვათა ამგვარი ანტინომიური „შეგუამებით“ თუ „ათქლეფით“ იქმნება სახეობრივი მეტყველების ზერეალური (მოგონილი) შესაძლებლობანი პოეზიის ინტეგრალეზში. ეს კი იგივეა, რაც, ისევე იმ „ორი სიტყვის შეერთება განუსაზღვრელ მესამის კონგლომერატში“. თვით ეს „კონგლომერატიცა“ და აღწმა-ათქლეფაც — სინონიმური ცნებებია. ისინი „მოგონებით გუამობენ“, ამიტომ „ძნელ საცნაურ“ არიან. საბას აქვს ასეთი გამოთქმაც: „მარაგით ზრახუა“. სიტყვა „მარაგს“ იგი ასე განმარტავს: „ცაჲ 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 ინტეგრალეზში სიტყვები, ცნებები ისე ბუნდოვანია, „ვითარცა ღრუბელი ემოსოს“, თანაც მრავალმნიშვნელოვანი („ორ სამ რიგად, გაისინჯოს“), ე. ი. კაციც არის, ცხენიც და „მოგონილი“ იპოკენტავროსიც, როგორც მათი „შეგუამება“...

მოგეხსენებათ, ასე იპოკენტავროსისებურად „შეგუამებული“ სიტყვებია გალაკტიონთან: ელამი მზე, შიშველი შუქი, ბებერი ქარი, შემოღამების ცელი, დემონის წარბები, ჭარხლის ხარხარი და სხვა.

გარდა ამისა, გალაკტიონი ზოგჯერ სიტყვა-კენტავრებსაც (ე. ი. „მოგონილს“) ქმნის. ამის მაგალითებია: მთვარით მონამკედარი, ცა ზოშავთვალე, გაღვიძებას ესაღარები, ბნელ ღამეს ააქარცივებს, ჰქვია მიმოსინათლობა, ქალნი მომიმოზენი, ვაზების ჩამორხევანი, თოვლით გაღიბაღება, სხივს მომაკრძალებს, უსხივიცისკარა, სულნაღრძობი და ა. შ.

ამგვარი მოგონილი თუ „შეგუამებული“ (ანტინომიური) სიტყვები მართლაც კენტავრებივით არიან განთავისუფლებულნი „გრამატიკული მოსართავებისაგან“.

ალბათ, ამიტომაც, გალაკტიონის ინტეგრალური პოეზიის „მომოსინათლობაზე“ რომ ვფიქრობ, ისევ გერმანელი მხატვრის სურათი „დევენა“ (die Verfolgung) მაგონდება:

შავი კენტავრი მისდევს თეთრ კენტავრს ტყეში... მისდევს, მაგრამ ვერ ეწევა. თეთრი კენტავრი — ქალია, ველს რომ იღვრებს და იცინის, შავი კი — ვაჟი. ის იძაბება, იწვლება, ხელებს მისკენ იწვდის, მაგრამ თეთრი კენტავრი მაინც წინ მიჰქრის. მისი მომხიბვლელი ღიმილი ახელებს შავს და იგი სულ სრბოლად იქცევა, ნდომად, სურვილად... თეთრი კი კეკლუცობს და მაცდურად იცინის, გულმკერდი გაუღვლია, ველი მომხიბვლელად მოუღვრებია და იცინის...

ამ მაცდური სიცილით უხმობს იგი შავ კენტავრს ტყის სიღრმეში...

ვინ იცის, დაეწევა თუ არა შავი კენტავრი თეთრ კენტავრს, ან თეთრი თუ მოუცდის სადმე ამაო სრბოლით გახელებულ შავ მღევარს... და მაშინ...

მაშინ მათი ნებაა, შემდეგში როგორ მოიქცევიან — ხელიხევადახვეულნი შეეყვებიან ტყის სიღრმეს, თუ ენებით გახელებულნი წიხლებს დაუშენენ ერთმანეთს.

კენტავრები ხომ „მოგონებით შეგუამებულნი“ არიან, ამიტომ „მათი მესამის“ არჩევანი ყოველთვის თავისუფალია...

... ასეა პოეტურ ხელოვნებაშიც, განსაკუთრებით კი ინტეგრალურებში, სადაც სიტყვებს სრული თავისუფლება აქვთ მინიჭებული. აქ „პოეზია წინააღმდეგობას უწევს სიტყვებს“ (ჯ. სანტაიანა). ამიტომაც, რომ პოეზიის სამყაროში ნამდვილი ბრძოლის ველია გაშლილი. სიტყვები ცდილობენ, როგორმე გაითავისუფლონ თავი „სინტაქსის ტირანიისაგან“, მაგრამ უჭირთ; მძიმე ბორკილება ადევთ და იმიტომ. ამის გამოა, რომ პოეტები ზოგჯერ ამრეზით უყურებენ „ენათმეცნიერ-გრამატიკოსებს“. მანდელშტამი წერს:

— მთელი ჩვენი მოძღვრება სინტაქსის შესახებ — სქოლასტიკის უმძლავრესი გადმონაშთია, და თუ ფილოსოფიასა და შემეცნების თეორიაში იგი თავის კუთვნილ, სამსახურებრივ ადგილასაა დაყენებული, ხოლო სრულიად დაძლეული მათემატიკაში, რომელსაც თავისი დამოუკიდებელი თვითმყოფი სინტაქსი აქვს, ხელოვნებათმცოდნეობაში სინტაქსის ეს სქოლასტიკა უძლეველია და ყოველ საათს კოლოსალურ ზიანს აყენებს მას...

ამას იმიტომ მოგახსენებთ, რომ პოეტურ ინტეგრალებსა და „მათემატიკურ სინტაქსს“ შორის ნათესაობაზე მივუთითო. ეს აუცილებელია, რადგან ჩვენ მაინც თუ არ გავითავისუფლეთ თავი ი? „სქოლასტიკური სინტაქსისაგან“, პოეტურ ინტეგრალებში სულაც ვერ გავერკვევით. იმასაც ვფიქრობ, რომ მხოლოდ ამ ასპექტში თუ შეიძლება გასაგები გახდეს, რატომ ამბობდა ფლობერი, დრო დადგება და პოეზია აღგილს ალგებრასა და მუსიკას შორის დაიჭერსო. მათემატიკა და ალგებრა ამ შემთხვევაში ხარისხის საქმეა. ამისთვის მოგაგონებთ პ. ვალერის სიტყვებს, „რასაც სხვები მათემატიკურად გამოსთქვამდნენ, მალარმე ალგებრის მეოხებით აღწევდაო“. ამგვარი ურთიერთობის დადგენა პოეტურ ინტეგრალებში უაღრესად რთული საქმეა. იგი მხატვრული კომუნიკაციის თავისებურებას ეხება და არსებითი მნიშვნელობა აქვს მისთვის. ინტეგრალებში ეს, როგორც მოგახსენეთ, „გონების რუტინისა“ და პოეტური ტექსტის რღვევასთანაა დაკავშირებული, ნაგრამ ყოველგვარი რღვევა როდი იძლევა მხატვრულ ეფექტს. ერთ შემთხვევაში იგი ტექსტის უბრალო დაშლაა, უმიზნოცა და უშედეგოც; მეორეში კი — პოეტური „გამოსახების“ ინტეგრალური სახე.

გალაკტიონთან პირველის მაგალითები არ არის, მეორესი, — რამდენიც გნებავთ. აი თუნდაც ჩვენთვის უკვე ცნობილი ნიმუშები:

- ... მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა.
- ... ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი.
- ... იყო ახალი ქროლის ფერები.
- ... ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით.
- ... შეღამებული დილების ლანდი.
- ... ივლისისფერი ყინვის თასები.
- ... მწუხარების ყელით გადაქანება.
- .. თვალეებში ოხრავს ფოთოლთა ჩრდილი.
- ... მოაქვს ჰალეების სული მცურავი.
- ... ჩვენ ერთად მოვრკალეთ ლოდინი და რიცხვი.
- ... და შემოხაზა გამოუცნობ ნების რკალები.
- ... უეცრად შემკრთალ შუალამის — მღვრიე მტევანი.

ასეთ შემთხვევაში საქმე იმდენად გრამატიკული წესების უგულვებელყოფასთან კი არ გვაქვს, რამდენადაც სტროფების სინტაქსური წყობის რღვევასთან. ზოგან ეს ძლივს შესამჩნევია, მაგრამ მაინც არის, ვთქვათ ლექსში — „ღამე ხეობაში“:

თეთრი და მზიანი გათავდა დღეობა,  
ახალი გრიგალი მთებიდან ტრიალებს.  
ლანდები გვიანი ავსებენ ფიალებს  
სიერცეა მაღალი და სულის ტყვეობა.  
იალებს და ქრება და ისევ იალებს...  
ასე რომ ჰკვიფან რა უნდათ ტიალებს?  
მომაკედავ დემონის ხრიალით ხრიალებს  
გრძნეული ხეობა...

სხვაგან უფრო თვალსაჩინოდ:

საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების,  
სადაც რომ იმალება, იაგუნდი, ლალები!  
საიდუმლო მღერალი, კიდევ მრავალფერ ალით:  
ასეთია მფარველი — საყვარელი თვლები!

საიდუმლო ალები! ისევ მომეძალება  
უმიზეზო წვალება და ლურჯი მწვერვალები!  
ვარსკვლავებით მწირველი, ლოცვა — გასაკვირველი,  
ასეთია პირველი ტრფობის ინტეგრალები!

სერაფიმთა ბაგეზე უნაზესი, ფაქიზი —  
რაინდობად მაქებებ შორით უმხურვალესი!  
საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების  
სადაც რომ იმალება შორეულთა ალერსი!

ქრება ქარში შანდალი (ოცნება შარშანდელი)  
და თამაშში მანდილის ჰქრიან თებერვალები!  
საიდუმლო ალები! ისევ დამევალება  
უმიზეზო წვალება და ლურჯი მწვერვალები!

მთავარი აქ იმის გარკვევაა, თუ რა ქმნის ამ განსხვავებას. სპეციალისტები ასეთ კითხვასაც სვამენ: რატომ არის, რომ ერთ შემთხვევაში დამთავრებული ნაწარმოები ქმნის ნაწყვეტის შთაბეჭდილებას; ხოლო მეორეში ნაწყვეტი — დამთავრებულისას (გალაკტიონი: „სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს უფრო მეტს“... და სხვა). იქნებ იმიტომ, რომ ეს მრავალმხრივი ასოციაციების შესაძლებლობას ქმნის. ჩვეულებრივი ტექსტი, როგორც წესი, ერთმნიშვნელოვანია („შენ ჯვარს იწერდი იმ დამეს, მერი“...), ინტეგრალური კი („ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“) თავის გარშემო ქმნის „მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობათა ველს“. ამბობენ, რაც უფრო ღრმაა ნაწარმოები, მით უფრო ვრცელია ეს ველიო. იგი ხშირად სტრუქტურულად მოსალოდნელი ნორმისაგან გადახვევით ჩნდება, თუ, რა თქმა უნდა, ამგვარი გა-

დახვევა იქცევა ახალი მხატვრული ინფორმაციის წყაროდ (გაიხსენეთ რილკე: „ჩემი სისხლი უფრო გ რ ძ ე ლ ი ა“...).

გალაკტიონი: „ჩამავალი მზე ლურჯი ხელებით“...

ეს იქნებ, ლოგიკურ-სემანტიკური თვალსაზრისით ძნელი გასაგები იყოს, მაგრამ ინტეგრალური წარმოსახვის მიხედვით, უაღრესად ნათელი სახეა, თუმცა ამ თვალსაზრისის ბევრი ასპექტი დღემდე დავას იწვევს, რაც იმ დროს დაიწყო, როცა თანამედროვე პოეზია ყალიბდებოდა. ეს გასაგებიცაა, რადგან პოეტურ სიტყვას თავისებური, ძველისაგან განსხვავებული ფუნქცია აკისრია თანამედროვე პოეზიაში. ბევრი ენათმეცნიერი, პოეტი თუ ლიტერატურათმცოდნე ცდილობს ამ თავისებურებაში გარკვევას, საყურადღებო დასკვნებიც არის გამოტანილი, მაგრამ დავა არამცთუ დაცხრა ამ ნახევარი საუკუნის მანძილზე, არამედ უკანასკნელ წლებში კიდევ უფრო გამწვავდა. ეს მრავალ საკითხს ეხება, მაგრამ ჩვენ რამდენიმეზე შევჩერდებით, ისიც მოკლედ, რათა ამ საკითხისადმი გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების დამოკიდებულებისათვის მეტი დრო და ადგილი შემოვინახოთ.

### საკუთარი სილამაზე...

მთავარი აქ პოეტური სიტყვის ალოგიკურობის საკითხია. ზოგი ამ შემთხვევაში სრულ უკიდურესობამდე მიდის და ამბობს, პოეტური სიტყვა თავისი ბუნებით ალოგიკურია, იგი შეიცავს აზრობრივ შინაარსს, მაგრამ ამით არ ამოიწურებაო. ან სხვაგვარად: ბევრით სტრუქტურას შინაარსის გარეშეც შეიძლება ჰქონდეს ეგზისტენციური მნიშვნელობა. ზოგჯერ ასეცაა, მაგრამ ამ დებულების დაკანონებას და უკიდურესობამდე მიყვანას ფორმალისმამდე მივყევართ. ამიტომ ზომიერებაა საჭირო. პოეტური სიტყვა, როგორც მოგახსენეთ, ცნების პირდაპირ შინაარსსაც გამოხატავს და შესაძლებელსაც. ეს კარგა ხანია გაიგეს ლიტერატორებმა და ენათმეცნიერებმა კი არა, ფიზიკოსებმაც.

ა. აინშტაინი წერდა:

— სიტყვა მარტო ის კი არ არის, რასაც გამოხატავს, არამედ ასოციაციათა ის კომპლექსიც, რასაც იწვევს...

ეს განმარტება ზუსტია და იგი ინტეგრალური პოეზიის არსს ეხება. ამიტომ მოჰყვა ამას მეორე საკითხი — ცნებისა და სიტყვის ურთიერთობის შესახებ. პოეტური თვალსაზრისით ესეც უაღრესად მნიშვნელოვანია. ამბობენ, სიტყვა დამოუკიდებელია ცნე-

ბისაგან, სამაგიეროდ, ცნება დამოკიდებულია სიტყვაზეო. მათ შორის მნიშვნელოვან სხვაობაზეც მიუთითებენ, მაგრამ იმასაც ამბობენ, რომ ცნებას მაინც არ შეუძლია სიტყვის გარეშე არსებობა. ამრიგად, პოეტები და მუსიკოსები რომ აცხადებენ: არ გვინდა სიტყვაო, მე მგონი, ისინი უფრო ცნებას გულისხმობენ, თორემ პოეზია როგორ იარსებებს სიტყვის გარეშე! მუსიკოსებს ეს შეუძლიათ და, თუ უნდათ, მათი ნებაა — წერონ სიმფონიური და სხვა ისეთი ჟანრის ნაწარმოებები, სადაც სიტყვები საჭირო არ არის, მაგრამ პოეტები? აკი მოგახსენეთ, რომ ვერლენისებური „უსიტყვო რომანსები“ ფიქციაა. სამაგიეროდ ცნების პირდაპირი შინაარსისაგან გათავისუფლებული სიტყვები კი შესაძლებელია. საინტერესო შეხედულებები აქვს ამ საკითხზე ბ. კროჩეს (იხ. ე. თოფურიძე, „Эстетика Бенедетто Кроче“). მისი აზრით, აზროვნება იყენებს სიტყვებს, როგორც ნიშნებს ცნებებისა და კატეგორიების აღსანიშნავად. აზროვნების მიერ გამოყენებული სიტყვა ფაქტიურად ცნება კი არ არის (გალაკტიონი: „არ მინდა სიტყვა, არ მინდა სიტყვა“), არამედ ნიშანი (გალაკტიონი: „ნიშნადობა“). პოეტური სიტყვა კი არის სახე (ეს არ შეიძლება გალაკტიონს არ უნდოდეს, რადგან ის ამის ოსტატია). ამიტომაც აუცილებელი პოეტური სიტყვის მხატვრული სტრუქტურის დადგენა. ან აუცილებლობას კი შემდეგი გარემოება განაპირობებს: სიტყვას, როგორც ლინგვისტურ მოვლენას (თავისი ლექსიკით, გრამატიკით, ფონეტიკით) და სიტყვას, როგორც ცნებას ან ლოგიკურ კატეგორიას შორის დგას სიტყვა-სახე (მალარმე ამბობდა, „მუსიკალური სიტყვა-სახეო“), რომლის მნიშვნელობა თუ ღირებულება არ დაიყვანება არც ლექსიკურ და არც ლოგიკურ მნიშვნელობამდე. ყოველივე ამას უშუალო კავშირი აქვს გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალუბთან. სწორედ აქ არ შეიძლება სიტყვა-ცნების და სიტყვა-სახის გაიგივება. პოეტური სიტყვა არის სახე და მას, უწინარეს ყოვლისა, აქვს მხატვრული და არა ლოგიკური დანიშნულება. ამიტომ სწორია ის მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც პოეტური სიტყვა უმთავრესად განხილულ უნდა იქნეს ესთეტიკური და არა ლოგიკური თუ ლინგვისტური თვალსაზრისით. სხვაგვარად არც შეიძლება, რადგან პოეტურ სიტყვას თავისი სპეციფიკა და კანონზომიერება აქვს. ასეც ამბობენ:

— პოეტური სიტყვა საგნის ნიშანი კი არ არის, არამედ თვით საგანი. იგი რეალობას კი არ აღნიშნავს, არამედ იწვევს მას...

ამიტომ პოეტური სიტყვა არ არის მყარი სემანტიკური ერთე-

ული. იგი არც შეიძლება იყოს ლოგიკური აქტივობის ნაყოფი, პოეტური სიტყვა ყოველთვის ფანტაზიის ნაყოფია (გალაკტიონი წერს, „სნებიანი ფანტაზიისო“), მისი ბუნება სახეობრივია. და თუ სიტყვა სახეა, იგი არ შეიძლება ნიშანი იყოს. ამასაც წერენ: „სიტყვა არასოდეს არ არის კონვენციური ნიშანო“. ეს კროჩეს აზრია, რასაც სამართლიანად აკრიტიკებენ მისი ოპონენტები, რადგან იგი ვერ ამყარებს კავშირს აზრსა და სახეს შორის. ამის გარეშე კი პოეზია კარგავს თავის ღირებულებას. სინამდვილეში კი ასე არ არის. ინტეგრალებში ცნებები, რომელთაც დაკარგული აქვთ თავიანთი პირდაპირი შინაარსი, მრავალნაირ მნიშვნელობას იძენენ პოეტური სტილის შინაგან სტრუქტურაში... ამას ასე აღმალებული ტონითაც გადმოსცემენ:

— სიტყვა თავისუფლდება ცნებისაგან, იშორებს მას, როგორც ნაჭუჭს (მითიურ ლედას მსგავსად) და ბრწყინავს ქალწულებრივი სილამაზით...

ასეთ „სხივოსან სიტყვებს“, ფლობერის აზრით, დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულებაც აქვს, რასაც გალაკტიონიც აღიარებს:

-- თანამედროვე მგოსნისათვის სიტყვას, მისი აზრის მიუხედევად, აქვს თავისი საკუთარი სილამაზე და ფასი, როგორც ძვირფას ქვებს, ყელსაბამ მარგალიტებს ან ბეჭდებს.

მან ისიც იცის, რომ სიტყვა ზოგჯერ მეტს ნიშნავს ვიდრე არის. ამ „მეტს“ სხვა სიტყვასთან ანტინომიური ურთიერთობა ან პროექციის შეცვლა იწვევს („შემოღამება“ პლიუს „ცელი“ უდრის „შემოღამების ცელს“). ასეთ შემთხვევაში პატარა უფრო დიდის ნაწილი ხდება, რასაც ეწოდება „დეტალის ტრანსფიგურაცია მთელში“. ეს მარტო სიტყვებს კი არა, პოეტურ სახეებსაც ეხება. გალაკტიონი წერს:

— რომ შექმნა რაიმე დიადი, უნდა გახდეს მთელის შენის არსებით მეორე, უფრო დიადის ნაწილი. შეუცნობელი ინტუიცია თუ შეგაძლებინებს დანახვას და მტკიცედ შეგრძნებას იმ მეორე სიდიადისას...

### ჰქრიან თებერვალეები...

ასეა. პოეტები სიტყვაში უფრო მეტს ეძებენ, ვიდრე მათი სემანტიკური მნიშვნელობა გამოხატავს. ადამიანშიც. ერთხელ კი-

დევ შეგახსენებთ კლოდელის სიტყვებს: მე ვეძებ რაღაცას, რაც ჩემში ჩემზე მეტი იქნება.

პოეტებიც ეძებენ იმას, რაც სიტყვაში სიტყვაზე მეტია. ეს, როგორც მოგახსენეთ, უმთავრესად სიტყვების ანტინომიურ კავშირში ჩნდება. გალაკტიონი ფართოდ იყენებს ამ შესაძლებლობას. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია ავიღოთ თუნდაც ცნება „ქარი“. რადარანაირი რაკურსით არ გვიჩვენებს იგი ამ სიტყვას! მწარე ქარი, ბებერი ქარი, დაღლილი ქარი, მზიანი ქარი, თეთრი ქარი, ქარის სიმძიმე, სადღაც შორს მუსიკა ქარივით კითხულობდა, ფიქრები ქარის ქვეთინში კვდება, ქარის აკორდად გარდაქმნილი ჩემი არსება, მის თვალწინ ქარივით დგებოდნენ ყოველდამ ფერმკრთალი ქალები და სხვა და სხვა.

ან, ვთქვათ, სიტყვა „ღამე“: დაკრილი ღამე, უსივრცო ღამე, მზიანი ღამე, მწვანე ღამე, შემკრთალი ღამე, ღამის ღამე, მარტობის მტევნებით დახურული ღამე და ა. შ.

მსგავსი მაგალითი უამრავია. სიტყვათა ამგვარი ანტინომიური შეკავშირებით (საბა: „შეგუამებით“) აღწევს გალაკტიონი მხატვრულ ეფექტს:

- ... ხედვაში ხანჯლის არის ციება;
- ... მტევნები სავსე მზის ალუბლებით.
- ... კბილები — თეთრი ძაღლები  
მიღრენენ, არაფერია.
- ... ძვირფასო, სული მევსება თოვლით.

როცა გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებში ცნების პირდაპირი შინაარსის „შთანთქმაზე“ ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს ასეთი მოვლენა: ავიღოთ ცნება „თებერვალი“. მისი პირდაპირი მნიშვნელობა ყველასთვის ცხადია, მაგრამ გალაკტიონთან ზას სულ სხვა ფუნქცია აქვს დაკისრებული. იგი წერს: „ბელსა-ხოცების ჰქრიან თებერვალები“. მე მგონი, ნათელია, რომ ცნება „თებერვალი“ და პოეტური სიტყვა „თებერვალი“ სულ სხვადასხვაა და კონტექსტში მას თავისი საკუთარი ემოციური შინაარსი აქვს, რაც სიტყვის შემოქმედებითად ცვალებადი ბუნებითაა განპირობებული. ცნებაში კი, სიტყვის ამგვარი ექსპრესიულ-ემოციური ელემენტი არ შედის. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან პოეტური სიტყვა, გარდა პირდაპირი მნიშვნელობისა, წარმოდგენისა და ემოციის კატეგორიაცაა. მისი მნიშვნელობაც და, თუ გნებავთ, მისი ლოგიკური შინაარსიც უკვე ეგ არის. შეიძლება ამ ორ „თებერვალს“ შორის რამე ასოციაციური კავშირიც იყოს, მაგრამ ამის მექანიზმი ძნელი დასადგენია, ალბათ შეუძლებელიც, თუ, რა

თქმა უნდა, ჩვენს საკუთარ წარმოდგენებს არ ჩავთვლით ასეთად.

რაც შეეხება „ცნებასა“ და „სიტყვიერ მნიშვნელობას“ შორის განსხვავებას და მსგავსებას, აქაც კატეგორიულად საწინააღმდეგო მოსაზრებებია გამოთქმული: ერთნი ამტკიცებენ, რომ ცნება და სიტყვის მნიშვნელობა ერთი და იგივეა, მეორენი არ ეთანხმებიან ამას და აცხადებენ:

— ვინც სიტყვის მნიშვნელობასა და ცნებას შორის იგივეობის ნიშანს სვამს და ფიქრობს, რომ მნიშვნელობა ყოველთვის ცნებაა... უარყოფს პოეტური სიტყვის ობიექტურ ხასიათს...

ამ ორი დიამეტრალური თვალსაზრისის ასე შერიგებასაც ცდილობენ:

— პოეტური სიტყვის მნიშვნელობას შეგვიძლია ცნებაც ვუწოდოთ, თუ მისთვის ემოციურ შეფერილობასაც ჩავთვლით.

ვინ მართალია და ვინ — არა, ეს ჩემი საქმე არ არის, მე ის ვიცი მხოლოდ, თანამედროვე პოეზიაში, ე. ი. გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალეშიც, ცნება ხშირად კარგავს თავის შინაარსს და ასევე ცნებისმიერებას მოკლებული სიტყვებთან ერთად ქმნის ახალ ესთეტიკურ ფენომენს, ე. წ. „განუსაზღვრელი მესამის კონგლომერატში“; ეს მესამე კი მხატვრული მნიშვნელობის ობიექტური არსებობაა. ამიტომ მსჯელობის კატეგორიული ტონი და ერთნაირი ლოგიკური სქემები ამ შემთხვევაშიც მიუღებელია. უჩრავლეს შემთხვევაში ერთიც არის და მეორეც: ცნებაც და პოეტური სიტყვის მნიშვნელობაც. აი თუნდაც გალაკტიონის ლექსი „ავტომობილი“. თემა: ავტომობილი; ლოგიკური სიტყვა: ავტომობილი; ცნება: ავტომობილი; ცნების შინაარსი: ავტომობილი; ნიშანი: ავტომობილი.

ეს ყველაფერი გასაგებია, ლოგიკური, სემანტიკური, მაგრამ... აბა, ახლა ნახეთ:

... ავტომობილი მოაფრენს მაისს.

... ედება სხივის ანთება ჰაერს.

... ლანდების ზოლი გედივით ჰკივის.

ან მთელი სტროფი:

ბორბალი მალე ავიდა ჰაერს,

ორფერი ალით ბაგეთა რკალი,

იქნება ქარში ახალი დავა,

ვინაა ქალი, ლამაზი ქალი?

ეს უკვე პოეტური სიტყვებია, სიტყვა-სახეები. მათი „მნიშვნელობა“ მყარი არ არის. არც ლოგიკური: ავტომობილი მაისს ვერ გა-

აფრენს, სხივი ანთებასავით ვერ მოედება ჰაერს, ლანდების ზოლი გედებივით ვერ დაიწყებენ კვილს, ბორბალი ჰაერში ვერ ავა და სხვა... ყვლაფერს ერთად კი, პოეტურ სტრუქტურაში თავისებური მნიშვნელობაც აქვს, აზრიც და ლოგიკაც.

რას იზამთ, ეს პოეზიაა!..

... ახლა ის ვიკითხოთ, არის ეს კომუნიკაციური თუ არა? ზოგჯერ არის, ზოგჯერ — არა. საქმე ისაა მხოლოდ, რომ კომუნიკაციის საშუალება იმდენად მრავალნაირია, არც აქ შეიძლება კატეგორიული ტონით ლაპარაკი: არის ან არ არის. ამას ისა სჯობს, რომ აქაც ასე ვთქვათ: არც არის და არც არ არის. ეს ჩვენზეცაა დამოკიდებული, ჩვენი წარმოსახვის უნარზე, ჩვენს ასოციაციებზე, სწორედ რომ ასოციაციებზე, რადგან აქ ავლენს ლექსი თავის ნამდვილ სახეს. ამიტომაც იგი უადრესად ინდივიდუალური. ჯერ კიდევ პერდერი წერდა, რომ პოეტური სიტყვა „სულის სიტყვაა და ინდივიდუალურს გამოხატავს“. იგი უმთავრესად დამოკიდებულია პოეტურ ფანტაზიაზე, როგორც სახის შემქმნელ ძალაზე. ამას ახლა „მატერიის წარმოსახვას“ (Imagination de la matière) უწოდებენ. გასტონ ბეშალარის აზრით, ეს იძლევა წარმოსახვის ძალის მატერიული შინაარსისაგან დროისა და სივრცისეულ ფორმაზე გადასვლის შესაძლებლობას და ქმნის სტილის შინაგან სტრუქტურას...

ყოველივე ამისაგან გამომდინარე, „ცნებასა“ და „მნიშვნელობას“ შორის განსხვავება შესაძლებელია დაუშვათ, მაგრამ აქედან ის კი არ უნდა დავასკვნათ, თითქოს ცნების შინაარსის აბსორბირება პოეტურ სახეში ან, როგორც ამბობენ, „სახე-ნიშანში“ ყოველგვარ მნიშვნელობას მოკლებულია. ასე რომ იყოს, მე მგონი, თვით ლექსის წერა იქნებოდა მნიშვნელობას მოკლებული, უაზრო. ამიტომ კროჩეს მიერ დასმულ კითხვას:

— განა სავალდებულოა, რომ სიტყვათა კომბინაციას ჰქონდეს მნიშვნელობა?

უნდა ვუპასუხოთ:

— დიახ, სავალდებულოა!

მაშ როგორ! პოეტური მეტყველება მარტო ბგერითი ფორმა ხომ არ არის, — წარმოდგენაა სამყაროზე. იგი, ასე თუ ისე, მაინც სინამდვილეს, რეალობას, ცხოვრებას გამოხატავს. ეს ახლა კი არა, ჯერ კიდევ პარაცელსის დროიდან იციან. სპეციალისტების აზრით, „იგი (პარაცელსი) ხედავს ყოველ არსებაში ასონიშნებს დი-

ადი ალფაბეტისას, რომელნიც ერთიანდებიან ადამიანში და ჰქმნიან მთლიანსა და ცნობიერ სიტყვას ცხოვრებისას“ (ე. როლე).

ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ვაღიარებთ სიტყვის პოეტური, ლოგიკური და ლექსიკური მნიშვნელობის სხვადასხვაობას, მაინც მიგვაჩნია, რომ მათ ენის საერთო სტრუქტურული კანონი განაგებს, რაც დამახასიათებელია პოეტური ინტეგრალუბისთვისაც.

### მთვარის ტუპები...

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ პოეზიაში ლოგიკურ-სემანტიკურ კომუნიკაციას ხშირად ემოციურ-ესთეტიკური ცვლის. მათ შორის მკვეთრი სხვაობის გამო, ზოგიერთი მეცნიერი სრულიად უარყოფს კომუნიკაციის პრინციპს პოეზიაში. აცხადებენ, პოეზიის მიზანი ჩაგონებაა (внушение) და არა კომუნიკაციაო. საერთოდ არ მესმის, რატომ უყვართ ორი მოვლენის ასე მკვეთრად დაპირისპირება ერთმანეთთან. სულ რომ „პო“ უნდათ თქვან ან სულ — „არა“, ან ეს, ან ის?! ნუთუ არ იციან, ან-სა და ან-ს შორის რომ სხვაც ბევრი გზაა?! ამიტომ ალტერნატივას, კომუნიკაცია თუ ჩაგონება, ის არა სჯობია ვთქვათ, რომ პოეზია კომუნიკაციაც არის და ჩაგონებაც? განა ეს უფრო სწორი არ იქნება? შეიძლება ზოგჯერ ერთი იყოს წინა პლანზე, ზოგჯერ — მეორე, მაგრამ რა? ყველა ლექსს ხომ „სიგიჟის“ ერთნაირი სიმპტომები არ ახასიათებს, რომ ლოგიკური სქემების ერთნაირი „დამაწყნარებელი ხალათი“ გადაეკეთათ თავზე.

აიღეთ ორი მაგალითი:

მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის  
ქალწულებივით ხილიდან ფენა,

და:

აყეფდებიან მთვარის ტუპები.

განა ორივე, მართლაც, ერთნაირად „გიჟობს“, რომ ერთი და იგივე დიაგნოზი დავუსვათ? რა თქმა უნდა, არა! ამიტომ ვამბობ, რომ პოეტური ფორმების და მათი „გაგების“ უნიფიცირება არ შეიძლება. ეს ისეთი მრავალფეროვანი ფენომენია, რომ მის ყოველ ცალკეულ სახეობას თავისებური მიდგომა უნდა. ეს იმითაა განპირობებული, რომ პოეტურ სიტყვას, როგორც უკვე მოგახსენეთ,

თავისი სპეციფიკა, თავისი შინაგანი სტრუქტურა აქვს. სიტყვას, როგორც ლინგვისტურ მოვლენას (თავისი ლექსიკით, გრამატიკით, ფონეტიკით) და სიტყვას, როგორც ცნებას ან ლოგიკურ კატეგორიას შორის დგას სიტყვა-სახე (პერდერი: „სულის სიტყვა“), რომლის მნიშვნელობა არ დაიყვანება არც ლექსიკურ და არც გაგებით მნიშვნელობამდე (იხ. ე. თოფურძის ზემოაღნიშნული შრომა).

ასეა გალაკტიონის ინტეგრალებშიც. არც აქ შეიძლება სიტყვა-ცნების და სიტყვა-სახის გაიგივება. მხოლოდ მათი სხვაობით წარმოდგინება პოეტური სახე. ცნება საგნის არსებით, ზოგად თვისებებს გამოხატავს; მხატვრული (პოეტური) სიტყვა კი — საგნის, მოვლენის ანარეკლს. იგი მოკლებულია საგნობრივობას ან მხოლოდ ამა თუ იმ საგნის დამახასიათებელ ნიშანს. სახეში ლოგიკური ან ცნების მიერი მნიშვნელობა ადგილს უთმობს სახეობრივ მნიშვნელობას და ამ თვალსაზრისითაა ალოგიკური.

ვ. ი. ლენინს მემარცხენეთა ერთ-ერთი სპექტაკლის შესახებ უთქვამს მ. გორკისთვის:

— Тут есть какое-то сатирическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немного исказить, показать алогизм обычного, замысловато, а интересно... აი, სწორედ ეს მისწრაფება „вывернуть наизнанку“, სერვილი — „немного исказить“ ან უჩვენო „алогизм обычного“ წარმოადგენს თანამედროვე ინტეგრალური პოეზიის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს, თუ აქ იმასაც გავიხსენებთ, აკად. ი. პავლოვი და მისი მოწაფეები რომ წერდნენ „თავის ტვინის განსაკუთრებული დამუხრუჭებული მდგომარეობის შესახებ“, რასაც გარეშე გამლიზიანებლებისადმი (სიგნალებისადმი) რეაქციის „გასაოცარი დარღვევებითა“ და სამყაროს რეალური სურათების დამახინჯებით „ამოცანის სწორ გადაწყვეტამდე“ მიუყვართ, აშკარა გახდება ყოველივე ამის, როგორც ნამდვილი, თუ გნებავთ მეცნიერული, საფუძვლებიცა და შედეგების ღირი მხატვრული ეფექტიც.

გარდა ამისა, ჩვენ ეს „ჩვეულებრივის ალოგიკურობაც“ (алогизм обычного) გვაქვს მხედველობაში, როცა პოეტური ინტეგრალების თავისებურ სტილზე ვლაპარაკობთ...

... მართალია, მხატვრული სიტყვის მნიშვნელობის ძირითადი მომენტია კონტექსტი ანუ სტრუქტურა, რომელშიც ხორციელდება

სახე, მაგრამ ინტეგრალურ პოეზიაში კონტექსტი (სტრუქტურა) ზოგჯერ ისეა დაშლილი, რომ მხოლოდ წარმოსახვით თუ შეიძლება მისი მოზაიკური მთლიანობის აღდგენა.

ამ ასპექტში უნდა დაისვას კითხვა: რატომ მოსწონდა ადრიან ლევერკიუნს ბაისელის მუსიკა? იმიტომ, რომ იქ დარღვეულია კავშირი სიტყვასა და ტონს შორის. პოეზიაშიც ეს იწვევს ლოგიკურობის შესუსტებას ან მთლიანად უგულვებელყოფას და ცნობიერების ალოგიკური ფორმების (prälogischen Bewusstseins Formen) მოძალებას. ლევერკიუნი ამ გზას ეზოტერული ხელოვნების პრინციპებამდე და ფორმალიზმამდე მიჰყავს. მაგრამ ეს როდია ამ მოვლენის ერთადერთი და აუცილებელი გზა. ალოგიკური პოეზიის სახეობრივ-სტრუქტურულ სისტემაში პოეტური სიტყვა სპეციფიკურ შინაარსს იღებს და გამოსახების თავისებურ ფორმად იქცევა.

3. სეზანი წერდა, „რეალიზაცია — ეს არის ყველაფერიო“. პოეზიაშიც ასეა. აქ „გამოსახება“ შორდება „გამოხატვას“, რეალიზებული სახე — მოდელს. ზედმეტი კატეგორიულობა აქაც უადგილოა. ამიტომ კი არ უნდა ვთქვათ: „ეს ასეა“, არამედ — „ეს თითქოს ასეა“, ე. ი. კიდევ არის და არც არის. მით უმეტეს, როცა სახე არა ნამდვილობას, არამედ „თითქოსობას“ ეყრდნობა, ბევრი პოეტური სახე ძალიან შორს არის სინამდვილისგან, მაგრამ მისი მხატვრული ძალა გვაფიქრებინებს, რომ ეს თითქოს ასეა. ამგვარ ლექსებში „თითქოსობის“ პროექცია გაფართოებულია, მაგრამ იგი არ არის ობიექტური სინამდვილის ჩარჩოებიდან ამოვარდნილი. ვ. ი. ლენინი რომ ჰეგელის ლოგიკას აკონსპექტებდა, ასეთი რამ ჩაუწერია:

— Не та ли мысль, что объективна и кажимость, ибо в ней есть одно из сторон объективного мира...

ეს „კაჟიმოსტ“ ჰეგელთან არის Schein და იგი უპირისპირდება Wesen-ს (არსს). გალაკტიონი რომ ერთი საგნის თვისებას მეორეზე გადაიტანს, ამით ლოგიკა, ცხადია, ირღვევა, მხატვრული ეფექტი კი ძლიერდება. რომ ვთქვათ, ამ კაცს სული უწუხს და გული სტკივაო, — არაფერი. ეს უბრალო ფრაზაა (ნამდვილობა) და არავითარ მხატვრულ ეფექტს არ ქმნის და არც ესთეტიკურ ემოციებს იწვევს, მაგრამ გალაკტიონი რომ იტყვის, „მზე ს სული უწუხს და გული სტკივაო“ — აქ უკვე ეფექტი მიღწეულია (თითქოსობა), მიუხედავად იმისა, რომ ლოგიკის თვალსაზრისით ეს უაზრობაა: მზეს არ შეიძლება სული უწუხდეს ან გული სტკიოდეს...

ამგვარი მაგალითები გალაკტიონთან უამრავია. იგი ამბობს — „სიმინდების გაურჯოლებათ“. შეიძლება პოეტს მოეჩვენოს, თითქოს სიმინდს აურჯოლებს, თორემ ეს, ცხადია, არ არის სიმინდის Wesen-ის დამახასიათებელი თვისება. მიუხედავად ამისა, ამგვარი სახე „ობიექტური სამყაროს ერთ-ერთი მხარეა“ და სრულიადაც არ არის რეალურ მსოფლალქმას მოკლებული. აქ უაზრობაზე ლაპარაკის უფლებას ისიც არ იძლევა, რომ გალაკტიონის ზოგიერთი სახის თუ მეტაფორის გაგება სრულიად შეუძლებელია. მის არსს (Wesen) ვერც წარმოსახვით მივწვდებით და ვერც ვერავითარი ასოციაცია გავვიწვევს მეგზურობას. ვაჟა რომ იტყვის, „ახველდებიან ხევებიო“, ყოველივე ამის ასოციაციური წვდომა შეიძლება, მაგრამ აბა, სცადეთ ეს, როცა გალაკტიონი გეტყვით „აყუფდებიან მთვარის ტყუპებო“. არაფერი არ გამოვა, რადგან ამგვარი პოეტური ფენომენი მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზეა აგებული და აქ გაგების პრინციპი გამორიცხულია.

გოეთე წერს:

— მე მწამს, რომ მხოლოდ პოეზიას შეუძლია ისეთ საიდუმლოებათა გადმოცემა, რომელნიც პროზაში, ჩვეულებრივ, აბსტრუქტულად გვეჩვენებიან, ვინაიდან მათი გადმოცემა შეიძლება მხოლოდ წინააღმდეგობებში, რასაც უარყოფს ადამიანის გონება...

ასეა, მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს იმას, თითქოს ამგვარ პოეტურ ნაწარმოებებს შეეძლება ითი ფუნქცია ისევე დაკარგული აქვთ, როგორც, ზოგიერთთა აზრით, — მუსიკას? არა. სხვები ფიქრობენ, რომ ეს ასე არ არის, მაგრამ ზოგადი განცხადებით კმაყოფილდებიან; ამბობენ, რომ „სპეციფიკური შემეცნებითი ფუნქცია მუსიკისა იგივე არ არის, რაც ცნებითი გამოსახვა და რაციონალური შემეცნება მეცნიერებაში“. აბა, ამის თქმას რა დიდი სიბრძნე უნდა! საქმე ის არის გაარკვიო, მიუხედავად ამისა, როგორ არის იგი შემეცნების ფორმა, და თანაც, უფრო მაღალი? ამასთანავე, შეეძლება ხომ სწორხაზობრივი პროცესი არ არის. არც მისი რაობაა ბოლომდე გარკვეული. ჩვეულებრივი დაყოფა: „შემეცნების ობიექტი“ და „შემეცნებელი სუბიექტი“ უნივერსალური როლია. როცა საგნის არსზე ვლაპარაკობთ, ეს შეიძლება ასეც იყოს, მაგრამ მხედველობაში თუ არსებობის საკითხი გვაქვს, აქ სხვაგვარი აზრიც გვხვდება. ვთქვათ ასეთი: არსებობა არ შეიძლება გაიყოს ობიექტად და სუბიექტად, რადგან იგი შეეძლება ობიექტი კი არ არის, არამედ შეეძლება ის სუბიექტი. ამასთანავე, შემეცნება ყოველთვის რო-

დი ხსნის საიდუმლოს, პირიქით, ზოგჯერ უფრო აღრმავებს მას. ამიტომაც ამბობენ, შემეცნებას მართო სიხარული კი არ მოაქვს, არამედ სასოწარკვეთაცო. ეს უფრო ითქმის ინტეგრალურ პოეზიაზე, როგორც შემეცნების თავისებურ ფორმასა და მის კონსტრუქციულ საფუძველზე — მუსიკაზე. დიახ, მუსიკაზე, რადგან ისიც შექმნების თავისებური ფორმაა, და თანაც, შემოქმედების უმაღლესი სულაერი საწყისია. ლოტმანის აზრით, ის, რომ მუსიკა წარმოადგენს აბსტრაქციის მაღალი დონის ჰომომორფულ მოდელს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს მისი შემეცნებითი ღირებულების უარყოფას. ისიც მართალია, რომ მუსიკაში (ისევე, როგორც გალაკტიონის ინტეგრალეებში) სკარბობს კონსტრუქციული საწყისი. მეტიც: აქ ხშირად კონსტრუქცია ასრულებს შინაარსის როლს...

### ცოცხალი ქნარი...

როცა გალაკტიონის ინტეგრალეების კონსტრუქციულ-მუსიკალურ საფუძველზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს შემდეგი გარემოება: მუსიკაში კონსტრუქციული საწყისის როლი ისეთია, რომ „მნიშვნელობის მქონე“ ელემენტი, ანუ მუსიკალური ინფორმაციის შემცველი ერთეული, შეიძლება იყოს ცალკე ბგერები, მაგრამ იმ პირობით, თუ ისინი შედიან „მუსიკალური მთლიანობის სტრუქტურულ ორგანიზაციაში“. „სტრუქტურა არის პოტენციური ინფორმაცია“, — წერს ლოტმანი. როცა ამ დებულების სისწორეს ამოწმებენ, ერთმანეთს ადარებენ მუსიკას და პოეზიას, როგორც „პროცესუალურ ხელოვნებათ“. ამაზე ჯერ კიდევ ჰეგელი მიუთითებდა. ამიტომ მოულოდნელი სულაც არ არის, გალაკტიონი რომ მუსიკისა და პოეზიის ერთიან კონსტრუქციულ საფუძველს იცავს. ცხადია, პოეზიის შემეცნებითი ფუნქციაც ეს არის, ლოგიკურ-სემანტიკურ პრინციპზეა შექმნილი იგი, თუ, როგორც ინტეგრალეები, ემოციურ-ესთეტიკური ინფორმაციის მატარებელია. პოეტური ინტეგრალი სიტყვიერი სტრუქტურაა, რაც მის მუსიკალურობაზე, როგორც ინფორმაციის გადაცემის საშუალებაზე მიუთითებს. ეს კი, სპეციალისტების აზრით, სხვა სემიოტიკური სისტემებისათვის უცნობია. ამიტომ პოეზია, ხელოვნების ყველა დარგთან შედარებით, უფრო ახლო დგას მუსიკასთან: ორივეს ახასიათებს „ტექსტის თავისებური მოწესრიგება და სტრუქტურული ორგანიზაცია“. ამასთანავე, მუსიკათმცოდნეები მიუთითებენ

განსხვავებაზეც. პოეზიაში, — ამტკიცებენ ისინი, — მუსიკისაგან განსხვავებით, მხატვრული სტრუქტურის ელემენტები თავისთავად არიან მნიშვნელობის მქონენი (აქ, ალბათ, სიტყვები იგულისხმება). სხვაგვარად, პოეზიაში ინფორმაციას იძლევა მნიშვნელობის მქონე ერთეულები. ყოველი მათგანი კი ლინგვისტურ ასპექტში წარმოადგენს ნიშანს, ანუ გაიაზრება როგორც ნიშანი, ხოლო მუსიკაში ცალკეული ერთეული სტრუქტურის გარეშე არაფერს არ ნიშნავს. მას მხოლოდ სტრუქტურაში აქვს ემოციური დატვირთვა. მათი მნიშვნელობაც მხოლოდ ამ სტრუქტურულ მთლიანობაში, ანუ გალაკტიონისეულ „საერთო ნიშნადობაშია“. ეს იმას ნიშნავს, რომ სიტყვა, მისი აზრი... ლოგოსი — აბსორბირებულია სტრუქტურაში. მასში არ არის ერთი ცნებიდან მეორე ცნების ლოგიკური გამომდინარეობის სილოგისტური სისტემა. ამ სისტემას ყოველთვის მეცნიერებაც არ მიჰყვება და ასოციაციებით ცვლის, თორემ აბა, პოეზიაში ამას ვინ დააკანონებს. პოეზიას გააჩნია არა ნორმატიული, მეცნიერული, არამედ ესთეტიკური ღირებულება. ლექსში ამა თუ იმ დოქტრინის მტკიცება კი არ არის მიზანი, არამედ ის, რომ გამოიწვიოს ადამიანის მისწრაფება, განწყობილება, რაც შექმნის ახალ წარმოდგენას სამყაროზე. ამისთვის კი სილოგისტური სისტემა უცხოცაა. აქ იმის მაგალითებიც ბევრია, როცა პოეზიის ცალკეული ელემენტი — სიტყვა მნიშვნელობის მქონეა სხვა სიტყვასთან არა სინტაქსურ, არამედ ასოციაციურ კავშირში. ასე რომ, მუსიკათმცოდნეების მიერ დასმული დიაგნოზი პოეზიის ყველა სახეობას როდი ეხება. და თუ მაინცა და მაინც სხვაობაზე გვინდა აქ ლაპარაკი, ის მაინც უნდა დავეუმატოთ, რომ ეს სხვაობა ყოველთვის არსებითი როდია. არც „მუსიკალურ ნიშანსა“ და „პოეტურ ნიშანს“ შორისაა ისეთი პრინციპული სხვაობა, რომ მუსიკათმცოდნეების მიერ ხმარებული ტერმინი „ნიშან-შინაარსი“ ლიტერატურათმცოდნეებმაც არ გამოვიყენოთ პოეზიის, კერძოდ ინტეგრალური პოეზიის, განხილვის დროს. ის კი არა, შეიძლება არც ასაფიქვის მიერ ხმარებულ კომპოზიტზე „ЗВУКОСМЫСЛ“-ზე ვთქვათ უარი. შეიძლება ის აზრიც გავიზიაროთ, რომ კონსტრუქციის პრინციპი, მისი სტრუქტურული ორგანიზაცია, უფრო მეტად მუსიკაში ვლინდება. იყოს ასე... თუმცა, ვინ იცის, პოეტური ინტეგრალუბის გულმოდგინე ანალიზმა იქნებ კორექტივი შეიტანოს ამ თვალსაზრისში. რაც შეეხება ე. წ. „პომოგენურ მედიუმს“, რითაც ლოგიკურ სისტემისადმი დამორჩილებულ ბგერათა ორგანიზაციას აღნიშნავენ, ან

თუნდაც ბგერების მუსიკის ელემენტებად ქცევას, არც ეს არის მუსიკის „საკუთრება“. სიტყვებიც ასევე „ჰომოგენური მედიუმი“ იქცევიან პოეზიად ან, უფრო სწორად, პოეტურ ინტეგრალებად. ზოგჯერ ამას ბგერის სიმბოლიკასაც უწოდებენ. ამით ბგერისა და რიტმის „ჰიპოთეზურ კავშირზე“ მიუთითებენ. ამბობენ, რომ ბგერები აზრის გარეშეც არ არის მექანიკური კრებადობა. ეს რომ ასე იყოს, არც, ვთქვათ, „დოვინ, დოვენ, დოვლს“ ექნებოდა მნიშვნელობა და არც ენათმეცნიერების ის დარგი იარსებებდა, რასაც „ფუნქციონალურ ფონეტიკას“ („ბგერწერას“) უწოდებენ. ყოველივე ეს ბგერათა მელოდიურ-რიტმული მოძრაობისა და სტრუქტურის შესწავლას მოითხოვს, მით უმეტეს, რომ ზოგჯერ სწორედ ბგერითი სტრუქტურაა ლექსის მთავარი კომპონენტი. პოეზიის ისეთი ნიმუშებიც ვიცით, სადაც მხატვრულ ტექსტს შინაარსის გარეშეც აქვს მინიჭებული ეგზისტენციური მნიშვნელობა, როგორც „დინამიკური ფორმის ინდივიდუალურ სტრუქტურას“, რაც ენობრივი წყობის აქცენტებში გამოიხატება. ასე, მაგალითად, ორი სიტყვა — „სილაში ვარდი“ ესთეტიკურ მნიშვნელობას მესამე სიტყვა — „სილაყვარდესთან ბგერით-ეგფონიურ შეფარდებაში იძენს. ამის გარეშე ამ სიტყვების ერთმანეთთან დაკავშირება ლოგიკური არ არის. ამგვარ ალოგიზმს კიდევ უფრო აძლიერებს პოეტური სიტყვების არა თანმიყოლილი (სუკცესიური), არამედ სიმულტანური შეგრძნება, რაც ისევ იმ აზრობრივისა და ემოციურის მედიუმს წარმოადგენს. იგი ვლინდება პოეტური ტექსტის სტრუქტურაში და მკითხველის წარმოსახვის უაღრეს დაძაბულობას მოითხოვს. ამის მიზეზი კი ადვილად გასაგებია; სტრუქტურა ყოველთვის არის მოდელი, ე. ი. ის უფრო აბსტრაქტულია და აძნელებს რეალიზაციას, მაგრამ სად? სისტემაში თუ პოეტურ ტექსტში? ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხია. სპეციალისტები წერენ, რომ სტრუქტურის რეალიზაცია ხდება ტექსტში. მე მგონი, ეს ზუსტი არ არის. ყოველ შემთხვევაში, პოეტური ინტეგრალების მიმართ, სადაც რეალიზაცია მკითხველის წარმოსახვის შემოქმედებით თანამონაწილეობასაც გულისხმობს. მართალია, ტექსტი და სტრუქტურა განაპირობებენ ერთმანეთს, მაგრამ არ ამოსწურავენ ნაწარმოების აბსოლუტურ რეალობას.

