

გალაკტიონის
პოეტიკა &
რიტორიკა

1915-1927

მამა შათროშვილი



გამომცემლობა
«ლოგოს პრესი»

**გამომცემელი
ლაშა ბერაია**

- © ლოგოს პრესი, 2004
- © ზაზა შათირიშვილი, 2004

ISBN 99928-927-1-4

გამომცემლობა "ლოგოს პრესი"
ილია ჭავჭავაძის გამზირი 13, თბილისი 0179
ტელ. 25-02-58, ვებსაიტი: www.logospress.com.ge

ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში.

მამუკა ბარათაშვილი

*Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.*

უილიამ ბატლერ იეიტსი

*Большое время – бесконечный и незавершенный диалог,
в котором ни один смысл не умирает.*

მიხაილ ბახტინი

შინაჩისი

| | |
|---|----|
| წინათქმა | 13 |
| შესავანი: სანჯი ბანჯ(ქ)ტიონი | 19 |
| I. ჰოჯის სანი დი ინიჯი ქონოტოჰონი: | |
| <i>ქიტიტი უჰიტიტი</i> ინჯინანტიანი მოტიჰი _____ | 27 |
| ჰოჯი – დლეჰი მამა _____ | 27 |
| სანახის ჰოჯის დიება _____ | 37 |
| სანახი დ ბალი _____ | 55 |
| 1. მოჯდოეჰი დ დანჯიეჰი სანახიეჰი _____ | 55 |
| 2. ბალი დი _____ | 64 |
| შემოდგომა – ჩამავალი ში – სლამი _____ | 76 |
| II. ინჯინანტიანი მოტიჰი – ტიჰოტოტი – | |
| ინჯინანტიანი: 1915-1927 წ. _____ | 89 |
| თემატიეჰი დიეჰი დ <i>შეიეჰი</i> მოტიჰი ანალიზი _____ | 89 |

| | |
|--|-----|
| ბადაჯტიონის ჰოეზიის გიამატიკიდან _____ | 95 |
| 1. თანდებელის ჰოეტიკა _____ | 95 |
| 2. კიხადელი ნყობა _____ | 95 |
| 3. "ნეგატიუნი" ბგეხნეხა _____ | 96 |
| "ძველი სანახელი" 1927 წლის ეხებულში _____ | 99 |
| ტიმოლოგია – ინტეხეუქსტუადობა – ნახატვი _____ | 102 |
| უახის ჰოეტიკა _____ | 109 |
| მოთოხტი და აჯაჯის ეპიტათია _____ | 111 |
| მაშელი და ბახათაშვილის მიხანი _____ | 114 |
| "გოთიკუნი ელსეხისს" სიბნელე _____ | 116 |
| ეღახი და ყოხანი _____ | 121 |
| "ჯახიზის დაგმობა" და თეოფილ გოტიეს მოქელისეუბის ნოსტადგია _____ | 123 |
| გემი "დაღანდი", ტიციან ტაბიძის ჰეტიხბუხტი და ხუსელი ეტიეხატუხის "ჰეტიხბუხტის ტუქსტი" _____ | 125 |
| ელსტოევისნი ატიისტურ ყვავილებში _____ | 129 |
| ბადაჯტიონი და ბლონი _____ | 131 |
| ბადაჯტიონი და ბიოესოვი _____ | 137 |
| | |
| III. ხუსთავჯილის ხუსევისნი ქახთვი ჰეტიხბუხტი და ბადაჯტიონის ბახიანისბუხტი ნახატვი _____ | 141 |
| ფიქციუნი ნახატვი და აღგოხიელი ელსეხისი: ეუფიისტყომონის ხეცევისია XVI–XVIII სს-ში და ვახტანგ VI-ის თახტმანება _____ | 141 |
| ნაციონადელი ნახატვი _____ | 148 |
| ბადაჯტიონის "ახალი ხუსთაველი": ეხო – ხევილეცია – მესიანისტიუნი ნახატვი _____ | 153 |
| ბადაჯტიონის შემდეგ _____ | 160 |

| | |
|--|-----|
| ბოლოთქმა: სანი ქახთუნი სანიტუხანტუი | |
| ჯანონი_____ | 167 |
| შანიშვანი_____ | 173 |
| ბიბლიოგრაფია_____ | 193 |
| საძიებელი_____ | 199 |
| საქუთაი სახელთა საძიებელი_____ | 199 |
| გადანტონის ჰოვზის ხრეული ინვაიონტელი სატებისა და მოტივების საძიებელი_____ | 204 |
| ცნებათა საძიებელი_____ | 205 |

მკითხველის წინაშე წარმოდგენილი წიგნი 5 წლის განმავლობაში იქმნებოდა. 1997 წლის ნოემბერში დაიწერა მონოგრაფიის პირველი გვერდები, ხოლო 2002 წლის ოქტომბერში მუშაობა ფაქტობრივად დასრულდა.

მონოგრაფიის შესავალი (“სახელი გალაკ(ქ)ტიონი”) იმის გარკვევას ეძღვნება, თუ რამ განაპირობა აკაკის ეპიგონიდან გალაკტიონის “ძლიერ პოეტად” ქცევა.

მონოგრაფიის პირველ თავში (“პოეტის ხატი და ლირიკული ქრონოტოპოსი: არტისტული ყვავილების ინვარიანტული მოტივები”) ჩვენ ვიკვლევთ გალაკტიონის მეორე პოეტური კრებულის – *Crâne aux fleurs artistiques*, ანუ *არტისტული ყვავილების* (1919 წ.) – თემატიკას, მის ინვარიანტულ მოტივებს, ე. ი. მოტივებს, რომელთაც გამეორებადობა და სიმყარე ახასიათებს.

ინვარიანტული მოტივის [ჟოლკოვსკი, შნეგლოვი, 19] კონცეპტი გენეალოგიურად რუსულ ფორმალიზმს უკავშირდება. უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ რ. იაკობსონის აწ უკვე კლასიკური ნაშრომი, რომელიც პირველად პრალაში ჩეხურ ენაზე გამოიცა – *Socha v symbolice Puškinově* [იაკობსონი 1987, 145-180], სადაც იგი პუშკინის შემოქმედებაში სკულპტურის ინვარიანტულ მოტივს გამოყოფს. ასევე პიონერული იყო იაკობსონის ძიებები სტილისტური ინვარიანტების კვლევის კუთხით [იაკობსონი 1983, 462-482].

მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენ ინვარიანტული მოტივების ანალიზისას არ შემოვიფარგლებით მხოლოდ ამა თუ იმ პოეტის შემოქმედებით, მაშინ დავინახავთ, რომ ეს მოტივები უკვე აქტუალიზებულია სხვა პოეტებთან წინარე ტექსტებში. ამიტომაც მიემართავთ მ. რიფატერის თეორიულ მოდელს, რომელიც ერთდროულად წარმოადგენს როგორც ტექსტის გენერაციის აღწერას, ისე ინტერტექსტუალობის თეორიას. რიფატერის მიხედვით, პოეტური ტექსტი ერთი რომელიმე (თემატური, სიმბოლური, საზოგადოდ, ნებისმიერი) სტრუქტურის ვარიაციას წამოადგენს [რიფატერი 1978, 6]. ამ სტრუქტურას, რომელიც არ ჩნდება ტექსტის ზედაპირზე, რიფატერი მატრიცას უწოდებს. ტექსტის გენერაცია ესაა მატრიცის, ანუ ინვარიანტის გაშლა მისი სხვადასხვა ვარიანტების მეშვეობით [რიფატერი, 1978, 18-19; რიფატერი 1983, 53-54]. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ნებისმიერი მატრიცა უკვე წინარე ტექსტშია, ამიტომ თითოეული ტექსტი წინარე “სხვისი სიტყვის” (მ. ბახტინის ტერმინი რომ გამოიყენოთ [ბახტინი, 88 და შემდეგ]) გაშლაა. ამიტომაც ჩვენ ყურადღებას ვაქცევთ არა ოდენ ამა თუ იმ მოტივის რეალიზაციას გალაკტიონის პოეტურ სამყაროში, არამედ მის წინა “ისტორიასაც”, ანუ ინტერტექსტულობას. ამგვარად გაგებული ინვარიანტული მოტივი სხვა არაფერია, თუ არა ლიტერატურული კლიშე (*locus communis*, “საერთო ადგილი”), ციტატა ანდა სხვ. ინტერტექსტუალური “წარმონაქმნი”, რომელთაც მ. რიფატერი ჰიპოგრამის კონცეპტში აერთიანებს. რიფატერის თანახმად, ჰიპოგრამა შემდეგნაირად განიმარტება:

“...The production of the poetic sign is determined by hypogrammatic derivation: a word or phrase is poeticized when it refers to (and, if a phrase, patterns itself upon) a preexistent word group (კურსივი ავტორისაა – ზ. შ.). The hypogram is already a system of signs comprising at least a predication, and it may be as large as a text. The hypogram may be potential, therefore observable in language, or actual, therefore observable in a previous text” [რიფატერი 1978, 23].

ტრადიციული ლიტერატურის ფარგლებში ჰიპოგრამა შეიძლება გავიანზროთ როგორც ტოპოსის [კურციუსი, 79] სინტაგმური ხორცშესხმა. თუმცა უპრიანი იქნება იმის

გათვალისწინებაც, რომ რომანტიკულ და პოსტრომანტიკულ ლიტერატურებში ტოპოსი აღარაა ისევე კონვენციურად აუცილებელი და ჟანრის კატეგორიაზე რეგლამენტირებულად მიბმული, როგორც ანტიკურობაში, შუა საუკუნეებსა და კლასიციზმში. XIX ს-ში ტრადიციული რიტორიკის დემონტაჟი იმასაც განაპირობებს, რომ ტრადიციული ტოპიკა (იხ.: [კურციუსი, 79-105]), რომელსაც კლასიციზმის ჩათვლით სრულიად შეგნებულად მიმართავენ, არსებითად იცვლება და დეფორმირდება.

მონოგრაფიის პირველსავე თავში ლირიკული ქრონოტოპოსის საკითხსაც ვიკვლევთ. როგორც ცნობილია, ქრონოტოპოსის კონცეპტი ლიტერატურულ თეორიაში მ. ბახტინმა შემოიტანა [ბახტინი, 234-35]. *არტიტული ყვაეილების* ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ლირიკული ქრონოტოპოსი სასახლე და ბაღია, რომლებიც ხშირად სინტაგმურ წყვილსაც ქმნის. ერთი-ერთი არსებითი შეკითხვა, რაზეც პასუხის გაცემა ამ თავში გვსურდა, ისაა, თუ რა მოსდის 1919 წლის კრებულის ლირიკულ “მე“-ს ამ ქრონოტოპოსში და, პირიქით, რა “გაელენას ახდენს” ლირიკული “მე” მასზე. ამასთან ერთად, აქ წამოიჭრება ლანდშაფტისა და სუბიექტის ურთიერთმიმართების საკითხი. როგორ უნდა გავიაზროთ *არტიტული ყვაეილების* ლანდშაფტები, როგორც სიმბოლური თუ ალეგორიული? აქ ჩვენ ვეყრდნობით სიმბოლოსა და ალეგორიის, სიმბოლური და ალეგორიული პეიზაჟების ვ. ბენიამინისეულსა [ბენიამინი 1978, 138-167, ბენიამინი 1977, 159-189] და პ. დე მანიისეულ გააზრებას [დე მანი, 187-228], რომელთა თანახმად, ალეგორია – დროითობის, ხოლო სიმბოლო ერცეულობის (სივრცით) კატეგორიებში განიხილება.

მონოგრაფიის მეორე თავი (“ინვარიანტული მოტივები – ტროპოლოგია – ინტერტექსტუალობა: 1915-1927 წწ.”) ეძღვნება გალაკტიონის რიტორიკის, თემატიკისა და ინტერტექსტუალობის კერძო ასპექტებს. აქ 1919 წლის კრებულთან ერთად საანალიზო სივრცეში 1927 წლის კრებულაც შემოდის. მაგრამ დროდადრო ჩვენ უფრო შორეულ ექსკურსებსაც ვახორციელებთ გალაკტიონის გვიანდელ პოეზიაში.

მონოგრაფიის მესამე თავი – “რუსთაველის რეცეპცია ქართულ კულტურაში და გალაკტიონის მესიანისტური ნარატივი” – გარკვეულწილად სცილდება ჩვენი ნაშრომის ძირითად თემას, მაგრამ მხოლოდ ერთი მიზნით – რათა უფრო ფართო კონტექსტის გათვალისწინებით მოინიშნოს გალაკტიონის ახალი პოეტიკის (1915-1927 წწ.) ადგილი ქართულ ლიტერატურაში. რუსთაველის რეცეპციის¹ ისტორიის კვლევა ყველაფერთან ერთად იმიტომ დაგეჭირდა, რომ გაგვეჩვენა გალაკტიონის პოეტური იდეოლოგია 1927 წლის კრებულის შექმნის პროცესში.

ჩვენი ნაშრომის ბოლოთქმაში (“სამი ქართული სალიტერატურო კანონი”) გამოყოფთ სამ კანონს ქართული ლიტერატურის ისტორიაში – “კლასიკურ კანონს” (XVI-XVIII სს.), “ნაციონალურ კანონს” (XIX ს-ის 60-იანი-XX ს-ის 20-იანი წწ.) და “ახალ კანონს” (XX ს-ის 30/50-იანი წწ.-XXI ს-ის დამდეგი).² ჩვენი აზრით, რუსთაველი დღემდე წარმოადგენდა ამ სამი სალიტერატურო კანონის ისტორიული უწყვეტობის სიმბოლოს, ხოლო გალაკტიონ ტაბიძე კი უკანასკნელი ქართული სალიტერატურო კანონის უკანასკნელი კანონიზებული ავტორია, რომელიც XX ს-ის 60/80-იან წწ-ში მასობრივსა თუ ელიტურ რეცეპციებში რუსთაველსაც კი გაუტოლდა.

გალაკტიონის ყველა ტექსტი მოხმობილია შემდეგი გამოცემის მიხედვით: გალაკტიონ ტაბიძე. *თხზულებები თორმეტ ტომად*. თბ.: “საბჭოთა საქართველო”, 1966-75. რიგ შემთხვევებში ჩვენ ვიყენებთ შემდეგ ორ გამოცემას: გალაკტიონ ტაბიძე. *Crâne aux fleurs artistiques*. თბ., 1919 და გალაკტიონ ტაბიძე. *ღექსები*. თბ., 1927.

ნაშრომის ზოგიერთი ნაკვეთი გამოქვეყნებულია სამეცნიერო პერიოდიკაში. წინამდებარე გამოცემისთვის ისინი საფუძვლიანად გადაამუშავდა, ზოგიერთ შემთხვევაში კი კონცეპტუალურად განახლდა:

სახელი გალაკტიონი, *აფრა*, 3 (1998), 54-56.

ეპიტაფიის პოეტიკა და “სკულპტურული მითი” (გალაკტიონ ტაბიძის *ოფორტი*), *ახალი პარადიგმები*, 1 (1998), 45-52.

სიფითრე და სიბნელე: ინტერტექსტუალობა *არტიტულ ყვავილებში*, *ახალი პარადიგმები*, 3 (1999), 11-28.

რამდენიმე ტროპოლოგიური და ინტერტექსტუალური ექსკურსი (*შემოდგომა "უმანკო ჩახახების" მამათა საყანგში*), სჯანი (ყოველწლიური ლიტერატურულ-თეორიული სამეცნიერო კრებული), 2 (2001), 91-96.

სასახლის პოეტის დიდება (გალაკტიონ ტაბიძის *არტისტული ყეაილები*ს ინვარიანტული მოტივებიდან), *Academia* (ისტორიულ-ფილოლოგიური ჟურნალი), 3 (2002), 37-43.

ესარგებლობთ შემთხვევით და მადლობას ეუხდით იმ ადამიანებს, რომელთა გარეშეც ეს წიგნი არ შედგებოდა ან არ ექნებოდა ის სახე, რომელიც ამჟამად აქვს:

დიდ მადლობას ეუხდით მეგობარსა და კოლეგას, ფილოლოგ *მერაბ ღაღანიძეს*, რომელიც ხელნაწერში გაეცნო ჩვენს ნაშრომს და ბევრი შენიშვნა თუ მნიშვნელოვანი მოსაზრება გაგვიზიარა. ამასთანავე, განსაკუთრებული მადლობა გვსურს გადავუხადოთ მას იმ ფასდაუდებელი დახმარებისათვის, რომელიც ჩვენი ნაშრომის III თავზე ("რუსთაველის რეცეპცია ქართულ კულტურაში და გალაკტიონის მესიანისტური ნარატივი") მუშაობისას გაგვიწია.

ასევე გვსურს მადლობა გადავუხადოთ მეგობარსა და კოლეგას, ფილოსოფოს *გიგა ზედანიას*, რომელიც თითქმის პირველი დღეებიდანვე თვალს ადევნებდა ჩვენს მუშაობას მოცემულ მონოგრაფიაზე. იგი ხელნაწერში გაეცნო ნაშრომს და მრავალი საყურადღებო შენიშვნა და მოსაზრება მოგვაწოდა.

ზაზა შათირიშვილი

შესავალი: სახელი ბადახ(ა)ტიონი

არსებობს მოსაზრება, რომ დედის სიკვდილმა განაპირობა პრუსტის, როგორც მწერლის დაბადება, რომ წერის მეშვეობით პრუსტი ცდილობდა “სამოთხეში (ე. ი. დედასთან) დაბრუნებას” [პოდოროგა, 256]. გალაკტიონის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ აკაკის სიკვდილმა განაპირობა მისი, როგორც “ძლიერი პოეტის” (პ. ბლუმისეული გაგებით) ¹ დაბადება. 1915 წლიდან მოყოლებული იქმნება ტექსტების მთელი სერია, რომელიც წარმოგვიჩენს, რომ აკაკის ეპიგონიდან ის იქცა “ძლიერ პოეტად”. ²

სწორედ აკაკის სიკვდილის შემდეგ ჩნდება გალაკტიონის პოეზიაში “მკედარი (დაღუპული) მამის” ინვარიანტული მოტივი. ³ გალაკტიონის ახალი პოეტიკის მეორე დამახასიათებელ ნიშნად კი ის გვევლინება, რომ *არტიისტული ყვაეილებიდან* მოყოლებული 1927 წლის კრებული ჩათვლით მის პოეზიაში კონტაქტი ან საერთოდ ვერ ხორციელდება, ან ადგილი აქვს კატასტროფულ “კონტაქტს”, სამუდამო განშორებას: “ამაოდ დაგენდე და ჩვენ ერთმანეთი / ამაოდ გეინდოდა! მშვიდობით მარადის!” (*ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი*), “ნისლის, სულის და ქარის – / ლაკმე, სადა ხარ, ლაკმე?” (*ჭიანურები*), “შენ კი სადა ხარ ამდენი ხანი? / რისთვის, ან ვისთან? არ ვიცი არა!” (*ვერხეები*), “მოველი ღამეს და შენ, სულამით! / ჩემს მკვლელ მიუვალ ღამეს მოველი... // შემოდ-

გომის ცა - ასე დამწვარი, / უჩინარ ჭკნობის ალთა და-
რვეით / ტბას დაეცემი უხმოდ, მკედარივით!" (*გობელე-
ნი*), "მიედვიოდით მხარდამხარ / და დრო გვეუარესა, / აწ
არ ვიცი სადა ხარ / და რომელსა მხარესა." (*"გაგონდება
თუ არა..."*). კონტაქტის ეს ერთადერთი ფორმა "სიახლო-
ვე-სიშორის" დიალექტიკას ეფუძნება: "რაც უფრო შორს
ხარ, მით უფრო ეტკბები! / მე შენში მიყვარს ოცნება ჩე-
მი, / ხელუხლებელი - როგორც მზის სხივი, / მიუწვდო-
მელი - როგორც ედემი." (*რაც უფრო შორს ხარ*), "სიშო-
რის შენის სიახლოვე, მარადის მძაფრი, ... // და სიახლო-
ვის სიშორეში, კელაე უფრო შორი / მისვლა ყელამდე..."
(*სიშორით შენით*), "მერი, ჩემო შორეულო მერი" (*შენ
ზღვის პირად*), "შორეული ქალის ეშხი / მოვა... მაგრამ
როდის?" (*მარიაშანტუანეტა*), "ენატრებოდით ფრთებს სი-
თამამე / უზრუნველობის, შენი სიშორის! / მაგრამ უეც-
რად ვილაც მესამე, / ვილაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შო-
რის." (*ედგარი მესამედ*), "ის ახლობელი იყო სულ შო-
რი..." (*ის ღირიყორი*).

უნდა აღინიშნოს, რომ *არტიტულ ყვაეილებამდე* გა-
ლაკტიონი უშვებდა მედიაციის გარკვეულ ფორმებს და
ქმნიდა მედიატორულ ფიგურებს. შეიძლება გაეიხსენოთ
რამდენიმე ადრეული კიჩი მისი პირველი, 1914 წლის კრე-
ბულიდან - *გურიის მთებს, მე და ღამე, მესაფლავე* - სა-
დაც შეეტლე, მესაფლავე და ღამე ფლობენ მედიაციურ
სიბრძნეს საიდუმლო ცოდნის, საღი აზრისა თუ სწორი
მიმართულების სახით. მედიაციის სრული გადაფასება
ხდება ტექსტში, სადაც მოთხრობილია კატასტროფული
კონტაქტის შესახებ: "...ან 'მესაფლავეს' რისთვის ვმღე-
როდი, / ან ვინ ისმენდა ჩემს 'მე და ღამეს'." (*მერი*). შეეტ-
ლე, მესაფლავე, ღამე, როგორც მედიაციის ფიგურები, 1915
წლიდან მოყოლებული კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობას.
რჩება მხოლოდ მე, როგორც ერთადერთი შესაძლო სხეუ-
ლი: "როგორც ერთია ქვეყანა მთელი, / ისე ერთია გა-
ლაკტიონი." (*წელიწადები წაელიან ძველნი*). რაც შეეხება
მერის, იგი წარმოადგენს ფიგურას, რომელთანაც ურთი-
ერთობა შეიძლება მხოლოდ მაქსიმალური სიშორის სი-
ტუაციაში. ერთადერთი რელაცია ხორციელდება მხო-

ლოდ მე-სთან. რომელიც იკითხება არა როგორც შიფტერი, ⁴ არამედ როგორც საკუთარი სახელი საკუთარ სახელში – მერი. ⁵ ამიტომაც გალაკტიონისათვის ერთადერთი ავთენტური თვითწოდება თუ სახელი არის მეფე: “რომ მეფე ვარ და მგოსანი”, რაც გაიზიარა მთელმა შემდგომმა პოეტურმა ტრადიციამ – “საქართველოს პოეტების მეფე” ლიტერატურულ-ისტორიული ფაქტიდან გალაკტიონის მასობრივი რეცეპციის ერთ რიგით კლიშედ გადაიქცა.

“მეფე-პოეტის” ხატს მყარად უკაეშირდება დიდება და აღიარება. თუკი “მკედარი, დაღუპული მამის” მიღმა აკაკი იკითხება, მეფე-პოეტი, გარკვეული აზრით, ახალი რუსთაველია – გალაკტიონის ტრიუმფალური alter ego. ⁶ ყოველივე ზემოთ აღნიშნული – “მკედარი მამის” ინვარიანტი, კონტაქტის შეუძლებლობა, “მე” როგორც ერთადერთი უნიკალური სხეული, მეფე-პოეტის ხატი, პოეტის დიდების ინვარიანტული მოტივი – აყალიბებს “ნამდვილი” გალაკტიონის “ნარცისისტულ რიტორიკასა” და 1915-27 წლების პოეტიკას – ე. წ. “გალაკტიონის კანონს”: “მე მივიდიოდი, მაღლა იდგა გემი “დალანდი”, / როგორც ნარცისი თავის ლანდზე შეყვარებული; / ჩემი დაფნისთვის მიტაცებდა ლურჯი მანდილი, / ქვეყნად მთვარეულ ზამბახებში შეფარებული.” (გემი “დალანდი”).

1927 წლის შემდეგ იწყება ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ გალაკტიონის “მეორე დაბადება”. მაგრამ, განსხვავებით პასტერნაკის სტრატეგიისაგან, რომელიც მისი 1932 წლის კრებულის სახელწოდებითაც გამოიხატა (*Второе рождение*), ⁷ გალაკტიონთან ხდება “მეორე დაბადების” გადატანა. “მეორე დაბადება” არ სრულდება, რის გამოც გალაკტიონის ტექსტუალური პრაქტიკის უდიდესი ნაწილის (1928-58 წწ.) კანონიზაცია დღემდე არ მომხდარა. “მეორე დაბადება” გულისხმობს “ახალ რეალობასთან” კონტაქტის დამყარებას. ამიტომაც, გალაკტიონი ცდილობს კონტაქტი დაამყაროს “საკუთართან” – სამშობლოსთან, მშობლიურ ლანდშაფტთან, იმ “საკუთართან”, რომელიც 1915-27 წლების პოეზიაში დაპყრობილი იყო “სხვის” მიერ (ან/და იყო “სხვაგან”): “როგორ აჩნია /

გზებს ნაკვალევი არ საამსოფლო, / რომ სხვა სამშობლო არ გამაჩნია... / რომ ეს თოვლია ჩემი სამშობლო". (ოფორტი, 1927 წლის კრებული) და რაც კიდევ უფრო რადიკალურად უფრო ადრეულ არტიკულ ყვავილებში გამოიხატა: "რადგან არ მაქვს სამშობლო, რადგან არ მყავს არაფერი, / ისევ უცხოეთისკენ მიმავრუნენ ნავები!" (მზადება გასამგზავრებლად), "ჩემს სამშობლოში მე მოველე მხოლოდ / უდაბნო ლურჯად ნახვერდები." (თოვლი), "და საქართველო! / შენ მოვალე ხარ, რომ ნატრობდე / ჩემს მეგობრობას უფრო მხურვალედ, / ვინემ მე შენსას!" (ღრუბლები ოქროს ამურებით); "მაგრამ სამშობლოს ძველი გზებით ველარ მივაგენ / და არ მახსოვდა: მქონდა იგი თუ მომაგონდა." (გემი "დალანდი").

"მეორე დაბადების" გადატანას თან ერთვის ახალი მითოლოგია გალაკტიონის "ყოელისშემძლეობის" შესახებ. "ეულგარულ" დონეზე ეს ამგვარად გამოიხატება: გალაკტიონს ყველაფერზე შეუძლია წერა, მათ შორის – სიგარეტის კოლოფზე. თვითონ გალაკტიონის დონეზე ეს ამგვარად გამოიხატება: "მაქვს მკერდს მიდებული / ქნარი როგორც მინდა..." არადა, მთელი "ნამდვილი" გალაკტიონი (1915-27 წწ.) "იმაზე ღვას", რომ მას ნამდვილად არა აქვს ქნარი მკერდზე ისე მიდებული, როგორც სურს – პირიქით – გარკვეული "სელები" გალაკტიონისათვის პრინციპულად შეუძლებელია – ეთქვას, კონტაქტი "სხვასთან", როგორც "მეორესთან" და პარტნიორთან. "ახალი" გალაკტიონი კი ცდილობს გამიჯნოს "საკუთარი" და "სხვა". კონტაქტი დაამყაროს "საკუთართან" (ეს პირველ რიგში), ხოლო შემდეგ დაიპყროს "სხვა", "უცხო": "ის პოეზია გაქრა, / იგი ოქრო და ვერცხლი, / დრომ ძველ მამოს დაქრა / ცოცხალ ცხოვრების ცეცხლი." (ოცნება და სინამდვილე, 1928 წ., პოემა ეპოქა).

1927 წლის კრებულში გალაკტიონი აცხადებს, რომ "ჩვენი დროც ისევ რუსთაველს ელის" (ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის),⁸ რის შემდეგაც ის იწყებს მთელი ქართული ლიტერატურის გადაწერას თუ თავიდან დაწერას. მშვიდობის წიგნით (1945-56 წწ.) იგი ცდილობს ვეფხისტყაოსნის თავიდან დაწერასა და რუსთაველის ხელნა-

წერის “მოპოვებას”, მაგრამ ამასთან ერთად *მშეიდობის წიგნშივეა* მოცემული, ფაქტობრივად, თითქმის მთელი ქართული ლიტერატურის თავიდან დაწერის ცდები.⁹ თავის მხრივ, *საუბარი ლირიკის შესახებ* წარმოადგენს ლიტერატურის თეორიისა და ლიტერატურის ისტორიის დაწერის ცდას – ესაა თეორიული ეპოსი ლირიკის შესახებ, თანაც მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიის (და ქართული ლიტერატურის ისტორიის) აგების ფონზე. ეს ტენდენციები უკვე 1927 წლის კრებულში გამოჩნდა, სადაც არწივებს ჩასძინებოდათ ვაჟას “...არწივი ენახე”-ს თავიდან დაწერის ცდაა, ხოლო ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის – აკაკის სიზმრისა (“ერთხელ მხოლოდ...”).

მაგრამ გალაკტიონი არ კმაყოფილდება მხოლოდ ლიტერატურული ტექსტების თავიდან შექმნით – იგი თავიდან “ქმნის” არქიტექტურულ ძეგლებსაც – “*ვით არ მიყვარდეს...*”; ნიკორწმინდა სხვა არაფერია, თუ არა არქიტექტურული “ტექსტების” თავიდან შექმნის ცდები. ყოველივე ეს შეიძლება აღიწეროს როგორც ლიტერატურული პანთეიზმი: გალაკტიონი წარმოადგენს ქართული (და არა მხოლოდ ქართული) ლიტერატურის (და არა მხოლოდ ლიტერატურის) ერთადერთ უნიკალურ სხეულს (“როგორც ერთია ქვეყანა მთელი...”) – ერთადერთ ტექსტს – ყველა სხვა ტექსტი არის მხოლოდ მისი მოდუსი. ე. ი. თუ შესაძლებელია ქართული ლიტერატურა, მაშინ შეუძლებელია გალაკტიონი, ხოლო თუ შესაძლებელია გალაკტიონი, მაშინ შეუძლებელია სხვა დანარჩენი ლიტერატურა (გაეხსენოთ ცნობილი მითოლოგიური გადმოცემა მეორე პოეტის შესახებ, სადაც პირველიც და უკანასკნელიც – ალფა და ომეგა – გალაკტიონია, ე. ი. იგი ისევე აღიწერება, როგორც აპოკალიფსის ქრისტე). მაშასადამე, თუ აკაკის სიკედილის შემდეგ გალაკტიონი იქცა “ძლიერ პოეტად”, 1927 წლის კრებულის გამოსვლიდან მოყოლებული და, განსაკუთრებით, 50/60-იან წლებში, ის ხდება “ერთადერთი პოეტი” – “მეორე რუსთაველი”.

1928-58 წლებში “საკუთართან” კონტაქტის დამყარებისა და “სხვის” მისაკუთრების გალაკტიონისეული მცდელობა იმითაც გამოიხატა, რომ ის პირდაპირი აზრით

აწარმოებდა ნამდვილ ტექსტოლოგიურ ომს საკუთარი ტექსტების წინააღმდეგ – ცვლიდა ატრიბუციას, ახალ ტექსტს აწერდა ძველ თარიღს და ა. შ. გარკვეული აზრით, მან მოიგო ეს “30-წლიანი ომი” (1928-1958 წწ.). მან გაიმარჯვა, რადგანაც “გადაწერა” არა მხოლოდ წარსული, არამედ მომავალიც, მომავალ მკვლევართა რეაქციები. მაგრამ “სხვამ”, ე. ი. “ღარჩენილმა” ლიტერატურამ (და არა მხოლოდ ლიტერატურამ) საკმაოდ ორიგინალურად გადაუხადა მას სამაგიერო.

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

“ტიციანს თავს დასხმიან მძარცველები, პალტო უნდა გაეხადათ, მაგრამ ტიციანი ყოჩაღად დახედა, არ დაბნეულა, უყვირია: მე პოეტი ტაბიძე ვარ, არ გრცხვენიათ, თქვენ პოეტს ძარცვაეთო? მძარცველებს უკითხავთ: – მართლა გალაკტიონი ხარო? პო, მართლა გალაკტიონი ვარო, უპასუხნია ტიციანს. მძარცველებს იმწამსვე ბოდოში მოუხდიათ და თავი დაუნებებიათ... ასე გადავარჩინე ჩვენი ტიციანელო, ჩემი სისხლით ნათესაეი, მარა მაინც არ არის ჩემით კმაყოფილი” [ჯავახიძე, 237].

მოცემულ ტექსტში ისეთი ტოპოსების გადაკვეთა ხდება, როგორიცაა ძარცვა-ქურდობა (კრიმინალური ტოპოსი), ლიტერატურა და ლიტერატორი, მანიფესტაციანომი-

ნაცია. ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მიტაცება-მისაკუთრების კრიმინალური აქტი არ ხორციელდება იმის გამო, რომ უფრო წარმატებული აღმოჩნდა სხვისი საკუთარი სახელის მისაკუთრების თუ ცრუ მანიფესტაციის აქტი. კრიმინალური მისაკუთრების ბლოკირება ხდება სხვისი საკუთარი სახელის მისაკუთრებით. ფაქტობრივად, ესაა ტექსტი ვერცნობა-აღიარებისა და ცრუ მანიფესტაციის (თვითმარქვიობის) შესახებ. მძარცველები ერთდროულად ცნობენ (აღიარებენ) გალაკტიონის სახელს, მაგრამ ვერ ცნობენ მის სახეს. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ამ “ბაიკის” ინტერტექსტი გალაკტიონისავე ტექსტია: “რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?”. აღსანიშნავია ისიც, რომ “ანექდოტურ ტექსტშიც” გალაკტიონს ანაცვლებს “სხვა”, როგორც “სხვა” შემთხვევაში პასტერნაკჩიკოვანი. მაგრამ “ბაიკაში” ხდება ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ “ცდუნების სტრატეგია” – გარკვეული აზრით ხდება ტიცციანის პროვოცირება, რომ მან მიითვისოს სხვისი სახელი და ჩაანაცვლოს “სხვა”.

საქმე ისაა, რომ ტიცციან ტაბიძის სახელი თავიდანვე “დაპყრობილია” გალაკტიონის მიერ (და არა – პირიქით). ცხადია, გალაკტიონის მიერ არა მხოლოდ ტიცციანის სახელია “დაპყრობილი”, მაგრამ ამ შემთხვევაში ესაა ორმაგი “დაპყრობა”. აქ უნდა ითქვას, რომ სახელი “გალაკტიონი” არ ფუნქციონირებს, როგორც “ჩვეულებრივი” საკუთარი სახელი, რომელსაც კონოტაციური ველი (“ღირებულება”, სოსიურის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ) არა აქვს, – რადგან “გალაკტიონი” არის ისეთი მეტალინგვისტური ერთეული, რომელიც “ჩასწორებული” და “(რე)კონსტრუირებულია”. “გალაკტიონი” არის არა იმდენად საკუთარი, რამდენადაც ერთადერთი და უნიკალური სახელი, რომელსაც განმეორებადობის საკუთარი წესი აქვს. “გალაკტიონი”-ში შესრულებულია ერთი მნიშვნელოვანი ოპერაცია, რომელსაც, როგორც ბარტის კვალდაკვალ, შეიძლება ვუწოდოთ კქ – მხოლოდ გალაკტიონი (გალაკტიონ ტაბიძე) არის გალაკტიონი. ამ სახელის მითვისების შემთხვევაში ხდება არა უბრალოდ საკუთარი სახელის

მისაკუთრება, არამედ ერთადერთი და უნიკალური სახელის მითვისება. სახელი გალაქტიონი მუშაობს არა იმ რეჟიმში, რა რეჟიმშიც მუშაობს აბრაამი/აბრაჰამი, სარა/სარრა ან იაკობი/ისრაელი, არამედ როგორც ტეტრაგრამატონი ("იაჰვე") – ესაა სახელი, რომელსაც მხოლოდ ერთი სუბიექტი ჰყავს.¹⁰ ცხადია, ეს ხდება მხოლოდ ქართულ დამწერლობაში, სხვა "შრიფტულ" რეჟიმებში მოცემული უნიკალური კოლიზია იკარგება, აღარ იკითხება, ამიტომაც არის ის "ასე ქართული" – არა-საკუთრივ ტოპოსში გალაქტიონი ან ქრება, ან იკარგება, ან სულაც, ჩანაცვლებულია "სხვის" მიერ – არ იკითხება.

მაშასადამე, გალაქტიონი ერთდროულად ფლობს და ვერ ფლობს თავისი საკუთარი უნიკალურობის ერთადერთ ნიშანს, რომელიც სიმბოლიზებულია გრაფემა "კ"-ს მეშვეობით. სახელი გალაქტიონი, მთელი მისი უნიკალური და ერთადერთი სხეული მოთავსებულია იმ სივრცეში, რომელსაც ქმნის კ/ქ. კ მიუთითებს ფუნდამენტურ "ნაკლულობასა" და "უკმარობაზე", რომელიც ამასთანვე პოზიტიურად ქმნის გალაქტიონს გალაქტიონისაგან. ქ-ს წაშლა და გადაწერა, კ-ს მიერ მისი ჩანაცვლება უნდა წაეიკითხოთ, როგორც კონტაქტის შეუძლებლობა, როგორც მკედარი მამის ტოპოსში შესვლა, როგორც "ფრთების მოკეცვა", როგორც სიკვდილი.

ამიტომ, ქ, როგორც საქართველო, მოვალეა, რომ ნატრობდეს კ-სთან, როგორც გალაქტიონთან, მეგობრობას უფრო მხურვალედ, ვინემ ის (ე. ი. გალაქტიონი) საქართველოსთან.

ამიტომაც მას სულაც არა აქვს ქნარი მკერდს მიღებული ისე, როგორც უნდა. ამიტომაც, ბოლოს და ბოლოს, აკაკი შეიძლება წაეიკითხოთ, როგორც მკედარი მამის სახელი.

I. ჰოჯის ხატი და ციხიჯანი ჯონოტოპოსი: ჯახისტური ყვავილების ინვანინატური მოტივები

ჰოჯი – დალუჰელი მამა

ჩვენი ანალიზის დაწყება უპრიანი იქნება ტექსტით, რომელიც არ მიეკუთვნება გალაკტიონ ტაბიძის ე. წ. ქრესტომათიულ კანონს, მაგრამ, სამაგიეროდ, გამოირჩევა კლიშეების და მოტივების სიმჭიდროვით, რის გამოც საშუალებას იძლევა მოვიცვათ ერთბაშად რამდენიმე ტექსტი და ამ კანონსაც სხვა კუთხით შევხედოთ:

სიხლის ხმა მთაში

გაისმა შორი სროლის ხმა მთაში
და მონადირემ დაკოდა შეელი...
სალამო იწვა ხავერდის ყდაში,
ვით წიგნი ღურჯი და ძველისძველი...
ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
როცა მე ბავშვი ვიყავ.

არ არის რამე უფრო მტანჯველი,
როდესაც კუბოს მიყვები ქარში,
“დარჩი”, – ქვითინებს ჰაერში მარში,
მაგრამ ვერავის ქვეყნად ვერ შეელი.
ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
როცა მე ბავშვი ვიყავ.

კუბო უმიზნოდ მცურავი ქარში
და უმიზნოდ მოკლული შეელი!
დაედევნება ბავშვებს სიზმარში
ეს მოგონების ლანდი, სანთელი.
რას იზამს მაშინ, რას იზამს მაშინ
მზე, ნაკადული, მთები და ველი? ¹

პირველ სტროფში შეიძლება გამოიყოს ნარატივი, პირობითად, “შელის მოკელა”, რომელიც მიეწერება ბავშვობის ქრონოტოპოსს (“ეს მოხდა ბავშვობაში”). ასევეა აწყობილი მეორე სტროფიც. მეორე ნარატივს შეიძლება პირობითად ვუწოდოთ “სამგლოვიარო პროცესია ქარში”. მესამე სტროფში ეს ორივე ნარატივი იკერება და ერთიანდება როგორც “მოგონების ლანდი, სანთელი”, რომელსაც განმეორებადობა მიეწერება (“დაედევნება ბავშვებს სიზმარში”). ² “კუბო და სამგლოვიარო პროცესია ქარში” არტისტულ ყვავილებში კიდევ ერთხელ გვხვდება: “...მიჰქონდათ შავი კუბო / და შლიდა ბაირაღებს თმაგაწეწილი ქარი.” – ათოვდა ზამთრის ბაღებს. ამასთან ერთად, რამდენიმე ლექსში, მართალია, სამგლოვიარო პროცესია აღარაა, მაგრამ, სამაგიეროდ, “ქარში სელა, სიარული” აშკარად დაკავშირებულია გლოვასთან, სასოწარკვეთილებასა ან/და სიკვდილთან: “...და ჩვენს საოცარ გზაზე ლენორა / რტოებს ტირილით ამტვრევდა... // საცაა მოვა სიკვდილის წამი! / ტიროდა ქარი, კედებოდა ქარი / ჩვენ მივდიოდით...” – ედგარი მესამედ, “...ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი... / და წავალ ქარში...” – შერიგება; “ლოდებთან ვიღაც მწარედ გოდებდა და ბეჭდების თელებს ქარში კარგავდა, / იყო ობლობა და შეცოდება, / დღესასწაულს კი ის დღე არ ჰგავდა.” (რასაც მოსდევს “ქარში სიარულის” მოტივი: “ტაძრიდან გასულს ნაბიჯი ჩქარი, სად მატარებდა... / ქუჩაში მძაფრი დაჰქროდა ქარი...” – მერი. მაშასადამე, ჩვენს წინაშეა ქართან დაკავშირებული მოტივების მთელი კომპლექსი: “სამგლოვიარო პროცესია ან/და კუბო ქარში” (სროლის ხმა მთაში, ათოვდა ზამთრის ბაღებს), “გლოვა ქარში”, “ქარში სიარული”, რომელიც უკავშირდება სიკვდილს, დაკარგვას, ობლობას (მერი). ასე რომ, სროლის ხმა მთაში-ს მეორე

ნარატივი – “სამგლოვიარო პროცესია ქარში” – გარკვეული განმეორებადობით ხასიათდება და საბოლოო ანგარიშით რედუცირდება თემაზე – ქარი-სიკედილი.

ქარი არტიკული ყვაეილების ყველაზე უფრო ხშირი ხატია. იგი ორმოცამდე ტექსტში გვხვდება (86-დან). ასეთი სიხშირე არც ერთ სხვა ხატს არ გააჩნია. ძალიან ხშირად ქარი (გრიგალი) ნგრევას, განადგურებას, სიკედილსა და გლოვას გამოხატავს (თუმცა, ხანდახან “პოზიტიურ” დატვირთვისაც არაა მოკლებული – შეიძლება აღინიშნოს გარდაქმნისა და “ძველი სამყაროს” ნგრევის მოტივი, მაგალითად, ტექსტში *როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები*): “...რტობში ავობს ბებერი ქარი... // და ქარი შეხედა ატმის ყვაეილებს... // ...ეწვია ატმის ხეს ქარი / და ფრთა მედგარი შემოახვია, / ახლაც ატყვია ხეს განაბზარი... // ...ყვაეილი იგი მოკედა...” – *ატმის ყვაეილებო*, “...ამ მწიფე მტევენებს დაღეწავს ქარი... // ფიქრები ქარის ქვითინში კვდება, / ფიქრები კვდება ნისლში და ქარში.” – *ავდრის მოლოდინში*, “...დაქერიან უდაბნოს ქარები... // გრიგალთა სადაურ შებერვას / მოსდევნ ფოთლების შვაეები...” – *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საენეში*, “მთის ადიდებულ რუებს / ... გრიგალი დააყრუებს...” – *საღამო*, “რა სულიერიც არის ეს ქარი, / ვიცით, მოგეწყინდა ბაიათები, / გარეთ ატლასთა არტყია ჯარი, / შიგნით შავი აქეს გულისნადები.” (საგულისხმოა, რომ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფოლკლორული ინტერტექსტის, კერძოდ, გამოცანის ტრანსფორმირებასთან) – *რამდენიმე დღე პეტროგრადში*, “რა უბედური ქარია...” – *მივარდნილი აივანი* და სხვ.

რა შეიძლება ითქვას პირველ ნარატივზე – “შელის დაჭრა და სიკედილი” (თავი დაეანებოთ ცალსახა ასოციაციებს ვაჟა-ფშაველას *შელის ნუკრის ნაამბობთან*)? უპირველეს ყოვლისა ის, რომ პირდაპირი სახით ეს ნარატივი მეორდება 1927 წლის კრებულში: “...ვაჟები ირმებს სდედნენ ჯირითით, / უცებ მახლობლად დაჭრილი ნუკრის / მოგვესმა კენესა და ჩვენ ვტიროდით.” – *პირველ თაველებს*. ამ კონტექსტის გათვალისწინებით შესაძლებელია, რომ შელის დაჭრის (მოკვლის) ნარატივი

ფრაგმენტული და “გაფანტული” სახით აღმოვაჩინოთ 1919 წლის კრებულშიც: “მთებს, ირმებს, შველებს, ხევს და ნაპრალებს / აწუსებთ ღრუბლის მძიმე ჭრილობა.” – *აედრის მოლოდინში*.³ ამ ტექსტში “ღრუბლის მძიმე ჭრილობა” შეიძლება შემდეგნაირად წავეკითხოთ: ჩამავალი მზე სისხლისფრად ღებავს ღრუბელს და ღრუბლის მეშვეობით მთელ ლანდშაფტს, რის გამოც “ღრუბლის [სისხლისფერი] ჭრილობა” აფერადებს (ეცემა) მთებს, ხევს და ნაპრალებს – ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, – ირმებსა და შველებს. *აედრის მოლოდინში*-ს ბოლო ტაეპი გვაგზავნის *სროლის ხმა მთაში*-ს ბოლო ორ ტაეპთან (“რას იზამს მაშინ, რას იზამს მაშინ / მზე, ნაკადული, მთები და ველი?”). მაგრამ ლექსში *აედრის მოლოდინში* “სამგლოვიარო ქარისა” და შელის დაჭრის პარალელური ნარატივები გართულებულია “ჩამავალი მზისა”⁴ და “დაჭრილი” ლანდშაფტის (ბუნების) მოტივებით; “დაკოდვის”, “დაჭრის” მოტივი მეტონიმიურად წანაცვლებულია შელიდან ღრუბელზე.

დაჭრილი ღრუბელი, დაკოდილი შველი, დალეწილი მტევანი ან გრიგალისაგან გატაცებული ვაზის ლერწი (*არდაბრუნება*), დასაღუპად განწირული ატმის რტო (*ატმის რტო*, 1927 წ. კრებული), რომლებიც, ხშირ შემთხვევაში, “გასახიერებულია” (“გასულიერებულია”) – ესაა ერთი მხარე. მაგრამ, მეორე მხრივ, მოტივმა შეიძლება წაინაცვლოს ადამიანისკენ, რომელიც ასეთ შემთხვევაში “ცხოველური” ან/და “მცენარეული”, “ბუნებრივი” კონოტაციებით იტვირთება. საყურადღებოა შემთხვევები, როცა “დაჭრა”, “ზიანი” (ფართო გაგებით) ბავშვს მიეწერება: “ქალაქში, მტვერში წაიქცა ბავშვი / ნუკრის თვალებით, თმით – მიმოზებით / და მწუხარების მალე ნიავში / მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოზები” – *ი. ა.*⁵ თუკი ლექსში *სროლის ხმა მთაში* “დაკოდილი, მოკლული შველის” მოგონება ბავშვებს სიზმრებში დაედევნება, *ი. ა.*-ში “ზიანი” ბავშვზე გადაინაცვლებს, რომელიც აღიწერება შელის (ნუკრის) და მიმოზის ტროპებით. მნიშვნელოვანია “სამგლოვიარო ქარის” აქტუალიზებაც (“მწუხარების მალე ნიავში...”) – ოღონდ, განსხვავებით *სროლის ხმა მთაში*-ს

“დრამატიზმისაგან”, უფრო “ლირიკული” სახით (“ქეთინის” ნაცვლად “მწუხარება”, ქარის ნაცვლად – “მალე ჩოავში”). მაშასადამე, “შელის ნარატივი” შესაძლებელია მეტონიმიურად წანაცვლდეს და გახდეს “ნუკრის თვალებიანი ბავშვის ნარატივი”.