როცა ამ გამოთქმას („აბსოლუტური რეალობა“) ვხმარობ, მხედველობაში მაქვს ორი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული მოდული:

პირველი: პოეტური ნაწარმოები არის ის, რაც არის, ე. ი. ტექსტი და მისი რეალობა ერთი და იგივეა.

მეორე: პოეტური ნაწარმოები არის ნაწილი იმისი, რაც შეიძლება იყოს, ე. ი. ტექსტი და რეალობა ერთი და იგივე არ არის.

პირველ შემთხვევაში, მკითხველი აღიქვამს იმას, რაც არის, მეორეში — რაც არის და რაც შესაძლებელია იყოს. გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალები მეორე მოდუსს, ანუ, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მეორე სიდიადეს“ გულისხმობს. აქ წერდა კედეც, რომ ლექსის ნიშნადობა რაღაც უფრო დიადის ნაწილი უნდა იყოსო. ამიტომაც მნიშვნელოვანი გავიგოთ, რა არის ის „რაც უფრო დიადი“ და როგორ ხდება მისი ესთეტიკურ-ემოციური რეალიზაცია. ამის აუცილებლობას ისიც ქმნის, რომ პოეტურ ინტეგრალებში მოდელი მთლიანად არ არის რეალიზებული ტექსტში, ხოლო ტექსტი არ ემთხვევა ნაწარმოების აბსოლუტურ რეალობას. ეს მიიღწევა მკითხველის წარმოსახვაში. აქ ხდება მოდელის, ტექსტისა და შესაძლებელი, მეორადი შინაარსის („სიდიადის“) კომპლექსური გაერთიანება, რასაც ჩვენ პოეტური ნაწარმოების აბსოლუტურ რეალობას ვუწოდებთ. ამიტომ ვამბობთ, რომ ისევე, როგორც მოდელი და ტექსტი არ არის ერთი და იგივე, არც ტექსტი და მხატვრული ნაწარმოებია ასეთი. მათ შორის ესთეტიკურ-ემოციური აღქმის რთული შემოქმედებითი პროცესია. სწორედ რომ შემოქმედებითი, რადგან პოეტური ტექსტის აბსოლუტური რეალობა, ვიმეორებ, მკითხველის წარმოსახვაში ხორციელდება. ასეა გალაკტიონის ინტეგრალებშიც. პოეტური ტექსტი აქაც მკითხველის წარმოსახვას, მის ასოციაციებს ითვალისწინებს. თამაზ ჭილაძე წერს, რომ „სწორედ ასოციაციაა გალაკტიონ ტაბიძის მხატვრულ სახეთა საფუძველთა საუფუძველი“. ასოციაციებზე აგებული მხატვრული სახე კი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ინდივიდუალურია, თავისებური და ამიტომაც არ დაიყვანება ერთ მნიშვნელობამდე. აქედანვე გამომდინარეობს ლიტერატურათმცოდნეთა თუ კრიტიკოსთა ამოცანა, შესძლონ „ტექსტის გარეშე მოვლენები“ ანალიზი, რაც ასე იშვიათია ჩვენს პრაქტიკაში. ალბათ იმიტომ, რომ ეს უაღრესად ძნელი საქმეა, ზოგჯერ — შეუძლებელიც. მანძილი: მოდელი — ტექსტი — ტექსტის გარეშე მოვლენები — თავისუფალი ასოციაციები — მეორე სიდიადე — აბსოლუტური რეალობა, ადვილი გასაძლელი როდია. აქ შეიძლება ვერაფერსაც ვერ მივალწიოთ, თუ მხა-

ტერული აზროვნებისა და მსჯელობის ინტეგრალური მეთოდები არ იქნება გამოყენებული. ეს კი, როგორც მოგახსენეთ, იმას ნიშნავს, რომ ცალკეული ელემენტების მოზაიკური განლაგებითა და მათი ფუნქციონალური ანალიზით შეიქმნას ღირებულებათა ისეთი კომპლექსი, რომ ზოგადი დასკვნების გამოტანის საშუალება აუცილებლად მკითხველებს მიეცათ. მხოლოდ ამ გზით თუ იქნება შესაძლებელი კომუნიკაცია პოეტსა და მკითხველს შორის...

... ამგვარ საკითხებს დღეს დიდ ყურადღებას აქცევს კიბერნეტიკა, სემიოტიკა, კომუნიკაციის და ინფორმაციის თეორია, ინფორმაციის ფსიქოლოგია, პედაგოგია და ესთეტიკა. ეს სულ ახალი პრობლემებია, ამიტომ ბევრი რამ ჯერაც ბუნდოვანია, გაუგებარი, დაუდგენელი, ჰიპოთეზური და ზოგჯერ ფანტასტიკურიც, რაც ამ ახალგაზრდა მეცნიერებათა მოჭარბებული ტემპერამენტით თუ აიხსნება. ამიტომაც, რომ ახლა კიბერნეტიკის მაგალითის მიხედვით სემიოტიკის „ძღვეამოსილ წინსვლაზე“ ლაპარაკობენ. ნიშანთა სისტემის სტრუქტურული შესწავლისადმი მიძღვნილ სპეციალურ სიმპოზიუმზე საბჭოთა სპეციალისტებმა განაცხადეს:

— სემიოტიკა უაზლეს ხანში უეჭველად დაიჭერს პირველხარისხოვან ადგილს იმ ახალ მეცნიერებათა რიგში, რომლებიც განსაზღვრავენ საერთოდ მეცნიერებათა განვითარების პერსპექტივებს...

ან კიდევ:

— სემიოტიკური მეთოდის ფუძემდებლური როლი ყველა ჰუმანიტარული მეცნიერებისათვის თამამად შეგვიძლია შევადაროთ მათემატიკის როლს ბუნებისმეტყველებაში.

ეს, რა თქმა უნდა, გადაჭარბებულია, მაგრამ ისიც უდავოა, რომ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოებებზე პროფესიული ლაპარაკი უკვე შეუძლებელია მეცნიერების ამ ახალი დარგების მიღწევების გათვალისწინების გარეშე. მე მხედველობაში მაქვს საბჭოთა მეცნიერების მიღწევები, რომელნიც იყენებენ ყველაფერს, რაც დადებითად მიაჩნიათ უცხოურ მეცნიერებაში, მაგრამ უმთავრესად მაინც თვითონ იკაფავენ გზას. ჩვენც, რა თქმა უნდა, ასე უნდა მოვიქცეთ პოეტური ინტეგრალების შესახებ საუბრის დროს, რადგან ყოველი აღმოჩენა ამ დარგში თანდათან ზღუდავს შეუტყობის სფეროს. ბევრი რამ, რაც უწინ მიუწვდომლად გვეჩვენებოდა, დღეს რეალურ სინამდვილედ იქცევა. „იღუმალების მზარეც“ თანდათან იხსნის საბურველს. იცვლება სამყაროს სურა-

თი და მასთან ერთად ჩვენი წარმოდგენებიც. ამიტომაც აუცილებელი, თვალი ვადევნოთ ამ ახალ პროცესებს. გალაკტიონი წერდა, ბევრი უნდა იკითხო, რომ ცხოვრებას არ ჩამორჩეთ. ეს, ცხადია, ლიტერატურათმცოდნეებსაც გვეხება. განა ლიტერატურისა და ხელოვნების რომელიმე დარგის არსებობა შეიძლება წარმოსახვის, ფანტაზიის, განწყობილების, ასოციაციებისა თუ ემოციების გარეშე? მერედა, ყოველთვის ვითვალისწინებთ მეცნიერების თანამედროვე მიღწევებს ჩვენთვის ამ უაღრესად საინტერესო საკითხებზე? არა, სამწუხაროდ, არა. ყოველ შემთხვევაში, არა იმ მასშტაბებით, რაც შესაძლებელია და სასურველი. მერედა, რატომ ხდება ასეო, იკითხავს ვინმე. რა ვიცი, ალბათ ამას ბევრი მიზეზი აქვს, მაგრამ ჩემის აზრით, მთავარი მაინც ის არის, რომ ჩვენ დღემდე ვერ დავძლიეთ ვულგარული სოციოლოგიზმის ინერცია და რაღაც გაურკვეველი შიში გვიპყრობს, როცა საკითხი პოეტური ტექსტის სტრუქტურის, აგრეთვე სემიოტიკურ ნიშანთა სისტემის ანალიზს, ქვეცნობიერის სფეროს შესწავლას, ფსიქოანალიზის მეთოდს თუ შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის საკითხებს ეხება. რატომ? ესეც გაუგებარია, განა არ უნდა ვიცოდეთ, როგორ ხდება „ემოციების მოდელირება“ მხატვრულ ნაწარმოებებში ან რა ფაქტორები განსაზღვრავენ მის კომუნიკაციურობას? რა არის ფანტაზია? როგორ მყარდება კავშირი წარმოსახულსა და რეალურს შორის და მრავალი სხვა. ვიდრე ჩვენ ვყოყმანობთ, სხვადასხვა მეცნიერებანი, განსაკუთრებით კი ფსიქოლოგიის დარგები, მათემატიკური მეთოდების გამოყენებით გასაოცარ აღმოჩენებს ახდენენ. ისინი არა მარტო სწავლობენ და ადგენენ, არამედ თვითონაც ერევიან ამ პროცესებში და, აქტიური ქიმიური ნივთიერებების გამოყენებით, მნიშვნელოვნად ცვლიან ადამიანის ფსიქიკურ მოქმედებებსა და ემოციებს. ესეც გვავალდებულებს, მეტი ყურადღებით მოვეპყარათ მხატვრული ნაწარმოების ემოციურ ინფორმაციას. თანამედროვე ინტეგრალური ხელოვნებისა და ლიტერატურის სფეროში მრავალ სპეციფიკურ სიახლესთან გვაქვს საქმე. ამ სიახლეებს კი ზოგჯერ ახალი შეცნეირული აღმოჩენები თუ ჰიპოთეზებიც აძლევენ იმპულსს. განსაკუთრებით საყურადღებოა გრძნობებისა და ემოციების გადაცემის ანუ ლიტერატურისა და ხელოვნების კომუნიკაციურობის საკითხი, რაც მხატვრული ნაწარმოების აღქმის საფუძველთა საფუძველს წარმოადგენს...

## კანონი ახალის კიების,

### სიმღერა ვალკირიების...

კაპიტანი, შტურმანი და მესაჭე...

„ხელოვნება კომუნიკაციააო“, რომ ამბობენ, ეს მართალია, მაგრამ აქ იმის გარკვევაა საჭირო, როგორია საერთოდ კომუნიკაციის, ხოლო კერძოდ, პოეტური ინფორმაციის გადაცემისა და მიღების (აღქმის) მექანიზმი (ავტორი — შკითხველი).

ეს რთული საკითხია. მკვლევარმა აქ, უწინარეს ყოვლისა, ის უნდა გაითვალისწინოს, რომ ხელოვნების სფეროში ამგვარი სირთულე კიდევ უფრო ძლიერდება. ჩვეულებრივი კომუნიკაციის დროს ერთი (გადამცემი) შერეოს (მიმღები) გადასცემს ამბავს, აზრს, თვალსაზრისს და ა. შ., ხელოვნებაში კი — განცდებს. ხელოვნების (ცხადია, პოეზიისაც) მთავარი დანიშნულება ეს არის. ლ. ტოლსტოი წერდა ამის შესახებ:

— თუკი მაყურებლებს, მკითხველებს შეიპყრობთ იგივე გრძნობა (заражаются), რაც განიცადა შემქმნელმა, — სწორედ ეს იქნება ხელოვნება. გამოიწვიო შენში ერთხელ უკვე განცდილი გრძნობა და სიტყვების, მოძრაობის, ხაზების, ფერების, ბგერების და სახეების საშუალებით გადასცე ეს გრძნობა ისე, რომ სხვებმაც განიცადონ იგივე — ამაშია ხელოვნების დანიშნულება. ხელოვნება ადამიანური შოქმედებაა (дейтельность человеческая), რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი ადამიანი შეგნებულად, გარკვეული გარეგნული ნიშნებით გადასცემს სხვებს მის მიერ განცდილ გრძნობებს. იმათ კი გადაეღებათ ეს გრძნობები (заражаются этими чувствами) და განიცდიან მათ...

ადამიანს აქვს სიტყვებში გამოხატული აზრის გადაცემის უნარი, მაგრამ სხვისი განცდის გაზიარება უფრო რთულია. იგი არა აზრობრივ, არამედ ემოციურ ინფორმაციას ეყრდნობა. ამასთანავე, ემოციური ინფორმაცია კომპლექსური, ხოლო ინტეგრაც-

ლური პოეზია — სინთეზურ-სტრუქტურული ხასიათისაა. ეს კი ემოციურ შთაბეჭდილებათა ფუგისებურ ვარიაციების შეუზღუდავ შესაძლებლობებს ქმნის, რაც, თავის მხრივ, კომუნიკაციის მრავალნაირობასა და სირთულეს იწვევს. ფრანკი ამას საზღვაო ტერმინების მოშველიებით, თანაც რამდენადმე ალეგორიული ფორმით გამოხატავს. მისი აზრით, კომუნიკაცია ოთხი ძირითადი ფუნქციის შესრულებას გულისხმობს:

1. მმართველი სახავს მიზანს (კაპიტნის ფუნქცია);
2. აკვირდება მიმართულებას და კურსის შეცვლის კორექტივებს ახდენს (ლოცმანის ფუნქცია);
3. ანხორციელებს კურსის რეგულირებას (შტურმანის ფუნქცია);
4. ფიზიკური სამუშაოს შესრულება მიზნის მისაღწევად (მე-საჭის ფუნქცია).

დაახლოებით ასევეა, როცა ცნობის გადაცემა და მიღება ხდება ორ პიროვნებას, ამ შემთხვევაში პოეტსა და მკითხველს შორის:

1. მიზანი: განსაზღვროს ამა თუ იმ საქმის ვითარება, რა უნდა გადასცეს, რისთვის (ლიტერატურაში: ლექსის მიზანდასახულობა, მნიშვნელობა, ფუნქცია). აქ მკვლავნდება ცნობის (ლექსის) ხასიათი, მისი სტილი და ვლინდება კომუნიკაციურობის ხარისხი. თუ ყველაფერი გასაგებია — ცნობის გადაცემა გრძელდება და მიმღები (მკითხველი) ითვისებს (აღიქვამს) მას. არადა...

2. მიმღები (მკითხველი) რეაქციით აცნობებს (გამოხატავს), რომ მიღებული ცნობიდან მხოლოდ ნაწილი გაიგო. ეს იმისათვის, რომ გადამცემმა (პოეტმა) უფრო გასაგები გახადოს ინფორმაცია (ამ ფუნქციას გამომცემლობაში რედაქტორი ასრულებს). ჩვეულებრივად კომუნიკაციის დროს ეს შესაძლებელია და არც არავითარ წინააღმდეგობას იწვევს. გადამცემი გაიმეორებს ცნობას უფრო გასაგებად, მაგრამ პოეზიაში ეს მხოლოდ ლექსის ხელახლა გამოცემის დროს თუ მოხერხდება. ავტორს შეუძლია მხედველობაში მიიღოს შენიშვნა და საჭირო კორექტივები შეიტანოს თავის ნაწარმოებში.

3. განმარტება: მიმღებს (მკითხველს) სწორ გზაზე აყენებენ, რათა მან გაიგოს ან აღიქვას. უამისოდ იქნება გაუთავებელი დავა გადამცემს (პოეტსა) და მიმღებს (მკითხველს) შორის. აქ ერევიან კრიტიკოსები, კომენტატორები, რალაცას ხსნიან, განმარტავენ, უნდათ გასაგები გახადონ მკითხველისათვის, რასაც იგი ვერ ხვდე-

ბა ან ვერ წვდება. გოეთე კი, როგორც გახსოვთ, ამბობს: — ეს შეუძლებელიაო. ვალაკტიონიც წერს:

— არავითარი ლექსი არ საჭიროებს გრძელ ახსნა-განმარტებას...

4. სიგნალის გადაცემა დასაწყისშივე ფიზიკური (პოეზიაში სულერი) პროცესია.

ვინერი ფიქრობს, რომ ყველა ამ პროცესის მათემატიკური ფორმულებით გამოხატვა შეიძლება. ეს აზრი განავითარა ამერიკელმა შანონმა შრომაში — „კომუნიკაციის მათემატიკური თეორია“ (1949). ზოგს მიაჩნია, რომ ინფორმაციის თეორიაც აქედან იწყება. არ ვიცი, სხვაგან როგორაა, მაგრამ პოეზიაში ასე არ არის. ჩვენ ვიცით, რომ ინფორმაციის გადაცემისა და მიღების პროცესში ბევრი რამ დამოკიდებულია „მიმღები აპარატის“ მოწყობილობასა და ხარისხზე (მკითხველის უნარზე, მის მომზადებაზე), ესეც რთული საკითხია და ამას ახლა მეცნიერების სამი დარგი სწავლობს: ინფორმაციოლოგია, ინფორმფიზიოლოგია და ინფორმპედაგოგია. მე მგონი, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მეცნიერების ამ სამი დარგის მიღწევებისა და საკუთარი დაკვირვებების შედეგების შეჯამება შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის საქმეა.

ჩვენც ამ გზას გვინდა მივყვეთ და საკითხთა კომპლექსიდან გამოვყოთ ის, რაც უშუალოდ ხელოვნებასთან და ლიტერატურასთან არის დაკავშირებული, რათა ისევ ჩვენი საუბრის ობიექტთან — ვალაკტიონის ინტეგრალებთან მივიდეთ და ვცადოთ მისი პოეტური სახეებისა და მეტაფორების კომუნიკაციურობის საკითხში გავერკვეთ, რადგან ავტორის ემოციებისა და განცდების მკითხველზე გადაცემის გარეშე არც არავითარ ესთეტიკურ ინფორმაციაზე შეიძლება ლაპარაკი.

საქმე ის არის, რომ აქ გადამცემი (ავტორი) და მიმღები (მკითხველი, მაყურებელი, მსმენელი) ასე ადვილად როდი უგებენ ერთმანეთს. გადამცემი კი იძლევა სიგნალებს, მაგრამ მიმღები ყველაფერს ვერ ითვისებს. ეს ისეა, როგორც ბუნებაში. ბგერისა და ფერის რამდენი ნიუანსია, რასაც ჩვენი შეგრძნების ორგანოები ვერ აღიქვამენ! ასეა პოეზიაშიც. მკითხველი ლექსის ყველა ნიუანსს ვერ წვდება. ამისდა მიხედვით იზღუდება მისი ემოციაც. რაც არ აღიქმება, არც ემოციას იწვევს ან თუ ნაკლებად აღიქმება — ემოციაც გაღარიბებულია. გააჩნია როგორი „მიმღებია“, ზოგი მეტს წვდება, ზოგი — ნაკლებს, ზოგი — სულაც არაფერს. ეს

იმაზეცაა დამოკიდებული, თუ როგორი მასალა გადაიციემა— ადვილად გასაგები, რთული თუ იმდენად ძნელი (ინტეგრალური), რომ საერთოდ ჭირს მისი აღქმა და გაგება. ამიტომ მეცნიერები ამ პროცესის კვლევის უფრო სპეციფიკურ მხარეებს აქცევენ ყურადღებას. ერთნი ინფორმაციის ხასიათს (ლექსის რაობას) სწავლობენ, მეორენი მიმღების რეაქციას (ემოციას). ამ ორთაგან პირველ სახეს კვლევისას ფრანკი „აღწერილობითს“ უწოდებს, ხოლო მეორეს — „განმარტებითს“. ყველა შეთანხმებულია, რომ მთავარი პრობლემა აქ გადაიმცემისა და მიმღების კორელაციაა. ამ გზით ხდება სუბიექტური მიახლოება სინამდვილესთან, ჰუმანიტეტთან (პოეტური ნაწარმოების ხასიათთან).

ის, ვინც აღწერილობითი ინფორმაციის საკითხებს სწავლობს (მაქს ბენზე), მკვეთრად გამოყოფს ესთეტიკურ ინფორმაციას ყველა სხვა სახის ინფორმაციისაგან. მისი აზრით, ესთეტიკური ინფორმაციის საქმეა „ს ა მ ყ ა რ ო ს გ ა მ ო ს ა ხ ვ ა“ და არა „გ ა მ ო ს ა ხ ლ ი ს ა მ ყ ა რ ო“. ამასთანავე, გ ა მ ო ს ა ხ ვ ა მას ესმის, როგორც ნიშანთა მოწესრიგება. ბენზეს საერთოდ საინტერესო დაკვირვებები აქვს, მაგრამ მისი მეთოდოლოგია იმდენად იდეალისტურია, რომ ფასს უკარგავს ყველაფერს. ბენზე უარყოფს ესთეტიკურსა და რეალურს შორის მიზნულ-შედგომბრივ ურთიერთობას. ხელოვნების ნაწარმოები, მისი აზრით, თავისთავადაა რეალობა. მნიშვნელოვანია არა ის, რას გამოხატავს, არამედ — რას წარმოადგენს. ეს უკვე იმდენად გაცვეთილი აზრია, რომ ამაზე არც ღირს ლაპარაკი. ისედაც ცხადია, ყოველივე გამოსახვა რომ გამოსახული არსებობის (Sein) ტრანსცენდირებას წარმოადგენს. ბენზე იმეორებს ათაზგზის ნათქვამ დებულებას, რომ ხელოვნება არ ექვემდებარება გონებრივ განსჯას და ცნებებით მისი დეფინიცია არ ხერხდება. აქ გარკვევით უნდა ითქვას, რომ ეს თვალსაზრისი სწორი არ არის. ხელოვნება, პოეზია ესთეტიკური ნიშნების სისტემაა, რე მიმართულია ადამიანებში ემოციების გამოსაწვევად. საჭიროა ამ ნიშნების შესწავლა. იმის გარკვევა, თუ როგორ ხდება მასალის მოდელირება ესთეტიკურ ნიშანთა სისტემაში. ყოველივე ეს ასეა, მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ ნიშანთა ამ სისტემას მნიშვნელობისკენ მივყევართ. ინფორმაციის ესთეტიკა შეუძლებელია მნიშვნელობის გარეშე. მისი გამოთიშვა არ შეიძლება არც სემანტიკური და ესთეტიკური (ემოციური) ინფორმაციისაგან.

მე ისევ და ისევ ვიმეორებ, რომ პოეზია არ არსებობს მნიშვნე-

ნელობისა და ფუნქციის გარეშე. ამიტომაც ვამბობთ, ეს ფორმისა და მნიშვნელობის დიალექტიკაა, ორივე ასპექტის შინაგანი წინააღმდეგობა, რაზეც გოეთე წერდა. ამ წინააღმდეგობის პერიპეტიკები ქნის ნაწარმოების სტრუქტურას. ამას ახლა ცოტა ვინმე თუ უარყოფს, მაგრამ დასავლეთში აბსტრაქტული ხელოვნების „უპირატესობის“ დასასაბუთებლად კვლავ ამტკიცებენ, რომ პოეზია „წმინდა ხელოვნებაა“, „სიტყვების არტისტული თამაში“, — მას არა აქვს აზრობრივი დანიშნულება და მისი ძალა მხოლოდ ესთეტიკურ ზეგაულებნაშია. მათი აზრით, სწორედ ეს არის აბსტრაქტული ხელოვნების უპირატესობა, რადგან მხოლოდ ასეთი ხელოვნება (პოეზიაც) იძლევა ასოციაციების სრულ თავისუფლებას, რითაც კონტაქტებიც უფრო მრავალფეროვანი ხდება „ზენიმნების“ (Superzeichen) მეოხებით. აქ ისევ სემანტიკური და ესთეტიკური (ემოციური) ინფორმაციის ურთიერთობის საკითხი იჩენს თავს. ამ ურთიერთობას ზოგჯერ დიალექტიკურსაც უწოდებენ, რამდენადაც წმიდა სახით არც ერთი არსებობს და არც — მეორე. განსხვავების ძირითადი მოდუსი კი შემდეგია:

ს ე მ ა ნ ტ ი კ უ რ ი — ნაცნობიდან უცნობისაკენ მიდის.

ესთეტიკური — უცნობიდან — ნაცნობისაკენ. ზოგი ზედმეტად პოლარულად წარმოიდგენს ამას, ზოგი — არა. სამაგიეროდ ამტკიცებენ, რომ ესთეტიკური ინფორმაცია არ შეისწავლება დისკურსიული მეთოდით, სადაც მსჯელობა დამყარებულია თანმიმდევრულ ლოგიკურ რგოლებზე, ე. ი. მეორე გამომდინარეობს პირველისაგან. დისკურსიულ აზროვნებას საქმე აქვს მკვეთრად განსხვავებულ დისკრეტულ მოცულობასთან, სახეობრივ აზროვნებასთან (bildnerische Denken), დინამიკური ლოგიკის ანტიანომიურ სტრუქტურასთან. ყოველივე ეს კი არ გვაძლევს ჭეშმარიტებას, არამედ გზას გიჩვენებს მისკენ. ძველი ანდაზა: ჭეშმარიტება მიზანი კი არ არის — სწორი გზაა. ასეა ხელოვნებაც. მას სასრულიდან უსასრულოსკენ მივყევართ, — დიდი კითხვის ნიშნისაკენ, რაც ცნობისმოყვარეობას იწვევს.

მოლესის აზრით, სემანტიკური და ესთეტიკური ინფორმაციის განსხვავებული ნიშნები სახვით ხელოვნებასაც ახასიათებს. ნახატსაც აქვს თავისი სემანტიკური ასპექტი: გამოსახვა, ნიშანთა შეხამება, ნაცნობი ფორმები, სიცხადე, სტილი. ამ ურთიერთობებში რომ გვეჩვენებ, საჭიროა დამატებითი განზომილების შემოტანა („დამატებულობა“) — ემოცია. ეს ძლიერ მნიშვნელოვანია ხელოვნების ნაწარმოებებზე მსჯელობის დროს. აქ ამ ორ, — სე-

მანტიკურ და ესთეტიკურ ინფორმაციებს შორის თითქმის ისეთივე განსხვავებაა, როგორც პოეზიაში: სემანტიკურ ინფორმაციაში გამოთქმის შესაძლებლობა იმპლიციურებულაა ლოგიკურად, ესთეტიკურში — არა. მათი ზოგადი ნიშნებია:

ს ე მ ა ნ ტ ი კ უ რ ი ს: მარტივი ფორმები, გეომეტრიულობა, გასაგები სტილი, სავნობრივი რეპერტუარა, ფუნქციონალური კავშირი, უნივერსალური ლოგიკის კანონები.

ესთეტიკურის: ფერთა ჰარმონია, ფორმალური სტილი, გაბატონებული ფერები, კონტრასტები.

ს ე მ ა ნ ტ ი კ უ რ ი ასპექტი გულისხმობს ელემენტების ისეთ სუბცესიურ მწყობრს, რაც მოწესრიგებულია რალაც ვარაუდით (Warscheinlich Keit) და საერთოა, უნივერსალური, ყველასათვის გასაგება. იგი სიტყვების (ელემენტების) გარკვეულ წყობას გულისხმობს. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ აქ არც სემანტიკური სტრუქტურის ესთეტიკური ვარიაციებია გამორიცხული.

ესთეტიკური (მეტი მიჩვენია „ემოციური“, მაგრამ რაკი ასეც ამბობენ...) ასპექტი, პირიქით, სტანდარტულ ვარიაციებს კი არ ეყრდნობა, არამედ ნიშანთა თავისუფალი თამაშია, სიტყვათა დეგრამატული კავშირები, „ატრიბუტების კონსტელაცია“ და, რაც მთავარია (უწინარეს ყოვლისა, პოეტური ინტეგრალების თვალსაზრისით), „სიტყვების ავტონომია დაწერილი ტექსტის სიბრტყეზე“... ამის აღქმა კი ყოველთვის თავისებურია ცალკეული შიმღები (აღმქმელი) ინდივიდისათვის. დადგენა იმისა, თუ რას აძლევს ემოციური ინფორმაცია მიმღებს — ძნელია. იგი უმთავრესად მიმღებებს უნარზეა დამოკიდებული. აქ სუბიექტური ფენომენების ობიექტური გამოკვლევაა საჭირო, რაც მთელ რიგ სიძნელეებს აწყდება. ამ სიძნელეს ქმნის გადამცემი (Sender) და მიმღები (Empfänger). „აპარატების“ არასინქრონული მუშაობა, აგრეთვე, გადაცემული ცნობის კომპლექსურობა. ნაწარმოების ორიგინალურა, ნოვატორული ხასიათიც აბთულებს აღქმას (როგორც გალაკტიონთანაც ჩანს), მით უმეტეს, პოეტურ ინტეგრალების მეცნიერულ შესწავლას. და თუ მაინცდამაინც ამაზე ვდებთ თავს, როგორც სპეციალისტები ამბობენ, იგი მოითხოვს:

1. ნათელ წარმოდგენას, რომ პოეტური ცნობა კომუნიკაციური ფენომენია.
2. ცნობას, როგორც განხილვის საგნის, ანალიზს (ტექსტის გაგება).
3. პოეტური ფენომენის ყველა დამოუკიდებელ განზომილ-

ბებში გარკვევას, სტრუქტურის ორი ასპექტის — სემანტიკური-სა და ესთეტიკურის გათვალისწინებით.

პოლონურის აზრით, მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული აგრეთვე ორი ფენომენი: ენა და ბგერა. ორივეს აქვს თავისი სემანტიკური და ესთეტიკური ასპექტი: 1. ენის სემანტიკური ასპექტი ველისხმობს „მოყოლილ ამბავს“ (Erzählung einer Geschichte), ე. ი. შინაარსს; 2. ბგერის სემანტიკური ასპექტი — ფონემების რიტმიზირებულ მწკრივს. 3. ენის ესთეტიკური ასპექტი — ემოციური ან არქატიპური (archetypischer) თვისებების კონსტელაციას (შეკავშირებას); ბგერის ესთეტიკური ასპექტი — უნივერსალურ ნიშანთა აღქმის თავისუფალ სიბრტყეებს, რასაც მეცნიერების ზემოაღნიშნული ახალი დარგი — სემიოტიკა სწავლობს. იგი იკვლევს ნიშანთა ყოველგვარ სისტემას (მათ შორის ესთეტიკურსაც), რასაც ადამიანთა საზოგადოებაში იყენებენ. კიბერნეტიკული თვალსაზრისით კი ადამიანი (იგულისხმე: პოეტი) ისეთი „მოწყობილობაა“, რომელიც ოპერაციებს ახდენს ნიშანთა სხვადასხვა სისტემაზე. ამასთანავე, როგორც საქმის მცოდნენი წერენ, ამ ოპერაციების პროგრამა ეძლევა ადამიანს (პოეტს) ან ნიშნების სახით გამომუშავდება მანში. პოეზიაში ამგვარი „შემოქმედებითი ნიშნები“ (ესთეტიკურ ნიშანთა სისტემა) იძლევა იმპულსს ინტეგრალური სახეების შესაქმნელად. აქ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ინტერპრეტაცია თანაშემოქმედებაა. პოეტური ცნობა (Nachricht) ორგვარია: დაწერილი და წარმოთქმული. დაწერის მიზანი წარმოთქმაა. პოეზია არ არსებობს ბგერითი ცნობის გარეშე (Klangnachricht). როდესაც ლექსს ჩუმად გკითხულობთ, სიტყვა მაშინაც „მოტორულად აქლერდება ტვინში“. ასე მაგალითად, უცხოურ ლექსს, დაწერილს ქართული ანბანით, ჩვენ აღვიქვამთ როგორც ბგერით ცნობას. დაწერილი სიტყვები კი მხოლოდ პარტიტურაა ჩვენთვის. ამიტომ ძველად ლექსებს თუ სხვა ნაწარმოებთ მხოლოდ ხმამაღლა კითხულობდნენ. მთელი ბერძნული პოეზია, როგორც ამბობენ, სმენის (ბგერის) პოეზია იყო. „ჩუმად კითხვა“ არც იცოდნენ. ეს მხოლოდ ჩვენს ერაში დაიწყო, წყაროებში აღნიშნულია, თუ როგორ გაოცდა წმ. ავგუსტინე, როცა ნახა, რომ ეპისკოპოსი ამროსი წიგნს მხოლოდ თვალს აყოლებდა და ჩუმად კითხულობდა.

— გული მიჰყვებოდა აზრს, ხმა და ენა კი უმოქმედოდ იყო, — წერს იგი. დღეს კი ამაზე ორგვარი აზრი არ არსებობს. ავგელამ იცის, რომ პოეზია, უმთავრესად, წარმოთქმული სიტყვე-

ბის ხელოვნებაა. ლექსი უნდა აედერდეს სრულყოფილად, მით უმეტეს, მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზე აგებული პოეტური ინტეგრალები. გალაკტიონს უთქვამს, „ოქტავებით ვწერ პოემასო“. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანია. ე. ბრიუსოვის ლექსის — „აუცილებლობა“ ქვესათაურიც ასეთია: „ოქტავები“. გალაკტიონისა და ბრიუსოვის ლექსებში ეს ოქტავები ბგერათა ტონალობის ცვალებადობას გამოხატავს. ზუსტადაა განსაზღვრული მანძილი რომელიმე ბგერასა და მის მერვე (ზემო თუ ქვემო) საფეხურს შორის. აქ შეხვდებით წმინდა ოქტავის 6 ტონს ან მის გადიდებულ ( $6 \frac{1}{2}$ ) თუ შემცირებულ ( $5 \frac{1}{2}$ ) ვარიაციებს. ეს ჭმნის მათი ლექსების კლავიატურის საოცარ მრავალფეროვნებას (სუბკონტრაქტავა, კონტრაქტავა, დიდი ოქტავა, მცირე ოქტავა, პირველი, მეორე, მესამე, მეოთხე და მეხუთე ოქტავები). მკითხველი უნდა გრძნობდეს ამას, რათა ლექსის სწორ ინტონაციას მიაკვლიოს. მან იმასაც უნდა გაუწიოს ანგარიში, რომ გალაკტიონის პოეზიაში ავტონომიურ სატყუათა რიტმულ დენადობას შინაგანი მუსიკალური გრძნობა აწესრიგებს. რიტმული სახეობანი ინტერვალებით, ე. ი. ბგერათა რიგის ორი საფეხურის თანაფარდობით (ტონებისა და ნახევარტონების ჩაოდენობით) წესრიგდება და არა გრამატიკული წესების მიხედვით დადგენილი სასვენი ნიშნებით. საქმის გასაადვილებლად ვლ. მაიაკოვსკი პოემაში „ომი და მშვიდობა“ საწყისი ტონის დასაზუსტებლად იყენებს კამერტონს, რითაც იწყება მისი ეს ნაწარმოები. იქვეა შენიშვნა: *accelerando*, რაც ტემპის თანდათან აჩქარებას ნიშნავს. ამათ განსაზღვრავს იგი ნაწარმოების რიტმსა და ქდერადობას. თვით პოემაშიც მუსიკალური ნოტები ჩართული, სადაც ჯერ 13 ტაქტია, შემდეგ 12 ან 11. ტაქტების შემცირება იწვევს *accelerando*-ს, ე. ი. ტემპის მომატებას.

### ოთხის მესუთე...

გალაკტიონიც დიდ ყურადღებას აქცევდა ამას. რაკი მისი პოეტური ინტეგრალები მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზეა აგებული, ეს გასაგებიცაა. ამიტომაც წერს, რომ პოეზიას თან უნდა ახლდეს

მუსიკალური  
აკორდების  
მძლავრი სიახლე.

აქ არც ეს „აკორდებია“ ისე შემთხვევით ნახსენები, რომ

გვერდის აქცევა სცადოს კაცმა. იგი, უწინარეს ყოვლისა, გალაკტიონისეულ მრავალფეროვან რიტმის ინტეგრალურობაზე მიუთითებს. აკორდი, მოგვხსენებათ, რამდენიმე (არანაკლებ სამისა) სხვადასხვა სიმაღლის და სახელწოდების ბგერის ერთდროულ თანხმოვან შეერთებას ეწოდება. იგი მრავალნაირი ვარიაციის საშუალებას იძლევა. გალაკტიონი მუსიკალური (ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ: პოეტური) აკორდების უამრავ შესაძლებლობას ფლობს, უმთავრესად კი ე. წ. კონსონირებულ აკორდებს — consonance-ს, ანუ ერთი თუ მრავალი ბგერის შეხამებას, რაც მისი ლექსების აკუსტიკის გასაოცარ მელოდიურობას ქმნის, რადგან consonance-ში ბგერათა შორის ინტერვალები მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი და საერთო ობერტონების მეტი რაოდენობა გააჩნიათ. ამავე დროს გალაკტიონი არც დისონანსურ (dissonance) აკორდებს გაუბრუნის, მით უმეტეს, როცა მკვეთრი აკუსტიკური ეფექტის მოხდენა უნდა. ალბათ, ამიტომაცაა გატაცებული (ისევე, როგორც ბრიუსოვი) ვაგნერიტით, რომელსაც, მოგვხსენებათ, დისონანსების დიდ ოსტატს უწოდებდა. გალაკტიონიც ასეა. იგი მუსიკალური (პოეტური) აკორდების ყოველგვარ საჩეობას იყენებს: მაჟორულს, მინორულს, გადიდებულს, შემცირებულს თუ ალტერირებულს. ისეთ აკორდებსაც, სადაც ყველა ბგერა ერთად ჟღერს (accord plaqué), ერთმანეთთან შეთანხმებულად (accordando). ამასთანავე, ხშირად (ძალიან ხშირად!) თავისებურ ვარიაციებსაც ქმნის, რაც მისი პოეტური „აკორდების მძლავრ სიახლეს“ და ამით მთლიანად ლექსის ნოვატორულ ჟღერადობას აღწევს. ვინმე პოეზიის მოყვარული მუსიკათმცოდნე რომ ამას სპეციალურად შეისწავლიდეს, დარწმუნებული ვარ, მიტად საინტერესო შედეგებს მიიღებს, რაც დიდად დაეხმარება მკითხველებს (განსაკუთრებით პროფესიონალებს) გალაკტიონის ლექსების სწორი ინტონაციის მიგნებაში. ეს კი ბოლოს მოუღებს აუტანელ მდგომარეობას, როცა მის ლექსებს ერთნაირი ტონალობით კითხულობენ ხოლმე. მართალია, ზოგჯერ მაჟორულსა და მინორულ ტონების თვითნებური მონაცვლეობაც იციან, აქა-იქ შეუყვირებენ კიდეც, მაგრამ ეს მდგომარეობას ვერ ცვლის, მით უმეტეს, გალაკტიონის საოცრად მრავალფეროვანი ინტონაციური ჟღერადობის ლექსების კითხვის დროს. ეს გასაგებობაა, რადგან აქ თუ მისთვის დამახასიათებელი „აკორდების მძლავრი სიახლე“ ვერ ვიგრძენით, მთლიანად დაირღვევა გალაკტიონის ინტეგრალური პოეზიის მუსიკალურ-კონსტრუქციული საფუძველი, რაც

შეანელებს შთაბეჭდილებას ან სულაც გააუფასურებს მას. მართლაც, გალაკტიონის ყველა ლექსი ხომ ერთნაირ ტონალობაში არ არის დაწერილი. პირიქით, აქ ისეთი მრავალფეროვნებაა, რომ ზოგჯერ მისი ლექსები სულ სხვადასხვა ავტორის მიერ დაწერილი გეგონებათ. მრავალ სახეობათაგან მე მინდა აქ ლექსის ტონალობის ორ ძირითად ფორმაზე მივუთითო: ერთი ცდილობს, არც გააძეღავნოს ლექსის ფორმა, მეორე კი სააშკარაოზე დენს ყველაფერს. ერთმა დაკვირვებულმა ლიტერატურათმცოდნემ შენიშნა, ელიოტი თითქოს გვიმაღავეს, მისი დრამატული პოემები ლექსად რომ არის დაწერილიო. ქართული მწერლობის ზოგიერთ უძველეს ძეგლს დიდი ხნის განმავლობაში კითხულობდნენ როგორც პროზას. შემდეგ აღმოჩნდა, რომ ეს ლექსებია. ბევრი თანამედროვე ლექსიც ისეა დაწერილი, რომ ამას, მართლაც აღმოჩენა უნდა. აი, როზერტო როვერსის ორი ასეთი „ლექსი“ (შეუმოკლებლად):

1. სტატისტიკა გვამცნობს, რომ სხვებიც ისეთებია, როგორიც ჩვენ.

2. ქირაუდება ოთახი. სამხრეთელები ნუ მოგვემართავენ.

აქ, რა თქმა უნდა, არის აზრის ერთგვარი „ექსტრავაგანტური მოულოდნელობა“, რაც საერთოდ ახასიათებს თანამედროვე პოეზიას, მაგრამ ეს თუ ლექსია, ამას მართლაც აღმოჩენა უნდა.

სამაგიეროდ, არის მეორე უკიდურესობაც, სადაც ლექსის ყველა ატრიბუტი ზედმეტად ხაზგასმულადაა წარმოდგენილი. ზოგიერთი ავტორი კი ასეთი ლექსის კითხვის დროს, როგორც იტყვიან, კანიდან ძურება და ცდილობს ჩახლჩამდე ხმის ამალღებით, ხელების წარამარა ქნევითა და თვალების ბრიალით გაუსვას ხაზი, შეხედეთ, რა ლექსიაო! აქ მე ნ. დუმბაძის ილიკოსა თუ ილარიონის რეპლიკა მაგონდება ზურციელას ლექსზე, ნამეტანი ხმა-ნაღლაა დაწერილიო.

ამით ის კი არ მინდა ვთქვა, თითქოს „ხმამაღალი ლექსების“ წინააღმდეგი ვიყო, არა. განა არ მესმის, რომ მაიაკოვსკისა თუ თვით გალაკტიონის ბევრი ლექსი ასე (უკვე ყოველგვარი ირონიის გარეშე) „ხმამაღლაა დაწერილი“? მაგრამ ამ შემთხვევაში ლექსის მაჟორულ ტონს თემა განსაზღვრავს, მისი პათოსი თუ ტემპერამენტი და არა ავტორის სურვილი — უკეთ გამოიჩინოს თავი. თანაც მაიაკოვსკიმაც და გალაკტიონმაც ასე „ქვეა-ქუხილით“ თქმულ ლექსებში ისეთ მაღალმხატვრულ დონეს მიაღწიეს, რომ ამის შემდეგ იმავე ინტონაციების განმეორება პოეზიაში... სჯავ რომ არაფერი ვთქვათ, ხელს ვერ შეუწყობს „აკორდების

მძღაერ სიახლეს“, რასაც გალაკტიონი მოითხოვს, საქმეს ვერც საკუთარი ლექსების „ხმამაღალი“ დემონსტრაცია უშველის, რადგან, ვიღომ აპოლინერის თქმისა არ იყოს, „დემონსტრაცია მდიდრულ ტანისამოსში გახვეული სიღარიბეა“ და... სხვა არაფერი...

### აკუსტიკური აზრი...

რაკი ამგვარ ირონიულ თხრობაზე მიდგა საქმე, მინდა, აქაც მარჯვენა ხელი მარცხენა ყურზე მოვიკიდო და... შემოვლილი გზით განვმარტო ნათქვამი:

თ. მანის იოანათან ლევერკიუნი (რომანი „დოქტორი ფაუსტუსი“) გაოცებულა „ბუნების ეშმაკობით“, როგორ ასწავლა მან უბრალო მწერებსაც კი ასეთი რამ: ერთი საოცრად ლამაზი, თანაც „გემრიელი“ პეპელა საფრთხეს რომ იგრძნობს, თავდაცვის მიზნით ფრთებს კეცავს და ისე საოცრად ემსგავსება მწვანე ფოთოლს, რომ ხელიკი ვერავითარ შემთხვევაში ვერ აღმოაჩენს მას. მეორე პეპელაც ძალიან ლამაზია, ჭრელი, ფერადოვანი, მაგრამ ისე უგემური, რომ ხელიკი თუ შეცდომით პირს შეავლებს, მაშინვე ზიზლით გამოაფურთხებს. ამიტომ საფრთხის მოახლოებისას ასეთი პეპელა კი არ ინიღბება, პირიქით, უფრო აჭრელდება, აფერადდება, თითქოს ამბობდეს, არ შეგეშალოთ, ეს მე ვარო. ხელიკი, მართლაც, ცნობს მას და ახლოსაც არ ეკარება...

ნამდვილი პოეზია ბუნებასთან ჰარმონიულ მთლიანობაშია, იგი არ იკაზმება, არც „თავის გამოჩენას“ ცდილობს, მაგრამ გალობის ისეთ სიმძლეს აღწევს, რომ „თავისივე სხვად“ ანუ მუსიკად (პეპელა-ფოთლად) იქცევა. იგივე თ. მანი გვიამბობს, რომ ერთი სახელგანთქმული დირიჟორი ისე იყო აღტაცებული ვაგნერის „ტრისტან და იზოლდას“ მოსმენით, რომ აღგზნებულს უთქვამს მისთვის: „ეს უკვე სულაც არ არის მუსიკა!“

მუსიკა არ არისო! აბა, რა უნდა იყოს?!. რა და... — აკუსტიკური აზრი ყოველგვარი ყოფიერების საწყისის შესახებ, — ამბობს თვითონ თ. მანი. შეიძლება ეს, მართლაც ასეა, მაგრამ არსებობს სხვა ვარაუდიც: ვინ იცის, იქნებ ეს ჰ. ჰესეს *Lingua sacri* იყოს ან კიდევ იმავე მანის „მუსიკა თავის უმაღლეს სიწმინდეში, რაც აღიქმება არა სმენით, ხედვით ან გრძნობით, არამედ გრძნობისა და გონების მიღმა წმინდა სულიერის სფეროში, სადაც სუფევს ნეტარი გაბრუება ბგერებით, ფერებითა და კეთილსურნელებით“, თუნდაც ეს „ჯოჯოხეთური ნეტარება“ იყოს, რაზედაც იგივე თ. მანი წერს. შემოძლია ისიც ვივარაუდო, რომ ეს ქეშ-

მარიტი ხელოვნების „სიმალღეა“, რაც ჩვენთვის უკვე ცნობილი ალეგორიით, მეშვიდესა და მერვე სფეროებს შორის გადის. „დოქტორ ფაუსტუსში“ ეს „სიმალღე“ ასეა განმარტებული: კრეჩმარი არჩევს უკვე სმენადანშულ ბეთჰოვენის მიერ 1820 წელს ერთი ამოსუნთქვით დაწერილ სამ კომპოზიციას ფორტეპიანოსათვის, კერძოდ, სონატა დო-მინორს. მეგობრების გუმანით, ბეთჰოვენი მანამ თვითონაც იმ საზღვრებზე იდგა, რომლის იქით (ისევე 8 და 9) „სიგივის ფრთების შეხებას“ გრძნობს ადამიანი. კრეჩმარი ანობს, ეს იმიტომ ეჩვენებოდათ ასე, რომ მათ ვერ შეძლეს გადაელახათ ის მწვერვალი, რომლის „უკიდურესობამდე მისულ სიმალღემდე“ აუყვანა ბეთჰოვენმა კლასიკური სიმფონია, საუორტეპიანო სონატა და სიმებიანი კვარტეტო. თვითონ კრეჩმარის აზრით კი ეს სონატა, უფრო მისი მეორე ნაწილი, თავისი რიტმული კონტრასტებით მაღლდება საკუთარ რაობაზე, რათა მიიმალოს თავბრუდამხვევი სიმალღის „არაამქვეყნიურ აბსტრაქციებში“. მუსიკის, პოეზიის თუ ხელოვნების ნებრსმიერი დარგს „საკუთარ რაობაზე ამალღება“ და „სხვა რაობად“ ქცევა ადრეც იყო ცნობილი. გოეთე ამბობდა:

— ყველაფერი, რაც სრულყოფილია თავის თანრიგში, უნდა გამოვიდეს ამ თანრიგდან და გარდაიქმნას რაღაც სხვად, რისი შედარებაც უკვე არაფერთან არ შეიძლება...

ზუსტად ამასვე ამბობს თ. მანა ვაგნერსა და იბსენზე:

— ვაგნერმა და იბსენმა ოპერა და ყოფითი დრამა ისეთ სრულყოფამდე მიიყვანეს, რომ გარდაქმნეს რაღაც სხვად, რისი შედარება რამესთან შეუძლებელია...

ამით რა მინდა ვთქვა? გეტყვით: გალაკტიონმა ქართული პოეტური მეტყველების კულტურა ისეთ სიმალღემდე აიყვანა, რომ მინდა, მის მიერ ცუდ ლექსებზე თქმული ფრაზა „ლექსი თითქოს ლექსია, მაგრამ მაინც არ არის ლექსი“, შებრუნებული აზრობრივი პერიფრაზით გავიმეორო: გალაკტიონის ინტეგრალური „ლექსი თითქოს ლექსია, მაგრამ მაინც არ არის ლექსი“. ის რაღაც უფრო მეტია, მაღალი, შეუდარებელი. იგივე აზრი რომ მუსიკალური ტონალობის ალეგორიაზე გადავიტანოთ, უნდა ვთქვათ: ეს ბგერათა ისეთ მონოლითურ შეხამებას წარმოადგენს, რომ „თავისთავად უკვე აღარც გააჩნია ეს ტონალობა“. თ. ელიოტის მიხედვით, სწორედ ეს არის „ოთხის მეხუთე, ე. ი. არც ერთი მათგანი და მაინც ოთხივე“. აქ ყველაფერი ურთიერთკავშირშია (ე. ი. ინტეგრალურია) და ქმნის წრეს, უფრო სწორად „კვინტურ წრეს“

(გერმანულად — Quintelzirkel, იტალიურად — Ciclo dall quinte), რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს სხვადასხვა ტონალობებს შორის მოდულაციური კავშირის დასადგენად. აღრიანის აზრითაც, ეს „ურთიერთკავშირი“ — ყველაფერია. სხვაგვარად იგი ამას ორაზროვნებას უწოდებს.