როგორც ვხედავთ, *სროლის ხმა მთაში*-ს ბავშვობის ორი პარალელური მოგონება ინვარიანტული აღმოჩნდა. ამა თუ იმ სახით ისინი გვხვდება როგორც 1919 წლის, ისე 1927 წლის კრებულებში. ეს ინვარიანტული მოტივები უფრო სრული სახით ასე შეიძლება აღიწეროს: I – “დაჭრილი” ან/და “მოკლული”, “ზიანმიყენებელი” ბუნება-ცოცხალი არსება-ბავშვი როგორც ლირიკული მე-ს თანაღმობის ობიექტი; II – ქარი-სიკედილი, “გლოვა ქარში”, რომლის უფრო კონკრეტული სახეა “სამგლოვიარო პროცესია ქარში”. ეს უკანასკნელი უკავშირდება, ერთი მხრივ, “ქარში სიარულსა” და ქარს, როგორც დამანგრეველ მტრულ ძალას, ხოლო, მეორე მხრივ, სამგლოვიარო მუსიკისა და მარშის მოტივს – სამგლოვიარო მუსიკა ქარში. სწორედ ამ მოტივების გადაკვეთა გვხვდება *შერბების* პირველ სტროფში. ⁶

რაც შეეხება 1927 წლის კრებულს, აქ ბევრად უფრო პირდაპირი მაგალითი გვაქვს: “...ფეერიულ ალში მცურავი / ედარებოდა შეშლილ ბეთჰოვენს...// და მიდიოდა უბედურ ქარში, / რა იყო ქარი ერთადერთისთვის? / სამგლოვიარო მან შექმნა მარში, /რომ წყევლა-კრულვა ეთქვა ღმერთისთვის” (*ედარებოდა შეშლილს*). ⁷ ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, *სროლის ხმა მთაში* საშუალებას გვაძლევს ქრესტომათიული კანონის პერიფერიიდან გადავინაცვლოთ ცენტრისკენ და მოვიცვათ 1919 წლის კრებულის შედარებით ფართო ტექსტურა, დავაფიქსიროთ გალაკტიონის პოეზიის განმეორებადი ხატები და აღვწეროთ ამ ხატების საფუძველში მდებარე ინვარიანტული მოტივები.

როგორც ვხედავთ, ორი ნარატივი (“კუბო ქარში” და “შელის დაჭრა”) უკავშირდება ორ ინვარიანტულ მოტივს. *სროლის ხმა მთაში*-ს მესამე სტროფში ეს ორი პარალელური ბავშვობასთან დაკავშირებული ნარატივი ერთიან-

დება: ქარში უმიზნოდ მცურავი კუბო და უმიზნოდ მოკლული შევლი ესაა “მოგონების ლანდი, სანთელი”.⁸ ამ ლანდსა და სანთელს გაეყვართ კიდევ ერთ ტექსტზე: “...დაღლილ სანთლებით მოდის / მწუხარე ლანდი, მაღალი ლანდი... // არ დაგეტოვებს პოეტი ობლად, / რომ არ აანთოს ისევ სანთელი... // არ მოგვაკლებს მადლს და შუქს უსიტყვოს / მისი, პოეტის, მაღლით ანთება. / ...კურთხეულ იყოს ეს მოლანდება” – აკაკის ლანდი.⁹

ყურადღებას იქცევს ორი რამ: ჯერ ერთი, სანთლის ანთება მივიწყებული ხატის მახლობლად (რა თქმა უნდა, მთელი ეს მოტივური კომპლექსი გეაგზავნის აკაკისთან, რომლის ლექსშიც, *ხატის წინ*, სანთელი, რომელიც ანთია ხატის წინ, იდენტიფიცირებულია თვითონ პოეტთან) იმის გარანტიას, რომ “არ დაგეტოვებს პოეტი ობლად”. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოეტი აღწერილია როგორც მამა, ხოლო “ჩვენ”, იმპლიციტურად, როგორც ბავშვი (ბავშვები). მეორეც, პოეტი “იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში, / იქნება ჩვენთან მარად და მარად, / ჩვენი სიზმრების სიღიადეში...” – ე. ი. ისევე, როგორც ბავშვებს სიზმრებში დაედევნება “მოგონების ლანდი, სანთელი”, ასევე მამა-პოეტის ლანდი, რომელიც აანთებს სანთელს მივიწყებული ხატის მახლობლად (და თვითონ “მაღლით ენთება”, როგორც სანთელი), იქნება ჩვენს სიზმრებში და ეს იქნება ამ ჩვენი-ს არდაობლების გარანტი.

რამდენად მართებულია პოეტში (აკაკიში) მამის ამოკითხვა? მიემართოთ ტექსტს, სადაც შემოდის ლირიკული გმირის მამის ხატი (რაც, უნდა შევნიშნოთ, რომ საკმაოდ იშვიათია გალაკტიონის პოეზიაში): “გაშალა ველი ნელმანიავმა, / და მელანდება მემის წიაღში / მოხუცი მამა, მოხუცი მამა...” – *მამული*.¹⁰ მნიშვნელოვანია მელანდება, რომელიც მამას ათანაბრებს აკაკის ლანდთან, რომელიც “არ გვაობლებს.” მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ამ ფონზე აკაკის ატრიბუტი *მთაწმინდის მთიარეში*. “აქ ჩემს ახლოს მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით...” თუკი ამ სამი ლექსიდან მოხმობილ მასალას შევადარებთ, ამგვარ სურათს მივიღებთ: დაღლილი,

მაღალი პოეტის ლანდი (“ლანდი მწუხარებისა”) – აკაკის ლანდი, მოხუცის (აკაკის) ლანდი – მთაწმინდის მთვარე და მოხუცი მამა, რომელიც ელანდება ლირიკულ გმირს – მამული. როგორც ვხედავთ, ორ შემთხვევაში “მოხუცი” და “ლანდი” მიეწერება აკაკის, ხოლო ერთ შემთხვევაში – ლირიკული გმირის მამას, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ სავსებით შესაძლებელია მგოსნის, პოეტის (ამ შემთხვევაში, აკაკის) კონოტაციურ ველში მოვიაზროთ მამა, როგორც პოეტის ატრიბუტი – მამა-პოეტი.

არც აკაკის ლანდში, არც მთაწმინდის მთვარესა და მამულში არ გვხვდება მოგონება როგორც ლექსიკური ერთეული. თუმცა, აკაკის ლანდში ლაპარაკია სანთლის ანთებაზე დაეიწყებული ხატის მახლობლად, რაც იმპლიციტურად გულისხმობს სანთლისა და ხსოვნის (მეხსიერების და მოხსენიების) კავშირს, რადგანაც სანთლის კონოტაციური ველი ყველაფერთან ერთად მოიცავს სანთლის, როგორც გარდაცვლილის სულის მოხსენიებასაც. ეს მნიშვნელობა აქტუალიზებულია სხვა ადგილას: “და დროშასავით მე მიმაქვს მაღლა / სანთელი ... შენი სული, სანთელი.” – *სანთელი*.

მოცემული ტექსტი სტილისტურად გვაგზავნის ლექსთან *სროლის ხმა მთაში* (“მოგონების ლანდი, სანთელი”), ხოლო ხატწერით, როგორც აკაკის ლანდთან, ისე აკაკისავე ლექსთან *ხატის წინ*, ოღონდ მნიშვნელოვანი ინვერსიით: თუკი აკაკისთან – “სანთელი ჩემი ხორცია, / სიცოცხლე – მოკლე პატრუქი, / ნათელი – ჭკუა-გონება / იმათგან გამონაშუქი” (*ხატის წინ* [წერეთელი აკ., ტ. 2, 303]), გალაკტიონის *სანთელში* სანთელი იდენტიფიცირებულია სულთან (აკაკის ლანდსა და ლექსში *სროლის ხმა მთაში* კი – ლანდთან). მაშასადამე, სანთელი მოცემულ ტექსტებში (*სროლის ხმა მთაში*, აკაკის ლანდი, *სანთელი*) იმპლიციტურად ეყრდნობა სანთლის პრაგმატულ ფუნქციას და, აქედან გამომდინარე, სემანტიკას, რაც აუცილებლობით გულისხმობს სანთლის ერთ-ერთ მნიშვნელობას: ხსოვნას, მახსოვრობას, სულის მოხსენიებას. აქედან მეტონიმიური წანაცვლება *სანთელში*: სანთე-

ლი როგორც სული, ხოლო ლექსებში *სროლის ხმა მთაში* და *აკაკის ღიანდი* – სანთელი, როგორც ღიანდი და – პირიქით (ღიანდი როგორც სანთელი). ამ ორ ტექსტს შორის სხვა გადაძახილიც არის: სანთელი, რომელიც მაღლაა როგორც დროშა, ეხმიანება “პოეტის მაღლით ანთებას” (ხაზი ჩვენია – ზ. შ.). რაც შეეხება დროშას, მას *აკაკის ღიანდში*, ისევე როგორც *სანთელში*, ოდენ ტროპული სტატუსი აქვს (პირველში ის შედარების ელემენტია, მეორეში – მეტაფორა): “და დროშასავით მე მიმაქვს მაღლა / სანთელი, შენი სული ... სანთელი.” (*სანთელი*), “მხოლოდ გრივალმა გზა მრავალფერი / ნაპერწკლის დროშით ააელფერა.” (*აკაკის ღიანდი*). მნიშვნელოვანია, რომ ამ უკანასკნელში დროშა მოაზრებულია როგორც “ცეცხლოვანი” მეტაფორის ელემენტი. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ *სანთლისთვის* მამის ან/და მგოსნის (პოეტის) ხატები საერთოდ არ არის რელევანტური, განსხვავებით *აკაკის ღიანდის*, *მთაწმინდის მთვარისა* და *მამულისაგან*.

მაგრამ მამისა და სანთლის, ერთი მხრივ, და სანთლისა და ხსოვნის, მეორე მხრივ, თანწყობა ამ ტექსტებით არ ამოიწურება. ამავე პერიოდში გალაკტიონმა შექმნა ორი ლექსი, რომლებიც, ჩვენთვის უცნობი მიზეზების გამო, ავტორმა არ შეიტანა *არტიტულ ყვავილებში*. ესენია: 1916 და 1917 წლით დათარიღებული *კოშკი* და *დროშები ჩქარა*. ჩვენ მოვიყვანთ მხოლოდ იმ პასაჟებს, სადაც ასახულია ზემოაღნიშნული მოტივები: “კოშკში ღამეა, უკვე ჩაქრა, ჩაქრა სანთელი, / დედა, სადა ხარ! მამა, სად ხარ?” – *კოშკი*, “დიდება ხალხისთვის წამებულ რაინდებს... / მათ ხსოვნას ქვეყანა სანთლებად აინთებს... / დროშები ჩქარა!” – *დროშები ჩქარა!* ამ უკანასკნელში საყურადღებოა ხსოვნისა და სანთლის, მართალია, ტროპული, მაგრამ მაინც “უშუალო” დაკავშირება, თანაც დროშების კონტექსტში, რაც გვაგზავნის *სანთელთან*, სადაც სანთელი ლირიკულ გმირს მაღლა მიაქვს, როგორც დროშა.

ხომ არ შეიძლება მოიძებნოს 1919 წლის კრებულში ისეთი ტექსტი, სადაც მგოსნისა და მამის ხატები ექ-

სპლიცირებული იქნებოდა და თან დაუკავშირდებოდა მოგონებას, ხსოვნას, გახსენებას? აი, შესაბამისი პასაჟი: “ხშირად ვიგონებ ვერლენს / როგორც დაღუპულ მამას”. – *ჭიანურები*. მოცემული ტექსტი მკვეთრი “მონტაჟური ბმების” მეშვეობით იგება, რაც აძნელებს ინტერპრეტაციას. მაგრამ მოხმობილი მასალა საშუალებას იძლევა გაეშვიფროთ ერთი ასეთი მკვეთრი ბმა. ამ ხატამდე ერთი სტროფის ზევით *ჭიანურებში* შემდეგი სურათი გვაქვს: “განა მეხუთე სართულს / განა მეათე მთვარეს / უხმო, მჭვარტლიან სანთელს / გადავაელებდი თვალებს?”. მიუხედავად იმისა, რომ აქ სანთელი, ერთი შეხედვით, საესებით “რეალისტურად” შემოდის ტექსტში, ცხადი ხდება, თუ რატომ იგონებს სტროფის გამოტოვებით ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას, ლირიკული გმირი. ამ უკანასკნელი ხატის (დაღუპული მამა) პროეოცირება სწორედ “უხმო” სანთელმა¹¹ მოახდინა.

შესაძლებელია თუ არა, რომ *სროლის ხმა მთაშისეული* ხატი “მოგონების ლანდი, სანთელი” მოხმობილი კონტექსტების ფონზე კიდევ უფრო შინაგანად დაუკავშიროთ ქარში მცურავ კუბოს, სამგლოვიარო პროცესიის სცენას იმავე *სროლის ხმა მთაში*-დან და დავასკენათ, რომ მეორე ნარატივი მოგვითხრობს მამის სიკვდილსა და დასაფლავებაზე? რომ მეორე მტანჯველი მოგონება, რომელიც ბავშვებს სიზმარში დაედევნება, დაკავშირებულია მამის დაღუპვასთან? გალაკტიონის ბიოგრაფია გვაძლევს ამგვარი მიმეტური წაკითხვის საშუალებას.

მაგრამ მამა, რომელიც “დაფარულია” ლექსში *სროლის ხმა მთაში* და “იხსნება” აკაკის *ლანდის, მთაწმინდის მთვარის, მამულისა* და *ჭიანურების* მეშვეობით, რთულად ორგანიზებული და კომპლექსური ფიგურაა: ესაა “სუბიექტი”, რომელსაც მინიმუმ სამი სახელი აქვს: 1. აკაკი – როგორც მოხუცი პოეტის ლანდი, 2. მამა – როგორც მოხუცი და ლანდი, 3. ვერლენი – როგორც დაღუპული მამა. “მამა” მოქცეულია მგოსნის ორ საკუთარ სახელს შორის როგორც საზოგადო და არა საკუთარი სახელი.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ *მამული* ინტერტექსტუალურად დაკავშირებულია ილია ჭავჭავაძის 1861 წელს დაწერილ *გაზაფხულთან* [ჭავჭავაძე ი., ტ. 1, 73]. “ისევე ამწვანდა მდელი და კორდი” – *მამული*, “აყვავებულა მდელი, აყვავებულა მთები” – *გაზაფხული*, “რაა მამული?” – *მამული*, “მამული, საყვარელო...” – *გაზაფხული*. ასეთივე გადაძახილია ხატწერის კუთხითაც: *მამულის* ეენახი გვაგზავნის *გაზაფხულის* “ობოლ ვაზთან”, პასტორალური ლანდშაფტი (“ცვრიანი ბალახი”, “ველი”, “ვენახი”, “თითო ლერწი და ყლორტი”, ამწვანებული “მდელი და კორდი”) ილიას ლანდშაფტთან (“ტყე”, “ფოთოლი”, “ბალი”, “ვაზი ობოლი”, “აყვავებული მდელი და მთები”). მსგავსი კავშირია ცენტრალურ ხატებს შორისაც – ილიასეული მამული, რომლის აყვავება კითხვის ნიშნის ქვეშ არის და გალაკტიონის მამული, რომელიც მხოლოდ უშუალო კონტაქტით (ც ვ რ ი ა ნ ბ ა ლ ა ხ ხ ე ფ ე ხ შ ი შ ე ე ლ ი გ ა ე ლ ა) იძენს თავის ნამდვილ ღირებულებას.

მამულის მამის ადგილი არის მამული. აკაკი არის მამის საკუთარი სახელი – მამა, რომლის ადგილი და მამული არის მთაწმინდა ანუ გალაკტიონის საკუთარი პოეტური ტრადიცია, სადაც აკაკის ანუ “მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით.”¹² ვერლენი როგორც დაღუპული მამა ასევე მამის საკუთარი სახელია. სწორედ ამიტომ ვერლენის მოგონება (“ხშირად ვიგონებ ვერლენს”) მომდევნო სტროფში იწვევს პარიზის მოგონებას (“ხშირად ვიგონებ პარიზს”). ვერლენი როგორც მამა არის პარიზის ანუ, მეტონიმიურად, სხვა პოეტური ტრადიციის მამულის მამა. სწორედ იმიტომ, რომ ეს არის სხვა პოეტური ტრადიცია, იგი (პარიზი) უნდა “ნახო და დაგმო” (“ნახე იგი და დაგმე” გვაგზავნის იდიომასთან – “მივედი, ვნახე, გავიმარჯვე”) ¹³ როგორც სხვა ადგილი და მამული. ანუ საჭიროა მისი ინტერიორიზაცია საკუთარ პოეტურ ტრადიციასა და სამყაროში. გარკვეული აზრით, მთელი *არტისტული ყვაეილები* – *Crâne aux fleurs artistiques* – არის სხვა ტრადიციის ინტერიორიზაციის ცდა: სათაური (“თავის ქალა არტისტული ყვაეილებით”), როგორც ფრანგული ენის, ისე ხატწერის საშუალებით,

პირდაპირ და გამიზნულად გვაგზავნის ბოდლერის ბოროტების ევაგილებთან. ეს ინტერიორიზაცია ჭიანურებში შესრულებულია ტროპის, შედარების მეშვეობით: “ხშირად ვიგონებ ვერლენს / როგორც დაღუპულ მამას”. შედარება, ერთი მხრივ, აშიშვლებს დაცვილებასა და განსხვავებას ვერლენსა და დაღუპულ მამას შორის (როგორც), მაგრამ, იმავდროულად, ცდილობს ვერლენის, როგორც “საკუთარი დაღუპული მამის,” აღწერას. ¹⁴

მაშასადამე, ჭიანურებში ექსპლიციტურებულია ის ინვარიანტული მოტივი, რომელიც იმპლიციტურადა მოცემულია აკაკის ლანდში, მთაწმინდის მთვარესა და მამულში. გარდაცვლილი, დაღუპული მგოსანი როგორც მამა, ერთი მხრივ, და მამა, მეორე მხრივ, რომელსაც იგონებს ლირიკული გმირი. სწორედ ეს მოგონება (და არა რომელიმე სხვა) უკავშირდება მეტონიმიურად ლანდსა და სანთელს. ¹⁵

სასახლის ჰოეტის დიდება

გალაკტიონის კანონის ერთ-ერთ ცენტრალურ ტექსტში შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში ტროპი “ნოემბრის ბაღები” (“ამ მაისს, ამ იენისს, ამ იელისს / გადირეკს ნოემბრის ბაღები...”) ისევეა აგებული, როგორც “ზამთრის ბაღები” – ათოვდა ზამთრის ბაღებს. ეს ორივე ხატი უკავშირდება ბაღისა და წელიწადის დროის მოტივს. ამავე მოტივის გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ შემდეგი შემთხვევები: “ბაღში შეშლილივით კვდება თებერვალი” – საუბარი ედგარზე, “...ამ ბაღებს... / მაისი ააზამბახებს...” – შერიგება, “მიდის ზაფხული ... ბაღში, მდელოში...” – მას გახელილი დარჩა თვალები.

ლექსის შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება არის მეტალიტიერატურული: “რომანში [ისვენებს] შეშლილი სკეითელი, // ...ერთგვარად მიიტანს ამ სახის... / გაზელებს – მგოსანი სასახლის...”. ამგვარი მეტალიტიერატურული ხატები (რომანი, გაზელები) სათაურთან (შე-

მოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში) და სიუჟეტურ მინიმუმთან ერთად (გადაადგილება სასახლიდან სავანეში, მონასტერში), გვიბიძგებს, რომ ტექსტის ინტერტექსტუალურ “სიღრმეში” ვივარაუდოთ რომელიღაც მეტასიუჟეტის არსებობა, რომელიც მკვეთრი მონტაჟური და “ანტინარატიული” ბმების გამო არ იკითხება, გაფანტულია, მაგრამ მაინც არის დარჩენილი ნარატიული მინიმუმის (გადაადგილება სასახლიდან სავანეში) და სხვა მეტალიტერატურული კვალის სახით. ამ მეტასიუჟეტს შეიძლება “განდგომის” მეტასიუჟეტი უეწოდოთ. ¹⁶

შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში იგება ორი ლოკუსის გარშემო. ესენია: სასახლე (ჭალები, აუზი, სანდალი, ყვითელი ფოთლები, რომანზე შანდალი, რომანში შეშლილი სკვითელი) და სავანე, მონასტერი (კამარა, სამრეკლო და სამრეკლოს ჯვარი, მღუმარე საკანი, სადაც ცეცხლის მფარველი გუგუნია). როგორც ვხედავთ, ეს ორი ადგილი ორი პარალელური სერიის გარშემო ნაწილდება – საერო/სასულიერო. საეროში, თავის მხრივ, გამოიყოფა მეტალიტერატურული ან/და ხელოვნების დისკურსი აღმოსავლური შეფერილობით (აუზი, სანდალი, გაზელები). მეტალიტერატურული ასპექტი გაძლიერებულია ტექსტის ფინალში, რომლის თანახმადაც, თითქმის მთელი ტექსტი სხვა არაფერია, თუ არა გაზელები, რომელსაც “მიიტანს სასახლის მდივანი”. ამ გაგებით, უკანასკნელი სტროფი არის მეტატექსტი, ხოლო მთელი “ძირითადი ნაწილი” – ტექსტი ტექსტში სასახლე/სავანის დაპირისპირებით. აქედან გამომდინარეობს საკმაოდ ბევრი რამ: ჯერ ერთი ის, რომ რომანი, რომელიც დასახელებულია ძირითად ტექსტში და რომელშიც “ისვენებს შეშლილი სკვითელი” – უბრალოდ მეტალიტერატურული ხატია, ხოლო გაზელები, რომელშიც ლაპარაკია რომანზე – ორმაგად მეტალიტერატურული. მეორეც – ლექსს ტექსტუალობის სამი დონე აქვს: გაზელები, რომელსაც მიიტანს სასახლის მდივანი· I დონეა, ძირითადი ტექსტი, სადაც აღწერილია მოძრაობა სასახლიდან სავანეში (ტექსტი ტექსტში) – II დონე, ხოლო რომანი, რომელშიც ისვენებს შეშლილი სკვითელი – ტექსტი

ტექსტში, რომელიც, თავის მხრივ, ტექსტშია მოთავსებული - III დონე. ¹⁷

ტექსტში აქტუალიზებული მოტივები და ხატები შემდგენიერად შეიძლება დაეაჯგუფოთ: 1) ბაღი - წელიწადის დრო (ტემპორალური ბაღი), ¹⁸ 2) რელიგიური ლოკუსი - სტიქია - უნუგეშობა, 3) სასახლე, რომელსაც უკავშირდება მეტალიტერატურული დისკურსი. სამივე ხატ-მოტივი რელევანტურია მთელი *არტისტული ყვავილებისათვის*. რადგანაც პირველ მოტივზე ჩვენ უფრო დაწვრილებით ქვემოთ მოგვიწვევს საუბარი, ამჯერად თანამიმდევრობით შეეჩერდებით მე-2 და მე-3 მოტივებზე.

რელიგიური ლოკუსი - სტიქია - უნუგეშობა (სასოწარკვეთა, მწუხარება) ამა თუ იმ სახით გვხვდება *არტისტული ყვავილების* სხვა ტექსტებშიც: “შენ ჯვარს იწერდი იმ ღამეს, მერი / ...ცის ელეა და ფერი / მწუხარე იყო..., // იწოდა ტაძრის გუმბათი, კალთა... / ... დაღალულ ქალთა / სხვა არის ლოცვა განუკურნელი... // ეს გლოვა იყო თუ ჯვარისწერა / ...დღესასწაულს კი ის დღე არ ჰგავდა... // ტაძრიდან გასულს ნაბიჯი ჩქარი / სად მატარებდა?...” - *მერი*, “...და ჩემი სული, როგორც სამრეკლო / სწუხს: // ...სწუხს ჩემი სული - ვით სამრეკლო / ცის უდაბნოში” - *სამრეკლო უდაბნოში*, “...ზარით ატეხილ გრიგალს / დავით ნარინის ჯვარი / მარმარილოთა ფიქალს / გადააფარებს მძლავრი... // ჯვართან მისული სურო / მარტოობა ქნარის...” - *საღამო*. “...საღამოვ, ვიცი, ბაღში შეხვალ ეკლესიიდან / და გაოცების მწუხარებას მასთან მიიტან... // იგრძნობს სული, როგორც სახებას / ... საუკუნო გამოსაღმებას... // მოვა დემონი, დაფიქრდება და შეეჭვდება. / და სავანისგან სიზმარივით მიაქვს ღამის ქარს / მხეველთ გალობა: შეიბრალებთ! იგი წმინდა არს” - *შენ და დემონი*. “...ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი. / იყო საღამო, ობლობა, ზარი. / ... რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი. // ... საცაა მოვა სიკედილის წამი: ტიროდა ქარი, კვდებოდა ქარი / ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ სამი...” - *ედგარი მესამედ*, “...ღამენათევი და ნამთერალევი / დაღლილ ქალივით მივალ ხატებთან... //

მე მივეყრდნობი სალოცავ კარებს, / შემოიჭრება სიონში
 სხივი... // და მაშინ ვიტყვი... / შეხედე! დასტები ყმაწვი-
 ლურ ბედის / დაღლილ ხელებით, / წამებულ სახით!
 // ...შენს მოლოდინში ასეა ყველა? / სული ვედრებით
 განაოცები, / შენს ფერხთქვეშ კედება, როგორც პეპე-
 ლა... // ... განსასვენებელ ზიარებაზე / ჩემთან არ მოვა
 შენი ხსენება! ... გრიგალივით / გამაქანებენ სწრაფი ცხე-
 ნები! / ... ჩემს სამარეში ჩავესვენები... // დედაო ღვთისა,
 მზეო მარიაჲ... / ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია...” – *სი-
 ლაჟუარდე ანუ სილაში ვარდო*, “...და როცა ცეცხლში
 ქანაობს ლავრა, / ბრმების თუნუქებს ტეხენ ლოთები. /
 ლავრაში ლოცვა ვერ დავამთავრე / და კალუგისკენ
 გზებს ველოდები. // თან ასე ვფიქრობ: ეს ბავშვი ტირის,
 / მე კი რადგანაც გამძარცვეს გუშინ / გავეყიდი გაზეთს,
 გავეყიდი ირისს / ანდა რევოლვერს დავიხლი გულში!” –
რამდენიმე დღე პეტროგრადში.

როგორც ვხედავთ, რელიგიური ლოკუსი საკმაოდ მრავალფეროვანია ლექსიკურად (ტაძარი, სამრეკლო, ეკლესია, სიონი, ლავრა, სავანე). ზოგჯერ პირდაპირი დასახელების ნაცვლად რელიგიური ლოკუსი შემოდის მეტონიმიურად (*მარმარილოთა ფიქალი, საღამო*). ხშირ შემთხვევაში მოტივი (ტაძარი – სტიქია – უნუგეშობა) ბოლომდეა გაშლილი: *საღამოში* ტაძარს გრიგალი ემუქრება, *შენ და დემონსა* და *მთაწმინდის მთვარეში* ქარი ფიგურირებს, *მერიში* ტაძარი მეტონიმიურად “იწვის”, ხოლო ლექსში *რამდენიმე დღე პეტროგრადში* “ცეცხლში ქანაობს ლავრა.” თითქმის ყველა მოხმობილ ტექსტში აქტუალიზებულია “უნუგეშობა”, “განწირულება”, “გლოვა”. *მერო* მოქმედება მიმდინარეობს ტაძარში, ტაძრიდან; *შენ და დემონი* ვექტორი ეკლესიიდან; *ედგარი მესამედ*: ტაძრისკენ; *სილაჟუარდე ანუ სილაში ვარდო*: ტაძარში; *რამდენიმე დღე პეტროგრადში*: ლავრაში. ლექსში *სამრეკლო უდაბნოში*, განსხვავებით სხვა ტექსტებისგან, რელიგიური ლოკუსი ტოპოლოგიურად კი არა, ტროპულად შემოდის, როგორც შედარების ელემენტი (სამრეკლოსავით).

მოხმობილ მაგალითებს მშვენიერად ეთანადება სავანე-I (*შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში*),

მაშინ, როცა იმავე ლექსის საეანე-II (საკანი) ერთადერთი რელიგიური ლოკუსია მთელს არტისტულ ყვაეილებში, რომელსაც უკავშირდება დაცულობა-დაფარულობა, სიმყუდროვე და სისაესე, ე. ი. პოზიტიური კონოტაციები. რაც შეეხება სასახლეს მეტალიტერატურული კონოტაციებით, პირველ რიგში მოვიყვანთ ლექსის საუბარი ედგარზე დასაწყისს: “ლანდებს სასახლეში მხოლოდ მაშინ ელი, / როცა საუბარი ედგარ პოეზია, / აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი / დასდევს განწირულთა შავი პოეზია”. ამ ტექსტთან ლექსს შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში აკავშირებს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სანთლების განელება, ჭალების ჩაქრობა და “ტემპორალური ბალის” ინვარიანტი. საუბარი ედგარზე მთავრდება იმით, რითაც იწყება შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში – თვისა და ბალის ინვარიანტული მოტივით (ნოემბრის ბალები და თებერვლის სიკვდილი ბაღში; კიდევ ერთი გადაძახილი – “თებერვალს უხმობენ, თებერვალს / სამრეკლოს ჯვარიდან ყვაეები.”).

მნიშვნელოვანი განსხვავების მიუხედავად, ამ ორი ლექსის სასახლეებს შორის მეტალიტერატურული გადაძახილია (ედგარ პო და დეკადენტური პოეზია, ერთი მხრივ, და რომანი, სასახლის მგოსნის გაზელები, მეორე მხრივ). მაგრამ ლექსის შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში სასახლეში არ არის აქტუალიზებული არც “განწირულება”, არც გოთიკური “საშინელება” (“...ფარდა შეირხევა, როგორც ყრუ ფოთოლი, / კოშკთა სიმაღლიდან რეკავს მოლანდება / ცივი უდაბნოა დამე უშფოთველი...” – საუბარი ედგარზე). ერთი მხრივ, ლექსში საუბარი ედგარზე სასახლის შიდა და გარე ლანდშაფტი ნათესაობას ამჟღავნებს ლექსის შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში საეანესთან. მაგრამ, მეორე მხრივ, “სანთლების განელება” და “ღარბაზის დაბნელება” (საუბარი ედგარზე) მთლიანად შეესაბამება გოთიკურ ატმოსფეროს, მაშინ როცა “სასახლის ჭალების ჩაქრობას” (შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში) მხოლოდ “ასკეტური” შეფერილობა აქვს

ყოველგვარი “გოთიკური” კონოტაციების გარეშე. თუმცა საერთო მოტივიც საკმაოდ მნიშვნელოვანია: სასახლე – სასახლის მგოსნის გაზელები, ერთი მხრივ, და სასახლე – ედგარ პო – “შავი პოეზია”, მეორე მხრივ.

ეს საერთო მოტივი იმაზე მიუთითებს, რომ სასახლის, მგოსნის (პოეტის) და პოეზიის გადაკვეთა, აუცილებელი არ არის უკავშირდებოდეს “აღმოსავლურ” ფონს. მნიშვნელოვანია ერთი დეტალიც, ლექსის შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში “სასახლის მგოსანი” უსახელოა, განსხვავებით ლექსის საუბარი ედგარზე “სასახლის მგოსნისგან”. ვხედებით თუ არა ამ მოტივს (სასახლე – მეტალიტერატურულობა ან სასახლის მგოსანი – პოეზია/შემოქმედი) არტისტული ყვაეილების სხვა ტექსტებში?

მოგეყავს ყველა შემთხვევა: “...უძველეს ხელოვნების ყველა ფერებში / ფეთქავს ნაპერწკალი / ნახატი ვაზების, სასანთლებების, / ...ამ წიგნის ფურცლებში დაჰქრის მისი სასახლის ლანდი.” – *ღრუბლები ოქროს ამურებით*, “... სიყვარული სასახლეში / მხოლოდ ერთხელ მოდის! // ...ქარში ათრობს არემარეს / ოხერა ტრიანონის. // და ლანდებად თეთრ სარკეზე / ჩნდება... / შუაზელი, ესტერგეზი / და თვით დედოფალი. // ...მხოლოდ თეთრი შადრეენები / მე, ვერსალის ბროლი, / მაცდურ თვალის გადევნებით / მტანჯავს მსუბუქ-მქროლი” – *მარიამ-ანტუანეტა*.

მოსხმობილი კონტექსტები აფართოვებს ჩვენს მიერ დაფიქსირებულ ინვარიანტულ ხატს (სასახლე მეტალიტერატურული კონოტაციებით). მეტალიტერატურული კონოტაციები რამდენადმე წარმოდგენილია ლექსში *ღრუბლები ოქროს ამურებით*, ხოლო *მარიამ-ანტუანეტა*ში გამდიდრებულია, საზოგადოდ, ხელოვნებისა და კულტურის დისკურსით (*ღრუბლები ოქროს ამურებით*. *ღრუბლები ოქროს ამურებით*, ვეზუვის ფერფლი, ფლორენცია, უძველესი ხელოვნება და ა. შ.; *მარიამ-ანტუანეტა*: ტრიანონი, ვერსალი, შადრეენები, არისტოკრატიული სახელები). საგულისხმო გადაძახილია ლექსებს – *ღრუბლები ოქროს ამურებით* და *საუბარი ედგარზე* – შორის (“სასახლის

ლანდი”, “ლანდები სასახლეში”). რედუცირებული სახით სასახლე-ლანდის სინტაგმა *მარიაშანტუანეტაშიც* აისახა: “ლანდებად სარკეზე / ჩნდება სახე...” (იგულისხმება სასახლის სარკე).

თუკი ამ ოთხ ტექსტს ჩვენთვის მნიშვნელოვანი თემატურ-მოტივური კუთხით უფრო დაწვრილებით განვიხილავთ, აღმოჩნდება, რომ ოთხ ტექსტში აქტუალიზებულია სასახლის ოთხი სხვადასხვა შემთხვევა: 1) “აღმოსავლური” სასახლე – *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში*; 2) “გოთიკური” სასახლე – *საუბარი ედგარზე*; 3) სასახლე-ვერსალი – *მარიაშანტუანეტა*; 19 4) “მედიტერანული” სასახლე – *ღრუბლები ოქროს ამურებით*. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა ეს ტექსტი ამა თუ იმ დოზით შეიცავს ხელოვნებისა და კულტურის დისკურსს, სასახლე – პოეტი – შემოქმედება (მგოსანი – გაზელები, ედგარ პო – შავი პოეზია) აქტუალიზებულია მხოლოდ ორ ლექსში – *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში* და *საუბარი ედგარზე*. ე. ი. მხოლოდ “აღმოსავლურ” და “გოთიკურ” სასახლეებს უკავშირდება პოეტის ფიგურა. უსახელო სასახლის მგოსანი თავისი გაზელებით – “აღმოსავლურს”, ხოლო ედგარ პო და “შავი პოეზია” – “გოთიკურ” სასახლეს.

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ კულტურისა და შემოქმედების კონოტაციები იმპლიციტურად იგულისხმება სასახლის ხატში და რომ ნებისმიერი ტექსტი უნდა ახდენდეს ამ პოტენციის გაშლას, მაგრამ ეს ასე არ არის. მაგალითისათვის მოვიყვანოთ ორ შემთხვევას *არტიტული ყვავილებიდან*, სადაც სასახლეს არ უკავშირდება არანაირი კულტურულ-ლიტერატურული თუ ხელოვნების კონოტაციები: 1) *თიბათვე გავიდა*: “თიბათვე გავიდა, აჭრელდა სათიბი / ...მევახშის ხელში ვარ ... / უნდა გაეყიდო მამული... / ...მიკვირს, რომ დღემდე გაეძელი / სასახლეც გაეყიდე ... სათიბიც გაცელებე!” 2) *მივარდნილი აივანი*: “ამპარტავანი თათარი / ეზოში დადის მამალი... / მახსოვს მივარდნილ აივნის / ...მანდილი, საკაბე / ...გახმა ბოსტანში მწვანილი... / სასახლე გახდა თილისმა! / არ არის არც საშინელი.” – როგორც ვხედავთ, ორივე ტექ

სტში სასახლე საესებით “შეგნებულად” უკავშირდება სოფელს, სოფლის ლანდშაფტს, ყოველგვარი კულტურული პლასტების გარეშე. თუმცა *მეარდნილი აიენისა* და *საუბარი ედგარზე*-ს სასახლეებს შორის არის ძალიან ყურადსაღები გადაძახილი, ოღონდ სრულიად სხვა მოტივური კუთხით: “და მეგობარსაც ხანდახან / უთუოდ მოვა, თუ ელი...” – *მეარდნილი აიენი*, “ლანდებს სასახლეში მხოლოდ მაშინ ელი ... რად ხარ უცხოეთში, მე შენ გელოდები, მოვა ... სტუმარივით” – *საუბარი ედგარზე*, “სასახლე... / არ არის არც საშინელი” – *მეარდნილი აიენი*, “...სასახლეში მაშინ ელი... / ...აჩრდილს ... დასდევს მარად საშინელი... / ...პოეზია” – *საუბარი ედგარზე*, სასახლე, მცირე გამონაკლისების გარდა, *არტიტულ ყვაეილებში* მეტჯერ აღარ გვხვდება.²⁰

როგორც ვხედავთ, “აღმოსავლურ” სასახლეს მოტივურ დონეზე უკავშირდება პოეტი და მისი შემოქმედება, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ – მხურვალე ვნებები.²¹ რა არის ის მინიმუმი, რომლის მეშვეობითაც ჩვენ შეიძლება ამოვიცნოთ ამ ტიპის სასახლე იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც სასახლე როგორც ხატი ტექსტში უშუალოდ არ გვხვდება? სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რანაირია მისი “დაფარული დასწრებულობის” კვალი? ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ეს კვალი რთულად ორგანიზებული უნდა იყოს. მისი “შემადგენლობა” დაახლოებით ამგვარია: 1. მოტივები: ა) პოეტი და მისი ნაწარმოები; ბ) ეროტიკული ვნებები; 2. დისკურსი: ა) არისტოკრატიზმი; ბ) ხელოვნება “აღმოსავლური” შეფერილობით; გ) ეროტიზმი; 3. საგნობრივი მინიმუმი: ჭალები, აუზი, სანდალი, წიგნი (რომანი), შანდალი, ხელთათმანი. სწორედ ამ მწკრივების გადაკვეთაზე უნდა ექმებოთ “აღმოსავლური” სასახლის დაფარული დასწრებულობა *არტიტული ყვაეილების* სხვა ტექსტებში.

პოეტის ფიგურას 1919 წლის კრებულში სამი მოდუსი აქვს: 1. ლირიკული გმირი (“მე”), როგორც პოეტი ან/და პოეზიასთან დაკავშირებული კონოტაციების მატარებელი. 2. პოეტი, როგორც “სხვა პერსონაჟი”; 3. რეალური პოეტი საკუთარი სახელით (ვთქვათ, აკაკი, ვერლენი და ა. შ.).

პოეტის ფიგურა პირველი მოდუსით არტისტული ყვეალებების შემდეგ ტექსტებში გვხვდება: 1. “მე მილალატეს ძველმა რითმებმა...” – *სიბერე* (ლირიკული “მე”, რომელსაც მიეწერება პოეზიასთან დაკავშირებული კონოტაციები). 2. ან ‘მესაფლავეს’ რისთვის ემღეროდი, / ან ვინ ისმენდა ჩემს ‘მე და ღამეს’” – *მერი* (ლირიკულ “მე“-ს მიეწერება გალაკტიონის ორი ტექსტი); 3. “...მეფე ვარ და მგოსანი... / ...წაჰყვება საუკუნეს თქვენთან ჩემი ქნარი” – *მთაწმინდის მთეარე*, 4. “...ამირანს მიჯაჭვეულს და მგოსანს წაქცეულს / ვიღაც ფრთებს მიკვეცავეს...” – *მე მოვალე*, 5. “...სძინავს / ჩემს ანგელოს დას / (ჩემს მოგონებებს, პოეზიას)” – *ფარდების შრიალი* (ლირიკული “მე” მოიაზრება პოეზიის ჭრილში, მაგრამ ეს არ გვაძლევს საშუალებას, რომ იგი ცალსახად აღვწეროთ, როგორც პოეტი ან პოეტური ტექსტის შემოქმედი); 6. “...მე პოეზიამ დავიწყების ცელს ამარიდა...” – *მგლოვიარე სერაფიმები* (ანალოგიური სიტუაციაა ამ კონტექსტშიც); 7. “...ვიცი პოეტის გატეხილ სახელს / ბრბო არ დაინდობს გასათელავეად” – *ნუგეში* (ლექსის მთელი კონტექსტი გარკვეულ საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ლირიკული “მე” საკუთარ თავს მიმართავს, თუმცა არსებობს გარკვეული სიძნელეებიც); 8. “პოეტი, ბრბოში, სულ ერთია, ვიქნები ზრდილი...” – *ფოთლების ლანდო*, 9. “მთავაზობდით დები ვარდთ / და ამბობდით ლანდებით: / ‘თქვენ ისეთი კარგი ხართ, / თქვენ პოეტი ბრძანდებით’” – *სახლი ტყის პირად*, 10. “...ასეა ყველა მგოსნები? / შენს მოლოდინში ასეა ყველა?... / ...სად არის ჩემთვის სამაგიერო?” – *სილაყვარდე ანუ ვარდი სილაში* (მოცემული კონტექსტი უახლოვდება მე-5-ს და მე-6-ს, სადაც ლირიკული “მე” მოიაზრება პოეტისა და პოეზიის კონოტაციებით); 11. “...ატირდება დრო და ჩემი ლექსი” – *ცამეტი წლის ხარ*, 12. “...და წავეალ ქარში... / გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით” – *შერიგება* (ლირიკული “მე” ხასიათდება “პოეტურობის” მარკერით, სიმღერა=პოეზია, რომელიც მეტონიმიურ კლიშეს წარმოადგენს); 13. “ზრდილი, ნაზი და მეფური / ჩემი ძველისძველი /

ლექსი არის უნებური / სიზმრით შემოსვლილი” – მარიამ-ანტუანეტა; (აქ ბუნდოვანების მიზეზი სინტაქსის ინვერსიული წყობაა. თუკი “ზრდილი, ნაზი და მეფური” არის “ჩემი ძველისძველი ლექსი”, მაშინ ლირიკური “მე” ცალსახად გაიაზრება, როგორც “პოეტი”) – მარიამ-ანტუანეტა; 14. “ოქტავებით ეწერ პოემას, ესეც საქმეა თუ არა?” – მივარდნილი აივანი. 22

პოეტი მეორე მოდუსით (სხვა პერსონაჟი – ლირიკული “არა-მე”): 1. “ერთგვარად მიიტანს ამ სახის... / გაზელებს – მგოსანი სასახლის...” – შემოდგომა “უმანკო ჩასახეობის” მამათა სავანეში; 2. “...შენ დიადი დიდება გელის, / პოეტო, არავინ არ ყოფილა ესოდენ ძლეული” – აუზისაგან (ტექსტის ადრესატი, “შენ”, შესაძლებელია თვითონ ლირიკული “მე” იყოს, რომელიც მიმართავს საკუთარ თავს, რაც სხვა არაფერია, თუ არა რიტორიკული პირობითობა, მაგრამ ცალსახად ამის მტკიცება ვერ ხერხდება, ამიტომ ამ “შენს” ვათავსებთ “სხვა პერსონაჟის” რიგში); 3. “...სიმღერის მღელვარე დრო არის პოეტო, / თუ ასე წარმართი გზით წარემართები!” – დრო (ზუსტად იგივე ითქმის ამ შემთხვევაზეც); 4. “...შეგებრალება თვითონ კაენიც / – თუკი პოეტის ჰქვია სახელი” – შენ ერთი მანც (ამ შემთხვევაში პოეტი საზოგადო სახელია და არანაირი “პერსონაჟული მინიმუმი” არ შეესაბამება); 5. “...მე მგზავრი მგოსნის ანგელოსი მქვია მფარველი...” – მფარველი იალქნები (აქ “პოეტი” მხოლოდ ატრიბუტია, რომლის მფარველი ანგელოზი არის ქარიშხალი, ხოლო თვითონ პოეტი, ალბათ, არის ლირიკული “მე” ან/და “პოეტი”, საზოგადოდ. ერთიცა და მეორე წაკითხვაც დასაშვებია კონტექსტის ბუნდოვანების გამო).

პოეტი მესამე მოდუსით (რეალური სხვა პოეტი): 1. აკაკის ლანდო; 2. “...მოხუცის ლანდს სძინავს... / ბარათაშვილს აქ უყვარდა ობლად სიარული.” – მთაწმინდის მთვარე; 3. “...ხშირად ვიგონებ ვერლენს” – ჭიანურებო; 4. ედგარი მესამედ; 5. “...ლანდებს სასახლეში ... მაშინ ელი, / როცა საუბარი ედგარ პოეზეა...” – საუბარი ედგარზე; 6. “...კითხულობდა პოეტებს /ედგარს, ჰანრი რე-

ნიეს...” – მწოლარე, 7. “...შეენის რუსთაველს შირაზის ვარდებით” – დრო, 8 .. “...უაილდის ყვაელივით დაეცი...” – მგლოვიარე სერაფიმებო, 9. “...ოცნება გვიანი, / ვილიე დე ლილ ადანის...” – გვიანი ოცნება. არტისტულ ყვაელიებში დასახელებულია (ან უშუალოდ, ან მეტონიმიურად, მაგალითად, “მოხუცის ლანდი” – აკაკი) სულ რვა პოეტი: ედგარ პო (სამჯერ), აკაკი (ექვსჯერ), რუსთაველი, ვერლენი, ვილიე დე ლილ-ადანი, უაილდი, ბარათაშვილი და ანრი რენიე (თითოჯერ).

როგორც ვხედავთ, პოეტის ფიგურა სამივე მოდუსით აქტუალიზებულია 24 ტექსტში. განვიხილოთ თემატურ-მოტივური კუთხით ყველა ეს შემთხვევა.

I. პოეტი, როგორც ლირიკული “მე”, გვხვდება შემდეგ მოტივურ კომპლექსებში: 1. “რელიგიური ლოკუსი – სტიქია – უნუგეშობა”: მერი, სილაჟვარდე ანუ ვარდში სილაში, 2. “პოეტი და ბრბო”: ფოთლების ლანდი, ნუგეში, 3. “პოეტი და წარმავალი დრო”: ცამეტი წლის ხარ, სიბერე, ნაწილობრივ საღამო (გარკვეული შეზღუდვებით); 4. “პოეტის ტრიუმფი” (სიკვდილი, როგორც ამ ტრიუმფისა და მისი პოეზიის უკვდავების აუცილებელი პირობა): მთაწმინდის მთვარე, შერიგება (ორივეგან აქტუალიზებულია მწკრივი: პოეტი – მეფე – სიკვდილი/უკვდავება); 5. “პოეტის ტანჯვა-წამების მოტივი”: მე მოვალ, 6. “პოეტი – სიმშვიდე – იდილია”: ფარდების შრიალი, სახლი ტყის პირად (გართულებული “მეფე-პოეტის” ხატი), მარიამ-ანტუანეტა.

II. პოეტი, როგორც “სხვა” პერსონაჟი, გვხვდება შემდეგ მოტივურ კომპლექსებში: 1. “‘აღმოსავლური’ სასახლე, პოეტი და მისი ნაწარმოები” (შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში), 2. “პოეტი-თანამღმობი” (შენ ერთი მაინც); 3. “პოეტი ქარში ან/და ქარი, როგორც მუზა” (მფარველი იალქნები); 4. “პოეტის ტრიუმფი” სიკვდილი = პოეზია კონოტაციის გარეშე (აუზისაგან, დრო).

III. “სხვა” პოეტი (საკუთარი სახელით). ეს მესამე მოდუსი შემდეგ მოტივებს უკავშირდება: 1. “პოე-

ტი, როგორც დაღუპული მამა": აკაკის ლანდი, ჭიანჭურები, მთაწმინდის მთვარე (აკაკი, ვერლენი); 2. "გოთიკური" სასახლე – პოეტი და მისი პოეზია": საუბარი ედგარზე (ედგარ პო); 3. "პოეტის ობოლობა": მთაწმინდის მთვარე (ბარათაშვილი). 4. "პოეტის ტრიუმფი" (სიკედილი=პოეზია კონოტაციის გარეშე): დრო (რუსთაველი), "პოეტის ტრიუმფი" (სიკედილი, როგორც ამ ტრიუმფისა და მისი პოეზიის უკვდავების აუცილებელი პირობა): მგლოვიარე სერაფიმები (უაილდი); 5. "რელიგიური ლოკუსი – სტიქია – უნუგეშობა": ედგარი მესამედ (ედგარ პო); 6. "პოეტი – სიმშვიდე – იდილია": მწოლარე (ედგარ პო, ანრი რენიე), გვიანი ოცნება (ვილიე დელ ლილ-ადანი).

პოეტის ფიგურა სხვადასხვა მოდუსით ერთსა და იმავე ტექსტში სულ ორჯერ გვხვდება. ეს ტექსტებია მთაწმინდის მთვარე და დრო. რადგანაც მთაწმინდის მთვარე სხვა ადგილას უკვე განვიხილეთ, აქ მოკლედ შევნიშნავთ, რომ პოეტის ფიგურა მოცემულ ტექსტში ორი მოდუსითაა წარმოდგენილი: "სხვა პოეტი" (აკაკი და ბარათაშვილი) და პოეტი, როგორც ლირიკული "მე" ("მეფე ვარ და პოეტი"). თითოეული მათგანი სამ მოტივთანაა დაკავშირებული: პოეტი, როგორც დაღუპული მამა (აკაკი), პოეტის ობოლობა (ბარათაშვილი) და პოეტის ტრიუმფი პოეზია=სიკედილი/უკვდავების კონოტაციებით. რაც შეეხება ჩვენთვის საყურადღებო კომპლექსს: 1. მოტივები: ა) სასახლე – პოეტი – ნაწარმოები და ბ) ეროტიკული ენებები; 2. დისკურსი: ა) არისტოკრატიზმი; ბ) ხელოვნება ("აღმოსაველური" შეფერილობით); გ) ეროტიზმი; 3. საგნობრივი მინიმუმი (აუზი, ჭალები, შანდალი, წიგნი (რომანი), სანდალი, ხელთათმანი) – ის მთაწმინდის მთვარეში არანაირი კუთხით არ გვხვდება.

რა სურათი გვაქვს დროში ამ მიმართულებით?

ghm

აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის
მსუბუქი ტალღები და ლურჯა ცხენები!
შენ მხოლოდ მარადი სიმაღლე გიშველის,
როს შუქად მშობლიურ ცას შეეშენები.

სარკეთა სახეებს სანთლები მოედო
და შეენის რუსთაველს შირაზის ვარდები;
სიმღერის მხურვალე დრო არის პოეტო,
თუ ასე წარმართი გზით წარემართები.

I სტროფი იწყება და მთავრდება რუსთაველის ალუზიებითა და ციტატებით: “აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერი” გვაგზავნის *ვეფხისტყაოსნის* ეულ ტაეპთან: “მეფისა მზის თამარისა, დაწებალახშ-თმაგიშერისა”; ხოლო ბგერწერული რიგი: გიშველის – შუქად მშობლიურ... შეეშენები – ასევე რუსთაველისეულ ბგერწერასთან: “გველნი მოშლით მოეკეცნეს, ბალი შედმა შერაშენდა”. ასე რომ, რუსთაველის “გამოჩენა” მეორე სტროფში საფუძვლიანად არის შემზადებული. შირაზის ვარდები “აღმოსავლური დისკურსის” აქტუალიზაციას წარმოადგენს, ხოლო “პოეტი და სიმღერა” გვაგზავნის პოეტისა და მისი შემოქმედების მოტივთან. მაგრამ ტექსტში არ გვხვდება არც ეროტიკული ენებები და არც “აღმოსავლური” სასახლის საგნობრივი შრე. სწორედ ამ მხრივ, მეტად საყურადღებო “დამატებით ინფორმაციას” გვაწვდის *არტიტული ყვავილების* სხვა ტექსტი სიმპტომატური სათაურით –

აუზისაგან

ჭოგრიტით მზერა, ხელთათმანი ... შენ აისრულე
სურვილი დიდი და დაბურულ ბალის დარდები,
ლალი ირემი სიყვარულით ხარ დაისრული,
წყურვილმოკლული აუზისაგან მიემართები.

შენ მოგდევს კოცნის გამმაფრება და თვითეული
ძარღვი ხელების ... შავი ხალი მაღალი ყელის.
შენ გელის დაფნა, შენ დიადი დიდება გელის,
პოეტო, არეინ არ ყოფილა ესდენ ძლეული.

დროსთან მოცემულ ტექსტს აკავშირებს მიმართვა პოეტისადმი, რომელიც ამთავრებს და კრავს როგორც ერთ, ისე მეორე ნაწარმოებს. შემოქმედების მოტივი, რომელიც ექსპლიციტურებულია *დროში* (“სიმღერის მხურვალე დრო არის, პოეტო...”), *აუზისაგან*-ში მეტონიმიურად გადატანი-

ლია პოეტის ტრიუმფის მიმართულებით (“შენ გელის დაფნა, შენ ღიადი დიდება გელის, / პოეტო...”), თუმცა პოეტის ტრიუმფის იგივე მოტივი სუგესტიურად *დროშიც* გვხვდება (“...მარადი სიმაღლე გიშველის, / როს შუქად მშობლიურ ცას შეეშენები” და რუსთაველი შირაზის ვარდებით). მაგრამ, რაც მთავარია, *აუზისაგან*-ში ჩანს სასახლის დასწრებულობა, უპირველეს ყოვლისა, საგნობრივ დონეზე: ხელთათმანი და აუზი სწორედ იმ “კატალოგის” ფრაგმენტებია, რომელიც უფრო სრული სახით ლექსში *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში* გვხვდება. მეორეც, ტექსტში კარგად იკითხება ვნების, ეროტიკული წადილის მოტივიც: “შენ აისრულე სურვილი დიდი..., / სიყვარულით ხარ დაისრული..., / წყურვილ-მოკლული ... მიემართები, // ...მოგდევს კოცნის გამძაფრება...”. ასევე კარგად იკითხება როგორც “არისტოკრატიული დისკურსი”, ისე ხელოვნების მოტივი (1. ჭოგრიტით მზერა, ხელთათმანი, აუზი; 2. დაფნა, დიდება, პოეტი), ოღონდ “ადმოსავლური” შეფერილობის გარეშე. *დრო* გვიჩვენებს “პოეტის ტრიუმფის” ორმაგ განფენილობას: ერთია ეროტიკული ტრიუმფი (სურვილის ასრულება, წყურვილის მოკვლა), ხოლო მეორე – პოეტური ტრიუმფი (დიდება, დაფნა). დაფნა, როგორც გვირგვინის მეტონიმი, დიდებასთან ერთად გვაგზავნის “მეფე-პოეტის” ხატთან, რომელიც რელევანტურია გალაკტიონის მთელი შემოქმედებისათვის.

სასახლე, რომელიც *აუზისაგან*-ში სუგესტიურად არის მოცემული, ხოლო *დროში* კიდევ უფრო სუგესტიურად, თამარისა²³ და რუსთაველის, ე. ი. მეფისა და სასახლის მგოსნის წყვილის სახით (ტროპი “სარკეთა სახების სანთლები მოედო” შესაძლებელია წავიკითხოთ როგორც სასახლის სინეკდოქე) – უკავშირდება ეროტიკულ და პოეტურ ტრიუმფს, როგორც ძალაუფლების ლოკუსი (ეროტიკული სურვილი, დაფნა და პოეტი-ტრიუმფატორი იმავე ძალაუფლების ლოკუსთან გვაგზავნის). *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში* ნეგატიური კუთხით გვიდასტურებს სწორედ ამ თვალსაზრისს – “მხურვალე ვნებების” რედუქცია, მათი გაქრობა სასახლის დატოვე-

ბის ტოლფასია (ასევე სიმპტომატურია “ადგილის გამოცვლა”: სავანე-მონასტერი, როგორც განდგომა და სიკედილი ამქვეყნიური ცხოვრებისათვის, როგორც ადგილი, სადაც არც ვნებებია და არც ძალაუფლება და დიდება). შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში-ს ფინალი გვეუბნება, რომ გაზელებს მიიტანს სასახლის მგოსანი, მაგრამ არ გვეუბნება – სად. არ არის ძნელი, ვივარაუდოთ, რომ მგოსანი გაზელებს აუცილებლად სასახლეში მიიტანს და თანაც მიიტანს “დამკვეთთან” – ძალაუფლების მატარებელ ფიგურასთან. მიიტანს როგორც ძღვენს და საჩუქარს (რაც სავსებით შეესაბამება როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლურ კონტექსტს).

თუ ასეა, მაშინ აუზისაგან-ის, დროისა და შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში-ს მიხედვით შეიძლება ავაგოთ ამგვარი პარადიგმული სურათი (ინვარიანტული მოტივი): სასახლეს, როგორც ძალაუფლების ლოკუსს, უკავშირდება “არისტოკრატიული დისკურსი” (ეს ეხება “აღმოსავლურ” და “ფრანგულ” სასახლეებს და არა “გოთიკურს”) და “არისტოკრატიული სახელები” (მეტონიმურად თამარი დროში, ხოლო მარია-ანტუანეტაში თვითონ მარია-ანტუანეტა, შუაზელი და ესტერჰაზი). ამავე დროს, სასახლეს უკავშირდება ეროტიზმი და ეროტიკული ძალაუფლება ობიექტზე (ნეგატიურად – შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში, ხოლო პოზიტიურად – დრო). პარალელურად სასახლე არის პოეტის ტრიუმფის ადგილი, სადაც მას ძალაუფლება აღიარებს როგორც მეფე-პოეტს (სუგესტურად დროში თამარი – რუსთაველი; უშუალოდ – აუზისაგან-ში).

ძალაუფლება, ეროტიკული სურვილი და დიდება/დაფნა მოიცავს ძალაუფლების სამ დისკურსს: “არისტოკრატიულს”, ეროტიკულს და პოეტურს. მათი ურთიერთგადაკვეთის წერტილში იმყოფება მგოსნის (პოეტის) ფიგურა. პოეტს სასახლეში მიაქვს ნაწარმოები-ძღვენი, რის გამოც იღებს აღიარებას. ესაა მისი ტრიუმფი, იგი ხდება მეფე-პოეტი. ამ აღიარებას თან ახლავს (უფრო ზუსტად, შეიძლება თან ახლდეს) ეროტიკული წარმატება და ტრიუმფი. “აღმოსავლური” შეფერვილობა და რუსთაველის

ხსენება (გასათვალისწინებელია თამარის სუბესტიური დასწრება) მიგვანიშნებს, რომ ლირიკულ “მე”-ს, როგორც მეფე-პოეტს, ჰყავს წინამორბედი და არქეტიპი რუსთაველის სახით. რუსთაველი “მეორადი მითოლოგიის” თანახმად, თამარის კონტექსტში მოაზრება როგორც “პოეტი-მიჯნური” და “პოეტი-ტრიუმფატორი”.

გასათვალისწინებელია რუსთაველის ამბივალენტური ხატი, რომელიც, ერთდროულად, იმავე “მეორადი მითოლოგიის” თანახმად, არის ტრიუმფატორიც და შერისხულიც, ე. ი. ტრიუმფატორი პოეტი-მიჯნური და სწორედ ამის გამო – “არისტოკრატიული ფუფუნებისა და ძალაუფლებისაგან” განდგომილი ბერი. ამ ხატში ადგილი აქვს “სასულიერო” და “საერო” სერიების გადაკვეთას, რითაც რუსთაველი უახლოვდება “ლოცვისთვის ზმანებამტიყანი” მგოსნის ამბივალენტურ ხატს, რომელიც თავის გაზეღებში აღწერს სასახლიდან განდგომას და სავანეში გადაადგილებას. სასახლე ამგვარი მითოლოგიის შუქზე წარმოადგენს “ეროტიკულისა” და “პოეტურობის” გადაკვეთის წერტილს, რომელიც, ამავე დროს, ძალაუფლების ლოკუსიცაა. ამგვარად, სასახლის მგოსანი რამდენიმე აზრითაა “სასახლის მგოსანი”, რადგანაც სასახლე არის სამივე დისკურსის (ძალაუფლება, ეროტიზმი და ხელოვნება-პოეზია) შეხვედრის ადგილი.

ჩვენს მიერ აგებული პარადიგმული სურათი არტისტულ ყვაეილებში “გაფანტული” სახითაა მოცემული. უფრო მეტიც, პრობლემატურია თვითონ ამ პარადიგმის მტკიცებითი მოდუსი. მაგრამ, ამ მოსაზრებას მხარს უმაგრებს ტექსტი, რომელიც გვხვდება 1927 წლის კრებულში. ამ ტექსტში სინტაგმურ დონეზეა გაშლილი ის, რაც ჩვენ პარადიგმული სახით ვივარაუდეთ:

ჩვენი ძხო ისევ ხუსთაველს ელის

ძველ სასახლეში ვეფხის ტყავეებით
 უარავედა ვინმე გობელენს, მანდილს,
 შეენოდა იგი ფერაყვაეებით
 აქ სადარბაზოდ მოსულ აეთანდილს.
 ელავედა, როგორც ზმანება წუთის,
 ზურმუხტი, ლალი და იაგუნდი,

ძველი ნანგრევი ენახე გეგუთის.
 და უხმო დროო, შენ მომაგონდი.
 გამოინდა მაღალ სვეტთან თამარი,
 რეტროსპექტივი, ლანდივით ჩემი,
 გამშრალთა ცრემლთა ნაწამწამარი
 მოეფინება მთელი სამუში.
 არაბეთიდან მოსული მონა
 სდგას, მოიტანა შორით ფარისი
 და სპარსეთიდან ლექსების კონა,
 მიმოდის, როგორც ტოტი ქარისი.
 შორეულ დღეებს მახლობლად უზის
 მცოდნე ჰაფიზის, მცოდნე გაზელის,
 ცივი ოცნება შხეფავს აუზის.
 ჩენი დროც ისევე რუსთაველს ელის.

ამ ლექსში ფოკუსირებულია თითქმის ყველა ის “ნაკადი”, რომლებიც გეხედება ლექსებში *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების”* მამათა საეანეში, დრო და აუზისაგან. ხატ-მოტივები: სასახლე – გეგუთი, პოეტი – რუსთაველი, ნაწარმოების მიძღვნა – სპარსეთიდან მოტანილი ლექსების კონა; ხელოვნების დისკურსი: სპარსეთიდან მოტანილი ლექსების კონა, ჰაფეზი, გაზელი, რუსთაველი, ავთანდილი; “არისტოკრატიული” ძალაუფლების დისკურსი: გეგუთი, თამარი; ²⁴ “ალმოსაველური” ფონი: არაბეთი, სპარსეთი, იგივე ჰაფეზი და გაზელი; “საგნობრივი შრე”: სასახლე თავისი აუზით. ეროტიკული ტრიუმფის მოტივი აქ მთლიანად რედუცირებულია. სამაგიეროდ, ხაზგასმულია დროის თემა, ²⁵ რომელიც ექსპლიცირებული იყო *დროში*. პოეტისა და მისი შემოქმედების (პოეტის დიდების, ტრიუმფის) მოტივი, მართალია, აშკარად აღარ არის მოცემული, მაგრამ დარჩენილია ნაწარმოების (ლექსების) სუვერენისადმი მიძღვნის მოტივი. ნაწარმოების მიძღვნის ეს სურათი გეაგზავნის მიხაი ზიჩის ცნობილ გრაეიურასთან (“შოთა რუსთაველი თამარ მეფეს წარუდგენს ‘ვეფხისტყაოსანს’”), აკაკის ქრესტომათიულ ლექსთან *სიზმარი* (“*ერთხელ მხოლოდ...*”: “გამშრალთა ცრემლთა ნაწამწამარი” – “...და ცრემლები გადმოყარა”) და თამარი-რუსთაველი-ვეფხისტყაოსნის მწკრივის “მეორად მითოლოგიასთან”.

პოეტის მიძღვნის ადრესატი არტისტულ ყვეაილებში არ ჩანდა, ლექსის ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის მიხედვით, ადრესატი არის არა იმდენად “კონკრეტული თამარი”, რამდენადაც დრო, რომელიც ელის პოეტს. ამიტომაც, ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის ლაპარაკობს არა იმდენად “სიმღერისა” და ტრიუმფის დროსა და ადგილზე, რამდენადაც თვითონ “დროის მოლოდინზე”: დრო ელის პოეტს, როგორც მეფეს და ტრიუმფატორს. “რუსთაველი”, ამ აზრით, არის როგორც საკუთარი სახელი, ისე მეტონიმიურად პოეტის სახელი, საზოგადოდ.

დაბოლოს, პოეტი-ტრიუმფატორის ხატს ორგვარი განზომილება აქვს. იგი შეიძლება უკავშირდებოდეს სიკვდილი/უკვდავების მოტივს, როგორც მთაწმინდის მთეარესა და შერიგებაში ან, როგორც აუზისაგანის შემთხვევაში, ეროტიკულსა და პოეტურ ტრიუმფს (“სიკვდილი/უკვდავების” გარეშე). თუკი პირველ შემთხვევაში (მეფე-პოეტი) პოეტის ადგილი მოიაზრება როგორც სიკვდილის ლოკუსი ან ამ ლოკუსზე ამადლება (მთაწმინდა, მყინვარი), მეორე შემთხვევაში (ე. ი. სასახლის პოეტი) ძალაუფლების, ეროტიზმისა და პოეტური ტრიუმფის ადგილად მოიაზრება სასახლე. არ დაგვავიწყდეს, რომ მთაწმინდა და მყინვარი გვაგზავნიან, შესაბამისად, აკაკისთან, როგორც დაღუპულ მამასთან, და ილიასთან, ხოლო სასახლე და სასახლის მგოსანი სუგესტიურად თუ უშუალოდ თავის კონოტაციურ ველში რთავს რუსთაველს, როგორც პოეტ-ტრიუმფატორს.

ამრიგად, სასახლე “აღმოსავლური” კონოტაციებით, ესაა ტრიუმფისა და დიდების ადგილი, რომელსაც უკავშირდება სამი დისკურსი: არისტოკრატიული, ეროტიკული და პოეტური – ძალაუფლების დისკურსის სამი გამოვლინება. პოეზია და პოეტის ნაწარმოები მოიაზრება როგორც ძღვენი, საჩუქარი, ხოლო რუსთაველი – როგორც პოეტის სხვა შემთხვევა, არა დაღუპული მამა, არამედ როგორც ლირიკული “მე“-ს ტრიუმფატორი alter ego.

სასახლე და ბალი

1. მოჯადოებული და დანგხეული სასახლეები

როგორც უკვე აღინიშნა, “გოთიკური” სასახლე გვხვდება არტისტული ყვაეილები კიდევ ერთ ტექსტში, კერძოდ დომინოში. ლექსში საუბარი ედგარზე “გოთიკური” სასახლე უკავშირდებოდა პოეტსა (ედგარ პოს) და მის პოეზიას (და უფრო ფართოდ, “დეკადენტურ” პოეზიას). ოღონდ, განსხვავებით ლექსისაგან შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში, აქ არ გვხვდება არც “აღმოსავლური” და არც “არისტოკრატიული” დისკურსები. ასევე განსხვავებულია “საგნობრივი შრე”. ლექსში საუბარი ედგარზე აქტუალიზებულია სულ სხვა “მატერიალური სამყარო”: სანთლები, დარბაზი, სავარძელი, ფარდა, კოშკები – ერთადერთი კონოტაციური გადაკვეთის გარდა (სანთლები – საუბარი ედგარზე, შანდალი – შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში).

“აღმოსავლური” სასახლე წარმოადგენს ძალაუფლების, ეროტიზმისა და პოეტის ტრიუმფის ლოკუსს, რაც შეეხება “გოთიკურ” სასახლეს, ესაა სიბნელის, ლანდებისა და მდუმარების ლოკუსი. მიუხედავად ამისა, იგიც არაა მოკლებული გარკვეულ ეროტიზმს. მაგრამ სანამ ეროტიზმს შევეხებოდეთ, დაეუბრუნდეთ დომინოს და “გოთიკური” სასახლის მახასიათებლებს დომინოს მიხედვით: “შევდივართ სასახლეში... / ეს სახლი მაგონებს დაწყველილ სამარეს / ...საშიშრად მივარდნილ კედლებით / აქ მკედრები დაქპრიან... / ჰაერი სიკვდილით დაფარეს... // სანთლების, წიგნების წყველა და ვედრება! / ...აქ ხშირად ვხედავდი საყვარელ აჩრდილებს”. “სამარე” გვიხსნის სასახლის არსს, რადგანაც სწორედ “სამარის” გარშემო ერთიანდება როგორც “მკედრების ქროლევა”, ისე “საყვარელი აჩრდილები”. მეორე მნიშვნელოვანი ლექსიკური ერთეული არის “დაწყველილი”: დომინოს სასახლე-სამარე “დაწყველილი” ანუ მოჯადოებულია. სასახლის პროტაგონისტი, პოეტის ნაცვლად, არის ჯადოქარი: “განდევით ცხოვრებით დღეგრძელი მოხუცი ცხოვ-

რობდა აქ ერთ დროს / ვინ იყო? სახელი არაეინ იცოდა.
/ ათასგვარ წამლით და შელოცვით ეძებდა ბედნიერ სამ-
კვიდროს / და მუდამ ფარული დელევებით იწვოდა...".
"მოხუცი განდევილი", რომელიც მაგიური საშუალებებით
ცდილობს უკედავების მიღწევას, გვაგზავნის, როგორც
შესაბამის ფოლკლორულ მეტასიუვეტთან, ისე რომან-
ტიზმის დემონოლოგიასთან. ²⁶

მაგრამ, ამავე დროს, "განდევილი" და "ფარული დელ-
ვა" გულისხმობს ასკეტიზმისა და ეროტიზმის გაერცვლე-
ბულ კლიშეს (ასკეტის დათრგუნული ვნება ან ბრძოლა
ცდუნებასთან, მაცდურთან, როგორც ლიტერატურული
მეტასიუვეტი). განდევილი მოხუცის "წვა" ფარული დელ-
ევებით რეალიზდება შემდეგი ვიზიონის სახით: "მის
თვალწინ ქარივით დგებოდნენ ყოველდამ ფერმკრთალი
ქალები... / ისინი ტიროდნენ, ისინი რეკავდნენ თვალების
რკალებით". "ფერმკრთალი ქალების" ხატი გვაგზავნის
არტისტული ყვავილების კიდევ ერთ ტექსტთან: "კუბო კი
ღამით სავსეა იით / და წაქცეული სვეტები დგება, / ამო-
დის მთვარე და სამაიით / ფერმკრთალ ქალების მიმოდის
წყება. // ცეკვავს სამეფოდ ნაქარგი ქოში / და ხელსა-
ხოცთა ჰქრიან ზღაპრები..." – *პირიმზე*. მაგრამ, ამასთანა-
ვე, განდევილობის მოტივი და "ფარული დელვა" გვაბრუნ-
ნებს ლექსთან *შემოდგომა "უმანკო ჩასახების" მამათა*
სავანეში, "განდევილ მამებთან" და შესაბამის პასაჟთან:
"და ვიცი დელვაა საგანი, / როდესაც ღამეა უკუნი... / და
ჩემი მდუმარე საკანი / და ცეცხლის მფარველი გუგუნი".
სავანე-განდგომის (განდევილობის) ლოკუსი, რომელსაც
უკავშირდება დელვა, აშკარა ნათესაობას ამჟღავნებს
დომინოს "საშიშ" სასახლესთან, სადაც განდევილი მო-
ხუცი-ჯადოსანი "ფარული დელევებით იწვის" (შეადარე:
"ფარული დელევები," ერთი მხრივ, ხოლო მეორე მხრივ –
"დელვაა საგანი" და "ცეცხლის მფარველი გუგუნი". აღ-
სანიშნავია, რომ *შემოდგომა "უმანკო ჩასახების" მამათა*
სავანეში-ს იმავე ტაქში აქტუალიზებულია განდევილო-
ბის მოტივიც: "ჩემი მდუმარე საკანი" და ღამის ხატიც –
"ღამეა უკუნი").

დომინოში “ფარულ ღელეებს” უშუალოდ მოსდევს მათი ხორცშესხმა – “ფერმკრთალი ქალები”, რომლებიც “დგებოდნენ ყოველდამ”. მაგრამ მსგავსებასთან ერთად ლექსს შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში და დომინოს განდევილობა/ეროტიზმს შორის არის მნიშვნელოვანი განსხვავება: ლექსში შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში ცდუნების მოტივი სუგესტიურია – ეროტიზმი (ეროტიზმისგან დაცლა) უკავშირდება არა განდგომის ადგილს, არამედ სასახლეს. სწორედ ეროტიზმის ამ ლოკუსის მიტოვებით იწყება ნარატივი, რომელიც გრძელდება სავანეში (მონასტერში) წასვლით. თუმცა “ღელვანა სავანი” შესაძლებელია წაეიკითხოთ ეროტიკულ ჭრილში, ოღონდ თუკი ასეთ წაკითხვას მიეყვებით, მაშინ ღელვა და მხურვალე ვნებები დაპირისპირებული აღმოჩნდება. უფრო ზუსტად, ლექსში შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში “ლირიკული გმირის” წინაშე ორი ალტერნატივაა: “სასახლე მხურვალე ვნებებით” და სავანე-I, რომელიც დაკავშირებულია უნუგეშობასა და განწირულებასთან (“ჯვარს ეცვი თუ გინდა, საშველი არ არის...”). სასახლე და სავანე-I, მიუხედავად იმისა, რომ დიამეტრულად საწინააღმდეგო ლოკუსებია, “ლირიკული გმირისთვის” ერთნაირად მიუღებელია, რადგანაც ორივე მათგანი დაკავშირებულია “რადიკალურ პათოსთან” (მხურვალე ვნებები – ერთი მხრივ, ტანჯვა, სასოწარკვეთა – მეორე მხრივ). ლირიკული “მე” ირჩევს “მღუმარე საკანს”, ე. ი. დაცულობას, მფარველობის ქვეშ ყოფნას (“ცეცხლის მფარველი გუგუნი”), “ზომიერ პათოსს” (ღელვას) და, საბოლოო ანგარიშით, სიმშვიდეს. ე. ი. სასახლე, როგორც თეზისი და სავანე-I, როგორც ანტითეზისი, “მოიხსნება” სინთეზით, მაგრამ “მოხსნილი სახით” ნარჩუნდება ორივე, როგორც “ზომიერი” ეროტიზმი და “ზომიერი” ასკეტიზმი, რომლებიც სინთეზირებულია “საკანში”. “საკანი” (სავანე-II) დაუცველი და “უჭერო” სავანე I-საგან განსხვავებით “ლირიკულ გმირს” სთავაზობს თავშესაფარს – დაცულ ჭერს, ხოლო სასახლის მხურვალე ვნებების ნაცვლად – ღელვას, რომელიც

არტისტული ყვაეილებისა და, საზოგადოდ, მთელი გალაკტიონისათვის, ცალსახად პოზიტიური განცდაა.

განსხვავებით ამ სიტუაციისაგან, *დომინოს* განდევილი მოხუცი ჯადოსანი და მისი დაწყველილი სასახლე ერთდროულად არის როგორც ეროტიზმის, ისე ასკეტიზმის ლოკუსი. ე. ი. გალაკტიონი ერთდროულად “მუშაობს” ორ მეტასიუჟეტზე და თან ადგენს მათ ნათესაობას (მათ გენეალოგიურ კავშირს): პირველი ესაა განდგომის მეტასიუჟეტი, როცა პროტაგონისტი ტოვებს არისტოკრატიულ ცხოვრებას და მიდის განდგომის ტრადიციულ ლოკუსში (მონასტერში), რაც მთავრდება რადიკალური ან “რელატიური” მარცხით. ეს უკანასკნელი აიძულებს პროტაგონისტს, ეძებოს განდგომის ახალი, არატრადიციული ან “არალეგიტიმური” ფორმები. ჩვენ არ დავიწყებთ კონკრეტული წყაროების ძებნას, რომლებშიც ხორცშესხმულია ეს მეტასიუჟეტი, რადგანაც გალაკტიონი ამუშავებს არა იმდენად კონკრეტულ წყაროებს, რამდენადაც თვითონ მეტასიუჟეტს.²⁷

შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში-ს ლირიკული გმირი უარყოფს, როგორც სასახლეს, ისე რადიკალურ განდგომას (სავანე-I) და პოულობს ადგილს, სადაც ეროტიზმი და ასკეტიზმი მშვიდად თანაცხოვრობენ (სავანე-II – საკანი). სწორედ ამ ამბივალენტურმა ლოკუსმა (საკნის სახით) წარმოშვა უკანასკნელ სტროფში “ლოცვისთვის ზმანებამტკივანი” მგოსნის ხატი, რომელშიც ასევე მშვიდობიანად არის სინთეზირებული რელიგიური და საერო დისკურსები (გასათვალისწინებელია, რომ სინთეზი შესრულდა პოეტის ფიგურის მეშვეობით).

მე-2 მეტასიუჟეტი ესაა “დემონური ასკეტის” ხატი, რომელიც რომანტიზმმა შემოგვთავაზა როგორც იმ “ნულოვანი” (და ძირითადი) მეტასიუჟეტის კონტროვერზა, რომელიც საფუძვლად უდევს როგორც 1-ელ, ისე მე-2 მეტასიუჟეტს. “ნულოვანი” მეტასიუჟეტი, ესაა “გამარჯვებული ასკეტი”.²⁸ პირველი მეტასიუჟეტი გვიჩვენებს ტრადიციული ხერხების მარცხს, ხოლო მეორე – გეთავაზობს, ასე ვთქვათ, კონტრ-ასკეტის არატრადიციულ ან ანტიტრადიციულ ხატს.²⁹ “დაწყველილი სასახლე”, სადაც “ყო-

ველდამ დგებიან ფერმკრთალი ქალები” გეაგზაენის ფოლკლორულ მოტივთან, რომელიც უფრო სრული სახით აქტუალიზებულია *პირიმზეში* დანგრეული, მივარდნილ-მიტოვებული სახლი (სასახლე), რომელიც დღე მოჰადოვებულია და მხოლოდ ღამით იბრუნებს იმ “ჩვეული ცხოვრების” რეჟიმს, რაც ერთ დროს ყოველდღიურად (“დღისით”) ახასიათებდა: “ამოდის მთვარე და სამაიით / ფერმკრთალ ქალების მიმოდის წყება. / ცეკვაეს სამეფოდ ნაქარგი ქოში ... დილით დამჭკნარი არის ბალახი... / ზედიზედ ისევე ეცემა სვეტი...” (შეგახსენებთ ტექსტის დასაწყისს: “დავიწყებული ჭიშკრის კარბაზე / ხავსი, ყაერუბი... / გაჰქრა ათასი თეთრი დარბაზი, / გადარჩა მხოლოდ ცამეტი სვეტი”).

მაშასადამე, *დომინოში* ერთიმეორეს ერწყმის ორი სასახლე: “გოთიკური” (რომელიც აქტუალიზებულია ლექსშიც *საუბარი ედგარზე*, რის გამოც *დომინოს* და *საუბარი ედგარზე*-ს სასახლეებს საერთო მახასიათებლები აქვთ: ლანდები, მოლანდება, აჩრდილი, ერთი მხრივ, აჩრდილები – მეორე მხრივ, საშიში – *დომინო*, საშინელი – *საუბარი ედგარზე*, რომელიც, მართალია, პოეზიას უკავშირდება, მაგრამ მეტონიმიურად სასახლესაც ახასიათებს) და “დაწყველილი”, “მივარდნილი” სასახლე, რითაც *დომინოს* “მივარდნილი სასახლე – სამარე” უახლოვდება *პირიმზეს* დანგრეულ სახლს (სასახლეს ათასი თეთრი დარბაზით). წყველის კონოტაციურ ველში შედის როგორც ქრისტიანული (ანათემის ქვეშ ყოფნა, საუკუნო განსჯა, სულის დაღუპვა), ისე ფოლკლორული სემანტიკა (წყველა, დაწყველა). აქედან – დაწყველილი, როგორც მოჰადოვებული, ხოლო წყველისაგან გათავისუფლება, როგორც ჯადოს ახსნა. *დომინოში* აქტუალიზებულია წყველის როგორც ერთი, ისე მეორე გაგება (“შეუდივართ სასახლეში. / წმინდაო, დამიცევე / ...ეს სახლი მაგონებს დაწყველილ სამარეს” – ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, “ფერმკრთალი ქალების” ყოველდამეული ადგომა. ეს უკანასკნელი *პირიმზის* ჭრილში “დაწყველილს” “მოჰადოვების” მნიშვნელობასაც ანიჭებს), მაშინ როცა *პირიმზეში* აქტუალიზებულია მხოლოდ მოჰადოება, ისიც

“სიუჟეტის” დონეზე – ლექსიკური ერთეულები (წყველა, მოჯადობა) ტექსტში არ გეხედება.

სასახლეს უკავშირდება კიდევ ერთი კლიშე – “დანგრეული სასახლე”, რომელიც აღნიშნავს “წარმატებულ დროს”, რომელიც ყოველივეს მუსრავს, მათ შორის ადამიანურ დიდებას. “დანგრეული სასახლე”, როგორც ძველი დიდების კვალი. “წარმატებული დროის” ერთ-ერთი ვარიანტია დრო, რომელიც ცვლის და ასხევაფერებს ნაცნობ (ბავშვობისდროინდელ) ადგილებს. *პირიმზე* იგება სწორედ ამ კლიშეების მეშვეობით, ოღონდ შეაქვს მათში საკმაოდ მნიშვნელოვანი სახეცვლილებები. კერძოდ: დანგრეული სახლი (სასახლე) უკავშირდება მოჯადობების ფოლკლორულ მოტივს (აღსანიშნავია, რომ მოჯადობებულ სასახლე სულაც არ არის აუცილებელი, მეტასიუჟეტური ლოგიკის თანახმად, დანგრეული იყოს, მთავარია მიტოვებული და მივარდნილობა) და ნაცნობი ადგილის გადასხევაფერებას. ამ უკანასკნელი მოტივით *პირიმზე* უახლოვდება *მამულს*, რომელშიც, თავის მხრივ, არსად ჩანს სახლი (სასახლე). სამაგიეროდ, გეხედება მამის ხატი ვენახში (ვენახი მეტონიმიურად აღნიშნავს კარ-მიდამოს, ადგილ-მამულს, საიდანაც ლექსის სათაურზე გავდივართ). *პირიმზეში* “მოხუცი მამა ვენახში” შეცვლილია “მოხუცი ბაღით”, რომელსაც ძმები ინაწილებენ (“გაიყვეს ძმებმა მოხუცი ბაღი”) და რომელიც კვლავ ფოლკლორულ მოტივთან გვაგზავნის. როგორც ეხედავთ, ფოლკლორული მოტივები მთლიანად განსაზღვრავს *პირიმეს*. ამიტომაც არ არის შემთხვევითი მეტალიტერატურული “ზღაპრების” გამოჩენა: “და ხელსახოცთა ჰქრიან ზღაპრები”. მოცემული ტროპი, ცხადია, შემდეგნაირად უნდა წავიკითხოთ: ზღაპრები, სადაც ხელსახოცები, როგორც ჩანს, ფუნქციურ როლს ასრულებენ (წინა ტაეპის “სამეფოდ ნაქარგი ქოშიც” ასევე ფოლკლორული კლიშეა და, შესაძლოა, კონკიას მეტასიუჟეტთან გვაგზავნიდეს).

ძმები მიუთითებენ დაუსწრებელ მამაზე ისევე, როგორც ატრიბუტი “მოხუცი”, რომელიც მამის დანატოვარ ბაღს მიეწერება და მეტონიმიურად მამას, ხოლო მეტაფორ-

რულად ბადის სიძველეს აღნიშნავს. *პირიმზესა* და *მამულს* აახლოებს “ტრიადული წყობაც”: “მთები, სიზმრები და წინაპრები” – *პირიმზე*, “დაედივარ, ვწუხვარ და მენანება” – *მამული*, წინაპრებისა (“წინაპრებიდან წასულა ყველა” – *მამული*, “...და მეძახიან მშვიდ სამეფოში / ...წინაპრები” – *პირიმზე*)³⁰ და წუხილის მოტივები (“ვწუხვარ...” – *მამული* და “მწუხარება დამრჩა ასეთი” – *პირიმზე*).

მაშასადამე, დანგრეული სახლი (სასახლე) *პირიმზეში* არის არა ძველი დიდების კვალი, არამედ მოჯადოებული სასახლე (ერთი მხრივ) და ნაცნობი ადგილი, რომელსაც სახე უცვალა წარმავალმა დრომ (მეორე მხრივ). როგორც ვხედავთ, *დომინოსა* და *პირიმზეში* აქტუალიზებულია “მოჯადოებული სასახლის” კლიშე, ოღონდ *დომინოში* იგი გართულებულია “გოთიკური” დისკურსით, ხოლო *პირიმზეში* “დანგრეული სასახლის” კლიშეთი. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში “დანგრეული სასახლის” ძირითადი მნიშვნელობა – წარმავალი დრო, რომელიც ყველაფერს ანადგურებს, მათ შორის ადამიანურ დიდებას (*sic transit gloria mundi*) – წაშლილია. “დანგრეული სასახლე”, ჩანაცვლებულია მშობლიური კერით, რომელსაც სახე უცვალა წარმავალმა დრომ (რომელიც საფუძველად უდევს *მამულს*). “დანგრეული სასახლე” საჭირო იყო იმისთვის, რომ მომხდარიყო გადასვლა “მოჯადოებული სასახლის” კლიშეზე (ან/და ფოლკლორულ მოტივზე), რომელიც გართულდა ზემოთ აღნიშნული სახეცვლილი მშობლიური კერის კლიშეთი. მაგრამ, მიუხედავად წაშლისა, “დანგრეულმა სასახლემ” მაინც დატოვა ტექსტის ხატწერაში გარკვეული კვალი “სამეფო ქოშისა” და “მშვიდი სამეფოს” სახით. გალაკტიონისთვის საკმაოდ უჩვეულო და უკონტროლო ტავტოლოგია იმის შედეგია, რომ “დანგრეული სასახლე” დანგრეული სამეფოს (განადგურებული ძველი ქვეყნის) მეტონიმიად (სასახლე – სამეფო – ქვეყანა). აქედან, “ფოლკლორული” მოტივების სიმრავლე: მამის ქონება, რომელსაც იყოფენ ძმები არის ინვარიანტული მოტივი, რომლის ერთ-ერთი ხორცშესხმაა უფლისწუ-

ლების ან/და მეფის ვაჟების ან ქალიშვილების მიერ სამეფოს გაყოფა.

როგორც ეხედავთ, სასახლესთან რამდენიმე სტერეოტიპული ხატია დაკავშირებული. ჩვენ გამოვეყავით ორი მათგანი – “მოჯადოებული სასახლე” და “დანგრეული სასახლე”. “მოჯადოებული სასახლის” კლიშე აქტუალიზებულია *დომინოსა* და *პირიმზეში*. ცხადია, ლანდები და “გოთიკური” ატმოსფერო იმაზე მიგვითითებს, რომ ლექსის *საუბარი ედგარზე* სასახლეც ამ კლიშეს უნდა მიეკუთვნებოდეს. *პირიმზეში* გალაკტიონი იყენებს როგორც მოჯადოებული, ისე მიტოვებული, მივარდნილი, დავიწყებული, დანგრეული სასახლის სტერეოტიპულ ხატებს, ოღონდ ართულებს მათ წარმავალი დროის მოტივით, რომელიც სახეს უცვლის *მშობლიურ კერას*. “დანგრეული სასახლე” რომანტიზმის სისტემაში (და არა მხოლოდ რომანტიზმში) გამოხატავს ძველი დიდებულების ნაშთს, რომელიც შემუსრა წარმავალმა დრომ. ე. ი. ამ ხატის მნიშვნელობაა – *sic transit gloria mundi*. ტიპური ნიმუში ამ სტერეოტიპული ხატის გაშლისა არის ალ. ჭავჭავაძის *გოგია*. უფრო მკაცრად, “დანგრეული სასახლე” ნიშნავს დანგრეულ ძველ სამეფოს (ე. ი. სასახლე მეტონიმიურად უდრის სამეფოს, ხელმწიფებას), რომელიც ადამიანური დიდების წარმავლობაზე მიუთითებს.

პირიმზეში გალაკტიონი ამ სტერეოტიპულ ხატს ართულებს მშობლიური კერის მოტივით, რომელსაც დრომ სახე უცვალა (ეს მოტივი, თავის მხრივ, “სუფთა სახით” მას *მაშულში* აქვს გამოყენებული). შედეგად ვიღებთ სასახლეს, როგორც მშობლიურ კერას, რომელსაც დრომ სახე უცვალა, დაანგრია, მაგრამ რომელიც ძველ დიდებულებას იბრუნებს ღამით, დღისით კი ყველაფერი ჩვეულ, ე. ი. წარმავლობის რეჟიმში ბრუნდება. ე. ი. *პირიმზის* “დანგრეული სახლი”, ამავე დროს, არის არა მხოლოდ სახეცვლილი მშობლიური კერა, არამედ “მოჯადოებული სასახლე” – კარგად ცნობილი ფოლკლორული ხატი.³¹ *პირიმზის* “მივიწყებული სახლი” სწორედ ამ სამი სტერეოტიპული ხატის (მოჯადოებული სასახლე, დანგრეული სასახლე და მშობლიური კერა, რომელსაც წარმა-

ვალმა დრომ სახე უცვალა, დაანგრია, გააპარტახა) ურთიერთგადაჭრობით მიიღება. *დომინოში* “მოჯადოებული სასახლე”, მიუხედავად *პირიმზესთან* გადაძახილისა “ფერმკრთალი ქალების” ხატი, წარმოადგენს არა იმდენად ფოლკლორულ კლიშეს, რამდენადაც რომანტიკულ (გოთიკურ) “საშიშ, მივარდნილ სასახლეს”, რომლის პატრონიც არის ჯადოქარი, გრძნეული, *უცხო*, რომელსაც მაგიური ძალა მიეწერება.³² თუკი *დომინოში* გალაკტიონი იყენებს ამ “მეორად” ლიტერატურულ კლიშეებს, ლექსში *საუბარი ედგარზე* იგი უკვე გახაზავს სასახლის მეტალიტერატურულ ბუნებას ედგარ პოსა და, საზოგადოდ, დეკადენტურ პოეზიაზე მითითებით.³³

მშობლიური სასახლე, რომელიც ინგრევა გეხედება გალაკტიონის კიდევ ერთ ტექსტში, რომელიც, მართალია, არ შევიდა *არტიტულ ყვაეილებში*, მაგრამ დაახლოებით იმავე პერიოდშია შექმნილი. ესაა *კოში*,³⁴ რომელიც ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმით, რაც ამ ტექსტს აახლოვებს *პირიმზესთან* და ნაწილობრივ ლექსთან *საუბარი ედგარზე*: “ინგრევა კოში საუკუნით აშენებული! / წინაპართაგან მოტანილი ძვირფას ბროლებით, / ...სვეტები... / ...დგას დაქანცული, გაძარცული... / ინგრევა კოში სიყვარულით აშენებული, / დედა, სადა ხარ! მამა, სად ხარ! / ...ყრუ რხევით... / დაეცა კოში, სიყვარულით აშენებული”. *პირიმზესთან* გვაგზავნის “საგნობრივი შრე”: სვეტები (შეადარე: “გაქქრა ათასი თეთრი დარბაზი, / გადარჩა მხოლოდ ცამეტი სვეტი”) და წინაპრების ხატი, ხოლო ლექსთან *საუბარი ედგარზე* – “გოთიკური ატმოსფერო” (“აქ ისევ გაჩნდა შიშის ლანდი უზარმაზარი, / ...ღამეა ... ჩაქქრა სანთელი, / ...წინათ-გრძნობა დაეანებული”). მაგრამ, მთავარი ისაა, რომ “დანგრეული სასახლე” (უფრო ზუსტად კოში, რომელიც ინგრევა), არის წინაპრების აშენებული, მისი დანგრევით ლირიკული “მე” კარგავს “დროთა კაეშირს” და ხედება “ობლობის სიტუაციაში” (“დედა, სადა ხარ! მამა, სად ხარ!”). მაშასადამე, რომანტიკული კლიშე “დანგრეული სასახლე – სამეფო”, ამ შემთხვევაში იმდენად ადამიანური დიდების წარმავლობაზე არ მიუთითებს,³⁵ რამდენა-

დაც ლირიკული “შე“-ს ისტორიულ-გენეალოგიური კავშირებიდან ამოვარდნასა და დაობლებაზე.

უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსისათვის თითქმის ყველა ეს მოტივი არარელევანტურია. საუბარი ედგარზე-ს სასახლე “ზოგადად” გოთიკური სასახლეა, რომლის მეტალიტერატურული ხასიათი, როგორც უკვე აღინიშნა, ხაზგასმულია ედგარ პოსა და დეკადენტური პოეზიის ხსენებით. ამ ლექსში დროის ზემოქმედება უშუალოდ სასახლეზე არ იგრძნობა. იგი იგრძნობა სხვაგან. მაგრამ ამისათვის საჭიროა გამოვყოთ ისეთი სინტაგმა, როგორიცაა “სასახლე და ბაღი”. საუბარი ედგარზე “იწყება” სასახლით და მთავრდება ბაღით. შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში – პირიქით, იწყება ბაღით (“ნოემბრის ბაღები”) და მთავრდება სასახლის მგოსნისა და სასახლის მდივნის ხატებით.

მაგრამ აქ არის კიდევ ერთი “დამატებითი ინტრიგა”: ორივე ლექსში ხაზგასმულია ბაღის “კალენდარული” ბუნება: “ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს / გადირეკს ნოემბრის ბაღები” – ერთი მხრივ, ხოლო – მეორე მხრივ – “ბაღში შეშლილივით კვდება თებერვალი”. თებერვალი არც ლექსისთვის შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში არის უცხო – “თებერვალს უხმობენ, თებერვალს / სამრეკლოს ჯვრიდან ყვავები”. ყოველივე ეს გეაიძულებს უფრო დაწვრილებით განვიხილოთ სასახლის, ბაღისა და ტემპორალობის ურთიერთმიმართება.

2. ბაღის ძრო

ზემოთ ჩვენ უკვე შევეხეთ ბაღისა და წელიწადის დროის, თვის კავშირს და გამოვყავით ის, როგორც გარკვეული მოტივი. მართლაც, არტისტულ ყვაეულებში ბაღი, ძალიან ხშირად, “კალენდარულია”: “ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს / გადირეკს ნოემბრის ბაღები” – შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში, “ათოვდა ზამთრის ბაღებს” – ათოვდა ზამთრის ბაღებს, “...ამ ბაღებს... / მაისი ააზამბახებს” – შერიგება, “მიდის ზაფხული ბაღში, მდელოში” – მას გახელილი დარჩა თვალები, “ბაღში

შეშლილივით კედება თებერვალი” – საუბარი ედგარზე საყურადღებოა ის შემთხვევები, როდესაც ბალი და წელიწადის დრო უშუალოდ ერთი სტროფის ან ერთი გამოწერის ფარგლებში ვერ ხედება ერთმანეთს, მაგრამ იწვევს ერთმანეთის პროვოცირებას: “გარეთ მაისია / დაქრის დიონისეს / შეება უჩვეულო. / გარეთ იასამანს / ბინდი ეფარება... / ბალი ედარება / ცისფერ მოგონებას” – *ფარდების შრიადო*, “...მე, ნოემბერი და პეტერბურგი – / ასეთი კარგი და უდაბური...” // ათოვს გამეღვლებს და გულცივ ბაღებს...” – *რამდენიმე დღე პეგროგრადში*. “ტოტებს ქარისას გადააყვა მარტი, // ...დღეს ყველგან მზეა... / ...ამ ბაღებს... / ...მაისი ალით ააზამბახებს” – *შერიგება*.