— იცით მე რას ვფიქრობ? — ეუბნება იგი სერენუს ცაიტბლმს, — მუსიკაში (იგულისხმე: ინტეგრალურ პოეზიაში. — მ. კ.) ორაზროვნება აყვანილია სისტემის სიმალლემდე. აიღე ერთი ტონი ან მეორე. ეს შეიძლება ასეც გაიგო და ისეც ან სულ სხვაგვარად.

ინტეგრალურ პოეზიაში ასეთ სისტემას ქმნის ორ-(ან მეტ)-აზროვან სიტყვათა ენჰარმონიული შენაცვლება, რაც აგრეთვე „კვინტურ წრეში“ ან ლექსის სტრუქტურულ მთლიანობაში ამყლავნებს თავის თავს და ისეთ სიმალლეს აღწევს, სადაც მეტყველება იწმინდება არა მარტო რიტორიკისაგან, არამედ თავის სუბიექტურობისაგანაც და რჩება სინათლედ ქცეული სუბსტანცია, რაც თავისუფალ ასოციაციათა გზით ახალ-ახალ „გამოსახებას“ იწვევს.

## 50 „დიახ“ და 500 „არა“...

ასეთ კვინტურ (თუ მაგიურ) წრეში ტრიალებს ხელოვნების ყველა დარგი — პოეზია, მუსიკა, მხატვრობა, არქიტექტურა, იმ განსხვავებით, რომ არქიტექტორისათვის ამქვეყნად ყველაფერი მაშალაა, პოეტისათვის — სიტყვები, მხატვრისათვის — ფერები, მუსიკოსისათვის — ბგერები და... ყველასათვის ყველაფერი, რასაც ალეგორიულად „კვინტური წრის კვადრატურას“ ვუწოდებთ ხოლმე. ამასთანავე, 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. ც.უმცა, მარტო ამ ლექსის კი არა, საერთოდ მისი პოეზიის მუსიკალური მოდულაციების ანალიზი. ამის გარეშე მე არც მესმის, პოეზიაში რას უნდა ნიშნავდეს კონკრეტულად „მუსიკა უპირველეს

ყოველსა“ (ვერლენი) ან თუნდაც ლექსის მუსიკის საშუალებით გაგება (მალარმე); მით უმეტეს, დებულება: მუსიკა, როგორც ინტეგრალური პოეზიის კონსტრუქციული საფუძველი. უამისოდ არც გალაკტიონის ლექსების სწორი ინტონაციის მიგნებაზე შეიძლება ლაპარაკი. ისე კი, თუ გენიალური მუსიკალური ნაწარმოებისათვის აუცილებელია ვირტუოზი შემსრულებელი, ასევე საჭიროა კარგი პოეტისათვის კარგი მკითხველი, რადგან ლექსის შინაგანი მუსიკის, ტონალობის, მკითხველის წარმოსახვის, მისი ასოციაციების ამოქმედების გარეშე ინტეგრალური ლექსი ვერ გაცოცხლდება და, ცხადია, ვერც თავის სრულყოფილ სახეს გამოავლენს. ავიღოთ თუნდაც ასეთი სტროფი:

ფარულ ტყვილების ბალი დაბურული.  
ასეთ გრადაციით მიდის ფრთაზვიადი:  
ღამე — მარტოობის, მტევნით დახურული,  
ფარდა — იღუმალი, სარკე იშვიათი.

ეს მართლაც ნეგატივია, რასაც მკითხველის წარმოსახვაში უნდა გამჟღავნება. რაც შეეხება ლექსის რიტმს, ინტონაციას, აქ ბევრი რამ თვით მკითხველზე ან დეკლამატორზეა დამოკიდებული, რომელსაც წარმოუდგენლად დიდი პასუხისმგებლობა აწევს. გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების კლავიატურა ურთულესი მოვლენაა. ასეთივეა მისი პარტიტურაც. აქ ვირტუოზი შემსრულებელია (მკითხველი, დეკლამატორი) საჭირო. აბა, რა იქნება რომელიმე გენიალური მუსიკალური ნაწარმოები ვინმე მესამეხარისხოვანი დამკვერელის შესრულებით? დეკლამაციასაც დიდი ოსტატობა უნდა: ტექსტის შემოქმედებითი ცოდნა, განწყობილება, რიტმი, ინტონაცია. თუ მუსიკოს-შემსრულებელი რამდენიმე სიყალბეს დაუშვებს, ეს შემადარწუნებელია... სამაგიეროდ... ღმერთო ჩემო, როგორ უღარდელად ეპყრობიან მკითხველები პოეტურ ტექსტს! ავტორის ნაცვლად თვითონ ქმნიან რიტმს, ინტონაციას. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს ძველებურ გრამოფონზე შესანიშნავი ფირფიტა დადეს, მაგრამ თვითონ გრამოფონის სწორად მომართვა დააიიწყდათ. ან ზედმეტად დაჭიმეს ზამბარები და ლექსი ან მღორედ მიდის — ეღრიალ-ეღრიალით, ანდა ისეთი აჩქარებული ტემპითა და ოდიოზური შეძახილებით, რომ ავტორისეულ რიტმს ვერც პირველ შემთხვევაში იგრძნობთ და ვერც მეორეში.

გალაკტიონს კარგი დეკლამატორები ყოველთვის ჰყავდა და ახლაც ჰყავს, მაგრამ მაინც მიკვირს, რომ ისინი არავითარ ყურადღებას არ აქცევენ, რატომ კითხულობდა გალაკტიონი თავის ლექ-

სებს ჯერ ამდერებით, შემდეგ კი — სულმოუთქმელად. რატომ იყო კითხვის ინტონაცია ასე უცნაური და უჩვეულო. პოეტი, რომელიც ამბობს, ლექსს ჯერ მუსიკალურად გავმართავ თავში და მერე ვწერო, განათავისი ლექსის რიტმსა და ინტონაციას ვერ გრძნობდა? ამბობენ, გალაკტიონი კარგი პოეტი იყო, მაგრამ ცუდი დეკლამატორიო...

უკაცრავად! — ასე არ არის. მის პოეზიაში ბევრი უცნაურობაა. ასეა კითხვაშიც. ამაში გარკვევაა საჭირო. ღმერთმა დამიფაროს, იმას კი არ ვამბობ, ყოველმა დეკლამატორმა ისე იკითხოს გალაკტიონის ლექსები, როგორც თვითონ კითხულობდა, მაგრამ ამათ სერიოზული ყურადღება უნდა მიექცეს, რომ გალაკტიონისათვის დამახასიათებელი რიტმი და ინტონაცია, რაც მთავარია, მისი ლექსების განწყობილება არ დამახინჯდეს. თვითონ გალაკტიონი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ამას. წერდა, ლექსის წაკითხვა დიდ გავლენას ახდენს პოეზიის ტექნიკის მსვლელობაზე, რამდენადაც მუსიკა უპირველეს როლს თამაშობს ლექსშიო. იგი აღტაცებით იგონებს, ომის დროს ვ. კაჩალოვი როგორ კითხულობდა მის ლექსებს თბილისში. მართლაც! პოეტური ტექსტი პარტიტურაა, რაც უნდა აუღერდეს. ამიტომ იდეალურია, ლექსს ასეთი მკითხველი ჰყავდეს, როგორც კომპოზიტორს ვირტუოზი შემსრულებელი. ორივეს წინაშე, მე მგონი, დაახლოებით ერთნაირი ამოცანა დგას და ერთნაირი პასუხისმგებლობით უნდა მოეპყრან მათ. ასეა: ლექსის ყველა ატრიბუტი — ბგერითი თუ რიტმული, უნდა ამოქმედდეს, რათა ეფექტი შექმნას და ემოცია გამოიწვიოს. პოეტი (კომპოზიტორი), ლექსი (მუსიკა), დაწერილი ლექსი (სიტყვები), დაწერილი მუსიკა (პარტიტურა), წამკითხველი (შემსრულებელი) — ეს ქმნის პოეტური ნაწარმოების „აბსოლუტურ რეალობას“. ორკესტრი, მოგესხენებათ, ყოველ დირიჟორთან თავისებურად ჟღერს. ასევე უნდა იყოს პოეზიაშიც. როგორც მოგახსენეთ, გალაკტიონი იმთავითვე დიდ ყურადღებას აქცევდა ამას.

— ადრე ლექსებს ვკითხულობდი გაბმით, — უთქვამს მას, — თითქოს ვმღეროდი. 1914 წელს ქუთაისში ჩემს საღამოს დაესწრო აკაკი წერეთელი. წავიკითხე „ყვითელი ფოთოლი“. კითხვისას გამოვეყოფდი ზოგიერთ სტრიქონს და ერთიანად დაძაბული წამდერებოთ ვკითხულობდი ბარიტონის ხმით. დამსწრეთ მოსწონდათ ასეთი კითხვა. სხვებთან ერთად აკაკიც მიკრავდა ტაშს. ცოტა ხნის შემდეგ, ხელით მანიშნა მასთან მივსულიყავი. მივედი და მოკ-

რძალებით მივესალმე. გაღმებულმა მომმართა: „თქვენი ლექსი რომეწონა. თქვენ რაქველი ხომ არა ხართ, ან, რომელ მომღერალთა გუნდში გამოდიხართ?“ ვიგრძენი, რომ ეს შეეხებოდა ჩემს კითხვას. „არა, ბატონო აკაკი, მე მომღერალი არ გახლავართ, არც რაქველი, მე იმერელი ვარ, ტობანიერადან“. „საოცარია, როდესაც ლექსებს კითხულობდით, მე მეგონა, რომ მღეროდით. ასე გაბმით, თითქოს სიმღერით, ძველად კითხულობდნენ ქართულ ლექსს. რაზევლობაც იმიტომ გკითხეთ, მათაც გაბმით უყვართ საუბარი“.

ამის შემდეგ თავი დავანებე ლექსის სიმღერით კითხვას...

მართლაც! მე რომ მომისმენია, გალაკტიონი „რაქულად — გაბმით“ კი არა, ისე სულმოუთქმელად კითხულობდა ლექსებს, გეგონებოდათ, ცოფიანი ძაღლები მისდევნო.

ასეა. მკითხველისათვის უფრო ძნელია სწორი ინტონაციების მიცნება. ბ. შოუს უთქვამს:

— არის 50 საშუალება — სთქვა „ლიახ“, 500 საშუალება — სთქვა „არა“ და მხოლოდ ერთი საშუალება — დაწერო ეს...

ჰოდა, მიდი და, ყოველი სიტყვას იმ ორმოცდაათი თუ ხუთასი შესაძლებლობიდან შეარჩიე ერთადერთი სწორი! ისე კი... ო, რა ცოდვია გალაკტიონის ლექსების ყალბი რიტმითა და ინტონაციით კითხვა!.. ან ის, მის ლექსებს რომ წარამარა უსვამენ სასვენ ნიშნებს გრამატიკულ წესებში კარგად გაწაფული რედაქტორები. ამბობენ, გალაკტიონს ეს არ ეხერხებოდაო. არა! არ ეხერხებოდა კი არა, არ უნდოდა, რადგან ამას არ მოითხოვდა მისი ლექსების შინაგანი რიტმი, ინტონაცია. მაგრამ აქაც, ისევე როგორც ბევრ სხვა საკითხში, გალაკტიონი ვერ იჩინდა საჭირო „სიჯიუტეს“. ჯერ კიდევ თოთხმეტი წლის ჭაბუკმა თავისი ერთ-ერთი პირველი ლექსთაგანი რომ მიიტანა გაზეთ „ამირანის“ რედაქციაში, სიტყვა „ბინდბუნდი“ შეუცვალეს სიტყვით „ბურუსი“. გალაკტიონი ამის წინააღმდეგი იყო, მაგრამ არაფერი გაუვიდა. დიდი ხნის შემდეგ კი, ამასთან დაკავშირებით წერდა:

— პირველ ლექსიდანვე ასე დამებედა. მას მერე ჩემი შვიდი ათასი ლექსი დაიბეჭდა, მაგრამ არც ერთი ისეთი, რომელშიც რედაქტორს ან კორექტორს ან სხვას, შესწორება არ შეეცანოს...

ეს გალაკტიონი, თორემ გიიომ აბოლინერს რომ ასე მოაბეზრეს თავი რედაქტორებმა, მან საერთოდ აიღო ხელი სასვენი ნიშნების ხმარებაზე. მერე ასევე მოიქცნენ რევერდი, ელუარი, არაგონი. მათ სასვენი ნიშნების ტრადიციული გამოყენება თანამედ-

როვე პოეზიაში ანაქრონიზმად მიაჩნდათ, რადგან, მათი აზრით, ის, რისთვისაც მოწოდებულია ასეთი ნიშნები, თვით ლექსის რიტმშია მოცემული. საქირო პაუზებსაც რიტმი განსაზღვრავს და არა დადგენილი წესი.

შემდეგ იტალიელმა ფუტურისტებმა ეს პრინციპი ჰიპერბოლურ უაზრობამდე მიიყვანეს და მათი ნაწარმოების მკითხველებს რომ სული არ შეგუბებოდათ, შიგადაშიგ ჩაურთავდნენ ხოლმე სიტყვებს: (ჩაისუნთქეთ!), (ამოისუნთქეთ!), (ჩაისუნთქეთ!), (ამოისუნთქეთ!) და სხვ.

ეს, როგორც მოგახსენეთ, უაზრობაა, მაგრამ სასვენი ნიშნებისადმი თავისუფალი დამოკიდებულება კი სავსებით გასაგებია თანამედროვე პოეზიაში, სადაც სინტაქსური არათანმიმდევრულობა (сннечивость) და ლოგიკური კავშირების რღვევა თავისებურ რიტმს ქმნის, რაც „კლასიკურ მოწესრიგებას“ არ ემორჩილება. ასეა საერთოდ ინტეგრალურ პოეზიაში და, კერძოდ, გალაკტიონთან. საქმე ის არის, რომ პოეტური ინტეგრალების სტრუქტურა რაკი ერთიან სიმულტანურ აღქმას მოითხოვს, სასვენი ნიშნებიც ამ ამოცანისადმი უნდა იყოს დამორჩილებული და არა გრამატიკის სასკოლო წესებისადმი, რასაც. მოგეხსენებათ, გალაკტიონი სშირად არღვევდა და სრულიად შეგნებულად; უთქვამს კიდეც:

— ჰემარატი ორიგინალობისა და მხატვრულობის მიღწევა არ შეიძლება საერთოდ მიღებული სქემების მიხედვით, ლექსთა წყობის სასკოლო თეორიით...

ეს, მით უმეტეს არ შეიძლება ინტეგრალურ პოეზიაში, რომლის კონსტრუქციული საფუძველი მუსიკაა. ასეთ პოეზიაში ორი სახით — მეტყველებითა და მუსიკით გამოსახვის საშუალება ერთი და იგივე ბგერითი მასალისაგან (klangstoff) იქმნება, განსხვავება ის არის, რომ მუსიკაში ცნობა (Nachricht) თითქმის მთლიანად მუსიკალური (ბგერითი) ინფორმაციისაგან შედგება, პოეზიაში კი — სიტყვისა და მუსიკისაგან. იგი მეტყველების (Rede) და მუსიკის მედიუმია და ამიტომაც მიეკუთვნება ინფორმაციის ორივე ასპექტს: სემანტიკურსა და ემოციურს. მუსიკისაგან პოეზია ორ მნიშვნელოვან ელემენტს იღებს: რიტმს და ბგერით შეფერილობას (Klangfarbe), მაგრამ უარყოფს წმინდა მელოდიის პრინციპს და ცვლის მას ენის კანონებით (Sprachkanon). ენისაგან, მეტყველებისაგან იგი იღებს „ამბის გადმოცემის“ უნარს. თუ იგი ინფორმაციის უნივერსალურ კანონებს მიჰყვება, მაშინ აზრის (Sinn) მიხედვით ქმნის სიტყვების კონსტრუქციას (ასეთია

კლასიკური პოეზია). ეს კი სემანტიკური ინფორმაციაა: ცხადია, მისი სპეციფიკა მხოლოდ „მოყოლილ ამბავში“ კი არ არის, არამედ იმ რეზონანსშიც, რასაც იგი მეითხველში იწვევს; ისევე, როგორც პოეტური სიტყვა ვერ ეტევა ცნების შინაარსში, ასევე მუსიკა — ნოტებში. მართალია, სანოტო სისტემა თანდათან იხვეწება, მაგრამ, რაც არ უნდა იყოს, ის მაინც სქემაა. პოეზიაში, რა თქმა უნდა, სულ ასე არ არის, მაგრამ...

აკი მოგახსენეთ, რომ გარკვეული გაგებით ლექსიც (განსაკუთრებით ინტეგრალური) „სანოტო ნიშნებია“, რასაც სწორი აღქმა და ვირტუოზული შესრულება (გალაქტიონი: „წარმოდგენაში შემეცნება“) უნდა. ყოველი შემსრულებელი თავისებურ ინტერპრეტაციას აძლევს მუსიკალური ნაწარმოების რიტმს. ეს განახლებება ცალკეულ ფრაზაში ზუსტადაა გაანგარიშებული და იცვლება 5—7 (ისევე შვიდი!) წამისა თუ მისი მესადების ფარგლებში. მაგალითისათვის ავიღოთ ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონია. მისი სანოტო სისტემა (დაწერილი მუსიკა) ეკლასათვის ერთი და იგივეა, მაგრამ ესა თუ ის დირიჟორი მაინც თავისებურად იყენებს შესრულების ვარიაციულ შესაძლებლობებს (ხუთიდან შვიდამდე). სპეციალისტებმა დაადგინეს, რომ მეცხრე სიმფონიის ცალკეული მუსიკალური ფრაზების სიგრძე (ხანგრძლივობა) საყოველთაოდ ცნობილ დირიჟორებთან ასეთ სურათს იძლევა:

დირიჟორი	ალეგრო	სკერცო	ადაგიო	ფინალი	ჯამი
ფიურტენგლერი	17,35	11,10	19,35	24,50	73,10
შერპენი	17,20	12,20	16,10	26,00	71,50
გ. ვანდი	16,25	11,20	17,15	23,50	68,50
უ. გოერი	14,15	11,55	17,20	23,55	67,25
კლაიბერი	15,45	10,15	16,50	23,30	66,20
პორენშტაინი	15,10	11,20	14,50	23,20	64,40
კარაიანი	14,50	10,00	15,55	23,55	64,40
ტოსკანინი	13,15	13,00	14,05	23,05	63,25

ახლა ის ვიკითხოთ, იცავენ თუ არა ამგვარ სიზუსტეს ან საერთოდ რამე ყურადღებას აქცევენ გალაქტიონის ლექსების საოცრად მრავალფეროვან რიტმულ ვარიაციებს („რიტმულ ლანდებს“) თუნდაც პროფესიონალი მეითხველები ან კომპოზიტორები, რომელნიც მისი ლექსების ტექსტის მიხედვით ქმნიან თავიანთ

მუსიკალურ ნაწარმოებებს? არ ვიცი, გადაჭრით ვერ გეტყვით, მაგრამ პირადად მე ისეთი შთაბეჭდილება მაქვს, რომ — არ ავი-  
თარს. არადა, საჭიროა, აუცილებელიც. რაც არ უნდა ძნელი  
იყოს ეს, მკითხველიც ვალდებულია ასე მოიქცეს, როცა ინტეგ-  
რალურ ლექსებს კითხულობს, რადგან პოეტური ტექსტის მუსი-  
კალურ-კონსტრუქციული საფუძველი, რაც მის ჰარმონიულ მთლი-  
ანობას ქმნის, სწორედ მკითხველის წარმოსახვაში ხორციელდება.  
ვალერი წერდა, „პოეზია და მუსიკა ჩვენში ერთიანდებაო“. ეს  
მართალია, მაგრამ ამას განხორციელება უნდა, რასაც ასე და-  
ჟინებით მოითხოვენ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა  
ღარგის წარმომადგენლები: ისინი თავიანთი ნაწარმოების რიტ-  
მულ თავისებურებათა აღსანიშნავად იყენებენ საერთოდ მიღე-  
ბულ მუსიკალურ ტერმინებს: სონატა, ალეგრო, სკერცო, ადა-  
ჟიო და სხვა, რაც მხატვრული ნაწარმოების არა ფორმა-  
ლური, არამედ არსებითი მხარეა და, ყოველ ცალკეულ შემთხვე-  
ვაში, ინდივიდუალურად აღიქმება. ეს კი აღმქმელის თუ შემსრუ-  
ლებლის უნარზე, ოსტატობაზე, მის ხასიათსა და განწყობილება-  
ზე დამოკიდებული. ლექსი ისევე სრულყოფილად უნდა აქდერ-  
დეს მსმენელის ცნობიერებაში, როგორც სინფონიური ნაწარმო-  
ები საკონცერტო შესრულების დროს. გალაკტიონმა იცოდა ამის  
ფასი! გ. ჩიქობავას მოგონების მიხედვით, როცა ვინმე ლექსს  
უკითხავდა, იგი ღირიყორივით ამოძრავებდა ხელებს...

ასე აღწევდა მუსიკალური თუ პოეტური ნაწარმოები თავის  
„აბსოლუტურ რეალობას“.

პიკასოსაც უთქვამს:

— დაარულებული სურათი სახეს იცვლის იმ პირის განწყო-  
ბილების შესაბამისად, ვინც მას იმეამად უყურებს. სურათს, ცო-  
ცხალი არსების მსგავსად, თავისი ცხოვრება აქვს და ისევე იცვ-  
ლება, როგორც ჩვენ ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ეს სავსებით  
ბუნებრივია, რადგან სურათს მისი მყოფრებელი ანიჭებს სიცოცხ-  
ლეს...

გალაკტიონის ინტეგრალურ პოეზიასაც, ვთქვათ, ასეთ სტრი-  
ქონებს:

- ... კიდები შეშლილი, ღამეები ველური  
დაიტვირთონ წამებით, ღამე მთვარეს მოგას.
- .. ფარდა შეირხევა, როგორც ყრუ ფოთოლი.
- ... ბაღში შეშლილივით კვდება თებერვალი.
- .. დიდებისაკენ ფეხით  
კიდევ გასწია მთვარემ.

- ... და ხმა ესმით უხილავის სურნელოვან ალენდრებს...
- ... ქარის აკორდად გარდაქმნილი ჩემი არსება.
- ... ფიქრები ქარის ქეითინში კვდება,  
ფიქრები კვდება ნისლში და ქარში.
- ... გრივალმა გაიტაცა პოეზიის მანდილი.
- ... ახალი მზე სურვილს გადეწივანება.
- ... სალამო, მახსოვს, სწუხდა ქარივით
- ... დამტკრეული სიფერადის  
სულით შემოთერთება.

და მრავალი სხვა...

### მუსიკალური აკორდები...

ასეთ შემთხვევაში აუცილებელია მხატვრული ნაწარმოების ანალოგიური, არამედ „ემოციური შინაარსის“ მიკვლევა, მაგრამ როგორ? აქ ისეთი დაბნეულობაა, რომ შეიძლება მხოლოდ ცალკეული ჰიპოთეზებზე ვილაპარაკოთ. ერთი მათგანი მოითხოვს ნელოვნების, როგორც ნიშანთა სემიოტიკური სისტემის, განხილვას, რომლის მიხედვითაც მხატვრული ნაწარმოები არის არა მართლ ნიშანი (знак), არამედ სიმბოლო, ნიშან-თვისება (признак). ოსინი ყოველგვარ მხატვრულ ნიშანს ჰყოფენ ორ ჯგუფად: სემანტიკური და ასემანტიკური. აქ მე მინდა ამგვარი თვალსაზრისის პოეტურ ინტეგრალთან მსგავსებაზე მივიანიშნოთ, ისე კი ამ საკითხებში ჩაღრმავება არც ღირს, რადგან ეს მსგავსება მინიმალურია და თანაც სადავო. ჩვენთვის გასაგებია, რას უნდა ნიშნავდეს ამ კონტექსტში „სემანტიკური“, ან „სემანტიკური სტრუქტურის ესთეტიკური ვარიაციები“. სამაგიეროდ გაუგებარია, რატომაა „ასემანტიკური“ უშინაარსო და უაზრო. ამას ხომ არ ადასტურებს ხელოვნების, თუნდაც როგორც „სემიოტიკური სტრუქტურის“ გაგება? თვით სემიოტიკურ ნიშანთა სისტემის ასემანტიკურობაც არ გამორიცხავს მნიშვნელობას, ყოველ შემთხვევაში, მის სპეციფიკურ მნიშვნელობას ან „აბსოლუტურ აზრს“. იგივე ითქმის პოეტურ, თუნდაც ინტეგრალურ საფეხურზე. ალბათ ამას გულისხმობს ხელოვნების ტრადიციული გაგება — „აზროვნება სახეებში“. ბ. ბელინსკი წერდა, რომ „პოეზია გველაპარაკება სახეებით იმაზევე, რაზედაც მეცნიერება ცნებებით, სილოგიზმებით“. აქედან დაიბადა აზრი, რომ სახის საფუძველია იდეა ნიშნის შესახებ, ე. ი. პოეტური სახის დიალექტიკა. სახის თვისება მის მრავალმნიშვნელობაშია. ზუსტადაა ნათქვამი: „სახე

ყოველთვის აზრის ფუნქციაა“. ვიდრე იგი ნიშანია — ყოველთვის აზრის ნიშანია, ამიტომ „აზრის დიალექტიკის მეოხებით ესთეტიკური სამყარო ერთიანდება (СМЫКАЕТСЯ) ლოგიკასთან“. ეს იმას ნიშნავს, რომ სიმბოლური და ლოგიკური მხარეები მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი...

შეიძლება აქ ამ „ლოგიკას“ უფრო მეტი მნიშვნელობა ეძლეოდეს, ვიდრე ეკუთვნის, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ე. წ. „კვანტური ლოგიკა“ გაგებას, რაც უფრო ახლო დგას პოეზიის სამყაროსთან, ვიდრე ის, რაც ა. აინშტაინს ანტიკური სამყაროს უდიდეს შენაძენად მიაჩნდა, შეიძლება ამგვარი გადაჭარბება მოსათმენიცი იყოს. რატომ არა! ბოლოსდაბოლოს ეს ლოგიკა და სემანტიკა ყველგან და ყველგან საველდებულო ზომ არ არის?! ალბათ მათემატიკის ფორმულებზეც ვერ ვიტყვივით სემანტიკურიაო, მაგრამ ისინი მნიშვნელობას მოკლებულნი არიან? რა თქმა უნდა, არა. ამიტომ, როცა მათემატიკური ფორმულებისა და არაპროგრამული მუსიკის საერთო-რელატიურ კავშირზე მიუთითებენ, მე ისევ ფლობერის ის „წინასწარმეტყველება“ მახსენდება, რომ ვალში პოეზია ალგებრასა და მუსიკას შორის დაიჭერს ადგილსო, რომ წერდა, მუსიკაში ეს ნიშნავს იმას, რასაც ა. შონბერგი უწოდებს „ბგერათა სასურველ ვარიაციებს ალგებრის ფორმულებით“, ხოლო მუსიკისა და პოეზიის დამაკავშირებელ რგოლს ქმნის კ. დებიუსი, რომელიც ეძებს ისეთ ახალ ფორმებს, რაც „მუსიკალური ბგერებისა და სიტყვების საზღვარზე დევს“. კიდევ ერთი ნაბიჯი და გალაკტიონის ინტეგრალური პოეზიაც დაიწყებს თავისი საიდუმლოების გამჟღავნებას. ეს „საიდუმლოება“ უმთავრესად სტრუქტურული ხასიათისაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ლექსის ცალკეული ელემენტები სტრუქტურის გარეშე მოკლებული არიან ემოციურ მნიშვნელობას. ალგებრის ნიშნებიც ცალკე, თავისთავად აღებული, არაფერს არ გამოხატავენ, გარკვეულ სტრუქტურაში კი უაღრესად მნიშვნელოვან ფორმულებს ქმნიან; ასევეა მუსიკაში: აქ ცალკეული მუსიკალური ბგერები (ელემენტები), ხოლო პოეზიაში სიტყვები (ნიშნები) ქმნიან სტრუქტურული მთლიანობის საერთო „ნიშნადობას“. ეს კი ამ ელემენტებისა და მათი ფუნქციის შესწავლას მოითხოვს. აქ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ საერთოდ სტრუქტურის რეალიზაცია პოეტურ ტექსტში ხდება. ეს ასეა ტრადიციულ, სემანტიკურ პოეზიაში, ინტეგრალურში კი — არა. აქ უმთავრესად ტექსტის მიღმა მდებარე სუბსტანცია მოქმედებს, რასაც მკითხველი თვითონ უნდა მისწვ-

დეს. ასეთ შემთხვევაში, ლოტმანის აზრით, სტრუქტურულ ელემენტების შეკავშირება (сцепление) ხდება არა ტექსტში, არამედ მკითხველის წარმოსახვაში. აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ ლ. ტოლსტოი ამ „сцепление“-ს გამოვლინებას და საერთო კანონზომიერების დადგენას მიიჩნევდა კრიტიკის მთავარ ამოცანად. ტოლსტოის დროს ეს არცთუ ისე ძნელი ამოცანა იყო, თანამედროვე პოეზიაში კი, პირიქით, — უადრესად რთული საქმეა. აქ პოეტური ფრაზა არ წარმოადგენს სიტყვათა სემანტიკური რგოლების ერთმანეთთან დაკავშირებულ ჯაჭვს. იგი ცალკე ელემენტებადაა (რგოლებად) დაშლილი. ამ ელემენტების (რგოლების) სტრუქტურული მთლიანობა კი ერთმანეთისაგან განსხვავებული ფენომენტებით იქმნება მკითხველის წარმოსახვაში, სადაც ნაწილი (ელემენტი) უკვე აღარ უდრის თავის თავს. ინტეგრალურ პოეზიაში სიტყვათა (ელემენტთა) ამგვარი კონფლიქტი სემანტიკურ მნიშვნელობასთან, სტრუქტურის მთლიანობაში შეღავნდება. მეცნიერებაში ამას სიტყვის სუბლიმურ ტრანსფიგურაციას უწოდებენ; რაც ცნებათა არა სემანტიკური, არამედ ანტინომიური შეკავშირების შედეგია. იგი გამოხატვის საშუალებაცაა და თავისუფალი მუსიკალური უღერადობაც, რითაც შეუძნობის ფსიქიკურ სფეროებს ამჟღავნებს და ისეთივე განწყობილებას ქმნის, როგორსაც მუსიკა...

... რაც შეეხება მსჯელობას „ნიშნების“ თუ „საერთო ნიშნადობის“ შესახებ, როგორც გალაკტიონი წერს, იგი რელატიური ბუნებისაა და, სპეციალისტების აზრით, „სისტემის ერთი ელემენტის დამოკიდებულებას გამოხატავს მეორესთან“, რასაც შარლ კრო „ინტერპლანეტარულ ნიშნებს“ უწოდებს.

ნიშანთა ეს სისტემა დამახასიათებელია როგორც ხელოვნების, ისე ენისთვისაც. მაგრამ ხელოვნება მაინც განსხვავდება ენი-საგან. აქ ფორმა და შინაარსი განუყოფელია. იგი მრავალმნიშვნელოვანია და მისი კოდების შეცვლა, ანუ მხატვრული შინაარსის გადატანა ნიშანთა სხვა სისტემაზე, შეუძლებელია. აი ეს შეუძლებლობაა მიზეზი ჩვენს მიერ შედგენილი აბსურდული დიალოგიდან გამომდინარე აზრისა, რაც, ვიმეორებ, გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალებისა და ხელოვნების ნიშანთა სისტემის, უწინარეს ყოვლისა, მუსიკის საერთო კონსტრუქციულ საფუძველს გულისხმობს. „მუსიკისაო“ რომ ვამბობთ, არც ხელოვნების სხვა დარგებს გამოვრიცხავთ, რამდენადაც ფერწერა, ბგერ-

წერა თუ „პოეტური მართლწერა“, წმინდა სამებისა არ იყოს, სხვადასხვანიც არიან და ერთმანეთსაც გულისხმობენ. მუსიკას კი იმიტომ გამოვყოფთ, რომ მისი სპეციფიკა არ მოითხოვს სემანტიკური კავშირის აუცილებლობას. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ამას არც გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალები მოითხოვენ. სამაგიეროდ, როგორც ერთი, ისე მეორე „სტაგმატიკის ანუ ინტონაციურ-სინტაქსური წყობის მთლიანობით აღიქმება“. ამავე თვალსაზრისით ხელოვნებაც ენობრივ სახეობაზეა აგებული, თუმცა ყველა მის ნიშან-თვისებას როდი იმეორებს. ხელოვნება თავისებური სახის ნიშანთა სისტემაა. მაგრამ რაში მდგომარეობს ეს თავისებურება? საერთოდ ნიშნის სამ სახეობას არჩევენ: ნიშან-გამოსახვას, ნიშან-ინდუქსს და ნიშან-სიმბოლოს. აქ ერთი უმთავრესი საკითხთაგანია: უნდა იყოს ნიშანთა სისტემა კომუნიკაციის იარაღი თუ არა? ჩვენ ვალდებული ვართ, ამ კითხვასაც გავცეთ პასუხი, რათა ნიშანთა სისტემა არ დაშორდეს მნიშვნელობას. ამისათვის მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ ბგერა ან მექანიკური შეერთება ბგერებისა ჯერ კიდევ არ ქმნის ნიშანს და, ცხადია, არც მნიშვნელობას. ამასთანავე, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა დარგი ამ მნიშვნელობაში თავისებურ შინაარსს დებს. მუსიკის, ისევე როგორც პოეზიის, თავისებურებას ისიც შეადგენს, რომ იგი წარმოადგენს „მკლერად მნიშვნელობას“ (звучащее значение). ამრიგად, როცა გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებს ვაკვირდებით, უნდა ვიცოდეთ, რომ მისი მთავარი ძალა სწორედ ამ „მკლერად მნიშვნელობაშია“. აქ კი მუსიკასა და პოეზიას თავიანთი საერთო ლოგიკა აქვთ: ორივე ემოციურ ინფორმაციას იძლევა, რაც შერჩევის, სელექციის პროცესთანაა დაკავშირებული და განხორციელებას ანუ რეალიზაციას მოითხოვს. ამიტომაც ამბობენ, რომ ესთეტიკური ინფორმაცია მხოლოდ რეალიზებული ინფორმაციაა. ბენზე ასე მსჯელობს: არის შესაძლებლობათაგან შერჩეული „დიგიტალური“ ანუ ალტერნატიული და კაუზალური, იმიტაციური რეალიზაცია. პირველი გამოხატავს Sein-ს ან Nicht-Sein-ს, ხოლო მეორე — რაც შეიძლება იყოს Sein ან იქცეს ასეთად.

საქმე აქაც შერჩევის პრინციპს ეხება და გულისხმობს ნახტომს (ზოგჯერ სუბლიმურს) არარსებულიდან არსებულში, ანუ შესაძლებლიდან ჩამდვილში. ინტეგრალურ პოეზიაში ამგვარი ნახტომი კომპლექსური ზასიათისაა და სტრუქტურულ ფორმაში

(Integritas) ვლინდება. სხვაგვარად ამას „ესთეტიკურ სინთეზ-საც“ უწოდებენ, რადგან ცალკეული ელემენტები (ნიშანი, სიტყვა, მუსიკა, პლასტიკური სურათი) ერთდროულად (სინქრონულად) ზორციელდება. გალაკტიონიც ამბობს, „ოქტავეებით ვწერ პოემასო“.

ასეც:

რამდენი მოთქვამს სექსტინები, ოქტავა, ჰიმნი...  
ნამდვილად მრწამლა მათი ტაძარი.

ნაწარმოების რიტმიც ასე მუსიკალურად იბადება. მის ჩანაწერებში ვკითხულობთ:

— გიორგი ქუჩიშვილმა ერთხელ წამიყვანა ზემო გურიასში, ცოლოურს, ეტლში ჯდომისას ჩამესახა ლექსი „გურიის მთებს“. დაბალ სიმღერას თანდათან მოჰყვა სიტყვები, სტრიქონები, რითმები და, როდესაც ეტლიდან გადმოვედი, ლექსი უკვე სავსებით ჩამოყალიბებული იყო ჩემს გონებაში. ადგილზე მისვლისას უბის წიგნაკში ჩავეწერე მთელი ლექსი...

დავაკვირდეთ ამ (პირველსახეობის) ლექსის რიტმს, ინტონაციას, თუ არ დავრწმუნდებით გალაკტიონის ნაამბობის ჭეშმარიტებაში:

წინ, მეეტლევ!

ეგ ცხენები გააქანე, გააქანე!

მსურს, რომ ერთხელ კიდე ვნახო გაზაფხულის მთები მწვანე,

მსურს, რომ დაფნით გადავხლართო მძიმე ფიქრთა

ოკეანე!...

წამიყვანე!

და ა. შ.

... ისიც მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ გალაკტიონის მეორე, უფრო კი მესამე სახეობის ლექსებში ნიშნის ფუნქციას ასრულებს მთლიანი ნაწარმოები (სტრუქტურა, კომპლექსი), რაც გათავისუფლებულია თხრობითი ინფორმაციულობისაგან და მისი მხოლოდ ემოციური აღქმა შეიძლება. ამის გამოა, რომ პოეზიას განიხილავენ აგრეთვე როგორც „არააზრობრივი ინფორმაციის“ (внесмысловая информация) გადაცემის საშუალებას: რიტმი, რითმა, მელოდია..

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ამ „არააზრობრივ ინფორმაციას“ ცვლის „ემოციური ინფორმაცია“, რაც თავისი სპეციფიკური საშუალებებით ამყარებს კავშირს მკითხველთან. ეს ათავისუფლებს

პოეტური ტექსტის აღქმას ლოგიკური აზროვნების წესებისგან. პროფ. ა. ბეგიაშვილი ფიქრობს, რომ ცნება „აღქმა“ ამ შემთხვევაში შეიძლება რამდენადმე უადგილოც იყოს და სჯობს, ამის ნაცვლად ვიხმართ „შემეცნება“. მოტივი: ემოციური შემეცნება სუბიექტურია; იგი განიცდება, როგორც სუბიექტის მდგომარეობა განსხვავებით აღქმისაგან, რაც ობიექტის შინაარსს გამოხატავს.

კაცმა რომ თქვას, არც გალაკტიონის ინტეგრალები გამოხატავენ ობიექტის შინაარსს, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მისი „მყდერადი მნიშვნელობა“ საერთოდ უშინაარსო ან უაზროა. ეს „შინაარსი“ ლექსის ემოციური აღქმისას (თუ შემეცნების) მკითხველს წარმოსახვაში, მის პირდაპირ თუ ირიბ ასოციაციებში იბადება. მართალია, იგი ამის გამო უადრესად სუბიექტურია და ლოგიკურ-სემანტიკური აღქმის საერთო კანონზომიერებებს არ ემორჩილება, მაგრამ ინტუიციური ასოციაციების ეს საიდუმლო თამაშაც იმდენად ემოციურია (რ. თვარაძე: „გონების წამლები“), რომ ატყვევებს მკითხველის ცნობიერებას. ამიტომაც, რომ გვგებების მოდუსი აქ რამდენადმე უადგილოა. განცდისა, რა თქმა უნდა, შესაძლებელია, მაგრამ გაგებისა — არა. აქედანვე გამომდინარეობს გალაკტიონის ინტეგრალების ყველა ელემენტის ერთობლივი სიმულტანური აღქმის აუცილებლობა, რადგან მათი ემოციური შინაარსი არ ლაგდება აზრობრივი თანმიმდევრობით...

### ხელის გული...

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გალაკტიონის ლექსების უმრავლესობის რიტმი თავისებურია, აჩქარებული, ზოგჯერ პაროქსისტული, მაგრამ ისეთი, რასაც ლექსისთვის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს. თუ აქაც მუსიკის მაგალითს მივმართავთ, ეს ისაა, რასაც გოლდენვაიზერი უწოდებს „რიტმს დიდი ასოთი“, სადაც:

— მუსიკის რიტმის საზომი ერთეულია არა ტაქტები, ფრაზები, პერიოდები, ე. ი. ნაწილები, არამედ მთელი ნაწარმოები, მთლიანად, სადაც მუსიკა და რიტმი ერთი და იგივეა (ახლა ამბობენ, ეს ბგერის მუსიკალური მუტაციააო — მ. კ.).

ასეა გალაკტიონთანაც. მისი ინტეგრალური ლექსები აღიქმება არა ბგერებს, სიტყვების, სტრიქონების თუ სტროფების სუკცესიური რიგის მიხედვით, არამედ ერთობლივად, ერთბაშად, ელვისებური განათებით...

იგივე გოლდენვაიზერი წერს:

— მოცარტი ამბობს, რომ ზოგჯერ, როცა იგი გონებაში ქმნის სიმფონიას, სულ უფრო და უფრო ღიზიანდება და ბოლოს ისეთ მდგომარეობაში ვარდება, რომ ესმის მთელი სიმფონია თავიდან ბოლომდე ერთბაშად, ერთ წაშში. იგი მის წინაშე დევს მთლიანად, როგორც ხელის გულზე...

თვითონ მოცარტი ამბობდა თურმე, რომ ასეთი წამები (გალაქტიონი: „ო, დილო წამო შემოქმედების...“) იყო უბედნიერესი მის ცხოვრებაში...

ამასვე გვამცნობს გოლდენვაიზერი სვ. რიხტერის საშემსრულებლო ოსტატობაზე:

— რიხტერის შესრულებაში ნათლად იგრძნობა, რომ მთელი ნაწარმოები, თუნდაც გიგანტური მოცულობისა — დევს მის წინაშე, როგორც უზარმაზარი პეიზაჟი (ამბობენ, „სულის პეიზაჟიო“, — მ. კ.), რომელსაც იგი ხედავს ერთბაშად, მთლიანად, ყველა დეტალით, თითქოს არწივის თვალებით არაჩვეულებრივი სიმაღლიდან, დაუჭერებელი სიცხადით...

აქვე შეიძლება გავიხსენოთ, რომ სტ. მალარმე სულ შეუძლებელ რამეს მოითხოვდა: სონეტის თოთხმეტივე სტრიქონის ერთბაშად წაკითხვას. როგორ? ეს ხომ შეუძლებელია! ცხადია, მაგრამ სადღაც გალაქტიონსაც ამგვარი დემონი მიაჩქარებდა, როცა უზარმაზარი ლექსის ერთი ამოსუნთქვით წაკითხვას ცდილობდა. როგორც ჩანს, მოცარტისა თუ რიხტერის მსგავსად, ისიც ასე ერთბაშად „ერთი სანახავიდან“ აღიქვამდა ნაწილებისაგან შემდგარ მთელს. ო. მანდელშტამი წერდა:

— პოეტური მეტყველების ყოველი პერიოდი — იქნება ეს სტრიქონი, სტროფი თუ მთელი კომპოზიცია — განხილული უნდა იქნეს, როგორც ერთი, მთლიანი სიტყვა...

პრინციპში ეს გასაგებიცაა. მთავარი, მართლაც, სიმულტანური აღქმაა, რადგან მხატვრული ნაწარმოების სტილი კომპლექსია და არა ელემენტი ან ელემენტების ჯამი. მისი პოტენცია უფრო ენაში მკლავნდება, ვიდრე ცალკეულ სიტყვებში. მიუხედავად ამისა, მთელი კომპოზიციის წარმოდგენა „ერთ სიტყვად“ მაინც მეტი სმეტია. აქ ვერც სულ დიდისა და სულ მცირის კვანტური ლოგოკა გვიშველის. მით უმეტეს, როცა საქმე მრავლის (შვიდზე მეტის) ერთში მოთავსებაზე მიდგება, ისიც ერთბაშად, „ერთი სანახავიდან“. აქაა, რომ იწყება ის კრიზისული მდგომარეობა, რასაც

ზოგჯერ შეურაცხად მდგომარეობამდე მიჰყავდა შემოქმედებითი ექსტაზით აღტაცებული ვალაკტიონი: ხომ გახსოვთ, როგორ ათროლდებოდა, აცახცახდებოდა, მთელი სხეული ზამბარასავით დაეჭიმებოდა... შემდეგ კი ერთბაშად, „ბოლქვა-ბოლქვად“ ამოაფრქვევდა მთელ ლექსს და... შვებით ამოისუნთქავდა („გადავრჩით, ძამიკო, გადავრჩით“).

ასეთ ექსტაზში დაწერილი და წარმოთქმული ლექსები თავიანთი მთლიანობით იწვევენ ემოციებს. იქ არაფრის გამოყოფა არ შეიძლება, არც ნაწილებზე დაკვირვება, ანალიზი ხომ სულ... ღმერთმა დაგვიფაროს! ინტეგრალური ლექსისაგან ჩვენ უფრო საერთო შთაბეჭდილება გვრჩება და არა ის, რა თქვა, როგორ თქვა, რატომ თქვა და სხვ. ეს უკვე: ლიტერატურათმცოდნეებისა და კრიტიკოსების საქმეა და...

აბა, თქვენ იცითო, ჩაიცინებს ბედნიერი მკითხველი, რომელმაც დიდი ემოციური სიამოვნება მიიღო ისე, რომ ასეთი ატრიბუტების ცოდნა სულაც არ დასჭირვებია, არც რამის გამოცნობაზე შეუწყნებია თავი; რაც შეეხება „გამოცნობის არაკეთილგონიერი ქინით შეპყრობილ“ (თ. ელიოტი) ანალიტიკოსს ლიტერატურათმცოდნეებს, რომელთაც მაინცა და მაინც ის უნდათ გაშიფრონ და განმარტონ, რაც, მსგავსად მუსიკისა (გაიხსენეთ ი. სტრავენსკის სიტყვები), თუ მთლიანად არ გამოორიცხავს ამგვარ შესაძლებლობას, ყოველ შემთხვევაში, ეჭვის ქვეშ აყენებს მის საჭიროებას. საინტერესოდ მსჯელობს ამის შესახებ ლ. ტოლსტოი:

— ამბობენ, „კრიტიკოსები გვიხსნიანო“. რას გვიხსნიან ისინი? ხელოვანი თუ ჭეშმარიტი ხელოვანია, თავისი ნაწარმოებით გადასცემს სხვებს იმ გრძნობას, რაც მან განიცადა. მერედა. რა არის აქ ასახსნელი?.. — არაფერი. თუ კარგი ნაწარმოებია, ავტორის მიერ განცდილი გრძნობა გადაეცემა სხვებს, არა მართლ გადაეცემა, არამედ ისინიც განიცდიან იმასვე და თანაც ყველა თავისებურად. თუ ეს გრძნობა არ გადაეცემა სხვას, მაშინ ყოველგვარი ახსნა-განმარტება ამაოა...

ტოლსტოი ასე აზუსტებს თავის აზრს:

— ხელოვნების ნაწარმოების ახსნა-განმარტება (толкование) არ შეიძლება (თუ გახსოვთ, ამასვე ამბობდნენ გოეთეცა და ვალაკტიონიც. — მ. კ.). შესაძლებელი რომ იყოს, სიტყვებით განმარტოს ის, რისი თქმაც უნდოდა ხელოვანს, ის ამას თვითონაც სიტყვებით იტყოდა. მან კი ეს თავის ხელოვნებით თქვა, რადგან

სხვანაირად არ შეიძლებოდა გადმოეცა გრძნობები, რაც მან განიცადა. ხელოვნების ნაწარმოების სიტყვებით განმარტება ამტკიცებს, რომ ვინც განმარტავს, მოკლებულია უნარს განიცადოს ის, რაც ხელოვანმა განიცადა (заражатся искусством).

ამიტომ, რაც არ უნდა განმარტოს ვინმემ ხელოვანის მიერ განცდილი, ის მაინც უცხო და გაუგებარი იქნება სხვისთვის. აბა, სხვა სხვის გულისნადებს ასე ადვილად როგორ გაიგებს?! მარინა ცვეტაევაძე, ალბათ, ამიტომ ურჩევს კრიტიკოსებს, იმას კი ნუ მიხსნით, რისი თქმა მინდოდა ჩემს ნაწარმოებში, მითხარით, თქვენ რა ამოიკითხეთ მასშიო.

## მამრამ თუ შენში არის ბენია

### და ისიც კიდევ გაუგებარი...

ხმამალალი ღუმილი...

ეს „გაუგებარი“, მოგეხსენებათ, არც ისე უცხოა ინტეგრალური პოეზიისათვის; გააჩნია მხოლოდ, როგორია ის — წარმოსახვის განსაკუთრებული სტრუქტურული თვისება, თუ ყოველგვარ სისტემას მოკლებული ბუნდოვანება. პირველ შემთხვევაში გაუგებრობას გარკვეული ესთეტიკურ-ემოციური ფუნქცია აქვს, მეორეში კი — ის უბრალოდ უაზრობაა და სხვა არაფერი. ეს გასაგებიცაა, რადგან პოეზია ფანტაზიის სფეროა. „ფანტაზიას კი, გოეთეს თქმით, თავისი საკუთარი კანონები აქვს, რასაც გონება (განსჯა) არ უნდა გაჰყვეს. თუ ფანტაზია ვერ შექმნის ისეთ რამეს, რაც სამუდამო გამოცანად დარჩება გონებისათვის, მაშინ მას არავითარი ღირებულება არა აქვს“...

როგორც ხედავთ, გონებისათვის „სამუდამოდ გაუგებარი“ (გალაკტიონი: „სამარადჟამოდ დაუნახავი“) პოეტურობის ნიშნადაა აღიარებული. ამ თვალსაზრისით ცნებებს სრულიად სპეციფიკური დანიშნულება ენიჭება პოეზიაში. საქმე ის არის მხოლოდ, ერთმანეთში არ ავურიოთ „ცნება“ და „სიტყვა“ (მით უმეტეს, პოეტური). მართალია, ისინი არ გამოირიცხავენ ერთმანეთს, მაგრამ იმდენ განსხვავებულ მომენტებსაც შეიცავენ, რომ ამის უგულებელყოფა არ შეიძლება. ამბობენ, პოეტებს ცნებების გარეშეც შეუძლიათ „აზროვნება“, ისევე, როგორც კომპოზიტორებს, მხატვრებს და არქიტექტორებსო. ცნებების გარეშე მართლაც, შესაძლებელია, მაგრამ, სიტყვების გარეშე — არა. რაც უნდა ეცადოს პოეტი, სიტყვის აუცილებლობისაგან თავს ვერ დაიხსნის. ვიცი, ისეთი „ლექსებიც“ რომ იწერება, სადაც სიტყვები ბგერათა უაზრო კომბინაციებითაა შეცვლილი, რაც სპობს გამოსახვის

მინიმალურ შესაძლებლობასაც. თუ ამგვარ უაზრო სიტყვებს ადრე მუსიკალობის ფუნქცია მაინც ჰქონდა, ახლა მას მხოლოდ გრაფიკული მნიშვნელობა რჩება. ზოგჯერ ლექსის გრაფიკული სიმბოლიკის შესახებაც წერენ. ეს კი მართლაც, „ფორმალისტური რომარობაა“ (გალაკტიონი), რადგან ლექსს ეკარგება როგორც აზრობრივი ფუნქცია, ისე მნიშვნელობაც. ამას კი არავითარი კავშირი არა აქვს ე. წ. „ტექნიკურ სიახლეებთან“ თანამედროვე პოეზიაში, რასაც გალაკტიონი უბრალოდ „სტამბის ესთეტიკა“ უწოდებს. მისი აზრით, „აქ საქმე ტექნიკურ სიახლესთან გვაქვს, მაგრამ ამ სიახლეს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს“. ეს შეიძლება ასეც იყოს. თუ ადრე „მუსიკალური პატრიტეტრის ობტაქურ სურათზე“ მსჯელობდნენ და მის ღირსებად არა მარტო აუტენტაქურ, არამედ ვიზუალურ მხარესაც მიიჩნევდნენ, რატომ არ შეიძლება „გრაფიკულ სილამაზეს“ პოეზიაშიც მიექცეს ყურადღება. გალაკტიონიც ხომ ამას გულისხმობდა, როცა „სტამბის ესთეტიკაზე“ წერდა; თანაც ყურადღების გასამახვილებლად უმატებდა. ჩვენ ზაზს ვუსვამთ სიტყვებს — „სტამბის ესთეტიკას“.