თითქმის ყველა მოხმობილ მაგალითში თვე (ან წელიწადის დრო) გამოხატავს მიჯნას ან ზღურბლს, როცა რაღაც მთავრდება ან/და იწყება. *შერიგებაში* მარტის დამთავრება და გაზაფხულის დადგომა, ლექსში შემოდგომა “*უმანკო ჩასახების*” მამათა სავანეში მაისს, ივნისს და ივლისს მოსდევს ნოემბერი და შემოდგომა, რომელიც ლირიკულ “მე”-ში ვნებებს აქრობს. ხშირ შემთხვევაში თვე კიდევ უფრო შინაგანად არის დაკავშირებული მიჯნასთან, ფინალობასთან როგორც სიკედილთან: მარტის დასასრული *შერიგებაში*, თებერვლის სიკედილი (*საუბარი ედგარზე*), ზამთრის ბაღები და სამგლოვიარო პროცესია – ლექსში ათოვდა *ზამთრის ბაღებს*, ლექსში *რამდენიმე დღე პეგროგრადში* მთელი სიტუაცია მიჯნობრივი და ზღერულია: ლირიკული “მე” ელოდება კალუგისაკენ გზებს – ე. ი. სიერცული გადაადგილების წინაშეა; ამავე დროს, ეს სიერცული გადაადგილება შინაგან არჩევანთან, მიჯნასთან არის დაკავშირებული: ან თვითმკვლელობა, ან გაზეთისა და ირისის გაყიდვა.

ბალის “კალენდარულობა”, ტემპორალურობა, საბოლოო ანგარიშით, გვაგზავნის ბალის სტერეოტიპულ დიქტომიასთან – აყვავებული ბალი / დამჭკნარი ბალი და ბინარულ ოპოზიციასთან – ყვავილობა/ჭკნობა (სიკედილი/სიცოცხლე). ჩვენი აზრით, საჭიროა თითოეული კონტექსტის ცალ-ცალკე განხილვა.

შერიგება: ტექსტის პირველივე ტაეპი, “ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი”, აღნიშნავს არა მხოლოდ რაღაც დროით მიჯნას (მარტის დამთავრებას), არამედ სიკვდილს, როგორც მოტივური კომპლექსების ელემენტს (სიკვდილი/ქარი, თვის “სიკვდილი,” დასასრული). სიკვდილი/ქარი აქტუალიზებულია მომდევნო სტრიქონებშიც: “თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები / და წავალ ქარში...” ქარში წასვლა, სიარული, გადაადგილება გვაგზავნის შემდეგ მოტივებთან: გლოვა ქარში, სამგლოვიარო პროცესია (კუბო) ქარში; ნაკლულობა, რისამე დაკარგვა ქარში, ქარში სიარული, სასოწარკვეთა (შესაბამისად, *სროლის ხმა მთაში, ათოვდა ზამთრის ბაღებს, მერი, ედგარი მესამედ, ისევე ეფემერა 1927 წლის კრებულიდან და სხვ.*). “თეთრი ტანსაცმელი” ამბივალენტური ხატია, მაგრამ ამავე ტექსტში აქტუალიზებულ “თეთრ აკლდამასთან” (მყინვარი)³⁶ ერთად შეიძლება გავიაროთ, როგორც სამგლოვიარო, რიტუალური სამოსი (უკვე აღინიშნა, რომ გალაკტიონთან გლოვა/დღესასწაული ხშირად გათანაბრებულია ერთმანეთთან),³⁷ რასაც აძლიერებს მომდევნო ტროპი: “და წავალ ქარში, როგორც მოცარტი, / გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით”.³⁸ მოცარტი ნახსენებია არა მხოლოდ “პოეტურობის” გასაძლიერებლად, არამედ იმიტომ, რომ მეტონიმიურად იგი აღნიშნავს *რეკვიემს*, რაც კიდევ ერთხელ გახაზავს ქარის, გლოვისა და სიკვდილის გადაკვეთას – ერთი მხრივ, ხოლო მეორე მხრივ, – სამგლოვიარო მუსიკისა და ქარის მოტივს, რომელიც აქტუალიზებულია ლექსში *სროლის ხმა მთაში*. “სიმღერის მსუბუქი ზვირთები” მიუთითებს არა მხოლოდ პოეზიაზე, არამედ პოეზიის მახასიათებელზე – “სიმსუბუქეზე”, რომელიც გამეორებულია მე-3 სტროფში და მეტონიმიურად კელავ პოეზიას უკავშირდება (მსუბუქი დაფნის გვირგვინი). უფრო მეტიც – მე-3 სტროფში “მსუბუქი” უპირისპირდება “მძიმეს”.

შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში. თუკი *შერიგების* ბაღი მაისის ბაღია (ე. ი. აყვავილებული ბაღი), *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში* წარმოგვიდგენს დიქოტომიის მეორე შემთხვევას – “ნოემ-

ბრის ბალები” როგორც ჭკნობის, შემოდგომის დადგომის, მხურვალე ენებების განელების ნიშანი. “თვე-ბაღის” მოტივი ამ შემთხვევაშიც რაღაცის დამთავრებას და სხვა რამის დაწყებას მიგვანიშნებს. იგი გახაზავს სეზონის დამთავრებას და ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლას. “ნოემბრის ბალების” მიერ მაისის, ივნისისა და ივლისის “გადარეკა” (ნიშანდობლივია, რომ ტექსტი იხსენება ფაქტობრივად მაისის ხსენებით) – პარალელურია სასახლეებში ჭალების ჩაქრობისა და ენებების გაელისა. ე. ი. კალენდარული სეზონის დამთავრება შეესაბამება (ან/და იწვევს) სულიერი მდგომარეობის შეცვლას. ზაფხულისა და მაისის დამთავრება აღნიშნავს ეროტიზმისგან დაცლას, რასაც მონასტერში წასვლა მოსდევს. ე. ი. თუკი სასახლის სეზონი არის გაზაფხული/ზაფხული, მაშინ მონასტრის სეზონი არის შემოდგომა. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ავაგოთ ორი სერია: 1. ზაფხული – სასახლე – აყვავებული ბაღი – ეროტიზმი; 2. შემოდგომა – მონასტერი – დამჭკნარი ბაღი – ასკეზა.

საუბარი ედგარზე “ბნელ” გოთიკურ სასახლეს შეესაბამება “შავი” და “დეკადენტური” პოეზია. ასეთ სასახლეში მოდიან ლანდები და ვიღაც უცნობი უცხოეთიდან. სასახლის სიბნელის პარალელურია ირგვლივ ფერების დაჭკნობა და დამჭკნარი ბაღი. ყველა ქმედება “ფინალობისკენ” მიისწრაფვის (სანთლების განელება, დარბაზის დაბნელება), რაც საბოლოოდ გამოიხატება იმით, რომ ტექსტის ფინალში აქტუალიზებულია “ფინალობის” მაქსიმალური შემთხვევა – სიკვდილი. თებერვლის სიკვდილი გამოხატავს მიჯნას, დასასრულს, რომელსაც რისამე დასაწყისი აღარ მოსდევს. “ჭკნობა” ტექსტში გამოიხატება ტროპულ დონეზეც, “ფოთლებშემოცლილი ქალის” სახით. უარყოფა და ნეგატიურობა აქტუალიზებულია, როგორც სემანტიკური, ისე გრამატიკული საშუალებებით: “მღუმარება”, “სიყრუე”, “ჭკნობა”, “კედომა” – ერთი მხრივ, მეორე მხრივ – “უცხო”, “უცხოეთი”, “უდაბნო”, “უშფოთველი”.³⁹ სიბნელე და სიშავე ტექსტს მსჭვალავს როგორც ტროპულ, ისე საგნობრივ დონეზე: “განწირულთა საშინელი შავი პოეზია”, “ღამე”, “დააბნელებს”, “შუა-

დამის ბნელი სტუმარივით”, “შენაც დაღამდები”. სიბნელისა და სიშავის პარალელურია განძარცულობა (“ფოთლებშემოცლილი”), ჭკნობა, “შინაგანი” დაღამება (“შენაც დაღამდები”), დუმილი და სიყრუე (პირველი “უშუალოდ”, მეორე – ტროპულ დონეზე). ტექსტი შეიძლება აღიწეროს შემდეგი სერიით: ბნელი სასახლე – დამჭკნარი ბაღი – განწირულთა შავი, საშინელი პოეზია – თვის (თებერვლის) დასასრული, როგორც დროის “აბსოლუტური” მიჯნა.

ათოვდა ზამთრის ბაღებს: ზამთრის ბაღები უკვე უშუალოდ უკავშირდება სამგლოვიარო პროცესიას – “მიპქონდათ შავი კუბო” – ესაა დასაფლავების ქრონოტოპოსი. სულიერი მდგომარეობები და აფექტები მთლიანად რედუცირებულია, ისევე, როგორც ლირიკული “მე”. რჩება ნეგატიური ან “ნეგაციის ლანდშაფტი”.

რამდენიმე დღე პეტროგრადში: ამ ტექსტში კიდევ ერთხელ ჩნდება ნოემბერი. “გულცივ ბაღებთან” ცოტათი შორეულ მეზობლობაში, როგორც ტრიადული მწკრივის ელემენტი. – “მე, ნოემბერი და პეტროგრადი”. ფაქტობრივად, ამ ტრიადული მწკრივით მოცემულია *რამდენიმე დღე პეტროგრადში*-ს ქრონოტოპოსი. სწორედ ამ ქრონოტოპოსში მოიაზრება “გულცივი ბაღები”, რომელიც პარალელურია ტექსტის ძირითადი აფექტისა: მიუსაფრობა, გაძარცვულობა, მარტობა, უცხოობა.

ფარდების შრიალა: ბაღი, რომელიც შედარებულია “ცისფერ მოგონებასთან” – მაისის კონტექსტშია მოთავსებული, რაც ამ შემთხვევას აახლოებს *შერიგების* მაისის ბაღებთან.

მას გახელილი დარჩა თვალები: ამ ტრივიალურ შემთხვევაზე არც შევჩერდებოდით, რომ არა კონტრასტი – ზაფხული და თიბათვე დაკავშირებულია სიკედელთან და გარდაცვალებასთან – “მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეოდ, / მზე მიიცვალა ღია თვალებით” ... ზაფხულის ბაღი მოთავსებულია უნუგეშობის კონტექსტში.

პირიმზე, მწოლარე და შენ და დემონი: ეს სამი შემთხვევა არ წარმოადგენს “თვე-ბაღის” მოტივის რეალიზაციას, მაგრამ სამივეში შენარჩუნებულია ბაღის “ტემპო-

რალური მოღუსი” – “მოხუცი ბაღი” (*პირიმზე*) ერთდროულად აღნიშნავს როგორც ბაღის სიძველეს, ისე იმას, რომ ესაა მამის მიერ დატოვებული ბაღი, რომელიც ძმებმა გაიყვეს, ე. ი. ტროპი შემდეგნაირად იშლება: “მოხუცი მამის მიერ დატოვებული ძველი ბაღი”. *მწილარეს* “შორეული ბაღები” – “მედეას ხნის კამარასთან” თანამეზობლობაში იმდენად სივრცულ დაშორებულობაზე არ მიანიშნებს, რამდენადაც წარსულზე და დროში დაცილებაზე. საღამო (*შენ და დემონი*), რომელიც ეკლესიიდან ბაღში შედის, ბაღს ტემპორალურ მოღუსს სძენს.

ლექსებში *შერიგება*, *საუბარი ედგარზე*, *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში*, *ათოვდა ზამთრის ბაღებს*, *მას გახელილი დარჩა თვალები* ბაღის ერთადერთი ატრიბუტი არის კალენდარული დრო, სეზონი – ზამთრის ბაღები; ნოემბრის ბაღები; ბაღი, სადაც კედება თუ ბერვალი; ზაფხული ბაღში; ბაღი, რომელსაც მაისი ააზამბახებს; დანარჩენ ორ შემთხვევაში გულცივი ბაღები (*რამდენიმე დღე პეტროგრადში*) – ნოემბრის გარემოცვაშია, ხოლო ბაღი = ცისფერი მოგონება (*ფარდების შრიალი*) – მაისისაში. მოხმობილ მაგალითებში არსად ჩანს ბაღის ლანდშაფტი, მისი საგნობრივი შრე. მას მიეწერება ან ტემპორალობა ან/და სულიერი მდგომარეობის აღმნიშვნელი პრედიკატი (გულცივი, მოგონება). ბაღი, როგორც ქრონოტოპოსი, რომელშიც ადგილი და კალენდარული დრო შერწყმულია (ამიტომ, სრული უფლება გვაქვს, ვთქვათ: ბაღი-მაისი, ბაღი-ნოემბერი, ბაღი-ზამთარი, ბაღი-თებერვალი, ბაღი-ზაფხული) კორესპონდენციაშია სულიერ მდგომარეობასთან, აფექტთან. მაისის ბაღი წარმოადგენს აყვავებული ბაღის აქტუალიზაციას და უკავშირდება ამადლებასა და ექსტაზს (*შერიგება*), ან – სიმშვიდეს, მოლოდინს, მღელვარებას (*ფარდების შრიალი*). ნოემბრის ბაღები (*შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში*) კორესპონდენციაშია ეროტიზმისაგან დაცლასთან, ჭკნობასთან (ორივე გაგებით) ან უნუგეშობასთან, გაძარცულობასა და მიუსაფრობასთან (*რამდენიმე დღე პეტროგრადში*). ზამთრის ბაღები (*ათოვდა ზამთრის ბაღებს*) კორესპონდენციაშია დასაფლავებასთან,

“რეკლამიული” კზასთან, სიკედილთან. ასევე სიკედილს, ჭკრობასა და კვლომას უკავშირდება თებერვლის ბაღი, სადაც თებერვალი მთაფრდება, როგორც კალენდარული დროის აბსოლუტური მიჯნა (*საუბარი ედგარზე*). მაშასადამე, ბაღის დიქტომია – აყვავებული ბაღი / დამჭკნარი ბაღი – ყვავილობა/ჭკნობა, სიკედილი/სიცოცხლე ამგვარადაა განაწილებული: *შერიგებასა და ფარდების შრიალში* მაისის ბაღი გამოხატავს სიცოცხლესა და ყვავილობას და შეესაბამება ამალღებისა და სიმშვიდის სულიერი მდგომარეობები, ხოლო ლექსებში *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საენეში, საუბარი ედგარზე, ათოვდა ზამთრის ბაღებს, რამდენიმე დღე პეტროგრადში* ნოემბრის, თებერვლისა და ზამთრის ბაღები გამოხატავს ჭკნობასა და სიკედილს, რასაც შეესაბამება უნუგეშობა და განწირულება.

ზემოთ აღნიშნული 10 შემთხვევის გარდა, სადაც ბაღს ტემპორალური მოდუსი აქვს, არტიტულ ყვავილებში ბაღი კიდევ ექვს ტექსტში გვხვდება: “ფარულ ტიყიელების ბაღი დაბურული” – *გრადაცია*; “დაბურული ბაღის დარდები” – *აუზისაგან*; “ოცნების ბაღი” – *სილაყვარდე ანუ ვარდი სილაში*; “დამთვრალი ბაღი” – *გობელენი*; “უსიერცო ბაღი” – *გული*; “ბაღი ყელამდე ზამბახებით იყო ნაბური” – *გემი “დალანდი”*. საზოგადოდ, ამ თექვსმეტივე შემთხვევაში ბაღის “პრედიკაციული” ველი ასე გამოიყურება:

ბაღს აქვს მხოლოდ სეზონური (ტემპორალური) განზომილება. “ამ ბაღებს ... მაისი ააზამბახებს” – *შერიგება* (1); “ბაღში ... კვდება თებერვალი” – *საუბარი ედგარზე* (2); ნოემბრის ბაღები – *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საენეში* (3); ზამთრის ბაღები – *ათოვდა ზამთრის ბაღებს* (4); “მიდის ზაფხული ბაღში” – *მას გახულილი დარჩა თვალები* (5); ტემპორალური მოდუსის გარდა ბაღს ენიჭება პრედიკატი, რომელიც აფექტს – “სულიერ მდგომარეობას” – აღნიშნავს: ნოემბერი და “გულცივი ბაღები” – *რამდენიმე დღე პეტროგრადში* (6); მაისი და ბაღი, რომელიც ედარება ცისფერ მოგონებას – *ფარდების შრიალი* (7); ბაღს ენიჭება ტემპორალური, მაგრამ

არასეზონური განზომილება: "...საღამოე ... ბაღში შეხვალ ეკლესიიდან" – *შენ და დემონი* (8); "შორეული ბაღები" – *მწოლარე* (9); "მოხუცი ბაღი" – *პირიმზე* (10); ბაღი, რომელიც გამოიყენება მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობით (ე. ი. როდესაც ბაღს მხოლოდ ტროპული განზომილება აქვს): "ოცნების ბაღი" – *სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში* (11); "ფარულ ტკივილების ბაღი დაბურული" – *გრადაცია* (12); ნაწილობრივ – "დაბურული ბაღის დარდები" – *აუზისაგან* (13); ბაღი, რომელსაც ენიჭება ლანდშაფტური განზომილება: ბაღი-პეიზაჟი: "ტბის პირად, როცა ხეების ხელებს / დაეკიდება მთვარე და ცვარი, / დამთვრალი ბაღი გაშლის გობელენს" – *გობელენი* (14); "...ბაღი ყელამდე ზამბახებით იყო ნაბური, / ირგვლიე ეყარა დანგრეულთა ჩრდილთა ჩუქურთმა / ბაღის იქით მძიმედ ხმაურობდა ზღვა უდაბური." – *გემი 'დალანდი'* (15); "...ო, რანაირი გულდაწყვეტით ბაღში შეედივარ! // აღმოხდა მთვარე! გაანათა უსიერცო ბაღი, / მაღალ ღეროზე გაიშალა გრძელი ზამბახი,...// ზამბახთა შორის ყრია თეთრი ქანდაკებები..." – *გული* (16). უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო სამ შემთხვევაშიც ბაღს არ ეკარგება ტემპორალური განზომილება – ესაა "ბაღი ღამით" (ღამეული ბაღი).

საბოლოოდ უნდა შეენიშნოთ, რომ *არტიტულ ყვაეილებში* ბაღის ხატის გამოყენების თექვსმეტი შემთხვევიდან უდიდეს უმრავლესობაში (ცამეტჯერ) – ბაღს აქვს ტემპორალური განზომილება, შვიდ შემთხვევაში იგი მონაზრება სეზონთან ერთად და ახდენს ბაღის დიქოტომიის (დამჭკნარი/აყვავებული) აქტუალიზაციას, ოთხ შემთხვევაში ესაა ღამის ან საღამოს ბაღი, ხოლო ორჯერ – "მოხუცი" და "შორეული", სადაც "მოხუცი" (*პირიმზე*) მიუთითებს მის სიძველეზე და, გარკვეული აზრით, ჭკნობაზე ("...დილით დამჭკნარი არის ბალახი... / გაიყვეს ძმებმა მოხუცი ბაღი"), ხოლო მეორე შემთხვევაში – ძველ დროზე, წარსულზე ("შორეული ბაღები, მედეას ხანის კამარა" – *მწოლარე*).

არტიტულ ყვაეილებში სასახლისა და ბაღის სინტაგმა აქტუალიზებულია სამ ტექსტში (*შემოდგომა* "უმანკო

ჩასახების" მამათა საეანეში, საუბარი ედგარზე, პირიმზე). პირველ შემთხვევაში ნოემბრის ბაღებს შეესაბამება სასახლის დაბნელება ("სასახლის ჩაქრება ჭაღები") და მიტოვება. მეორეგან - დაბნელებული სასახლე "პარალელური" ირგვლივ ყოველივეს დატკნობისა და ბაღისა, სადაც კედება სეზონი (თებერვალი), როგორც დროის დასასრული, მიჯნა. მესამეგან - დანგრეულსა და მიტოვებულ სასახლეს შეესაბამება დამტკნარი და მოხუცი ბაღი. ე. ი. სასახლის სიბნელე და ნოემბრის ბაღი (ბაღის ტკნობა) ქმნის სინტაგმურ წყვილს. *პირიმზეში* მიტოვებულობა აქცენტირებულია დანგრეული სახლით (სასახლით), ხოლო ტკნობა - დამტკნარი ბაღახითა და მოხუცი ბაღით.

მაშასადამე, ლექსების - *შემოდგომა "უმანკო ჩასახების" მამათა საეანეში* და *საუბარი ედგარზე* - შემთხვევაში სინტაგმა ამგვარია: ბნელი სასახლე - დამტკნარი ბაღი, სადაც ტემპორალობას ბაღი ექსპლიციტურად გამოხატავს, ხოლო სასახლე იმპლიციტურად. *პირიმზეს* შემთხვევაში მიტოვებული სახლი (სასახლე), რომელიც სწორედ ღამით "ცოცხლდება", ისევე გამოხატავს ტემპორალობას, როგორც ბაღი, ამიტომაც დიქოტომია ამგვარია: მიტოვებული სასახლე (სახლი) - მოხუცი, დამტკნარი ბაღი.

მაშასადამე, სასახლე-ბაღის სინტაგმა ამ სამ შემთხვევაში შეიძლება ამგვარად ჩაეწეროს: მიტოვებულობა - ტკნობა. ეს ინვარიანტი სხვადასხვა ვარიაციით ხორციელდება სამივე შემთხვევაში. ჯერ ერთი, სამივე სასახლე სხვადასხვა კლიშეებს უკავშირდება. *შემოდგომა "უმანკო ჩასახების" მამათა საეანეში*-ს სასახლე ესაა "აღმოსავლური" სიამოვნების სივრცე (ვნებები, აუზი, რომანი - ეროტიზმი, კითხვა, ფუფუნება), სასახლის მიტოვებას "გარეგანი" მიზეზი - შემოდგომა იწვევს, რომელიც იპყრობს და აცარიელებს მას. მაშინ, როდესაც *საუბარი ედგარზე*-ს სასახლე "იმანენტურად" არის ბნელი. სწორედ ამიტომ დაუუკავშირეთ იგი "გოთიკური" სასახლის კლიშეს, განსხვავებით "აღმოსავლური" სასახლისაგან. "გოთიკურ" სასახლეში შინაურიც "სტუმარივითაა", განსხვავებით ლანდებისა თუ მოლანდებისგან, რომლებიც აქ "შინაუ-

რულად” გრძნობენ თავს. რაც შეეხება *პირიმზეს*, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იგი მოჯადოებული – დანგრეული სასახლის კლიშეთა სინთეზს წარმოადგენს, რომელიც ორ განსხვავებულ რეჟიმში (დღე – სიკედილი, ღამე – სიცოცხლე) ცხოვრობს. შესაბამისად, განსხვავებულია სამივე ბალის “ჭკნობის მოდუსი” – თუკი *შემოდგომა* “*უმანკო ჩასახების*” მამათა *საენეში*-ს ნოემბრის ბალები “გარდამავალ” – შუალედურ ტემპორალობას აღნიშნავს (რაზეც კარგად მიაჩნებებს შემდეგი პასაჟი: “თებერვალს უხმობენ, თებერვალს / სამრეკლოს ჯვრიდან ყვავები”), *საუბარი ედგარზე*-ს ბალი სასრულობის ტემპორალობას, ფინალობის მოდუსს გახაზავს. ეს ლექსი საყურადღებოა იმიტაც, რომ “მე”-ს დისკურსი მერყევია (შესაძლებელია, რომ პირველი მიმართვა: “ლანდებს ... მაშინ ელი...” ავტოკომუნიკაცია იყოს, ისევე როგორც “შენაც დაღამდები”. განსხვავებით იმ “შენ”-ისგან, რომელიც სტუმარივით მოდის). “სტუმარივით მოსვლა” იმაზე მიუთითებს, რომ სტუმარივით მოდის ის, ვინც უცხო არ უნდა იყოს სასახლისათვის (ე. ი. “სტუმარივით” სწორედ მასპინძელს გულისხმობს). “შენ” მოიაზრება “უცხოეთში” (“რად ხარ უცხოეთში?”), რაც კიდევ ერთხელ აქცენტირებულ “უცხო”-სთან ერთად (“უცხო მხარეები იგრძნეს ხომალდებმა”), იმაზე მიგვითითებს, რომ ეს “ბნელი სასახლე” უცხოა “შინაურისთვისაც”. სუბიექტი (“მე”? “შენ”?) მოიაზრება სასახლეში (განსხვავებით ლექსებისაგან *შემოდგომა* “*უმანკო ჩასახების*” მამათა *საენეში* და *პირიმზე*, სადაც სიბნელე და დანგრეულობა მიტოვებულობას ნიშნავს), მაგრამ ეს უფრო სუბიექტის “მიტოვებულობას” და “სასახლის უცხოობას” გახაზავს. ამ “ბნელ” და “უცხო” სასახლეს, რომელშიც “შინაურიც” სტუმარივითაა, შეესაბამება დამჭკნარი ბალი (“ირველივ დამჭკნარი ფერი და ფერვალი”), სადაც კალენდარული დრო “ტრაგიკულად” მთავრდება ტექსტის დამთავრებასთან ერთად.

განსხვავებით ამ ორი “კალენდარული” ბალისა და სასახლისაგან, *პირიმზის* “მოჯადოებული” სასახლე თავისი ფოლკლორული სადღეღამისო ციკლით (დღე – სიკედილი, ღამე – სიცოცხლე), გახაზავს თვითონ დროს –

“დანგრეული სასახლე”, როგორც სწრაფწარმავალი დროის ალეგორია, რომელიც მიუთითებს როგორც “ძველ დროზე”, ისე დაცლებასე ამ დროისაგან, რაც ნიშნავს იმას, რომ “დანგრეული სასახლე” იმანენტურად ტემპორალურია (განსხვავებით შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში-ს სასახლისაგან, სადაც ტემპორალობა მას “გარედან” იყრობს). მაგრამ ყოველდამეული დაბრუნებით თავის “ძველ დროში” პირიმზის სახლი (სასახლე) აცოცხლებს ფოლკლორულ “პლუსკეამპერფექტს”, რაც, გარკვეული აზრით, შეიძლება წაეიკითხოს, როგორც ზღაპრის ქრონოტოპოსის აღდგენა („და ხელსახოცთა ქრიან ზღაპრები“).⁴⁰

“აღმოსავლური” სასახლე (შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საეანეში) ოდენ “გარეგნულად” არის ტემპორალური, ხოლო საუბარი ედგარზე-ს სასახლის ტემპორალობა (ფინალობის მოდუსი) ბაღით გამოიხატება, რის გამოც ორივე სინტაგმა (“აღმოსავლური” სასახლე – “ნოემბრის ბაღები”, “გოთიკური” სასახლე – “თებერელის ბაღი”) კორესპონდენციაშია “ლირიკული გმირის” აფექტთან (ან აფექტთან, საზოგადოდ). შესაბამისად, ერთი გამოხატავს ენებებს (ენებებისაგან დაცლას), ხოლო მეორე – “უცხოობას”, “მიტოვებულობას”, “განწირულებას”. ამათგან განსხვავებით, პირიმზის დანგრეული – მოჯადოებული სასახლე – “მოხუცი ბაღი” მიუთითებს სუბიექტის დეიდენტიფიკაციაზე. იგი აღნიშნავს ყრმობის ადგილს, რომელსაც სახე უცვალა წარმავალმა დრომ, მაგრამ, ამასთანავე, მიუთითებს სუბიექტზე, რომელიც დრომ შეცვალა (“...და მწუხარება დამრჩა ასეთი”) – სწორედ ამიტომ დავაკავშირეთ პირიმზე მამულთან, სადაც მამის მოლანდებით, წუხილითა და სინანულით გამოხატულია ცვლილება სუბიექტში, სუბიექტის “შინაგანი” ტემპორალობა, მისი მუდმივი განსხვავება საკუთარი თავისაგან – სუბიექტის არასტაბილურობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ არტისტული ყვაეილების “სეზონური” ან “კალენდარული” პეიზაჟები (არა მხოლოდ ბაღები), ძალიან ხშირ შემთხვევაში კორესპონდენციაშია ამა თუ იმ აფექტთან. ამ კორესპონდენციის მიღმა კი იმა-

ლება ცნობიერებისა და ბუნების, სუბიექტისა და ობიექტის კავშირის ის ტიპი, რომელსაც პოლ დე მანი სიმბოლურს უწოდებს. ეს კი გულისხმობს იმგვარ სტრუქტურას, როდესაც სიმბოლო არის მთელის ისეთი ნაწილი, რომელიც ახდენს მთელის რეპრეზენტაციას:

“The symbol is the product of the organic growth of form; ...Its structure is that of the synecdoche, for the symbol is always a part of the totality that it represents. Consequently, in the symbolic imagination, no disjunction of the constitutive faculties takes place, since the material perception and the symbolical imagination are continuous, as the part is continuous with the whole” [დე მანი, 191].

ყოველივე ამას, საბოლოო ანგარიშით, მიეყვართ სუბიექტის რადიკალურ პრიორიტეტთან ობიექტზე და ცნობიერებისა – ბუნებაზე, საიდანაც, ცხადია, გამომდინარეობს სუბიექტის სტაბილურობა და იდენტურობა.

პეიზაჟისა და აფექტის სიმბოლური კორესპონდენციის მაგალითებია ჩვენს მიერ უკვე აღნიშნული შესაბამისობები აყვავებულ ბალსა და სულის მშვიდ ან ამაღლებულ მდგომარეობას შორის, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, დამჭკნარ ბალსა და უნუგეშობას, სასოწარკვეთას, განწირულობას შორის. ამგვარი კორესპონდენციის კიდევ ერთი მაგალითია შემოდგომა (შემოდგომის პეიზაჟი) და დაღლილობა, რომლის შესახებ დაწვრილებით უფრო მოგვიანებით ვისაუბრებთ.

მაგრამ, ასეთ კორესპონდენციასთან ერთად, არის სხვა შემთხვევებიც, როცა ხაზი გაესმის სუბიექტის არაიდენტურობას, მის არასტაბილურობას. ასეთ შემთხვევებში ლანდშაფტი, პეიზაჟი (ბუნება, საზოგადოდ) ან ლოკუსი – თავის ცვალებადობაში ინარჩუნებს იდენტურობას (“მარადიულობა მოძრაობაში”) – “ისევე აყვავდა მდელი და კორდი” – *მამულა*, ან დანგრეული სასახლის პერმანენტული სადღეღამისო რეჟიმი (ნგრევა/აღდგენა) – *პირიმზე*. მაშინ, როცა სუბიექტი აშკარად განიცდის “ნაკლულობას”, კარგავს სტაბილურობას (“დაედივარ, ვწუხვარ და მენანება...” – *მამულა*, “და მწუხარება დამრჩა ასეთი...” – *პირიმზე*) – ეძებს სტაბილურობას გარე სამყაროში, რადგანაც თავის თავში მას ვერ პოულობს.

არტიტული ყვაეილები ტემპორალური ბაღები, ერთი მხრივ, კორესპონდენციაშია სუბიექტის, ლირიკული "მე"-ს აფექტთან (განსაკუთრებით ეს ითქმის სეზონურ ბაღებზე), მაგრამ გარკვეულ შემთხვევებში ისინი გვიჩვენებენ სუბიექტის დესტაბილიზაციას, მის ტემპორალობას, "წარმავალობას", რომლის გადაღახვას ლირიკული "მე" ცდილობს გარე სამყაროს ინტერიორიზაციით.

შემოდგომა – ჩამავალი მზე – საღამო

ჩვენ გაკერით უკვე ვახსენეთ შემოდგომა (შემოდგომის პეიზაჟები), როგორც სულიერი მდგომარეობის (აფექტის) სიმბოლური გამოხატულება. ჩვეულებრივ, ეს აფექტი შემდგენიარად შეიძლება დახასიათდეს: მწუხარება, სედა, დაღლილობა, რომელსაც "გარე სამყაროში" შეესაბამება ჭკნობა, კედომა, ცვენა – "სანდომიან ცის ეღვა და ფერი მწუხარე იყო ვით შემოდგომა." – მერო, "...ჰაერში ოხრავს ფოთოლთა ჩრდილი, / სწუხს ლაჟვარდების მსუბუქი ქაფი / და შემოდგომის გზებზე დაღლილი / მიდიან გრეი და ზეინაბი." – შემოდგომის ფრაგმენტო, "ღღეს გაასვენეს შემოდგომით გაწვალებული / რეგის ღერი! / მე მიეყვებოდი მწუხარებას შეყვარებული / და ქარვისფერი." – ფოთლების ლანდი, "შემოდგომის ცა – ასე დამწვარი, / უჩინარ ჭკნობის ალთა დარევით / ტბას დავეცემი უხმოდ, მკედარივით." – გობელენი, "ეტლს თან მიჰყვება მყუდრო სოფელი / და შემოდგომა შეუდარველი... // ნურაეინ ქეჟნად ნუ დარდობს შენზე, / ბედნიერებას შენ აღარ ელი..." – დამშეიდობება; "გამოჩნდებოდა შემოდგომა ჩემი მფარველი, / როდესაც სულში დაჭკნებოდა ათასი ვარდი..." – მფარველი იალქნები.

აქ სპეციალურად აღარ შევიჩერდებით ლექსზე შემოდგომა "უმანკო ჩასახების" მამათა სავანეში, სადაც შემოდგომა სუბიექტში იწვევს ვნებებისაგან დაცლას, სასახლის მიტოვებას, მონასტერში წასვლას და, საბოლოო ანგარიშით, განაპირობებს სასოწარკვეთილების აფექტისა და შემოდგომის ლანდშაფტის კორესპონდენციას.

არტისტულ ყვაეილებში აფექტისა და პეიზაჟის კორესპონდენცია იმდენად მჭიდროა, რომ იცვლება მათი მახასიათებლები – ბუნებას მიეწერება მწუხარება, სევდა, დაღლა, ხოლო სუბიექტს – ჭკნობა, ცვენა; რაც ძალიან კარგადაა წარმოდგენილი ჩვენს მიერ აღწერილ მაგალითებშიც: ფოთლის ოხერა, ლაჟვარდის წუხილი, მწუხარე ცა, გაწვალებული რეგიის ღერი, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, ქარვისფერი სუბიექტი, დამჭკნარი ვარდები სულში, ლირიკული “მე” ტბაზე ეცემა დამჭკნარი ყვაეილის (ფოთლის) მსგავსად. საკმაოდ საყურადღებოა შემოდგომის ხატის კიდევ ორი შემთხვევა: “...ვიგრძენ... / ...შემოდგომის სიახლოვე ბურუსდამსხმელი” – უნაზესი ხელნაწერო, “ოჰ, როგორ მიდის ახალგაზრდობა – / დაუნდობელი სურვილი ღომის! / და ყოველივე როგორ ნაზდება, / როცა ახლოა მზე შემოდგომის” – ცამეტი წლის ხარ. უკანასკნელი შემთხვევა მნიშვნელოვანია იმით, რომ სურვილსა და ახალგაზრდობას უპირისპირებს შემოდგომის მზესა და სინაზეს. უნდა ითქვას, რომ ეს დაპირისპირება რელევანტურია რამდენიმე ტექსტისათვის. უფრო მეტიც, შესაძლებელია გარკვეული ინვარიანტული სიუჟეტის გამოყოფა, სადაც ახალგაზრდობა, ვნებები, სურვილი, ძალა იცვლება დაღლილობით, ჭკნობით, წუხილითა და სინაზით. ეს ინვარიანტული სიუჟეტი ყველაზე სრული სახით ჩაწერილია შემდეგ ტექსტში:

შემოდგომის ფიგურა

ოჰ! ეს ფოთლები ფენილი ქარით
 ეს მწუხარე და ნაზი ზმანება,
 ეს ყვაეილები, ეს ცა მითხარით,
 არაეის თქვენგანს არ ენანება?

ქაერი ოხრაეს ფოთლების ფენით
 ღონემილეულ მზის დაღალვაში
 და ბილიკებზე წყნარი მოწყენით
 დაბინდულ წვეილად მიდის ქალ-ვაჟი.

ცხოვრობდა ვინმე ... გულში ფარული
 უთრთოდა ციურ შუქთა კამარა.
 ამქვეყნად სურდა მას სიყვარული,
 მაგრამ ვერაეინ ვერ შეიყვარა!

იყო მეორე: დასწევს, დადაგეს
ენებებმა მისი მხურვალე გული,
როდესაც ვარდთა სისხლიან ბაგეს
ეწაფებოდა თვალდახუჭული.

ამ დღეებს მისდევს ჩუმი განდობა,
ფერფლდება თვალთა ბანოეანება
და ასე მჭკნარი ახალგაზრდობა
ნუთუ არაეის არ ენანება?

ჰაერში ოხრავს ფოთოლთა ჩრდილი,
სწუხს ლაჟვარდების მსუბუქი ქაფი
და შემოდგომის გზებზე დაღლილი
მიდიან გრეი და ზეინაბი.

ტექსტი თავიდან ბოლომდე აგებულია შემოდგომის პენიანობისა და აფექტის კორესპონდენციანზე, თანაც სუბიექტისა და ბუნების მახასიათებელთა იმ მიმოცვლით, რაც ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ: ფოთლების ოხერა, ღონემილეული მზის დაღალვა (პარალელიზმი: დაღლილი გრეი და ზეინაბი), ჰაერის ოხერა, ლაჟვარდის წუხილი – მჭკნარი ახალგაზრდობა; აღსანიშნავია პარალელიზმი, რითიც იწყება ტექსტი: ფოთლების ფენა / მწუხარე და ნაზი ზმანება. ქალ-ვაჟის წყნარ მოწყენას შეესაბამება ღონემილეული, მწუხარე და დამჭკნარი პეიზაჟი. ასეთია ლექსის სინქრონული განასერი. რაც შეეხება სიუჟეტურ დიაქრონიზმს, აქ ერთმანეთს უპირისპირდება სიყვარულის სურვილი, მხურვალე გული, ენებებით წვა, ერთი მხრივ, და დაღლილობა, ჭკნობა, მეორე მხრივ, რომელიც ანაცვლებს სურვილს და ენებებს.

მაშასადამე, ისევე, როგორც ლექსში *ცამეტი წლის ხარ*, სადაც ახალგაზრდობა უკავშირდება სურვილს და ძალას (“დაუნდობელი სურვილის ღომის”), *შემოდგომის ფრაგმენტშიც* ახალგაზრდობა გაიგივებულია ენებებთან, სურვილთან, რომელსაც ანაცვლებს დაღლილობა, მოწყენა, სიწყნარე. ამიტომაც შემოდგომის მზე, რომელიც ყოველივეს “ანაზებს”, ამ ორივე ლექსში ღონემილეული შემოდგომის მზისა და “ნაზი ზმანების” პარალელურია. გარკვეულწილად, *შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საგანეშიც* ამავე სიუჟეტურ ინვარიანტში მოიაზრება, რადგანაც მხურვალე ენებების კარგვა ასევე შემოდგომას

უკავშირდება (ოღონდ, ეს უკანასკნელი ტექსტი მოკლებულია “ახალგაზრდობისა და სიმძაფრის, ძალის” მოტივებს). სამაგიეროდ, ახალგაზრდობა, როგორც ძალა და, უფრო მეტიც, როგორც “სადისტური” – დამთრგუნველი ძალა წარმოდგენილია *სადამოშო*. “ლურჯ ყვავილების თელვა / ახალგაზრდობა ურჩი”. საყურადღებოა, რომ “ძალა” თავისი “სადისტური კონოტაციით” აზიანებს სწორედ მცენარეულ სფეროს, რომლის ჭკნობა და ცვენა სხვა ტექსტებში კორესპონდენციაშია მწუხარებასთან, დაღლილობასთან, სინაზესთან და, საბოლოო ანგარიშით, ვნებებისაგან დაცლასთან. ყოველივე ზემოთ აღნიშნულიდან შეიძლება აიგოს “ახალგაზრდობის” პარადიგმა შემდეგი ელემენტების მეშვეობით: ვნებები – სურვილი – ძალა – “სადიზმი,” რომელსაც დიაქრონიაში უპირისპირდება შემოდგომის პარადიგმა: დაღლილობა – ჭკნობა – წუხილი/მწუხარება, სევდა – სინაზე.

გარკვეულ შემთხვევებში შემოდგომის ხატის ფუნქცია შესაძლებელია შეასრულოს “ჩამავალმა მზემ” (“მზის ჩასვლამ”): “ჩამავალი მზის მომაკედავ ალებს / ისერის ღრუბელი და დაღლილობა. / მთებს, ირმებს, შევლებს, ხევს და ნაპრალებს / აწუხებთ ღრუბლის მძიმე ჭრილობა” (*ავდრის მოლოდინში*); “რტოებში აეობს ბებერი ქარი, ... // ...ატმის ხე იდგა, ვით ნაზი ქალი / ...სწვაედა... / ...გრძნობათ ალი – მწუხარებაში... // მაგრამ ეწვია ატმის ხეს ქარი / და ფრთა მედგარი შემოახვია... // ...გადაცვენილი ატმის ყვავილი / იყო დაღლილი და მოწყენილი... // ყვავილი იგი მოკედა... // ...მზის ჩასვლასთან / თანდათან მწუხრი მიახლოვდება. // ...მეფობს სიკვდილი – ჭკნობის მსურველი... / დაჭკნა ყვავილი...” (*ატმის ყვავილები*). ორივე ტექსტში აქტუალიზებულია, ერთი მხრივ, აფექტისა და ლანდშაფტის (ან მისი ნაწილის, მეტონიმიის) კორესპონდენცია ⁴¹ და ურთიერთგადაჭდობა (ბუნების გასახიერება, სუბიექტის “ნატურიზაცია”), ხოლო მეორე მხრივ, დაღლილობის – სინაზის – წუხილის ელემენტები. ოღონდ “შემოდგომის” ნაცვლად გამოყენებულია “ჩამავალი მზე” (“მზის ჩასვლა”), როგორც პარადიგმის გამამთლიანებელი ფაქტორი. ეს ჩანაცვლება, თავისთავად,

ცხადია, ცულის სიუჟეტურ ინვარიანტს – თუკი შემოდგომა განაპირობებდა მხურვალე ენებებისა და ახალგაზრდობის ჩანაცვლებას დაღლილობითა და სინაზით, “ჩამავალი მზე” ამ “ეროტიკულ” სიუჟეტს მნიშვნელოვნად ასხეაფერებს: აქ წინა პლანზე გამოდის “დაზიანება”, “დაფლეთა”, “კედომა”.

განსხეაფებით შემოდგომის ხატისაგან, “ჩამავალი მზე” ატმის ყვაეილებსა და აედრის მოლოდინში მოიაზრება უხეშ ძალასთან ერთად. ეს უხეში ძალა არის ქარი, მაგრამ ქარის გარდა თვითონ მზის ჩასვლაც “ზიანის მომტანია”. ლექსში აედრის მოლოდინში ესაა – “ღრუბლის მიძიმე ჭრილობა” როგორც ჩამავალი მზის უშუალო კვალი. ატმის ყვაეილებში მზის ჩასვლა უფრო გაშუალებულად მოქმედებს (მწუხრი, რომელიც მზის ჩასვლასთან ერთად უახლოვდება ღირიკულ “მე“-ს). აფექტი ორივეგან თითქმის იგივეა – დაღლილობა, მწუხარება, მაგრამ “ჭკნობა” გართულებულია ან/და ჩანაცვლებულია “ზიანით”, “დაფლეთით”, “დაჭრით” (რომელიც კორესპონდენციშია მწუხარებასთან, დაღლასთან, გლოვასთან). ძალა, რომელიც ამ ტექსტებში მოქმედებს, ბევრად უფრო უხეში და დამანგრეველია, ვინემ ლექსებში ცამეტი წლის ხარ და შემოდგომის ფრაგმენტი. იგი, როგორც ვხედავთ, ძირითადად, აზიანებს და ანგრევს გასახიერებულ ბუნებას: მცენარეულ სფეროს, ლანდშაფტს, ცხოველურ სფეროს (ასეა ლექსში აედრის მოლოდინში) და “ბუნებრივ” სულს: სული – ქსოვილი (იმავე ტექსტში).

არტიტულ ყვაეილებში “ჩამავალი მზე” (“მზის ჩასვლა”) შემდეგ ელემენტებთან ერთად მოიაზრება: სიკედილი-კედომა (უსიცოცხლობა), დაზიანება-განადგურება (ნგრევა), წუხილი-დაღლილობა (გლოვა): “როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი, / ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში / ...ვერ ვნახე ვერაფერი ... / ...და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე... // ...მხოლოდ სიმწუხარეა... / ცეცხლი არ კრთის თვლებში, წევხარ ცივ სამარეში / ...არც სულს უხარია...” – ლურჯა ცხენებო, “... სხვაგვარ თიბათვის დღეებს იგონებს / ჩამავალ მზეთა მგლოვიარება” – შენ ერთი მაინც, “მზის ჩასვლა იყო,

ვით ანარეკლი / ძველი დიდების, / ღრუბელთა შორის
დაიმსხვრა ძველი / პირამიდების. // მე მივდიოდი ნანგრე-
ვებზე ობლად... / ...მწუხარედ ჰქროდა... / ჩენი სალამო”
– მზის ჩასვლა.

ამ მხრივ საყურადღებოა 1919 წლის კრებულის ერთ-
ერთი ეპიგრაფი: “la melancolie des soleils couchants...”⁴² – გა-
ლაკტიონის თარგმანი: “ჩამავალ მზეთა მეღანქოლია”
(უფრო ზუსტია: “დაისების მეღანქოლია”). ესაა ციტატი
პოლ ვერლენის ლექსიდან *Soleils couchants* (დაისები –
სიტყვასიტყვით: “ჩამავალი მზეები”). ამ ლექსით იხსნება
ვერლენის პირველი პოეტური კრებულის (1867 წელი) სა-
ტურნული ლექსების (*Poèmes saturniens*) მესამე ციკლი –
მწუხარე პეიზაჟები (*Paysages tristes*), რომელიც კატულ
მენდესს ეძღვნება [ვერლენი, 46].

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის გათვალისწინებით,
განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად გვეჩვენება ისეთი ტექ-
სტის წაკითხვა, რომელშიც უშუალოდ არ არის აქტუა-
ლიზებული არც შემოდგომა და არც მზის ჩასვლა, მაგ-
რამ, სამაგიეროდ, გვხვდება ამ პარადიგმებთან დაკავში-
რებული ბევრი ელემენტი: ნგრევა/დაზიანება – გლო-
ვა/წუხილი – კედომა/უსიცოცხლობა. ამგვარი ტექსტია
ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი, რომელშიც აქ-
ტუალიზებულია პარადიგმის თითქმის ყველა ელემენტი:
მსხვერველ/ნგრევა: “გრაალის კოშკები, ლიდის სამრეკ-
ლო / ...დაიმსხვრა”; გლოვა/მწუხარება: “ანგელოსი... /
მწუხარე თვალებით”; “დაიმსხვრა და გლოვა მომესმა”;
კედომა/უსიცოცხლობა: “სალამო ნელდება”, “კედება ვარ-
დები”. სიკედელი, კედომა, ფინალობა გამოსატულია
სხვა საშუალებებითაც: “ქარვათა მორევში დაეშვა ფარ-
დები”; ხოლო მწუხარება და გლოვა გაძლიერებულია
და გართულებულია ამოებისა და დამშვიდობების მო-
ტივით: “მშვიდობით, ამოდ დაგენდე”; “ჩვენ ერთმანეთი
ამოდ გვინდოდა”; “მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდო-
ბით”.