გალაკტიონს აქ მხედველობაში ჰქონდა ცდები. „შეეცვალათ ქართული შრიფტის ძირითადი სახე, ე. ი. ვაგნარათ სტრაქონი, ისე, რომ ზედა და ქვედა კიდურების შქონე ანბანი ერთ რიგზე აეწყოთ“.

გალაკტიონი წერს, რომ ქართველი მკითხველი ვერ შეეთვისა ამ გარემოებას და თავისსავე ადგილას დაჩინენ. როგორც ზემორენი (შ, ზ, რ, ს, ბ, ჩ), ისე ქვემორენი (ქ, ჳ, წ). მიუხედავად ამისა, გალაკტიონს მიაჩნდა, რომ „სახესებით შესაძლებელია შეიქმნას სიტყვა, ლექსი შემდგარი მთლად თანაბარი (რ, ა, ო, თ და სხვ.) ან ქვემორეთა ანბანით.. (ღღე, ტყვე, ღღღე, უღღღ-უღღღ და სხვა.)“. იგი ცდიდა სიტყვების შედგენას როგორც მთლად ზემორე, ისე მთლად თანაბარი ან ქვემორეკიდურებიანი ასოებით. ზოგჯერ რაღაც გამოუდიოდა კიდევ, ზოგჯერ — არა. აბც აძლევდა ამას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას (აუცილებელი არ არისო), რადგან მიაჩნდა, რომ „აქ საქმე მხოლოდ ტექნიკურ სიახლესთან გვაქვს“.

რაც შეეხება თანამედროვე აბსტრაქტული პოეზიის „ფორმალისტური რომარობას“, რამდენიც უნდა უყუროს მკითხველმა არჩიბალდ მაკლეიშის ამ „საპროგრამო“ ლექსს, ასოთა სრულიად უაზრო თანრიგს რომ წარმოადგენს, არა მგონია, რამე პოეტურის, ესთეტიკურის, მუსიკალურის ან თუნდაც გრაფიკული სილამაზის შთაბეჭდილება მიიღოს:

r  
nbous  
gw me  
per  
pendie ular ly  
ver  
t

და სხვა.

შესაძლებელია, ეს მართლაც იყოს „ბგერათა სასურველი ვარიაციები ალგებრის ფორმულებით“, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში სიტყვა, როგორც წარმოდგენისა და ემოციის კატეგორია, რის გამოც აქ უკვე პოეზიაზე ლაპარაკი ზედმეტია, რადგან არ არის მოცემული ნიშანთა ესთეტიკური სინთეზი, ანუ რეალიზაცია, რის გარეშეც არავითარი ინფორმაცია (თუნდაც ემოციური) არ გადაიცემა. ეს ეხება სიტყვა-ნიშანსაც, რაც პოეტური ტექსტის აუცილებელი ელემენტია. უსიტყვო ლექსები არ არსებობს, არც „უსიტყვო რითმები“. როგორც მოგახსენეთ, ვერლენის ერთ-ერთ კრებულს „უსიტყვო რომანსები“ 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 ჩემი მეხსიერებიდანო, მაგრამ დებიუსი სულ საწინააღმდეგოს ამტკიცებდა:

— 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“ თავის ოპერისათვის. ან, რაღა მუსიკოსები, ფეტი რატომ ნატრობს:

О, еслин без слов  
Сказатья душой можно было...

„О, еслин“, მაგრამ პოეზიაში ეს არ გამოვა. არც სიტყვების მუსიკაში სრული აბსორბირების მიღწევა შეიძლება. მართალია, თომას მანი წერს „პოლიფონიური საგნობრიობის სუბლიმირება-

ზე მუსიკის ზემატერიულობაში“, მაგრამ ამგვარი მიდრეკილება აქვს მხოლოდ მუსიკას, რასაც ბაჩი ასე გამოხატავს:

— ეს ნაწარმოები არ გულისხმობს არც ადამიანის ხმას და არც რომელიმე ინსტრუმენტის ბგერებს, არამედ მუსიკას მის წმინდა აბსტრაქციაში...

მე ვფიქრობ, ესეც კუპრის ზღვაზე გაღებული ბეწვის ხილს გავლას ჰგავს, რადგან ლიტერატურაში პოლიფონიური საგნობრივობის მუსიკის ზემატერიულობაში სუბლიმირება (თ. მანი), საგნების მოსპობა და შთაბეჭდილებების დაბადება მხატვრობაში (გალაკტიონი) და მუსიკა მის წმინდა აბსტრაქციაში (ბაჩი) პოეტური ინტეგრალების „საშიშ“ ტენდენციებს (ბეწვის ხილი) უფრო გამოხატავს, ვიდრე მის ბუნებას. ეს უნდა გარკვევით ითქვას, რომ ის ბეწვის ხილი გავიაროთ, თორემ პოეტური სიტყვები, ფერები და ბგერები თუ ერთი სახრით გავიჩეკეთ წინ, იმ ხილს გავივლით კი არა...

#### გონებასმახვილური არაფერი...

ერთი სიტყვით, აქ მეტი გარკვეულობაა საჭირო. თუ საკითხს ასე ფართო მასშტაბით დავსვამთ, ჩვენც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დანტე „ევროპული ხელოვნების უდიდესი ღირიყორა, რომელმაც მრავალი საუკუნით განსაზღვრა ორკესტრის ფორმირება“ (ო. მანდელშტამი), მაგრამ თქმა იმისი, თითქოს მისი პოლიფონიური სახე „ადეკვატურია ღირიყორის ჯოხის ინტეგრალისა“ — მეტისმეტია და გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების საზომად არ გამოდგება, რადგან აქ, რაც არ უნდა იყოს, მიზეზისა და შედეგის ლოგიკასთან გვაქვს საქმე. ეს აზრი შეიძლება ასე უბრალოდაც გამოვხატოთ: ვთქვათ, ხე, რისგანაც სტრადივარიუსი ვიოლინოს აკეთებდა, და ბგერები, მელოდიები, მუსიკა, რასაც მისი „მომღერალი ინსტრუმენტი“ გამოსცემს. რა ურთიერთობაა მათ შორის? ისეთივე, როგორც სიტყვებსა და პოეტურ სახეებს, ან თუნდაც ბგერებსა და მუსიკას, როგორც „წმინდა აბსტრაქციას“ შორის თუ...

ეს ძნელი საკითხია, იმდენად ძნელი, რომ მის ავანჩავანს ასე ადვილად ვერავინ გაიგებს, რადგან აქ სიზმრისა და ცხადის ისეთ ურთიერთობასთან გვაქვს საქმე, რაზედაც ძველად ამბობდნენ:

— არ ვიცი, მეძინა და სიზმრად ვნახე რომ პეპელა ვიყავი, თუ ახლა მიძინავს და სიზმრად ვხედავ, რომ პეპელა კი არა, ადამიანი ვარ... მაგრამ ამ სიძნელესაც თუ რამდენადმე გავამარტი-

ვებთ, შეიძლება ასეც ვიფიქროთ: ხე თავისთავად, უშუალოდ თუ პირდაპირ არ განაპირობებს პაგანინის უმაღლეს ხელოვნებას, მაგრამ ის „ხე“ რომ არ იყოს, რისგანაც ვიოლინო კეთდება, პაგანინის ოსტატობაც არ იქნებოდა. ჩვეულებრივი საღებავები თუ არ იქნა, გალაკტიონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, არც „ვან დიეის ლანდებივით გამწვანდება ღამე“ და ვერც ბეთჰოვენი წარმოიდგენს „გაფერადებულ ჰაერს“, ე. ი. რაც არ უნდა შორი მანძილი იყოს ხის, ლითონის თუ ტყავისაგან ბეთჰოვენის მეშვიდე სიმფონიამდე, წარმოიდგინეთ, რომ მათი ერთმანეთის გარეშე არსებობა მაინც არ შეიძლება! შედეგი ისევე ვერ მოსწყდება მიზეზს, როგორც სახურავი — საძირკველს. თუმცა ასე ჩვენ ვამბობთ, თორემ ამაზე მეოცნებენიც არიან. მაღარმესთან ვკითხულობთ:

—ვიღაც მოხვტიალე მუსიკოსი უკრავს ქუჩაში. ფანჯარას არ ჯაღებ, ხელს არ ვყოფ, ფულს არ ვაგდებ. მეშინია არ გავიგო, რომ ინსტრუმენტი თავისით არ მღერის...

ჯალერის მარტოობა „უსიტყვო სიტყვებით“ ქადაგებდა „უაზრო აზრებს“, მაგრამ რაც არ უნდა იოცნებონ ამაზე პოეტებმა (ფეტი: „О, еднѣн...“), სულერთია, სიტყვები თუ არ იქნა, ვერც პოეტური სახეები გაჩნდება და ვერც დანტე შექმნის მსოფლიო პოეზიის ორკესტრის პოლიფონიურ უღერადობას. რაც შეეხება „უსიტყვო სიტყვებისა“ და „უნმო ხმაურის“ „წმინდა აბსტრაქციებს“, მე მგონი, ეს ის საშუალება არ არის, რომ იმ „ბეწვის ხიდზე“ გაგვატაროს. ამას სჯობია, აქაც ძველი კლასიკური სენტენცია გავიხსენოთ, რის შესახებაც ილია წერდა:

— მთელს ქვეყანაში სახელგანთქმულმა გერმანელმა ლესინგმა ერთ თავის სახელოვან თხზულებაში, რომელსაც „ლაოკონი“ ჰქვია, სთქვა: „მუსიკა არის უტყვი პოეზია და პოეზია — მეტყველი მუსიკა“...

ამ სენტენციის აზრს გადასინჯვა არ სჭირდება, სულერთია, „მეტყველი მუსიკა“ თუ „უტყვი პოეზია“ ვერ შეცვლის მას, ვერც ე. წ. „ხმამაღალი დუმილი“. თქმა კი შეიძლება, „პოეზიის მწვერვალი დუმილიაო“ (მაღარმე) ან სხვები რომ უმატებენ, „აქტიური დუმილიო“, მაგრამ განა ეს მართლაც ასეა? არა მგონია, ბარათაშვილი რომ ამბობს, „მაშა დუმილიც შიშითვალე შენდამი ლოცვადო“, — ესეც გასაგებია: „მითვლა“ შეიძლება, მაგრამ მხოლოდ „დუმილით“ ლოცვის გამოხატვა? არა მგონია. ალბათ, თვითონაც არ არიან ამაში დარწმუნებულნი, რომ „არსთა დუმილის ენას“ იგონებენ და „უკვდავ სიჩუმეზე“ წერენ:

—გავჩუმდეთ, იქნებ გავიგონოთ ღმერთების ჩურჩულიო, —  
წერდა მორის მეტერლინკი. მისივე სიტყვებია:

— ვარსკვლავებს ზევით ღუმილია და უსიტყვობა.

ან:

— როცა ბაგენი სდუმან, სულები მეტყველებენ...

„სიჩუმის ანბანზეც“ ალბათ ამისთვის ოცნებობენ.

ე. წ. „უსიტყვო მეტყველების“ თუ „მეტყველი ღუმილის“  
ცნებებიც ხომ „იმის ექსტერიორიზაციას წარმოადგენს, რაც ჩვენ-  
შია და უნდა გამოითქვას, მაგრამ ცნობიერების (გონების) კონტ-  
როლი უშლის ხელს“. ვი.ჩ. ივანოვიმაც ამიტომ მოიგონა ე. წ. „НЕМОТ-  
НЫЙ ЯЗЫК“ და გვაუწყა, რომ:

Его язык немотный, все же понятен:

Им нашей красотой сказать дано.

როგორ? ამის პასუხი შეიძლება ელიოტთან ამოვიკითხოთ.  
მისი აზრით, ეს თურმე ასე ხდება: სულის მუსიკალური იმპულსე-  
ბით გამოწვეული განწყობილება ეძებს შესაფერის სიტყვებს გა-  
მოსახატავად, მაგრამ როცა მათ ვპოულობთ, ისინი აგვყავს „სიმ-  
ბოლური ემბლემების სიმალლემდე“ და ამით სწყვეტენ კიდევ არ-  
სებობას, ე. ი. ცნებები თავისუფლდებიან პირდაპირი, ერთაზრიანი  
შინაარსისაგან და ადგილს უთმობენ თავად ლექსს. თუ მასაც შე-  
ეკამათებიან, ამაზე საკუთარ დებულებას თვითონვე დაუსვამს  
ბეჭედს ჩვენთვის უკვე ცნობილი თქმით: „ლექსი არაფერს არ უნ-  
და ნიშნავდეს, ის უნდა იყოს“...

ახლა, თუ ღმერთი გწყრა და, მე მკითხეთ, მაინც რას ნიშ-  
ნავს ეს „უსიტყვო მეტყველება“ თუ „НЕМОТНЫЙ ЯЗЫК“-ო, სიტყვას  
ბანზე აგივადებთ და ინგლისელ მწერალ კ. ჩესტერტონთან გაგაგ-  
ზავნით. მის რომანში — „პიტერ ბრაუნის საიდუმლო“ ასეთი დი-  
ალოგია: გრაფი ივონ დე ლარა ამბობს:

— იქნებ თქვენ გირჩევნიათ, უსიტყვოდ ილაპარაკოთ?

— როგორც გრაფი ინებებს, — მიუგებს მას პიტერ ბრაუნი. —  
იგი იტყვის გონებაშეხილურ არაფერს და თქვენ უპასუხებთ ხმა-  
მალალი ღუმილით...

## Unio Mistica...

მინდა შევნიშნო, რომ გალაკტიონი ამ „ხმამალალი ღუმილის“  
მომხრე არ არის, მაგრამ გულწრფელი არ ვიქნებით, თუ ამასთან  
დაკავშირებით „სიტყვა ნაწყვეტის“ თეორიას ავუვლით გვერდს,

რადგან ეს უკვე ინტეგრალური პოეზიის სტილთანაა დაკავშირებული. აქ „უსიტყვო მეტყველებას“ ნაწილობრივ მიანიც ეხმაურება მისი მსჯელობა „სიტყვა ნაწყვეტის“ შესახებ.

სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს  
უფრო მეტს, ვინემ დიდი მსჯელობა:  
დღის სინათლე ჰკლავს ღამის სიციხადეს  
და სიყვარულს კი მკერმეტყველობა!

ამგვარი „სიტყვა ნაწყვეტი“, ანუ როგორც ახლა ამბობენ, „ნახევრადცნობიერ ხილვათა ავტომატური ჩანაწერი“, წარმოთქმულისა და წარმოუთქმელის სინქრონულობას მოითხოვს, რაც მკითხველის წარმოსახვაში უნდა მოხდეს. მართალია, ეს ართულებს ინტეგრალური პოეტური ნაწარმოების აღქმას, მაგრამ ზოგჯერ ესეც ლექსის ღირსებად უფროა მიჩნეული, ვიდრე ნაკლად, ამიტომაც ამბობენ, „ფრაზის გაგება ვნებს სახის წარმოდგენასო“. მაღარმე ასეთ რჩევასაც იძლევა:

— პოეტმა იმაზე მეტი არ უნდა თქვას, ვიდრე დირიჟორის ხელების უხმო მოძრაობამ სიმფონიური ნაწარმოების შესრულების დროს...

— მე უკვე მოგახსენეთ ამის იგავი და ახლაც გავიმეორებ: გენიალურმა დირიჟორმა რაც არ უნდა აქნიოს თავისი „ინტეგრალური ჯოხი“, ორკესტრი და მუსიკის პარტიტურა თუ არ იქნა, და ისიც მაღალი ხარისხის, არც არავითარი მეშვიდე სიმფონია გამოვა. იქნებ ამიტომაც ადარებენ ინტეგრალურ ლექსებს და მუსიკალურ პარტიტურას.

სიტყვისადმი ამგვარი უნდობლობა თუ გადაჭარბებული პრეტენზიები ახალი არ არის. იგი არც თანამედროვე ლიტერატურის დამახასიათებელი ნიშანია მხოლოდ. ჯერ აღრინდელ საუკუნეებშიც მიუთითებდნენ სიტყვის, როგორც გამოსახვის საშუალების, უქმარობაზე. ბალზაკიც ჩიოდა:

— ოთახში გამეფებულია სიბნელე. რომელ ლექსიკონში ვიპოვო სიტყვები ამის აღსაწერად?! აქ მხატვრის ფუნჯია საჭირო...

ტურგენევი წერდა ალფონს დოდეს:

— ოპერაციის დროს მე ვეძებდი სიტყვებს, რითიც შემეძლო ზუსტად გადმომეცა ის განცდა, რასაც იწვევს ფოლადი, როცა ჩემს კანს ჰკრის და სხეულში შედის...

განცდის უშუალო გადმოცემისათვის საჭირო სიტყვებს ბევრი ეძებს, მაგრამ ძალიან იშვიათად თუ პოულობს ვინმე. ამას ახლა მარტო მწერლები კი არა, ფილოსოფოსებიც ადასტურებენ. ისინი

მიუთითებენ სიტყვის უძლურებაზე და აცხადებენ, რომ მხოლოდ დიდი პოეტები ახერხებენ მხატვრული სიტყვების საშუალებით უშუალო კავშირის დამყარებას სულიერ სამყაროსთან. მარტინ ჰაიდეგერსაც მხოლოდ პოეტური სიტყვისადმი რწმენა შერჩა (განსაკუთრებით პოლდერლინისა და რილკესი), ჩვეულებრივი ენა კი ისე გამოიფიტა, რომ მასში მხოლოდ რაციონალური შინაარსი დარჩა, რაც, მისი აზრით, ოდნავადაც ვერ გამოხატავს სულის შინაგან სამყაროს, რის გამოც „პოეტის ლექსიც გამოუთქმელი რჩება“. უფრო ადრე ფრანგი პარნასელი სულლი პრიუდომი თავის საუკეთესო ლექსებად თვლიდა იმათ, რაც საერთოდ არ დაუწერია. სხვებიც ოცნებობდნენ ამგვარი „მეტყველი გამოუთქმლობის“ შესახებ, ისეთ ენაზე, ცნებების გარეშეც რომ შესძლებს სულიერი მდგომარეობის გამოხატვას. რილკე ამას „ანგელოზების ენას“ უწოდებდა. იგი ისე იყო აღტაცებული ელ გრეკოს სურათებით, რომ მის მშობლიურ ქალაქ ტოლედოში ჩავიდა და იქ მიღებული „გრანდიოზული შთაბეჭდილებების“ შესახებ თქვა, „მათი გამოხატვა მხოლოდ ანგელოზების ენაზეა შესაძლებელი“.

ეს „ანგელოზების ენა“ ალბათ იგივეა, რასაც ჩვენთვის უკვე ცნობილი რომანის — „გლასპერლენშპილის“ გმირი, იოსებ კნეპტი „წმინდა ენას“ — *Lingua sacri*-ს უწოდებს, რითაც უშუალოდ უნდა გამოიხატოს ადამიანის სულიერი განცდები. ამისთვის ადგენს იგი „სუბლიმურ ანბანს“ რაღაცნაირი „იეროგლიფური მეტყველებისათვის“, რაც თითქოს „სულიერ მოზაიკას“ ქმნის.

შესაძლებელია, ამ *Lingua sacri*-ს აზრი სულაც არ გვესმოდეს, მაგრამ იმ გამოუცნობლობაში ფიქრებით ჩაღრმავება მაინც დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას მოგვანიჭებს, რადგან იგი თურმე იმორჩილებს ყველა საიდუმლოებას, უარყოფს ფორმებს, სურათებს, სახეთა სიმრავლეს და აერთიანებს ყველაფერს, როგორც *Unio mustica...*

თომას მანი ამას უწოდებდა მაგიურ „ვოკაბულას“, რაც უცხოა (გამოუსაღებარიც) პირდაპირი აზრისათვის. ეს არის პოეტური უცხოების ძიება ბგერაში (გალაკტიონთან: სიტყვებში), თუ ბგერათა (სიტყვათა) ორგვარობა: ასეც და ისეც ან მათი ჯვარედინი მოდულაციები, რასაც „ერთი და იგივეობის ორგვარობას“ უწოდებენ. ასეთი რამ კი რილკეს მიხედვით, სიტყვის არა დეფინირებულ, არამედ სიმბოლურ (ზოგჯერ ვამბობთ, სტრუქტურულ) მნიშვნელობაზე მიუთითებს. ასეთ შემთხვევაში, სიტყვა დაუსრულებლივ იცვლის ემოციურ შეფერილობას და რო-

გორღაც ამართლებს კიდევ ჰერაკლიტეს ცნობილი სენტენციის პერიფრაზს:

— როგორც ორჯერ ვერ შეხვალთ ერთსა და იმავე მდინარე-ში, ისევე ორჯერ ერთნაირად ვერ იხმართ ერთსა და იმავე სიტყვას...

ეს მართლაც ასეა, რადგან პოეტურ სიტყვას, მრავალი ნიუანსის გარდა, საკუთარი, ფარული არსენალიც აქვს, სადაც იგი მართო ცნება კი არ არის, არამედ წარმოდგენისა და ემოციის კატეგორია. ამას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იწვევს სიტყვათა თავისუფალი, ზოგჯერ ანტინომიური მონტაჟი, რაც გამორიცხავს სინტაქსის კანონების ძალადობას. ასეთი მონტაჟის დროს სიტყვებს შორის იგულისხმება არა ლოგიკური, არამედ შესაძლებელი ანუ ჰიპოთეზური კავშირი, რაც მათ მრავალფეროვნებას იწვევს და რასაც „ცხოვრების უფრო მაღალი კოეფიციენტის“ გადმოცემა ევალება. ამიტომ პოეტურ სიტყვას მართო შინაარსის გადმოცემა კი არ უნდა შეეძლოს, არამედ შეუცნობის ფსიქიკური სფეროს გაცხადებაც. ეს კი მის მრავალმნიშვნელობას მოითხოვს, ისე, როგორც იყო ძველ იეროგლიფურ დამწერლობაში.

გალაკტიონი წერს:

— ეგვიპტურ იეროგლიფებს სამგვარი გაგება ჰქონდა, ჩვენს სიტყვებს კი პოეზია უბრუნებს მრავალმნიშვნელობას...

აღსანიშნავია, რომ გალაკტიონი სიტყვების „მრავალმნიშვნელობაზე“ წერს და არა ცნებათა დაცლაზე შინაარსისაგან, რასაც პოლ ვალერის ფაუსტი „არარსებულ არსებობაში“ გადაჰყავს. აქ ბატონი მარტოობა მთელ ტრიადას წარმოთქვამს „უსიტყვო სიტყვების“ შესახებ, მაგრამ ეს ამაო ცდაა, რადგან უფრო სწორი თვალსაზრისის მიხედვით, — პოეზია შეიძლება უკმაყოფილო იყოს სიტყვით, როგორც გამოსახვის საშუალებით, მაგრამ უამისობა მის არარსებობას ნიშნავს..

დასკვნა უფრო კომპრომისული უნდა იყოს: პოეტური სიტყვა არ უნდა დავიყვანოთ ცნების პირდაპირ მნიშვნელობამდე. მას მეტი თავისუფლება უნდა სინტაქსის თვალსაზრისით და არა შეზღუდვა მკაცრი ავტომატური ნორმებით, მაშინ სიტყვა უფრო თავისუფლად შეიძლება გამოავლინოს ენის პოტენციური შესაძლებლობანი.

მართალია, ეს გამოიწვევს „აზრობრივ გაურკვევლობას“, რადგან ირღვევა კავშირი საგნის უშუალო წარმოდგენასა და მის ემბლემურ მნიშვნელობას შორის, მაგრამ, მათი აზრით, „როცა სიტ-

ყვების ცნებების პირდაპირი შინაარსი ქრება, ძლიერდება მათი ფონეტიკური უღერადობა“. ამის შედეგად მასალა, შინაარსი, სტილი, კომპოზიცია, სტრუქტურა ერთ ინტეგრალურ მთლიანობად იქცევა და აძლიერებს პოეტური ნაწარმოების ემოციურ ზემოქმედებას.

ამგვარი კორელატური ერთიანობა პოეზიაში შეუთავსებელ (ანტინომიურ) სიტყვათა ურთიერთ კავშირს მოითხოვს, რაც მართალია, ართულებს პოეტური ტექსტის აღქმას, მაგრამ უფრო მრავალმნიშვნელოვანს ხდის მას.

### ფარული სახე...

თანამედროვე პოეზიაში ზოგჯერ ეს მართლაც ასეა, მაგრამ აქ მაინც განსაკუთრებული სიფრთხილე და ზომიერებაა საჭირო, რომ პოეტური ტექსტის შინაგანი სტრუქტურა და მისი სახეობრივი ასოციაციები არ დაირღვეს. ჭეშმარიტა პოეტმა ეს საფრთხე უნდა დაძლიოს. ამ მხრივ კი გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალები სანიშნუა, თუმცა ზოგიერთი მათგანი მაინც საკმაოდ გართულებულია. ამის მიზეზია „ნაწყვეტი სიტყვების“ პოეტუა, თქმულისა და ნაგულისხმევის დაშორება, ლოგიკური კავშირების რღვევა, ე. ი. სიტყვათა არა აზრობრივი, არამედ ხარისხობრივი დაკავშირება და სხვა, რაზედაც უკვე გვქონდა საუბარი. მიუხედავად ამისა, გალაკტიონის ინტეგრალურ ლექსებში სინტაქსის კანონების უგულებელყოფა არ იწვევს მუსიკალურ-სახეობრივი სტრუქტურის რღვევას, რაც დამახასიათებელია თანამედროვე პოეზიის მოდერნისტული ნაკადისათვის. ყოველივე ამას ზოგჯერ შეცდომაშიც შევყავართ, როცა პირდაპირ, ერთმნიშვნელოვან ცნებათა მიღმა, მართალია სხვა, მაგრამ მაინც ცნებისმიერ შინაარსს ვეძებთ, ჩავკირკიტებთ ამგვარ ინტეგრალურ ლექსებს, თავს ვიციებთ, გვგონია, რომ ამ სიტყვებს იქით რაღაც საიდუმლო იმალება და გვინდა, როგორმე გამოვიცნოთ ის. ამის მიზეზია პოეტური შინაარსის კონფლიქტი ტექსტის წმინდა ენობრივ მნიშვნელობასთან, რაც ნაწარმოების სტრუქტურულ მთლიანობაში მკლავნდება. ამ მთლიანობას სრულიად განსხვავებული ფენომენები ქმნიან, უფრო მეტად კი — მოსალოდნელის და მოულოდნელის ერთიანობა ან კიდევ სტრუქტურულად შესაძლებელი ნორმისაგან გადახვევა (რილკე: „ჩემი სისხლი უფრო გრძელია...), რაც „ექსპრესიული აზრობრივი ასოციაციებით“ თუ ბირთვული რეაქციით

(„სემანტიკური თამაშით“) ემოციური ინფორმაციის წყაროდ იქცევა. ეს კი პოეტური ტექსტის ახალ მნიშვნელობას ქმნის, მაგრამ უკვე ემოციურს, რაც მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ეს აძლიერებს ძიებისა და გამოცნობის ყინს. უნდათ, რაღაც აღმოაჩინონ, გაშიფრონ საიდუმლო კოდი, გაიგონ მისი მეორე შინაარსი.

თანამედროვე გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე კ. ლენჰარდი ასე გადმოსცემს ამგვარ „საკმეიანობას“:

— სახის დანაწევრების, დიფერენციაციის გზით, მე ვწვდები მის უწმინდეს სიღრმეებს, ვშლი მისი ფარული მექანიზმის ხრახნებს, ვანახლებ და ვაძლიერებ მათ...

ამ „საკმეიანობას“ იგი „სახეების (აზრების) დიფერენცირებასა და ინტეგრირებას“ უწოდებს, ე. ი. ანალიზსა და სინთეზს, რაც განსაზღვრულ კონსტრუქციულ პრინციპს გულისხმობს. ლენჰარდის აზრით, ეს იმის შედეგია, რომ ფარდობითობის თეორიამ და მატერიის ატომური სტრუქტურის აღმოჩენამ დაამსხვრია ჩვენი წარმოდგენები აზრობრივი კატეგორიების აპრიორულობის შესახებ, რასაც ფსიქოანალიზის მეთოდით დაემატა და ჰემმარიტების ძიების ახალი გზები გახსნა.

არ ვდაობ, შეიძლება ზოგიერთ შემთხვევაში ამგვარი ძიება პერსპექტიულიც იყოს, მაგრამ, რაც შეეხება გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებს, აქ ეს უნაყოფია. ესთეტიკურ-ემოციური ინფორმაცია, რასაც გალაკტიონი თავისი ინტეგრალებით გვაწვდის, პირბადის (სიტყვების) იქით კი არ არის, არამედ თვით ამ პირბადეშია ჩაქსოვილი. გარწმუნებთ, რომ იმის იქით არაფერი არ იმალება. ეს მხოლოდ ჩვენ გვგონია, რომ ასეა, რაც აღიზიანებს ცნობისმოყვარეობას და აძლიერებს კიდევ პოეტური ნაწარმოების ზემოქმედებას. თავის დროზე ასეთ აზრს გოეთეც გამოთქვამდა, მაგრამ მისთვის დამახასიათებელი პარადოქსული ფორმით:

— პროზაული ნაწარმოები რომ შექმნა, უნდა იცოდე, რა თქვა, თუ სათქმელი არაფერი გაქვს, შეგიძლია ლექსები წერო და მოიგონო რითმები. აქ ერთი სიტყვა მოათრევს მეორეს და ბოლოსდაბოლოს გამოდის ისეთი რამ, რაშიც, კაცმა რომ თქვას, არაფერი არ არის, მაგრამ ისეთი კია, რომ გვგონია, თითქოს რაღაც არის...

ესეც, რა თქმა უნდა, პარადოქსია, მაგრამ გოეთეს პარადოქსებში ყოველთვის არის ვარკვეული პოზიტიური აზრი. ის, რასაც

ზედმეტად ცნობისმოყვარე მკითხველი ეძებს, ლექსის მიღმა კი არ არის, არამედ თვით მის სიტყვიერ ქსოვილშია ჩასაიდუმლოებული (ეს, ხომ გახსოვთ, გოეთეს ტერმინია). ჩასაიდუმლოება კი იმასაც ნიშნავს, რაც არის და, რაც შეიძლება იყოს. ძველებურ, განსაკუთრებით სიმბოლისტურ ლექსებში, ეს ასეა, ინტეგრალურში — არა. აქ ერთი ექსპოზიცია თვით ლექსის სტრუქტურაშია მოცემული, მეორე კი მკითხველის წარმოსახვაში იქმნება. ჩვენ მას კი არ „გავშიფრავთ“, „ჩაწვდებით“, „მივხვდებით“ ან „გავიგებთ“, არამედ თვითონ ვქმნით საკუთარი ასოციაციებისა და წარმოდგენების მიხედვით.

თანამედროვე საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობა აქ ასეთ თვალსაზრის გეთავაზობს: საერთოდ ენა, კერძოდ კი პოეტური, ეს არის ნიშანთა კომუნიკაციის მექანიზმი, ინფორმაციის შენახვისა და გადაცემის საშუალება, უფრო ზოგადად: ლიტერატურის მატერიალური სუბსტანცია. იგი ქმნის სამყაროს მოდელს (არა ასლს, არამედ მოდელს). ამ მოდელის მხატვრული რეალიზაცია ხდება ლიტერატურულ ტექსტებში, მაგრამ მათ შორის იგივეობის ნიშანი არ დაისმება, ე. ი. ტექსტი და მხატვრული ნაწარმოები ერთი და იგივე არ არის, თუმცა არც უერთმანეთოდ წარმოიდგინება. ტექსტი მხატვრული ნაწარმოების, მართალია, ძირითადი, არსებითი, მაგრამ მაინც ერთ-ერთი კომპონენტია. ეს იმას ნიშნავს, რომ არის ტექსტის გარეშე მოვლენებიც, ასეთ შემთხვევაში ზოგადად „ახალ სემანტიკურ შინაარსზე“ ძიუთი-თებენ, რაც სულაც არ არის ბუნებრივ ენაში. პოეზიაში ამას „მეორად პოეტურ სტრუქტურას“ უწოდებენ. იგი თანდათან ვლინდება პოეტურ ნაწარმოებში მსგავსების ან ანტითეზის პოზიციაზე. პირველ შემთხვევაში ტექსტი უფრო აღწერითია და განსაზღვრული სტრუქტურული კანონების რეალიზაციას წარმოადგენს; მეორეში კი — პირიქით, ტექსტის რღვევის შედეგია. მათი ურთიერთდამოკიდებულება ქმნის ჰერმეტიკ მხატვრულ ნაწარმოებს.

გალაკტიონის შემოქმედებაში პირველიცა და მეორეც თანმიმდევრულად გეღავენდება მისი ლექსების სამივე სახეობაში (მეორე გარდამავალი საფეხურია). რაც უფრო უახლოვდება გალაკტიონი ინტეგრალური პოეზიის სიმადლეებს, მით უფრო ფართოდება პოეტური ტექსტის ალტერნატიული შესაძლებლობანი. იგი ასოციაციათა ისეთ მრავალფეროვნებას ქმნის, რომ მისი „მეორადი შინაარსი“ მნიშვნელოვნად შორდება ტექსტის საწყის პოზი-

ციებს. ასეთ შემთხვევაში თვით ტექსტი იქცევა მეორად მნიშვნელობად და უფრო გაუგებარიც ხდება კონტექსტის, სტრუქტურის გარეშე. მეტიც: ი. ლოტმანის აზრით, ამის გამო მხატვრულ ტექსტს მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო სტრუქტურული ნორმების დაცვით, არამედ მათი რღვევითაც, რაც, თითქოს ეწინააღმდეგება ინფორმაციის თეორიის ფუნდამენტურ დებულებებს. მე მგონი, ეს ასე არ არის, თუ გავითვალისწინებთ, რომ არსებობს ინფორმაციის არა მარტო ლოგიკურ-სემანტიკური, არამედ ემოციურ-ესთეტიკური საშუალებებიც, რაც მნიშვნელოვნად აფართოებს ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნებას, ეს კი ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოების ბუნებრივი თვისებაა.

გთხოვთ, ამას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციოთ, რადგან გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალებისა და მათი სიმბოლიზმთან დამოკიდებულების დადგენის საკითხში ეს უაღრესად მნიშვნელოვანია. გარდა ამისა, ამ ორ გაგებას შორის განსხვავება არსებითი კია, მაგრამ არცთუ ისე თვალსაჩინო, რომ ასე ადვილად მივხედეთ. 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. ზოგჯერ პოეტებიც აქეზებენ ამგვარ ცნობისმოყვარეობას ან, ვინ იცის, იქნებ თვითონაც სჯეროდეთ, რომ ჩვენც სწორედ ის შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რასაც თვითონ გულისხმობენ. მაგალითად, პოტებნიას ეს პოეტურობის აუცილებელ ნიშნად მიაჩნდა. იგი წერდა:

— პოეზია ყველგანაა, სადაც განსაზღვრული ფარული სახის მონახაზს იქით დგას მნიშვნელობის მრავალნაირობა..

ეს „ფარული სახის მონახაზი“ ისევ სიმბოლისტურ პოეტიკასთანაა დაკავშირებული. თანამედროვე პოეზია არ სცნობს ამას. თ. ელიოტი წინააღმდეგეცაა ამგვარი „გადაკრული თქმების“, რადგან იგი იწვევს „ამაო შერკინებას სიტყვებთან და აზრებთან“, რაც, მისი აზრით, უკვე „მოძველებულ პოეტიკად“ ითვლება. აქ სახე თათქმის იგივეა, რაც სიმბოლო. ა. ბელი განმარტავს:

— სიმბოლო არის განცდის შეერთება სახის ფორმასთან, მაგრამ ისეთი შეერთება, რაც შესაძლებელია შინაგანი გრძნობის ფორმით...

ესეც იმ „გამოცნობის“ ასპექტს გულისხმობს. სტ. მალარმე სწორედ ამ „გამოცნობის სიხარულში“ ხედავდა პოეზიის მთავარ ღირსებას. იყო ერთი დავიდარაბა, ვინ როგორ არ მარჩიელობდა! უნდოდათ, გამოეცნოთ საიდუმლოება, რაც მალარმეს ამა თუ იმ ლექსში ეგულებოდათ. თვითონ მალარმე კი მითური სფინქსის პოზაში იდგა და შიშით ელოდა, როდის მოვიდოდა ახალი ოდიპოსი და გახსნიდა მის საიდუმლოებას. ვინ იცის, ასეთ შემთხვევაში იგი, სფინქსის მსგავსად, ზღვაში გადავარდებოდა თუ არა, მაგრამ დაჭრია, რომ ამბობდა:

— გახსნა საიდუმლოება, რაც ლექსშია მოცემული, ნიშნავს დაკარგო სამი მეოთხედი სიამოვნებისა, რასაც ის გვანიჭებს...

მალარმე ამტკიცებდა, რომ ესთეტიკურ სიამოვნებას სწორედ ეს გამოცნობის პროცესი გვანიჭებს, რაღაცის მოლოდინი და არა მისი შესრულება. ელიოტიც წერს, „რწმენა, სიყვარული და იმედი სულ მოლოდინია“. ამიტომაც ცდილობენ, შექმნან ისეთი „მუსიკალური სიტყვა-სახე“, რაც გვაწვალებს, როგორც თავსატეხი გამოცანა. ბუნდოვანება ამგვარი ლექსებისა უფრო პრინციპის საკითხია, ვიდრე სტილისა. ზოგჯერ პ. ვალერის უსაყვედურებდნენ, რომ მისი ლექსები ბუნდოვანია. ამაზე ვალერი უპასუხებდა:

— ბუნდოვანება, რასაც მე მომაწერენ, სრული სიცხადეა იმასთან შედარებით, რასაც ჩემს გარშემო ვხედავ...

ფორმულაც ასეთი ჰქონდა გამომუშავებული: „აზრის სიცხადე ბუნდოვანი ფორმით“.

რაკი ამაზე მიდგა საქმე, უნდა მოგახსენოთ, რომ აშგვარი პოეზია მე მაგონებს მემფისის აპოლონის ტაძარში პირბადეჩამოფარებულ ქალღმერთ ისიდას ბიუსტს, რასაც ასეთი წარწერა აქვს:

— მე ვარ ის, რაც იყო, რაც არის და რაც იქნება. ჯერ არავის აუხდია ჩემთვის პირბადე...

აუჰ, ამის შემდეგ რამდენი დრო გავიდა, მაგრამ დღემდე მაინც იმაზე ოცნებობენ, როგორმე ჩამოვლიჯონ პირბადე იმ თვალთმაქც ქალღმერთს და გამოაჩინონ კაცობრიობისათვის დაფარული ქვეშარტიტება. ის კი არავინ იცის, ამგვარი სასწაული რომ მართლაც მოხდეს, რა გამოჩნდება? ქვეშარტიტება თუ არაფერი ან, როგორც ამბობენ, „მკვდარი საიდუმლოება“, რაც აღამიანთა

ამდენი საუკუნის იმედების (იქნებ რამე იყოსო) იმ არაფერში თუ გაარაფრებულ არაფერში გაარაფრებას გამოიწვევს?!

მაშინ სფინქსის ზღვაში გადავარდნაც გასაგები იქნება ჩვენთვის და გალაკტიონის სიტყვებიც: აპოკალიფსის მხედრის კლდიდან უფსკრულში გადაჩეხვის შესახებ...

წმინდა ემბაზი...

ყოველივე ამის მიუხედავად, „პირბადის ახლისა“ თუ გამოცნობის ყინი ლიტერატურათმცოდნეებსაც გადაედოთ. ამის სპეციალისტად უწინ კარლაილი ითვლებოდა. იგი ამაყობდა იმით, რომ ყოველგვარ რთულ ტექსტს ამოიცნობდა, მაგრამ ბროუნინგის ერთ ლექსს მაინც ვერაფერი გაუგო, ავტორისათვის პირდაპირ მიმართვა კი არ იკადრა და ასეთი წერილი გაუგზავნა, ჩემს ცოლს აინტერესებს გაიგოს, რაზეა შენი ლექსი დაწერილი — ადამიანზე, ქალაქზე თუ მთვარეზეო.

იმ დროს უკვე არსებობდა ე.წ. „ბროუნინგის საზოგადოება“, რომლის ამოცანას შეადგენდა გამოეცნო ბროუნინგის ამა თუ იმ ლექსის საიდუმლოება. თვითონ ბროუნინგი კი, როცა ისეთ წერილებს იღებდა, როგორც კარლაილმა გაუგზავნა, ჩვეულებრივად უპასუხებდა:

— მე არ ვიცი, მიმართეთ „ბროუნინგის საზოგადოებას“, იქ უკეთ გეტყვიან, რაზეა ჩემი ლექსი დაწერილი...

ინტერესისათვის:

თბილისში რომ გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების „გამ-შიფრავი საზოგადოება“ დაარსდეს, ნეტავი რამდენი წევრი ეყოლება?

ამას ვერ გეტყვით, მაგრამ მე რომ იმ საზოგადოების წევრი არ გავხდები, ეს კი ნამდვილად ვიცი... რატომ?

არ მესმის ამის აზრი და იმიტომ. არ ვიცი, რატომ გვინდა ინტეგრალურ ლექსებში დამალული რაღაც საიდუმლოებები აღმოვაჩინოთ?! რას გვაძლევს ეს?! განა პოეტური ნაწარმოებების ხარისხი იმაზე დამოკიდებული, თუ რა სწრაფად გაიგებს მკითხველი ამ საიდუმლოებებს? ვთქვათ, ასეც მოხდა: იმ ღმერთქალ ისიდას ბიუსტს პირბადე ავხადეთ და პოეტურ ინტეგრალებში „ჩასაიდუმლოებული“ გამოცანაც ამოვხსენით, მერე რა! რას მივალწევთ ამით? არც არაფერს, საკუთარი ყინის დაკმაყოფილებისა და „მკვდარ საიდუმლოებათა“ (პ. ვალერი: „მკვდარ ჭეშმარიტე-

ბათა“) მომრავლების გარდა. თ. ელიოტიც ხომ წერს, „სიბრძნე მკვდარი საიდუმლოებების ცოდნაა“. მერედა, რისთვისაა საჭირო ამგვარი „სიბრძნე?!“ ნუთუ მხოლოდ იმისათვის, რათა ჩვენი ცოდნის საწყაული აღვაესოთ გამოცნობილი, მაგრამ მკვდარი საიდუმლოებებითა და ქეშმარიტებებით. შესაძლებელია მეცნიერებაში ეს მართლაც იყოს საჭირო, მაგრამ პოეზიაში? არა. არა მგონია, მით უმეტეს ინტეგრალურში... ამიტომ მინდა, ერთხელ კიდევ შეგახსენოთ ა. აინშტაინის სიტყვები:

— ყველაზე მშვენიერი და ღრმა განცდა, რაც ადამიანს ხვდება ხოლმე წილად ამ ქვეყნად, არის იდუმალების გრძნობა...

მერედა, რატომ არ ვუფროსილდებით მას?!. ხომ არ გვგონია, რომ ისილდას ამ ბიუსტს მართლაც ავხდით პირბადეს და ყველაფერს ავხსნივთ?! ისიც პოეზიაში, მხატვრობაში, მუსიკაში!.. არა მგონია. გალაკტიონი ხომ წერდა, „ლექსს არავითარი ახსნა-განმარტება არ სჭირდებაო“. პიკასო კი უფრო გაჯერებით ამბობდა, „ის, ვინც სურათების ახსნას ცდილობს — წყალს ნაყავსო“. თან ასე ასაბუთებდა თავის აზრს:

— რატომ არ ვისწრაფვით, ჩიტების გალობა ავხსნათ? ღამე, ყვავილები, მთები რომ გვიყვარს, რატომ არ ვცდილობთ გავუგოთ მათ?

ამასთან დაკავშირებით, შეგვიძლია ერთხელ კიდევ გავიხსენოთ ი. სტრავინსკის სიტყვები, „მუსიკას აღქმა უნდა და არა გაგებაო“, რომ უთქვამს. რატომ? მოიარებით გეტყვივთ.

წარმოვიდგინოთ, რომ ესა თუ ის ინტეგრალური ლექსი ისე „გავაშუქეთ“, როგორც, ვთქვათ, ლამაზ ქალს აშუქებენ რენტგენის სხივებით. მერედა, გესიამოვნებათ ამგვარი სურათის ყურება? ან რა დარჩება იმ ლამაზი ქალისაგან ამგვარ სურათზე? — „მკვდარი საიდუმლოება“, სხვა არაფერი. ეს კი შეიძლება ექიმისთვის იყოს საინტერესო, ფიზიოლოგის ან ანატომისათვის და არა იმისთვის, ვისაც ის ქალი უყვარს. ა. ბლოკი ასე გამოთქვამს ამ აზრს:

— როცა თანამედროვე ლიტერატურის სასკოლო გაგებაზე ვფიქრობ, მე წარმომიდგება მინდორი, რომელსაც გადაფარებული აქვს ძირს დაშვებული ზეცის მძიმე თალი. იმ მინდორზე აქა-იქ დგანან გამხმარი ხეები, რომელნიც უღონოდ იკავებენ ზეცის ღვთაებრივ ქსოვილს, ქმნიან მისგან ბორცვებს, ხოლო ალაგ-ალაგ ხევენ კიდევ და ჩნდებიან თავიანთი გამხდარი, უსიცოცხლო სიშიშვლით...

ასე ფიქრობს გალაკტიონიც. აბა, შემოაცალეთ მის ატმის ხეს ყვავილები, თუ უცხო მხარის ნაზ დედოფალს კი არა, შიშველ დედაბერს არ დაემსგავსება,

ე. ი. მოხდება ის, რაზედაც თვითონ გალაკტიონი წერს:

ატმის ხე იდგა თაიგულივით,  
იქ მას მიღევით უბრათოდ სული!  
წორით მოსული გაზაფხულ სხივით  
და ნამთა მძივით გარემოცული.

ატმის ხე იდგა, ვით ნაზი ქალი,  
ვით დედოფალი უცხო მხარეში.  
სინარსარეში სწვავდა მზის ძალი  
და გრძნობით ალი — სიმწუხარეში.

ატმის ხე შლილი ოცნებას ჰგავდა...

და სხვა.

მერე?

მერე ის, რომ მოვარდა „ბებერი ქარი“, დაერია ატმის რტო-ებს, ააქრჟოლა, აათრთოლა და „ყვავილთა ღვარი ძირს დააფრ-ქვია“:

როგორც პეპლები მშვიდი და ფრთხილი  
შემდეგ აშლილი და აფრენილი —  
გადაცენილი ატმის ყვავილი  
იყო დაღლილი და მოწყენილი.

გალაკტიონი მიჰყვება დაცენილ, დამჰქნარ ატმის ყვავილე-ბით დაფარულ ბილიკს, და ხედავს, რომ ირგვლივ „მეფობს სიკვ-დილი — ჭკნობის მსურველი“, რითაც მწუხარება უორკეცდება...

... ახლა ისა ვთქვათ: ხომ ცნობილია, რომ გალაკტიონს არ უყვარდა „გულის საიდუმლოს“ სხვებისთვის გამხელა; არც ცხოვ-რებაში და, რა თქმა უნდა, არც პოეზიაში. იგი ისე ღრმად ინახავდა გულში თავის საიდუმლოს, რომ „ნიავესაც არ აკარებდა“.

დიდი ხნიდან საიდუმლოს მეც ღრმად გულში დავატარებ,  
არ ვუშვლავნებ ქვეყნად არვის, ნიავესაც კი არ ვაკარებ...

ეს ლექსი ჭერ კიდევ 1913 წელსაა დაწერილი. ასე იყო შემ-დეგშიც. გალაკტიონი არც თვითონ ამხელდა თავის გულისა და ლექსების საიდუმლოებას და არც სხვებს აძლევდა ნებას შე-ხებოდნენ მას. ამის დასტურად, თუ გნებავთ, შეგვიძლია მისი კი-დეც ერთი ლექსი გავიხსენოთ:

ფრთხილად, ხელი არ შეახო ჩემს დაფარულ გულის ძვერას,  
გული იგი არ დაინდობს შენს უმანკო ბედისწერას!  
ფრთხილად, ფრთხილად! დაუკვირდი ჩემს ქვეყას და თვალთა ცქერას  
და ნუ ცდილობ თვალებიდან საიდუმლოს გადაწერას...

მოდრი და, ამის შემდეგ აფათურე ხელები გალაკტიონის სუ-  
ლის საიდუმლოებებში!..

გ ა ხ ს ე ნ ე ბ ა :

ერთხელ საბჭოთა კავშირის კულტურის მოღვაწეთა დელეგაციასთან ერთად მოსკოვიდან ბუქარესტში მიემგზავრებოდი. ჩვენს დელეგაციას აკადემიკოსი ბარანოვი ხელმძღვანელობდა. იგი ბოტანიკოსი იყო და მისთვის საინტერესო მცენარეთა საძიებლად მთელი მსოფლიო ქჷონდა შემოვლილი. სადაც არ უნდა ყოფილიყო, თან ერთი უზარმაზარი ჩანთა დაქჷონდა, იშვიათი მცენარეების, უფრო კი ყვავილების, ფერად-ფერადი სურათებით საკვ. ამ ჩანთას იგი ხელიდან არ იშორებდა და თავისუფალ დროს სულ იმ სურათებს ჩაიკრიკებდა ან ჩვენ გვიჩვენებდა რაღაცებს.

მახსოვს, იმ დღეს მატარებლის კუპეში შემოვიდა, ის ჩანთა ამოალაგა და მორიგ ახსნა-განმარტებას შეუდგა. მერე ერთი, საგანგებოდ შეჩვეული სურათი ამოიღო, ფრთხილად გახსნა და ალტაცებასაგან თვალუბარწინებულმა საზეიმოდ გამოგვიცხადა:

— აი, ბატონებო, ეს არის, რაც არის! შეხედეთ! — მსოფლიოში უნიკალური ყვავილი — *Nolli me tangere* — „ნუ შემეხები!“ იგი იოანეს სახარებაშიცაა მოხსენიებული როგორც ღვთაებრივი იდუმალების სიმბოლო. *Nolli me tangere*-ს იმიტომ უწოდებენ, რომ საოცრად უკარებაა, — ხელს შეახებ თუ არა, მისი ყვავილები მაშინვე იხურება და ჭკნება...