ის, რაც განასხვავებს ამ ტექსტს ჩვენს მიერ ზემოთ
განხილული მაგალითებისაგან, ესაა დამშვიდობების მო-
ტივისა და სალამოს ხატის გადაჭდობა. ცხადია, რომ სა-

დამოსა და დამშვიდობებას შორის კორესპონდენცია არსებობს. უფრო მეტიც, სადამო და დამშვიდობება წარმოადგენს პოეტურ კლიშეს, რომელიც ქრესტომათიული სახით გეხედება ქართული პოეზიის ისეთ ტექსტში, როგორცაა გრიგოლ ორბელიანის *სადამო გამოსაღმებისა*. ორბელიანის ტექსტი აგებულია ამგვარი ანალოგიით: როგორც ჩამავალი მზე ეთხოვება მთას (“მზე ჩაესვენა: მის შუქი გამოსაღმის ჟამს კაეკასსა, / თავსა ეხვევა აღერსით, ვით ქალი მამას მოხუცსა!” [ორბელიანი გრ., 58]), ისე ლირიკული “მე” ემშვიდობება თავის სატრფოს. თვითონ გალაკტიონთან ეს კლიშე აქტუალიზებულია 1927 წლის კრებულში: “სადამოს წიგნი მთებმა დახურეს / მე მშვიდ არეებს ვემშვიდობები” (*სასახლე ძველი*).

საზოგადოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ მოცემული კლიშე (სადამო–დამშვიდობება) გულისხმობს ორი სუბიექტის დამშვიდობებას (მაგ.: შეყვარებული წყვილების) ან სუბიექტის გამომშვიდობებას ნაცნობ ადგილთან (სამშობლოსთან, მშობლიურ ლოკუსთან). ეს ნაცნობი ადგილი შესაძლებელია იყოს როგორც პეიზაჟი და ლანდშაფტი საზოგადოდ, ისე მისი მეტონიმიც, ეთქვათ, მთები (იღია ჭავჭავაძის *ყვარლის მთებს*) ან/და, ეთქვათ, ციხის ნანგრევი, როგორც ეს ხდება გალაკტიონისავე ტექსტში 1927 წ. კრებულიდან, სადაც დამშვიდობება ხდება ჩამავალი მზის ფონზე: “სადამო წყნარი, არე მშვიდი და იღუმალი, / უკანასკნელი შუქები ურჩი,... // გემშვიდობებით, მშობლიურ ჩემო გორებო, / თქვენც, ნანგრევებო ციხის და ტაძრის,... // გემშვიდობები... უკანასკნელს ვსვამ სადღეგრძელოს, / მზე ჩადის, შუქი შუქს ეკონება. / ამ ადგილებში შეეხაროდი მთებსა და მდელოს, / თან მიმაქვს სევდა და მოგონება” (*ციხის ნანგრევებთან*). სადამო–დამშვიდობება, როგორც კლიშე საკმაოდ ვარიაციულია ხორცშესხმისას. სადამოს ხატს შესაძლებელია თან ახლდეს “ჩამავალი მზის” (ან “მზის ჩასვლის”) ხატი (გრ. ორბელიანის *სადამო გამოსაღმებისა*, გალაკტიონის *ციხის ნანგრევებთან*), მაგრამ შესაძლებელია რეალიზდეს მისგან დამოუკიდებლად (*ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი, სასახლე ძველი...*);

შესაძლებელია საღამოს ხატი საერთოდ ამოვარდეს, მაგრამ ამ დროს ნარჩუნდება მისი “დაუსწრებლობის კვალი”.⁴³

ასევე შესაძლებელია დამშვიდობების წანაცვლებაც. დამშვიდობება შეიძლება რეალიზდეს როგორც “დაშორი-შორება” და დაცილება: “ჩვენ მივიდოდით ტაძრისკენ ორი. / იყო საღამო...// მაგრამ უეცრად ვიღაც მესამე, / ვიღაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის!” – *ედგარი მესამედ*, ან როგორც სიკვდილის მეტაფორა (“სიცოცხლესთან გამოსაღმება”): “საღამოე, ვიცოი,... / გაოცების მწუხარებას მასთან მიიტან...// და მხოლოდ ღამით იგრძნობს სული... / ...საუკუნო გამოსაღმებას” – *შენ და დემონი*. შეიძლება დავასკენათ, რომ *შემოდგომა*, “ჩამავალი მზე” და “საღამო გამოსაღმებისა” წარმოადგენს სამ პარალელურ ინვარიანტს. ამათგან პირველი (*შემოდგომა*) უზრუნველყოფს, ერთი მხრივ, ბუნების ჭკნობისა და, მეორე მხრივ, სუბიექტის დაღლილობის, მწუხარების, შინაგანი “დაცლის” კორესპონდენციას, მეორე (“ჩამავალი მზე”) – კორესპონდენციას სუბიექტის დაღლილობას, მწუხარებას, გლოვას, “ზიანის მიყენებას” და გარე სამყაროში ნგრევას, მსხვრევას, “ზიანის მიყენებას” შორის. ხოლო რაც შეეხება მესამე ინვარიანტს (საღამო–დამშვიდობება), იგი ასევე უზრუნველყოფს მწუხარების, გლოვა–მსხვრევის, “დაზიანების” კორესპონდენციას, ოღონდ ართულებს დამშვიდობების, დაცილების, დაშორიშორების, გამოსაღმების მოტივით.

დაბოლოს, “ჩამავალი მზე” (“მზის ჩასვლა”) მხოლოდ 1919 და 1927 წლის კრებულებში როდი გვხვდება. ის, საზოგადოდ, გალაკტიონის პოეზიის ერთ-ერთი ინვარიანტული მოტივია. ეს ინვარიანტი წარმოდგენილია უთარილო (როგორც ჩანს, გვიანდელი პერიოდის) და უსათაურო ლექსში – “*ქარი დასცხრა სიბობოქრის...*”:

ქარი დასცხრა სიბობოქრის
შავი ზღვიდან სიო მოქრის
მე გიცქერი, როგორც ოქროს,
ჩამავალ მზეს, ჩამავალს...

მე გიცქერი, როგორც ქარვას,
 შორითშორად ფიქრით ნარეაღს,
 თან გაატანს ქართა ქარვას
 ჩამავალ მზეს, ჩამავალს...

ო, ფიქრებო, მსვლელნო ტაძრად,
 ო, ქცეულნო მტვრად და ნაცრად,
 რად მოყვებით ასე მკაცრად
 ჩამავალ მზეს, ჩამავალს...

[ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 7, 9]

“ჩამავალ მზესთან” ერთად ამ ლექსში გაშლილია კიდევ ერთი საკმაოდ საყურადღებო მოტივი – ფიქრების სიკედელი, განადგურება: “ო, ფიქრებო, მსვლელნო ტაძრად, / ო, ქცეულნო მტვრად და ნაცრად...” რაც ეხმაურება 1919 წლის კრებულს: “ფიქრები ქარის ქვითინში კვდება, / ფიქრები კვდება ნისლში და ქარში.” (*ავდრის მოლოდინში*). მაგრამ, გვიანდელ ტექსტში “ჩამავალი მზე” უკვე აღარ მოიაზრება დამანგრეველი ქარის მეწყვილედ: “ქარი ჩადგა სიბობოქრის, / შავი ზღვიდან სიო მოქრის...” – აქ ფიქრები “თაეისთავად” ინავლება დრამატიზმისა და “ძალადობის” გარეშე (ამის საპირისპიროდ ლექსში *ავდრის მოლოდინში*: “ამ მწიფე მტევნებს დაღწავს ქარი...” და ა. შ.) – იმ უხეში ძალის ჩარევის გარეშე, რომელიც ადრინდელ ლექსში ყველაფერს ანადგურებს.

გალაკტიონის ამ ტექსტს ეხმაურება ლექსი, სახელწოდებით *საღამო*. ამ სათაურით გალაკტიონის რამდენიმე ლექსია ცნობილი. მათ შორის ერთი შედეგური *არტისტული ყვავილებიდან* (“მთის ადიდებულ რუებს, / ღვიით, ძენძით და ქეიშით...”). მაგრამ ამ შემთხვევაში საუბარია ლექსზე, რომელიც პირველად თორმეტტომეულში გამოქვეყნდა შემდეგი დათარიღებით: 1908 წლის 3 მაისი. ეს *საღამო*, როგორც აღვნიშნეთ, გალაკტიონის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა. შემორჩენილია მხოლოდ ერთადერთი თარიღიანი ავტოგრაფი.

ეს ყოველივე ლექსის პოეტიკასთან ერთად გვაფიქრებინებს, რომ *საღამო* საკმაოდ გვიანდელი ტექსტია და რომ ესაა გალაკტიონისთვის ჩვეული “დაძველება”. “დაძ-

ველებს” ქრესტომათიული მაგალითებია პირველი მაისი [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 1, 59-60], “მტვეანი, ვაზის ჯვარი...” [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 1, 56] და ა. შ. ის, რაც საღამოს ამ ლექსებისაგან გამოარჩევს, პრიმიტიულობის საკმაოდ წარმატებული იმიტაციაა:

საღამო

მიდუმებულა გარემო,
ზღვა არ ბობოქრობს,
ზღვა აღარ დრტვინავს უწინდებურ,
ის მხოლოდ ფიქრობს.
მას აგონდება წარსული დრო,
დრო ძლიერების,
როგორ ხედებოდა ამომავალს
დილის მზისა სხივს!
ტალღა ტალღაზედ შეარწყედა
ბობოქრობითა
და შესძახებდა გრძნობით იგი:
“გამარჯვებითა!”
გადახედავდა აწითლებულს
იგი თავის ტანს,
კვლავ შეხაროდა კაეკასიის
მზეს ამომავალს...
ცა მხიარული, მოწმენდილი
ზე დასცქეროდა,
ცის ლურჯი ფერი მის ტალღებში
ლურჯად ქრებოდა.
ეხლა უძლური, უსიცოცხლო
ზღვა არ ბობოქრობს,
ზღვა აღარ დრტვინავს უწინდებურ,
ის ფიქრობს, ფიქრობს...
მოუსვენარად მას ნიავე ეწურჩულება
და დასაეღეთით მზე ესვენება”

[ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 1, 49].

მაგრამ საღამო, როგორც ხატი, მხოლოდ დამშვიდობებასთან როდია დაკავშირებული. განსხვავებით შემოდგომისა და მზის ჩასვლისაგან, მისი ინვარიანტული ვალენტობა ბევრად უფრო მრავალფეროვანია. იგი ასევე ჩართულია მოლოდინის ინვარიანტშიც. 1919 წლის კრებულში მოლოდინთან დაკავშირებულია პოტენციათა სიმრავლე. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ამ სიმრავ-

ლეში რადიკალურად განსხვავებული შესაძლებლობები შეიძლება იმალებოდეს, (მო)ლოდინის მოტივი არტისტულ ყვავილებში, ერთი გამონაკლის გარდა, არ შეიცავს არც ტანჯვას, არც სასოწარკვეთასა და არც სხვა რადიკალურ ვნებებს, რომელთაგანაც ამ კრებულის ლირიკული “მე” მუდმივად ცდილობს თავის დაღწევას. მოგვყავს ყველა ის კონტექსტი, რომელიც მოლოდინთანაა დაკავშირებული. აქვე აღვნიშნავთ, რომ თორმეტი შემთხვევიდან, რომლებშიც აქტუალიზებულია ლოდინის, მოლოდინის, (მო)ცდის მოტივი, რვაში იგი უკავშირდება ღამესა და საღამოს: “ლურჯი, ლურჯი დღე არის. / განშორების დღე არის, / მე არ ველი უარესს...” – *გვიანი ოცნება*; “ან როგორც ასომთაერულს / მუდამ შევამჩნევ ცაზე, / სხვისთვის იდუმალ ფარულს / მე რად გელოდი ასე...” – *საღამო*, “ფარდების შრიალი / მაახლოვებს მშვიდ სამეფოსთან, / რომელსაც ჰქვია: მოლოდინი და მღელვარება.” – *ფარდების შრიალი*, “მოველი ღამეს და შენ, სულამით! / ჩემს მკვლელ – მიუვალ ღამეს მოველი.” – *გობელენი* (აქ, მიუხედავად მოლოდინის ტრაგიკული პოტენციისა, რომელსაც ლირიკული “მე” თავიდანვე გრძნობს და რაც რეალიზდება ტექსტის ფინალიში, თვითონ ლირიკული “მე”-ს მდგომარეობას ახასიათებს “სისავესე”, რომელიც გამოხატულია არტისტული ყვავილებისა და, საზოგადოდ, გალაკტიონისათვის ისეთი სიმპტომატური ნიშნით, როგორიცაა “თრობა”);⁴⁴ “...შენს მოლოდინში ასე ყველა? / სული... / შენს ფერხთქვეშ კედება, როგორც პეპელა.” – *სილაყვარდე*, *ანუ ვარდი სილაში* (ერთადერთი შემთხვევა არტისტულ ყვავილებში, როცა მოლოდინი ცალსახად ნეგატიურ კონტექსტშია მოთავსებული); “...ღაერაში ღოცვა ვერ დავამთავრე / და კალუგისკენ გზებს ველოდები.” – *რამდენიმე დღე პეტროგრადში* (როგორც ტექსტის ფინალიდან ვიგებთ, ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როცა მოლოდინი მოიცავს როგორც იმედს, ისე უიმედობას – “თან ასე ეფიქრობ: ეს ბავშვი ტირის! / მე კი, რადგანაც გამძარცვეს გუშინ, / გაყვიდი გაზეთს, გაყვიდი ირისს, / ანდა რევოლვერს დავიცლი გულში.”); “აზია აღელვებს ოცნე-

ბას. / საღამოს ღანდები, ვით ბინდი ნიავის, / მიღამოს სდებია. / გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? – / ეს ჩემი სამშობლო მთებია! / მე რაღაც იღუმალ მოლოდინს ვუნდები... / ირგეღივ ზვირთებია / და გემი “დალანდი”, / რომლითაც ვბრუნდები!” – *დაბრუნება*; “წამოველ... ვიცი, მელოდი! / დავლიეთ, გაგიხარია – / (ვამაყობ საქართველოთი!) // ...და მეგობარიც ხანდახან / უთუოდ მოვა, თუ ელი...” – *მივარდნილი აივანი*, “ჩვენ ერთად ვუცდიდით ღამეში თეთრ სანთელს, / ჩვენ ერთად მოვრკალეთ ლოდინი და რიცხვი... // ოჰ! დადგა ჩვენი დრო ჩუმი და ნეტარი. / იღუმალ ქვეყნების ვართ ეხლა მოსახლე.” – *ახალი მოსახლეობა*; “ვით ლოცვა ედება საღამო მთის კალთებს, /... / მე გავალ ამ ქარში, გავიტან ამ ვარდებს / და შენი ლოდინის სიმღერას გავატან.” – *ლოცვისთვის*, “(რად ხარ უცხოეთში? მე შენ გელოდები!) / მოვა შუალამის ბნელი სტუმარივით...” – *საუბარი ედგარზე*, “...და როცა ბნელ ღამით ბინაში ვბრუნდებით / ის მიცდის კარებთან...” – *ყორანი*.

შეიძლება ითქვას, რომ “მოლოდინი”, როგორც ლირიკული “მე”-ს გარკვეული მდგომარეობა, საკმაოდ განსხვავებულ კონტექსტებში გვხვდება. ხშირად იგი ინტენციურია, მაგრამ რამდენიმეჯერ “მოლოდინს” მიმართების ობიექტი არა აქვს (*ვარდების შრიალი, დაბრუნება*) ან ეს “ობიექტი” გაურკვეველია (*გობელენი*). სხვა შემთხვევებში მოლოდინის ობიექტები პირობითად ორ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს – “შენ” ჯგუფი (სულამითი – *გობელენი*, ღვთისმშობელი ან/და სიკედილი – *სილაჟ-ვარდე ანუ ვარდი სილაში*, “ანონიმური ქალური “შენ” – *საღამო, საუბარი ედგარზე, ლოცვისთვის*) და “ის” ჯგუფი (თეთრი სანთელი – *ახალი მოსახლეობა*, მეგობარი – *მივარდნილი აივანი*, ღამე – *გობელენი*, ღანდები – *საუბარი ედგარზე*, კალუგისაკენ გზები – *რამდენიმე დღე პეტროგრადში*). კიდევ ორი შემთხვევა, როცა მოლოდინი ლექსიკის დონეზე უშუალოდ ექსპლიციტური არ არის, მაგრამ იმპლიციტურად იგულისხმება. ორივე შემთხვევა “შენ” ჯგუფს მიეკუთვნება: (“შენ კი სადა ხარ ამდენი ხანი?” – *ვერხეები* და *მარიამ-ანტუანეტა* – “მო-

ვა ... მაგრამ როდის!"). ყოველივე ეს საშუალებას გვაძლევს გამოვეყოთ “მოლოდინი საღამოთი (ღამით)” როგორც არტისტული ყვაეილებების ერთ-ერთი ინვარიანტული მოტივი.

II. იმპერიალიზმის მოტივები – სოციალიზმი – იმპერიალიზმის სოციალიზმი: 1915-1927 წწ.

თემატიკის ფიგურები და *შეხიგების* მოტივების ანალიზი

შეხიგება

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

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

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

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

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ რედაქციით ლექსი 1927 წლის კრებულიდან მოყოლებული იბეჭდება [ტაბიძე გ. 1927, 94]. ჩვენ ზევით შევხებით *შერიგების* 1919 და 1927 წწ. რედაქციათა შორის არსებულ განსხვავებებს. მოცემული ანალიზისთვის აუცილებელია აღინიშნოს ყველა რედაქციული სხვაობა, ამიტომაც სრულად მოგვყავს *არტისტული ყვავილებში* დაბეჭდილი ვარიანტი:

ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი,
შე ტანსაცმელში მე მოვირთვები
და გავალ ქარში, როგორც მოცარტი.
მიყვარს მინდურებში ქარის ზვირთები.

ეხლა ამ სიერცეს, ეხლა ამ ბაღებს
და მყინვარს, მაღალ ლაჟვარდთა მეფეს,
ჩემი თეალები გააზამბახებს,
ვით შეყვარებულს და მეოცნებეს.

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

ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი:
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკედელთან შენი შემრიგებელი!"

[ტაბიძე გ. 1919, 20]

1927 წლის *შერიგებისეული* მ ზ ე და მ ა ი ს ი, რომლე-
ბიც "აყვავილებს" მყინვარს და ბაღებს, ერთდროულად
გვაგზავნის სახარებისეულ პასაჟთან: "...მზე მისი აღმო-
ვალს ბოროტთა ზედა და კეთილთა..." (მათე, 5, 45) და
რუსთაველისეულ ტაქთან: "ვარდთა და ნეხეთა ვინათგან
მზე სწორად მოეფინების, / დიდთა და წვრილთა წყალო-
ბა შენცა ნუ მოგეწყინების".

ორივე შემთხვევაში ჩვენს წინაშეა კონიუნქციური-
რი სინტაგმა. კონიუნქციური სინტაგმა არის
იმგვარი თემატური ფიგურა, რომელიც მასში შემავალ
ბინარულ წყვილს განიხილავს როგორც გარკვეულ
მთლიანობას მოცემული სინტაგმის მესამე ელემენტთან

მიმართებაში, რომელიც, თავის მხრივ, აერთიანებს ბინარულ წყვილს და ამიტომაც კონიუნქციური სინტაგმის ცენტრს წარმოადგენს. ამ დროს განსხვავებული (როგორც წესი, დაპირისპირებული) წყვილებით ხდება არა არჩევანის სიტუაციის, არამედ სიტუაციის მთლიანობის გამოხატვა.

სახარებისეულ (I) შემთხვევაში ბინარული წყვილი "ეთიკურ" შკალაზე მოიაზრება (ბოროტი/კეთილი), ხოლო რუსთაველისეულ (II) შემთხვევაში - სოციალურზე (წერილი/დიდი). ორივე შემთხვევაში კონიუნქციის ცენტრი არის მზე, რომელიც "ამთლიანებს" და "ასწორებს" (ათანაბრებს) კონიუნქციურ წყვილს. გალაკტიონის *შერიგებაშიც* კონიუნქციის ცენტრი მეტონიმიურად მზეა (მაისი, "მაისის მზე"), რაც შეეხება ბინარულ წყვილს, იგი "შეტაფიზიკურ" შკალაზე მოიაზრება - სიცვიე/სითბო, სიმაღლე/ვრცეულობა, სიკვდილი/სიცოცხლე. კონიუნქციის ცენტრის ჩანაცვლებით შესაძლებელია ერთი კონიუნქციური სინტაგმის გარდაქმნა მეორე კონიუნქციურ სინტაგმად, ხოლო მისი ჩამოცილებით კონიუნქციური სინტაგმა დ ი ზ ი უ ნ ქ ც ი უ რ ს ი ნ ტ ა გ მ ა დ გარდაიქმნება. დიზიუნქციური სინტაგმა ესაა ორწევრიანი თემატური ფიგურა, რომელშიც უპირატესობა ოპოზიციის ან ერთ ელემენტს ენიჭება, ან - მეორეს. კონიუნქციის ცენტრის დამატებით შესაძლებელია დიზიუნქციური სინტაგმის კონიუნქციურად გარდაქმნა (და პირიქით). მაგალითისათვის, ილია ჭავჭავაძის *მგზავრის წერილებში* თერგი/მყინვარი დიზიუნქციურ სინტაგმას ქმნის, სადაც უპირატესობა თერგს ენიჭება.

მაშასადამე, მზის კონიუნქციური სინტაგმა არის თემატური ფიგურა, რომლის ცენტრი არის მზე. ამ კონიუნქციურ სინტაგმაში შესაძლებელია ბინარული წყვილების ცვლა, მაგრამ ამით სინტაგმა არ იცვლება. აქედან გამომდინარე, ნებისმიერი კონიუნქციური სინტაგმა ნარჩუნდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც იცვლება მხოლოდ მასში შემავალი ბინარული წყვილი, მაგრამ იგივე რჩება მესამე ელემენტი (ე. წ. კონიუნქციის ცენტრი) და ბინარული წყვილის მიმართება მესამე ელემენტისადმი. ამ ტიპის

ცვლილებას შეიძლება შეიდასინტაგმური ტრანსფორმაცია ეუწოდოთ. ჩვენს მიერ მოხმობილი შემთხვევები (I – ბოროტი/კეთილი, II – წერილი/დიდი, III – მყინვარი/ბაღები) სწორედ შეიდასინტაგმური ტრანსფორმაციების მაგალითებია. მოვიყვანოთ მზის სინტაგმის კიდევ ერთ (IV) მაგალითს: “ზე ანათობ ცა – სამყაროს, / ქვე ხმელეთსა, ზღვასა, წყაროს” – გურამიშვილი, *დავითიანო*, განსხვავებით (I) და (II) შემთხვევებისაგან, სადაც ბინარული წყვილები, შესაბამისად, “ეთიკურ” და “სოციალურ” ვერტიკალზე ლაგდება, (IV)-ში ვერტიკალი “კოსმიურია”, მაგრამ ამით მზის კონიუნქციური სინტაგმა, როგორც თემატური ფიგურა, არ იცვლება – ადგილი აქვს მხოლოდ მის კიდევ ერთ შეიდასინტაგმურ ტრანსფორმაციას. გალაკტიონის (III) შემთხვევა საყურადღებოა იმით, რომ იგი მიღებულია დიზიუნქციური სინტაგმის (თერგი/მყინვარი = სიცოცხლე/სიკვდილი) კონიუნქციურად გარდაქმნის გზით (მყინვარი/ბაღები = სიცოცხლე/სიკვდილი + მზე = მაისი). მზის კონიუნქციურ სინტაგმასთან ერთად შეიძლება გამოიყოს დროის, სიკვდილის, სიყვარულის და ა. შ. კონიუნქციური სინტაგმები. მაგალითისათვის: დროის კონიუნქციური სინტაგმა აქტუალიზებულია ბარათაშვილის ლექსში *ფიქრნი მტკერის პირას* (დრო ერთნაირად წარხოცავს როგორც კეთილი, ისე ბოროტი მეფის საქმეებს), დერუაინის უკანასკნელ ლექსში (დროის მდინარე ერთნაირად ნთქავს როგორც ძალაუფლებას, ისე პოეზიას) და სხვ. მაგალითების მოხმობა უსასრულოდ შეიძლება. იგივე ითქმის ნებისმიერ სხვა კონიუნქციურ სინტაგმაზე.¹ დასასრულს უნდა შევნიშნოთ, რომ კონიუნქციური სინტაგმები ესაა ერთგვარი თემატური უნივერსალიები, რომლებიც (განსხვავებით დიზიუნქციური სინტაგმებისაგან) მეტ-ნაკლები იდენტურობით გამოირჩევა ერთი ლიტერატურული ეპოქიდან მეორეზე და ერთი ლიტერატურული ტრადიციიდან მეორეზე გადასვლისას.

შერიგების პირველივე ტაეპი, “ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი”, აღნიშნავს არა მხოლოდ რაღაც დროით მიჯნას (მარტის დამთავრებას), არამედ სიკვდილს, როგორც მოტივური კომპლექსების ელემენტს (სიკვდილი/ქა-

რი, თვის სიკვდილი - “ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი...” შეადარე: “გადაჰყვა” - ისეთი ტიპის იდიომებში, როგორიცაა “დარდს გადაჰყვა”, “მშობიარობას გადაჰყვა”). ერთი შეხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ მზისა და სილამაზის (შენიშნავთ, რომ აქ პარონიმიზიაა - მზე... სილამაზე) გატოტალურება სიკვდილსაც თავის ადგილს უძებნის, რადგანაც “მშვენიერების მქებელი ლექსით” ხორციელდება ამოღება “თეთრ აკლდამაზე” (სიკვდილის ლოკუსზე). მაგრამ საქმე ისაა, რომ “თეთრი აკლდამა” ამავე დროს არის მყინვარი, “მაღალ ზრახვათა მეფე.” მზე “ააზამბახებს” მყინვარს ისევე, როგორც “ამ ბაღებს”, რის გამოც “მაღალ ზრახვათა მეფე” “შეყვარებულსა და მეოცნებეს” (რომანტიკული დისკურსი) ემსგავსება. სწორედ აქ შიშველდება ლექსის ერთ-ერთი ძირითადი ინტერტექსტი - ქართული ლიტერატურის “მყინვარის დისკურსი” (ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ილია ჭავჭავაძე და სხვ.). *შერიგების* მზე მყინვარს ათანაბრებს ბაღებთან, რითაც ხდება მისი “გაპორიზონტალურება”, ხოლო შეყვარებულისა და მეოცნების კონოტაციებით მყინვარს თერგის, ე. ი. სიცოცხლისა და მოძრაობის თვისებები ენიჭება. მზე, რომელიც ერთნაირად და თანაბრად “ააზამბახებს” მყინვარსა და “ამ ბაღებს”, ვერ მოქმედებს მხოლოდ მეფე-პოეტზე, რომელიც მაღლდება მყინვარზე, ე. ი. იძენს სიმაღლისა და სიცივის კონოტაციებს. ² *შერიგების* ტექსტში ჩაწერილია გარკვეული გარბება სიკვდილთან და “თეთრ აკლდამასთან” - მყინვართან. ხდება გაცვლა, რის შემდეგაც მეფე-პოეტი ანაცვლებს მეფე-მყინვარს მყინვარისაგან ნასესხები სიმაღლისა და სიცივის მეშვეობით.

თვე, როგორც მიჯნა, მაგრამ ამ შემთხვევაში, როგორც ახლის დასაწყისი - მეორდება შემდეგ სტროფში: “...ახლა ამ ბაღებს / და მყინვარს, მაღალ ზრახვათა მეფეს, / მაისი ალით ააზამბახებს.” როგორც უკვე აღინიშნა, ბაღი თავის თავში მოიცავს დიქტომიას ჭკნობა/ყვა-ვილობა = დამჭკნარი ბაღი / აყვავებული ბაღი. “მაისი” ახდენს “აყვავებული ბაღის” აქტუალიზებას ამ დიქტომიიდან. მაგრამ, აღსანიშნავია, რომ ბაღი მოიაზრება რო-

გორც სინტაგმური წყვილის წევრი მყინვართან ერთად. ბალები და მყინვარი სინტაგმაში აღნიშნავს პორიზონტალს და ვერტიკალს – “მთასა და ბარს” – სიმაღლეს (“მაღალ ზრახვათა მეფეს”) და “სიერცულობას” (პორიზონტალს), ე. ი. ეს არაა “უბრალოდ” ზედა/ქვედა ერთ შკალაზე – ესაა ვერტიკალი (თავისი ზედა/ქვედათი) და პორიზონტალი (თავისი მარჯვენა/მარცხენითი). მყინვარი/ბალები – სინტაგმა აღნიშნავს მთელს სამყაროს, როგორც უნივერსუმს (მთა და ბარი).

სტროფი იწყება სიტყვებით: “დღეს ყველგან მზეა”, რაც, ცხადია, ხაზს უსვამს, რომ ბინარულობა როგორც დაპირისპირება არ გეექნება. ამიტომაც მაისი “თანაბრად” ააყვავილებს (“აზამბახებს”) ქვეყანას თავის მთლიანობაში (ბალები/მყინვარი = მთა და ბარი). მაგრამ აქ მნიშვნელოვანია მყინვარის კიდევ ერთი კონოტაცია: არა მხოლოდ “სიმაღლე”, არამედ “სიცივე”. სიმაღლე, როგორც სიცივე. სიმაღლე, ისევე როგორც სიცივე (მათ შორის იდიომური გაგებით: სიცივე, როგორც უკარებლობა) გვაგზავნის ილიას *მეზავრის წერილებთან* და თერგი/მყინვარის დაპირისპირებასთან. თერგი/მყინვარი ილიასთან მეტონიმიურად აღნიშნავს ოპოზიციური წყვილების მთელ სერიას: ბაირონი/გოეთე, ჩართულობა/განდგომა, მოძრაობა/უძრაობა, სიცოცხლე/სიკვდილი. ³ ილიას თერგი/მყინვარი არის დიზიუნქციური სინტაგმა, სადაც კეთდება არჩევანი თერგის – ბაირონის – ჩართულობის – სიცოცხლის სასარგებლოდ. გალაკტიონთან მზე/ბალები/მყინვარი – კონიუნქციური სინტაგმაა, მაისი (მაისის მზის მეტონიმია) ააყვავილებს მყინვარს, როგორც მეოცნებესა და შეჟვარებულს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხდება მყინვარის “გაუვნებელყოფა” – მისი ინტერიორიზაცია “ქვედა” – ადამიანურ, პორიზონტალურ, “თბილ” სამყაროში. მესამე სტროფი ერთდროულად კიდევაც გახაზავს ამ ინტერიორიზაციას, მაგრამ, იმედროულად, აჩვენებს განსხვავებას, რომ სრული ინტერიორიზაცია ვერ ხერხდება: “ჩვენ გვირგვინები გვაქვს ოდნავ მსგავსი!” მსგავსება გამოიხატება იმით, რომ მყინვარიც და ლირიკული “მეც” მეფეები არიან. განსხვავება კი ისაა, რომ ერთი – მაღალ ზრახვა-

თა მეფეა, ხოლო მეორე - მეფე-პოეტია ("სიმღერის მსუბუქი ზვირთები" სწორედ ამაზე მიუთითებს). ამ მსგავსება-განსხვავებას კარგად აჩვენებს მყინვარისა და პოეტის გვირგვინების ოპოზიცია - "მსუბუქი დაფნის ფოთლებით სავსე" ლირიკული "მე"-ს ანუ მეფე-პოეტს ეკუთვნის, ხოლო მყინვარს - "უმძიმესი იაგუნდებით სავსე". დაფნის ფოთლები / იაგუნდები (მცენარე/ქვეა), მსუბუქი/უმძიმესი ბინარულ ოპოზიციას ქმნიან, სადაც "მსუბუქი" პოეზიის ატრიბუტია (სიმღერის მსუბუქი ზვირთები, მსუბუქი დაფნის გვირგვინი), სიმძიმე - სიკვდილის.

გადაჯიშონის პოეზიის გხამატიყიდან

1. თანდებულის პოეტიკა

ლექსში შემოდგომა "უმანკო ჩასახების" მამათა საეანეში, როგორც გეახსოვს, ამგვარი ტროპი გეხვდება: "რომან-ზე ისვენებს შანდალი, / რომანში - შეშლილი სკეითელი": ეს ხერხი, რომელიც "პოეზიის გრამატიკას" ან/და "გრამატიკის პოეზიას" (რომან იაკობსონისეული გაგებით) შეიძლება მივაკუთვნოთ - "ზე" და "ში" თანდებულების მიყენება ერთი და იმავე სახელისადმი, რომელიც მეორდება ერთმანეთის მომდევნო ორი ტაეპის დასაწყისში (რაც, თავის მხრივ, ანაფორაა) - მინიმუმ კიდევ ერთხელ გეხვდება გალაკტიონთან, მაგრამ უკვე 1927 წლის კრებულში: "სილაზე იყო გზა პირდაპირი / სილაში უხმოდ ჩაწოლილ ნავთან" (*ცხრაას თვრამეტი*).⁴

2. ტიხადელი ნყობა

ტრიადული წყობა ესაა სუბიექტური და პრედიკატული ტრიადული ჯგუფების ისეთი მიმდევრობა, რომელიც მთლიანად ავსებს ამა თუ იმ მეტრის სრულ სტრიქონს. ტრიადული წყობა არტისტული ყვაეილები (და, საზოგადოდ, გალაკტიონის პოეზიის) ერთ-ერთ ძირითად სტილისტურ ინვარიანტს წარმოადგენს. მოგეყავს მაგალითები 1919 წლის კრებულიდან: მე, ნოემბერი და პეტროგრა-

დი (რამდენიმე დღე პეტროგრადში), ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს (შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საენეში), ღვითთ, ძენძით და ქვიშით; ჯვარი, ლომი და კურო (საღამო), ნისლის, სულის და ქარის (ჭიანჭურები), მთები, სიზმრები და წინაპრები (პირიმზე); დავდივარ, ვწუხვარ და მენანება (მამული), სიერცე, ღუმილი და გაოცება (პარალელი), ზრდილი, ნაზი და მეფური; დოვინ, დოვენ, დოვლი... (მარიაშანტუნეტა), მყვირალა, სუსტი და დღე ვანდელი (სანთელი) და ა. შ.

მოგვყავს ტრიადული წყობის რამდენიმე მაგალითი 1927 კრებულიდან: მინდვრები, ჭალები, ტყეები; ბალახი, მდინარე, ხეები (ბაეშვობის დღეები), მიმოგონება, ზარი, თითბერი; ისევე ატმები, შინდები, ქვიშა; წვიმა... მდინარე... თვე ნოემბერი...; შეგვხედა, გვიცნო და მიიმალა (ყველა – ცხრაას თერამეტი), გგრძნობენ, ფიქრობენ და მოგვლიან (“როცა გარშემო ღამეა ბნელი...”), მუსიკა, ღვინო და ყვაეილები (სახალწლო ეფემერა) და ა. შ.

3. “ნეგატიუნი” ბეჩნეხა

“ნეგატიური” ბგერწერა დამახასიათებელია როგორც არტისტული ყვაეილებისათვის, ისე, საზოგადოდ, გალაკტიონისათვის. მაგალითისათვის, ტექსტში ათოვდა ზამთრის ბაღებს ღანდშაფტი ნეგატიურობის აღმნიშვნელი წინსართით აღიწერება: “გზა იყო უ-დაბური, უ-სახო. უ-პირ-ქუბო” – ნეგაცია იმდენად ტოტალურია, რომ სცილდება გრამატიკის სფეროს: კ-უ-ბო, სა-უ-ბარი, და-უ-ბარე. კიდევ ერთი მაგალითი: “კუბო უმიზნოდ მცურაევი ქარში / და უმიზნოდ მოკლული შველი!” (სროლის ხმა მთაში). ამ უკანასკნელ შემთხვევაში პარონომაზიაც გვაქვს: უმიზნოდ–უმიზნოდ. აღსანიშნავია ასონანსი: კუბო უმიზნოდ. რომელიც, ამასთანავე, ნეგაციის ჰიპერსემანტიზაციით საკმაოდ წააგავს იმას, რაც ხდება ლექსში ათოვდა ზამთრის ბაღებს. კიდევ ერთი საგულისხმო შემთხვევა: “და ყორანივით უცნობის სკრიპკა / ჩემს მხართან ტირის უამინდობას. //... / ან უცხოეთში უგზოდ დაკარგვა! /... / მაგრამ, უცნობო, შენ რა დაგარქვა?” (რამდენიმე დღე

პეტროგრადში). დაბოლოს, კიდევ ერთი მაგალითი 1927 წლის კრებულიდან: “ყვავილებს ურგებს”, “უფარებელი და უთმო ცხვარი,” “ვიღაც სიკედილის დამმართველი / დგას უცნაური და უსახელო.” (*ყვავილებს თეთრებს*). შესაძლოა, რომ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში (უცნაური, უსახელო) საქმე ინტერტექსტუალურ რელაციასთანაც გვეკონდეს, კერძოდ, ბოლო სტრიქონი უნდა გვაგზავნიდეს *ვეფხისტყაოსნის* ქრესტომათიულ ტაეპთან: “უცნაურო და უთქმელო, უფალო უფლებათაო!” რომელშიც სემანტიკა (აპოფატიკური დისკურსი) და ბგერწერა სრულ კორელაციაშია ერთმანეთთან.

ნეგატიური ბგერწერის სანიმუშო მაგალითი *ლურჯა ცხენებია*. არ/ვერ ფონეტიკური ჯგუფი ტოტალურად “უარავს” *ლურჯა ცხენების* ტექსტუალურ ქსოვილს: “...მიუსაფარი მდუმარების ... გარეშე / ...სამუდამო მხარეში ... სიმწუხარეა / წევხარ ... სამარეში / ...და არც სულს უხარია...” გარკვეული აზრით, არ/ვერ იმდენად მსჭვალავს ტექსტს, რომ პოზიტიური ხლომილებები და წართქმითი გამონათქვამებიც ნეგატიურ კონტექსტში იკითხება: “მიიჩქარიან / სიზმარიან ჩვენებით... / ჩემთან მოესვენებით - ყველანი აქ არიან.” ე. ი. არსებობისა და დასწრებულობის მტკიცებითი გამონათქვამი თავისი ბგერწერით გამოხატავს არყოფნასა და დაუსწრებლობას. გამონათქვამში “ყველანი აქ არიან” უკვე ჩაწერილია არ, როგორც წყვეტა და ცარიელი, ბრმა ლაქა - არარა. არარა *ლურჯა ცხენებში* ფუნქციონირებს როგორც ტექსტის მაპროდუცირებელი ტროპი. ამ აზრით, *ლურჯა ცხენების* ძირითადი ინტერტექსტი არის ნეგატიური თეოლოგიის დისკურსი, სადაც ნეგაცია (არ/ვერ) წარმოადგენს ღმერთის, როგორც აბსოლუტურად ტრანსცენდენტურისა და დაუსწრებლის მაქსიმალური დასწრებულობის რეპრეზენტაციას.

რა მოსდის გალაკტიონთან ამ აპოფატიკურ დისკურსს? შეიძლება ითქვას, რომ ხდება მისი “წანაცვლება” და “გადახრა”. *ლურჯა ცხენებში* ნეგატიური (აპოფატიკური) თეოლოგიის დისკურსი განიცდის გარკვეულ “წყვეტებს”. ჩნდება “ბრმა ლაქა”, “აცდენა” გამონათქვა-

მის ბგერწერასა და მის მტკიცებით მოდუსს შორის. არ / ვერ ფონეტიკური ჯგუფი არა მხოლოდ მსჭვალავს ტექსტის ქსოვილს, არამედ არღვევს და ფანტავს მას. მეორე მხრივ, ხდება ნეგატიური თეოლოგიის დისკურსის მთელი რიგი ელემენტების წანაცვლება. კერძოდ, დავასახელებთ ისეთ ელემენტს, როგორცაა მდუმარება. ერთი შეხედვით, ტროპი "...ვერ ვნახე ვერაფერი / ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე" აგებულია სწორედ იმ წესებით, როგორითაც იგება აპოფატიკური დისკურსის გამონათქვამი, მაგრამ საქმე ისაა, რომ "მდუმარების გარეშე"-ს გაორმაგება (რიტორიკული თვალსაზრისით ესაა ანადიპლოსისი) იწვევს უკუეფექტს: "...ვერ ვნახე ვერაფერი, / ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე. // მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში, / სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა!" იმის მაგივრად, რომ "მდუმარების გარეშე" წაკითხულ იქნას შემდეგნაირად: მდუმარების გარდა იქ არაფერი იყო - სინტაქსური დეფორმაციისა და გაორმაგების გამო "მდუმარების გარეშე" იკითხება როგორც მდუმარება, რომელიც სამუდამო მხარის გარეშეა, გარეთაა. რითმული სერია გარეშე-თარეშში-მხარეში განაპირობებს იმას, რომ ცალკე მდგომი თანდებული ("გარეშე") იწყებს ფუნქციონირებას, როგორც სუბსტანტივი და თან, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, როგორც "ტოპოლოგიური" სუბსტანტივი, რომელშიც რაღაც ხდება, რაღაც მიმდინარეობს. მდუმარება კი გამონათქვამში მდუმარების გარეშე იკითხება როგორც სუბსტანტივის (გარეშეს) პრედიკატი - დაახლოებით ისე, როგორც სიცივე "სიცივის თარეშში". აქედან გამომდინარეობს, რომ მდუმარება, რომელიც წარმოადგენს ნეგატიური თეოლოგიის დისკურსის "შინაგანსა" და იმანენტურ კატეგორიას, რასაც, ერთი მხრივ, ეთანხმება გალაკტიონის ტექსტიც (მდუმარება როგორც სამუდამო მხარის ერთ-ერთი შინაგანი მახასიათებელი), მეორე მხრივ, გალაკტიონის იმავე ტექსტში იკითხება როგორც გარეშე და "გარეგანი" რამ სამუდამო მხარესთან მიმართებაში. ამით ადგილი აქვს ნეგა-

ტიური დისკურსის არა ნეგაციას, არამედ წყვეტას ამ დისკურსში, რადგანაც ნეგაცია ნეგატიური დისკურსის "გაგრძელება" იქნებოდა.⁵

"ძველი სასახლე" 1927 წლის ეხებულში

ს ა ს ა ხ ლ ე - ბ ა ღ ი ს სინტაგმა არტისტულ ყვავილებში ამგვარად იშლება: მიტოვებული სასახლე - დამტკნარი ბაღი. შემოდგომა "უმანკო ჩასახების" მამათა საეანეშო ნოემბრის ბაღები - სასახლის დაბნელება და მიტოვება; საუბარი ედგარზე. ბნელი სასახლე - დამტკნარი (თებერვლის) ბაღი; პირიმზე. მიტოვებული დანგრეული სახლი (სასახლე) - მოხუცი ბაღი. საყურადღებოა კიდევ ორი შემთხვევა: თიბათე გაეიდა, სადაც თიბათეის დამთავრება უკავშირდება სასახლის გაყიდვასა და სათიბის აცლევას და დომინო, სადაც გეაქეს მიტოვებული, მოჯადოებული სასახლე, ისევე, როგორც პირიმზეში (კიდევ ერთი საყურადღებო პარალელი "ფერმკრთალი ქალები", რომლებიც ღამე დგებიან), მაგრამ არსად ჩანს ბაღი. ასეა თუ ისე, არტისტულ ყვავილებში ტემპორალობას ბაღი გამოხატავს, ხოლო სასახლე, როგორც წესი, მიტოვებული, დანგრეული და მივარდნილია. 1927 წლის კრებულში ტემპორალობას მთლიანად სასახლე ისაკუთრებს: "სასახლე ძველი. ადგას ხეობას, / თითქოს ჰაერში - ბაღი ჰკიდილია..." - "სასახლე ძველი..."; "თქვენი სასახლის ძველი მოტივით / გული მისცურავს წყალზე მოტივეთ..." - ძველი მოტივო, "ძველ სასახლეში ვეფხის ტყავებით / ფარავდა ვინმე გობელენს, მანდილს, / შეენოდა იგი ფერაყვავებით / აქ სადარბაზოდ მოსულ აეთანდილს." - ჩვენი დრო ისევე რუსთაველს ელის.

როგორც ვხედავთ, 1927 წლის კრებულში სასახლე იძენს "გაქეავებულ" ეპითეტს: "ძველი სასახლე". მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია ის "ახალი" პერსონაჟი, რომელიც ჩნდება (1) და (2) შემთხვევებში. ესაა მოსამსახურე: "მოაქვს გაზეთი მოსამსახურეს, / შორეულ ომის მოაქვს ცნობები..." ("სასახლე ძველი..."); "მოსამსახურეს ვაზა

დაქონდა.” (*ძველი მოტივი*). ამ პერსონაჟზე, ალბათ, არც ეღირობოდა ყურადღების გამახვილება, რომ არა 1927 წლის კრებულის კიდევ ერთი ტექსტი, სადაც სასახლის ხატი საერთოდ არ ჩანს, მაგრამ სამაგიეროდ ჩნდება მოსამსახურე მეტად საყურადღებო კონტექსტში: “აბნელებს სანთლებს, ალაგებს დარბაზს / და მშვიდად მიდის მოსამსახურე” – *საახალწლო ეფემერა*. კონტექსტი საყურადღებოა იმით, რომ ესაა ავტორემინისცენცია ჩვენს მიერ არაერთხელ ციტირებული ტექსტიდან (*საუბარი ედგარზე*): “სანთლებს გაანელებს, დარბაზს დააბნელებს / მიდის სავარძელთა სხვაგვარ მდუმარებით”, ე. ი. სწორედ იმ ტექსტიდან, სადაც გაშლილია სასახლე-ბაღის სინტაგმა. ყოველივე ეს გვაიძულებს *საახალწლო ეფემერა* ჩაერთოთ “ძველი სასახლის” კონოტაციურ ველში. ამავე დროს არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ლექსში *სასახლე ძველი* სასახლე-ბაღის სინტაგმა ტროპად არის ქცეული: სასახლე დაკიდულ ბაღთან არის შედარებული. ამავე დროს მოცემული ტექსტი მთავრდება კიდევ ერთი ავტორემინისცენციით *არტიტული ყვავილებიდან*: “საღამოს წიგნი მთებმა დახურეს”. ეს ხატი გალაკტიონს გამოყენებული აქვს ლექსში *სროლის ხმა მთაში*: “საღამო იწვა ხავერდის ყდაში, / ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი”. როგორც ეხედავთ, შესაძლებელია სასახლის ხატი უშუალოდ ექსპლიციტებული არ იყოს, მაგრამ მაინც დატოვოს ტექსტში თავისი კვალი.