ყოველთვის, როდესაც გალაკტიონის პოეტურ ინტეგრალებს ვკითხულობ, ჯერ მისი „აყვავებული ატმის ხე“ მაჩვენდება (ანალოგია: გ. აბოლინერი — „აყვავებული საიდუმლო“), მერე მისი დამჭკნარი ყვავილები (ანალოგია: თ. ელიოტი — „მკვდარი საიდუმლო“) და ისევ იმ *Nolli me tangere*-ზე ვფიქრობ, — „ნუ შემეხებითო“ რომ გვთხოვს...

ნურც შევეხებით! სულერთია, ამისაგან არაფერი გამოვა. ჩვენც ვიწვალებთ, სხვასაც ვაწვალებთ, ვითომ რაღაცას აუხსნით, რაღაცას დავადგენთ, მაგრამ...

მაგრამ ის, რომ ბოლოს მაინც გალაკტიონი გამოგვიტანს გა-  
ნაჩენს:

თქვენ გაიხსენეთ, ო, გაიხსენეთ,  
ო, გაიხსენეთ, ამ სიტყვებს იქით  
რამდენი რამე ვერ აგიხსნიათ...

რაკი ასეა, დავეთანხმებით თვითონ გალაკტიონს და მასთან  
ერთად ვთქვათ: დარჩეს ეს საიდუმლო, როგორც წმინდა ემბაზი...

. . . . .  
. . . . .

ს ა ბ ა : ე მ ბ ა ზ ი — საბანელი გასაწმენდელი.

ი ს ე ვ ს ა ბ ა : გ ა ს ა წ მ ე ნ დ ე ლ ი — რომელ არს სალხინებელი..

. . . . .

## წმინდა სინათლის დიად ბადეში

### ისე ცოტაა გასაგებელი...

#### სიტყვა და ლოგოსი...

მე მგონი, ეს „წმინდა ემბაზი“ ოდნავ მაინც შეირხვევა, როცა გალაკტიონის ინტეგრალური პოეზიის „ფილოსოფიურ“ საფუძვლებს შევეხებით. სიტყვა „ფილოსოფიურს“ აქაც ბრჭყალებში ვსვამ, რადგან ისევე პოლ ვალერის სიტყვები მახსენდება, „ლექსებში პოეზია უნდა ვეძებოთ და არა ფილოსოფიას“, მაგრამ ანგარიში იმ გარემოებასაც უნდა გავუწიოთ, რომ ზოგჯერ თვითონ ფილოსოფოსები არ ეთანხმებიან ამგვარ შეგონებას. ეს, როგორც ვნახეთ, რილკესადმი ჰაიდელგერის დამოკიდებულებითაც დასტურდება. მე უკვე მოგახსენეთ იმის შესახებ, რომ ჰაიდელგერს თავისი ფილოსოფიის უმთავრეს წყაროდ რილკეს პოეზია მიაჩნდა. ეს მართლაც ასეა, მაგრამ მე უფრო ის მინდა ვთქვა, რომ ხდება პირიქითაც. ზოგჯერ თანამედროვე ინტელექტუალური პოეზიის წარმომადგენლებიც მიისწრაფვიან ფილოსოფიური აზროვნების სფეროებისკენ. თომას ელიოტიც ხომ ამბობდა, „ყოველი დიდი პოეტის უკან დიდი ფილოსოფოსი დგასო“. საკვირველი აქ არც არაფერია, რადგან პოეტები და ფილოსოფოსები, ისევე როგორც მუსიკოსები და ფიზიკოსები, აინშტაინის, ჩვენთვის უკვე ცნობილი თქმით, „სამყაროს საერთო სურათს ქმნიან“. იგივე თ. ელიოტი წერს „სამყაროს პოეტური აღქმისა და ფილოსოფიური გააზრების“ შესახებ. სხვა რომ არა იყოს რა, გალაკტიონიც ცნობს პოეზიის, მუსიკისა და ფილოსოფიის ნაუხსაობას. მიუხედავად ამისა, მე მაინც არ მიმაჩნია, თითქოს მის რაღაც განსაკუთრებულ ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობაზე შეიძლებოდეს საუბარი. არა. განა არ ვიცი, რომ ეს ფაქტებზე ძალდატანება იქნება, მაგრამ მაინც არ შემოიძლია გვერდი ავუარო საკითხს, თუ რატომ იჩენდა გალაკტიონი ასე ხაზგასმულ ინტერესს ჰეგელის ფილოსოფიისა და ესთეტიკი-

სადმი. ხოლო ეს რომ ასეა, სრულიად აშკარად ჩანს მის თეორიულ-ესთეტიკური ხასიათის ნაწარმოებებში. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა გალაკტიონის პოეტური ტრაქტატი — „საუბარი ლირიკის შესახებ“. როგორც ცნობილია, მისთვის უთხოვიათ, წერილობით გამოეთქვა აზრი თავისი პოეტური ხელოვნების შესახებ. თვითონაც წერს ამაზე:

— ამ მიზნით დავეწერე „საუბარი ლირიკის შესახებ“. მსურდა მასში გამომეთქვა ჩემი შეხედულება პოეზიაზე, ლირიკაზე. პუბლიცისტურად, პროზად ეს არ მეხერხება. ვცადე ლექსად. მართლაც, ეს ნაწარმოები ჩემი პოეტური მრწამსის გამომხატველია. ყოველ პოეტს აქვს ლექსი, რომელიც თავისი ხასიათით უახლოვდება ესთეტიკურ მანიფესტს...

გალაკტიონის „საუბარი ლირიკის შესახებ“ მეც ამგვარ მანიფესტად მიმაჩნია, მაგრამ ეს სპეციალური განხილვის საგანია. აქ კი თქვენი ყურადღება მიინდა იმ გარემოებას მივაქციო, რომ გალაკტიონი ამ ნაწარმოების როგორც პროზაულ, ისე პოეტურ ვარიანტში, ხშირად მიმართავს ჰეგელის ციტაციას. ასე, მაგალითად, როცა იგი წერს სიტყვის, როგორც ნაწილის, ლექსის ინტეგრალური მთლიანობის და, ამასთან დაკავშირებულ, „ართ-არეობას“ თუ „წმინდა სიწყვდიადის“ ძნელად „გასაგებელ“ მოდუსებზე, რასაც, მისივე თქმით, „სინათლის ბადით“ უნდა დაქერა, — იმოწმებს ჰეგელს:

მეორე სიტყვა არით-არეობს  
და შეგნებამდე მიჰყავს მთელივე,  
რომ ყოველივე მიმდინარეობს  
და იმავე დროს დგას ყოველივე.  
წმინდა ნათელში, ამბობს ჰეგელი,  
წმინდა სინათლის დიად ბადეში  
იქე ცოტაა გასაგებელი,  
როგორც რომ წმინდა სიწყვდიადეში.  
შედგება ფიქრი თეთრ აკლამაზე  
იუუნელებელ ცეცხლის, ნაცარის,  
სიტყვა? სხვა არის ფიქრი ამაზე...  
ლოგოსი... აზრი მისი, რაც არის.

ან ასე:

სული პოეტის —  
ჰეგელის თქმით —  
წარმოადგენდეს  
უნდა გარემოს,  
იგი სული

უნდა აღგენდეს  
ენებათ, იღვათ,  
შეჯახებათ  
მთელ სიაყვარგეს,  
ყველაფერისას  
ხელთ გვაძლევდეს  
ერთ მთლიან სარკეს,  
რაც კი ძალუძს  
დაიტიოს  
აღამიანის გულს, —  
სხვანაირი გზით  
პოეზიას  
წინსვლა არ ძალუძს.

და შემდეგ:

ხსნის რა ლირიკის  
არსს, ბუნებას,  
ჰეგელი ამბობს:  
შთაბეჭდილებათ  
და იღვათ,  
რომლითაც ლამობს  
შექმნას პოეტმა,  
უნდა ჰქონდეს  
მას ნიშნადობა  
საერთო, რათა  
ქეშმარიტი  
იყოს ის გრძნობა,  
რომლისთვისაც  
პოეზიის  
ცოცხალი ქნარიც  
ჰქმნის სახეობას  
და აგრეთვე  
ისევ ქეშმარიტს.

ეს ძველთაძველი საკითხია. ჯერ კიდევ სოლომონ ბრძენს უთქვამს, „ხელოვანთა დაიპყრან საცნობელიო“. საბა „ხელოვნებას“ და „მეცნიერებას“ სინონიმურ ცნებად თვლის. მეცნიერების მიზანი კი, მოგეხსენებათ, ქეშმარიტების დადგენაა. გოეთეს ის გენიალობის პირობად მიაჩნია:

— პირველი და უკანასკნელი, რაც გენიოსს მოეთხოვება, არის ქეშმარიტება, — წერს იგი.

ან რაღა ასე შორს მივდივართ, ილიაც ხომ ამბობს: „პოეზია განსახოვნებაა ქეშმარიტებისაო“.

გალაკტიონიც ამ ტრადიციას აგრძელებს. მისი აზრით, პოეზია მხოლოდ ფორმებით ვარჯიში კი არ არის, არამედ

ქეშმარიტება,  
ძიება და  
გამოვლინება.

გალაკტიონის რწმენით, პოეზია სწორედ ამით ენათესაება ერთის მხრივ ფილოსოფიას, ხოლო მეორეს მხრივ — მუსიკას. იგი წერს:

— ლირიკას შინაარსით შეეძლო შეჯიბრებოდა ფილოსოფიას, ფორმით კი, ე. ი. ხმათა შერჩევით, ანბანთა წყობით, ხმოვანებითა და რითმების სხვადასხვა ქარგით — მუსიკას...

პოემა „ლირიკის“ წინასწარ პროზაულ ჩანაწერებში ისევე ჰეგელის დამოწმებაა, ეს აზრი გალაკტიონს ასე აქვს გამოთქმული:

— აზრის შინაგანი მოძრაობა, გრძნობათა ბუნება, უნდა გახსნილ იქნას სიტყვათა რიტმისა და ჰარმონიის გარეგნულ მოძრაობაში, ფრაზების ნაირნაირობაში (სხვადასხვაობაში, მრავალნაირობაში), ფრაზა — გოტიე — ჰეგელი...

ისიც დამახასიათებელია, რომ ამას წინათ, ტიციან ტაბიძის საიუბილეო საღამოზე პავლე ანტოკოლსკიმ 20-იანი წლების ამბები მოიგონა და განაცხადა, „თბილისში ყოფნისას ქართველ პოეტებთან ერთად ღამეებს ვათენებდით ჰეგელის შესახებ კამათშიო“...

... ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდანაც ჩანს, რომ ყოველივე ეს შემთხვევითი არ არის. ან როგორ შეიძლება შემთხვევითი იყოს, როცა ჰეგელის თვალსაზრისის შეხსენებით, გალაკტიონი თავისი ინტეგრალური პოეზიის არსებით ნიშნებზე მიგვითითებს. ეს ისე რთული საკითხია, რომ არც მისი პასუხი იქნება კატეგორიული. ვარაუდი კი, რა თქმა უნდა, შეიძლება, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ლიტერატურის მკვლევარები ამ ბოლო დროს განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ (შეიძლება გადაჭარბებულსაც), ჰეგელის ფილოსოფიის „ფუძემდებლურ როლს“ თანამედროვე პოეზიისთვის. ამ საკითხებს უმთავრესად მეცნიერებათა ახალი დარგების ინფორმაციისა და კომუნიკაციის თეორიების ასპექტში განიხილავენ. თუ გაიხსენებთ, ადრეც მოგახსენეთ, რომ კიბერნეტიკის საწყისებსაც ჰეგელის „სულის ფენომენოლოგიასთან“ აკავშირებენ-მეთქი. ახლა იმასაც წერენ (იხ. M. Bense, „Asthätik und Zivilisation“), რომ სწორედ ჰეგელთან გადის სადემარკაციო ხაზი ძველ, კლასიკურ და ახალ, თანამედროვე

ესთეტიკას შორის. აქ ხდება გადასვლა მშვენიერების საგნობრივ-ონტოლოგიური გაგებიდან ფუნქციურ-სემანტიკურ გაგებაზე. ფიქრობენ, რომ ამის შედეგია ხელოვნების არტისტულ-ტექნოლოგიური მხარისადმი მეტი ყურადღება მეტაფიზიკურ-სპეკულატიურულთან შედარებით. წინა პლანზე იწევს ისტორიულ-სოციოლოგიური ასპექტი თეოლოგიური სწინააღმდეგე, რაციონალური უპირისპირდება ირაციონალურს, იზრდება ინტელექტუალურ-თეორიული ინტერესი, ხდება ესთეტიკური და ტექნიკური პროცესების ინტეგრაცია და სხვ.

ამ თვალსაზრისით, თანამედროვე პოეზიას მართლაც შეიძლება რამდენადმე შორეული, მაგრამ მაინც არსებითი კავშირი ჰქონდეს ჰეგელის ესთეტიკასთან. ასე, მაგალითად, მაქს ბენზე აღნიშნავს. რომ ჰეგელს ესთეტიკური პროცესი არ გამოუცხადებია ნიშანთა სისტემად, მაგრამ მიუახლოვდა კი ამ იდეასო. მისი აზრით, გრძობითი რეალობის (sinnlichen Realität) ჰეგელისეული შეცვლა გრძობით ანარეკლად (sinnlichen Schein), უკვე ნიშნავდა ობიექტური რეალობიდან ნიშანთა რეალობაზე გადასვლას. ასე რომ, ჰეგელის შრომებში მითითებული იყო ესთეტიკური სემიოტიკის („Zeichenlehre“), ესთეტიკური სემანტიკისა („Bedeutungslehre“) და ესთეტიკური პრაგმატიკის (მოძღვრება ესთეტიკურ კომუნიკაციაზე) ნიშნებზე. ვეთანხმებით ამ აზრს თუ არა, ერთი რამ ცხადია, ჰეგელს მიაჩნდა, რომ პოეზიაში ესთეტიკური ნიშანი შესაძლებელია მოკლებული იყოს აზრს, მაგრამ მაინც ქმნიდეს „კონკრეტულ წარმოდგენას“. ამიტომ მასთან ფაქტურად სიმბოლო და ხელოვნების სემბოლური ფორმაც გაგებულია როგორც ნიშნების სისტემა. პოეზიაში საგნობრივი ნიშანთა ესთეტიკური სისტემით იქცევა სულიერ ფენომენად; ხოლო ობიექტურობის გარეგნული რეალობა — შინაგანად (ენტროპია) და სახიერდება წარმოსახვაში (გალაკტიონი: „შემეცნება წარმოდგენაში“). ეს მართლაც ისეთი შეხედულებებია, რომ საყურადღებო კავშირი უნდა ჰქონდეს ინფორმაციის თეორიის ასპექტში განხილულ პოეტურ ინტეგრალებთან, კერძოდ, გალაკტიონის „საერთო ნიშნადობასთან“.

— ჭული პოეტის — ჰეგელის თანახმად — არის ფოკუსი, — წერს გალაკტიონი, — სადაც ერთდებიან იდეები, ყოფნის ერთობის (საზიარობის) შემცველნი, ამთვისებელნი.

ლექსადაც ნათქვამია, რომ პოეზია მიზნად ისახავს:

უმაღლესი  
 იღუმალეების  
 გამოვლინებას:  
 დიდი ტანჯვის,  
 დიდი წვალების,  
 მარადისობის  
 სიმბოლოებს,  
 ნიშნებს გვიანებს,  
 ნიშანი, რაიც  
 ყველა იმათ  
 აერთიანებს...

სხვა ადგილას გალაკტიონი ისევ ჰეგელის დამოწმებით ავი-  
 თარებს აზრს ნიშანთა ამ ერთიანობისა და გამოსახებათა „საერ-  
 თო ნიშნადობის“ შესახებ:

— პოეტმა რომ შექმნას რამე მნიშვნელოვანი, მას უნდა სა-  
 ერთო ნიშნადობა ჰქონდეს, რითაც ჰეგემარიტი გრძნობა და სახე-  
 ობა მიიღწევა, — წერს იგი.

ეს ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველაზე არსებითი საკი-  
 თხია, რადგან ხელოვნება (პოეზია), უწინარეს ყოვლისა, ესთეტი-  
 კურ ნიშანთა ერთობლიობაა (სტრუქტურა, სისტემა), რაც ემო-  
 ციებს (განწყობილებას) იწვევს მკითხველში. გალაკტიონი წერს:

— თუ გსურს, რომ გამოგეხმაუროს მკითხველი (რომ იპოვო  
 გამოხმაურება მკითხველში), აუცილებელია იცოდე (შეგეძლოს)  
 თავისი აზრების ხმათა შეხამების (გთხოვთ მიაქციოთ ყურადღება  
 გამოთქმას: „აზრების ხმათა შეხამების“, — მ. კ.) ერთგვარ  
 წესრიგში მოყვანა, რათა ცოცხალ სიტყვათა თანაბგერობაში (თან-  
 ხმიანობაში) ისმოდეს ძალა მსმენელის (მკითხველის) განმადვივე-  
 ბელი, გამაცოცხლებელი, ამაღლელებელი, მოქმედებისკენ წამყვან-  
 ი (ან მიმთითებელი, ან პირიქით, მანუგეშებელი, დამამშვიდე-  
 ბელი, ემოციების გამომწვევი)...

### მაკროკოსმოსის ნიშნები...

ადრეც მოგახსენეთ, რომ გალაკტიონის აზრით, ამისთვის რა-  
 ლაც „საიდუმლო წვეთები“ საჭირო. ახლა კი, როცა ვუ-  
 კვირდები გალაკტიონის მსჯელობას ამ „საიდუმლო წვეთების“,  
 „ინტეგრალური პოეზიის“ „უმაღლესი იღუმალეების“, „მარადიული  
 სიმბოლოების“ ან ნიშნების შესახებ, „რაიც ყველა იმათ აერთიან-  
 ებს“, ე. ი. „საერთო ნიშნადობას“ ქმნის, სრულიად ბუნებრივად  
 მეჩვენება მისი ესოდენ დიდი ინტერესი გოეთესა და ჰეგელი-

სადმი. ამიტომაც შეგახსენებთ გოეთეს ფაუსტის მსჯელობას „წმინდა ნიშნების“ შესახებ.

ნოსტრადამოსა და სვედებორგის მოძღვრებით მოხიბლული ფაუსტი ცდილობს შეიმეცნოს „სამყაროს გული“, ოხილოს მისი „მოქმედნი ძალნი“, თუმცა იცის, რომ „ამაო არის მშრალი გონებით წმინდა ნიშნების ახსნა-გაგება“. ამიტომაც ჩაკირკიტებს წიგნს, სადაც „მაკროკოსმოსის ნიშნებია“ გამოსახული. იგი იმდენად ალტაცებულია ამ საიდუმლო ნიშნებით, რომ აზრობს:

ოჰ! მათ ხილვაზე ნეტარება რა რიგად იპყრობს  
მთელ ჩემ არსებას ღვთაებრივი აღფრთოვანებით!

ფაუსტი ფიქრობს, რომ იქნებ „ღმერთია, ვინც აღბეჭდა აქ ეს ნიშნები“, რადგან ისინი „იდუმალი ალტკინებით და შთაგონებით“ ამიშველებენ მის წინაშე ბუნების ძალებს (გალაკტიონი: „ჩონჩხიან ტყეებს“). ისიც შესაძლებელია, რომ თვითონაც ღმერთი იყოს (ან თუნდაც მისი ხატება):

თუ მე ვარ ღმერთი? თითქოს გულში ვგრძნობ დიად მნათობს!  
თვალნათლივ ვხედავ ამ საოცარ, წმინდა ნიშნებში  
მოქმედ ბუნებას, ვით საკუთარ სულის სიღრმეში.

მაინც რას ხედავს? რას და,

როგორ მოძრაობს ნაწილი მთელში  
და როგორ ცოცხლობს ყველა ურთერთში.

ე. ი. იმასაც, რასაც კვანტურ ფიზიკაში ნაწილისა და მთელი ინტეგრალური ურთიერთობა ეწოდება, გალაკტიონთან კი — ცალკეულის „საერთო ნიშნადობა“, რაც „ყველა იმათ აერთიანებს“.

მაკროკოსმოსის იმ „წმინდა ნიშნებით“ ფაუსტი იხმობს მიწის ქმედით სულს, „უსაზღვრო, დიად სამყაროს“ რომ მოიცავს, ან ისევ გალაკტიონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მისი „საერთო ნიშნადობის“ დიდ პოტენციურ შესაძლებლობებს ამჟღავნებს. შემდეგ ისიც გამოიკვება, რომ ასეთი აზრი შესაძლებლობის თუ პოტენციურის შესახებ ჭერ კიდევ არისტოტელეს ჰქონდა გამოთქმული „მეტაფიზიკაში“. სწორედ მან მიუთითა განხორციელების პოტენციურ შესაძლებლობებზე. ახლაც ამბობენ, რომ რეალიზაცია პოტენციურის განამდვილებათ, შესაძლებლობის სინამდვილეში გადასვლა. ამ პროცესის შედეგია მხატვრული ფაქტი,

როგორც ესთეტიკური სინთეზი. უაიტჰედი ამას „კოსმოსურის ესთეტიკურ რეალიზაციას“ უწოდებს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველგვარი რეალიზაცია როდესაც აღწევს მიზანს. ამიტომაც, რომ ესთეტიკოსები ამ საკითხებზე მსჯელობის დროს ხმარობენ ცნებას „ღირებულება“. რეალიზაცია მხოლოდ მაშინაა ღირებული, როცა განსახიერებაში აღწევს მიზანს. ამან შექმნა კომპოზიტი: Wertgestaltung, ანუ „ღირებულების განსახიერება“, რასაც გალაკტიონი, მოგეხსენებათ, „გამოსახებას“ უწოდებს. ეს „გამოსახება“, როგორც წესი, ინდივიდუალურია, რადგან ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში „მარადიულობიექტებისადმი“ თავისებურ დამოკიდებულებას იწვევს. ისევ ლაიბნიცის ტერმინებით რომ ვისარგებლოთ, იგი Essenz-ს აქცევს Existenz-ად. ინფორმაცია ამ გზით იძენს მნიშვნელობას, რაზედაც ადრეც გელაპარაკეთ. ინტეგრალურ პოეზიაში იგი არ არის ლოგიკით იმპლიციურებული და ამიტომაც არ იფარგლება სემანტიკური კატეგორიებით. შემოქმედი ახდენს ესთეტიკურ ნიშანთა იმგვარ კონსტრუირებას, რომ ახალი მნიშვნელობა მიიღოს. ეს ისეთივე რთული პროცესია, როგორც ალქიმიკოსების მიერ ოქროს მიღება და თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებაზე მიუთითებს...

... „ახალი მნიშვნელობის“ შექმნის თეორიამ ჰეგელის ლოგიკასთან კრიტიკული დამოკიდებულებაც გამოიწვია. აქ ისევ იმ „ორის მესამე“ ანუ „სამიანობის“ ლოგიკამ იჩინა თავი. ტრადიციული დაყოფა (სუბიექტ-ობიექტი) საკმარისი არ აღმოჩნდა ინფორმაციის თეორიის წარმომადგენელთათვის. ისინი უარყოფენ „ან-ან“-ის ლოგიკას. მათი თვალსაზრისით, ხელოვნებაში ღირებულება არა ეს ან ის, არამედ „რაღაც მესამე“, როგორც „ახალი მნიშვნელობა“. ამიტომ წერენ: ხელოვნება არც რეალობაა, არც არარეალობა, არამედ „თანარეალობა“ (Mitrealität). იგი ყოფიერებისა (Sein) და ცნობიერების (Bewusstsein) შუა გადის. ზოგი ამ შუალედს, ანუ ორთა შორის მედიუმს „რეფლექსიის პროცესს“ (Reflexionsprozess) უწოდებს (გ. გიუნთერი), ზოგიც უბრალოდ — „პროცესს“. მათი აზრით, იგი არც წმინდა მატერიალურს წარმოადგენს, არც წმინდა სულიერს, არამედ მათ შორის მდებარე მესამე სფეროს (მე რომ აღეგორიულად „მდინარის მესამე ნაპირს“ ვუწოდებ). ფიზიკოსები ანალოგიურ შემთხვევაში წერენ რაღაც „ცარიელი ადგილის“ ანუ „ბერელის“ (дырка) შესახებ, რაც,

მათი აზრით, არ ნიშნავს მატერიის არყოფნას (отсутствие материи), არამედ მის არყოფნას სტრუქტურულ მდგომარეობაში, რაც უდრის ყოფნას (გთხოვთ გაიხსენოთ, ვალერის „არარსებული არსებობა“). პოეტური ინტეგრალების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი ესეცაა: სიცარიელე (ფიზიკოსები ანსხვავებენ „მძიმე“ და „მსუბუქ სიცარიელეს“) ანუ „ხერე-ლი“, რაც თავისუფალი (პირდაპირი თუ ირიბი) ასოციაციებით ივსება და ამით ამჟღავნებს თავის ყოფნას. ეს კი უკვე ესთეტიკურის სფეროა. როგორც ვხედავთ, ამგვარი გაგება უპირისპირდება „ან-ანი-ს“ კლასიკურ ლოგიკას, რაც სუბიექტ-ობიექტის ორმაგობას (zweiwertig) გულისხმობს. თანამედროვე ესთეტიკოსების აზრით, ახალი ლოგიკა „სამოვანია“ (dreiwertig). ამის მოხედვითაა, რომ სუბიექტსა და ობიექტს შორის ჩნდება მესამე მოდუსი, რასაც რეფლექსიურ სფეროს ან, უბრალოდ, რეფლექსიას უწოდებენ. რეფლექსია და ინფორმაცია გაიაზრება მხოლოდ როგორც ნიშანთა პროცესი, რაც არა მარტო სემანტიკურ ურთიერთობას გულისხმობს, არამედ მათ რეფლექსიურობასაც. ეს კი, ვიმეორებ, ესთეტიკის სფეროა და იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკური პროცესი სწორედ ამ მესამე — რეფლექსიურ სფეროს მიჰყვება. ამიტომ მისი მიზანი რამის დადგენაში კი არ მდგომარეობს, არამედ მისი რეფლექსიურობის წარმოსახვაში. ამით პოეტური სახეც რეფლექსიის სფეროს (გალაკტიონი: „ტანჯვით და რეფლექსიით ჩაღრმავებულ იარებს“) განეკუთვნება და მისი „გამოსახება“ მხოლოდ ესთეტიკურ პროცესში ხდება. ეს პროცესი მეტნაკლებად გულისხმობს ესთეტიკური ნიშნების სემანტიკური და სინტაქსური ფუნქციების კავშირს და პოეზიის უმაღლეს მიზანს — ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიას აღწევს...

### შექმნილი სამყარო...

უნდა მოგახსენოთ, რომ ამ ესთეტიკური ნიშნებისა და პოეზიის საერთო „ნიშნადობის“ საკითხებს დღეს ბევრი თანამედროვე მეცნიერი სწავლობს. ზოგან საყურადღებო შედეგებიცაა მიღებული, მაგრამ აზრთა სხვადასხვაობას მაინც აქვს ადგილი. ასე, მაგალითად, ბენზეს მიხედვით, ესთეტიკურ ნიშანს სამგანზომილებიანი ანუ სამმაგი (გალაკტიონი ხმარობს ტერმინს „სამათანი“) თავისუფლების გრადიციები აქვს. ერთი ნიშანი მეორესთან კავშირში ქმნის ახალ სახეობას (გთხოვთ, ერთხელ კი-

დევ გაიხსენოთ პრინციპი: „ორის მესამე“ ან „ორის შეერთება განუსაზღვრელ მესამის კონგლომერატში“. ამ შემთხვევაში არჩევანი თავისუფალი, ანუ ალტერნატივულია, თუმცა ეს თავისუფლება ესთეტიკურ ნიშანთა წინასწარ გამიზნულ და ორგანიზებულ სისტემაში, მაინც განისაზღვრება მიზნით (ადრე ვამბობდით „მნიშვნელობით“, რაც ფაქტიურად ერთი და იგივეა). თუ ეს „მნიშვნელობა“ ან „მიზანი“ არ არის, არც ესთეტიკურ ნიშანთა კავშირი გამოხატავს რამე აზრს. ნორბერტ ვინერი წერს, რომ სიმბოლოთა (იგულისხმება აგრეთვე ნიშანთა) სრულიად შემთხვევითი თანამიმდევრობა, თუ სრულიად შემთხვევითი სქემა, არ გადასცემს ინფორმაციას. ცნობა მაშინაა ინფორმაციული, თუკი ობიექტური კორელატების შემცველია და რამე აზრს გამოხატავს. მეცნიერები ამას „შერჩევით ინფორმაციას“ (ჩ. მორისი: selective Information) ან „თემატიკურ რიტმს“ (თ. ადორნო: „thematische Rhythmus“) უწოდებენ. აქ საქმე ეხება ალტერნატივულ ცნებათა იმგვარ შერჩევას, მიზნის (აზრის) გამოხატვას რომ ემსახურება. რაც უფრო ნაკლებ ალტერნატივულია (ვინერი წერს, „ნაკლებ ალბათობის შემცველია“) ესთეტიკური ნიშანი პოეტური ნაწარმოების მთლიან სისტემაში (სტრუქტურაში), მით უფრო აზრიანია ის. საერთოდ ეს, მართლაც, ასეა, მაგრამ ინტეგრალურ პოეზიაში ამგვარი ალტერნატივობა თუ ალბათობა სისტემაშიც (სტრუქტურაში) რჩება, რითაც წარმოსახვის მეტ თავისუფლებას იწვევს. გალაკტიონის ინტეგრალები სწორედ ამით განსხვავდებოდა სხვა სახის ლექსებისაგან. მართალია, აქ ნიშანთა კონსტრუქცია (სტრუქტურა) ქმნის ნაწარმოების მხატვრულობას, მაგრამ მის ინტეგრალურ ლექსებში ესთეტიკურ ნიშანთა სუბლიმირება კი არ გამორიცხავს ალბათობას (ალტერნატივულობას), არამედ გულისხმობს მას, როგორც ინტეგრალურობის ერთ-ერთ ძირითად ნიშანს. ეს კი, სპეციალისტების აზრით, ისევ ჰეგელისეული დიალექტიკის „სამამაობის“ (Dreihcit) — თეზა, ანტითეზა, სინთეზი — გამომხატველია, და ისეა გაგებული, როგორც მუსიკალურად შეგრძნობილი დროის კატეგორია (der musikgeföhnten Zeit). აქ იწყება განსხვავება ლოგიკურ და ესთეტიკურ ინფორმაციას შორის. ლოგიკური — ვიცით რასაც ნიშნავს, ესთეტიკურს კი, წინააღმდეგ ლოგიკურისა, ახასიათებს ონტოლოგიური განუსაზღვრელობა (Unbestimmtheit), ეგზისტენციური და ფუნქციური უმყარობა, არასტერიოტიპულობა. ნიცშეს მიხედვით, ეს არის ისეთი მდგომარეობა (ინფორმაცია), რაც ყოველ მომენტში შეიძლება

სხვაგვარადაც იყოს. ზოგიერთი მკვლევარი ამას ბუნებასთან, სინამდვილესთან, რეალობასთან თამაშს უწოდებს. „თამაშს“ იმიტომ, რომ. ესთეტიკური პროცესი, როგორც ამბობენ, ნიშანთა პროცესია, მაგრამ ნიშანი კი არ იმეორებს რეალობას, სინამდვილეს, არამედ წარმოგვიდგენს მის „სხვა არსებობას“ (andere Sein) ან „მეორე არსებობას“ (zweite Sein); სხვები წერენ, „თანაარსებობასო“ (Mitsein). ნიშანი თავისთავად არ არის ესთეტიკური ფენომენი. ეს ხარისხი ჩნდება რეალიზაციის პროცესში, ნიშანთა შერჩევასა და განაწილებაში, რაც იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკურის მოდუსი სისტემასა თუ სტრუქტურაში იჩენს თავს. ალტერნატიულობა აქაც ძალაშია. იგი რეალიზაციის კონტრასტულობას ქმნის: (მშვენიერი — მახინჯი, კეთილი — ბოროტი, სინათლე — სიბნელე, ღღე — ღამე, მზის ამოსვლა — მზის ჩასვლა და სხვა). რამდენადაც სამყარო ობიექტური რეალობაცაა და სუბიექტურიც, მისი გამომსახველი ნიშნებიც ასეთია. ამიტომ ჰეგელის დამოწმებით, გალაკტიონი ესთეტიკურის ჯერ „საერთო ნიშნადობას“ ეძებს, მერე კი „ნიშნებს გვიანებს“. თანამედროვე ესთეტიკოსებიც ამგვარი ფაქტის კონსტანტაციას ახდენენ. მათი აზრით, ესთეტიკური ინფორმაცია უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე პოეტური (და საერთოდ ხელოვნების) ნაწარმოები. პირველი სტრუქტურულ მთლიანობას გულისხმობს, მეორე — ცალკეულის განსახიერებას. რამდენადაც პოეზია, სამყაროს ახალ, შემოქმედებით სურათს (ლაიბნიცის მიხედვით „შექმნილ სამყაროს“ — erschaffene Welt) ქმნის, მისი მიზანიც გლობალური ხასიათისაა.

გალაკტიონი წერს:

— ჰეგელთან ერთად ბელინსკი პოეზიას იხილავს როგორც ცხოვრების გამოსახულებას — ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, რომელიც შეიცავს მთელს ფიზიკურსა და ზნეობრივს მსოფლიოს...

ეს კი ასეა, მაგრამ პოეტი იმას კი არ იმეორებს, რაც არის, არამედ იძლევა (ცხადია, ობიექტური კორელატების მიხედვით) სამყაროს ახალ სურათს, რაც თემის, მასალის, სინამდვილის ტრანსცენდირებას მოითხოვს. ეს კი, არა მეტაფიზიკური, არამედ მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესია, რასაც თანამედროვე ესთეტიკოსები რეალიზაციას, განხორციელებას ან დამოკიდებულებას (უაიტჰედი) უწოდებენ. ეს პროცესი ინდივიდუალური ხასიათისაა და სინამდვილის (უაიტჰედი: მარადიული ობიექტის) თავისუფალ პროექციას წარმოადგენს. აქ ერთხელ კიდევ უნდა გავიხსენოთ ვ. ი.

ლენინის შეხედულება, რომ ეს პროცესი არ არის „зеркально-мертвое отражение“.

გალაკტიონი ც წერს, რომ „ლიტერატურა სარკე არ არის“. მხატვრული რეალიზაცია უფრო რთული შემოქმედებითი პროცესია. იგი მრავალ შესაძლებლობას გულისხმობს. ჯერ კიდევ ლიბნიცი წერდა, რომ ყველაფერი, რაც ხდება, ადრე შესაძლებლობა იყო. იგი აწვევს მოქმედებას და აღწევს შედეგს, რომლის ესთეტიკური ხარისხი ნიშანთა სწორ შერჩევასა და განხორციელებაშია. ვიმეორებ: ამის გარეშე არც არავითარი ესთეტიკური ინფორმაცია არსებობს. სპეციალისტები წერენ, რომ ესთეტიკური მხოლოდ რეალიზებული ინფორმაციაა. ვინერის აზრით, ეს უწესრიგობიდან წესრიგზე გადასვლას ნიშნავს. გალაკტიონი ც წერს „აზრების ხმათა ერთგვარ წესრიგში მოყვანაზე“. ამგვარი წესრიგი პოტენციურადაა მოცემული უწესრიგობაში. მოგეხსენებათ, გალაკტიონი ამ „უწესრიგობის“ ნაცვლად ხმარობდა ტერმინს „ქაოსი“. მისი აზრით, ყოველი პოეტური ფენომენი ქაოსიდან იბადება. იგი ამ პროცესს უფრო კონკრეტულადაც გამოხატავდა:

— გავიარეთ 1921 წელი, ეს ფანტასტიკური კიბე მრავალი საბედისწერო და საშიშარი საფეხურებით. ქართველმა პოეტებმა მაინც იგრძნეს ფონი, რომელზედაც უნდა ჩატარებულიყო ჩვენი ახალი ხელოვნების დიდო მისტერია, მივდიოდით რა მომავალ საუკუნეთა დღესასწაულზე, გვევალებოდა ცყოფილიყავით მათი პლანეტარული ქაოსის ნამდვილი გამომხატველი...

გალაკტიონის თვალსაზრისით, პოეზიის უმაღლესი მიზანი ამ „პლანეტარული ქაოსის“ ჰარმონიული „გამოსახებაა“. იგი ამტკიცებს, რომ ჰარმონიის კანონების გარეშე პოეზია შეუძლებელია. მისი მთავარი ძარღვია — ზომა, რითმა, უფრო მეტად კი — იდეა. აზრი. ამის დასტურად გალაკტიონი გოეთეს ავტორიტეტს მიმართავს და წერს:

— უდიდესი ნაწარმოების დედაარსი (არსი), ამტკიცებს გოეთე, იმ დედაარსის, რომელშიაც არის მისი ძალა და მოქმედება, მაინც უნდა მიეწეროს ავტორის აზრს, იდეას...

იდეა კი მხატვრულ ნაწარმოებში მოდელია, რაც სტრუქტურაში ხორციელდება. ამიტომ გალაკტიონი წერს, რომ „უმთავრესი ელემენტები პოეზიაში — ზომაა და რითმა“...

ლექსადაც:

იდეა, აზრი,  
ზომა, რითმა, —  
აი, პოეტი!

უამისოდ კი პოეტური ნაწარმოები

ყოველი წესით  
თითქო ლექსია,  
მაგრამ მაინც  
არ არის ლექსი!

გალაქტიონი ირონიულად შენიშნავს, რომ:

— სხვანაირად ეს იქნება „გერმანული შედევრი“, რომელიც ღიმილს ჰგვრიდა შილერს...

ან ასე:

— ამ ლექსებში ყველაფერი თავის რიგზეა (საუკეთესოდ დაწყობილია, превосход). სახეები, ფორმა, რიტმი, — ცუდია მხოლოდ ერთი: ეს სრულებით — ლექსი არ არის, ხოლო ლექსი რომ მართლაც ლექსად იქცეს, ამისთვის რაღაც „საიდუმლო წვეთები“ საჭირო.

— ცრუ მგოსნებს შეაქვთ ლექსებში სინათლე, ფერები და მუსიკა, — წერს გალაქტიონი, მაგრამ ძალიან ძვირად ღირიან მასში იმ საიდუმლო წვეთებს, რომელიც ასე უხვადაა დაფრქვეული ბარათაშვილის ლექსებში...

ტიციანი ამგვარ „საიდუმლო წვეთებს“ ჯადოს უწოდებდა, რომლის საიდუმლოებას, მისი აზრით, უწინარეს ყოვლისა, გალაქტიონი ფლობდა. იგი წერს:

— მას აქვს რაღაც ჯადო, რომლითაც სულ უბრალო ფერადები წარმტაცად ბრწყინავენ, უბრალო სიტყვები რიტმულად ეღერენ, თითქო ფერხულს უვლიან ნიავის ველურ სიხალისეში...

ჰო, რა თქმა უნდა, ეს ასეა, მაგრამ, დალოცვილები... სად არის ეს „ჯადო“ ან ასე უხვად დასაფრქვევი „საიდუმლო წვეთები“? ეს ხომ სიცოცხლის ელექსირია პოეზიისთვის! ძნელად მოსაპოვებელი, იშვიათი „ესენცია“, რომლის რამდენიმე წვეთიც ალბათ ასიოდ პოეტის მთელ შემოქმედებას ეყოფოდა. ისე კი, რა სათქმელია და... ახლა იმდენი ლექსი იწერება, რაც „თითქოს ლექსია, მაგრამ მაინც არ არის ლექსი“ (გალაქტიონი), რომ ჰეზოდის თქმით, ამას „ისიც ვერ გაამართლებს. ათ ცნებაში ეწეროს, ლექსები წერეო“...

ამრიგად, გალაკტიონის მიხედვით, პოეზია ცხოვრების სახეობაა, კაცობრიობის წინააღმდეგობრივი წინსვლის გამომხატველი. მისი აზრით, უძველესი დროიდან მოყოლებული ასეთები იყვნენ: არქილოქე, ტირტეუსი, სოლონი, სიმონიდე, პინდარი და სხვ. იგი ხშირად ახსენებს დანტეს, პეტრარკას, ბაირონს, შელის, პუშკინს, ჩვენში კი, ისევ იმ ექვს მწვერვალს — რუსთაველს, გურამიშვილს, ბარათაშვილს, ჭავჭავაძეს, წერეთელს და ვაჟა-ფშაველას...

ისიც მოგეხსენებათ, გალაკტიონი საქართველოს „მგოსანთა მხარეს“ უწოდებს და ამაყობს იმით, რომ:

უძველეს ხნიდან  
დაწვებული  
რუსთაველამდე,  
რუსთველიდან  
ჩვენამდე — რეკს  
ივერთა ჩანგი.

ქართული პოეზია ყოველთვის გმირულად ედგა მხარში ხალხს ჩინგის ხანების, თემურ-ლენგებისა და ალა მაჰმად-ხანების შემოსევისას. იგი იცავდა სამშობლოს მიწა-წყალს. აქ მთავარზე მთავარი რუსთაველი და მისი „ვეფხისტყაოსანი“ იყო, მერე „გულწრფელი მელიოდია გურამიშვილის“, ახალგაზრდა ჭავჭავაძის „რომანტიკული სული“. ხალხის ინტერესებისათვის იღვწოდნენ ქართული მწერლობის საუკეთესო წარმომადგენელი:

იკაწრებოდა  
ხალხის ბედის  
ბარათაშვილი,

ცაცხლი — აკაკი,  
გმირი — ვაჟა,  
ბრძენი — ილია...

ქართული პოეზიის ასეთი მჭიდრო ისტორიული კავშირი ხალხის ბედ-იღბალთან, მის გმირულ წარსულთან, ეროვნულ თვითშეგნებასთან, გალაკტიონის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს. იგი დღიურებშიც წერს:

— ჩვენს პოეზიაში წარსულიდან ისმის ნამდვილი, განცდილი სისხლით გამოსყიდული წამება და ჯვარცმა. პოეზიის ქარიშხლიანი წარსული ეთანხმება საქართველოს წარსულს... საქართველო და მისი პოეზია თანაბრადია რთული, გაწვრთნილი და

ამაღლებული, მრავალფეროვანი და მდიდარი წარსულით. აქ შოთა რუსთაველი ლეგენდა კი არა, ისტორიაა...

პოეტებსაც აქვთ თავიანთი გმირული ტრადიციები, რასაც ასეთი მხურვალე სიტყვებით აღდგერძელებს გალაკტიონი:

დავლით ჩვენ იმ კარგი დროის შესანდობარი,  
ოდეს პოეტი იყო არა მარტო პოეტი:  
პოეტი იყო ბედუინი და მეომარი.  
პოეტი იყო მოსამართლე და უფრო მეტი —  
იყო გრიგალი, იყო შერყევა,  
იყო მსოფლიო ძალა — უგეში,  
მისთვის არ იყო რამ შეფერხება, —  
იგი უყვარდათ, როგორც ნუგეში.

აქ არც ეს „მსოფლიო ძალა — უგეშია“ შემთხვევით ნათქვამი. მისი რწმენით, „ქართველი პოეტი ქმნიდა შედეგებს, რომლის მსგავსით იამაყებდა ბევრი გამოჩენილი ერი“...

ამის მიზეზი შეიძლება ისიც იყოს, რომ გალაკტიონის მიხედვით, ჩვენში ეროვნული ლირიკა „არ მოემწყვდა პიროვნულ და ინტიმურ“ სფეროში. იგი ასახავდა „ურთულესს, უღრმესს, საეროს“, გმირობას, სამშობლოს დიდებას. ებრძოდა პირობითობას, „კაცთა ყოფის დრომოკმულ ფესვებს“. ლირიკა — ხან ნაზი, ხან მძაფრი, ხანაც მქუხარე — ყოველივე ეს სიახლეს არ კარგავს დღემდე. „იგი ახლაც გვაღვლებს, მხატვრულ შვებას გვანიჭებს“, იგი „სუნთქავს მარადისობით და სიცოცხლით“. მისი ამოუწურავი ენერგია გამოიხატება არა მარტო ლირიკაში: „ეხლა ეპოსი თუ რომანი, დრამა მრავალი“. ლირიკა ერთი მათგანია, ისეთი, გოეთეს „ფაუსტში“ რომ არის დახასიათებული და გალაკტიონი ასე აქართულებს:

აღტაცებული  
მომღერალი  
გულთ რით აჩვილებს,  
მარქვით, სტიქიონთ  
იმ მომღერალს  
ვინ უმორჩილებს,  
თუ არ აკორდი,  
შემოქმედის  
უმძლავრეს მწველი,  
გულით ნახეთქი,  
მსოფლიოს  
მთელის შემცველი.  
სული პოეტის

სარკე არის  
სივრცის, დროისა,  
სული პოეტის  
არის ცენტრი  
მსოფლიოსა...

გალაქტიონი ამბობს, რომ პოეტი, როგორც დიდი ტრიბუნი,  
პოციქული და მესია, ვალდებულია,

რომ ცხოვრება  
და პოეზია  
ერთმანეთისგან  
არ გათიშოს,  
არ დაშოროს...

ეს არის გალაქტიონის Ars poetica. იგი ილაშქრებს იმათ  
წინააღმდეგ, ვინც პოეზიას თვითმიზნად თვლის, ცხოვრებისაგან  
განცალკევებად და ივიწყებს, რომ,

ხალხის წინ მდგეი,  
თვით პოეზიაც —  
ამ ცხოვრების  
არის შედეგი.

გალაქტიონი ასევე იბრძვის „წმინდა, უმწიკვლო ფორმისად-  
მი ბრმა ერთგულების“ წინააღმდეგ, მაგრამ იქვე კატეგორიულად  
აცხადებს:

არ შეიძლება  
სილამაზე  
პლასტიურ ლექსის  
ვინმემ უარყოს:  
სილამაზე —  
თან უკეთესის.

იგი ამბობს, „ზომიერება, მკაფიო ხმა და მელოდია“ მარტო  
პოეტური ეფექტისათვის როდია. გალაქტიონი ემიჯნება ფორმა-  
ლისტი პოეტების („პოეზია პოეზიისათვის“) ესთეტიკურ მანი-  
ფესტებს, მაგრამ აფასებს მათ მიღწევებს პოეტიკის დარგში. დი-  
დი ყურადღებით ექცევა მემკვიდრეობას, რასაც „თვალწინ იყე-  
ნებს და დასახულ მიზნებს უქვემდებარებს“...

აღრე გოეთეც ამბობდა:

— ყველაზე უკეთეს ჰუმანიტებათა შორის ჩვენ უფლება  
გვაქვს ვთქვათ მხოლოდ ის, რაც ხელს უწყობს კაცობრიობის  
კეთილდღეობას..

გალაკტიონი ჰაინეს იმეწმებს „ხელოვნებისა და ცხოვრების  
ეკიდრო კავშირის“ შესახებ და წერს:

— სული პოეტის, — ამბობს ჰაინე, — არის ცენტრი მსოფ-  
ლიოისა. ამიტომ, გალაკტიონის აზრით, პოეზიისთვის აუცილებე-  
ლია „აზრისა და ხმის შექამება“, „სიტყვათა თანაბგერე-  
ბა“, სიტყვათა რიტმი და ჰარმონია.

აზრთ შინაგანი  
მოდრაობა,  
ბუნება გრძნობად —  
უნდა გაიხსნას  
გარეგანად  
იმ მოძრაობად,  
რასაც იძლევა  
სიტყვათა რიტმი  
და ჰარმონია...

ახლა შეიძლება ვინმემ მკითხოს, ხომ არ არის რამე წინააღმ-  
დეგობა გალაკტიონის იმ „აღსარებასა“ და ამ სრულიად ნათელ  
Ars poetica-ს შორის. ამაზე შემოიძლია ვუპასუხო: კიდევ არის  
და არც არის. არის, რამდენადაც მთელი მისი შემოქმედება ამ-  
გვარი შინაგანი წინააღმდეგობებით, მოულოდნელი დაპირისპირე-  
ბით, კონტრასტული განწყობილებებით, ფორმის, სტილის მრავ-  
ალსახეობითა და ხაზგასმული შუქჩრდილებით ხასიათდება. მაგ-  
რამ არც არის, რადგან ყოველივე ეს დიალექტიკურ წინააღმ-  
დეგობათა „საერთო ნიშნადობის“ გამომხატველია და ცხოვრები-  
სეული კონტრასტების კოეფისტიენციურ „გამოსახებას“ წარმო-  
ადგენს...

## იმ მდინარის გუბინოდეს,

### რომელიც არ ხმაურობს

ფოლადის ბურჯები...

მეექვსე კითხვა, მოგეხსენებათ, ასეთია: „პარალელები წარსულ მწერლობასთან“. აქ მთავარი, რა თქმა უნდა, ქართული პოეზიის ეროვნული ტრადიციებია, რაზედაც უკვე ვილაპარაკეთ-გალაკტიონი რომ, უწინარეს ყოვლისა, ამ ტრადიციებს ეყრდნობა, ეს ჯერ სადავოდ არავის გაუხდია. სამაგიეროდ, რაც მის რუსულ და საზღვარგარეთულ პოეზიასთან დამოკიდებულებას ეხება, უნდა მოგახსენოთ, რომ აქ აზრთა სრული არევედარევაა. მართალი გითხრათ, მიკვირს კიდევ, რამ გამოიწვია ეს? საკითხის სირთულემ? არა მგონი. თუ თვითონ გალაკტიონის მიერ გამოთქმულ შეხედულებებს ჩავუყვირდებით, აქ რთული არაფერია. პირიქით, იგი სრული სიცხადით გამოთქვამს თავის თვალსაზრისს ამ საკითხზე. ჯერ ერთი, უნდა ერთხელაც შეგახსენოთ მისი სიტყვები:

—ჩვენ, საბჭოთა პოეტები ვაგრძელებთ რა მსოფლიო პოეზიის კორიფეების უკეთეს ტრადიციებს, უნდა გამოვიდეთ, როგორც ნოვატორები, რომელთაც უნდა შეათანაბრონ ლექსის ეროვნული ფორმა ინტერნაციონალურ თემატიკასთან...

გთხოვთ მიაქციოთ ყურადღება, რომ გალაკტიონი აქ „მსოფლიო პოეზიის კორიფეების უკეთეს ტრადიციებზე“ წერს და არა ამა თუ იმ ქვეყნის რომელიმე ლიტერატურულ მიმართულებაზე. ჩვენ კი, როცა გალაკტიონისეულ კითხვას ვსვამთ — „პარალელები წარსულ მწერლობასთან“ და გვინდა ამ კითხვას ევროპული პოეზიის მასშტაბით გავცეთ პასუხი, მაშინვე სიმბოლიზმს მივვარდებით ხოლმე. რატომ? განა „მსოფლიო პოეზიის კორიფეების უკეთესი ტრადიციები“, რაზედაც თვითონ გალაკტიონი წერს, სიმბოლიზმის ფარგლებში მოთავსდება?! არავითარ შემთხვევაში! ყოველი დიდი, გლობალური მნიშვნელობის პოეტი, როგორიც

გალაკტიონია, მსოფლიო პოეზიის „ფოლადის ბურჯებს“ ეყრდნობა და არა რომელიმე ლიტერატურულ მიმართულებას. თვითონ გალაკტიონიც ხომ წერს ამის შესახებ:

კოჭი ჩემი მაღალი  
ადის დროთა ქროლამდის,  
მას მრავალი ბურჯი აქვს,  
ყველა მხოლოდ ფოლადის!