საახალწლო ეფემერაში ციტირებული პასაჟის გარდა, კიდევ ერთი ამგვარი კვალია: “კელაე მონად ვყავარ თუ ატრის ვარდებს, / ღამეს, სითეთრეს, ვაზას, მაგიდებს.” შეადარე *ძველი მოტივის* საგნობრივ შრეს: “ძველი ხატები და მაგიდები... // მოსამსახურეს ვაზა დაქონდა.” ყოველივე ზემოთ აღნიშნული გვაიძულებს კიდევ ერთხელ გადავხედოთ *არტიტული ყვავილების* იმ ტექსტებს, სადაც სასახლე უშუალოდ არ გვხვდება, მაგრამ, მოხმობილი მასალიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ჩანდეს მისი პარადიგმული კვალი: “დადის და აზმორებს... / ხავერდებს, ხალიჩებს, ბნელ კარებს... / იღუმალ შუალამით... / ფარდების შრიალი / მახლოებს მშვიდ სამეფოსთან...” –

ფარდების შრიალი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტექსტში არ ჩანს “საგნობრივი შრის” ისეთი ელემენტები, როგორცაა ვაზა, მაგიდები; სამაგიეროდ, გეხედება ხალიჩები - შეადარე ხალები (ხალიჩები) ძველი მოტივიდან. ფარდების შრიალი ფარდების შრიალს აახლოებს ლექსთან საუბარი ედგარზე: “ფარდა შეირხევა, როგორც ყრუ ფოთოლი”. გასათვალისწინებელია “სიბნელისა” და “იდუმალ შუაღამის” ხატი, რომელიც თანაბრად მიეწერება სასახლეს, როგორც 1919 წლის, ისე 1927 წლის კრებულებში. ამ ფონზე არ არის შემთხვევითი ფარდების შრიალში ბალის გამოჩენა: “გარეთ მაისია ... გარეთ იასამანს / ბინდი ეფარება... / ბალი ედარება ცისფერ მოგონებას”. საყურადღებოა, რომ საახალწლო ეფემერას ფინალში, სადაც ასევე უშუალოდ სასახლე არ გეხედება, ჩნდება ბალი (“მთვარე - ღრუბლების თეთრი პინგვინი ... / და ბალის მძიმე აშადრევნება”), რაც ასევე არტისტულ ყვაეილებთან გვაბრუნებს, სადაც ბალი და მთვარე რამდენიმე ტექსტში სინტაგმურ წყვილს ქმნის (გემი “დალანდი”, გობელენი, გული).

ლექსში ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის მონა ინვარიანტულად შეიძლება დაეუკავშიროთ მოსამსახურის ფუნქციას (გავიხსენოთ: მოსამსახურეს მოაქვს გაზეთი, დააქვს ვაზა, აბნელებს სანთლებს, ალაგებს დარბაზს და მიდის): “არაბეთიდან მოსული მონა / სდგას, მოიტანა შორი ფარისი.” “მოსვლა” და “მოტანა” მოსამსახურის ფუნქციური ველის კუთვნილებაა. ძველი მოტივი ასე მთავრდება: “მესმის თქვენი ხმა, ბინა დაღონდა, / მოსამსახურეს ვაზა დაჰქონდა, / სად გნახეთ? როდის? რაა ეს გრძნობა? / ვიგონებ, მაგრამ არ მომაგონდა!” გალაკტიონს “არ აგონდება” სასახლის ის ძველი მოტივი, რომელიც არტისტული ყვაეილების (და 1927 წლის კრებულის) ერთ-ერთ ინვარიანტულ მოტივს წარმოადგენს.

დაბოლოს, გასათვალისწინებელია ერთი გვიანდელი ტექსტი, სადაც წარმოდგენილია სასახლე-ბალის სინტაგმა:

ბადანახელი ეხოშები

ედგეეარ სერზე... მწუხარების
 კლიერია ფიქრთა დენა.
 სადღა არის ის სასახლე,
 აქ რომ ხალხმა ააშენა!
 ის გადასწევს... და გრიგალი
 ფერფლს მიაბნევს ზენა, ქვენა,
 საძირკველიც ოდნაუა ჩანს,
 წახდა... მორჩა, მოისვენა...

ედგეეარ კლდეზე – აქ ოდესმე
 ბალი იყო სანეტარო.
 გადამხმარა ჩენი ბალი,
 ამომშრაღა ჩენი წყარო.
 ეამბობ: “ეაი, ჩენო ბაღო,
 ეაი, უბედურო ქნარო”...
 მხოლოდ მჭკნარი ფოთლებია
 და გრიგალი უსახლკარო.

ედგეეარ კლდეზე. შემოდგომის
 დღე მახსენებს სხვა გაზაფხულს,
 აქ დროშებით უმღეროდნენ
 რწმენას მთაზე გამოსახულს.
 ედგეეარ კლდეზე და ედარაჯობ
 დროშებს, მრავალ ბრძოლანახულს,
 დროშებს მომავალისათვის
 საიმედოდ გადანახულს.

[ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 1, 61].

ცხოპოლოცია – ინტეხტუქსტუალობა – ნახატვი

შემოდგომა უმანყო ჩასახების მამათა სავანეში

ამ მაისს, ამ იენისს, ამ იელისს
 გაღირეკს ნოემბრის ბაღები.
 მხურეაღე ვენებები გაშიელის,
 სასახლის ჩაქრება ჭაღები.
 დარჩება აუზთან სანდალი
 და ძეული ფოთლები, ყეითელი...
 რომანზე ისვენებს შანდალი,
 რომანში – შეშლილი სკეითელი.
 ეეწვევი განდევილ მამათა

“უმანკო ჩასახვის” საენეს.
 სად შავი თოვლივით დამათოეს
 ჭვარტლი და ბურუსი თავანის.
 სიმკაცრით შემხედავს საშენი
 თეალები შეკრული კამარის:
 ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშეელი
 არ არის, არ არის, არ არის!
 დაქირიან უდაბნოს ქარები,
 მტანჯავენ და ეიცვი: გახსოვარ!
 სამრეკლოს ანგრევენ ზარები...
 წმინდაო, წმინდაო მაცხოვარ!
 გრიგალთა სადაურ შებერვას
 მისდევენ ფოთოლთა შვაეები...
 თებერვალს უხმობენ, თებერვალს,
 სამრეკლოს ჯვარიდან ყვაეები!
 და ეიცვი დელეაა საგანი,
 როდესაც ღამეა უკუნი
 და ჩემი მდუმარე საკანი
 და ცეცხლის მფარეელი გუგუნი.
 ერთგვარად მიიტანს ამ სახის
 ლოცვისთვის ზმანებამტკივანი:
 გაზელებს - მგოსანი სასახლის,
 ხელთათმანს - სასახლის მდივანი.

1917 წ.

მოცემულ ტექსტში გვხვდება გამეორებადი ხატები და მოტივები, რაც მას არტიტული ყვაეილების სხვა ტექსტებთან აკავშირებს: “მხურვალე ვნებები გამიელის, / სასახლის ჩაქრება ჭაღები” (შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საენეში) - “მოვა შუალამის ბნელი სტუმარივით. / სანთლებს გაანელებს, დარბაზს დააბნელებს” ... (საუბარი ედგარზე); “სამრეკლოს ანგრევენ ზარები... // გრიგალთა სადაურ შებერვას / მისდევენ ფოთლების შვაეები...” (შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა საენეში) - “მთის ადიდებულ რუებს / .../ გრიგალი დააყრუებს / მაცხოვრისადმი შიშით. // ზარით ატეხილ გრიგალს / დავით ნარინის ჯვარი / მარმარილოთა ფიქალს / გადააფარებს მძლავრი...” (საღამო).

სასახლის დაბნელება, ამ შემთხვევაში, ფაქტობრივად მის მიტოვებას ნიშნავს. სასახლის მიტოვება, მიტოვებულობა ხაზგასმულია არა მხოლოდ იმით, რომ წიგნზე (რომანზე) შანდალი ისვენებს ორივე მნიშვნელობით,

(ე. ი. “დასვენებულია – ასვენია” და “არ იყენებენ”, ხოლო თვითონ წიგნის პერსონაჟი ისვენებს, რადგანაც წიგნი, როგორც ტექსტი, თავისუფალია წაკითხვის სუბიექტური აქტისაგან), არამედ იმითაც, რომ სასახლეში რჩება შემოდგომის კვალი: შემოდგომა-ნოემბრის ბაღები აცარიელებს სასახლეს სუბიექტისაგან (სუბიექტს – მხურვალე ვნებებისაგან) და ტოვებს სუბიექტის დაუსწრებლობის ნიშნებს (სანდალი აუზთან, “დასვენებული” წიგნი და შანდალი) თუ თავის საკუთარ კვალს ჩამოცვენილი ფოთლების სახით. “გადირეკს” – ქარის პრედიკატი – მიეწერება ბაღს: ე. ი. ტროპი ამგვარად იკითხება: როგორც ქარი გადარეკავს ღრუბლებს, ისე შემოდგომა-ნოემბერი ასრულებს, ამთავრებს ბაღში ზაფხულს – მაისს, ივნისს, იელისს. “გადარეკავს” სუბესტიურად გულისხმობს ქარს, რომელიც მომდევნო სტროფებში პირდაპირ ჩნდება გრიგალისა და უდაბნოს ქარების სახით.

“რომანზე ისვენებს შანდალი / რომანში – შეშლილი სკეითელი.” რა ტროპია ჩვენს წინაშე? ცხადია მეტონიმია: რომანი თავისი მატერიალური განზომილებით, რომელზეც დევს შანდალი, ინტერიერის ნაწილია, რომანი თავისი “შიდა”, ტექსტუალური სიერცით, რომელშიც “შეშლილი სკეითელი”, როგორც ჩანს, პერსონაჟს წარმოადგენს, – “კითხვის სიერცეს” ეკუთვნის. ტროპი ათანაბრებს ამ ორ სიერცეს “თანამეზობლობის” მეტონიმიური პრინციპიდან გამომდინარე. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ აქ ამავე დროს “უხილადად” შესრულებულია ელიპტური სვლა: “რეალური” და “ტექსტუალური” სიერცეები უკვე შედარებულია ერთიმეორესთან მეტაფორის ანუ ანალოგიის პრინციპიდან გამომდინარე.

მაგრამ, თავის მხრივ, ამას ბიძგი მისცა “უბრალო” მეტონიმია – “რომანზე ისვენებს შანდალი” გულისხმობს წიგნს, რომელზეც შანდალი დევს. წიგნის მაგიერად დასახელებულია ჟანრი, – ტექსტი, რომელიც წიგნის “შინა-არსია”. აქედან გამომდინარე, ტროპი – “რომანზე ისვენებს შანდალი, / რომანში – შეშლილი სკეითელი” – არის ორმაგი მეტონიმია (ერთი მხრივ, რომანი აღნიშნავს წიგნს, როგორც მატერიალურ საგანს, მეორე მხრივ, რო-

მანს ენიჭება ტექსტუალური მნიშვნელობა), რომელიც გულისხმობს ელიპტურ მეტაფორას (შიდა სივრცისა და გარე სივრცის ანალოგიას). კიდევ უფრო ყურადსაღებ სურათს ვიღებთ, თუ რომანს (ორივე გაგებით) შევხედავთ ტექსტის “სამფენოვანი” დანაწევრების კუთხით. მაშინ გაზელებში (I დონე) ლაპარაკია რომანზე, რომელზეც “ისვენებს შანდალი” (II დონე), ხოლო “შეშლილი სკვითელი” უკვე III ტექსტუალურ ფენაში ისვენებს. ⁶

მეტატექსტი - “ერთგვარად მიიტანს ამ სახის / ლოცვისთვის ზმანებამტკივანი / გაზელებს - მგოსანი სასახლის, / ხელთათმანს - სასახლის მდივანი” - პარალელურად იგება და თანაც პარალელურია ჩვენ მიერ აღწერილი ტროპისა: “რომანზე ისვენებს შანდალი, / რომანში - შეშლილი სკვითელი”. ⁷ ასევე პარალელურია მეტატექსტი და “ძირითადი ტექსტი” სასულიერო/საერო ოპოზიციის თვალსაზრისით, რადგანაც “ლოცვისთვის ზმანებამტკივანი” სასახლის მგოსანი და გაზელები იმეორებენ ძირითად ტექსტში არსებულ დაპირისპირებას - სასახლე/საევანე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ “სასახლე,” რომელიც ლექსის მეორე სტროფში სავსებით “რეალისტურად” იხმარება, ნაწარმოების ბოლოს ოდენ მეტონიმიურად გამოიყენება: “სასახლის პოეტი” სხვა არაფერია, თუ არა “კარის პოეტის” მეტონიმი - “სასახლე” “კარის” ნაცვლად.

შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში არ არის მოკლებული არც ინტერტექსტუალურ რელაციებს: “იქ შავი თოვლივით დამათოვს / მჭვარტლი და ბურუსი თავანის...” (შემოდგომა “უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში) - “გარეთ თოვლი, ვით დღეს, კელაჲ მოდიოდა / და ჩემს სახლშიც ჭვარტლი თოვლად სცვიოდა” (ი. გრიშაშვილი, *შავი თოვლი*). ⁸ კარის პოეტის ხატი შესაძლებელია გვაგზავნიდეს პუშკინის უსათაურო ლექსთან “В прохладе сладостной фонтанов...”. მოგვყავს ეს ტექსტი:

В прохладе сладостной фонтанов
И стен, обрызганных кругом,
Поэт бывало тешил ханов
Стихов гремячим жемчугом.

На нити праздного веселья
 Низал он хитрою рукой
 Прозрачной лести ожерелья
 И четки мудрости златой.

Любили Крым сыны Саади,
 Порой восточный краснобай
 Здесь развивал свои тетради
 И удивлял Бахчисарай.

Его рассказы расстилались
 Как эриванские ковры,
 И ими ярко украшались,
 Гиреев ханские пиры.

Но ни один волшебник милый,
 Владелец умственных даров,
 Не вымышлял с такою силой,
 Так хитро сказок и стихов,

Как прозорливый и крылатый
 Поэт той чудной стороны,
 Где мужи грозны и косматы,
 А жены гуриям равны.

[პუშკინი, ტ. 2, 159].

მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი, ამ კუთხით, ისაა, რომ მეტასიუეტი, რომელიც იგულისხმება და გაფანტულია შემოდგომა *“უმანკო ჩასახების”* მამათა სავანეშო-ს ინტერტექსტუალურ სიღრმეში და რომელმაც დატოვა ნარატიული მინიმუმი *“სასახლიდან სავანეში გადაადგილების”* სახით, სხვა არაფერია, თუ არა საერო ცხოვრებიდან განდგომის მეტასიუეტი, როცა პროტაგონისტი უარს ამბობს არისტოკრატიულ ფუფუნებაზე, დახვეწილი ცხოვრების წესზე და გარეშე დამკვირვებლისათვის მოულოდნელად მიდის მონასტერში და იწყებს სულიერ ცხოვრებას.⁹ რომანი, რომელშიც ისვენებს *“შეშლილი სკეითელი”*, შესაძლებელია მიუთითებდეს დოსტოევსკის *ძმებ კარამაზოვებზე* (სკეითი = რუსი), რომლის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ივან კარამაზოვი შეშლილობამდე მიდის და რომელშიც დაპირისპირებულია საერო ცხოვრება და *“სახელმწიფო-მონასტრის”* თეოკრატიული იდეალი. არ არის გამორიცხული არც *იდიოტის* ალუზია. თვითონ სა-

თაური: შემოდგომა "უმანკო ჩასახების" მამათა საეანეში, შესაძლებელია მიგვანიშნებდეს სტენდალის რომანის *პარმის საეანის* სათაურზე. თუმცა სასახლე/საეანის ოპოზიციიდან გამომდინარე, არც ა. კ. შელერ-მიხაილოვის (1838-1900) რომანის - სიმპტომატური სათაურით - *Дворец и Монастырь* (1890 წ.) გამორიცხვა შეიძლება. ამავე დროს, "უმანკო ჩასახება" როგორც მონასტრის სახელწოდება აშკარად დასაველურ-ქრისტიანულ (კათოლიკურ) კონოტაციებს შეიცავს. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს არც ის, რომ ქუთაისში 1877 წლიდან მოქმედებდა უბიწო ჩასახვის (ე. ი. "უმანკო ჩასახების") კათოლიკური ტაძარი. ¹⁰

"ძირითად" ტექსტში მოთხრობილი ამბავი ნარატოლოგიური კუთხით შეიძლება ოთხ თანამიმდევრულ ნაწილად დავეყოთ: I. 2-3 ტ ა ე კ ე ბ ი: ზაფხულის დასასრული, შემოდგომის დასაწყისი (სეზონის გასულა, დამთავრება, რომელიც გამოხატულია ჩვენ მიერ უკვე აღნიშნული "ბაღის და წელიწადის დროის" მოტივის სახით). II. 5-9: სასახლის დატოვება (ჭალების ჩაქრობა, აუზთან ჩნდება სანდალი და ყვითელი ფოთლები, კიდევ ერთხელ აქტუალიზდება შემოდგომის თემა, რაც ასე მნიშვნელოვანია როგორც *არტიტული ყვავილების*, ისე გალაკტიონისთვის, საზოგადოდ). III. 10-25: ყველაზე დიდი "ფრაგმენტი": საეანე - გარე სივრცე; რომელთანაც დაკავშირებულია უნუგეშობა, გამოსაველის არარსებობა. "გახსნილი" სივრცე აღნიშნავს საფრთხეს, ბუნება და ბუნების სტიქიები აშკარად ატარებს უარყოფით კონოტაციებს (გრიგალი, ქარები, ყვავები თებერვალს უხმობენ. აქაც აქტუალიზებულია შემოდგომის თემა: ფოთლების შეავეების სახით, რომლებიც ქარს მიაქვს). IV. 26-29: საეანე - შიდა სივრცე. განსხვავებით "გარე" და "გახსნილი" სივრცისაგან, "შიდა სივრცე" უკავშირდება დაცულობას, სიმშვიდეს - ცეცხლის მფარველ გუგუნს. V. 30-33, ტ ე ქ ს ტ ი ს ფ ი ნ ა ლ ი: ე. წ. მეტატექსტი, რომლის თანახმადაც, მთელი "ძირითადი ტექსტი" ესაა იმ გაზელების "შესაძლო" შინაარსი, რომელსაც სასახლის პოეტი ისევე მიიტანს, როგორც სასახლის მდივანი - ხელთათმანს.

ხატწერითი კუთხით ძალიან საყურადღებო კონტრასტული პარალელიზმია II და IV სუბტექსტებს შორის. სასახლის ჭაღების ჩაქრობა (II) და მხურვალე ვნებების გავლა აშკარად პარალელიზმის პრინციპით იგება და “ასექტურ” შეფერილობას ატარებს, მაშინ როცა სავანის შიდა სიერცე, საკანი (IV), ამის საპირისპიროდ, ხასიათდება როგორც ადგილი, სადაც “ღელვანა სავანი” და არის “ცეცხლის მფარველი გუგუნი”, ე. ი. ჭაღების ჩაქრობა / ცეცხლის გუგუნი, მხურვალე ვნებებისგან დაცლა / ღელვის დასწრებულობა, გარკვეული აზრით, ბინარულ ოპოზიციებს წარმოადგენს და აგრძელებს სასახლისა და სავანის, სასულიეროსა და საეროს დაპირისპირებას.

აღსანიშნავია, რომ “ასექტური” დაცლა ვნებებისაგან და ჭაღების ჩაქრობა უკავშირდება სასახლეს, რომელიც ეროტიზმის ლოკუსს წარმოადგენს, რაც განაპირობებს ლირიკული გმირის გადაადგილებას სასახლიდან სავანეში, მაშინ როცა სინათლისა და სითბოს წყარო (ცეცხლი) “მფარველად გუგუნებს” სავანის შიდა სიერცეში (საკანში). მაშასადამე, სასახლის “ნაკლულობას” (დაცლა, ჩაქრობა, დასვენება) უპირისპირდება საკნის “სისაესე”. ხოლო ამ სისაესის შემადგენელი ელემენტებია სიმშვიდე, დაცულობა-დაფარულობა, “ზომიერი” ღელვა რადიკალური ვნებების ნაცვლად. საგულისხმოა, რომ ამ ორ ლოკუსს შორის – სასახლე = ნაკლულობა (რომელსაც უკავშირდება რაღაცის დამთავრება, მიტოვება, დაცლა) და სავანე-საკანი = სისაესე – მოთავსებულია “სავანე-გარე სიერცე”.

თუ “გარე სიერცეს” კარგად დაეაკვირდებით, აღმოჩნდება, რომ მას აქვს გარკვეული “ინტერიერიული მინიმუმი” – ჭერი (თავანი, კამარა). მაგრამ თავანიცა და კამარაც ნეგატიურ კონოტაციებს ატარებს (ჭვარტლი და ბურუსი – ერთი მხრივ, სიმკაცრე და ხსნის არარსებობა – მეორე მხრივ). ასე თუ ისე, შიდა სიერცე ჭერის (თავანისა) და კამარის სახით არანაირად არ გამოხატავს დაცულობას (რაც, საზოგადოდ, “ჭერის” კონოტაციურ ველში მოიაზრება). ზედა მხარე (სხვენიდან მოსული შავი თოვ-

ლი, ფრესკის თვალების სიმკაცრე) იწყებს იმ “უნუგეშობის”, “უიმედობის”, “დაუცველობის” მოტივის გამოხატვას, რომელსაც აგრძელებს ქარები და გრიგალი და აგვირგეინებს სამრეკლოს ჯვარზე შემომჯდარი ყვავების ხატი (ე. ი. სურათი იწყება შიდა ზედა სივრცის აღწერით - სხეენი, კამარა - და გვირგეინდება გარე ზედა სივრცით - სამრეკლოს ჯვრები).¹¹

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკენათ, რომ განსხვავება “შიდასა” და “გარეს” შორის მოხსნილია. “შიდა” ისეთივე დაუცველია, როგორც “გარე” და ისევე “მოღიაეებულია”. ამაზე მიუთითებს თუნდაც სხეენიდან მოსული ჭვარტლის, ბურუსის თოვლთან შედარება. მაშასადამე, თუკი სასახლესთან დაკავშირებულია “დაცარიელება” და “მიტოვება”, მაგრამ არანაირად არ არის აქტუალიზებული “დაუცველობა” და “უნუგეშობა”, ამ ფონზე სავანე-I არის მაქსიმალური რისკის, დაუცველობისა და უიმედობის ლოკუსი, სადაც ხსნა არ ჩანს. სწორედ ამას გამოხატავს შიდა და გარე სივრცის გათანაბრება და ერთნაირი “მოღიაეება”. ამისგან განსხვავებით, სავანე-II (საკანი) გამოხატავს “დაცულობას”, “სიმყუდროვეს”, “სიმშვიდეს” და პოზიტიურ “ღელვას”.

უახის პროექცია

ანგელოზს ეჭიხა გიძელი ჰეჩამენტი

ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი,
მწუხარე თვალებით მიწას დაჰყურებდა.
მშვიდობით, მშვიდობით! ამოდ დაგენდე,
ელეარე სადამოე, აღმას საყურეთა!
ბაგეთა ლოცვაო, დიდება და ძეგლო,
უთუოდ მახსენებ ოდესმე ... ოდესმე!
გრძალის კოშკები, ლიდის სამრეკლო
შენს ფერხთქვეშ დაიმსხერა და გლოვა მომესმა.
ოჰ! როგორ გაფითრდა ციურთა თანადი
ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით.
ღრუბელი ფერადი და აღუა ტანადი,
რომელსაც აზიის ცით გადაუარეთ.
ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი

და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის.
 ამოოდ დაგენდე, და ჩვენ ერთმანეთი
 ამოოდ გეინდოდა! მშვიდობით მარადის!
 ქარეთა მორევში დაეშვა ფარდები –
 საღამო კანკალებს შიშით და რილობით,
 საღამო ნელდება და კვდება ვარდები...
 მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!...

1917 წ. ტფილისი

ტექსტი ძირითადად წარმოადგენს მიმართვას მეორე პირისადმი. მაგრამ გაურკვეველია არა მხოლოდ ადრესატი, არამედ ადრესანტიც. ვინ არის მეტყველების სუბიექტი? – ანგელოზი, ავტორის “ხმა” თუ ანონიმური “ხმა”? ადრესატი გაურკვეველია, რადგანაც მეტყველების სუბიექტი პირველ სტროფში ჯერ ემშვიდობება (ვის? რას?), შემდეგ მიმართავს საღამოს, ხოლო მეორე სტროფის პირველსავე სტრიქონში ამგვარად “ახასიათებს” ადრესანტს: “ბაგეთა ლოცვაო, დიდება და ძეგლო, / უთუოდ მახსენებ... / გრაალის კოშკები, ლიდის სამრეკლო / შენს ფერხთქვეშ დაიმსხვრა...” არაა გამორიცხული, რომ ადრესატი რამდენიმე იყოს (ისევე, როგორც ადრესანტი): 1) დამშვიდობების ადრესატი; 2) საღამო; 3) ის, ვის (ან რის) ფერხთქვეშაც იმსხვრევა კოშკები და სამრეკლო და ვინც (რამაც), შესაძლოა, გაიხსენოს (ახსენოს) მეტყველების სუბიექტი (ანგელოზი? ანონიმური ხმა? ავტორის ხმა?).¹² ტექსტში გამოიყოფა საკუთრივ “დამშვიდობების დისკურსი”. სიტყვა “მშვიდობით” განსაკუთრებული სიხშირით გამოირჩევა (6-ჯერ).

შეიძლება გამოიყოს “აზიური ლანდშაფტი”: ლიდის სამრეკლო – გრაალის კოშკები (“გრაალის კოშკები” შესაძლოა წაეიკითხოთ ან როგორც მეტონიმიური ჰიპერბოლა, ან როგორც მეტაფორა) – აზიის ცა, რომელიც “ბიბლიურ” დისკურსთან ერთად (ანგელოზი, პერგამენტი, ლოცვა, გლოვა, “აპოკალიპტური” მსხვრევა) აყალიბებს ტექსტის ქსოვილს. ლექსი გველაპარაკება კონტაქტის გაწყვეტის, მისი შეუძლებლობის შესახებ. ხაზგასმულია კონტაქტის “ამაოება”, არარეზულტატურობა. სწორედ ამიტომ – “ამოოდ დაგენდე” (2-ჯერ), “მშვიდობით (6-ჯერ),

“ჩვენ ერთმანეთი ამოდ გვინდოდა...” – საიდანაც გამომდინარეობს მარადიული დამშვიდობებისა და დასასრულის თემა (“ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები”). “ჩვენ ერთმანეთი ამოდ გვინდოდა...” გვეუბნება არა უბრალოდ კონტაქტის, არამედ სურვილის ამაოებაზე.

“და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის...”. როგორც უნდა წაეიკითხოთ მოცემული ტროპი, აშკარაა, რომ “ფოთლების სროლა” დაკავშირებულია “განძარცვასთან”, “მოშიშვლებასთან”, “დაცარიელებასთან”.

ლექსის მთავარი სტრატეგია არის უარყოფა და თვით-უარყოფა, რომელიც უკანასკნელ სტროფში გამოიხატება არა მხოლოდ “თეატრალურ” დონეზე – ფარდების დაშვებითა და წარმოდგენის დამთავრებით, ან საღამოს “ჩაქრობითა” თუ განელებით, ვარდების სიკედილით – არამედ პროსოდულ დონეზეც: უკანასკნელი ტაქტით ტექსტი უარს ამბობს თავის ძირითად მეტრზე – 4-ტერფიან დაქტილზე და მთავრდება 3-ტერფიანი დაქტილით: “მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!...”. 13

ოფოხტი და აჯახის ეპიტაფია

ოფოხტი

ელვარე თოვლში მიჰქრის მარხილი,
რომ მოიხვიოს თეთრი აედარი,
ამ სიერცვებში მყავს დამარხული
ზამთარი ცივი და ნაზავთარი.
მისი ელამ მზის თვალის ხილება
ეშორება ჰაერს არეულს,
მხოლოდ ტყემლების აყვავილება
ხეებს რიდებს ფენს სიზმარეულს.
ფერუმარილის სახით ცხედარი –
მარმარილო დგას, როგორც მუშია
გაყინულია თითქო, მხედარი
და იდუმალ სწუსს: რა სიჩუმეა!
რა სიჩუმეა! როგორ აჩნია
გზებს ნაკვალევი არ საამსოფლო,
რომ სხვა სამშობლო არ გამაჩნია...
რომ ეს თოვლია ჩემი სამშობლო.

ტექსტი ნატიფი ბგერწერით (როგორც ალიტერაციებით, ისე ასონანსებით) გამოირჩევა: "...ემორეება ჰაერს არეულს... /... ხეებს რიდეებს ფენს სიზმარეულს ...". გვხვდება პარონომაზია: ზამთარი ... ნაზავთარი, ფერუმარილი ... მარმარილო. რიტორიკული ფიგურებიდან აღსანიშნავია ანადიპლოსისი: "...და იდუმალ სწუხს; რა სიჩუმეა! /რა სიჩუმეა!"; ანაფორა: "რომ სხვა სამშობლო არ გამაჩნია... / რომ ეს თოვლია ჩემი სამშობლო."

ოფორტი, ოღნაე სახეცვლილი სარითმო წყვილით არსაამსოფლო / სამშობლო, გვაგზავნის აკ. წერეთლის ცნობილ *ეპიტაფიასთან*

ეპიტაფია

(*"სამშობლოს" ავტორის დავით ერისთავისა*)

ძღუნად და საკურთხად სამარადისოდ,
სამქვეყნიოდ და საამსოფლოდ,
ღირსმა ერის ძემ, თვით ერისთავმა
სამშობლოსათვის დასდგა "სამშობლო".

[წერეთელი აკ., ტ. 2, 208]

ეპიტაფიაში ამქვეყნიური იმქვეყნიურს უკავშირდება, დროითი – მარადიულს, "საკუთარი" – "სხვას." *ოფორტი* ში პირიქით – "საკუთარი" არის "სხვა." თუკი აკაკის ტექსტი გულისხმობს წარწერასა და მიკუთვნებას ("ღირსმა ერის ძემ, თვით ერისთავმა..."), გალაკტიონთან წარწერა შეუძლებელი ხდება, რადგანაც ირღვევა "ნორმალური" მიმართებები კრიპტასა და ინსკრიპციას შორის. საფლავის "ლოკალიზება" ველარ ხერხდება, რადგანაც ცხედარი არის "გარეთ": იგი გაიგივებულია მარმარილოსთან (რომელიც მეტონომურად ქანდაკებას აღნიშნავს), რომელიც, თავის მხრივ, დგას, როგორც მუმი, ე. ი. ცხედარი-მარმარილო შედარებულია ასევე ცხედართან, მუმიასთან, ხდება ცხედრისა და ქვის ურთიერთმიმართების სრული ინვერსია. არანაკლებ საყურადღებო სურათი იქმნება ტროპოლოგიური კუთხითაც: ტროპი "ფერუმარლის სახით ცხედარი – / მარმარილო დგას, როგორც მუ-

მია..." აგებულია "სარკის პრინციპით". შედარების ორი ელემენტი (ცხედარი-მარმარილო და მუშია) ასახავს და იმეორებს ერთმანეთს - შედარება ხორციელდება ტავტოლოგიის მეშვეობით. ¹⁵ მუშიასთან შედარება ააშკარავებს ცხედრის "ხელოვნურ", არტეფაქტულ ბუნებას. სერია ფერუმარილო-მარმარილო-მუშია ეკუთვნის "სტატუარულ-კოსმეტიკურ" დისკურსს, რომელიც მიგვითითებს, რომ ცხედარი ფერუმარილის სახით, რომელიც გაიგივებულია მარმარილოსთან (ქვასთან) და შედარებულია მუშიასთან, ამოვარდნილია ბუნება/კულტურის ფუნდამენტური ოპოზიციიდან.

ტროპოლოგიური თვალთახედვით, ცხედარი-მარმარილო არის მეტაფორა, მაგრამ, თავის მხრივ, მისი შედარება მუშიასთან იწვევს მეტაფორის "ბუკეალიზაციას". თუ ტროპს - "ცხედარი-მარმარილო" - იზოლირებულად განვიხილავთ, მაშინ აღმოჩნდება, რომ ესაა ტრადიციული მეტაფორა, რომელიც მუშაობს ასევე ტრადიციული ოპოზიციის - ცოცხალი/მკვდარი - ფარგლებში. "მარმარილო" ხაზს უსვამს ცხედრის უმოძრაობას, სტატუარულობას - მის "არაცოცხალ" ბუნებას, მაგრამ არ გამოჰყავს ცხედარი ბუნებრივი ობიექტების მწკრივიდან. მუშიასთან შედარება კი, რასაც, თავის მხრივ, ემატება "ფერუმარილის სახეც" - მიგვითითებს "ცხედარის" ხელოვნურობაზე. "გაყინულია, თითქო, მხედარი" ... ეს "თითქო" განაპირობებს იმას, რომ "გაყინულია" იკითხება არა როგორც "ბუნებრივი" პროცესის შედეგი (ის, რომ ჩვენს წინაშე თოვლში გაყინული ადამიანის გვამია), არამედ, როგორც იდიომა - წაშლილი მეტაფორა - "გაყინულივით დგას" (როგორც ეს ხდება ამ რიგის იდიომებში - "[თითქოს] სისხლი გაეყინა" და ა. შ.). "გასულიერების" ამ ეფექტს აძლიერებს - "და იდუმალ წუხს: რა სიჩუმეა!" "ფერუმარილის სახე" მეტაფორა-გამოცანაა, რომელიც მიგვანიშნებს თოვლზე, რადგანაც ტროპი "თოვლის ფერუმარილი" გვხვდება გალაკტიონის *დომინოში* - ტექსტში, რომლითაც სრულდება *არტისტული ყვავილები*. მაშასადამე, ძალა, რომელმაც "იმუშავა" ცხედარზე, არის თოვლი. ¹⁶

სწორედ თოვლმა გამოიწვია “მუმიის ეფექტი” და ცხედა-
რი-მარმარილო “გამოაქანდაკა”.¹⁷

მამული და ბახათაშვილის მეხანი

მამული

ცერიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
არ გავიარე – რაა მამული?!
წინაპართაგან წაეიდა ყველა,
სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიაბული.

გაშალა ველი ნელმა ნიემმა,
და მელანდება მე მის წიაღში
მოხუცი მამა, მოხუცი მამა...
სასხლავეთ ხელში დადის ენახში.

აქ თითო ლერწი და თითო ყლორტი
მასზე ოცნებას დაემგვანება.
ისევე აყვავდა მდელო და კორდი,
დაეღივარ, ეწუხვარ და მენანება.

მამულში გადაღახულია ისეთი მნიშვნელოვანი ოპო-
ზიციები, როგორებიცაა მამული, მშობლიური ღანდშაფ-
ტი / სხვა, უცხო ღანდშაფტი; წინაპრები / უცხო ხალხი.
ეს ოპოზიციები კი განსაკუთრებით რელევანტურია ბარა-
თაშვილის *მერნისათვის*, რომელიც *მამულის* ერთ-ერთი
ინტერტექსტია¹⁸ და სადაც მშობლიურს (საკუთარს) და
უცხოს (სხვას) ერთიმეორისაგან გამოყოფს “ბედის სამ-
ძღვარი” – განსხვავება დამარხვის რიტუალებს შორის:

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

სატრფოს ცრემლის წილ მკედარსა ოხერსა დამეცემიან ციურნი
ცუარნი,

ჩემთა ნათესაეთ გლოვისა ნაცვლად მივალალებუნ სუაენი მყივარნი!
გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი,
თუ აქამომდე არ ემონა მას, არც აწ ემონოს შენი მხედარი.”

თუკი ბარათაშვილის ტექსტში “ბედის სამძღვარი” განასხვავებს მამულის ლანდშაფტს “ტიალი” ლანდშაფტისაგან, გალაკტიონის შემთხვევაში *მამულში* “საკუთარი” თავიდანვე დაპყრობილია “სხვის” მიერ. ეს “სხვა” შეიძლება იყოს როგორც ცვარი, ისე “სხვა ხალხი.” ბარათაშვილის ტექსტში აქტუალიზებულია ორი სერიული მწკრივი. “საკუთარი”: ჩემი მამული - წინაპართა საფლავები - სატრფოს მწუხარე ცრემლი - ნათესავთა გლოვა - “სწორნი და მეგობარნი...” და “უცხო, სხვა”: უცხო სამარე - ტიალი მინდორი - შავი ყორანი - ქარიშხალი - “სეაენი მყივარნი” - ციური ცვარი. გალაკტიონის *მამულში* ხდება ამ ორი სერიული მწკრივის გადაჭდობა და “შერევა” - ბარათაშვილის ორივე ლანდშაფტი (“მამული” და “ტიალი მინდორი”) თავიდანვე უქმდება.

მამულის ლანდშაფტი ბარათაშვილთან გულისხმობს გლოვისა და დამარხვის “გაცვლით” ეკონომიკას. წინაპართა საფლავებს შორის დამარხვა მოითხოვს ნათესავთა გლოვასა და სატრფოს ცრემლს. მაშინ, როდესაც “ტიალ მინდორში” მამულის ლანდშაფტის გარეთ დამარხვა გულისხმობს არა “გაცვლით” ეკონომიკას, არამედ “პოტლაჩს” (“კარგვას”, მიძღვნას, ხარჯვას) მოშორება - (გა)დაკარგვა ახდენს “კარგვითი” ეკონომიკის ინიცირებას. ეკონომიკის ეს ტიპი სხვა არაფერია, თუ არა უანგარიშო ხარჯვა (პოტლაჩი) - ციური ცვარი, რომელიც უანგარიშოდ, გათვლის გარეშე იხარჯება. რომანტიკულ დისკურსში თავიდანვე არსებობს განსხვავება “საკუთარსა” და “უცხოს”, მამულსა და “სხვა” ლანდშაფტს შორის. სწორედ ამიტომაა შესაძლებელი “ბედის სამძღვრის” გადალახვა, როცა სამშობლო ხდება ის, სადაც გითენდება და გიღამდება, როცა “საკუთარი” ხდება “სხვა”, ხოლო საკუთრება - ის, რასაც “გაცვლით” კი არა, ხარჯვის შედეგად იღებ, რასაც გიძღვნიან (თუკი “გაცვლითი” ეკონომიკა ეფუძნება პროდუქტს, პოტლაჩის “ხარჯვითი” ეკონომიკა გულისხმობს ძღვენს, რასაც შემოგწირავენ):

მის ნაცვლად ცა ლურჯი
დამაფრქვევს ცვარს ციურს!

სამარეს ჩემსა როს
გარს ნისლი მოეცვას, -
იფიცა შესწიროს
ციაგმან ლურჯსა ცას!

[*ცისა ფერს...*, ბარათაშვილი ნ., 113-114]

“ბედის სამძღვარი” სხვა არაფერია, თუ არა საზღვარი “საკუთარსა” და “სხვას” შორის, ე. ი. ის, რაც გამოყოფს და განასხვავებს მშობლიურ ლანდშაფტსა და ცრემლს “უცხო” ლანდშაფტისა და ციური ცვარისაგან – “ბედის სამძღვარი” წარმოადგენს განსხვავებას “საკუთარ” – “საკუთრებით” ეკონომიკასა და “კარგვით” ეკონომიკას შორის. ის, ვინც გადალახავს ამ საზღვარს, ხდება (და)კარგვითი ეკონომიკის “მსხვერპლი” – ამიტომაც გაერცვლდა “კარგვითი” ეკონომიკა ბარათაშვილის ბიოგრაფიულ “ტექსტზეც” – დაწყებული რეალური “გადაკარგვით” განჯაში, უცხო ტოპოსში სიკედილითა და არქივის უმეტესი ნაწილის დაკარგვით დამთავრებული. “კარგვითი ეკონომიკა” დაგვირგვინდა ბარათაშვილის დაგეროტიკული გამოსახულების საბოლოო დაკარგვით.

“გოთიუხი დისუხისი” სიბნელე

საუბაჰი ედგაჰუ

ლანდებს სასახლეში მხოლოდ მაშინ ელი,
როცა საუბარი ედგარ პოეზია!
აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი
დასდევს განწირულთა შავი პოეზია.
ხშირად მაგონდება: ფოთლებშემოცლილი,
სახემიბნედილი ქალის მწუსარება!
მთვარით დაბურული, მთვარით შემოსილი,
მთვარით დაძონძილი ოხერა... შეუვარება!
(რად ხარ უცხოეთში? მე შენ გელოდები!)
მოვა შეუღამის ბნელი სტუმარივით...
სანთლებს გაანელებს, დარბაზს დააბნელებს,
მიდის საუარპელთან სხვაგვარ მდუმარებით.
უცხო მხარეები იგრძნეს ხომალდებმა,

ფარდა შეირხევა, როგორც ყრუ ფოთოლი.
 კოშკთა სიმაღლიდან რეკავს მოლანდება.
 ცივი უდაბნოა ღამე უშფოთეული,
 თანაც, გაიხედავ: შენაც დაღამდები -
 ირგელიე დამჭკნარია ფერი და ფერვალი;
 ასეთ სანახავად, როგორც თანამდები,
 ბაღში შეშლილივით კვდება თებერვალი!

1916 წ. 19

თავიდანვე აღვნიშნავთ, რომ *საუბარი ედგარზე* ედგარ პოს *ყორანთან* აშკარა ინტერტექსტუალურ სიახლოვეს ამჟღავნებს: “მოვა შუაღამის ბნელი სტუმარივით...” (*საუბარი ედგარზე*) – “...гость в полночной тишине, / Гость стучится в дверь ко мне”; “ფარდა შეირხევა როგორც ყრუ ფოთოლი...” (*საუბარი ედგარზე*) – “И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет...” (*ყორანი*).²⁰

ტექსტის დასაწყისშივე ვხედავთ “ბნელის” ზეჯარბ გამოყენებას: ლანდები, აჩრდილი, საშინელი, განწირულთა, შავი, რაც ედგარ პოს გარემოცვაში იკითხება, როგორც “გოთიკური” დისკურსისა და რომანტიკული დემონოლოგიის ნაზავი. “ბნელი” სერიის თითქმის ყველა ელემენტი ან კლიშე, ან “საერთო ადგილია”.

მეორე სტროფიც კლიშე-ხატებით იგება: “სახემიბნედილი ქალი” და მისი მწუხარება, რასაც ერთვის ოხერისა და შეყვარების რომანტიკული კოლიზია ასევე სტერეოტიპული მთვარის თანხლებით. გამორიცხული არაა, რომ აქ უბრალოდ ლიტერატურული კლიშეს (ქალი-მთვარე) ტრანსფორმაცია კი არაა, არამედ ინტერტექსტუალური რელაცია. კერძოდ, გალაკტიონის ინტერტექსტი იოსებ გრიშაშვილის შემდეგი ლექსი უნდა იყოს:

აცივდა

1

აცივდა ნაცრისფრად, ნაცრისფრად აცივდა,
 უხუცეს ჭანდრის ხეს ფოთლები დასცივიდა;
 ხავერდის მწვანე ყდა გადასძვრა ტყის კარავს,
 აწ თოვლი შებუმბლავს, აწ თოვლი დაფარავს,
 და მთვარეც ისეა მკრთალი, მიღუული,
 ვით ქალი ... (- როგორ ეთქვა?) ვით ქალი სნეული.

2

აცვიდა ჩემს სულშიც, ჩემს სულშიც აცვიდა,
 ცრემლები დამეშტერა და მინად დამცვივდა.
 ჩემს ლექსებს მხიარულს, ჩემს ნაფიქრს და ნაგრძნობს
 აწ სუედა დაფურცლავს; აწ სუედა დააჭნობს.
 და სატრფოც ისეა მკრთალი, მიღუული,
 ეით მთვარე ... (- როგორ ვთქვა?) ეით მთვარე სნეული.

[გრიშაშვილი, 244].

ხატწერით გადაძახილთან ერთად ყურადღებას იქცევს მეტრის იგივეობა: ორივე ლექსი 4-ტერფიანი დაქტილითაა დაწერილი.

აღსანიშნავია, რომ “ლუნარული” გარემოცვა კიდევ უფრო “აბნელებს” სურათს, რადგანაც აძლიერებს სიშა-
 ეისა და განწირულების გოთიკურ ატმოსფეროს. მესამე
 სტროფში “დაბნელების” მოტივი უკვე არტიკულირებუ-
 ლია: “...მოვა შუალამის ბნელი სტუმარივით, / სან-
 თლებს გაანელებს, დარბაზს დააბნელებს...” – საიდა-
 ნაც ცხადი ხდება “დაბნელების” ტაეტოლოგიური ბუნე-
 ბა (ბნელი, დააბნელებს). როგორც არაერთხელ აღინიშ-
 ნა, სანთლების განელება და დარბაზის დაბნელება
 გვაგზავნის შემდეგ ტექსტთან: “მხურვალე ვნებები გა-
 მიეღის, / სასახლის ჩაქრება ჭაღები” (*შემოდგომა*
“უმანკო ჩასახების” მამათა სავანეში). არ უნდა დავი-
 ვიწყოთ “უცხოეთის” ხსენება – “რად ხარ უცხოეთში?
 მე შენ გელოდები!”, რასაც უშუალოდ მოსდევს: “მოვა
 შუალამის ბნელი სტუმარივით”, რომელიც გვაგზავნის
 როგორც ლექსის დასაწყისთან, ისე *არტიტული ყვაეი-*
ლების კიდევ ერთ ტექსტთან: “დამე უცხოეთში უნდა გა-
 მეთია, / როცა აზიიდან მოდის განათება...” (*გრადაცო-*
ა)²¹; რომ არაფერი ვთქვათ მომდევნო სტროფის დასაწყ-
 ისზე: “უცხო მხარეები იგრძნეს ხომალდებმა.” როგორც
 ვხედავთ, “უცხოეთი” დაკავშირებულია ლოდინისა და
 სასახლის, ერთი მხრივ, და ხომალდის თემასთან, მეორე
 მხრივ;²² “ხომალდის და უცხოეთის” თემა ინსპირირებუ-
 ლია *მთვრალი ხომალდის* (რემბო) მიერ და, რამდენად-
 მე, გრძელდება *გემ “დალანდში”*. ჩვენი ტექსტის საგნობ-
 რივი შრე, რომელიც უშუალოდ სასახლის შიდა სიე-

რცეს უკავშირდება, ასეთია: საგნობრივი შრე: სანთლები, დარბაზი, სავარძელი, ფარდა. გარე სივრცე: კოშკები, ბაღი. ბუნების შრე: მთვარე, ღამე. როგორც ვხედავთ, საგნები მინიმუმამდეა დასული. სამაგიეროდ, ჭარბობს სულიერი მდგომარეობის აღმნიშვნელი ზმნური და სახელობითი კომპლექსები: ელი, გელოდები, მაგონდება, მწუხარება, ოხერა, შეყვარება, დაღამდები და ა. შ. არნახულად ინტენსიურია ტროპული სივრცე: "აჩრდილს... / დასდევს განწირულთა შავი პოეზია"; "ფოთლებშემოცლილი, სახემიბნედილი ქალის მწუხარება, / მთვარით დაბურული, ... / დაძონძილი, ოხერა, შეყვარება"; "ფარდა შეირხევა როგორც ყრუ ფოთოლი"; "კოშკთა სიმალლიდან რეკავს მდუმარება, / ცივი უდაბნოა ღამე უშფოთეელი"; "ბაღში შეშლილივით კედება თებერვალი".