სად ფოლადის მრავალი ბურჯი და სად ეს ამოჩემებული სიმბოლიზში! მე მგონი, ესაა რომ გვაბნევს. ამიტომ ჩვენი ვალია, თვითონ გალაკტიონის თვალსაზრისს მივყუევთ ამ საკითხში და გავერკვეთ, მსოფლიო ლიტერატურის კორიფეთაგან ვინ მიაჩნია მას ისეთ „ფოლადის ბურჯებად“, რომელთაც ეყრდნობა მისი პოეზიის „დროთა ქროლამდის“ ამადლებული „მაღალი კოჭი“. „ბურჯს“ კი იმიტომ ეწოდება ასე, რომ ისიც რაღაცას ეყრდნობა. ეს დასაყრდენია დედამიწა, ბუნება, ადამიანები, საზოგადოება, რეალური სინამდვილე, ცხოვრება, უმთავრესად კი, რა თქმა უნდა, მრავალსაუკუნოვანი ეროვნულა კულტურა, რაც იმ „ფოლადის ბურჯების“ სიმყარეს უზრუნველყოფს და „დროთა ქროლამდის“ ამადლებულ გენიალურ შემოქმედთა მთელ პლედადს წარმოშობს. რაც ამ მხრივ ჩვენს, ქართულ, ეროვნულ პოეზიას შეეხება, აქ ყველაფერი ნათელია. ასეთი „ბურჯები“, გალაკტიონის აზრით, არიან: შ. რუსთაველი, დ. გურამიშვილი, ნ. ბარათაშვილი, ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი და ვაჟა-ფშაველა. შემდეგში კი — თავადაც მწვერდვით ფოლადის ბურჯად ქცეული გალაკტიონ ტაბიძე. ხოლო რაც მსოფლიო თუ ევროპული პოეზიის მასშტაბებს შეეხება, აქ უნდა შევეთანხმდეთ, რომ ასე: ბურჯებად მხოლოდ ფრანგ თუ რუს სიმბოლისტებს ვერ მივიჩნევთ. „მხოლოდ“-მეთქი, ისე ვამბობ, თორემ, საკითხავია, ისინი საერთოდ თუ გამოდგებიან ამგვარ ბურჯებად. ამას რომ ვამბობ, ისევ თვითონ გალაკტიონის თვალსაზრისი მაქვს მხედველობაში. იქნებ ვინმეს გაუკვირდეს ჩემი ნათქვამი, მაგრამ ფაქტია: გალაკტიონი რომ მსოფლიო პოეზიის „დროთა ქროლამდის“ ამადლებულ კორიფებს ჩამოთვლის, ერთხელაც არ ახსენებს რომელიმე სიმბოლისტ პოეტს.

დღიურებში, როცა იგი ავითარებს დებულებას: „რაც უფრო მაღლა მიდიოდა ადამიანის აზრი, მით უფრო მდიდარი ხდებოდა ლირიკა“ — მხედველობაში აქვს შილერის, გოეთეს, ბაირონის, შელის, ჰიუგოს, პუშკინის, ლერმონტოვის შემოქმედება. პოემაში „ლირიკის შესახებ“ გალაკტიონი ახ-

სენებს იმ „ბუმბერაზ გენიოსებს“, რომელნიც მისთვის პოეტურ იდეალებს წარმოადგენენ. „ჩვენ პოეტები, საუკუნით ვართ მოვალენი მათ წინაშეო“, ამბობს იგი და სხვებსაც მოუწოდებს, „მოწიწებით მივაპყრნათ მათ თვალნიო“. სახელდობრ, ვისო? — დ ა ნ ტ ე ს, შ ე ქ ს პ ი რ ს, რ უ ს ო ს, გ ო ე თ ე ს..

გალაქტიონმა იცოდა ქეშმარიტი პოეტებით აღტაცება. როცა საუბრისას ვინმე მის საყვარელ პოეტს ახსენებდა, მაშინვე ქულს ისროდა ქერში:

— აუჰ, გენიოსია, ძამიკო, ნამდვილი გენიოსიო...

ამიტომაც არ იშურებდა ხოტბის სიტყვებს მათთვის. აი თუნდაც შექსპირზე, რომელსაც იგი მონბლანს ადარებს:

ვიო პაპის პაპა გოლიათი  
შვილების წინა,  
აღმართულია დიდებული  
მალა მონბლანი.

ასე იყო იგი გატაცებული გოეთეს შემოქმედებით, ზოგჯერ მის პოეტურ ციტაციასაც ახდენდა თავის ლექსებში:

თუ მომეძალა მწუხარება —  
გიოტეს გავშლი,

— წერდა იგი.

ამასთან დაკავშირებით, მე ისევ შეგახსენებთ გალაქტიონის ლექსს „მარტო არა ხარ“, სადაც იგი მიუთითებს „დროთა ქროლამდის“ ამაღლებულ პოეტებზე:

იქ მალდებოდა პეტრარკას სული,  
იქ მუსიკობდა თვით დანტეს ქნარი,  
ლეღამ შელისა და ბაირონის  
მხოლოდ იქ ჰპოვა ნათესაყუდარი.  
იქ რუსთაველის დატრიალებდა  
შემოქმედების დიდი ნადიმი  
და იქ რეკავდა უცნაურ გრძნებით  
ბარათაშვილის მწუხარე სიმი...

ასეთი მაგალითები, რამდენიც გნებავთ! ლექსში „მსოფლიო ორკესტრი“ ვკითხულობთ:

... ყველა სახელებში მხოლოდ რუსთაველი ოხსნის განსაცდელით მრავალ საუკუნეს..

... დ ა ნ ტ ე უკვდავებში არა მეთაუა...

... მეფურ უგონობით ახლაც ის ლანდია უფრო უმადლესნი — შ ე ლ ლ ი, ბ ა ი რ ო ნ ი..

ან ასე:

... ბაირონს უსმენს ლედი ჩაფორტი  
და ფერადებში მისცურავს შელლი.

პროზაულ ჩანაწერში „ლირიკა“ გალაკტიონი ასეთ აზრს გამოთქვამს ამ საკითხზე:

— დიდი საზოგადოებრივი ძვრები წინა სწევდენ თავიანთ გამომხატველებს, პოეზიის დარგი — ბუმბერაზებს, გენიოსებს, რომელნიც, ლაფფიტის განსაზღვრით, მომავალი თაობებისათვის სწუვეტენ ამოცანებს, დასმულს წინა თაობათა მიერ.

მაგალითად, სხვამ ვინ, თუ არა შექსპირმა, გამოხატა თავისი დროის წინააღმდეგობანი, ბრძოლა საშუალო საუკუნეთა ძველი სქოლასტიკური მსოფლმხედველობისა — აღმავალი ბურჟუაზიის მისწრაფებებთან?

ჰამლეტის ექვებში სპეცივის წინასწართქმული მრავალი შემდგომი ფილოსოფიური სისტემა.

აგრეთვე სწორედ დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ ანარეკლს პოულობს ეპოქის ყველა პოლიტიკური და ზნეობრივი ბრძოლები — შექმნილი დრომოქმულ ფეოდალიზმთან შეჯახებისაგან, წინააღმდეგობათაგან.

განა რუსოს ქარიშხლიანმა გენიამ, მისმა მხურვალე მჭევრმეტყველებამ, მისმა სიძულვილმა ცივილიზაციისადმი, რომელიც ბადებდა დაჩაგვრასა და ძალადობას, მისმა ძახილმა ისევ ბუნებისაკენ, ზნეთა პირველყოფილი სისპეტაკისაკენ — არ იფეთქა დამაბრმავებელ ნათელ ცეცხლად ახალგაზრდა გოეთეს, შილერის პოეზიაში და არ შეუწყო ხელი ქარიშხალს, რომელმაც ქვეყნის განმაახლებელ ურავანად, მარსელიოზის ხმებით გადიგრიალა საფრანგეთზე?

და განა საფრანგეთის რევოლუციამ არ მოგვცა ჩვენ ჰეინე, ეს ყოჩაღი ჯარისკაცი კაცობრიობის განმთავისუფლებელი ომისა?

„ქვეყანა წინ მიდის ცეცხლოვან საფეხურებით“ (გ. ტაბიძე), მომავალი რევოლუციები უკვე დაჰქრიან ბაირონისა და ჰეინეს აბობოქრებულ ლირიკაში, შელლის გაბატონებულთა წინააღმდეგ მოწოდებებში. იგი აცხოველებდა ვიქტორ ჰიუგოს პოეტურ გენიას.

პუშკინისა და ლერმონტოვის ლირიკა აღვიძებდა მასებს მკაცრ საუკუნეში, აღიდებდა რა თავისუფლებას. პოეზია ნეკრასოვისა მიიჭრებოდა, გზას იკაფავდა ხალხში, მასსაში...

ამგვარი განცხადება სრულიად ბუნებრივია გალაკტიონისათ-

ვის, რომელმაც, მოგეხსენებათ, თვითონ აღნიშნა თავისი შემოქმედების ორი ნაკადი: ლირიკული და რევიოლუციური. ამიტომაც იყო იგი განსაკუთრებული სიმპათიით გამსჭვალული როგორც პეტრარკას, ისე ვლ. მაიაკოვსკის პოეზიისადმი („უცებ განათდა დარბაზი მაიაკოვსკის ხსენებით“).

საერთოდ, როცა გალაკტიონი მსოფლიო პოეზიაზე მსჯელობს, დიდი სიყვარულითა და მოწიწებით იხსენიებს მის კორიფეებს: დანტეს, რუსთაველს, პეტრარკას, შექსპირს, გოეთეს, შელის, ბაირონს, ბარათაშვილს, პუშკინს, ლერმონტოვს, მაიაკოვსკის...

მერე რაო! — იტყვიოთ თქვენ, განა გალაკტიონი ასევე არ იხსენიებს სიმბოლისტებს ან რომანტიკოსებს?...

დიახ, როგორ არა, მაგრამ გააჩნია ვის და როგორ. აი თუნდაც იმავე ლექსში, „მსოფლიო ორკესტრი“:

... ხან მხურვალე, ხანაც უნოტიესი,  
იგი ვერლენია, იგი ბოდლერია,  
რემბოს ლექსებია ანდა გოტიესი...

ან ისევ გოტიეზე:

ამნაირ დროში შექმნა გოტიემ  
უკვდავი ლალი და სადაფები.

ედგარ პოზეც:

... მაგრამ შავი ყორნის სუნთქვა ვინ აზიდა?  
ეს ხომ იგი არის... ედგარს გაუმარჯოს...

სხვაგანაც:

... ხშირად ვიგონებ ვერლენს,  
როგორც დაღუპულ მამას...  
... ვარდმა სილას მიანება  
ნოვალისის ყვავილი...

ასევე იხსენიებს იგი მიუსეს, რემბოს, რენიეს და სხვებს.

მაგრამ საქმე, მართლაც ხსენებაში ხომ არ არის? რამდენ პოეტს რამდენი სხვა ვინმე პოეტი უხსენებია თავის ნაწარმოებებში, მაგრამ რა? ამით რა დადგინდება? არც არაფერი, თუ ამ „ხსენებაში“ მტკიცე კანონზომიერება არ არის დაცული და თვითონ პოეტის გარკვეული თვალსაზრისი გამოჩნატული. გალაკტიონთან კი სწორედ ასეა. მის მიერ ხსენებულ მსოფლიო პოეზიის კორიფეებსა თუ სხვა პოეტებისადმი იგი გარკვეულ თვალსაზრისს ამჟღავნებს.

ამის დასტურად, თუ გნებავთ, ჯერ ზოგად დებულებას მოგახსენებთ, მერე კი საბუთებსაც წარმოგიდგინებ: გალაკტიონის მსოფლიო პოეზიის კორიფეეებად მხოლოდ „დროთა ქროლამდის“ ამადლებულ პოეტებს მიიჩნევს — იმათ, ვინც შეზღუდული არ არის დროისა და სივრცის ფარგლებით. მათ პლედაში კი ე. წ. „სიმბოლისტები“ არ იხსენებიან. არა იმიტომ, რომ გალაკტიონს დიდი სიყვარული არა აქვს მათდამი, არამედ, იცის, რომ ისინი არ არიან „დროთა ქროლამდის“ ამადლებულნი 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 გულსიტკივილით ამბობდა:

მიუსეს შემდეგ, ფერმიხდილი მზით  
რომ ოცნებობდეს ვინმე, ძნელია.  
უძველეს დროის, მაინც გეკას გზით,  
განცდებს ეს მუზა ვერ შეეღია.

ან თუნდაც ვერლენი ავიღოთ. გალაკტიონი მას მამას უწოდებდა, მაგრამ მაინც „დალუპულ მამას“. იქნებ ვინმემ იფიქროს. ეს ნაძალადევი დასკვნააო და თქვას, აქ სულ სხვა რამ იგულისხმებაო. არა. სწორედ მათი წარმავლობა იგულისხმება. თუ ვინმე ამის საბუთს მომთხოვს, უნა კოქტოსავით კი არ ავუგდებს სიტყვას ბანზე — „რიცხვით ცხრა იგი თამაშობდა ერთსო“, რომ ამბობს, არა, მე აქაც გალაკტიონს დავიმოწმებ, იგი ხომ წერს:

მიუსესა და ვერლენს  
დღეს მოიგონებს ხანა,  
როგორც გარდასულ მწერლებს...

დიახ, როგორც „გარდასულ მწერლებს“. ეს უდავოა.

წარმოიდგინეთ, რომ მისთვის ასევე „წრიდან გასულია“ ბოდლერიც:

ქარი მწვერვალებს ხრიდა  
და აფარებდა ფოთლებს  
უეცრად გასულთ წრიდან  
მიუსესა და  
ბოდლერს.

დრო თვით პოეზიის მწვერვალებსაც კი ხრის დაბლა და დავიწყე-

ბის ფოთლებს აფარებს. მერედა, თქვენ გგონიათ, ეს ასე უმტკივნეულოდ ხდება? ან გალაკტიონი ადვილად უთმობს მათ კრონოსს, რომელიც თავისივე შვილებს ნთქავს? არა. ასე რომ იყოს, რატომ დაწერდა:

გაპქრა ზმანება, გაპქრა ფერია,  
ნუ თუ ბოდღერიც არაფერია?  
შელოცე ჰიუგოს დაეგვანება?  
მიუსსე? ვერლენ? ღმერთი? კაენი?  
აჰ, ქალაქთა გვიანი ნებით  
ბურუსებში სჩანს აინშტაინი...

ასეა, ახალი ეპოქა მოდის (აინშტაინის) და ხდება ძველ ღირებულებათა გადაფასება, თანაც რადიკალური. ასეთ დროს კი გალაკტიონი გვეკითხება: რა უნდა ქნას ახლის მაძიებელმა პოეტმა:

მიცვალეხელის სადღეგრძელო თქვას,  
ცოცხლის კი მხოლოდ შესანდობარი?!

არა. მუდამ ახლის შოტრფიალზე გალაკტიონი, რომელიც სულ იმას ქადაგებდა, დროს არ უნდა ჩამოვრჩეთ, ცხადია, „მიცვალეხელთა სადღეგრძელოთი“ ვერ დაკმაყოფილდებოდა და არც „ცოცხლის შესანდობარს“ იტყოდა. იგი, როგორც „დროთა ქროლვამდის“ ამალღებული პოეტი, უფრო მტკიცე, ფოლადის ბურჯებზე იდგა და არა... კინაღამ წამომცდა, სიმბოლისტურ ოჩოფენებზე მეთქი...

... მაგრამ თუ მაინც ამგვარ შეცდომებს ვუშვებთ, ეს იმიტომ, რომ ვიწროდ შემოღობილში ვდგავართ და უფრო შორს, უფრო მაღლა თუ უფრო ფართოდ არ ვიყურებით. ეს ცალმხრივობაა, ერთი თვალის მოხუჭვა, რომ მეორეთი ზედმეტად გაფართოებული პროექცია შევქმნათ. აბა, მეორე თვალის გახილვით, რა მოხდება?!. რა და... სიმბოლიზში მეორე თუ მესამე პლანზე გადაიწევეს, პირველზე კი მსოფლიო ლიტერატურის ჩვენს მიერ ზენით მოხსენიებული კორიფეები აღიმართებიან.

ჩვენ კი ჩავაცივდით ამ სიმბოლიზმს და, გეგონებათ, ქვეყანა ამაზე გაწყდაო, დაუსრულებლივ ვდაობთ, რა დამოკიდებულებაშია გალაკტიონი ამ ლიტერატურულ მიმართულებასთან. მერედა, თქვენ გგონიათ, გაირკვა რამე? არა. აქ რამდენი ავტორიცაა, იმდენი თვალსაზრისია გამოთქმული, ზოგჯერ ერთმანეთისადმი დიამეტრალურად დაპირისპირებულიც. ერთნი ამტკიცებენ, გარკვეულ პერიოდში გალაკტიონი სიმბოლიზმის მძლავრ გავლერ

ნას განიცდიდაო და მისი პოეზიის „სიმბოლისტურ პერიოდზეც“ კი მსჯელობენ; მეორენი კატეგორიულად უარყოფენ ამას. ასე, მაგალითად, საინტერესო წიგნში „გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული პოეზია“ წერია, რომ „გალაკტიონის მიმართება XIX საუკუნის ქართული პოეზიისადმი იყო მიმართება სიმბოლისტისა რეალიზმისადმი“.

ან უფრო კატეგორიულად: „გ. ტაბიძემ პოეზიის რაობისა და ღანიშნულებს გაგება იანდერძა არა აკაცის ან ილიასაგან, არამედ სიმბოლიზმისაგან“... და მერე, თითქმის ყველგან და ყველგან ფერში სიმბოლიზმის ნაკვალევია დანახული. სამაგიეროდ, სპეციალურ გამოკვლევაში „ქართული სიმბოლიზმი“ გალაკტიონი საერთოდ არ არის ნახსენები.

ისეთი თვალსაზრისიციად გამოთქმული, რომ გალაკტიონი ახალგაზრდობაში სიმბოლიზმის „შხამიანი ყვავილების“ გავლენას განიცდიდა, მაგრამ (მადლობა ღმერთს!) მერე გათავისუფლდა ამ „მავნე სენისაგან“. საერთოდაა ასე: როცა ფრანგულ სიმბოლიზმზე, როგორც „ბურჟუაზიულ-დეკადენტურ“ და „რეაქციულ“ მიმართულებაზე ჩამოვარდება სიტყვა, ჩამოთვლიან ბოდლერს, რემბოს, ვერლენს; აგრეთვე მათ მიმდევრებს და ყველას ერთად მიახვეტავენ დეკადენტიზმისა და რეაქციის კუთხეში. ამიტომაც ერიდებიან „ჩვენი სასიქადულო პოეტის“ დაკავშირებას ამ „ავადსახსენებელ ფრანგ სიმბოლისტებთან“. სხვები, თორემ, თვითონ გალაკტიონი?! როგორ გეკადრებათ! იგი ყოველთვის მოწიწებით იხსენიებს ე. პოს, შ. ბოდლერს, თ. გოტიეს, ა. რემბოს, პ. ვერლენს, ჟ. ლაფორგს, ა. დე რენიეს, ვ. დე ლილ ადანს, ა. ბლოკს, ბალმონტს, ვ. ბრიუსოვს და სხვებს. მოგეხსენებათ, ლექსებსაც უძღვნის მათ. მისი ლექსების მეორე კრებულს „Crane aux fleurs artistiques“ ეპიგრაფებად აცეს წამძღვარებული ბოდლერის, გოტიეს, ვერლენისა და რენიეს პოეტური სტრიქონები. იქვეა მოთავსებული ლექსი ე. პოს შესახებ: „საუბარი ედგარზე“. ასე იყო შემდეგაც. იგივე ითქმის გალაკტიონის დამოკიდებულებაზე რუს სიმბოლისტებთან. გავიხსენოთ მისი ლექსი:

ნიაღვარივით მოსკდა ზღაპარი  
შორულ ქალის, მომკვდავ გედის.  
ჩვენ სივრცეებში ვართ თანაბარი,  
პალადინები ერთი იმედის.  
თითქო ერთგვარად ხედავდა თვალი,  
დაბინდებული ნისლით და ყინვით,  
და ერთნაირად ვიყავით მთვრალი:

შენ — შენი თოვლით, მე — ჩემი ღვინით.  
მივმართავ ბალმონტს, მივმართავ ბელლის,  
რომ არ გვაშორებს მხოლოდ სართული,  
უღაბურება კალუგის ველის  
და მწუხარება ჩვენი, ქართული.

ყოველივე ეს არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს ან იმ კატეგორიის მოვლენა, გალაკტიონი რომ საყვარელ მხატვრებს ან კომპოზიტორებს ახსენებს ხოლმე. ეს დამოკიდებულება უფრო ღრმაა და ფაქიზი. ამას არც გაზვიადება უნდა და არც უგულუბელყოფა. არ შეიძლება ასე ზოგადად ვთქვათ, რომ გალაკტიონმა „ხელი გაუწოდა იმდროინდელ ევროპულ და რუსულ პოეზიას, ყ ვ ე ლ ა მ ი ს ი მონაპოვარი გამოიყენა და ბრწყინვალე აღმოჩენებით გაამდიდრა ქართული ლექსი“.

გალაკტიონი სხვის აღმოჩენებს კი არ იყენებდა, არამედ თვითონ ქმნიდა საკუთარს და ხშირად უკეთესსაც. თუმცა არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ პოს, ბოდლერის, რემბოს და სხვათა „საუკეთესო“ მონაპოვრები გარკვეულ იმპულსებს აძლევდა მას, აკი მოგახსენეთ, რა დიდად აფასებდა იგი ვლ. მაიაკოვსკის პოეზიას, მაგრამ იმასაც წერდა, „მისი მეთოდებით მე არასოდეს მისარგებლიაო“. ისე კი, თავისი პოეტური კულტურა მასაც გაუმდიდრებია დიდ კორიფეთა გენიით, როგორც თანამედროვე ევროპული პოეზიის დიდ წარმომადგენლებს. ეს კი არც სხვისი მონაპოვრების გამოყენებას ნიშნავს და არც ასე კატეგორიულად ბეჭედდასმულ გავლენას. ყოველი ქვეყნის ესა თუ ის ლიტერატურული მიმართულება (თუ ამ „მიმართულებებზე“ ასე აუცილებელია ლაპარაკი), უწინარეს ყოვლისა, ამავე ქვეყნის ტრადიციებს ეყრდნობა, მაშინაც კი, როცა იგი ახალ და მნიშვნელოვნად განსხვავებულ საფეხურს ქმნის მშობლიურ ლიტერატურაში.

რუსი სიმბოლისტები აშკარად აცხადებენ, რომ ამ მიმართულების სამშობლო საფრანგეთია, მაგრამ იმის მტკიცებაც აშკარა შეცდომად მიაჩნდათ, თითქოს, რუსული სიმბოლიზმი ფრანგულიდან მომდინარეობს. ა. ბელი გარკვევით წერდა:

— რუსული სიმბოლიზმი უფრო ღრმაა და საფუძვლიანი. მისი საუკეთესო წარმომადგენლები სისხლხორციულად არიან დაკავშირებული სამამულო ლიტერატურასა და პოეზიასთან...

მე უკვე ვთქვი და აქაც ვიმეორებ, რაც უფრო ფართოდ იშლება და მაღლა მიიწევს გალაკტიონის პოეზიის „მხარგაშლილი ტოტები“, მით უფრო ენმაურება მსოფლიო ლიტერატურის კო-

რიფეთა მიღწევებს, მაგრამ ამასთანავე, მისი ფესვები უფრო ღრმად ეშვება მშობლიური ლიტერატურის ნიადაგში.

ერთხელ კიდევ მინდა აღვნიშნო, რომ ეს სხვისი მონაპოვრების გამოყენება კი არ არის, არამედ მსოფლიო პოეზიის „ღროთა ქროლამდის“ ამაღლებული კორიფეთა „ცნობადისა და პოეზიის ზის“ ფოთლების ხმაშეწყობილი შრიალი!..

... ლიტერატურათმცოდნეთათვის ეს ისეთი ბეწვის ხიდია, რომ დიდი ტაქტი და სიფრთხილეა საჭირო და არა გალაკტიონის სიმბოლისტიკის უსაბუთო მტკიცება ან ასევე უსაფუძვლო უარყოფა, რის გამოც დღეს იმდენ ერთმანეთის საწინააღმდეგო შეხედულებებს გამოთქვამენ ამ საკითხზე, რომ კაციშვილი ვერ გაიგებს, რომელ ერთს დაუჯეროს დაინტერესებულმა მკითხველმა.

### ბაბილონის გოდოლი...

მე საუბრის დასაწყისშივე მოგახსენეთ, რომ არ მინდა ამ საუბარს პოლემიკური ხასიათი მიეცე. არც ამ შემთხვევაში ვეკამათები ვინმეს. ისე კი, საკუთარ თვალსაზრისს, ალბათ ასევე განსხვავებულს, მაინც მოგახსენებთ, ისიც ძალიან მოკლედ, რადგან აქაც თუ გზის მაჩვენებელ კომპასად თვით გალაკტიონის შეხედულებებს გამოვიყენებთ, საკამათო და სადავიდარაბო ბევრი არაფერი იქნება. ამისდა მიხედვით მკითხველი თვითონაც განსჯის, სად სრული სიმართლეა, სად — ნაწილობრივი და სად — აშკარა შეცდომა. ამისთვის წინასწარ უნდა შევთანხმდეთ, თუ, რ. თვარაძის მიერ დანშული კითხვისა არ იყოს, რას ვგულისხმობთ „სიმბოლიზმის“ ცნებაში: განსაზღვრულ ლიტერატურულ სკოლას (მიმართულებას), რომელსაც სადღაც დასაწყისი აქვს, აღმავლობის პერიოდი, განვითარების კულმინაცია, შემდეგ კი — დაღმართი და დასასრული, თუ ზოგად ფილოსოფიურ ცნებას, რაც კაცობრიობის აზროვნების თითქმის ყველა პერიოდს მოიცავს. თუ პირველს — საკითხი ადვილად გაირკვევა; თუ მეორეს — მის თავსა და ბოლოს ვერაფერს აზრის.

მე უნდა პირდაპირ განვაცხადო, რომ პირველი ასპექტის მომხრე გახლავართ და ამიტომაც მინდა, უწინარეს ყოვლისა, სიმბოლიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმართულების (სკოლის) ნამდვილი კოორდინატები შეგახსენოთ...

... ყოველი ლიტერატურული მიმართულების არსებობა, იქნება ეს კლასიციზმი, რომანტიზმი, რეალიზმი თუ სიმბოლიზმი, მო-

ითხოვს ისტორიულ დასაბუთებას. ყურადღება უნდა მიექცეს აგრეთვე მის მოდიფიკაციას განვითარების სხვადასხვა ეტაპსა თუ ვითარებაში, როგორც დროის, ისე სივრცის თვალსაზრისით. მარქსიზმის კლასიკოსები ყოველთვის მიუთითებდნენ საკითხების ისტორიულ-კონკრეტული განხილვის აუცილებლობაზე. სიმბოლიზმს, რა თქმა უნდა, აქვს რაღაც ზოგადი, საერთო თვისებები, მაგრამ ამასთანავე მისი ყოველი ცალკეული გამოვლინება ამა თუ იმ მწერალთან მაინც იმდენად ინდივიდუალურია, რომ განხილულ უნდა იქნეს როგორც კერძო, კონკრეტული შემთხვევა, რაც იმას ნიშნავს, რომ სიმბოლიზმის ტიპოლოგიურ შესწავლასთან ერთად აუცილებელია მისი ცალკეული გამოვლენის ფორმათა თავისებურებების გათვალისწინებაც. ეს იმიტომაცაა საჭირო, რომ სიმბოლიზმი არ არის რაღაც ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებული სტერეოტიპული ფორმა, სადაც არაფერი იცვლება; პირიქით, სიმბოლიზმიც ისეთივე ვარიაციული ხასიათისაა, როგორც რეალიზმი ან რომანტიზმი. ამის უგულებელყოფა იწვევს სხვადასხვა სტილის ნაწარმოებთა ერთ სიბრტყეზე დალაგებას, რაც დიდ ვერაფერს გვიქადის სასიქადულოს...

ამიტომაცაა, რომ ახლა, როცა საბჭოთა მეცნიერები უფრო კონკრეტულად შეუდგნენ სიმბოლიზმის პრობლემების შესწავლას, აღმოჩნდა, რომ ამ მხრივაც ბევრი რამაა სრულიად გაურკვეველი ლიტერატურათმცოდნეობასა თუ ესთეტიკაში. ჩვენ უფრო ხშირად ვლაპარაკობთ საერთოდ სიმბოლიზმის შესახებ და, როგორც მოგახსენეთ, სრულიადაც არ ვაკონკრეტებთ, თუ რა გვაქვს მხედველობაში — სიმბოლიზმი, როგორც ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა, ლიტერატურული მიმართულება (სკოლა), შემოქმედებითი მეთოდი, სტილი თუ სხვა რამ, რაც, თქმა არ უნდა, ერთი და იგივე არ არის. რაკი ამ შემთხვევაში ჩვენთვის სიმბოლიზმის უფრო ლიტერატურული ასპექტია საინტერესო, მისი გარკვეულ ჩარჩოებში მოთავსება უნდა ვცადოთ...

... გასული საუკუნის 80-იან წლებში, საფრანგეთში, პარიზის ლათინურ კვარტალში, სენ მიშელის სანაპიროზე მდებარე ერთ-ერთ კაფეში (Cafè de gaz) შემოქმედმა ახალგაზრდობამ იწყოს სისტემატური შეკრება. კამათი ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე დილამდე გრძელდებოდა. ეს ახალგაზრდები, რომელთაც მეტად გაზვიადებული წარმოდგენა ჰქონდათ თავიანთ პოეტურ შესაძლებლობებზე, ყოველმხრივ ქირდავდნენ იმ დროისათ-

ვის სახელმწიფოებრივ პოეტებს, თავიანთ თავს კი ფრანგული პოეზიის დიდ რეფორმატორებად და ნოვატორებად მიიჩნევდნენ. თავდაპირველად მათი მეთაური და თეორეტიკოსი იყო შარლ მორისი — ავტორი წიგნისა „ახლანდელი ლიტერატურა“ („La Littérature de tout-a-l'heure“). იგი თავს ესმოდა მეცნიერებას, რამაც, მისი აზრით, მოსპო საიდუმლო, სილამაზე, სიმართლე, სიხარული, ჰუმანურობა და განამტკიცა უარყოფის სული. მორისის თანამოაზრეთაგან ედ. რო ამტკიცებდა, საუკუნემ ისე ჩაიარა, რომ დაპირებები არ შეასრულაო; ფ. პოლანი — ბუნებისმეტყველება უძლური აღმოჩნდა კაცობრიობის მოთხოვნილებები დაეკმაყოფილებინაო; ა. ბალფერიმ გონებას შეუტია, სხვებმა — პოზიტივიზმს. ავტორიტეტებად მათ მხოლოდ მორის როლინა, ემილ გუდო და ფრანგი მისტიკოსების ბელადი ედმონდ ჰაროკური მიაჩნდათ. თავიანთ ჯგუფს ისინი „ჰიდროპატებს“ უწოდებდნენ, რაც სრულიად უაზრო სიტყვაა. მათ მოახერხეს ორკვირეული ჟურნალის „ლუტესის“ რამდენიმე ნომრის გამოცემა. ეს იყო და ეს.

შემდეგ ამ ახალგაზრდებმა იმავე სენ-მიშელის სანაპიროზე კაფე „ფრანსუა 1“-ში გადაინაცვლეს. ჯგუფის ზოგიერთი წევრი არ გაჰყვა მათ, სამაგიეროდ შემოემატათ ახალი წევრები: ჟან მორეასი, ლორან ტაიადი და სხვები. ზოგჯერ სტ. მალარმეც გამოჩნდებოდა ხოლმე ამ წრეში.

მიუხედავად ამდენი ხმაურისა, ერთხანს მათ ყურადღებას არავინ აქცევდა, შემდეგ კი, რომელიღაც კრიტიკოსმა ამ ჯგუფს შეურაცხყოფის მიზნით „დეკადენტები“ უწოდა. უფრო ადრე ეს სიტყვა გოტიემ იხმარა ბოდლერის მიმართ, მაგრამ, ცხადია, იგი ამაში არაფერ შეურაცხყოფელს არ გულსახმობდა. ბოდლერისათვის კი „დეკადენტური“ ნიშნავდა „სიბერეში შესული კაცობრიობის ზედმეტად მწიფე ნაყოფს“. მაგრამ, რაკი ჰიდროპატებს უნდოდათ მათი სახელის გარშემო, სხვა თუ არაფერი, ხმაური მაინც ყოფილიყო, ეს ახალი ნათლობა აღტაცების ყიჟინით მიიღეს. ისიც თქვეს:

— მათ შეურაცხყოფის მიზნით გვესროლეს ეს სიტყვა, ჩვენ კი ის საკუთარ დროშებზე დავაწერეთო...

მერე აღიარეს კიდევ, „ჩვენ ვართ დაცემის, დაღუპვის, დაღისის პოეტებიო“.

ამის შემდეგ ჯგუფის სახელწოდება „ჰიდროპატები“ შეიცვალა „დეკადენტებით“. კიდევ რამდენიმე ხანი და, ჟან მორეასმა (ამბოზენ, გუსტავ კანთან ერთად) ეს ჯგუფი ერთხელ კიდევ მო-

ნათლა და ახლა „სიმბოლისტები“ უწოდა. მან გამოაქვეყნა „ფიგაროში“ ამ ჯგუფის მანიფესტი. მათი მთავარი დევიზი ჰეგელი-სეული პრინციპი იყო: იდეა გრძნობით ფორმაში.

ასე დაიწყო ამ მიმართულების ისტორია. სიმბოლისტებს შეუერთდნენ სხვადასხვა მრწამსის პოეტები და მოაზროვნენი: ლუი ლო კორდონელი, ანრი რენიე, ფილიპ სუპო, ტრისტან კორბიე და სხვები. ყველანი დასცინოდნენ ფილისტერებს, პედანტებს, ყოველდღიურ ცხოვრებაში ჩაფლულ მეშჩანებს; უარყოფდნენ „რით-მის ტირანიას“, პოეზიის კლასიკურ წესებს, სამაგიეროდ თავს „თავისუფალ გენიოსებს“ უწოდებდნენ, ქადაგებდნენ ალოგიზმს, მოულოდნელ გადასვლებს, დაპირისპირებულთა უცნაურ ერთიანობას, სტიქიურ სახეებს და ამტკიცებდნენ, რომ ნამდვილი ლექსი ის არის, რომელიც „ბგერებად და სურნელებად იშლება ჰაერში“.

სიმბოლისტებს ჰქონდათ თავიანთი ორგანოები: „რევიუ ინდენპენდანტ“, „რევიუ კონტენპორენ“, ისინი იბეჭდებოდნენ აგრეთვე „მერკურ დე ფრანს“-ში. ამავე პერიოდში გაჩნდნენ სიმბოლისტური სკოლის თეორეტიკოსებიც, რომელნიც ცდილობდნენ ამ ახალი მიმართულების საფუძვლების ფილოსოფიურ დასაბუთებას. მალარმე სიმბოლიზმს ჰეგელის ფილოსოფიაზე აფუძნებდა. სხვები წერდნენ, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ კანტის კანონიერი მემკვიდრენი ვართო. სინამდვილეში კი სიმბოლისტების ფილოსოფიურ დოქტრინებს უფრო ანრი ბერგსონის ე. წ. ინტუიციური ესთეტიკა ეხმარება. ბერგსონი, მოგეხსენებათ, მკვეთრად მიჯნავდა ერთმანეთისაგან ინტელექტუალურ და ინტუიციურ შემეცნებას. მისი აზრით, ინტელექტი მიდის საგანთან, ინტუიცია კი გამოდის საგანიდან. ინტელექტი წვდება ზოგადს, საერთოს, ინტუიცია კი გაურბის ლოგიკურ აბსტრაქციებს. იგი ყოველთვის ინდივიდუალურია, კონკრეტული. ინტელექტი ცდილობს ადამიანის შინაგანი სულიერი პროცესები გამოხატოს ცნებებისა და სიტყვების საშუალებით. ეს კი შეუძლებელია, რადგან ცნება უფრო იმას გამოხატავს, რაც აერთიანებს და არა იმას, რაც განასხვავებს. ამიტომ იგი სრულიად უძლურია ფსიქიკური განცდების ინტერპრეტაციის დროს. ეს უფრო ინტუიციური ესთეტიკისა და ფილოსოფიის საქმეა. ინტუიცია საგნებს, მოვლენებს სწვდება მთლიანად, დაუნაწევრებლად, ერთდროულად, გარკვეულ მომენტში, ერთ წამში. იგი, როგორც ფსიქოლოგიური აქტი, თავისუფალია ლოგიკური აზროვნებისაგან. ამით რაციონალიზმს მისტიკური აზროვნება დაუპირისპირდა. გაიხსენეს პლოტინი, ეკჰარტი, ბემე, შემდეგ სიმბოლისტებს შეუერთდა კათოლიკურად მო-

აზროვნეთა ჯგუფი, რითაც იმძლავრა იდეალისტურ-ირრაციონალისტურმა და მისტიკურმა ნაკადმა, რაც მ. მეტერლინკის სახელთანაცაა დაკავშირებული.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სიმბოლიზმი იმთავითვე საკმაოდ ეკლექტიკური მიმართულება იყო. ამის გამო კიდევ ერთხელ მოხდა მათი გადაჯგუფება: სიმბოლისტური მიმართულების მთავარ წარმომადგენლებად დარჩნენ სტ. მალარმე, ჟ. მორეასი, გ. კანი, პ. ადანი, აგრეთვე ანრი რენიე და ვიელე გრიფინი...

„დეკადენტებმა“ ცალკე ჯგუფი შექმნეს (ვერლენი, ლაფორგი, მერილი და სხვები). იყო აგრეთვე ასეთი დაჯგუფებები: „ინსტრუმენტალისტები“, „მაგიკოსები“, „ანარქისტები“, „ლიტერატურული სოციალისტები“, „ნეო-დეკადენტები“, „ეგოისტები“ და სხვა. ვილაცამ იხუმრა კიდევ ამის გამო: ლათინური სიტყვა აღარ დარჩა, „იზმი“ რომ არ მიეკერებინოთ და ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობად არ გამოეცხადებინოთ. ლიტერატურულ დაჯგუფებათა ამგვარი სიმრავლე, ალბათ, იმან გამოიწვია, რომ ეს იყო ახალი ფორმების ინტენსიური ძიების პერიოდი ფრანგულ პოეზიაში. ყველა რაღაცას „ამსხვრედდა“ და რაღაც ექსტრავაგანტურ სიახლეს სთავაზობდა მკითხველ საზოგადოებას. ე. წ. „აკადემიური მწერლობის“ წარმომადგენლები მათ ირონიით უყუარებდნენ, დასცინოდნენ კიდევ, მაგრამ არც ისინი რჩებოდნენ ვალში. საერთოდ კი ყველა გრძნობდა, რომ რაღაც ახალი ეპოქა იწყებოდა. ამიტომაც თვლიდნენ მათ „მომავლის პოეტებად“. თვითონაც ასე მიაჩნდათ და უძლებდნენ ზოილისებური კრიტიკოსების შემოტევას. ემილ ვერჰარნი წერდა რენე ჰილის შესახებ:

— რენე შედის ბრძოლის ეშხში. მან მთელი ოცი წელიწადი უნდა გაუძლოს სტენას...

რაღაც ახალი და უცნაური კი მაინც ტალღებად აწყდებოდა ტრადიციული პოეზიის ციხესიმაგრეებს. ამ სიახლის მაძიებლებმა კი იმდენი სკოლა თუ მიმართულება შექმნეს, რომ უკვე ძნელი დასადგენიცაა, რომელი პოეტი რომელ მიმართულებას ან დაჯგუფებას მიეკუთვნება ან რა ფარგლებში. ერთსულოვნება მათ შორის არასოდეს ყოფილა. პირიქით, საქმე ზოგჯერ მუშტი-კრივამდეც მიდიოდა. ვერლენი მოკვლით ემუქრებოდა ჟან მორეასსა და რენე ჰილს. იყო დუელში გაწვევის შემთხვევებიც. სიმბოლისტები ლეკონტ დე ლილის გარდაცვალების შემდეგ ფრანგული პოეზიის მეფედ აღიარებულ პოეტს — ვერლენს თავიანთ მეთაურად თვლიდნენ, თვითონ ვერლენმა კი ასეთი რამ თქვა:

— სიმბოლიზმი? არ მესმის! მგონი, ეს გერმანული სიტყვა

უნდა იყოს. ა? ვითომ რას უნდა ნიშნავდეს ეს?! თუმცა მიმი-  
ფურთხებია ამისათვის. როცა მე ვიტანჯები და ვტირი, ვიცი, რომ  
ეს სიმბოლიზმი არ არის!

ბოლოს კი განაცხადა, „ამ სიმბოლისტებმა თავი მომაბეზრე-  
სო“ და „დეკადენტებს“ მიეკელლა. ჟან მორეასმაც დატოვა სიმ-  
ბოლისტების წრე და ახალი, სიმბოლიზმის სრულიად საწინააღმ-  
დეგო „რომანული სკოლა“ შექმნა. ამ არეულობაში ლიტერატუ-  
რის თეორეტიკოსებიც ჩაერვივნენ. მათ უნდოდათ, საუკუნის და-  
სასრულის (fin de siècle) მრავალრიცხოვან ლიტერატურულ  
დაჯგუფებებში ფრანგული პოეზიის განვითარების მთავარი ტენ-  
დენციები დაედგინათ. ასე გამოიკვეთა ორი ძირითადი მიმართუ-  
ლება: კლასიკურ-პარნასული და რომანტიკულ-სიმბოლისტური,  
რასაც „სიმბოლისტურ-დეკადენტურსაც“ უწოდებენ. პირველის  
სათავესთან გოტიე დგას, მეორესთან — ბოდლერი. თავდაპირვე-  
ლად ეს ორი ნაკადი არც ისე მკვეთრად უპირისპირდებოდა ერთ-  
მანეთს. ამაზე მეტყველებს თუნდაც გოტიესა და ბოდლერის  
ერთგული მეგობრობა. ცნობილია, რომ ბოდლერმა თავისი „ბო-  
როტების ყვავილები“ უძღვნა გოტიეს, როგორც „უცოდველ  
პოეტს“. შემდეგში ეს ორი ნაკადი კიდევ უფრო გაფართოვდა და  
ზოგჯერ სხვა სახელწოდებით, მაგრამ მაინც ჩვენს საუკუნეშიც  
გრძელდება: ნეოკლასიციზმი, ნეორომანტიზმი და სხვ. ოციანი  
წლებიდან კი ევროპულ ლიტერატურაში ისევ იმდენი ახალი მი-  
ნართულება ჩნდება, რომ მათი ჩამოთვლაც ძნელია, მაგრამ რო-  
გორც არ უნდა იყოს, იმ „ორი ნაკადის“ იმანენტური არსებობა  
მაინც მთელ თანამედროვე პოეზიაში იგრძნობა. ამიტომ ამ მრავალ-  
რიცხოვან მიმართულებათა „საერთო ნიშნადობაც“ უნდა მი-  
ვიღოთ მხედველობაში და მათი თავისებურებანიც, თორემ ყვე-  
ლაფერი თუ ერთმანეთში ავურიეთ, ისე დავიბნევიოთ, რომ ჩვენ-  
თვის საინტერესო საკითხებს თავს ვერ გავართმევთ. ამიტომ არც  
სიმბოლიზმსა და დეკადენტიზმს შორის უნდა დავსვათ იგივეობის  
ნიშანი, რადგან ეს არ შეეფერება თავდაპირველ სინამდვილეს. თუ  
ამ სინამდვილეს დავშორდებით, შეიძლება ასეც მოგვეჩვენოს,  
მაგრამ რატომ უნდა მოვიქცეთ ასე! ისტორიულად სიმბოლიზმი და  
დეკადენტიზმი, ისევე როგორც სხვა მიმართულებები, განსხვავე-  
ბული ლიტერატურული მოვლენებია. ამბობენ, „დეკადენტიზმის  
აუცილებელი ნიშანი სევდა, მწუხარება, უიმედობა კი არ არის,  
არამედ ბოროტებასთან შეგუებაო“. მერედა, სიმბოლისტები, მით  
უმეტეს, მათი წინამორბედები — ბოდლერი, რემბო, ვერლენი და

სხვები ბოროტებასთან შეგუებულნი არიან? რა თქმა უნდა, არა. ამიტომ იყო, რომ რუსი სიმბოლისტები (ფრანგებზე უკვე მოგახსენეთ) ასე გაშმაგებით ებრძოდნენ როგორც დეკადენტებს, ისე მოდერნისტებს:

— სად წავუვიდეთ ამ მოდერნიზმს, — წერდა ანდრეი ბელი სტატიაში ბრიუსოვის შესახებ, — ყველანი დეკადენტებად იქცნენ..

ბელი მათ ესთეტიკური ნიპილიზმის წარმომადგენლებს უწოდებდა, „მოდერნისტულ ხულიგნებს“, რომელნიც მზად არიან დაგლიჯონ „არა მარტო პუშკინი, გოეთე, შექსპირი და დანტე, არამედ ჩვენც, თუ ხმას ავიმალღებთ ამ რეაქციონერთა ხელოვნების წინააღმდეგ“.

ა. ბელი იმასაც წერს, რომ დეკადენტები და მოდერნისტები ისეთი „პირველყოფილი ბარბაროსებია“, რომ მიუშვათ, შეცვივდებიან მუზეუმებში და დაფხრეწენ ვრუბელის სურათებსო...

ჰოდა, სიმბოლისტებს თავიანთი „ცოდვა“ არ ეყოფათ, რომ დეკადენტებისაც არ მიუშვათ! თანაც, ამ „სიმბოლიზმის“ გარშემო თეორიული შტუდიების იმდენი აბლაბუდა დაიბლანდა, რომ ნის თავდაპირველ არსს უკვე თვალს ვერავინ ჰკიდებს. ახლა ვინ მიხვდება, როგორ იყო გაგებული ეს მიმართულება მაშინ, როცა გალაკტიონი საფუძველს უყრიდა ახალ ქართულ პოეზიას, ე. ი. რას გულისხმობდნენ მაშინ ამ ცნებაში. რემი დე გურმონი სვამს კითხვას — „რას ნიშნავს სიმბოლიზმი?“ და ასე უპასუხებს:

— თუ ამ სიტყვის ზუსტ ეტიმოლოგიურ აზრს მივყვებით, თითქმის არაფერს. თუკი ამ საზღვრებიდან გამოვალთ, ის შეიძლება ნიშნავდეს ინდივიდუალიზმს ლიტერატურაში, თავისუფლებას ხელოვნებაში, დადგენილი ფორმულების უგულვებელყოფას, მიდრეკილებას იმისკენ, რაც ახალია, საოცარი და უჩვეულო..

შემდეგ სიმბოლიზმის დამახასიათებელი ნიშნები ასე ჩამოყალიბდა:

1. მეტაფიზიკურ-მისტიკური მსოფლმხედველობა.
2. მისწრაფება — სიმბოლოების საშუალებით სწვდნენ „წმინდა, მარადიული იდეების სამყაროს“.
3. ინდივიდუალიზმი. საკუთარი „მე“-ს გაღმერთება.
4. მიდრეკილება ხელოვნებათა სინთეზისა და მთლიანობისაკენ, რაც პოეზიის ახალ ტექნიკურ ხერხებს მოითხოვს.
5. პოეტური აღქმა თუ შეგრძნება და მათი გადმოცემა ანარეკლებითა და ნახევარტონებით.

6. ხარბი სწრაფვა მუსიკისაკენ. მუსიკის აღიარება მთავარ პოეტურ პრინციპად. აქედან — ახალი პოეტური ენა და სტილი.

### სახე და სიმბოლო...

ასეა თუ ისე, ცხადია, რომ საქართველოში ფრანგული სიმბოლიზმის მიღწევებს უმთავრესად რუსი პოეტების მეშვეობით ეცნობოდნენ. ამიტომ მინდა, აქაც დაუვბრუნდეთ პირველწყაროებს და ვნახოთ, როგორ გამოიყურებოდა მაშინ ეს „სიმბოლიზმი“ თავის „ნატურალურ ფორმაში“. ამისთვის მე თავისებურ ხერხს მივმართავ. ეს იქნება ძალიან მოკლე მონტაჟი მათ მიერ თქმულისა და არც ერთი დებულება ჩემს მიერ მოგონილი თუ ჭათთვის მიწერილი.

აი, რას წერენ ისინი:

სიმბოლო ის მარცვალაია, რომლისაგანაც სიმბოლიზმი აღმოცენდა. ყოველ საგანს აქვს თავისი ჩრდილი. იდეის ჩრდილი ცნებაა, თვითონ ცნება კი იდეა არ არის. იგი ასეთად უნდა იქცეს. თვალსაჩინოებისათვის: ცნება გამჭვირვალე მინაა. მასში რომ იდეა აისახოს, მინა ამაღვამით უნდა დაიფაროს და სარკედ იქცეს, ე. ი. ცნება მინაა, ხოლო სარკე — იდეამდე ამაღლებული ცნება. იდეა და ცნება ერთმანეთს მხოლოდ ერთ წერტილში ხვდებიან. ხელოვნებაში იდეას სახის სიმბოლომდე ამაღლებით შევიმეცნებთ. ამიტომ სიმბოლიზმი იდეის სახეებში გამოსახვის მეთოდია. ხელოვნებაში ყოველთვის არის ისეთი რამ, რაც აერთიანებს ორი საგნის შედარება ქმნის რაღაც მესამეს. ეს მესამე იქცევა დამოკიდებულებად, სხვადასხვა ფენომენის გამაერთიანებლად — ე. ი. სიმბოლოდ, რაც იწვევს აღქმის სირთულეს, რადგან იგი გამოიხატება შედარებებით, მეტაფორებით, მეტონომიებით და სხვ. სიმბოლო იდეალურად მუსიკაში ელინდება. ამიტომაცაა იგი ყოველთვის მუსიკალური. სიმბოლო აღვიძებს სულის მუსიკას. იგი სულის მუსიკალური ჟღერადობაა. ხელოვნება გენიალური შემეცნებაა. მან უნდა გამოხატოს იდეა. ამიტომ ყოველგვარი ხელოვნება სიმბოლურია, ხოლო სიმბოლური შემეცნება — იდეური. ხელოვნების, როგორც შემეცნების თავისებური სახეობის, ამოცანა ყველა დროში ერთი და იგივეა. ცვალებადია მხოლოდ გამოსახვის საშუალებები. კლასიკური ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანი იყო ჰარმონია. ახალი ხელოვნების მიზანი ფორმათა ჰარმონია კი არ არის, არამედ სულის სიღრმისეული მოვლენების გაცხადება. ეს

გამოწვეულია ცვლილებით შემეცნების თეორიაში, რომლის თანახმადაც მარადიულის შეცნობა დროულში აღარ ითვლება შეუძლებლად. თუ ეს ასეა, ხელოვნებამ უნდა გვასწავლოს მარადიულის ხილვა წარმავალში. ამით იმსხვრევა კლასიკური ხელოვნების გაქვეყნებული ნილაბი. სახე შემეცნების მეთოდად იქცევა. იგი ცდილობს არა სილამაზის გრძნობის გამოწვევას, არამედ უშუალოდ დანახვის უნარის განვითარებას. აქედან გასაგებია ახალი ხელოვნების, სიმბოლიზმის დემოკრატიული აზრი. იგი არ უპირისპირდება ნამდვილ რეალიზმს. სიმბოლიზმი შეიცავს მას, ისევე როგორც ფორმის კულტსა და რომანტიკას. მისი სამი არსებითი პრინციპია: 1. სიმბოლო ყოველთვის გამოხატავს სინამდვილეს; 2. სიმბოლო არის განცდის მიერ შეცვლილი სახე; 3. მხატვრული ნაწარმოების ფორმა განუყოფელია შინაარსისაგან.