ტექსტი გამოირჩევა არტისტული ყვაეილებისთვის საზოგადოდ დამახასიათებელი მკვეთრი მონტაჟური ბმებით: I სტროფი: ლაპარაკია ლანდებზე (საგულისხმოა მრავლობითი "ლანდებისა" და მხოლობითი "აჩრდილის" ოპოზიცია), მოლოდინზე, რომელთა მოსელის პროეოცირებას ედგარ პოზე საუბარი იწვევს "თანაზიარ აჩრდილს" (ედგარ პოს?) თან ახლავს განწირულთა ("დაწყველილი პოეტების") საშინელი, შავი (დეკადენტური) პოეზია. II სტროფში ლირიკულ "მეს" უეცრად აგონდება სახემიბნედილი ქალის მწუხარება, რასაც მოსდევს "მთვარეული ეროტიზმის" (ოხერა, შეყვარება) შემოჭრა. III სტროფს, ალბათ, ისევ სასახლეში გადაყვართ. ლირიკული "მე" ვილაცას(?) ელოდება, რომელიც მოვა, როგორც შუალამის ბნელი სტუმარი - გაანელებს სანთლებს, დარბაზს დააბნელებს და დუმილით ჯდება სავარძელში. IV სტროფში ისევ მკვეთრი "მონტაჟური" ბმებია: ხომალდები უცხო მხარეებს უახლოვდებიან; ფარდა შეირხევა, როგორც ყრუ ფოთოლი; კოშკებიდან ისმის რეკვა, რომელიც მოლანდებას უკავშირდება და არა ადამიანის ქმედებას; გადმოცემულია ღამის უდაბური ლანდშაფტი. V სტროფი იწყება ღამის "ინტერიორიზაციით" ("შენაც დაღამდები") - ღამე არის არა მხო-

ლოდ გარეთ, არამედ “შენ”-ის შიგნით, გარე ლანდშაფტი დაბჭკნარია და ფერდაკარგული. ტექსტი მთავრდება “ძლიერი” ტროპით: “ბაღში შეშლილივით კედება თებერვალი”, რომელიც, როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, წარმოადგენს ბაღისა და წელიწადის დროის მოტივის ვარიაციას. “პერსონაჟები” მაქსიმალურად ანონიმურნი არიან: ლანდები, აჩრდილი (I სტროფი). II სტროფში ქალი შემოდის როგორც პრედიკატი – ქალის მწუხარება. ასევე “აბსტრაქტულია” ამ სტროფში “მეორე პერსონაჟი” – ოხერა, შეყვარება. მესამე სტროფში “პერსონაჟს” ნაცვალსახელიც კი არა აქვს (მოვა, გაანელებს, დააბნელებს, მიდის). ლირიკული “მე” მხოლოდ ორჯერ ჩნდება (“მაგონდება”, “მე შენ გელოდები”). დანარჩენ შემთხვევაში მის დასწრებულობას მხოლოდ მეორე პირისადმი მიმართვა გამოხატავს – “მაშინ ელი”, “შენაც დაღამდები”. ტექსტში ორჯერ არის აქცენტირებული “მოსვლის”, “მოლოდინის” მოტივი – ერთ შემთხვევაში ლანდების, ხოლო მეორე შემთხვევაში “ვილაცის” სახით, რომელიც უცხოეთში იმყოფება (I და III სტროფები); უცხოეთის გახაზვა კიდევ ერთხელ ხდება მომდევნო IV სტროფის პირველსავე ტაქტში (“უცხო მხარეები იგრძნეს ხომალდებმა”).

დაბოლოს, ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტის მსგავსად საუბარი ედგარზეც ნაწილობრივ მიმართვას წარმოადგენს (“მაშინ ელი ... რად ხარ უცხოეთში? მე შენ გელოდები! ... თანაც გაიხედავ: შენაც დაღამდები”), მაგრამ საქმე ისაა, რომ ლექსში საუბარი ედგარზე აღარ არსებობს “პერსონაჟული მინიმუმიც” კი (ლექსში ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი ასეთი იყო ანგელოზი, გრძელი პერგამენტი). სუბიექტისგან დარჩენილია მხოლოდ ნაცვალსახელი (“შენ”). მაგრამ მოქმედების ერთადერთ სუბიექტს (“მოვა შუალამით ბნელი სტუმარივით”) ნაცვალსახელიც კი აღარ რჩება. სუბიექტი “იკარგება” გოთიკური დისკურსის სიბნელეში.²³

ედგაიხი და ყოხანი

საუბრის მოტივი გარდა ლექსისა საუბარი ედგარზე გვხვდება ტექსტში, რომელიც ასევე ედგარ პოსთან (ყოველ შემთხვევაში მის სახელთან მაინც) არის დაკავშირებული: “და ჩვენ გვესმოდა ყრუ საუბარი: / საცაა მოვა სიკვდილის წამი!” – ედგარი მესამედ. ამ კუთხით, აღსანიშნავია “ყორნების საუბარი” ლექსიდან ათოვდა ზამთრის ბაღებს. რამდენად მიუთითებს ყოველივე ეს ედგარ პოს ყორნის ინტერტექსტუალურ კვალზე 1919 წლის კრებულში? ამ კითხვაზე პასუხისათვის საჭიროა თვალი გადავაუვლოთ ყველა იმ შემთხვევას არტიკულ ყვავილებში, სადაც, ამა თუ იმ სახით, ექსპლიციტებულია ყორნის ხატი. აი ეს შემთხვევები: “ძვირფასო, ძვირფასო, ბედი კლავს ჩემს სხეულს, / თვალებში ყორნების მქენჯნიან კლანჭები. / ამირანს მიჯაჭეულს და მგოსანს წაქცეულს / ვილაც ფრთებს მიკვეცავს ეჰა, ვიტანჯები!” – მე მოვალ, “ქუჩა სიავის გრძნობამ შეფიფქა, / თან მეფიცება ძმობას ან დობას / და ყორანივით უცნობის სკრიპკა / ჩემს მხართან ტირის უამინდობას ... // და როგორც ყორანს დააქვს ბრჭყალებით / ჰაერში ნაზი ხელები ქალის, – / სიმები სწეწენ უამინდობით / ამ გაგიჟებას, ვედრებას, ხალისს.” – რამდენიმე დღე პეტერბურგში, “ყოველთვის მგონია გადიფრენს ყორანი / და სანთლებს ჩააქრობს თვალების აღვაში; / თვალები, ეს ღოცვით დამწვარი ქალ-ვაჟი, / წვალებით მოკვდება (ოხერა, პასტორალი).” – ყორანი, “...რაა ყორნის ხმა? / რას ნიშნავს ვაზა გატეხილი?” – შიში.

მოხმობილი მაგალითებიდან, როგორც ჩანს, მხოლოდ შიში და ყორანი (ათოვდა ზამთრის ბაღებს-თან ერთად) ამჟღავნებს გარკვეულ სიახლოვეს “ედგარის დილოგიასთან” (საუბარი ედგარზე და ედგარი მესამედ) და, სავარაუდოდ, ედგარ პოს ყორანთან. რაც შეეხება სხვა მაგალითებს, მე მოვალ ცალსახადაა დაკავშირებული ბარათაშვილის (და არა პოს) ყორანთან და აკაკისა და ვაჟას ამირანთან და ყვავ-ყორნებთან: “...ბედი კლავს ჩემს სხეულს, / თვალებში ყორნების მქენჯნიან კლანჭები...”

- მოცემული პასაჟი, ერთი მხრივ, ბარათაშვილისეულ “თ ვ ა ლ ბ ე დ ი თ ს” ანაწევრებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ყორნების მრავლობითი რიცხვითა და შემდეგი ტაეპის ამირანით ააშქარავენს მეორე ინტერტექსტუალურ ხაზს (აკაკის *სიმღერა თორნიკე ერისთავიდან* და ვაჟას “*არწივი ენახე...*” და *ამირანი*). მიუხედავად იმისა, რომ *მე მოვალ არ მიეკუთვნება ე. წ. “ედგარის ციკლს”* (საუბარი *ედგარზე, ედგარი მესამედ, შიში, ყორანი* და, გარკვეულწილად, *ათოვდა ზამთრის ბაღებს*), მაინც არის ერთი გადაძახილი ამ ტექსტსა და გალაკტიონის *ყორანს* შორის, კერძოდ, ყორნისა და თვალების კორელაცია (“თვალეში ყორნების მქენჯნიან კლანჭები” - *მე მოვალ*, “...გადიფრენს ყორანი / და სანთლებს ჩააქრობს თვალების ალვაში; / თვალეში, ეს ლოცვით დამწვარი ქალ-ვაჟი, / წვალეებით მოკედება...” - *ყორანი*), თანაც ზიანის კუთხით.

თვითონ “ედგარის ციკლის” ლექსებს შორის ძალიან საყურადღებო პარალელებია: სანთლების (სანთლის) ჩაქრობა-განელება (*საუბარი ედგარზე* და *ყორანი*), “*ოხერა, პასტორალი*” (*საუბარი ედგარზე*) - “*ოხერა... შეყვარება*” (*ყორანი*); “...ჩემს სახელს ნაცნობი / აჩრდილი თან დასდევს...” (*ყორანი*) - “*აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი / დასდევს...*” (*საუბარი ედგარზე*); უკვე აღნიშნული *საუბრის* მოტივი (*საუბარი ედგარზე*, “*ყორნების საუბარი*” - *ათოვდა ზამთრის ბაღებს*, “*ყრუ საუბარი*” - *ედგარი მესამედ*); რამდენადმე, “*ყორნების საუბარი*” (*ათოვდა ზამთრის ბაღებს*) და “*ყორნის ხმა*” *შიში-დან*, სამგლოვიარო სვლა / პროცესია (*ედგარი მესამედ* და *ათოვდა ზამთრის ბაღებს*).²⁴

მაგრამ რამდენად მართებულია, საზოგადოდ, “ედგარის ციკლის” გამოყოფა? თუ ამოსავალი პრინციპი ედგარ პოს მოხსენიებაა, მაშინ რატომ არ განვიხილეთ *არტიტული ყვავილების* მესამე ტექსტი, სადაც ასევე დასახელებულია ეს პოეტი: “*კითხულობდა პოეტებს ედგარს, პანრი რენიეს / და ლანდები ჩქარობდნენ ოცნებების კიდუზე...*” (*მწოდარე*)? მაგრამ, საქმე ისაა, რომ ეს უკანასკნელი არანაირად არ ეხმიანება სხვა ხუთ ტექსტს ჩვენთვის მნიშვნელოვანი თემატურ-მოტივური კუთხით (თუ

არ ჩავთვლით “ლანდებს”). სამაგიეროდ “ედგარის ციკლთან” საკმაოდ დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს ტექსტი, რომელშიც არც ედგარ პოა ნახსენები და არც ყორანი გვხვდება. ესაა ახალი მოსახლეობა: “ვილაცა მახინჯი მხიარულ სიცილით / შემოგვხვდა...” (ახალი მოსახლეობა) – “...მაგრამ უეცრად ვილაც მესამე, / ვილაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის.” (ედგარი მესამედ); “ჩვენ ერთად ეუცდიდით ღამეში თეთრ სანთელს, / ჩვენ ერთად მოურკალეთ ლოდინი და რიცხვი...” (ახალი მოსახლეობა) – “...(მე შენ გელოდები!) / მოვა შუალამის ბნელი სტუმარით... / სანთლებს გაანელებს...” (საუბარი ედგარზე); “დავბრუნდით ბინაში და დაგვხვდა ცხედარი!” (ახალი მოსახლეობა) – “როდესაც ბნელ ღამით ბინაში ვბრუნდებით...” (ყორანი).

“ჯახიზის დაგმობა” და თეოფილ გოტიეს ობელისკების ნოსტალგია

როგორც უკვე აღინიშნა, დაგმობის მოტივი გრძელდება 1927 წლის კრებულში:

ობელისკი

ობელისკს თეთრი მხრიდან მოტანილს
ჩვენ შეუცქეროდით ძახილით: დაკმეთ!
უჩვენებოდათ ქვის თლილი ტანი
ყველასთვის უცხო და ბნელ ქარაგმათ.

წყალი შავია, როგორც მელანი,
შაე წყალზე ყალყზე შედგა მერანი
და სასაფლაოს მხარიდან ძერა
თავს დასტრიალებს, ვით ბედისწერა.

მოცემული ტექსტი მკვეთრი ოპოზიციებითაა აგებული. უპირველეს ყოვლისა, ერთმანეთს უპირისპირდება პირველი, “სტატიკური” და მეორე – “დინამიკური” სტროფი. პირველი სტროფის “თეთრ მხარეს” უპირისპირდება მეორე სტროფის “სასაფლაოს მხარე”. ამასთანავე, პირველი

სტროფი ხაზგასმულად “თეთრია” (“თეთრი მხარე”), მეორე – “შავი” (“შავი წყალი”). მაგრამ პირველსავე სტროფში, მეტონიმიურად “თეთრი” ობელისკი ბნელ ქარაგმად ეჩვენებათ. ასეთივე დაპირისპირებაა ინტერტექსტუალური თვალსაზრისითაც: მეორე სტროფი ბარათაშვილთან გვაგზავნის (და რამდენადმე, რუსთაველთანაც – “მერანი რამე შავია”), ხოლო პირველი – თეოფილ გოტიეს ობელისკების ნოსტალგიასთან მისი ლექსების სახელგანთქმული კრებულიდან *მინანქრები და კამეები*, რომელიც პირველად 1852 წელს გამოიცა პარიზში.

გოტიეს ობელისკების ნოსტალგია დილოგიაა. იგი ეძღვნება ეგვიპტის თებეს ლუქსორის ტაძრის ორ ობელისკს, რომლიდანაც ერთ-ერთი საფრანგეთის მეფე ლუიფილიპეს 1831 წელს მემკვიდრე-ალიმ აჩუქა. დილოგიის I ნაწილი – *პარიზის ობელისკი* – პირველ პირში ნარაციათ გამოხატავს ჩამოტანილი ობელისკის სევდას ეგვიპტისა და ლუქსორში დარჩენილი თავისი ძმის მიმართ, ხოლო II ნაწილი – ესაა *ლუქსორის ობელისკი*, რომელიც, პირიქით, ლუქსორის ობელისკის სევდას გამოხატავს პარიზის სისხლსავე ცხოვრების მისამართით, ასევე პირველ პირში ნარაციათ. გალაკტიონი *მინანქრებსა და კამეებს*, როგორც ჩანს, ძირითადად, ნ. გუმბელიოვის თარგმანში იცნობდა. ამიტომ ჩვენც სწორედ გოტიეს კრებულიდან რუსულ ენაზე ამ პირველ სრულ თარგმანს მივმართავთ: “Разрозненному обелиску / На площади что за тоска. ... // ... Я вижу горожан за плату / Волнующихся полчаса, ... // Страна святых иероглифов, / где некогда и я стоял ... (I), ... Дитя пылающего ока / И белых отсветов песка ... (II)” [გოტიე 1914, 81-90].

აქედან ცხადი ხდება, რომ გალაკტიონის ლექსის “თეთრი მხარე” არის ეგვიპტე, ხოლო ობელისკის თლილი ტანი “ბნელ ქარაგმად” იეროგლიფების გამო ეჩვენებათ. მაგრამ, შესაძლოა, გოტიეს ინტერტექსტის ზემოქმედება მეორე სტროფზეც ვრცელდებოდეს: არ არის გამორიცხული, რომ ბარათაშვილისეული ყორნის ძერით ჩანაცვლება *ობელისკების ნოსტალგიის* შემდეგმა პასაჟმა გამოიწვიო: “Голодный коршун, запятая / В лазури, плачет как

днтя.” [გოტიე 1914, 89] მნიშვნელოვანია, რომ, განსხვავებით რუსული თარგმანის “коршун”-ისაგან, ორიგინალისეული l’epervier [გოტიე 1989, 89] ქართულად შეესაბამება “მიმინოს” და არა – “ქერას”.²⁵ საზოგადოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ გოტიე 1927 წლის კრებულის ერთ-ერთი თანამდევნი სახელია, მას ეძღვნება ლექსი – გოტიეს (“თქვენს მშობლიურ სავანეს დაარქვით პიმოდანი...”). აღსანიშნავია კიდევ რამდენიმე შემთხვევა: “გოტიე! აი შენი ტომები” (*ეფემერა* – “შეხედე! მშვიდი შენი დობილი...”), “რემბოს ლექსებია ანდა გოტიესი...” (*კოსმიური ორკესტრი*), “რომ გაიღიმოს შემოდგომის მზემ, / მოასკდეს ნაპირს მძიმე ქაფები, / ამნაირ დროში შეკქმნა გოტიემ / თავისი ლალი და სადაფები” (*სული უსახლო*), სადაც “ლალი და სადაფები” სხვა არაფერია, თუ არა *მინანქრებისა და კამეების (émaux et cammés)* არაზუსტი თარგმანი.

ყოველივე ზემოთ ნათქვამიდან გამომდინარე, შეიძლება დაეასკვნათ, რომ გალაკტიონისეული “დაგმობა” როგორც 1919 წლის, ისე 1927 წლის კრებულებში პარიზის ქრონოტოპოსს მიეწერება, პირველ შემთხვევაში – უშუალოდ (“ხშირად ვიგონებ პარიზს, / ნახე იგი და დაგმე...” – *ჭიანურები*), ხოლო მეორედ – მეტონიმიურად (*პარიზის ობელისკს*).

გემი “დალანდი”, ტიციან ტაბიძის *ჰეტეხბუხი* და ჩხუელი ლიტეხატუხის “ჰეტეხბუხის ტექსტი”

გემი “დალანდი”

გამომადეობა ღამის აღმა, ნელმა და ქურდმა,
ბალი ყელამდე ზამბახებით იყო ნაბური,
ირგელიე ეყარა დანგრეულთა ჩრდილთა ჩუქურთმა,
ბაღს იქით მძიმედ ხმაურობდა ზღვა უდაბური.

მე მივდიოდი, მაღლა იდგა გემი “დალანდი”,
როგორც ნარცისის თავის ლანდზე შეყვარებული:
ჩემი დაფნისთვის მიტაცებდა ლურჯი მანდილი,
ქვეყნად მთვარეულ ზამბახებზე შეყვარებული.

გემით “დალანდი” მოედითიოდი სამშობლოსაკენ და მთუარისაგან გაღვიძება გულს დარდად ქქონდა; მაგრამ სამშობლოს ძველი გზებით ეუღარ მივაგვენ და არ მახსოვდა: მქონდა იგი, თუ მომაგონდა?

გახსენებების მომძახოდა მტანჯველი ლანდი:
შენ და მოსკოვი, პეტროგრადი, ლენინი, კრემლი!
შაეი ზღვის ზუირთებს მიაპობდა გემი “დალანდი”
და თეალზე მადგა განშორების მსუბუქი ცრემლი.

“დალანდში” გემი აღიწერება, როგორც თავის ლანდზე შეყვარებული ნარცისი, რაც მიუთითებს გემის “აჩრდილისებურ”, “ლანდისეულ” ბუნებაზე, რომელიც ამავე დროს ჩაწერილია მის საკუთარ სახელში – “დალანდი”. “გემისა” და “ლანდის” ხატები ბგერწერასთან ერთად გვაგზავნის მფრინავი პოლანდიელის ინტერტექსტუალურ ხატთან, რომელიც “დალანდში” მეტონიმიურად (გემი-აჩრდილის მეშვეობით) შემოდის. ²⁶ “დალანდის” ამ ჩრდილოვან სტრუქტურას მფრინავი პოლანდიელის ხატის მეშვეობით (რომელიც ტექსტში უშუალოდ არ არის ექსპლიცირებული) გავეყვართ ინტერტექსტზე (ამ მხრივ განსაკუთრებული როლი საკუთარ სახელთა “რევოლუციურ” სერიას ენიჭება: მოსკოვი, პეტროგრადი, ლენინი, კრემლი), რომელშიც ანაგრამული “ტექნიკის” მეშვეობით გათამაშებულია როგორც ედგარის ლანდის, ისე პოლანდიელის ბგერწერულ-ინტერტექსტუალური პოტენციალი. ესაა ტიცინ ტაბიძის

პეტეხუხტი

კუნძულებიდან მოქრის ქარი დაუდგარი,
აწეება ქუჩებს, ყუმბარების ცეცხლით გადამწვარს.
თუ სცივა ეინმეს, – როსკიპების ხროვას გადამთვრალს.
ჩრდილების სუსხში მოდის ლანდი თვითონ ედგარის.

ჯერ არ ყოფილა შებრძოლება ასე მედგარი,
ასდის სიმყრალე შინელების გაგუდულ მაყრულს,
რეცხავს მოიკა მატროსების გვამებს ჩაყურსულს,
თუჯის მხედარსაც უბნელდება გული ბექთარი.

ეინ გამოუშვა, ეინ დაიჭერს, ეინ დააკაეებს?
ჭაობის ნისლში სიმწრის ოფლი გამოდის მკლაეებს,
მოიგონებენ მხოლოდ მარტო ლენინის სახელს.

გასიებული ძირს ეშვება პოლანდიელი,
სოველი ჭინკა - დაბლა უყეუს ანდრეი ბელი
და უერთდება პეტერბურგი ქაოსის ნახეულს.

29 ოქტომბრის დამე, ქუთაისი, 1917
[ტაბიძე ტ. ტ. I, 179].

აშკარაა, რომ ტ. ტაბიძის *„პეტერბურგის“* პირველი სტროფის უკანასკნელმა სტრიქონმა („ჩრდილების სუსხში მოდის ლანდი თვითონ ედგარის“) განსაზღვრა *საუბარი ედგარზე*-ს დასაწყისი: „ლანდებს სასახლეში მხოლოდ მაშინ ელი, / როცა საუბარი ედგარ პოეზეა“ - ხოლო „რეეოლუციურმა“ სერიამ - პეტერბურგი, მოიკა, ლენინის სახელი - „დალანდის“ საკუთარ სახელთა მწკრივი: მოსკოვი, პეტროგრადი, ლენინი, კრემლი. აღსანიშნავია პეტერბურგისათვის დამახასიათებელი ხელოვნური არხებიდან სწორედ „მოიკა“-ს დასახელება და არა, ეთქვათ, „ზიმნიაია კანაევკა“-სი, რომელიც საიმპერატორო ზამთრის სასახლის უშუალო მეზობელია. ტ. ტაბიძე ათამაშებს „მოიკა“-ს ბუკვალურ სემანტიკას და მის „თარგმანს“ იძლევა: „რეცხავს მოიკა“. ოდნავ ქვემოთ ნათქვამს თუ გაეხსენებთ, რომ - „მოიგონებენ მხოლოდ მარტო ლენინის სახელს“, მაშინ ტროპი ამგვარად იკითხება: წყალი ყველაფერს წაიღებს და წარხოცავს, დარჩება მხოლოდ ლენინის სახელი.

ამავე დროს, როგორც ვხედავთ, ტიცვიან ტაბიძის *„პეტერბურგში“* აქტუალიზებულია (ედგარის) ლანდი - პოლანდიელის კომპლექსი, რომელიც *„დალანდში“* ერთი მხრივ შეკვეცილია, მაგრამ მეორე მხრივ განვითარებულია სხვა მიმართულებით: ლანდი - პოლანდიელი ⇒ გემი „დალანდი“. ტროპოლოგიური თვალთახედვიდან ეს ინტერტექსტუალური შეკვეცა/გადატანა შეიძლება აღიწეროს, როგორც მეტონიმიური ოპერაცია: „გადატანა“ ხდება თანამეზობლობის პრინციპის მიხედვით სინტაგმური ღერძის გასწვრივ (პოლანდიელი - გემი).

ტ. ტაბიძის *„პეტერბურგი“* გვაგზავნის რუსული ლიტერატურის „პეტერბურგის ტექსტთან“.²⁷ „პოლანდიელი“ კი, „პეტერბურგის ტექსტის“ თანახმად, სხვა არაფერია, თუ არა პეტრე I-ის „ზედმეტი სახელი“, ისეთივე, როგორიცაა

“საარდამელი დურგალი”. ერთიცა და მეორეც გვაგზავნის პეტრეს ბიოგრაფიასთან და ამ ბიოგრაფიის პოლანდიურ-საარდამულ ეპიზოდთან. მაგრამ პეტერბურგულმა მითოლოგიამ და “პეტერბურგის ტექსტმა” ეს ბიოგრაფიული ფაქტი დაუკავშირა მფრინავი პოლანდიელისა და გემი-აზრდილის მითს (აქასფერის მითის გვიანდელ ვარიანტს), რის გამოც ისტორიული დეტალი შეივსო მითოლოგიური კონოტაციებით. პოლანდიელის შესახებ მითის ძირითადი ბირთვი არის წყველა (როგორც ცნობილია, მითის პროტაგონისტს და მის “ფანტასტიკურ” ხომალდს მანამდე არ ეღირსება საუკუნო განსასვენებელი, სანამ პოლანდიელს არ შეიყვარებს და მისი გულისთვის თავს არ გაწირავს უმანკო ქალწული). პეტერბურგის “ჩრდილოვან” ბუნებას საფუძვლად ასევე წყველა უდევს და წყველასთან ერთად ერთი “ისტორიოსოფიული” კონცეფცია – წინასწარმეტყველება. ეს უკანასკნელი ძალიან უხეშად დაახლოებით ასე უღერს: იყო ორი რომი, მოსკოვი – მესამე რომია, ხოლო მეოთხე აღარ იქნება.²⁸ ლეგენდარული წყველა უკავშირდება დედოფალ ევდოკიას სახელს და დაახლოებით ამგვარია (გადმოცემის თანახმად): “Петербургъ нѣтъ нусту!” ამიტომაც პეტერბურგი, როგორც “მეოთხე რომი”, არის ქალაქი-მოჩვენება, ფანტასტიკური, არარეალური ქალაქი.

აქ უნდა დავასახელოთ ავტორი, რომელმაც თითქმის მთლიანად განსაზღვრა ტ. ტაბიძის *პეტერბურგის* ცენტონური ბუნება. იგულისხმება ანდრეი ბელი (იგი პირდაპირაა დასახელებული ტ. ტაბიძის ტექსტში) და მისი რომანი *პეტერბურგი*. გარკვეული აზრით, ბელის *პეტერბურგს* შეიძლება ეუწოდოთ რომანი-ცენტონი, რომელიც თავიდან ბოლომდე გაუღენთილია ციტატებით “პეტერბურგის ტექსტიდან”.²⁹ სწორედ ბელის *პეტერბურგიდან* აითვისა ტ. ტაბიძემ “პეტერბურგის ტექსტისთვის” დამახასიათებელი სიტყვა-შიბოლეტები (ე. ტოპოროვის ტერმინი), რომლითაც, თავის მხრივ, აგებულია ტ. ტაბიძის სონეტი. აი, ისინიც: კუნძულები, ქარი, ჩრდილები, სუსხი, შინელები (შინელი), თუჯის მხედარი,³⁰ ჭაობი, ნისლი, ოფლი, ქაოსი, ნახველი. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ლექსიკონის ერთ-

ერთი მთავარი წყარო არის “პეტერბურგის ტექსტის” ძირითადი ავტორი, ფ. დოსტოვესკი. იგივე ვ. ტოპოროვი შენიშნავს:

“...Несколько наблюдений о критериях выделения в русской художественной литературе особого Петербургского текста. Один из наиболее простых и объективных – способы языкового кодирования основных составляющих Петербургского текста... В качестве некоего конкретного итога можно привести часть наиболее употребительных именно в Петербурге элементов (легко заметить, что преимущественное внимание уделено прозе Достоевского ... “Петербургский словарь” Достоевского, с одной стороны, аккумулировал данные складывавшейся традиции, а с другой, послужил часто и разнообразно эксплуатируемой основой во многих продолжениях Петербургского текста после Достоевского) ... В целом ряде случаев есть веские основания говорить об особом классе внутри Петербургского текста – “достоевски-образных” текстах или фрагментах. Более того, начиная с Достоевского мы научились поновому видеть Петербург и замечать то, чего раньше не видели (подобно, согласно Уайльду, лондонцам, заметившим лондонские туманы после картин Тернера).” [ტოპოროვი 1995, 313].³¹

მაშასადამე, სწორედ დოსტოვესკის მიერ არის პროვოცირებული “ედგარის ლანდის” შეჭრა პეტერბურგული ჩრდილების სუსხსა და ტ. ტაბიძის სონეტში.³²

დოსტოვესკი აჩისტულ ყვაილებში

გესურს კიდევ ერთხელ დავებრუნდეთ ლექსს *სროლის ხმა მთაში* და შევნიშნოთ, რომ 1919 წლის კრებულში ის სრულიად სხვა რედაქციით იყო წარმოდგენილი. კერძოდ, ლექსი თითქმის ორჯერ უფრო დიდი იყო. 1927 წლის რედაქციაში გალაკტიონმა მას მთელი “მეორე ნაწილი” ჩამოაჭრა. მოგვყავს *არტიტული ყვაილებისეული* რედაქცია:

სხოლის ხმა მთაში

გაისმა შორი სროლის ხმა მთაში
და მონადირემ დაკოდა შეველი...
სალამო იწვა ხავერდის ყდაში,

ვით წიგნი ღურჯი და ძველისძეული...
 ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
 როცა მე ბავშვი ვიყავ.

არ არის რამე უფრო მტანჯველი,
 როდესაც კუბოს მიყვები ქარში,
 “ღარჩი”, – ქვითინებს პაერში მარში,
 მაგრამ ვერავის ქვეყნად ვერ შევლი.
 ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
 როცა მე ბავშვი ვიყავ.

კუბო უმიზნოდ მცურავი ქარში
 და უმიზნოდ მოკლული შევლი!
 დაედუნება ბავშვებს სიზმარში
 ეს მოგონების ლანდი, სანთელი.
 რას იზამს მაშინ, რას იზამს მაშინ
 შზე, ნაკადული, მთები და ველი?

ეხლა სხვა დროა! ნისლს ათამაშებს
 შემოდგომის ტყე ... ცხოვრება ძნელი!
 ჩემთვის ერთია: ბედის წინაშე
 ბავშვებს საიდან ელით საშველი,
 მე აღარ ვამბობ: უშველეთ ბავშვებს,
 მიეცით ბავშვებს სასუფეველი,
 მაგრამ ხანდახან მე გული მტკივა:
 რად არის ასე, რად არის ასე?
 რისთვის მოკალით ჩემი სინაზე,
 მახსოვს ფოთლები, ეენახი, თივა...
 ოჰ, შეგობრებო! სანამდე მოვა
 ოცნება ფერფლზე, მზეზე, წვიმაზე!

[ტაბიძე გ. 1919, 105]

ამოღებული სტროფებიდან ნათელი ხდება, რომ *სროლის ხმა მთაში*-ს ერთ-ერთი ინტერტექსტი დოსტოევსკის *ძმები კარამაზოვები* და, კერძოდ, ივან კარამაზოვის ცნობილი ბუნტის ეპიზოდია (V წიგნის, *Pro u Contra*-ს IV თავი სახელწოდებით *Бунт*), სადაც ივან კარამაზოვი სწორედ ბავშვების ტანჯვაზე მითითებით ამ სამყაროში უარს ამბობს სასუფეველის მარადიულ პარმონიაზე და ღმერთს “უბრუნებს ბილეთს”: “Не стоит она [სასუფეველის პარმონია] слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка...” [დოსტოევსკი, 275].

შეიძლება ითქვას, რომ ობოლი, ზიანმიყენებული ბავშვის მოტივი, როგორც 1919, ისე 1927 წლის კრებულებში ინტერტექსტუალურ კავშირშია დოსტოვესკისთან და მის ძმებ კარამაზოვებთან. ზიანმიყენებული, ობოლი, უბინაო, დაჭრილი ან მოკლული ბავშვის მოტივი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხდება 1927 წ. კრებულში, ე. წ. "ბავშვის ციკლის" სახით (აღუჩა 7 წლის ბავშვი, უბინაო ბავშვები, ბავშვები კაფეში, ქუჩაში, ბავშვი გაზეთებში). საყურადღებოა, რომ, როგორც წესი, ბავშვს თან ახლავს უარყოფითი კონოტაციები: ობლობა, სიკვდილი, შიმშილი, გლოვა (ბავშვობის დღეები).

დაბოლოს, შეგახსენებთ, ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ "შეშლილი სკვითელი" ლექსიდან შემოდგომა "უმანკო ჩასახების" მამათა სავანეში შესაძლებელია მიუთითებდეს დოსტოვესკის ძმებ კარამაზოვებზე, სადაც ივან კარამაზოვი შეშლილობამდე მიდის.³³

ბაღაჟტიონი და ბლოჯი³⁴

დავიწყებთ ერთი კურიოზული ფაქტით: გალაკტიონის თორმეტტომეულის მე-7 ტომში "დაუმთავრებელი ლექსების" რუბრიკით [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 7, 151-152] დაბეჭდილია შემდეგი ტექსტი:

სახელწოდება პუშკინის სახლის
იქ, სადაც ბრწყინავს აკადემია,
ეს ცნობა, ეს ხმა და მოწოდება
გულისთვის განცდის ნაკადებია.

იგი რყევაა ყინულთა დენის -
დღესასწაულის მსგავს მდინარეზე,
გახმაურება, როს შორეულ გემს
ეპახის გემი უწინარესი.

ეს ძველის სფინქსის³⁵ თვალი და ფიქრი,
იმღერევა ზვირთთა იდუმალ დენით;
ეს მხედარია, რომელიც მიქრის
და მიქრის მარად უძრავი ცხენით.

ეს ჩენი მწარე არის ენებები
იდუმალ ნაღის სნეულ ენებაში,

ოდეს წყვილიად დღეს ევგებებოდით
ღამეთა თეთრთა ელვარებაში.

რა აღმორეულ დღეთ სიშორეებს
გვიშლიდა რხევა ნევის წყალისა,
მაგრამ ვეძახდით არა იმ დღეებს,
არამედ დღეებს მომავალისას.

უშეებდნენ დღეებს სიმწარით მავალს,
ხანმოკლე სიზმრის გზა სწორზე სწორი.
განჭკერებდნენ დღეებს, დღეებს მომავალს
ნისლის ნამქერი ლურჯ-ვარდისფერი.

და საიდუმლო თავისუფლებას
პუშკინ, უმღერდი შენ თავის ქნარით.
მოგვეცი ხელი იმ გასაჭირის დროს,
ამ მუნჯ ბრძოლაში გვექმენი ფარად.

შენი არ იყო, ის ხმა ფარული
ტკბილის პანგებით რომ გვაქანებდა?
შენი არ იყო, ის სიხარული
იმ ხანად ჩვენ რომ გვალფრთოვანებდა?

აი, რად ისმის ვით მიწოდება,
რისთვის გულისივის ნუგეშმცემია
პუშკინის სახლის სახელწოდება,
იქ, სადაც ბრწყინავს აკადემია.

აი, რად, როცა მზე დამებინდა
და წყვილიად ჩემს ფანჯარაში,
თეთრი სენატის თეთრ მოედნიდან
მსურს პუშკინის სახლს მივცე სალაში.

ეს ტექსტი სხვა არაფერია, თუ არა ალექსანდრ ბლოკის ქრესტომათიული ლექსის *Пушкинскому дому*-ს დაუმუშავებელი თარგმანი.³⁶ თვალსაჩინოებისათვის მოგვეყავს ბლოკის შედეგის სრული ტექსტი:

Пушкинскому дому

Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук!
Звук понятный и знакомый,
Не пустой для сердца звук!

Это – звоны ледохода
На торжественной реке,
Переключка парохода
С пароходом вдалеке.

Это – древний Сфинкс, глядящий
Вслед медлительной волне,
Всадник бронзовый, летящий
На недвижимом скакуне.

Наши страстные печали
Над таинственной Невой,
Как мы черный день встречали
Белой ночью огневой.

Что за пламенные дали
Открывала нам река!
Но не эти дни мы звали,
А грядущие века.

Пропуская дней гнетущих
Кратковременный обман,
Прозревали дней грядущих
Сине-розовый туман.

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

Не твоих ли звуков сладость
Вдохновляла в те года?
Не твоя ли, Пушкин, радость
окрыляла нас тогда?

Вот зачем такой знакомый
И родной для сердца звук –
Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук!

Вот зачем, в часы заката
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.

[ბლოკი. ტ. 3, 376-377].

ბლოკის მოცემულ ლექსსა და მის ამ თარგმანს ეხმაურება გალაკტიონის ერთი გვიანდელი ლექსი:

ღენინგხადი

ეს რამდენიმე დღეა
და რამდენიმე ღამე,
რაც გოცებულ თვალებს
არ ეკარება რული,
ნევა შუქების ტყეა,
სფინქსი - ცოცხალი რამე,
თეთრთა ღამეთა რკალებს
დღე ეღარება სრული.

ყოველ ნაბიჯზე ეხედები
აღფრთოვანებულ პუშკინს,
ის ნაპირებზე მიდის,
ახალ სახეებს ხედავს,
სუნთქვა მოიკის ტბების,
სუნთქვა ყოველი ბუნჩის,
ატორტმანება ხიდის
სცდება ბრინჯაოს მხედარს.

იქ, იმ ბრინჯაოს გვერდით,
აკადემიის გულში,
ჩემი საღამო ჰქუხდა,
როგორც მღელვარე ჩანგი.
აკადემია მკერდით
ჩემს ჩანგს იცაედა გუშინ,
აღფრთოვანების დ'ულდა
დაუეიწვარი ჰანგი.

მე დარდი მქონდა ერთის:
ჩვენთან არ იყო ერთი,
ის სნეულების ტყეა,
რა არ უშხამავეს წამებს!
შაე მოლანდებს ებრძვის
მუხის მფარავი მკერდი,
ეს რამდენიმე დღეა
და რამდენიმე ღამე. ³⁷

ცხადია, რომ მოცემული ლექსის ინტერტექსტი არის *Пушкинскому дому*. საგულისხმოა, რომ ბლოკისეული გამომშვიდობება პუშკინის სახლთან (ე. ი. ფაქტობრივად კულტურასა და შემოქმედებასთან) *ღენინგრადში* “გარდაქმნილია” გალაკტიონის შემოქმედებით საღამოდ “აკადემიის გულში”, რაც სხვა არაფერია, თუ არა პოეტის ტრიუმფის (დიდების) სოცრეალისტური ვარიანტი. *ღენინ-*

გრადის უკანასკნელი სტროფი (“მე დარდი მქონდა ერთის...” და ა. შ.), როგორც ამას ცხადყოფს ლექსის ავტოგრაფი, გულისხმობს ნიკო მარს (“ჩვენთან არ იყო მარრი...”),³⁸ რომელიც 1934 წელს გარდაიცვალა. ყოველივე ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, “პოეტის დიდების” ინვარიანტი ამგვარ სახეს იღებს: ძალაუფლების ლოკუსი - სასახლე - მეცნიერებათა აკადემია ხდება, ხოლო “აღმოსავლურ” ფონს პეტერბურგი (ნევა - მოიკა - სფინქსი - “ბრინჯაოს მხედარი”, ეს უკანასკნელი ძალაუფლების დისკურსსაც მიეუთვნება) ენაცვლება, ნიკო მარი ახალი დროის “არისტოკრატიულ სახელად” შეიძლება გაეიაზროთ, ხოლო რუსთაველის როლს, რასაკვირველია, პუშკინი ასრულებს.

გალაქტიონის გვიანდელ პოეზიაში, სავარაუდოდ, კიდევ ერთი ინტერტექსტუალური რელაცია უნდა იყოს ბლოკთან: “მოკლე შორი ხმა / ლოკომოტივის / გაიჭრა ღამის / სიწყვილიაღეში. / შორს იწვია - რა, / სივრცეში ჩივის / უცებ მომწყვდევას / უცნობ ბაღეში.” (*შორი ხმა ლოკომოტივის*) - “Словно мы - в пространстве новом, / Словно - в новых временах. // ...Издали локомотива / Поступь тяжкая слышна...” - *Милый брат, завечерело ...* [ბლოკი, ტ. 2, 91].

1927 წლის კრებულში ბლოკი რამდენიმეჯერაა დასახელებული: “იმ მრისხანე წელს პოეტი-მეფე - / გარდაიცვალა ალექსანდრ ბლოკი...” (*პროლოგი ასი ლექსის*), “თოვლიანი ამიდები. / ქიმურები ნეეასთან. / უდაბური პეტერბურგი; / სმოლნი. / “თორმეტნი” - ალექსანდრ ბლოკის, / “რამდენიმე დღე პეტროგრადში” - ჩემი...” (*ჯონ რიდი*). ამავე კრებულში ბლოკის გარდაცვალებას ეძღვნება *აღარ არის მენესტრელი*, რომელსაც თავდაპირველად *ალექსანდრ ბლოკი* ეწოდებოდა. თავი რომ დავანებოთ “უნაზეს დამასა” და “მენესტრელს” (“აღარ არის მენესტრელი / უნაზესი დამისა”), რომლებიც, შესაბამისად, გულისხმობს ბლოკის პირველ კრებულს - *Стуха о прекрасной даме* (1905 წ.) და დრამატულ ნაწარმოებს *Роза и крест* (1913 წ.) - ამ ლექსის ფინალური ორი ტაეპი (“ყოველივე იგი ისევ / ისევ განმეორდება”) გვაგზავნის ბლოკის მინიმუმ ორ ქრესტომათიულ ლექსთან: “Умрешь - нач-

нешь опять сначала / И повторится все как встарь...” (*“Ночь, улица, фонарь, аптека...”*) [ბლოკი, ტ. 3, 37], “...Так нам заранее известно, / Что все мы рабски повторим”) (*“Кольцо существования тесно...”*) [იქვე, 78]

1927 წლის კრებულში ბლოკს კიდევ ერთი ლექსი ეძღვნება (ოლონდ დასახელების გარეშე) – *რუს პოეტს*. ამ ლექსშიც საესეებით ნათლად იკითხება ბლოკის პოეზიის ინტერტექსტუალური კვალი: “ჩვენ სივრცეებში ვართ თანაბარი”, რაც გვაგზავნის ბლოკის *კლეოპატრასთან*: “...– будем оба / В веках равны перед судьбой?” (*Клеопатра*). ბლოკის იგივე ლექსი გალაკტიონის კიდევ ერთ ტექსტში აისახა: “ორხიდეები ეცემა ნილოსს, ... / ის იყო მეფე. ახლაა მტვერი, რომ საუკუნეთ რიგი გარიყოს...” (*სასაფლაონი*) – “Кадите мне. Цветы рассыпте. / Я в незапамятных веках / Была царицею в Египте. / Теперь – я воск. Я тлен. Я прах.” კლეოპატრა იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ აქ აქტუალიზებულია მეფისა და პოეტის ხატი, რომლის რელევანტურობაზე გალაკტიონის პოეზიასთან მიმართებაში, ჩვენი აზრით, ზედმეტია ლაპარაკი: “А ныне суждено судьбою / Мне быть поэтом и царем!” [ბლოკი, ტ. 2, 207-208].

კიდევ რამდენიმე მაგალითი 1927 წლის კრებულიდან: “და ვით ქრისტემ გალილეა აირჩია, / მე ტფილისი ავირჩიე ბებერი” (*“დღეს მაისი ფერში ნაირ-ნაირშია...”*) – “Да. Ты – родная Галилея / Мне – невоскресшему Христу” (*“Ты отошла, и я в пустыне...”*) [ბლოკი, ტ. 3, 246] ³⁹ “მაგრამ ის მიდის დამშეიდებული, / როგორც პოეტი და გეომეტრი.” (*ეს იყო ძველი, ნაცნობი აზრი*) – “Нет, с постоянством геометра / Я числю...” (*На островах*) [იქვე, 20]. საყურადღებოა ისიც, რომ ინტეგრალი – გალაკტიონის ერთ-ერთი ცენტრალური “საფირმო” კონცეპტუალური ხატი – ასევე ბლოკთან გვაგზავნის: “...где дышет интеграл / Монгольской дикою ордою” (*Скифы*) [იქვე, 360-361].

გადაჯიხონი და ბიუსოვი

კიდევ ერთი ამავე ტიპის კურიოზი გეხვდება გალაკტიონის თორმეტტომეულის I ტომში [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 1, 483-484], სადაც ლექსის სათაურით ახსნა D ვარიანტი (სახელწოდებით *შენს მარტობას ვერვინ გაიგებს*) სინამდვილეში ვალერი ბრიუსოვის ქრესტომათიული ლექსის *Демон самоубийства*-ს დაუმთავრებელ თარგმანს წარმოადგენს:

შენს მახლობას ვეჩინ გაიგებს

ღიმილით ნაზით და უცნაურით
შაეი თვალების ღრმა სიბნელეთი,
მან ახალგაზრდამ, ხშირი ტრაურით
დაიმორჩილა მთელი ხმელეთი.

ღამის კაფეში, სადაც შუქია
ელექტრონების და საყელოთა,
ქაჯის ლოლიკით მას შეუქია
სიკედილი, ვისაც ყველა ელოდა.

მარტობის ეამს, თქვენ გაიხსენეთ -
მწარე სიზმრებსა და ოთახს იქით,
ვისი დემონი, ვერ ავიხსნიათ,
საწამლავს გაწვდის ელეარე ჭიქით.

ყრუ საათს, როგორც ათასი ბზიკი,
ფიქრნი შეცდომებს იგრძნობენ ნანას.
მაშინ შეცდომებს გიმტკიცებს იგი
და ხელში გაძღვეს სისხლიან დანას.

იგი ხიდზეა, სადაც წყვილიაღებს,
წყალნი შთაინთქავს მგესლი გველები,
ფიქრებს აღვივებს და აზვიადებს
სევდის და შუქის საბერელებით.

ტყეში, სადაც ჩვენს გვახარებს ნამი
და ქარი არხევს ბალახს და სეიას,
ის, რევოლვერში, აწყობს ექვს ტყვიას,
რადგან სამისო დაუდგა წამი.

მან მეგობრობა რა არის, იცის,
და მონოლოგი დანიის პრინცის.

ახლა მოგეყავს თავად ბრიუსოვის ლექსი, რომელსაც წინ უძღვის ეპიგრაფი ტიუტჩევის ქრესტომათიული ლექსიდან *Два близнеца*:

Демон самоубийства

*И кто, в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений,
Самоубийство и любовь!"*

Ф. Тютчев

Своей улыбкой, странно-длительной,
Глубокой тенью черных глаз
Он часто, юноша пленительный,
Обворожает, скорбных, нас.

В ночном кафе, где электрический
Свет обличает и томит,
Он речью, дьявольски-логической,
Вскрывает в жизни нашей стыд.

Он в вечер одинокий – вспомните, –
Когда глухие сны томят,
Как врач искусный в нашей комнате,
Нам подает в стакане яд.

Он в темный час, когда, как оводы,
Жужжат мечты про боль и ложь,
Нам шепчет роковые доводы
И в руку всовывает нож.

Он на мосту, где воды сонные
Бьют утомленно о быки,
Вздувает мысли потаенные
Межами злобы и тоски.

В лесу, когда мы пьяны шорохом
Листвы и запахом полей,
Шесть тонких гильз с бездымным порохом
Кладет он, молча, в барабан.

Он верный друг, он – принца датского
Твердит бессмертный монолог,
С упорностью участия братского,
Спокойно-нежен, тих и строг.

В его улыбке, странно-длительной,
В глубокой тени черных глаз
Есть омут тайны соблазнительной,
Властительно влекущий нас...

[ბრიუსოვი, ტ. 3, 16-17]

1927 წლის კრებულში ორი ლექსია, რომლითაც გალაკტიონი ბრიუსოვის გარდაცვალებას გამოეხმაურა: *შავი სვეტები* და *უკანასკნელი დეკემბერი*. ამავე კრებულშია მოთავსებული ლექსი *ვიღანელი*, რომელიც როგორც თემატურ-მოტივურად, ისე სათაურითა და სტროფიკით აშკარა ინტერტექსტუალურ კავშირშია ბრიუსოვის ამავე სახელწოდების ლექსთან:

ვიღანელი

ყოველივე ქარია და ჩვენება!
ოჰ, სიცოცხლევ უეცარი ქარია...
მარადია ერთადერთი: შეენება.

ყოველგვარი ღამეების თენება,
კარგად იცი, სულს, რომ სიზმარია,
ყოველივე ქარია და ჩვენება.

ყოველივე მერნის გადაჭენება
ნათქვამია, როგორც ძველი არია...
მარადია ერთადერთი: შეენება.

ისევ ნგრევა, ისევ ისევ შენება.
მოსაწყენი, მგლოვიარე ზარია,
ყოველივე ქარია და ჩვენება.

ყოველივე: ცხედრის გამოსვენება
მხოლოდ მანვე ქვეყნის სულს უხარია,
მარადია ერთადერთი: შეენება.

სამუდამო ძილი და მოსვენება
როგორ მინდა, მაგრამ როგორ მწარეა,
ყოველივე ქარია და ჩვენება.

მარადია ერთადერთი: შეენება.

ახლა მოგვყავს ბრიუსოვის ვილანელი.

Виланель

Все это было сон мгновенный,
 Я вновь на свете одинок,
 Я вновь томлюсь, как в узах пленный.

Мне снился облик незабвенный,
 Румянец милых, нежных щек...
 Все это было сон мгновенный!

Вновь жизнь шумит, как неизменный
 Меж камней скачущий поток,
 Я вновь томлюсь, как в узах пленный.

Звучал нам с неба зов блаженный,
 Надежды расцветал цветок...
 Все это было сон мгновенный!