ეს მესამე თეზისი ხაზგასმითაა აღნიშნული: „მხატვრულ ნაწარმოების ფორმა განუყოფელია შინაარსისაგან“. — ეს ნიშნავს: „რამდენადაც შემოქმედებითი სახე არის სიმბოლო, მის ფორმაში უკვე გამოიხატება შინაარსი“. იგი თვით ფორმაშია და არა მის გარეშე და თუ სიმბოლისტებმა ფორმა წაშლიეს წინა პლანზე, მათ ამოძრავებთ მისწრაფება — „უფრო ღრმად გამოავლინონ სახის შინაარსი თვით იმ მასალაში, რისგანაც ის არის აგებული“.

ყოველივე ეს წერია რუსი სიმბოლისტების თეორეტიკოსთა ნაშრომებში. გარდა შემოკლებისა, როგორც მოგახსენეთ, მე არაფერი შემიცვლია. გარდა ამისა, თუ ამას დაეუმატებთ, როგორ ილაშქრებდნენ ამ პრინციპების დამცველები, ერთის მხრივ, „ვიწრო დოგმატიზმის“ და „ვეულგარული რეალიზმის, ანუ ნატურალიზმის“, ხოლო მეორეს მხრივ, ლოზუნგის — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ წინააღმდეგ და გავითვალისწინებთ მათ უდავოდ დამსახურებას პოეზიის გამომსახველობითი კულტურის დარგში, შეიძლება ეს სიმბოლიზმი არც ისეთ ქაჭურ მოვლენად მივიჩნიოთ, რომ მასთან რამე ურთიერთობა სამარცხვინოდ გვეჩვენოს, თუკი, რა თქმა უნდა, ასეთი ურთიერთობა არსებობს სინამდვილეში. ამისთვის, როგორც მოგახსენეთ, თვით სიმბოლიზმის კოორდინატების დადგენაა საჭირო. ეს ახალი საკითხი არ არის, მაგრამ აზრთარამდენადმე შესაძლებელი ერთიანობა მაინც არ არის მიღწეული. ჯერ ვითომ სიმბოლიზმის რომანტიზმთან დამოკიდებულება დაადგინეს, შემდეგ ბოდლერთან, რემბოსთან, ვერლენთან. ზოგი მათაც სიმბოლისტებად მიიჩნევს, ისე კი, რა თქმა უნდა, უფრო სწორი

იქნება, თუ მათ ამ მიმართულების არა წარმომადგენლებს, არამედ წინამორბედებს ვუწოდებთ. ეს, მოგეხსენებათ, სხვადასხვაა და ერთმანეთში არ უნდა ავურიოთ. ფრანგული სიმბოლიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმართულება, ე. წ. fin de siècle-ის („საუკუნის დასასრულის“) მოვლენაა, რაც შეეხება ე. პოს, ბოდლერს, გოტიესს, რემბოსს და ნაწილობრივ ვერლენსაც, ისინი მხოლოდ წინამორბედებად შეიძლება ჩაითვალოს და ისიც გარკვეული თვალსაზრისით.

განა ასე არ არის რუსული სიმბოლიზმიც? აქ უფრო გალაკტიონისებური „საოცნებო სიზუსტით“ აღნიშნავენ: რუსული სიმბოლიზმი 1884 წლიდან იწყებაო (ეს უკრანალ „Вечы“-ს პირველი ნომრის გამოცემის თარიღია). რაც შეეხება ტიუტჩევს, რუსი სიმბოლისტები მას თავიანთ წინამორბედად თვლიან და არა მათი სკოლის წარმომადგენლად. ჩვენ კი ყველა ზემოაღნიშნული მწერალი და ბევრი სხვაც, სიმბოლიზმის ერთ ჰერქვეშ მოვაქციეთ და გვგონია, რომ ბაბილონის გოდოლი ავაშენეთ. მერე ეს ჰერცი ასე ავამაღლეთ, რომ ლამის მთელ მსოფლიო პოეზიას გადავახურეთ თავზე. ზოგიერთებმა კი სულ გადააჭარბეს. ჯერ ხომ წინამორბედები შეიყვანეს ამ ფარგლებში, შემდეგ ამასაც არ დასჯერდნენ და სიმბოლისტებს მიაკუთვნეს: ზოლა, ნიცუე, იბსენი, უაილდი და ჩვენში, ასე გასინჯეთ, ვაჟა-ფშაველა და გალაკტიონიც კი. ამან მეტი დაბნეულობა შეიტანა ამ საკითხში. სრულიად განსხვავებულ მწერლებსა და მიმართულებას შორის საზღვრების წაშლის ტენდენციამ უარყო განსხვავება ფრანგულ სიმბოლიზმს, ინგლისურ ესთეტიზმსა და გერმანულ ნეორომანტიზმს შორის. ახლა ზოგიერთები ინგლისურ ესთეტიზმს და გერმანულ ნეორომანტიზმს სიმბოლიზმად აცხადებენ, როგორც ფრანგული მოდელის სახეობას; იმას კი ანგარიშს არ უწევენ, რომ ყველა ამ მიმართულებას თავისი ეროვნული ტრადიციები გააჩნია (და მერე როგორი!): ინგლისელ ესთეტიკოსებს — პრერაფაელიზმი (რიოსკინი, როსეტი და სხვები), გერმანულ ნეორომანტიკოსებს — რომანტიზმი (ნოვალისი, პოლ-დერლანი და ა. შ.). რუსი სიმბოლისტებიც ხომ ამტკიცებდნენ, რომ მათი საფუძველი ეროვნულ ლიტერატურაშია და არა ფრანგულ მოდელში. ამის სრულ დადასტურებას წარმოადგენს მთელი მათი შემოქმედება. მე ვამბობ, „მთელი შემოქმედება“-მეთქი, რადგან ჩემი აზრით, როგორც ის „თითქოსობაა“ ობიექტური სამყაროს ნაწილი, ასევეა გალაკტიონის პოეზიის სამივე სახეობა, მათ შორის პოეტური ინტეგრალები და თუ აქაც სავალდებულოა რამე „იზმი“ მოვიშველიოთ, შეიძლება ისევ რ. თვარაძეს დავეთანხმოთ

და გალაკტიონის პოეზიის იმ სამივე სახეობას „უმალღესი რეალიზმი“ ვუწოდოთ, რადგან ეს მართლაც გამოხატავს მისი მრავალფეროვანი პოეზიის „საერთო ნიშნადობას“, რაც საკმაო სიცხადით ჩანს თვითონ გალაკტიონის დღიურებსა და მანიფესტური ხასიათის ნაწარმოებებში. იგი ხაზგასმით აცხადებს, რომ „ყოველი დიადი სახე უნდა აღებულ იქნას ცხოვრებიდან. ხელოვნების დასაყრდენი ცხოვრებაა“.

ასე რომ, მე არ ვარ ამ „უმალღესი რეალიზმის“ წინააღმდეგი, მაგრამ ეს არ უნდა ავეუროთ ე. წ. „ზერეალიზმი“ (surrealism), რის შესახებაც ფრანგი პოეტი დესნოსი წერდა:

— ზერეალიზმის ასეთი გაგება (აქ მას მხედველობაში აქვს ა. ბრეტონის თვალსაზრისი. — მ. კ.) იმას ნიშნავს, რომ ხელახლა დავაგოთ ქვაფენილი ღმერთისაკენ მიმავალ გზაზე...

საერთოდ კი: ამ საკითხზე მსჯელობის თუ „ახალი ქვაფენილების“ დაგების დროს, მხედველობაში უნდა მივიდოთ, რომ გალაკტიონი მხოლოდ განახლებულ რომანტიზმს თვლიდა მომავლის პოეზიის უმთავრეს ნიშნად. იგი წერს:

— შემდეგ შეიქმნება ახალი პოეზია, ჩვენი რომანტიზმის განახლებული სულით (რომანტიზმი ყოველთვის იყო, არის და იქნება ხელოვნების ერთ უმთავრეს თვისებად), მოიფინება იგი მუსიკის სინათლითა და ფერადებით, აივსება ახალგაზრდული ძლევამოსილებით...

მე მგონი, თუ ამ შემთხვევაშიც გალაკტიონს დავუჯერებთ, მის შემოქმედებაში სიმბოლიზმის ნიშნების დაყენებული ძიების ნაცვლად უფრო სწორ გეზს ავიღებთ რომანტიზმისაკენ, მით უმეტეს, რომ თანამედროვე ინტეგრალური პოეზიის ერთ-ერთ მძლავრ ნაკადს საერთოდ (განსაკუთრებით კი გერმანიაში) სწორედ ნეო-რომანტიზმი წარმოადგენს.

ჩვენ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გალაკტიონის პოეზიის რომანტიკული პათოსი გამდიდრებულია და სრულიად ახალ საფეხურზე აყვანილი რევოლუციური ეპოქის გამოცდილებით. ამის გამო, მე მგონია, სხვადასხვა „იზმებთან“ (რეალიზმი, სიმბოლიზმი, უმალღესი რეალიზმი და სხვა) „ლაციცს“ რომ თავს დავანებებდეთ და გალაკტიონის პოეზიას „რევოლუციურ-რომანტიკულს“ ვუწოდებდეთ, არც ამით დაშავდება რამე, მით უმეტეს, რომ გალაკტიონმა თვითონ დაახასიათა თავისი შემოქმედება, როგორც ლირიკულია და რევოლუციური ერთიანობა.

ამას თვალნათლივ ადასტურებს მთელი მისი შემოქმედება როგორც მხატვრული, ისე პუბლიცისტურ-ესთეტიკური.

### გოლგოთის ყვავილები...

ჩვენ კი ეს „სიმბოლიზმი“ პირდაპირ ფსიქოლოგიურ ტრანსად გვექცა. მოდგებიან და, გალაკტიონი თუ შემოდგომის „ყვითელ სიმფონიაზე“ წერს, — ამბობენ, ეს ვერლენისებურიაო, ან თუ სხვა რამ ასეთზე, ეს ბოდლერისეულიაო და ასე დაუსრულებლივ ჩამოთვლიან გალაკტიონის ბრწყინვალე ლექსებს და თვითდაჯერებულად ამტკიცებენ, ცხადია, ეს ლექსები სიმბოლიზმის აშკარა გავლენითაა დაწერილიო...

ღმერთი, რჯული, ხატი, ეს სულაც არ არის ცხადი. რ. თვარაძეც გაოცებული კითხულობს: ერთი გამაგებინეთ, რა არის აქ სიმბოლისტურიო... და მართლაც, უმთავრეს შემთხვევაში — არაფერი! აგერ ჩვენ თვალწინ კი, როგორც მოგახსენეთ, ეს სიმბოლიზმი რაღაც ბაბილონის გოდოლად იქცა, სადაც სრულიად განსხვავებული ლიტერატურული მიმართულების მწერლებს გაუტენეს ჭიბეები ეტიკეტებით: „სიმბოლისტი“. ამით, უწინარეს ყოვლისა, თვით ამ მიმართულებამ — სიმბოლიზმმა დაკარგა თავისი კონკრეტული შინაარსი და განზომილება. „სოლომი და გომორაც“ ამან გამოიწვია და ამისივე შედეგია, რომ ახლა სიმბოლიზმის ნიშნებს ვეძებთ იქ, სადაც ამის არც საფუძველი არსებობს და არც აუცილებლობა; სულერთია, ვალერი ამბობს, „ბოთლის ეტიკეტებით ვერც დათვრები და ვერც წყურვილს მოიკლავო“. ამიტომაცაა ამდენი დავა ამ საკითხზე, მაგრამ თუ ამ შემთხვევაშიც თვითონ გალაკტიონს და ზოგიერთ სხვა, „სიმბოლისტად“ მონათლულ პოეტს დავუჯერებთ (ან რატომ არ უნდა დავუჯეროთ, განა თავიანთი „საქმისა“ მათ უკეთ არ იციან?!), მაშინ დარწმუნებული ვარ, არც ამდენი მორჩილება და გვჭირდება და არც „ხმლების შეთამაშება“ (ილია). თანაც ვინმემ მიკერძოება რომ არ დამწამოს, მსაჯულად ერთ-ერთ მათგანს — ა. ბლოკს მოვუხმობ. სტატიაში „სიტყვები და ფერები“ იგი წერს:

— კრიტიკოსები ძალიან ბევრს ლაპარაკობენ (толкуют) სიმბოლიზმის „სკოლების“ შესახებ, აკერებენ ხელოვანთ ეტიკეტებს: „სიმბოლისტი“, გარშემო უვლიან მათ და აგლეჯენ ტანისამოსს (обдергивают), ზოგჯერ კი ისე უკულტუროდ იქცევიან, რომ ასეთი რამე, მხოლოდ უძველეს დროში თუ ეპატიებოდა ვინმეს: მაშინ, როდესაც ხელოვანი ვერ ეტევა ტანისამოსში, რასაც აც-

მევენ, — აჭრიან მას ფეხებს, ხელებს ან, რაც სრულიად არასაკადრისი, — თავსაც.

ასე ცდილობენ კრიტიკოსები მიეწიონ (უღნატა) შემოქმედებას, მაგრამ ეს სულ სხვადასხვა, ერთმანეთის საწინააღმდეგო პოლუსებია (противоположный полюс). ყველაზე მეტი, რაც ამ შემთხვევაში კრიტიკოსებს შეუძლიათ, ის არის, რომ ჩაებლაუჭონ პოეტს კალთაზე და ჯიბეში ჩაუტენონ ეტიკეტი: „სიმბოლისტი“...

ბლოკის ამ სიტყვებით გათამამებული, მეც პირდაპირ ვაცხადებ: გალაკტიონს ასეთი ეტიკეტი არ სჭირდება. ხოლო იმ კრიტიკოსებს, რომელთაც მაინცა და მაინც სურთ ეს, შეუძლიათ ამგვარი ეტიკეტი იმ პოეტებს მიაწებონ, რომელთა შესახებაც ისევ ბლოკი წერს:

— ზოგჯერ ხდება პირიქითაც: თვითონ ხელოვანი ეგებება ხელგაშლილად კრიტიკოსებს და აღტაცებული იძახის: „მე მინდა ეყო სიმბოლისტი!“.

გალაკტიონს კი, მოგეხსენებათ, ასეთი რამ არასოდეს „დაუძახია“; არც არავითარი ინტერესი გამოუჩენია სიმბოლიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმართულების (სკოლის) მიმართ, განათუ თავი მიუტუთვნებია ამ ან რომელიმე სხვა მიმართულებისათვის, რადგან, ჩანს, ეს მის ბუნებას არ შეესაბამებოდა.

იგივე ითქმის დეკადენტურ მიმართულებაზე, რის შესახებაც გალაკტიონი წერდა:

— დეკადენტიზმი ჩვენში არ განვითარებულა; ყოველ შემთხვევაში ისე, რომ მას სკოლა ან მიმართულება ვუწოდოთ...

ისიც აღსანიშნავია, რომ ტიციან ტაბიძის შესახებ დაწერილ კრიტიკულ ეტიუდში ჩვენმა მხცოვანმა მწერალმა სერგო კლდიაშვილმა ცისფერყანწულებისა და ტიციანის დეკადენტიზმზე მსჯელობას უბრალოდ „მონაპორი“ უწოდა.

რაც შეეხება სიმბოლიზმს, გალაკტიონს თავისი თვალსაზრისი ამ საკითხზე სრულიად გარკვევით აქვს გამოთქმული:

— თუ გოტიეს პოეზია, — წერს იგი დღაურებში, — თავისი წმინდა სილამაზის კულტით განირჩეოდა ჩამოკვეთილი, გარკვეული კონცეფციით, მხედველობის სინათლით, — სიმბოლისტებისა და დეკადენტების პოეზია მიმართული იყო ეფექტებისა და გამოუცნობლობის ბურუსისაკენ, გრძნობიერებათა ფორმებში ისინი ხედავდნენ უმაღლესი იდუმალების გამოსახულებას, მარადისობის სიმბოლოებს. მათ გამაერთიანებელ ნიშანდობლივობად ითვლება უმწიკვლო ერთგულება ფორმისადმი.

არ შეიძლება უარყო მომაჯადოებელი სილამაზე ტეოფილ გოტიეს პლასტიკური ლექსების, არ შეიძლება უარყო ვერლენის ნაზი და მძლავრი მუსიკალური აკორდები, რომლებიც გადმოგვცემენ პოეტის ნისლიან, გაურკვეველ ემოციებს...

აქ სრულიად ნათლადაა თქმული, რომ გალაკტიონი სიმბოლიზმის (თუ მათი წინამორბედების) პოეტური ტექნიკითაა დაინტერესებული და არა ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებებით.

— მათ ბევრი გააქეთეს ლექსის ტექნიკური კულტურისათვის, — განაგრძობს გალაკტიონი, — პოეტური ეფექტით, განსაზღვრული ზომიერების მკაცრი, მკაფიო გრძნობით შეკრული, შეკონსილი ენის მელოდიურობით...

პოეტურ ტექნიკას კი გალაკტიონი, მოგეხსენებათ, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. წერდა კიდევ ამის შესახებ:

— არსებობს ტექნიკა მუსიკის, ტექნიკა მხატვრობის, ტექნიკა ქანდაკების, ტექნიკა ხუროთმოძღვრების, მაშასადამე, არსებობს აგრეთვე ტექნიკა პოეზიისა...

გალაკტიონმა იცოდა, რომ „მოდწევები დიდი პოეტების, გენიალური პოეტების ტექნიკური ოსტატობისა, ხანგრძლივი, გულმოდგინე, თავდადებული მუშაობის ნაყოფია“. მას მიაჩნდა, რომ „მეოცე საუკუნის ქართული პოეზია მოვიდა და დამკვიდრდა სრულიად ახალი რითმებითა და ასონანსებით, ახალი ლექსწყობით, ახალი ხმოვანებით, შემოტანილ იქნა ახალი ფორმები“...

ამასვე ცდილობდნენ თავის დროზე სიმბოლიზმის წინამორბედები და თვით ამ სკოლის წარმომადგენლები...

რაც შეეხება მათ ესთეტიკას, გალაკტიონის დამოკიდებულება ამ საკითხებთანაც სრულიად გარკვეულია. იგი წერს:

— მაგრამ იყო და არსებობს მიმდინარეობანი, რომელთაც პოეზია პოეზიისათვის თვითმიზნად გამოაცხადეს, მიისწრაფოდნენ განეშორებინათ (განეცალკავებინათ) იგი საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან, ავიწყდებოდათ რა, რომ პოეზია არის სწრაფვა, ამ საზოგადოებრივი ცხოვრების შედეგი, გამოძახილი, რეზულტატი, ჯამი. „ხელოვნება — ხელოვნებისათვის!“ ამ ლოზუნგით იქმნებოდნენ სიტყვიერი შედეგები ტეოფილ გოტიესი. ისინი გამოხატავდნენ მაძღარ წყურვილს სიამოვნებათა, ვნებათა და დახვეწილ, შნოიან, საუცხოოდ მორთულ ცხოვრებას, გამახვილებულ განცდებს, გრძნობიერებით ტკბობებს...

რაც უნდა საქმე არ გვექონდეს პოეზიის ამ სახის იდეურ უნაყოფობასთან — ტექნიკური კულტურისათვის მათ ძლიერ ბევრი გააქეთეს. მათი მისწრაფებათა საფუძველი იყო პოეტური

ეფექტი, განსაზღვრული ზომიერების მკაცრი, მკაფიო გრძნობით: შეკრული, შეკონილი ენის მელოდიურობით.

მათ ესთეტიკურ მანიფესტებს და პოეტურ ლოზუნგებს არ შეიძლება ჰქონდეთ რაიმე მნიშვნელობა ჩვენი თანამედროვეობისათვის. ჩვენი თანამედროვეობა აღზრდილია სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებზე. მაგრამ სოციალისტური აზრი ყურადღებით ეპყრობა წარსულის კულტურულ მიღწევებს და კრიტიკულად ამუშავებს მათ თავისი მიზნებისათვის.

ჩვენ ეხლა შორსა ვართ ყოველგვარი მისტიკური თავბრუდახვევისაგან, ბურჟუასაგან, სხვადასხვა სიმბოლისტიზმის, დეკადენტების, პარნასელების თემატიკისაგან, მაინც უსარგებლო არ იქნებოდა, რომ მიეჩვიოს სმენა კეთილზმოვანებას, შეიგნოს ტექნიკა ჩვენი პოეტურ ღირებულებათა შესაქმნელად...

რაც შეეხება ჩვენშიც წარმოშობილ დასავლეთეგროპული ყაიღის მიმართულებებს, გალაკტიონის მათთან დამოკიდებულებაც სრულიად ნათელია. იგი ჩამოთვლის ამ მიმართულებათა წარმომადგენლებს (ფუტურისტები, სიმბოლისტები, მეოცნებე ნიამორები, ცისარტყელას ჭგუფი, კრონოსელები, უშბა და სხვ.). შემდეგ კი წერს:

— ფუტურისტები, იმაჟისტები, სიმვოლისტები, დეკადენტები გაიძახოდნენ, სულ „ჩვენ და ჩვენ“... ო, ეს დიდი ორომტრიალის, არე-დარევის, გაუგებრობის, ენის სიწმინდის დარღვევის, ყოველმხრივ დაცემულობის ზანა იყო...

გალაკტიონი აღნიშნავს, რომ სწორედ მის თაობას „მოუხდა ჯერ სიმბოლისტიზმისა და დეკადენტების, შემდეგ უნიჭო ფუტურისტების თავდასხმის მოგერიება. მათ რომ გაემარჯვნათ, ეს სამარცხვინო დალი იქნებოდა XX საუკუნის ლიტერატურისათვის. მაგრამ ყველაფრის კარგად მცოდნე ქართველმა საზოგადოებამ არ მიიღო მათი მსოფლმხედველობა“.

მიუხედავად ამისა, გალაკტიონი მაინც აღნიშნავს „სიმვოლისტიზმის დიდ დამსახურებას პოეტური კულტურის განვითარებაში“.

ამაზე ნათლად რა უნდა ითქვას! გალაკტიონი სიმბოლიზმს, როგორც ლიტერატურულ მიმართულებას, მის ესთეტიკას თუ მანიფესტებს კი არ იღებს, არამედ დიდად აფასებს ედგარ პოს, ბოლდერის, გოტიეს, რემბოს, ვერლენის და სხვათა მიღწევებს პოეტური ტექნიკის დარგში. ეს კი გალაკტიონისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია. იგი წერს:

— რომ პოეტმა უფრო მთლიანად გამოხატოს, გამოავლინოს

თავისი ნიჭი, შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი საგნებით დაუფლებულია დიდს ტექნიკას, როდესაც მას აქვს ისეთი ფორმები და გამოთქმები, რომლებსაც მკითხველები იმახსოვრებენ ძალაუვნებურად და სამუდამოდ...

ისაც აღსანიშნავია, რომ გალაკტიონი ამ შემთხვევაშიც არ იფარგლება პოეტური ტექნიკის ერთი რომელიმე ასპექტით, არამედ ისეთი განსხვავებული პრინციპების ამა თუ იმ ნიშანთვისებას იწონებს, როგორცაა ბოდლერისა და გოტიეს პოეტიკა. პირველი ხომ რომანტიკულ-სიმბოლისტურ მიმართულებას ავითარებს, მეორე კი — კლასიკურ-პარნასულს. გალაკტიონს ერთთან ლექსის მელოდიურობა მოსწონს, მეორესთან — პლასტიკური სიციხადე. ამაში მას სულაც არ უშლის ხელს ის გარემოება, რომ ვერლენის „პოეტური ხელოვნება“, უწინარეს ყოვლისა, გოტიეს პარნასული პოეტიკის წინააღმდეგაა მიმართული. როგორც ცნობილია, კლასიკურ-პარნასულ მიმართულებების ძირითადი მოთხოვნებია: ფორმის სიციხადე, ვერსიფიკაციის უმკაცრესი წესების დაცვა, რითმის კულტი, პოეტური სახის სკულპტურულობა, აგრძობადობა (impassibilit ) და სხვ.

გალაკტიონი თანამედროვე ქართულ პოეზიაშიც ხედავდა ფრანგული პარნასიზმის გამოძახილს, კერძოდ პოეტ კ. ჭიჭინაძის შემოქმედებაში. წერს კიდევ, რომ:

— იგი ქმნის დიდ ღირებულებას, მიმავალი იმ გზით, რა გზითაც მიდიოდნენ პარნასელები...

გალაკტიონს რომ ვ. გაფრინდაშვილზეც დაეწერა რამე, დარწმუნებული ვარ, ამასვე იტყოდა. მის მახვილ თვალს არც ქართველი პარნასელების ანტიკური კულტურით გატაცება დარჩენია შემჩნეველი. იმავე კ. ჭიჭინაძის შესახებ გალაკტიონი წერს:

— მის თვალწინ ჰყვავის ატიკა, ბეოტია და არკადია; ჰელიოსი აფრქვევს შუქთა კასკადებს; ჩნდება ჰომეროსი, ჰესიოდე, საპფო, პინდარი. ჩნდება აკროპოლი, პალადას დიადი ძეგლი, ველები სალამანისა და მართონის, ხმლებს ლესავენ თემისტოკლე და მილტიადე, მეფური დიდებით იმოსება პერიკლე...

ანტიკური კულტურით ამგვარი გატაცება, მართლაც, პარნასელთა ნიშანია:

— მე ჰომეროსის ეპოქის ადამიანი ვარ, — წერდა თ. გოტიე, — სამყარო, რომელშიც მე ვცხოვრობ, შეუფერებელია ჩემთვის (გალაკტიონი: „სხვა საუკუნის მგზავრი გვიანი“). ქრისტე ჩემთვის არ მოსულა ამ ქვეყნად. მე ისეთივე წარმართი ვარ, როგორც აღ-

კიბიადე და ფიდიუსი. არც არასოდეს მიკრეფია ყვაველები გოლ-გოთაზე. მე არ გავბანულვარ სისხლის იმ ნიაღვარში, ჯვარცმუ-ლიდან რომ მიედინება მთელ მსოფლიოში. ჩემს ამბოხებულ სხე-ულს არ სურს სცნოს სულის უზენაესობა... ჩემთვის დედამიწა ისევე მშვენიერია, როგორც ზეცა. მე ფორმის სრულყოფა მიმაჩ-ნია უმაღლეს ქველობად. მე უფრო ქანდაკება მიყვარს, ვიდრე მოჩვენება. შუადღე მირჩვენია შებინდების ჟამს. ყველაზე უფრო სამი საგანი მომწონს: ოქრო, მარმარილო და ძოწეული — ბრწყინ-ვალეობა, სიმკვრივე და კოლორიტი. ამ მასალებისგანაა შექმნილი ჩემი სიზმრები და აგებული საპაერო კოშკები. მე ჩემს წინ არა-სოდეს არ ვხედავ ორთქლს ან ნისლს, არ ვხედავ რამე განუსაზ-ღვრელსა და უფორმოს, ჩემს ცაზე არ არის ღრუბელი, ან თუ არის იგი, მარმარილოს უზარმაზარი ლოდია, გამოკვეთილი იუპი-ტერის ქანდაკებიდან. მე მიყვარს შეხება, ფორმის სიმრგვალე. ჭალს მე ვუყურებ არა შეყვარებულის, არამედ მოქანდაკის თვა-ლებით. ჩემთვის რომ პანდორას ყუთი მოეცათ, მე მგონი არ გავხს-ნიდი მას...

## ჩემთვის დღესაკითხ არის ნათელი,

### რას იტყვის ჩემზე შთაბრძნავლობა...

პორიზონტიდან ზენიტამდე...

მიუხედავად ამისა, გასული საუკუნის 80-იან წლებში პანდორას ყუთი მაინც გაიხსნა და მრავალმა „ცოდვამ“ იჩინა თავი. ეს „ცოდვები“ თანდათან ე. წ. სიმბოლისტურ ლიტერატურას დაუქავშირდა. გონების ნაცვლად გაბატონდა გრძნობა და განწყობილება; პლასტიკური სიცხადე ბურუსითა და მირაჟებით შეიმოსა; რითმის ფატალიზმი შეიცვალა მუსიკისა და რიტმის კულტი: რეალურ პოეტურ სახეებს დაუპირისპირდა წარმოსახვითი გაურკვევლობა; გამოსახვის სიმკვეთრეს — ნახევარტონები და ბუნდოვანება...

შემდეგ, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, პარნასზე ისევ „დაპქროლა ქარმა ახალმა“ და ის ბურუსიც ნელ-ნელა გაიფანტა. ტექნიკურმა რევოლუციამ პოეზიის სფეროშიც დაიღო ბინა; გამახვილდა ყურადღება პოეტური მეტყველების ტექნოლოგიისადმი; პოეზია და ზუსტი მეცნიერებანი ერთმანეთს დაუახლოვდნენ. ეს იყო რაღაც ახალი და უჩვეულო. ყველას თავისი ზურგჩანთა ჰქონდა აკიდებული და თავისით მიიკვლევდა გზას. ერთნი „პოეზიის მათემატიკურ სასახლეებზე“ ოცნებობდნენ, მეორენი — „ლექსების ალგებრულ ფორმულებზე“, მესამენი — „გეომეტრიული ფერების ურთიერთობასა“ და „წრის რიტმულ კვადრატურაზე“, სხვები ისევ „გონების კულტს“ მიუბრუნდნენ და ე. წ. „ინტელექტუალური პოეზიის“ გზებს გაჰყვნენ. მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა ლექსთწყობაშიც. წინა პლანზე წამოიწია სახისა და სტრუქტურის ურთიერთობის საკითხმა. კლასიკური ფორმულა — „სახეებით აზროვნება“ უნივერსალური არ აღმოჩნდა. ჯერ კიდევ იმ საუკუნის დასასრულს ცნება „სახე“ შეიცვალა ცნებით — „განწყობილება“. მორის მეტერლინკმა განაცხადა, რომ „პოეზიის

მიზანია არა სახე, არამედ განწყობილება“. ეს განცხადება მიიღო სიმბოლისტურმა პოეზიამ, შემდეგ კი ეს ფორმულაც შეიცვალა. თანამედროვე პოეზიამ „განწყობილების“ ნაცვლად გამოიყენა ცნება „სტრუქტურა“. ამას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. სიმბოლიზმის წინააღმდეგ ლაშქრობაც ამ არენაზე დაიწყო. ეს საკითხი ჩვენთვისაც მნიშვნელოვანია, რადგან სიმბოლისტურ პოეზიასა და გალაკტიონის ინტეგრალებს შორის პრინციპულ სხვაობაზე მიუთითებს. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნენი სახის (Gestalt) და სტრუქტურის (Struktur) ცნებაში არა მარტო აღქმის ორ ასპექტს გულისხმობენ, არამედ ორგვარ ესთეტიკურ პოზიციასაც: სახისა და სტრუქტურის. ეს იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკური კონცეფცია განიხილება როგორც სახის, ისე სტრუქტურის ასპექტში. ორივე შემთხვევაში ამოსავალი წერტილია ნიშანი, ინტეგრალურ პოეზიაში კი, როგორც ამბობენ, „ნიშანთა მეორე არსებობა“ (Zweite seinsart der Zeichen). ამ თვალსაზრისით ესთეტიკური პროცესი დიალექტიკური ხასიათისაა. იგი ქმნის დიფერენცირებულ სურათს, რომლის ცალკეული ელემენტები (ნიშნები) ინტეგრაციის საერთო კანონს ემორჩილება. სიმბოლიზმსა და თანამედროვე პოეზიას შორის წყალგამყოფიც აქვს: თუ ინტეგრაცია ქმნის მთლიანობას — ეს სახეა; თუ ორმაგობას (Reduplizierung) — სტრუქტურა. ორივე იძლევა ესთეტიკურ (ემოციურ) ინფორმაციას, მაგრამ განსხვავებული მოდუსით: ერთი — სიმბოლოებით, მინიშნებებით (სიმბოლიზმი), ხოლო მეორე — სემანტიკურ-სინტაქსური აბსტრაქციებით (ინტეგრალები). ამბობენ, რომ ამით თანამედროვე პოეზიამ მოიხსნა უკანასკნელი ბორკილები: მეტრი, რითმა, მსგავსებითი მეტაფორა, სახე, სიმბოლო, იმძლავრა „შიშველი სიტყვების“ კულტმა, სემანტიკური უაზრობა მხატვრულ ფენომენად იქცა, სინტაქსური შეუსაბამობანი კი — ესთეტიკური ინფორმაციის წყაროდ. პოეზიის მიზნად დაისახა ნიშანთა იმგვარი კონსტრუქციები, რომ ნაჩვენები, ნაგრძნობი ან წარმოსახული იქნეს ის, რაც ზედაპირული ჰერეტიკით მოულოდნელი ჩანს.

ყოველივე ეს პრინციპული ხასიათისაა და მისი გაუთვალისწინებლობა იწვევს სიმბოლისტურ და თანამედროვე ინტეგრალურ პოეზიას შორის მიჯნების გაუმართლებელ მოშლას. მე მგონი, ამის შუღღეც უნდა იყოს ის დაბნეულობა, რაც დღემდე შეინიშნება გალაკტიონის პოეზიის სიმბოლიზმთან დამოკიდებულების საკითხში.

მე ის მინდა ვთქვა, რომ გალაკტიონი თანამედროვე პოეზიის წარმომადგენელია, მაგრამ მის არც ერთ ცალკეულ მიმართულებას არ ჩადგომია კვალში. აღიღებულ მდინარესავით იგი თვითონ იკაფავდა გზას წარსულიდან მომავლისაკენ. რა თქმა უნდა, შენაქადები მასაც ჰქონდა — უცხოურიცა და ჩვენებურიც, მაგრამ თვითონ ისე მტკიცედ იდგა „ფოლადის ბურჯებზე“, რომ ამით არც ფერი შეუცვლია და არც მიმართულება. გალაკტიონის უმაღლესი იდეალი პოეზიის თავისუფლებაა, მისთვის უცხოა მკაცრი ალტერნატივა: ეს ან ის. პირიქით, ურჩევნია ესეც იყოს, ისიც, თუკი ამას საკუთარი გულისთქმა უკარნახებს და მოითხოვს დრო, გარემო, სიტუაცია, თვალსაზრისი, განწყობილება, ისიც, თუ რა რაკურსით ხელავს იგი საგნებსა და მოვლენებს.

— ლიტერატურა ისეა, — წერს გალაკტიონი, როგორც დღის მოძრაობა. მას აქვს თავისი განთიადი, თავისი შუადღე, თავისი საღამო და ღამე. ყოველ მომენტს ესაჭიროება თავისი პალიტრა: განა შუაღამეს არა აქვს თავისი განსაკუთრებული სილამაზე, როგორც მაგალითად, მზის ამოსვლას? განა სისხლისფრად წითელი მზის ჩასვლისას არ გხიბლავთ იმგვარივე იღუმალი ფერები, როგორც მზის ამოსვლის დროს? ყველა ეს ფერები, რომლებიც ენთებიან და იღვრებიან დიდი დღის აღმურში, ეს სხივებით გაკვეთილი ფანტასტიკური ღრუბლები, ჰაეროვან ბაბილონის ნანგრევებად არ გვეჩვენებიან? განა იმათში ნაკლები პოეზიაა? და სხვა...

... ასე იცავდა გალაკტიონი თავის „განმარტოებულ“ გზას, თუმცა ლიტერატურული ტრადიციების ერთგულიც იყო და ახლის დაუცხრომელი მამიებელიც.

ეს სულაც არ ეწინააღმდეგებოდა მის, როგორც უაღრესად თანამედროვე პოეტის, მრწამსს. წერდა კიდევ:

— ჩვენ კეთილშობილურად მივიღეთ წინაპართა მხურვალე ოცნებები და სრულის შეგნებით ვამაყობთ მორალური გამარჯვებით. ჩვენი ქვეყნის მემკვიდრე თანამედროვეობას მხურვალე სტრიქონებით შეიტანს თავის უკვდავ ფოლიანტებში. შეხედეთ: ათასწლოვანი ადგილებიდან მოწყდნენ სასახლეები, დაიძრნენ უმძიმესი ტაძრები და ააფეთქეს მიუვალი კლდეები. საქართველოზე გადაირა სამუშაო; და ამ სამუშთან ერთად გრგვინავდა ერთი გიგანტიური ქნარი. უკარნახებდა თუ არა იგი საუკუნეებს თავის ნებას? ამ შემთხვევაში ჩვენი პოეზია გვაგონებს იმ ეგზოტიკურ

ყვავილს, რომელიც იფეთქებს მიწის გულიდან და გაშლისთანავე მარადისობაში ფანტავს თავის სურნელებას. ეს სულია ქართული სული და იგი იმდენად გვართობს, რომ სრულის შეგნებით ვამჯობინებთ, ოღონდ ერთი დღის განმავლობაში ვიყოთ თანამედროვე პოეტი, ვინემ მარადისობაში რუსთაველი, მაგრამ არა თანამედროვე...

ნუთუ ამის მთქმელი პოეტი შეიძლება „წრიდან გასული“ სიმბოლისტების „ნაგვიანვე მიმდევრად“ გამოვაცხადოთ?! (ღმერთო, შეგცოდე და, ამასაც ხომ ამბობენ!). არა მგონია! ბორის პასტერნაკს უთქვამს:

— 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...

ნამდვილად! „ყველა მისგან გამოსული“ და აგრეთვე „მის წინააღმდეგ მებრძოლი სკოლის!“ ეს იმას ნიშნავს, რომ გალაკტიონიც თანამედროვე ევროპული პოეზიის ანტიომიური პროცესების მონაწილეა და არა მისი რომელიმე მიმართულების გამგრძელებელი. მთავარი კი აქ მაინც ისაა, რომ გალაკტიონი ყველაფერს, რასაც იყენებს მსოფლიო პოეტური კულტურის გამოცდილებიდან, ლაკმუსის ქაღალდივით უცვლის ფერს და მისთვის დამახასიათებელსა და განუმეორებელ ეროვნულ ფორმებში ავლენს. ასეთია მისი შემოქმედების მაგისტრალი იმთავიდან ამთავამდე და ასეთივე იქნება მომავალში. დრო გავა, მოვლენ პოეტების ახალი თაობები და ისინიც გალაკტიონივით დაადგებიან შემოქმედებითი დიდებისა და ჯვარცმის გზას, რათა თვითონაც ამალდნენ „დროთა ქროლამდის“ და „რაც ახალითა და მომჯადოებით“ გაამდიდრონ ეროვნული თუ მსოფლიო ლიტერატურის საგანძური.

ეს პროცესი დაუსრულებელია და შეუზღუდავი. ის, რაც მარადიულია, ყოველთვის ცოცხლდება ახალში და გზას უკაფავს მომავალს. ამაშია ეპოქის პოეტების უკვდავება: ეს ითქმის გალაკტიონზეც.

ს. ჩიქოვანი წერდა:

— გალაკტიონ ტაბიძე ეკუთვნის ისტორიას, მამათა სავანეს... და უკვდავება მის სახელს ჰირისუფალივით მიჰყვება მომავლის გზაზე...

იმ გზაზე კი იგი მუდამ ის იქნება, რაც იყო და კიდევ მეტი, რადგან ყოველი ახალი თაობა ახალ ღირსებებს აღმოაჩენს მის შემოქმედებაში. ამით გალაკტიონი კი არ შეიცვლება, არამედ, მილივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, რაღაც სხვა უფრო დიდ („მეორე სიდიადე“) და ჩვენი გონებისათვის მიუწვდომ სიმძლეს მიაღწევს. მერე იქაც მიიხედ-მოიხედავს და ვინაიდან ისევ ისეთი იქნება, როგორც იყო, იმასვე გაიმეორებს, რაც უთქვამს:

ჩემთვის დღესავით არის ნათელი,  
რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა...

მანც რას იტყვისო, თუ მკითხავთ, გიპასუხებთ: რასაც თვითონ ამბობს „ვიღაც სხვაზე“, ვინც შეიძლება „სხვისი სხვა“ კი არა, „მისივე სხვა“ იყოს, „მარადი შვენების“ სახით წარმოდგენილი და...

ეს იქნება ო დ ა გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ს ე, თქმული თვითონ გალაკტიონის მიერ:

პორიზონტიდან  
ზენიტამდე მხოლოდ ვარდებით,  
წითელი ვარდებით  
შენი კვალი დაიფარება...

პორიზონტიდან  
ზენიტამდე შენს წარმტაც სახელს  
ყოველი სული და სიცოცხლე  
გაიმეორებს,  
მყინვარი დახრის შუბლს ამაყს და  
ფიქრთ გამომსახველს,  
შენის სახელით ამოსქედავს  
მთებსა და გორებს.

პორიზონტიდან  
ზენიტამდე ღრუბელთა გუნდი  
ძირს დაეშვება, ლბილ საწოლად  
რომ გაგეშალოს...

პორიზონტიდან  
ზენიტამდე... და ა. შ.

**მრგვალი მაგიდა...**

ამით გალაკტიონის მიერ დასმულ უკანასკნელ მეშვიდე კითხვასაც მივადექით და, უნდა გითხრათ, რომ არც ამ კაპანის წე-

ვა ადვილი. აქ უნდა გაირკვეს, როგორ ვითარდება ქართულ პოეზიაში გალაკტიონის მიერ შემოტანილი სიახლენი, ისიც, თუ რა ახალი გზები ისახება მის განვითარებაში. საით მიდიან ეს გზები, ისევ „აღმართ-აღმართ“ ახალი 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-ახალი მწვერვალებისაკენ სწრაფვა არასოდეს შეუწყვეტია და არც ახლა იგრძნობა ამის საშიშროება. ამაში ადვილად დარწმუნდება ყველა, ვინც ჩვენი პოეზიის დღევანდელ მიღწევებს გაეცნობა. ალბათ, ესეც გალაკტიონის დამსახურებაა, მისი ჯადოსნური პოეზიის მაღლი. ეს კეშმარიტებაა, რასაც დღეს ყველა აღიარებს. 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...

ასე ამბობს ირ. აბაშიძეც:

— ნამდვილად შეიძლება ითქვას, რომ თითქმის ვერც ერთი ქართველი პოეტი, არამცთუ გალაკტიონ ტაბიძის შემდეგ, არამედ მისი თანამედროვენიც კი, ვერ გაექცნენ ამ დიდი მბრძანებლის პოეტურ გავლენას...

მერე გიორგი ლეონიძემაც მოიქნია თავისებურად:

— გალაკტიონის შემოქმედება ჯერ ხსოვნა იყო ჩვენი სიჭაბუკისა და მერე მუსიკა ჩვენი სულისაო...

შეიძლება ითქვას, გალაკტიონის მეშვიდე კითხვის პასუხიც ეს არის, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივი. საქმე ამის აღიარება კი არ არის, არამედ პასუხი კითხვაზე: „როგორ ვითარდება“... ეს კი მთელი თანამედროვე პოეზიის ღრმა ანალიზს მოითხოვს, რაც ხელის ერთი მოსმით არ გაკეთდება. წინასწარ აქაც დიდი მოსამზადებელი სამუშაოებია ჩასატარებელი. მართალია, ამ ბოლო ხანს რამდენიმე საინტერესო სტატია გამოქვეყნდა, სადაც გალაკტიონის შემდეგი პერიოდის ქართული პოეზიის მთავარ მიმართულებათა განალიზების ცდებია მოცემული, მაგრამ ეს მხოლოდ დასაწყისია. საჭიროა მონოგრაფიული ხასიათის შრომე-

ბი თანამედროვე პოეტებზე. გარდა ამისა, ქართული პოეზიის მიღწევებს მართო „გენერლები“ ხომ არ ქმნიან. ზოგიერთ „ოფიცერსა“ თუ „რიგით ჯარისკაცსაც“ შეიძლება თითო-ორი იხეთი შედეგრი ჰქონდეს, რაც იმ „გენერლების“ მკერდსაც დაამშვენებდა ორდენით. ამიტომ ვამბობ, რომ გალაკტიონის მიერ დასმულ მეშვიდე კითხვასაც უფრო ფართო მასშტაბით უნდა გამოკვლევა. ჩემდათავად ამის გამკეთებელი არა ვარ, ამიტომაც, რომ ამ შემთხვევაშიც სხვათაგან ვითხოვ დახმარებას. პირველ რიგში კი იმათგან, ვისაც დღეს ამ „განვითარების“ პასუხისმგებლობა აკისრია. მე მოკრძალებით ვთხოვე რამდენიმე მათგანს, თუნდაც ძალიან მოკლე, გაეცათ პასუხი იმ კითხვაზე, რადგან გალაკტიონი თუ ახალგაზრდებს მოუწოდებდა: „ახალი, ახალი! მოგვეცით ახალიო“, ეს, უწინარეს ყოვლისა, იმათ ეხება, ვინც ახალ გზებს კაფავს ქართულ პოეზიაში. ამას რომ ვამბობ, ასე მგონია, თითქოს გალაკტიონი დგას ტრიბუნაზე და ზარატუსტრას სიტყვებით მიმართავს თავის მოწაფეებს:

— ჯერ თავი არ მოგეძებნათ და მპოვეთ მე. აწ მოგიწოდებთ, მე დამკარგოთ და თქვენი თავი ჰპოვოთ; და მხოლოდ ოდეს ყველა უარყოფთ, კვლავ მოვალ თქვენთან. ჰეშმარიტად, ძმანო, სხვა თვლით მოგძებნით მაშინ ჩემს მიერ დაკარგულთ და სხვა სიყვარულით შეგიყვარებთ. ოდესმე კვლავ ჩემი მეგობრები შეიქმნებით და ერთის იმედის შვილნი; მაშინ მოვალ მესამედ, რათა თქვენთან ერთად ვიზიემო დიდი შუადღე.

ეს კი იქნება ის, რასაც თვითონ გალაკტიონმა „მომავალ საუკუნეთა დღესასწაული“ უწოდა..

... ახლა ვინ იტყვის, „დიდი შუადღის“ ის დღესასწაული როდის მოვა. მანამ კი ის უნდა ვთქვათ, რაც შეგვიძლია. სხვათა დახმარებაც ამიტომ ვითხოვე. ზოგი გამოეხმაურა კიდევ ჩემს თხოვნას, ზოგმაც, ალბათ მათთვის გასაგებო მიზეზების გამო, თავი აარიდა ამას. „მრგვალი მაგიდა“ კი მაინც შედგა და სასურველ დონეზეც. ამით წახალისებულმა ვიხუმრე, „მო დავსხდეთ“-მეთქი და ყველანი შემოვეწყვეთ „მრგვალ მაგიდას“. მართალია, მე მეხუთე (თუ მეშვიდე!) ბორბალივით ვტრიალებდი მათ შორის, რადგან, სათქმელი რაც მქონდა, უკვე ვთქვი, ახლა კი მოუთმენლად ველოდი, როგორ მიესადაგებოდა მათი პასუხები ჩემს მიერ გამოთქმულ აზრებს: დაადასტურებდა თუ დაუპირისპირდებოდა.

როგორცაა ეს სინამდვილეში, ამას თვითონაც დაინახავთ. მათ პასუხებს მე აქ უცვლელად ვებეჭადვ და არც ამ საუბრის უკვე მომზადებულ ტექსტში შემაქვს რამე ცვლილება.

მე მესმის, რომ ისინი ძალიან რთული ამოცანის წინაშე დგანან. აბა, ორიოდ სიტყვით როგორ უნდა უპასუხოთ გალაკტიონის მიერ დასმულ კითხვას, რაც ღრმა და ხანგრძლივ კვლევა-ძიებას მოითხოვს, მაგრამ — ესეც არაფერი! თუ ეს გალაკტიონის მეშვიდე კითხვის ამომწურავი პასუხი არაა, სწორი გეზის მომცემი მაინც იქნება...

მაშ, ასე: რა გზით მიდის ქართული პოეზია გალაკტიონის შემდეგ?

### ვახტანგ ჯავახიძე:

გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს შ ე მ დ ე ვ ქ ა რ თ უ ლ ი პ ო ე ზ ი ა წ ა ვ ი დ ა ლ ა მ ი დ ი ს გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს გ ზ ი თ . თ ი თ ქ ო ს ს ზ ე ა გ ზ ა ა რ ც ა რ ს ე ბ ო ბ ს . თ ი თ ქ ო ს გა ლ ა კ ტ ი ო ნ მ ა მ ა ქ ს ი მ ა ლ უ რ ა დ ა მ ო წ უ რ ა თ ა ნ ა მ ე დ რ ო ე ვ ე პ ო ე ტ უ რ ი ს ი ტ ე ვ ი ს შ ე ს ა მ ლ ე ბ ლ ო ბ ა ნ ი — თ ა ვ ი ს უ ფ ა ლ ი ლ ა თ ე თ რ ი ლ ე ქ ს ი დ ა ნ — ვ ი დ რ ე ვ ი რ ტ უ ო ზ უ ლ ა დ მ უ ს ი კ ა ლ უ რ ს ტ რ ი ქ ო ნ ა მ დ ე , თ ვ ი თ ი ნ ე ვ რ ს ი უ ლ ლ ე ქ ს ა მ დ ე ( პ ა ლ ი ნ დ რ ო მ ი : „ ა ი რ ა მ ზ ი ს ს ი ს მ ა რ ი ა ... “ ) . მ ა გ რ ა მ ა ქ ი გ უ ლ ი ს ხ მ ე ბ ა ა რ ა მ ა რ ტ ო უ ო რ მ ა ლ ა ა რ ა მ ა რ ტ ო გ ა ნ უ ს ა ზ ღ რ ე ლ ა დ მ რ ა ვ ა ლ ხ მ ი ა ნ ი რ ი ტ მ ი :

ღ რ მ ა ქ ვ ე ტ ე ქ ს ი ც ი ლ დ ი ს ი ნ ა თ ლ ე ტ ,  
ვ ა უ კ ა ც უ რ ი ო მ ა ხ ი ც ლ ა ლ ი რ ი კ უ ლ ი ს ი ნ ა ზ ე ტ ,  
ა მ ა ლ ლ ე ბ უ ლ ი ტ ო ნ ი ც ლ ა ზ ო მ ი ე რ ი ო მ ო რ ი ც ,  
მ ს ო ფ ლ ი ო ლ ი რ ი კ ი ს გ ა მ ო ძ ა ხ ი ლ ი ც ლ ა ქ ა რ თ უ ლ ი კ ლ ა ს ი კ ი ს გ ა მ ო ც დ ი ლ ე ბ ა ც ,  
ხ ა ლ ხ უ რ ი პ ო ე ზ ი ა ს ს უ რ ნ ე ლ ი ც ლ ა ზ ე პ ი რ ი მ ე ტ ე ვ ე ლ ე ბ ი ს მ ა ლ ლ ი ც ,  
უ ა ხ ლ ე ს ი ლ ე ქ ს ი კ ა ც ლ ა დ რ ო უ ლ ი ა რ ქ ა ი შ მ ე ბ ი ც ,  
უ რ ბ ა ნ ი ზ მ ი ც ლ ა ს ო ფ ლ ი ს ი ლ ი ლ ი ა ც ,  
პ ი რ ა ლ ი გ ა ნ ც დ ე ბ ი ც ლ ა ს ა კ ა ც ო ბ რ ი ო ი ლ ე ა ლ ე ბ ი ც ...

გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს შ ე მ დ ე ვ ქ ა რ თ უ ლ პ ო ე ზ ი ა შ ი თ ვ ი ს ო ბ რ ი ვ ი ს ი ა ხ ლ ე ე ბ ი ს შ ე ს ა ზ ე ბ ლ ა პ ა რ ა კ ი ა რ შ ე ი ძ ლ ე ბ ა . ა რ შ ე ი ძ ლ ე ბ ა ლ ა პ ა რ ა კ ი ი ს ე თ ლ ი დ ს ი ა ხ ლ ე ზ ე , რ ო გ ო რ ი ც მ ო ი ტ ა ნ ა ვ ა ჟ - ფ შ ა ე ე ლ ა მ ა კ ა კ ი წ ე რ ე თ ლ ი ს შ ე მ დ ე ვ ა ნ თ ვ ი თ გა ლ ა კ ტ ი ო ნ მ ა ა კ ა კ ი ს ა ლ ა ვ ა ჟ ა ს შ ე მ დ ე ვ . ჩ ვ ე ნ ი ს ა უ კ უ ნ ი ს ყ ო ე ე ლ ი კ ა რ გ ი პ ო ე ტ ი გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს მ რ ა ვ ა ლ წ ა ხ ა ნ ა გ ო ვ ა ნ ი პ ო ე ზ ი ა ს ა მ ა თ უ ი მ მ ხ ა რ ე ს ა გ რ ა მ ე ლ ე ბ ს ლ ა ა ვ ი თ ა რ ე ბ ს თ ა ვ ი ს ე ბ უ რ ა დ . ე ს მ ხ ა რ ე ბ ი თ ვ ი თ გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს მ დ ი დ ა რ ლ ი რ ი კ ა შ ი ი ს ე გ ა მ ო კ ე ე თ ი ლ ა დ ა რ ც ჩ ა ნ ს . ს ხ ვ ა თ ა შ ო რ ი ს , ე ს პ ო ე ტ ე ბ ი შ ე - ს ა მ რ ნ ე ვ ა დ გ ა ნ ს ზ ა ვ დ ე ბ ი ა ნ ე რ თ მ ა ნ ე თ ი ს ა გ ა ნ ლ ა ს ა მ ა რ თ ლ ი ა ნ ა ლ ი თ ვ ე ბ ი ა ნ ო რ ი გ ი ნ ა ლ უ რ პ ო ე ტ ე ბ ა დ , ი მ დ ე ნ ა დ ო რ ი გ ი ნ ა ლ უ რ ე ბ ა დ , რ ო მ მ ა თ მ ი მ დ ე ვ რ ე ბ ი ც ა კ ე ა ვ თ , მ ა გ რ ა მ ე ს მ ი მ დ ე ვ რ ე ბ ი უ კ ვ ე ე პ ი ვ ო ნ ე ბ ი ა რ ი ა ნ ...

გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს შ ე მ დ ე ვ თ ა ნ დ ა თ ა ნ ი ზ რ დ ე ბ ა მ ა ნ მ ი ლ ი გა ლ ა კ ტ ი ო ნ ს ა ლ ა „ დ ა ნ ა რ ჩ ე ნ ე ბ ს “ შ ო რ ი ს . ს ა ე რ თ ო დ , ც ო ც ხ ა ლ ი ზ ე ლ ო ვ ა ნ ი ს შ ე ფ ა ს ე ბ ი ს ა ს ვ ო ე ე ლ თ ვ ი ს ა ჭ ა რ ბ ე ბ ე ნ . ც ო ც ხ ა ლ ი გ ე ნ ი ო ს ი ს შ ე ფ ა ს ე ბ ი ს ა ს კ ი პ ი რ ი ქ ი თ

„აჭარბებენ“. ამიტომ სიცოცხლეში გენიოსსა და „დანარჩენებს“ შორის განსხვავება არც ისე შესამჩნევია. მაგრამ დრო და სიკვდილი ყველაფერს თავის ადგილზე აყენებს: შესამჩნევად იზრდება მანძილი გალაკტიონისა და „დანარჩენებს“ შორის. ამდღებულები გალაკტიონის ჩრდილში ბევრი რამ გაუფერულდა და ვადაფასდა. 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, დღევანდელი დრო, როცა გალაკტიონისგან განსხვავება იქნება პოეტის ღირსების საზომი. შეიძლება მსგავსი მოვლენა შეინიშნებოდეს კიდევ უკანასკნელი ათწლეულის ქართულ ლირიკაში, განსაკუთრებით ერთი შედარებით ახალგაზრდა პოეტის პირველ წიგნებში. მაგრამ ნუ ავიჩქარდებით, დაეცალოთ კიდევ ერთი ათწლეული მაინც...

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს შ ე მ დ ე გ ქ ა რ თ უ ლ მ წ ე რ ლ ო ბ ა ს დ ა რ ჩ ა გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს მ ა კ რ ი გ ა კ ე ვ თ ი ლ ი : პ ო ე ზ ი ა უ ლ ი დ ე ს მ ს ხ ე ვ რ პ ლ ს მ ო ი თ ბ ო ვ ს . ჭ უ შ მ ა რ ი ტ მ ა პ ო ე ტ მ ა უ ნ დ ა დ ა ი ვ ი წ ყ ო ს თ ა ე ი ს ი ზ ო რ ც ი ე ლ ი ინ ტ ე რ ე ს ე ბ ი , ა რ ა ს ო ლ ე ს ა რ უ ნ დ ა გ ა მ ო ე თ ი შ ო ს შ თ ა გ ე ნ ე ბ ი ს წ ა მ ე ბ ს დ ა უ ა რ ი თ ე ქ ა ს პ ი რ ა დ ბ ე დ ნ ი ე რ ე ბ ა ზ ე . ვ ი ნ ც გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ს პ ი რ ა დ ა დ ი ც ნ ო ბ დ ა , დ ა მ ე თ ა ნ ს მ ე ბ ა : ა მ თ ვ ა ლ ს ა ზ რ ი ს ი ა , გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ვ ე ლ ა ზ ე მ ე ტ ა დ „შ ე წ ი რ უ ლ ი“ ლ ი რ ი კ ო ს ი ა მ თ ე ლ ს ქ ა რ თ უ ლ პ ო ე ზ ი ა შ ი ...

გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს შ ე მ დ ე გ , თ უ მ ც ა ნ ე ლ ა , მ ა გ რ ა მ მ ა ი ნ ც დ ა ი წ ყ ო დ ა დ ლ ე მ დ ე გ რ ძ ე ლ დ ე ბ ა გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს ა ლ ი ა რ ე ბ ი ს პ რ ო ც ე ს ი . ჰ ე მ ი ნ გ უ ე ი ს ე უ ო გ ა მ ბ ე ლ ა ო ბ ა დ ა თ ე ქ ა : მ თ ე ლ ი ა ხ ა ლ ი ა მ ე რ ი კ უ ლ ი პ რ ო ზ ა მ ა რ კ ტ ე ე ნ ი ს „ჰ ე კ ლ ბ ე რ ი ფ ი ნ ი ლ ა ნ“ გ ა მ ო ვ ი დ ა ო . „მ ო ე ა დ რ ო , რო ც ა კ ა ც ო ბ რ ი ო ბ ა გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ტ ა მ ო ძ ე ს გ ე ნ ი ა ლ უ რ პ ო ე ტ ა დ ა ლ ი ა რ ე ბ ს“ ( გ . ა ს ა თ ი ა ნ ი ) . ა ლ ბ ა თ , მ ა შ ი ნ ა ლ რ ა ვ ე ი ს ე თ ა კ ი ე ლ ე ბ ა , ა ლ ი ა რ ო ს , რ ო მ მ თ ე ლ ი მ ე ო ც ე ს ა უ კ ე ნ ი ს ქ ა რ თ უ ლ ი პ ო ე ზ ი ა გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს ლ ი რ ი კ ი დ ა ნ გ ა მ ო ვ ი დ ა .

## ოთარ კილაძე:

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 გაებდემ 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 შემოდიოდა ჩვენს არსებაში, როგორც ჰაერი, რომელსაც ვერ ამჩნევ, ვერც გრძნობ, მაგრამ ურომლისოდაც სიცოცხლე არ შეგიძლია.

გალაკტიონს რომ ჩვენამდე ეცხოვრა, შეიძლება, თავიდანვე მეტი პატივისცემა გექნოდა არა მარტო მისი პოეზიის, არამედ მისი პიროვნების მიმართაც. ღმერთი რომ ზილული იყოს, რელიგია არ იარსებებდა. გალაკტიონს კი იმდენად შეეჩვია თბილისი, აღარავის უეკირდა 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 წამალზე გამოსული კაცივით აფორიაქებული, ანდა უბილეთო მგზავრივით, ტროლეიბუსის უკანა ბაქანზე გაჩერებული და ამ ქალაქში პირველად მოხედრილივით, სევდიანი ყურადღებით გამომზიარალი ტროლეიბუსის კარის ვიწრო შინაში. ჩვენ არ განგვიცდია მისი წარმოდგენის ტანჯვა და სიახლე, მაგრამ ჩემს თაობას, ეტყობა, ბედად ეწერა უფრო დიდი შთაბეჭდილების განცდა, ვიდრე ღმერთის წარმოდგენაა. მან ღმერთის სიკვდილი იხილა.

ის დღეები, როცა გალაკტიონი მწერალთა კავშირში ესეენა, ხაზეიმო უფრო იყო, ვიდრე სამგლოვიარო. მწერალთა კავშირი იმ დღეებში მართლა გაუდა ტამარს, სადაც ყველა მორწმუნეს შეუძლია შესვლა უფლის სახილველად. ის კი, უფალი, მშვიდად, მდიდურად, მომზიბველადაც კი, იწვა მაღალ კუბოში, ვევილებში ჩაფლული და ჩვენ, პოეტები კი არა, პოეზიის თაყვანისმცემლები, მორწმუნეთა ალტკინებით, ტანჯვანარევი ხიამით, 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 ვოვლისა, პოეზიის სიდიადის, პოეზიის მარადიულობისა და, რაც ზთავარია, პოეზიის აუცილებლობის რწმენა განვიმტკიცე 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 ხაერთოდ აღამიანის პატივისცემას ნიშნავს. მე არ შეგულება 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, ზოლო მიმბაძველობისკენ აღამიანს, ამ შემთხვევაში პოეტს, აღამიანის სულის სიღრმეთა წდომის ხურვილი კი არ უბიძგებს, არამედ ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივების უინი. გალაკტიონს მიმბაძველიც ბევრი გამოუჩნდა და ამით მან ისიც გვასწავლა, როგორი არ უნდა იყოს პოეტი.

გალაკტიონის ცხოვრება მშვენიერისადმი განუწყვეტელი ღტოლა იყო, განუწყვეტელი და ამიტომაც გამანადგურებელი სურვილი მშვენიერის შექმნისა, რასაც თანამგზავრად კატორღული შრომა, უძილობა, უმეგობრობა, აუტანელი ტკივილი, სულისშემხუთავი ეჭვი, გამაოგნებელი სინანული და იშვიათი, წამიერი ბედნიერების შეგრძნება ახლავს მსოფლიდ. შეიძლება ამის ბრალიცაა, რომ გალაკტიონის სურათიდან (რომელ ასაკშიც არ უნდა იყოს იგი გადაღებული) გაოცებული სისუფთავისა და ჩვენთვის უცხო ხისადავის გრძნობა გვეუფლება ზოლმე, რაც ამ ბედნიერი ტანჯულის სულიერი დახვეწილობის, სულიერი წრთობისა და სულიერი სიდიადის გამონაშუქია, თვალის-

თვის მიუღწეველი ვარსკვლავის შუქით რომ აღწევს ჩვენამდე და მერე დიდხანს გვაფორიაქებს, როგორც ბოლომდე გაურკვეველი, მაგრამ ბუნებრივების მანუყებელი სიზმარი.

**შოთა ნიშნიანიძე:**

გალაქიონს წილად ზედა, დიდი ნოვატორი და რეფორმატორი ვოფილივო, განსაკუთრებით ვერსიფიკაციის დარგში.

შემოქმედებას ათასი რამ მოეთხოვება, მაგრამ ორი საკითხი უმთავრესია: რ ა და რ ო გ ო რ.

ხელოვნებისთვის ალბათ მეორე უფრო მთავარია, რადგან შექმნის, სორც-შესხმის ანუ გაფორმების პროცესს გულისხმობს.

რუსთაველის შემდეგ გალაქტიონი უპირველესია, რომელმაც ვეელაზე უკეთესად, ვეელაზე უფრო სრულყოფილად და ვირტუოზული არტისტულობით მომართა (შექმნა კიდევ) ქართული ლექსის ინსტრუმენტები, გალაქტიონის საშემსრულებლო ხელოვნება შეუდარებელია.

რაც შეეხება პირველ საკითხს, რომელიც უპასუხებს კითხვაზე „რამ“, გავკადნიერდები და ვიტყვი, აქ გალაქტიონი ცოტა უფერულია, საინტერესო არაა. ის ჯიუტი ფაქტიცი, რომ გალაქტიონის თარგმნა დღემდე სასურველ დონეზე ვერ ხერხდება, იმიტომ აიხსნება, რომ ბჭკარედში მხოლოდ ეს საბედისწერო რ ა გადაღის და არა ის ჯადოქრული „როგორ“, რითაც მონუსხული ვართ ქართველები. და სანამდე გალაქტიონის ღონის აღქვატური შემსრულებელი-მთარგმნელი არ გამოჩნდება, გალაქტიონი მხოლოდ ჩვენთვის იქნება უბრწყინვალესი პოეტი.

გალაქტიონმა ალბათ პირველმა აღნუსხა წამიერი შთაბეჭდილებები, უმნიშვნელო, წერილმანი, თითქმის უჩინარი სულიერი მდგომარეობები (განწყობილებები) და აიყვანა ისინი მაღალი პოეზიის რანგში. და საქმე იქამდისაც მივიდა, რომ გალაქტიონმა, როგორც ჯადოქარმა (ხშირად!), თითქმის არაფერზე, თითქმის არაფრისაგან შექმნა უნატიფესი ლექსები.

გალაქტიონმა ადამიანის უძირო სულში და გარესსამყაროს უსასრულობაში მხოლოდ მუსიკალური სარკმლით გადაიხედა. იგი ქმნიდა მუსიკალური ხატების ფიერეერკს. მასთან ვეელაფერი: მატერიალური თუ აბსტრაქტული ნატიფ ბგერით გარსს ატარებს, ფერიც და ხურნელიც კი მარადია. მისი სტრიქონები თითქო შიშველი სულის ვიბრაციებია. მისი სმენა ჩვეულებრივი ადამიანური სმენა როდია. იგი ანგელოსურ სმენას უახლოვდება. მაგრამ გალაქტიონის ვნებათაღელვები, განწყობილებები ხშირად უშუალო ცხოვრებისეული დუდილიდან არ მომდინარეობს. მისი განცდები იმიტაციის შთაბეჭდილებას ახდენენ... ისე როგორც ცხოვრებაში მომხდარ დრამატულ, ტრაგიკულ სიტუაციას დიდი მსახიობი უფრო დიდებულად გაითამაშებს და შეიძლება სინამდვილეზეც უფრო მძაფრად განგვატდევინოს გათამაშებული როლი, აი, დაახლოებით ასეთია მისი პოეტური ნიღბები, ისინი სწორედ ნიღბებია, როლებია, მიბაძვის მიბაძვაა და არა უშუალო ცხოვრება.

გალაქტიონს ალბათ ისეთი აბსოლუტური სმენა ჰქონდა, რომ დიდი ავტორების კითხვისას, სადაც კი მაღალ მუსიკალურ რეგისტრში აყვანილ მონათესავე სულიერ მდგომარეობას წააწყებოდა, უკვე შემოქმედებითი კონ-

ტაქტი უმყარდებოდა, ხმებით ბრუდებოდა, იბანგებოდა და შეგნებულად თუ შეუგნებლად ბევრი რამე თარგმანივით გადმოჰქონდა.

თანამედროვე ქართული პოეზიის განვითარების გზად გალაკტიონის გზა არ მიმანია. ამ გზისკენ მაქვერალი შემოქმედი წინასწარ განწირული მგონია (რახან გალაკტიონს ვერ გადააჭარბებს).

შესრულების სინატიფით გალაკტიონი თითქმის ზღვარია, „რ ო გ ო რ ი ს“ ღვთაებრივი მოწესრიგება მისი ისტორიული მისია იყო, ამ მხრივ ქართული პოეზია „გამძა“, 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 ზელოვნების ნიმუში, გალაკტიონის ლექსს ვერ უტოლდება.

სხვა განმასხვავებელ ნიშნებს შორის შეიძლება დავასახელოთ შემდეგი: დღევანდელი ლექსი უფრო ვოფითია. და ამასთანავე, მოჭარბდა ფიქრის, მედიტაციის, განსჯა-ანალიზის, ე. წ. ინტელექტუალური სიმწიფისკენ 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), ერთხა და იმავე ლექსში რიტმულ-მეტრული მონაცვლეობა (მ. ლუბანიძე).

ო. ჭელიძემ ახალი ვერსიფიკაციული სქემები აღმოაჩინა.

დიდი მიდრეკილებაა თავისუფალი ლექსისაკენ, მაგრამ მისი მომხრე პოეტები ჯერჯერობით პრაქტიკულად ვერ ამტკიცებენ, რატომაა მათი თავისუფალი ლექსი მაინცდამაინც ვერლიბრი და არა ბწყკარედი (არა მართო ტრადიციული ლექსია უნიჭობის თავშესაფარი).

სიახლედ მიმანია ლექსი-ნოველა ერთი მთლიანი მეტაფორული ანდა წმინდა აზრობრივი ტიფრით, რომელშიაც ამპავის პაწია ჩონჩხი ღვეს, ე. ი. რომლის მოყოლაც შეიძლება.

## ბესიკ ხარანაული:

საოცარ გაკვირებას იწვევს იმის გახსენება, რომ ჩვენს გვერდით ცხოვრობდა გ. ტაბიძე, კაცი, რომელმაც ერთმა შეასრულა ათასების ოცნება — ავიდა პოეზიის ღიდ მწვერულზე. მთელი მისი ცხოვრება იმის მაგალითია, თუ რაოდენ ძვირი ღირს ღიდი პოეტის სახელი. არიან პოეტები, რომლებიც სიახლეს კქმნიან, მაგრამ ის, რაც გალაკტიონ ტაბიძემ გააკეთა, უფრო მეტია.

გ. ტაბიძის პოეზიამ გაამღიღრა ქართული ენა, რომელიც ახლა უკვე წარმოუღვენელია მისი პოეტიკის გარეშე. „არტისტული ყვაილებიდან“ მოყოლებული გ. ტაბიძემ, ტრადიციების მყარ ნიადაგზე მღვარამა, წაშალა მანამდე არსებული ესთეტი-

კური პრინციპები პოეზიისა და ერთმა პირველმა სხვა დიდ ქართულ 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 ღონეზე აყენებს. ეს ყველაფერი ალბათ აკაკი წერეთლის „საიდუმლო ბარათიდან“ იწყება, ამ ლექსმა ხომ რევოლუცია მოახდინა ქართულ პოეზიაში სწორედ უშუალოდ, ბუნებრივით და მუსიკალურ-რობით.

ხერთოდ 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 მივყოლებთ თვალს იმ კაცის მოღვაწეობას, რომელიც შეყვრობილია იდეით — ყველაფერი პოეზიად აქციოს, რომ ყველაფერი ვარგა პოეზიად, თუ კაცს გადოსწერი იჯობა გაანინა.

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 „არტიტულ ყვაილებს“ იწყებდა.

მე მილალატეს ძველმა რითმებმა,

ძველ მეგობრებსაც ვატყობ მე ღალატს.

ჩვენი ფანტაზიით შექმნილი ახალგაზრდა პოეტი ეძებს თავის გზას პოეზიაში. ამ ძიებაში იგი ხან თავხედა და ხან გულუბრყვილო, ერთი უკიდურესობიდან მეორეს აწვდება 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 წაივდეს? ღირს, იმას შეალოოს ძალა, რაც უკვე გაკეთებულია სხვა ქართველი პოეტების და უპირველესად გ. ტაბიძის მიერ, რადგან ეს ახალგაზრდა გალაკტიონ ტაბიძის ერთმკერობის 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 ღტოლვა, თუნდაც დამარცხდეს, ოღონდ ვაჟკაცურად დამარცხდეს! გზა, რომელიც გონებამ ერთხელ საბედისწეროდ მოხაზა, ახლა სულმა და ზორცმა უნდა გაიაროს წვალებით, ეჭვებით, უკმაყოფილებისა და უკმარისობის განუწყვეტელი შეგრძნებით.

რა სიმართლეა ამ ახლისმამიებელი კაცის მხარეზე, რითი შეიძლება დაამედლოს იგი კეოილისმსურველმა? — შეხედოს ცხოვრებას, ბუნებას: ყველაფერს უფვარს განახლება, ყველაფერი მიიღტვის სიახლისაკენ — ისიც კი, რაც განუწყვეტლივ მეორდება. გული დაიმშვიდოს, იგი არც პირველია და არც უკანასკნელი, მის შემდეგაც დაისმება ბუნებრივი კითხვა: — ახლა?! მაგრამ ადვილი სათქმელია „დამშვიდდეს“, ვის გაუვლია ეს გზა, რომ მის ბოლო წერტილში გული ამოვარდნაზე არ ჰქონდეს. მასაც გაუჩნდება მიბაძვებით, რომლებიც კიდევ უფრო დააეჭვებენ თავისი გზის სისწორეში, მასაც თავმოყვარეობისა და სიამაყის გამო მოუწევს ახალი, ჯერ ტურნაუკარბელი სამოერების 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 დაუქმყოფილებლობის და თავისი თავისაღმი ზიზ-  
ლის წლებად დაუჯდება და ასე იქნება მანამ, ვიდრე ბედისწერას არ შეებრალება აგი  
და არ იტყვის გულში — კმარა!..

ბედისწერამ იხსნა გ. ტაბიძე, მისი დაღლილი და განადგურებული სული, გა-  
ნადგურებული იმ საქმისაგან, რომელსაც ასე უმანკოდ ემსახურებოდა.

ძნელი სათქმელია, რა გზით გააგრძელებს გზას ქართული პოეზია გ. ტაბიძის  
შემდეგ, ამაზე პასუხს მომავლის პოეტები გასცემენ. დღეს კი ერთი ცხადი: ის  
თახი, რომელიც პოეზიით იყო ავსილი და რომელიც გ. ტაბიძეს ეპყრა ხელთ, ბო-  
ლომდე დატლილია!

## მეორე მან ლებანიძე:

გალაკტიონ ტაბიძის გარდაცვალების შესამე დღეს, ჯერ კიდევ დაკრძალვამდე,  
გაზეთ „თბილისის“ ფურცლებზე მე ვწერდი: „საფიქრებელია, ბარათშვილი ვერ  
გრძნობდა თავის გენიალობას; სხვაა გალაკტიონი. გალაკტიონის ცხოვრება და პოეზია  
იყო განუწყვეტელი ლტოლვა ზენიტისაკენ. გალაკტიონმა იცოდა თავისი ფასი. გა-  
ლაკტიონი „თუთშენობილი პოეტური გენია იყო“. და გამოსათხოვარ წერილს ასე  
ვამთარებდი: „გალაკტიონის დიდება არ აკლდა, მაინც ვფიქრობ, მისი ნათელი იმა-  
ტებს!“

ისე ყოველი კარგად აგზენიათ, როგორც სულ რამდენსამე წელიწადში პოეტის  
გიგანტური ფიგურა მთელი სიცხადით გამოიკვეთა მისი თანამედროვე პოეზიის  
ფონზე და სიტყვაშეუბრუნებელი მანძილით დასცილდა საუკუნის პოეტური ცხოვ-  
რების ყოველდღიურობას, რომლის წიაღშიც იგი ტრიალებდა და სადაც მას, რო-  
გორც ყოველ ძეხორციელს, თავსაც კი უტოლებდნენ. ის წყალგაღმა აღმოჩნდა და  
ახლა ჩვენ ერთმანეთს შეეჯიბრეთ მის გადიდებაში, ახალ ეპითეტებს დაეუწყეთ  
ძებნა და ისიც გვეცოტავა, რაც ცოტა ხნის წინათ გვებეერებოდა.

„უსაზღვროა გალაკტიონ ტაბიძის დამსახურება ქართული ლექსის განვითარე-  
ბის 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 გამოი-  
კვავს. უახლეს ქართულ პოეზიაში არ არსებობს პოეტი, რომელსაც ამდენი შედეგ-  
რით გაემდიდრებინოს მშობლიური ლიტერატურა. XX საუკუნის უდიდესი ქართვე-  
ლი პოეტის — გალაკტიონ ტაბიძის სახელი მშობელმა ერმა ჯერ კიდევ პოეტის  
სიცოცხლეშივე ჩაწერა უკვდავთა თანჯარსკვლავედში...“

ეს სტრიქონები, რომლებიც მე გალაკტიონ ტაბიძის საიუბილეო „რჩეულის“ სა-  
კუთარი სარედაქციო წერილიდან ამოვკრიბე, განსაკუთრებულს არაფერს ამბობს,  
იგი ტრაფარეტია, მაგრამ საყოველთაოდ აღიარებულ, გაბატონებულ აზრს გამოხა-  
ტავს დიდი მასწავლებლის გარდაცვალებიდან სულ რაღაც თხუთმეტი წლის შემდეგ.

მაგრამ ყოველივე საყოველთაოდ აღიარებული ასევე საყოველთაოდ გასაგები  
როდია ყოველთვის. გასაგებია გალაკტიონის პოეზია და უდიდესია მისი ზემოქმე-  
დების ძალა, ოღონდ გამოცანაა მრავალთათვის — საიდან მომდინარეობს ეს ძალა.  
ლაპარაკია ტექნიკურ შეიარაღებაზე, ეგრეთ წოდებულ „ხელობის“ საკითხებში, რაც  
მკითხველისათვის მიუწვდომელია და არც არის საინტერესო, მაგრამ განუზომლად  
მნიშვნელოვანია თუთ პოეტებისათვის.

ჩვენს მეგობარს, ბატონ მისხვილ კვესელავას, ამ შემთხვევაში — როგორც გა-

ლაკტიონოლოგს, აინტერესებს პოეტების ახრი 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 სვალის პოეტებმა. უზომოდ ბევრი! — ვპასუხობ მე და ერთს, ყველა პოეტისათვის მნიშვნელოვან ასპექტს გამოეყოფ.

ისევე, როგორც გურამიშვილმა მეთვრამეტე საუკუნეში, გალაკტიონ ტაბიძემ პეოცე საუკუნის გარიყრაჟზე განადიოზული ტექნიკური რეეოლუცია მოახდინა ვერსიოყიაციის დარგში, კეროდ რიტმიკის სფეროში: განაეითარა და სრულყო ძველი ტრადიციული რიტმები, დაამუშავა და მყობრ ხისტემებად აქცია აქა-იქ სტიქიურად მინიშნებული, ზოგჯერ ცალკეულ ავტორთა მიერ წინასწარგანზრახველად, შეცდომით გამხელილი რიტმები, შექმნა საკუთარი, მანამდე ქართულ პოეზიაში საერთოდ არარსებული ათუელობით რიტმი, საშუალება მოგეცა და შესაძლებლობა დაგვიტოვა კვლავაც არაერთის შესაქმნელად. მერედა, რა გახდა, ბოლოს და ბოლოს, ეს რიტმი?! საქმე ის არის, რომ ათუელობით რიტმის ფლობა, გარდა იმისა, რომ მუსიკალურად ამრავალფეროვნებს პოეტის შემოქმედებას, ამავე დროს პოეტს საშუალებას აძლევს შეუზღუდეულად ითარეშოს ბუნებრივ ფრაზათა, მშვენიერ გამოთქმათა სამყაროში, არ ჰკრიჭოს და არ განაერცოს 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 გაწაფულა, ან რომელსამე ერთს მისციეებია, რაც ერთფეროვნების დალით აღბეჭდავს მის შემოქმედებას.

რაც შეეხება ახალი რიტმების ქმნალობას — ძალიან იშვიათად!

## მუხრან მაჭავარიანი:

გალაკტიონის პოეტურ ხმაში გამოელენილი, — გალაკტიონის სმენისა და მზერის მეოხებით, ქართულმა 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 ვარიანტით.

რაც მთავარია, გალაკტიონი ერთნაირად ძლიერია მის მიერ გამოყენებული ყოველი მეტრის ყოველ რიტმულ ვარიანტში.

იშვიათია გალაკტიონით მრავალფეროვანი ხულის პოეტი.

დიდებული ქართული პოეზია წარმოუდგენელია უგალაკტიონოდ.

## ტარიელ ჭანტურია:

საყოველთაო სიყვარულის უცნაური გამხელაა აკაკის ერთი ღექსი:

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 თანალობისა და სინანულისთვის გაუჩენია განგებას.

გიყვარდეს იგი, ვინც გიყვართ, მაგრამ შეიყვართ იგიც, ვინც გპულთ!

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 ვეითხულობ 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 წამოერი გაბოროტების კვალი, მაგრამ იქ, სადაც მისი მარადიული ცხოვრებაა მოქცეული — მის პოეზიაში — მასაც, მისი დიდი მოძღვარის დარად, უყვარს ყველა: იგიც, ვინც უყვარს, და იგიც, ვინაც სძულს...

მან ეს აკაკისაგან ისწავლა! გალაკტიონი აკაკის მძლავრ მხრებს ღაყვარდნო და ისე აიწია მაღლა, რათა უფრო შორს გადაეხედა! ზოლო რა დაინახა მან ისეთი, რაც აკაკის ყოვლისმხილველ მწერასაც გამოჩინებდა — ეს საგანგებო კვლევის საგანია.

ზოგიერთებს — „ნამაყალი მზის“ უცნაური შუქით დაბრმავებულებს — არ ესმით, რომ გალაკტიონის ოპონენტობა უნაყოფო საქმეა. შეუძლებელია, ლოგიკურით ახსნა ღეთაებრივი, ცნებების მეოხებით მისწვდეს ტრანსცენდენტურს. ისიც უნუგეშოდ წაგებული საქმეა, „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“ და „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ ერთმანეთს დაატოლო ან კიდევ „ბოროტების ყვაილების“ ხსენებაზე უსათუოდ „არტიტული ყვაილები“ მოიგონო: ვისაც ქართული ჩუქურთმა ვერ გაუგია, იგი გალაკტიონის პოეზიას ვერ გაიგებს! ქართული ჩუქურთმის შესწავლისას კი ფრანგული სიმბოლიზში გზამკვლევაღ 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 ეკრი, როგორც ეკრიდი, საკუთარი შტამპით...“

პოეზიის აურაცხელი ოქროს ანლა ამ შტამპით ბრუნვაში, და მაშინვე, როგორც კი გალაკტიონის ოქროს სხვის ჯიბეში მოკრავენ თვალს, მავანნი და მავანნი იწყებენ მტკიცებას, რომ არ არსებობს სხვა ფული! მაგრამ ამ აზრს უმთავრესად ხელმოცარული ადამიანები აერცელებენ. ხელმოცარული კაცი მოკლებულია უნარს, აღიაროს მეორე ადამიანი. მაგრამ თუკი ეს აუცილებელი გახდა, მაშინ მას ათის აღიარებას ისევე ერთის აღიარება ურჩევნია: ბატონი ბრძანდებით, გვეყავს გალაკტიონი! მაგრამ მხოლოდ იგი გვეყავს და სხვა არაინი! — აი, მისი საყვარელი ფრაზა! აღიარო მხოლოდ გალაკტიონი — ეს ნიშნავს, დაამცირო თავად გალაკტიონი და დააკნინო მისი მნიშვნელობა. მარტო ერთი ნონა გაფრინდაშვილის არსებობამ ათობით საჭადრაკო 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 თანაფარლობაშია მისი ცხოვრების ლეგენდასთან. იგი ხან ოქროსმამიებელია, ხანაც ალქიმიკოსი. მისი კოლებითა და რეტორტებით საქართველოში დღესაც ბევრი სარგებლობს, ზოლო ბრწყინვალე რუს პოეტს ანდრიე ვოზნესენსკის, ავტორს განთქმული „იზოპისა“ — „ა ლუნა კანულა“, რომელიც მარცხნიდან და მარჯვნიდან ერთნაირად იკითხება, სხეებთან ერთად — დერჟავინთან, ზღვანციკოვთან, კირსანოვთან, აპოლინერთან ერთად ზოგჯერ იქნებ გალაკტიონიც უწევდეს მეგზურობას პოეზიის იღუმედლ სამყაროში. მოიგონეთ: „აი, რა მზის სიზმარია...“.

ღიას, ასეა ეს, მაგრამ ამან ნიპილიზმის საფუძველი არ უნდა შექმნას, რადგან არსებობს სხვა ფულიც, მოჭრილი სხვადასხვა შტამპით! — არსებობენ სხვა პოეტები, და მათი არსებობა გალაკტიონის დამსახურებაცაა!

უფრო შორს რომ გადავხედო, ჩემი თაობა გალაკტიონის ღონიერ მხრებს დავერდნო და ისე აიწია მაღლა. ხოლო რა დაინახა მან ისეთი, რაც თვით გალაკტიონის ყოვლისმზიდიველ თვალსაც კი შეუმჩნეველი დარჩენოდა — ეს საგანგებო კვლევის საგანია და ექსპრომტად ამის გამო საუბარი გამართლებული არ იქნებოდა. გალაკტიონს აქვს ერთი გასაოცარი ფრაზა:

„რუსთაველი მახსოვს ბავშვი...“

გრუნტელი დავივლის, როგორც კი 9 წლის რუსთაველს წარმოიდგენ... მას მართლა ახსოვდა რუსთაველი, რადგან იგი იყო ყოველთვის — რუსთაველამდე 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!

წინ, პუშკინისაკენ! — ასე ჟღერდა ნიჭიერი რუსი კრიტიკოსის სტანისლავ რასადინის მოწოდება ამ ათიოდე წლის წინათ.

წინ, რუსთაველისაკენ!

წინ, აკაკისაკენ!

წინ, გალაკტიონისაკენ! — ასეთი იქნება ამ პოეტური ღონუნგის ქართული თარგმანი (თუ პწკარედი).

ერთია ოღონდ: ეს წინსვლა ყველას სხვადასხვანაირად გვესმის.

გალაკტიონის მთელი ცხოვრება ამ წინსვლისთვის ფიქრი იყო.

„ფრთები, ფრთები გინდა!“

გვიყვარს ამ სტრიქონების გახსენება!

ფრენა გალაკტიონის საბელისწერო ჟინი იყო. მთელი თავისი ლამაზი სიცოცხლე ფრთებზე ოცნებაში გაატარა.

გალაკტიონის ფრენა 1959 წლის იმ საბელისწერო დღეს არ დამთავრებულა.

იგი სამარადისოდ გაგრძელდება, როგორც თავად საქართველო!

ეს ბოლო ფრაზა ისეა მიმართული მომავლისკენ, რომ უკვე არაფრის დაშატება არ არის საჭირო. ჩანს, ამ საუბრის დამთავრების დროც დადგა. რაც არ უნდა გავაგრძელო სიტყვა, სულერთია, იმის მეთაქვს ვერ ვიტყვი, რაც სათქმელია; სადარდებლად კი ისიც ნეყოფა, გულში „ნაგრძნობი და ნაფიქრალი“ რომ ისე ვერა ვთქვი, როგორც მინდოდა. რაც ვთქვი, იმაშიც შეიძლება ბევრი რამ ბნელი იყოს და გაუგებარიც, მაგრამ, დალოცვილებო, განა ყველაფერი ჩემი ბრალია! სენ ჟონ პერსის უწერია:

ბნელი ხარო, მე უბნებოდნენ,

ჩემი საუბარი კი ზღვას ეხებოდა...

ზღვას კი, მოგხსენებათ, ვერც ბალით დაიჭერ და ვერც პეშვით ამოწურავ. თუმცა ეს არაფერია. სხვები კიდევ სხვაგვარად

ისვრიან ბადეს („სინათლის ბადესო“, რომ აშბობს გალაკტიონი) და ასე გაგრძელდება ჟანის მოსვლამდე, ვიდრე, ღმერთმა ნუ ქნას და.. არ გაქრება:

მოგონება ღრუბლების  
მზე რომ ჩაესვენება...

ტიციანს უწერია:

— არ არის საჭირო ლოცვა იმაზე, რომ პოეტის ნიჭი აყვავდეს, როგორც არ არის საჭირო მზის ამოსვლაზე ლოცვა. მზე უნდა ამოვიდეს ყოველდღე და პოეტის სიმღერაც მალღდებოდეს, იზრდებოდეს სიახლით, სიძლიერით...

ასეც იქნება. რა დროც. არ უნდა დადგეს, გალაკტიონი თან ამოჰყვება მზის ყოველ ამოსვლას, ხელში თავის განუყრელ პორტფელს აიღებს, აკაკისებურ წვერულვასმს გრძელი, ლამაზი თითებით ჩამოიგარცხნის და ეს, მართლაც „დიდი ბავშვივით გულუბრყვილო“ ღმერთკაცი, მისთვის დამახასიათებელი მსუბუქი, თითქოს ასაფრენად მომზადებული ნაბიჯებით გაუყვება „საუკუნეთა შორ გრეხილს“ „დიდ შუადღისაკენ“. იქ კი თვითონ რომ ნახავს თავის გაგრძელებას და ისევ იმ კითხვას მოიგონებს, „რა იქნება გალაკტიონის შემდეგო“, ალბათ, ტერენციუსის მიერ ოდესღაც ნათქვამ სიტყვებს გაიმეორებს:

მე  
თვითონ  
ვარ  
ჩემი  
შემდეგი...

პოეტთა ყოველი ახალი თაობა და მთლად საქართველო კი ისე მოწიწებით შეხვდება მის მობრძანებას მომავლის „დიდი შუადღის“ დღესასწაულზე, როგორც არ ჩილ ს უ ლ ა კ ა თ უ რ ი წერს:

მტკვარი,  
არაგვი,  
ალაზანი,  
ბზიფი,  
რიონი...  
გზა, მეგობრებო!  
    მობრძანდება გალაკტიონი!

მთრთოლვარე აზრი,  
გადაწული სიმწრით თითები.  
სიტყვა — ჩავერღზე გაბნეული მარგალიტები,

გრემი,  
გელათი,  
ნიკორწმინდა,  
ჯგარი,  
სიონი,  
გზა, მეგობრებო!  
    მობრძანლება გალაკტიონი!

ნათელი სული,  
იისფერი ზეცის თაენი.  
მამულის გრძნობა –  
ის, ყველაზე უურო მთაყარი!  
უშაა,  
თეთსულდი,  
მხარი –  
ლურჯი კავკასიონი...  
გზა, მეგობრებო!  
    მობრძანლება გალაკტიონი!

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

### ნ ა წ ი ლ ი პ ი რ ვ ე ლ ი

#### I. წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია,

მაშინ ეპოქა გათავდა ღიღი...

1. ეშმაკის ბადე	3
2. ახალი ლანდი	8
3. ნათხოვარი წერაყინები	11
4. ზე ცხოვრებისა და პოეზიისა	14
5. სიმაღლე ლაქვარდთა	18
6. ის მწვერვალები	22
7. გოლი თაფლისა	26

#### II. ათასი საუკუნის მთელი ტრაგედია

მოსდევს მოგონებას, როგორც ანათემა...

8. წამებაჲ სულისაჲ	28
9. მარადიული გუშინ	33
10. მომავლის აწმყო	36
11. უპოროზონტო არსებობა	40
12. ორი ასპექტი	45

#### III. მხოლოდ შექთა კამარა

ვერაფერმა დაფარა...

13. შუქჩრდილები	51
14. ვნებიანი მწუხარება	53
15. ნაწამები ჭებანი	56
16. ლურჯჲ ცხენები	61
17. არარსებული არსებობა	64
18. მიუწვდომელი სანთლები	68
19. აპოკალიფსის გახსენება	71

#### IV. სულს სწყურია საზღვარი,

როგორც უსაზღვროებას...

20. სწორხაზოვანი წრე	75
21. წარმოშობათა საიდუმლო	79
22. ცეცხლის თვალი	82

V. იუოს მზეთა ორგია

და მავია მთვარისა...

23. მზის სათავე	85
24. ორი სტიქია	89
25. მზის რექვიემი	91

VI. სამუდამო — როგორც ღმერთი,

დაუძლევი ვით სატანა...

26. მესამე ერთი	98
27. ღამის სევდა	104
28. ის მესამე	105
29. შემოქმედი სული	107
30. ღემონის ფიალა	109

VII. ჭერ არასდროს არ შობილა,

მთვარე ასე წუნარი...

31. ოქროს თასი	115
32. ცერიანი ბალახი	117
33. წმინდა არსებობა	121
34. მოაზროვნე ბუნება	123
35. მგრძნობიარე ყვავილები	130
36. გვირგვინოსანი გაზაფხული	134
37. მთვარის ჩრდილები	136
38. ყალიონიანი ღამე	139

VIII. იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს

და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს...

39. მეთორმეტე ბულბული	144
40. ფერადი მუსიკა	146
41. იისფერი სიტყვები	148
42. მომღერალი ცისარტყელა	151

IX. უსიყვარულოდ მზე არ სუფევს

ცის კამარაზე..

43. სიყვარულის ინტეგრალები	157
44. თეთრი შაშვი	162
45. ცეცხლის ენა	165
46. უცხო სტუმარი	167
47. სიახლოვის სიშორე	169
48. ლოდინის სიმღერა	174
49. აკტეონი, ძეა არისტეას	176

**X. მიდიხარ... აღარ დაგემდურება**

არც მიწიერი, არც ზეციერი...

50. მოუნათლავი ღამე	180
51. მილიარდი მზე	182
52. უკვდავების ბინადარი	185

**ნ ა წ ი ლ ი მ ე ო რ ე**

**XI. ოცნება, ნახაზი**

საგანთა უარიით...

53. ბორკილებდადებული ჰარმონია	189
54. ხატი და სახატე	194
55. სამსახეობა ერთისა	196
56. ჭაშნიკი	201
57. აბსურდული დიალოგი	204

**XII. აღმოცენების წამიდანვე**

გაჩნდა ლირიკა...

58. ერთნაირობის სხვადასხვაობა	212
59. ამაყი სიჩუმე	217
60. მოშინაურებული საგნები	221
61. შეუქმნელ არსებათა ჩრდილი	225
62. სტილი და ადამიანი	230
63. ტირეზიას მოლოდინი	235

**XIII. ლექსთა შეჯიბრებაზე**

მხოლოდ ინტეგრალები...

64. უკანასკნელი საზღვარი	242
65. უმაღლესი გზა	249
66. კვანტური ბიძგები	257
67. უხილავის ხილვა	259

**XIV. მე ვხედავ სიზმრებს,**

არა თქვენებურს...

68. გამოუთქმელი შეტყველება	262
69. მონათლული ქვეები	270
70. თვალთა სიზმარი	273
71. პილატეს კითხვები	279
72. მსახურება სულისა	285

XV. მე ვიხსნი ნილაბს,  
 მოშეცით რაში..

73. სიტყვა-აფროდიტე	289
74. ქარის ტოტები	294
75. ცრემლის ბურთი	299
76. გრაალის კოშკები	302
77. სხვა თვითონ	305
78. სულის ნილაბი	310
79. მეორე მე	312

XVI. უღერს ქვის ჰარმონია,  
 დარობს რაშლი დარი..

80. საგანი პლიუს რაღაც .	316
81. ინტეგრალური მეტაფორები	318
82. ნამისარი მზე .	323
83. ქარის ღიმილი	324
84. მეათე მთვარე	326

XVII. ლურჯო მონტევიდეო,  
 ვიწრო ხელთათმანებით...

85. რიტმული ლანდები	331
86. დაცემული ანგელოზი	336
87. ქაოსის ხველება	340
88. გრძელი სისხლი	344
89. ორგვარი ღირსება	349

XVIII. ვინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს,  
 ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს...

90. ქვის სიმფონია	351
91. ხმოვანი ხაზები	355
92. რთული უბრალოება	359

XIX. დემონი ექვით სავსე მხატვარის  
 და სეგანტინის Ave Maria...

93. ორი მხარე . . .	365
94. მოგზაურობა ელდორადოში	367
95. შეშეცნება წარმოდგენაში	371

**XX. მშრალ სიტყვების ამარა**

ულაზნოში ღელღება...

96. მაგის არბალეტი	375
97. სულის ალგებრა	378
98. კენჭების წუნა	384

**XXI. ო, შვიდი... ო, შვიდი წელი...**

ოქროსფერ, ოქროსფერ ნავით...

99. შვიდი სვეტი	389
100. ისევ ის შვიდი	393

**XXII. სძინავს ბნელ ხეულებში**

გამოუცნობ ქიმერებს...

101. შვიდი, პლიუს ან მინუს ერთი	398
102. რუბიკონის გადალახვა	400
103. არსებობის მწვერვალი	406
104. სუბლიმური ნახტომი	409
105. კირვეული მეზობლები	411
106. ხელოვნური სამოთხე	414
107. ჰერკულესის თასი	417
108. დიდი წამი	423

**XXIII. ეღარებოდა შეშლილ ბეთპოვენს**

დაუნდობელი და მომღურავი...

109. აპოკალიფსის მხედარი	428
110. სულიერი მრავალფეროვნება	432
111. სიმულტანური ბურუსი	436
112. ცოცხლად დამარხვა	442
113. შემწვარი პოეტი	444
114. შეშლილი ბეთპოვენი	447

**XXIV. ხაკმარისია ქაოსის შერხევა,**

იფეთქებს ერთხელვე...

115. მოლანღება ასი ათასი	450
116. შეკაზმული ცხენი	453
117. მოცეკვავე ვარსკვლავები	457
118. ქაოსის მხატვარი	460

**XXV. შეგებრალება თვითონ კენიცი,**

თუკი პოეტის ქვია სახელი...

119. ეკლიანი შუბლი	464
120. ნების რკალები	471

121. შიში დიდი ოცნებისაგან	473
122. ყელგამოჭრილი მინდვრები	475

**XXVI. გახსოვს, ტოტი ქარისა,  
აქანებლა მთვარესა...**

123. უსრულო საზღვარი	481
124. უცხო სიმსუბუქე	486
125. ღვთაებრივი ბოდვა	488
126. აღსარება	491

**ნ ა წ ი ლ ი მ ე ს ა მ ე**

**XXVII. ოდეს ფანტომებს დაენდომები,  
ვით გადარევა პაგანიონისა...**

127. სულიერი უნივერსუმი	496
128. მეექვსე გრძნობა	503
129. მუსიკალური ფერწერა	506
130. სიტყვის აჩრდილი	509

**XXVIII. მუსიკა იგი,  
ჰოი, მგოსნებო...**

131. მზის ორკესტრი	513
132. ამორძალების ბრძოლა	515
133. შეშლილი ოფელია	522
134. მთვარის ტყუპები	525

**XXIX. ქვეყნად კვლავ მოდის  
დაფარულთა ფერთა ხსენება**

135. საწყისის ჰარმონია	529
136. ეამის მოსვლა	533

**XXX. ეპოქის გედი  
ოცნებას მღერის...**

137. მათემატიკური სინტაქსი	536
138. მეორე სიდიდე	540
139. საკუთარი სილამაზე	542
140. ჰქრთან თებერვალები	544
141. მთვარის ტყუპები	548
142. ცოცხალი ქნარი	552

**XXXI. მანგი ახალი ძიების,**  
**სიმღერა ვალკირიების...**

143. კაპიტანი, შტურმანი და მესაქე	558
144. ოთხის მეხუთე . . .	565
145. აკუსტიკური აზრი .	568
146. 50 „ღიახ“ და 500 „არა“ .	570
147. მუსიკალური აკორდები .	577
148. ხელის გული .	582

**XXXII. მაგრამ თუ შენში არის გენია**  
**და ისიც კიდევ გაუგებარი...**

149. ხმამალალი ღუმელი	586
150. გონებაბახვილური არაფერი	589
151. Unio mistika	491
152. ფარული სახე	595
153. წმინდა ემბაზი	600

**XXXIII. წმინდა სინათლის დიად ბაღეში**  
**ისე ცოტაა გასაგებელი...**

154. სიტყვა და ლოგოსი	605
155. მაკროკოსმოსის ნიშნები	610
156. შექმნილი სამყარო	613
157. Ars poetica	618

**XXXIV. იმ მდინარის გეშინოდეს,**  
**რომელიც არ ხმაურობს...**

158. ფოლადის ბურჯები	622
159. ფერმიხდილი მზე	627
160. ბაბილონის გოდოლი	631
161. სახე და სიმბოლო	638
162. გოლგოთის ყვაეილები	642

**XXXV. ჩემთვის დღესავით არის ნათელი,**  
**რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა...**

163. პორიზონტიდან ზენიტამდე	648
164. მრგვალი მაგიდა .	652

რედაქტორი ნუკრი აბესაძე  
მხატვარი ელგუჯა ამაშუკელი  
მხატვრული რედაქტორი კარლო ფაჩულია  
ტექნიკური რედაქტორი ივანე ხუციშვილი  
კორექტორი ელენე უვანია  
გამომშვები ნელი მანაგაძე

გადაეცა წარმოებას 1.VI.76 წ.  
ხელმოწერილია დასაბუქდად 25.IV.77 წ.  
საბუქდი ქალაქი №1 60X901/16.  
ნაბუქდი თაბახი 42,25.  
საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 36.32  
უე 00390. ტირაჟი 5000, შეკვ. № 1944  
ს. ბ. № 477  
ფასი 4 მან.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“  
თბილისი, მარჯანიშვილის, 5

საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა,  
თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19  
Типография АН Груз. ССР,  
Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19