Швырнул мне камень драгоценный
 Водоворот и вновь увлек...
 Я вновь томлюсь, как в узах пленный.

Прими, царица, мой смиренный
 Привет, в оправе стройных строк.
 Все это было сон мгновенный!

Я вновь томлюсь, как в узах пленный.

[ბრიუსოვი, ტ. 2, 351]

III. ხუთთავიანი ხუთთავიანი ხუთთავიანი ხუთთავიანი და ბანახიონის მხინისხუთი ნახიონი

ფიქციური ნახიონი და აღმოჩენილი დისკუსი:
ვეფხისტყაოსნის ხუთთავიანი XVI–XVIII სს-ში და
ვახტანგ VI-ის *თახმანება*

ქართული კულტურის ისტორიაში რუსთაველის რეცეპციის ორი პერიოდი შეიძლება გამოიყოს. პირველი შემოსაზღვრება XVI–XVIII სს-ით, ხოლო მეორე იწყება, დაახლოებით XIX ს-ის 30-40-იანი წლებიდან.

რუსთაველის რეცეპციას XVI–XVIII სს-ში¹ სამი ასპექტი განსაზღვრავს: პირველი – “საღეთოსა” (“სამღვდულო”) და “საეროს” (“სოფლიო”) – ამ “ორი სიტყვის ცოდნის” (არჩილის ტერმინოლოგია რომ გამოვიყენოთ)² – დიქტომია; მეორე – ფიქციური და ფაქტობრივი (დოკუმენტური, ისტორიული) ნარატივების, ანუ “ზღაპრისა” (“ტყუილი”) და “მართალი ამბის”³ ურთიერთმიმართება; მესამე – თემატიკა.

“საღეთო” და “საერო” ესაა, უპირველეს ყოვლისა, ინტელექტუალური მოღვაწეობის (“სიბრძნის”) ორი სფერო: “საღეთო” გულისხმობს ღვთისმეტყველებას (თეოლოგიას), აგიოგრაფიას, ჰიმნოგრაფიას და ა. შ., მაგრამ ასევე – ფილოსოფიას, ისტორიას, “ღრამატიკას”, რიტორიკას ..., თუ ეს უკანასკნელნი “საღმართო საქმეს” ემსახუ-

რებიან. რაც შეეხება “შაირობას” ან “ლექსს” (აქ იგულისხმება როგორც ფაქტობრივი, ისტორიული, ისე ფიქციური ნარატივი – მაგ.: სარაინდო თუ სამიჯნურო ეპოსი), ის, ცხადია, საეროა. მიუხედავად “საღვთოსა” და “საეროს” იერარქიული ურთიერთმიმართებისა, “საეროც” აუცილებელი და საჭიროა. სწორედ ამიტომ ანტონ I-ის *წყობილსიტყვაობაში* საერო ავტორები, ძირითადად, ყოველგვარი ნეგატიური კონოტაციების გარეშე მოიხსენებიან (თეიმურაზ I, ვახტანგ VI, თეიმურაზ II, სარგის თმოგველი, ჩახრუხაძე და ა. შ.). მაგრამ, როგორც ცნობილია, არსებობს სამი გამონაკლისი, როცა ანტონი არცთუ დადებითად ახასიათებს ქართველ მწიგნობრებს: ესაა, უპირველეს ყოვლისა, სულხან-საბა ორბელიანის ანტონისეული ნეგატიური შეფასება მისი კათოლიციზმის გამო. თუმცა ანტონი იწონებს საბას “სოფლიო” (“საერო”) “შაირებს” [ანტონი, 282]. ასევე ვერ ვუწოდებთ პოზიტიურს რუსთაველის ანტონისეულ შეფასებასაც. მაინც რატომ დაშურა ამოდ რუსთაველი? ანტონის ქრესტომათიული “პასუხი” ამგვარია: “შოთა ბრძენ იყო, სიბრძნის მოყუარე ფრიად, / ფილოსოფოსი, მეტყუელი სპარსთა ენის; / თუ სამ სწადოდა, – ღმრთის-მეტყუელიცა მაღალ; / უცხო საკრველ პიტიკოს-მესტიხე; / მაგრამ ამოდ დაშურა, საწუხ არს ესე.” [ანტონი, 281]

ირკვევა, რომ რუსთაველი არაა ერეტიკოსი (განსხვავებით საბასგან), პირიქით, რომ მოენდომებინა, ის “ღმრთის-მეტყუელებასაც” (თეოლოგობას) შეძლებდა. ჩვენი აზრით, ანტონის ეს შეფასება გასაგები გახდება, თუ გავიხსენებთ, ვის შრომას ამკობს ის ანალოგიური ეპითეტით: “იოსებ თუმცა დაშურა ამოთათვს, / ვითარმედ ესე არა თანა-ედვა მას...” [ანტონი, 257]. როგორც სავსებით მართებულად შენიშნავს ი. ლოლაშვილი:

“ანტონს არ მოსწონს იოსებ თბილელის ის ღვაწლი, რომელიც მიუძღვის მას საერო-სამხატვრო და საისტორიო მწერლობის განვითარებაში: მან გადაწერა *ვეფხისტყაოსანი*, შეთხზა მისი გაგრძელება, აგრეთვე პოემა *დიდმოურავიანი*. ეს მისი საქმე არ იყო, – დასძენს ანტონი” [ანტონი, 257-258].

არ იყო, რადგან საეკლესიო პირმა “სადვთო სიტყვის ცოდნას” უნდა მიუძღვნას თავი. იოსებ სააკაძე ამოდ დაშერა, რადგან “ღვთის კაცი” საერო საქმეს შეეჭიდა. იგივე ითქმის რუსთაველზე – არ დაგვაფიწყდეს, რომ XVI–XVIII სს-ის მოღვაწეებისათვის ის თამარის ეპოქის საერო პირია (“მეჭურჭლეთუხუცესი შოთა რუსთველი”), რომელიც ბერად აღიკვეცა, მაგრამ *ვეფხისტყაოსნის* (ე. ი. საერო ნაწარმოების) მეტი არაფერი დაგვიტოვა.

მეორე საკითხი, რომელიც ასევე გადამწყვეტი იყო რუსთაველის რეცეპციისათვის XVI–XVIII სს-ში, ამგვარად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: აქვს თუ არა გამონაგონს ანუ ფიქციურ ნარატივს (“ზღაპარს”) ღირებულება? არსებობდა მოსაზრება (არჩილი, ფეშანგი, თეიმურაზ II), რომ ღირებულება ფაქტობრივ (დოკუმენტურ, ისტორიულ) ნარატივს ჰქონდა – *საქართველოს ზნეობანი* ან *შაბანავიანი* რაიმეს გეასწავლიან, რადგანაც ნამდვილ ამბებს გვიყვებიან და არა გამონაგონს, მაშინ როცა *ვეფხისტყაოსანი* გამონაგონ ამბებს (“ზღაპარს”, “ტყუილს”) მოგვითხრობს: “რას ეხელყვის საქებარად ტარიელ და ავთანდილი? / სად იცნობდეს უცხოს უცხო, ან რა ნახეს მათგან ქნილი? / ყველა ტყვილი შეატმასნეს, ყოფილიყო გარდავლილი; / აქვს ვინმე უმეცარი, გაიმწარეს მათთვის ძილი!” [ფეშანგი, 6]; “თქვენი ღრმად მეტყველებანი უცხო რამ საკვირველია, / თუმცა მართალზედ თქმულიყო, რა ტკბილი საკითხველია...” [თეიმურაზ II, 123].⁴ აღსანიშნავია ისიც, რომ, მართალია, არჩილი, რომელიც არათუ არ განაქიქებს *ვეფხისტყაოსანს* ზღაპრობისათვის, პირიქით – რუსთაველს “სიბრძნის ტბას” უწოდებს, მაინც “მართალი ამბის” მოყოლის მომხრეა:

“გაბაასება მეფის პატრონის თეიმურაზისა და მეღვქსეთ დასაბამის რიტორის რუსთელისა ... სხვას ზღაპრულს ამბავს ესევ მართალი ვარჩიე გასალექსავად; და არცა რა ამაში ტყვილი სწერია ერთის მეფისა და რუსთელის პირდაპირ გაბაასების მეტი. საქართველოს ამბავსაც კარგად და მართლა მოგახსენებს” [არჩილი, 7].

“სინამდვილე”, ამ რეცეპციის მიხედვით, სხვა არაფერია, თუ არა ის, რაც ღმერთმა შექმნა, ამიტომაც ფაქ-

ტობრივი (ისტორიული) ნარატივი გვიყვება და გვასწავლის იმას, თუ რა დათესეს და რა მოიმკეს ადამიანებმა და სამეფოებმა – იქცოდნენ ისინი ღეთის (და, ცხადია, მეფის) ნების საწინააღმდეგოდ თუ, პირიქით, ემორჩილებოდნენ ღეთის ნებას.⁵ ამისგან განსხვავებით, *ვეფხისტყაოსანი* გამონაგონს გვიყვება.

რუსთაველის რეცეპციას კიდევ ერთი საკითხი განსაზღვრავდა: თემატიკა. მამუკა ბარათაშვილი მიიჩნევს, რომ

“...მართებს ... კაცმა ავი ამბავი არ გალექსოს. თუ საა-
შიყო ლექსი უნდა, ღმერთის სააშიყო, ეკლესიის წმიდათა,
როგორც რუსთველს უთქვამს: “მას ერთსა მიჯნურობა-
სა”, ანუ “მიჯნურობა არის ტურფა”; და თუ ქალის აში-
ყობაზე გინდა, ცოლ-ქმრობის სიყვარულზედა თქვი და
იმის გზებზე, როგორც პავლე მოციქული ისწავლება და
რუსთველი ცოლ-ქმრობის სიყვარულს ისწავლება და
აქებს და ფატმანის მრუშებას სძაგებს ... ან კარგი იგავე-
ბი მოიყვანე და იმაზედა თქვი, ან კაი სწავლის ამბები
თუ კაი ამბები გალექსე, ან ომსა და ფალაენების ამბა-
ზედ თქვი, ამისთვის, რომ კაცს გააგულოვნებს, ომს მო-
ანდომებს და იარაღის ხმარებას ასწავლის, და რჯული-
სა და მეფისა და ქვეყნის მტერზე გამოსაყენებელია.” [ბა-
რათაშვილი მ., 7-8].

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მამუკა ბარათაშვილისეუ-
ლი “ლექსის” კონცეპტი მოიცავს როგორც “საღმრთოს”,
ისე “საეროს”. ე. ი. თუ ანტონისთვის “შაირი” ესაა მხო-
ლოდ საერო პოეზია, მამუკას “ლექსი” ესაა – როგორც
“იამბიკო” (მეტრი, რომელიც ჰიმნოგრაფიაში გამოიყენება
და მეტონიმიურად ჰიმნოგრაფიასაც აღნიშნავს), ისე “შაი-
რი” როგორც ფართო (საერო პოეზია), ისე ვიწრო გაგე-
ბით (ერთ-ერთი მეტრი).

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულიდან გამომდინარე,
“ლექსს” (ფაქტობრივად, პოეზიას) XVI–XVIII სს-ში სამი
სახის დიფერენციაცია განსაზღვრავს: პირველი – ესაა
“საღმრთოსა” და “საეროს” დიქოტომია: იამბიკო (მეტონი-
მიურად ჰიმნოგრაფია) – “საღმრთოა”, ხოლო “შაირი” (რო-
გორც ვიწრო, ისე ფართო გაგებით) – საერო. მეორე –
ესაა “ზღაპრისა” (“ტყუილის”) და “ამბის” (“მართლის”) დიქოტომია. ე. ი. ფიქციური ნარატივი vs ფაქტობრივი ნა-

რატივი. მესამე დიფერენციაცია წმინდად თემატურია, თემატების არასრული ნუსხა კი ამგვარი – სამიჯნურო (უკიდურესი სახით – “სამრუშო”, “ბოზობაზე თქმული”), საომარი-საფალაენო (სარაინდო), “სწავლის ამბები” (“ზნეობანი”), “საიგავო” და ა. შ. თუკი *ვეფხისტყაოსანს* XVI-XVIII სს-ის პოეტიკის ამ დიფერენციაციებს მიუყუენებთ, მაშინ ის სხვა არაფერია, თუ არა საერო ფიქციური ნარატივი მიჯნურობაზე (“სიძვაზე”) შაირის საღექსო ფორმაში.⁶ ეახტანგ VI-ის *თარგმანება* პრინციპულად უპირისპირდება *ვეფხისტყაოსნის* ამგვარ დეფინიციას:

“და აწ ამას ამაზედ ამბობს: “მომეც მიჯნურთა სურვილიო”, ვითამ გაშმაგება მუდამ სასუფეელის ნდომისათვის რომ სიკუდილამდი გამყვეს, რომ იქ ცოდეა შემომსუბუქდეს, თან ის წაეიტანო... სჭირს რუსთაველის ლექსსა სამი ესე საქმენი, სამზედ უბნობს: ერთს სამღეთოდ, მეორეს – საცოლქმროდ, მესამეს რასაც ზღაპრის მიუხეზუდეს ლექსები უთქვამს” [რუსთაველი 1975 (1712), სთ; [შანიძე, 16].⁷

ეახტანგი უარყოფს, როგორც ჩანს, გაერცელებულ მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც, *ვეფხისტყაოსანი* “მრუშებასა” და “სიძვაზე” მოგეითხრობს. არადა, ასეთი მოსაზრება რომ არსებობდა, ვიცით თუნდაც ტიმოთე გაბაშვილის *მიმოსვლის* ცნობილი მინაწერიდან.⁸

ეახტანგი ერთიმეორისგან განასხვავებს და აცალკევებს თვითონ ამბავს (ნარატივს, ვიწრო გაგებით)⁹ და მთხრობელის (ნარატორის) გამონათქვამებს, მის ცალკეულ მსჯელობებს და ა. შ., ე. ი. გამოყოფს საკუთრივ “რუსთაველის დისკურსს” *ვეფხისტყაოსნის* ამბისაგან.¹⁰

ამბავი ანუ ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის, ავთანდილისა და თინათინის მიჯნურობის ისტორია, ეახტანგის *თარგმანების* თანახმად, “საცოლქმროდ ნათქვამია”. ესაა “ზღაპარი”, რომელსაც, მიუხედავად იმისა, რომ გამონაგონია, მაინც აქვს დიდაქტიკურ-მორალისტური ღირებულება:

“რადგან სამღეთო ნახა, რომ არაეინ კითხულობდა, სოფლიოს ზღაპარს უფრო წაიკითხედედნ, სოფლიო ზღაპარი მოიგონა... ეინც იკითხვიდეს, ისწავლონ, თუ ქმარს ცოლ-

ზე როგორი სიყვარული მართებს, ან ცოლს ქმარზედ, ან ქალს რა საქციელი მართებს, ან კაცსა, ან რა მამაცს კაცს როგორ უნდა სჭირდეს მოყვრობა, თუ რაც კარგია. ამ მიზეზით დასწერა, რომ კაცმა ისწავლოს” [ვახტანგ VI, 25-26].

ვახტანგი თავიდანვე მიუთითებს, რომ *ვეფხისტყაოსნის* ნარატივი ფიქციურია. მე-7 სტროფის (“მო, დავსხდეთ, ტარიელისთვის ცრემლი გედის შეუშრობელი...”) კომენტარებისას იგი შენიშნავს:

“ამას ამისთვის ამბობს: იმ ამბავს ზღაპრად ხდის, არცა დაბადებულან და არც ვის დაბადებულს უდრის... ზღაპარია, არა იყენენ რაო. მე, რუსთველმან, გაელექსე ამთენის ტყუილის თქმისათვის ლახეარ გულდასობილმა” [ვახტანგ VI, 19-20].¹¹

მაშასადამე, ვახტანგისათვის თვითონ *ვეფხისტყაოსნის* ამბავი არანაირ ალეგორიას არ შეიცავს: ტარიელი, ავთანდილი, როსტევეანი, ფრიდონი, ფატმანი და სხვ. – კომენტატორის მრავალჯერადი განმარტების თანახმად – ფიქციური პერსონაჟები არიან, რომელნიც არაფერს აღნიშნავენ. ასევე არ შეიცავს ალეგორიას ამბის ესა თუ ის ეპიზოდი.¹² ამიტომაც ვერ გავიზიარებთ აკაკი შანიძის მოსაზრებას, რომელსაც მიაჩნია, რომ ვახტანგის *თარგმანება*

“მოგვაგონებს ღვთისმეტყველთა ცდას, იმგვარად ახსნან ძველი ებრაული მხატვრული ლიტერატურის მშვენება „ქებათა ქება“ (რომელიც ქალისა და ვაჟის სიყვარულის ხობტას წარმოადგენს), რომ თითქო შიგ ჩაქსოვილი ყოფილიყო ქრისტიანული აზრები” [შანიძე, 68].

საქმე ისაა, რომ განსხვავებით “ქება ქებათას” ალეგორიული ექსეგეისისაგან, სადაც სულამითი – ეკლესიაა, ხოლო მისი სატრფო – ქრისტე, ვახტანგის *თარგმანებაში* ალეგორიული მეთოდი არა იმდენად ამბის (story), რამდენადაც საკუთრივ მთხრობელის (ნარატორის) ცალკეული გამონათქვამების, კონცეპტებისა თუ აფორიზმების, ე. ი. მთხრობელის დისკურსის მისამართით გამოიყენება. კერძოდ, ვახტანგი “საღეთოს” უწოდებს მიჯნურობის პროლოგისეულ “კონცეპტს” [შანიძე, 20-25] და მთხრობელის ცალკეულ მორალისტურ გამონათქვამებს (“სწავლებებს”).

მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ ვახტანგის ალეგორიული ექსეგეზა მიემართება არა საკუთრივ ამბავს, არამედ დისკურსს, ე. ი. ალეგორიული არის არა იმდენად თვითონ ამბავი (*récit, story*), რამდენადაც მთხრობელის (გარკვეული აზრით, ავტორის) ნარატიული დისკურსი (*discours du récit, narrative discourse*). აი, მაგალითისათვის, როგორ განმარტავს ვახტანგი ტარიელის მოთქმას ნესტანის დაკარგვაზე:

“მოსთქვამს: ‘ჰაჰაჰა, საყვარელო, ჩემო, ჩემთვის დაკარგულო, იმედო და სიცოცხლეო, გონებაო, სულო, გულო, ვინ მოკავეთა, არა ვიცი, ხეო, ედემს დანერგულო! ცეცხლმან ცხელმან ვით ვერ დაგწვა, გულო, ასჯერ დადაგულო?’”

“ამას რუსთველი თვითონ მოსთქვამს: ‘ჰაჰაჰა, საყვარელო ჩემო, ქრისტე, ჩემთვის ცოდვით დაკარგულო!’ და კიდევ ‘იმედო და უკედაუმყოფელო, გონებაე და სულო, გულო!’” და უბნობს ადამის ცთენას: ‘არ ვიცი, თუ ის მცნების ხე ვინ მოკავეთაო, ედემს დანერგულიო’, და უბნობს ცოდვას ცეცხლად; „ამთონმა მოქმედებაა რატომ ვერ დაგწვაო, გულო, რომ ასჯელ ცოდვით დადაგულო ხარო?“ და ახლა იმაე ზღაპარს მოჰყვა” [შანიძე, 39].

როგორც ვხედავთ, ვახტანგი ფიქციური პერსონაჟის მეტყველებას განიხილავს როგორც მთხრობელის (ავტორის) დისკურსის “საფარველს”. იგი ამ დისკურსს ფიქციური ნარატივიდან (“ზღაპრიდან”) პრინციპულად გამოყოფს. საქმე ისაა, რომ *თარგმანების* ავტორისათვის “არ-ზღაპარული” არის მხოლოდ “რუსთაველის დისკურსი”, რომელიც როგორც “საღეთო”, ისე “საერო” საქმეებს გეასწავლის და ალეგორიულად საღეთო მიჯნურობაზე გვესაუბრება. ¹³ ვახტანგ VI მიიჩნევს, რომ *ვეფხისტყაოსანი* ესაა ფიქციური ნარატივი, რომელსაც დიდაქტიკურ-მორალისტური ფუნქცია აქვს (“საცოლქმროა”), მაგრამ რომელშიც თვითონ ავტორი (რუსთაველი) ქრისტეს მიჯნურობისაკენ მოგვიწოდებს. მაშასადამე, ვახტანგის თანახმად, *ვეფხისტყაოსანი* ესაა – საერო ფიქციური ნარატივი საღექსო ფორმაში, რომელიც შეიცავს რუსთაველის საღეთო ალეგორიულ დასკურსს. სწორედ ამიტომაც ის “საღეთოც”

და “საეროც” – “სიბრძნის ტბა”, ე. ი., გარკვეული აზრით, “საერო-საღვთო” ენციკლოპედია.

XVI-XVIII სს-ში მხოლოდ დავით გურამიშვილი მიიჩნევს, რომ *ვეფხისტყაოსანი* ალეგორიული ნარატივი ანუ “იგავია”,¹⁴ რომელსაც “ახსნა”, “გამოთარგმანება”, ექსეგეზა სჭირდება: “ოდესაც ბრძენმან რიტორმა შოთამ რგო იგავთ ხეო და, / ფესე ღრმაჰყო, შტონი უჩინა, ზედ ხილი მოიწეოდა. / ორგზითეუ ნაყოფს მისცემდა, ვისგანაც მოირხეოდა, / ლექსი რუსთველისებრ ნათქვამი მე სხვაგან ვერ ვნახეო და” [გურამიშვილი, 58].¹⁵

ნაციონალური ნახატივი

XIX საუკუნეში ეს რეცეპცია მთლიანად იცვლება. რუსთაველის რეცეპციისთვის განმსაზღვრელი ხდება ნაციონალიზმის იდეოლოგია: *ვეფხისტყაოსანი* აღიქმება როგორც ნაციონალური ნარატივი, ხოლო თვითონ რუსთაველი – როგორც ნაციონალური გენიოსი, რომელიც ყველაზე უფრო ადეკვატურად გამოხატავს ერის სულს, მის ისტორიასა და ყოფას. არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ პირველად რუსთაველის ეს ახალი რეცეპცია თეიმურაზ ბატონიშვილის ფილოლოგიურ ნაშრომში – *განმარტება პოემა ვეფხისტყაოსანისა* (1843 წ.) – წარმოჩინდა:

“ესე პოემა არს დიდისა მისს ქართველთა პიტიკოსისა შაერთა ნექტარისა შოთა რუსთაველისა, რომელმან შეთხზიეთა ამით ვეფხის ტყაოსანისათა მიანიჭა საუკუნო უკუდაეება თავსა თვისსა... ვეფხის-ტყაოსანი ყოველთა ქართველთა სიბრძნის მოყვარეთა შორის უმეტეს ყოველთა ზედა სხვათა შერთა თხზულებისაგან არს უმეტეს მოწონებული, ვინამდგან ქართულსა ხარაქტერსა ზედა არს შეწყობილი. ხოლო მეღექსეობასა შინა რუსთაველი არცა ბაძავს ბერძენთა, არცა სპარსთა, არამედ აქეს მას მხოლოდ აღრჩეულ ლექსთა თვისთა შეთხზვისათვის საკუთარი ქართული ხარაქტერი და ჩეულება, გინა ზნეობა” [ბატონიშვილი, 290-91].

როგორც ვხედავთ, სწორედ თეიმურაზ ბატონიშვილს ეკუთვნის ოფიციალური რუსთაველოლოგიის დღემდე ხელუხლებელი დოგმა რუსთაველის პოემის როგორც შინა-

არსის, ისე სტილის ორიგინალურობისა და ნაციონალურობის შესახებ (თეიმურაზისეული „ქართული ხარაქტერი“ ერთნაირად ახასიათებს როგორც პოემის სემანტიკას, ისე მის ფორმას – სტილს) და რომ რუსთაველი არაეის ბაძავს.

სწორედ ამიტომაც ამ პერიოდიდან მოყოლებული ძირითადად კამათობენ ვეფხისტყაოსნის “ნაციონალური იდენტობისა” და ორიგინალობის (“ავთენტურობის”) თემაზე – მტკივნეულად წამოიჭრება საკითხი პოემის წარმოშობისა და მისი “სპარსული პროტოტიპის” შესახებ. ¹⁶ უკიდურეს პოზიციებს, შესაბამისად, აკაკი წერეთლისა და ნიკო მარის შეხედულებები წარმოადგენს. პირველის თანახმად, ვეფხისტყაოსანი არა ოდენ ორიგინალური ნაწარმოებია: იგი აბსოლუტურად ზუსტად გამოხატავს ქართულ ნაციონალურ ხასიათს, უფრო მეტიც – რუსთაველი ეროვნული “ისტორიული კუთხეების” ზუსტი რეპრეზენტაციაა: ავთანდილი – იმერელია, ტარიელი – ქართლელი, ფრიდონი – ზღვისპირელი [წერეთელი აკ, ტ. 12, 94]. ძნელი არ არის ყოველივე ამის უკან “ახალი ალეგორიული ნარატივი” – “სამერთიანი საქართველო” – დაინახოთ, სადაც დასავლეთი, აღმოსავლეთი და სამუსლიმანო ანუ ოსმალოს საქართველოები ერთი მიზნით ერთიანდება. ¹⁷

მარის რადიკალური პოზიციის თანახმად, ვეფხისტყაოსნის ავტორი XV საუკუნის მაჰმადიანი მესხია, ხოლო თვითონ პოემა – სპარსულიდან ნათარგმნი, ¹⁸ ამდენად, ის ვერ ასახავს ვერც ნაციონალურ იდენტობას და ვერც “თამარის ოქროს ხანას”. ამ ორ უკიდურეს პოზიციას შორის იღია ჭავჭავაძის თვალსაზრისია, რომლის თანახმადაც, რუსთაველი – ესაა ნაციონალური ნარატივი, რომელიც, ამავე დროს, “საკაცობრიოა” – ნაციონალური უნივერსალურის რეპრეზენტაციას წარმოადგენს:

“იმ საბუთებით, რომ ტარიელი ზარმაცია, ავთანდილი წინდახედულია ... ძნელია იმისთანა მართლა სახელოვანი პოეტი, როგორიც რუსთაველია, კაცმა უბრალო ეთნოგრაფიის საჩხირ-საკედლო საქმეზედ ჩამოახდინოს ... მსოფლიო გენიოსნი მწერალნი იმიტომ არიან მსოფლიონი, რომ მათს ნახატში, რომლის ერისაც გინ

დათ, იმ ურის კაცს იცნობთ, იმიტომ რომ იგინი ადამიანის საზოგადო ტიპსა კქმნიან." [ჭაუჭაუაძე ი., ტ. 3, 166-178].¹⁹

XVI-XVIII სს-ის რეცეპციას XIX საუკუნეში არა ოდენ უპირისპირდებიან, არამედ, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, აღარ ესმით პოემის ამგვარი რეცეპციის წინამძღვრები:

“ვახტანგ მეფე, დიდი შესანიშნავი ისტორიული პირი, კაცი ბრძენი და განვითარებული მწიგნობარი, გულდაწყვეტილია “ვეფხვის-ტყაოსანზე”, რომ მისი აზრი ხალხმა ვერ გაიგო და მით მასზე ცუდი ზედ-მოქმედება აქვსო. ფატმანისაგან გატაცებულმა ქალებმა ფერუმარილის ხმარება ისწავლეს და კეკლუცობას მიჰყვეს ხელი და საზოგადოთ ხალხმა ტრფიალების მოედანზე ძალიან თამამად დაიწყო ნაეარდო. და ეს სულ მითი მოსდით, რომ ნამდვილი აზრი “ვეფხვის-ტყაოსნისა” მათთვის გაუგებარი რჩებაო. მოუნდომებია თვითონ ახსნა “ვეფხვის-ტყაოსნისა” საღმრთო მეტყველების კეალობაზე და მისთან-მისთანა დასკენა გამოჰყავს, რომელიც რუსთველს აზრადაც არ მოსვლია.” [წერეთელი აკ., ტ. 12, 86].

არადა, განსხვავებით ვახტანგის “თარგმანისაგან”, *ვეფხისტყაოსნის* ამბის ალევორიული განმარტება სწორედ XIX საუკუნეში იწყება – საქმე ისაა, რომ, ამ ახალი რეცეპციის თანახმად, *ვეფხისტყაოსანი* ნაციონალური ნარატივია ორი მიზეზის გამო: პირველი ისაა, რომ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, *ვეფხისტყაოსანი* ხსნასა და გაათავისუფლებაზე მოგვითხრობს, და ეს ამბავი მომავალზე პროეცირდება.

არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ნაციონალური ნარატივისა და *ვეფხისტყაოსნის* ამგვარი გაგება ესქატოლოგიურ-მესიანისტურია. სწორედ ამ ნარატივთანაა დაკავშირებული გმირის, მხსნელის (მესიის) ძიება, რომელიც უნდა მოვიდეს, რათა იხსნას და გაათავისუფლოს ქვეყანა, სამშობლო: “მაგრამ იმედი, ცის ნიჭი, / რომ გამიელვებს გლახ გულსა, / თავი ტარიელ მგონია, / ოცნებით გარემოცულსა. // ვუხმობ ფრიდონს და ავთანდილს, / მხარი-მხარს მივსცეთ, ხელი-ხელს, / ნესტან დარეჯან ქაჯებს ჰყავს, / მოელის ტურფა გამომხსნელს!” [წერეთელი აკ., ტ. 2, 174-175].

აკაკისთვის *ვეფხისტყაოსანი*, უპირველეს ყოვლისა, – ესაა ნაციონალური ნარატივი, რომლის უკვდავება ერის გენეალოგიურ განგრძობადობაშია – *ვეფხისტყაოსანის* შთამომავლობა შეინარჩუნებს, მაგრამ, თავის მხრივ, *ვეფხისტყაოსანიც* ფიზიკურად, შეიძლება ითქვას, ბიოლოგიურად ერთეობა ამ შთამომავლობის წარმოქმნასა და შენარჩუნებაში – პოემის მიძღვნის შემდეგ თამარი იძლევა ორმაგ დაპირებას: “ბრძანა: ‘გმადლობ, ვერ გადვიხდი, / როგორც მეფე, დღეს შენს ვალსა, – / უკვდავების მოსახვეჭად / მიგაპირებ მომავალსა! ...’ // მიუბრუნდა მერე იქ მდგომ / ნესტანსა და თინათინსა: / ‘თქვენ გილოცავთ ამ ქვეყნიურ / სიყვარულს და შეება-ღბინსა! // გიანდერძებთ საქმროდ ყველას / ტარიელს და ავთანდილსა, რომ ქართველი ქართველ გმირად / გამოზრდიდეს შვილიშვილსა!’ // ეს რომ ბრძანა, ნათლის სვეტად / გადმოეშვა ცისარტყელა... / აიტაცა შუქმა შუქი / და მას გაჰყვა თანე ყველა!...” [სიზმარი, წერეთელი აკ., ტ. 2, 386-387].²⁰ საგულისხმოა, რომ ლექსში *რუსთაველის სურათზე* რუსთაველი შედარებულია ძველი აღთქმისეულ ცისარტყელასთან: “შენ ნიშნად უკვდავებისა / ერს მოვლენიხარ განგებით, / ვით ცისარტყელა წარღვნისა – უცნაურისა ქანგებით” [იქვე, 101]. აქვე შევნიშნავთ, რომ ორივე შემთხვევაში აკაკი ძველი აღთქმის ხატ-სიმბოლოს იყენებს, რაც სრულიადაც არ არის შემთხვევითი: ცისარტყელა ამ ორივე შემთხვევაში ცოტათი უფრო მეტია, ვინემ ოდენ ლიტერატურული კლიშე: ესაა ბიბლიური აღუზია, რომელიც თავის ადგილზეა – ცისარტყელა *შესაქმეში* (9, 14) ხომ სწორედ იმის ნიშანია, რომ ღმერთი აღარასოდეს გაანადგურებს კაცთა მოდგმას. *სიზმარშიც* ცისარტყელა, წესით, ქართველი ერის ფიზიკური უკვდავების ნიშანი უნდა იყოს, რომელიც, თავის მხრივ, *ვეფხისტყაოსნის* უკვდავების გარანტიაა, ხოლო ეს უკვდავება – ერის ბიოლოგიური რეპროდუქცია – მთლიანად *ვეფხისტყაოსანზეა* დამოკიდებული. ასეთია *ვეფხისტყაოსნის* აკაკისეული ბიო-ნაციონალური წაკითხვა.

მეორე მიზეზი, რის გამოც *ვეფხისტყაოსანი* ნაციონალური ნარატივია და რაც აკაკის *სიზმარში* სავსებით

ნათლად იკვეთება, ისაა, რომ რუსთაველის პოემა, მართალია, აბსოლუტურად ზუსტად გამოხატავს ერის სულს, მის არსებას, მაგრამ ამავე დროს იგი თავისი ეპოქის – თამარის ოქროს ხანის – რეპრეზენტაციაა. ეს თვალსაზრისია გამოხატული ვაჟა-ფშაველას სტატიაში *ვეფხისტყაოსნის შესახებ (ორიოდე სიტყვა პასუხად ბ-ნ ა. ხახანაშვილს)*:

“...რომ რუსთაველი არ გეიხატაედეს თანამედროვე ეპოქას, ოქროს საუკუნეს, რომელიც იაღბუზიებით ქედმოღერებული სდგას მთელს საქართველოს ისტორიაში, არ აძლევდეს პასუხს უმთავრესს იმ საუკუნის კითხვაზე, მაშინაც კი ვერ ვიტყვოდით, რომ ტარიელის ამბავი უცხოეთიდან არის შემოტანილი, იმდენად ქართულია ‘ვეფხისტყაოსანი’, იმდენად ამოღებულია ქართველის გულიდან, იმდენად გამომხატველია მთელი ერის არსებისა ... ნუთუ რუსთაველი ერს არ ეკუთვნის და ერის ღვიძლი შვილი არ არის ... ნუთუ თამარის დიდებული ეპოქა, თავის გამოწინილ ისტორიულ პირებით, მჩქეფარე, გამარჯვებული ცხოვრება, არ აღაფრთოვანებდა შოთას ... არ აძლევდა მასალას ტიპების შექმნისას, შინაარსს ‘ვეფხისტყაოსნისათვის?’” [ვაჟა-ფშაველა, ტ. 5, 99].

მეტიც, პოემაში შეიძლება ამოვიკითხოთ “ოქროს ხანის” უმნიშვნელოვანესი ისტორიულ-პოლიტიკური რეალიები:

“ვგონებ, რომ ერის თქმულებაზედაც თვით ეპოქა მოქმედობს და ამიტომ ხდება, რომ ერის შესანიშნავის საუკუნის შესანიშნავს მოვლენას ამბად, ზღაპრად, ან ლექსად გამოიტყვის ხოლმე. შოთას ‘ვეფხისტყაოსანში’ ეხედაეთ იმ საჭირბოროტო კითხვას, გარდა ნათელ საქმეებისა მაშინდელ მხედრობისას, რომელსაც ისტორიაც მოგვითხრობს: მოწვეით თუ არა ქართველებს უცხო ტომის კაცი თამარის მეუღლედ. შოთას გული, როგორც მოწინავე კაცისა, ამ საკითხაით უნდა ყოფილიყო გამსჭვალული. მოწვევა უცხოელისა თამარის მეუღლედ ორმაგად შეურაცხყოფელი იყო შოთასი: ერთი, რომ ერისა, თავის ქვეყნისათვის სასარგებლოდ არ მიიჩნევდა ამას მისი სალი გონება და მაშასადამე, იტანჯებოდა მისი ეროვნული გრძნობა; მეორე, ამ მოწვევით პატრონი უნდებოდა მის ხელმძღვანელს, მაშასადამე, იტანჯებოდა მისი პირადი გრძნობა სიყვარულისა” [ვაჟა-ფშაველა, ტ. 5, 99-100].²¹

როგორც ვხედავთ, ნაციონალურ ნარატივს ორი ურთიერთგადაჭდობილი და დაუცილებელი განზომილება აქვს: პირველი – ესქატოლოგიურ-მესიანისტურია, რომელიც გმირსა და მხსნელს მომავალში მოელის, ხოლო მეორე – “დაკარგულ სამოთხეზე”, ანუ თამარის დროინდელ “ოქროს ხანაზე” მოგვითხრობს, რომელიც შორეულ წარსულში იყო. ამ ორი პლანის ერთიანობა კი ამით გამოიხატება: მუდამ არსებობს იმედი, რომ “ოქროს ხანა” შეიძლება გამეორდეს. ²²

დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ ნაციონალური ნარატივის თავწყარო ბიბლიურ-ქრისტიანული ნარატივია, რომელიც გვიყვება როგორც დასაბამსა და სამოთხეზე, ისე მეორედ მოსვლასა და მომავალზე. *ვეფხისტყაოსანი*, XIX ს-ის ამ ახალი რეცეპციის თანახმად, “ძველი აღთქმაა”, რომელიც, ერთი მხრივ, დაკარგულ სამოთხეზე მოგვითხრობს, მაგრამ, მეორე მხრივ, გმირის – მხსნელის (მესიის) მოსვლასა და ქვეყნის გათავისუფლებას წინასწარმეტყველებს. ²³

ბადაქტიონის “ახალი ხუსთაველი”:

ღხო – ხევოლეცია – მესიანისტუხი ნახატივი

კითხვაზე, თუ რას ნიშნავს გალაკტიონის “ახალი რუსთაველი”, პასუხის გასაცემად 1927 წლის კრებულს უნდა მივმართოთ. საქმე ისაა, რომ სწორედ 1927 წლის კრებულში შემოდის ისეთი თემები, როგორცაა “ჩვენი ეპოქა,” “ჩვენი დრო”, ე. ი. – “ახალი ეპოქა”, “ახალი დრო” (“ახალი დღე”) და “ძველი ეპოქა”, “ძველი დრო” (“ის დრო”). აი, შესაბამისი მაგალითები: “ჩვენი დროც ისევ რუსთაველს ელის” (*ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის*), “ახალ მერნების მსუბუქი წყება / დგას ჩვენი დროის კართან ვედრებით...” (*ახალ მერნების წყება*), “ძველი ხელეები წყდება კალიპსოს, / მიჰქრის მხედარი აპოკალიპსოს.” (*ძველი ხელეები წყდება კალიპსოს*), “ახალ გრიგალებს ეწირავთ სიცოცხლეს / ჩვენ, პოეტები საქართვე-

ლოსი!...” (ჩვენ, პოეტები საქართველოსი), “წიწამურთან რომ მოკლეს ილია, / მაშინ ეპოქა დამთავრდა დიდი, / ძველი სიმღერა და იდილია...” (წიწამურთან რომ მოკლეს ილია), “დრო ხედავს ახალ გზისკენ გადახრას, / სიცოცხლეს ახალ მიდამოიდან.” (პოემა ვეფხისა), “მსოფლიო ახალ დღეს მოესწრო, / ...// ამ ქაოსიდან მოველინა ახალი მუზა / ყველაფერს...” (კოსმიური ორკესტრი), “მე ვდგეპარ მთაზე, მე ვდგეპარ მარტო, / გართული ახალ სანახავითა, / რითი გაგართო, როგორ გაგართო? / ჩემო იარაღი, ის დრო წაეიდა!” (“ჩემო იარაღი”), “გაჩნდა წუხილი ეფემერიდის / და რუსთაველიც იმ დღის არ არის? // .../ ძველი თაობა თანდათან მიდის, / როგორც წუხილი არაგვის კიდის, / როგორც ძახილი ეფემერიდის.” (როგორც წუხილი არაგვის პირის), “აპოკალიპსის გადაიმსხვრა კლდეებზე ცხენი, / ამოტივტივდა ხვეულების უბიდან უბე... // ...გადაირღვევა ნაპირები ... და გადალექავს / ძველს, ეხლა მაინც დაღუპვის ღირს კაცობრიობას.” (გუბე) და ა. შ.

ჩვენი დრო სავსებით ნათლად აღნიშნავს ახალ რევოლუციურ ეპოქას: “ქვეყანა ცეცხლმა შორს გაიწვია / და დროს დაარქვა რევოლუცია.” (ძველი ხელები წყდება კალიპსოს).²⁴ “დრო ელის”, ცხადია, მეტაფორაა, მაგრამ აქ მნიშვნელოვანია არა უბრალოდ “დრო ელის”, არამედ ის, რომ “ჩვენი დრო ელის” – აბსოლუტურად ახალი რევოლუციური ეპოქა ელის ახალ რუსთაველს. მაშ ასე, ახალი რუსთაველი, ჩვენი აზრით, ესაა როგორც თავად ახალი პოეტი, რომელიც რუსთაველს გაუტოლდება, ისე ახალი აპოკალიპტურ-მესიანისტური ნარატივი (“რუსთაველი” კი არის “ძველი” – კლასიკური, მაგრამ ასევე მესიანისტური ნარატივი). 1927 წლის კრებულში ამ “ახალი ნარატივის” აგების ორი გზა იკვეთება: პირველი ესაა “რუსთაველური” დისკურსი (ჩვენი დრო ისევე რუსთაველს ელის, პოემა ვეფხისა), მეორე – რევოლუციური ეპიკური დისკურსი (პოემა ჯონ რიდი, ქარი ამწვეი ფარდის, აღმოსავლეთი, პოეტის შეხვედრა მოჩვენებასთან რევოლუციის მუზეუმის წინ 7 ნოემბერს, 1927 წ.,²⁵ გრიგალი და ა. შ.). განსაკუთრებული აღნიშ-

ენის ღირსია კოსმიური ორკესტრი, რომელშიც მოცემულია “რუსთაველური” და “რევოლუციური” დისკურსების გაერთიანების ცდა. თუ “ახალი დროისა” და “ახალი ნარატივის” ურთიერთმიმართების საკითხს უფრო ფართო – მოდერნისტულ-აევანგარდისტული – პერსპექტივიდან შევხედავთ, აუცილებელი გახდება ისეთ მაგალითებზე მითითება როგორებიცაა ბლოკის *Возмездие, Скифы* და, განსაკუთრებით, *Двенадцать*, აგრეთვე, მაიაკოვსკის რევოლუციური ეპოსი, რომლებიც, გალაკტიონის რევოლუციური ეპიკური დისკურსისათვის პარადიგმული ტექსტებია: გალაკტიონის პოემა *ჯონ რიდი* (და არა მხოლოდ ეს ნაწარმოები) სწორედ აევანგარდისტული და რევოლუციური ბლოკისა და მაიაკოვსკის ათვისების ცდაა. აღსანიშნავია, რომ ბლოკთან პარალელი ცალსახად გატარებულია თავად გალაკტიონის მიერ: “თოვლიანი ამინდები. / ქიშკრები ნევასთან. / უდაბური პეტერბურგი; / სმოლნი. / ‘თორმეტნი’ – ალექსანდრ ბლოკის, / ‘რამდენიმე დღე პეტროგრადში’ – ჩემი...” (*ჯონ რიდი*).

მაგრამ, ამავე დროს, არ უნდა დავივიწყოთ არც საკუთრივ ქართული 20-იანი წლები: ფრაზაში “ჩვენი დროც ისევე რუსთაველს ელის”, რა თქმა უნდა, ძალიან მნიშვნელოვანია ის ე.ე, რომელიც კორელაციაშია გიორგი ლეონიძისეულ “რუსთაველურ-ყივჩაღურ” ლექსთან *ყივჩაღის კაემანო*: “ი ს ე ე აღვსდექი...” – (როდის მოხდა ეს ის ე ე აღ დ გ ო მ ა – მაშინ, “...მიწურვილ იყო / როცა ზაფხული რუსთაველისა?” თუ მერე?) – აქ ღებება რუსთაველის რეცეპციის საკითხი რევოლუციურ და ანექსიის შემდგომ 20-იან წლებში გალაკტიონთან, გ. ლეონიძესთან, გ. რობაქიძესთან (“*ყივჩაღეთს ვიყავ...*”) ²⁶ და სხვ. ე. ი. ამ “ახალ ნარატივს”, რომელიც რუსთაველს დაუკავშირდება, ბევრი ეძებს – ეს, როგორც ჩანს, “დროის შეკვეთაა”. ²⁷

რუსთაველის რეცეპციას XX საუკუნის 20-იან წლებში, ცხადია, ნაციონალური იდეოლოგია განსაზღვრავს. მაგრამ, ამავე დროს, ეს რეცეპცია საკმაოდ მნიშვნელოვან “ახალ” კონტექსტში მოიაზრება – როგორც აღვნიშნეთ, ესაა “ახალი დროის”, “ახალი ეპოქის” თემები: რე-

ვოლუციური ეპოქა ელის “ახალ რუსთაველს” – ახალ რევოლუციურ პოეტს და “ახალ ნარატივს” (რუსთაველი, ცხადია, მეტონიმიურად პოემასაც აღნიშნავს). ეს “ახალი ნარატივი” ყველაფერთან ერთად მეტანარატიულობითაც ხასიათდება: ესაა ნარატივი არა უბრალოდ დროის, არამედ ნარატივის შესახებაც. საზოგადოდ, მეტანარატიულობა და მეტატექსტუალობა რუსთაველის რეცეპციას აკაკიდან მოყოლებული ახასიათებს – *სიზმარში* (“ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში...”) რუსთაველი ისეთივე პერსონაჟია როგორც თინათინი და ნესტან-დარეჯანი. ლექსში *ჩვენი დრო ისევე რუსთაველს ელის* გალაკტიონი იმეორებს ამ ხერხს. მაგრამ, თუ აკაკის *სიზმარში* ისტორიული და ლიტერატურული სახელების მეშვეობით “იდეალური საქართველოს” ქრონოტოპოსის რეპრეზენტაცია ხდება, *ჩვენი დრო ისევე რუსთაველს ელის* თვითონ რუსთაველის “მეორედ მოსვლას” ელოდება, რუსთაველი ჯერ არ ჩანს – აკაკის პესიმისტურ ვიზიონს აქ გალაკტიონის ოპტიმისტური “აპოკალიპტიკა” ანაცვლებს. კიდევ ერთი სხვაობა: ლექსში *ჩვენი დრო ისევე რუსთაველს ელის* აკაკისეული “ბიო-ნაციონალური” წაკითხვა *ვეფხისტყაოსნისა* უგულებელყოფილია – *ვეფხისტყაოსანი*, გალაკტიონის მიხედვით, “აღმოსაველურობის” რეპრეზენტაციაა: “არაბეთიდან მოსული მონა / სდგას, მოიტანა შორით ფარისი / და სპარსეთიდან ლექსების კონა, / მიმოდის, როგორც ტოტი ქარისი. / შორეულ დღეებს მახლობლად უზის / მცოდნე ჰაფიზის, მცოდნე გაზელის...”.²⁸ კიდევ უფრო გაძლიერებულია აღმოსაველურობაზე მითითებები *პოემა ვეფხისაში*.

“ვეფხისტყაოსანს” შეინახავს აღმოსაველეთი,
 პერგამენტების შეინახავს ჩრდილი კეთილი,
 პალმის ფოთლებზე დაწერილი სისხლიან ცრემლით,
 ან სპილოს ძვალზე სასოებით ამოკეეთილი ...

პოემა ვეფხისა არის ნარატივი *ვეფხისტყაოსნის* გენეზისისა და გადაცემის, მისი შენახვისა და, გარკვეული აზრით, გადარჩენის შესახებ. ამავე დროს, *ვეფხისტყაოსანი* აქ წარმოდგენილია როგორც ტექსტი-სამყარო: “ცას,

დედამიწას, ადამიანურს / 'ვეფხისტყაოსნის' სტრიქონებში ვხედავ არეულს."

რუსთაველის პოემა არ მიეკუთვნება რომელიმე კონკრეტულ ქრონოტოპოსს. იგი, ერთი მხრივ, ინახავს არქაულ პლასტებს (მაგ: ხსოვნას ინდო-ირანელების გაყოფის შესახებ: "ან ისევ სამხრეთ-დასავლეთით წავლენ ზენდები, / ან ისევ სამხრეთ-აღმოსავლეთს – ინდოთა ჩანგი..."), მაგრამ, მეორე მხრივ, სრულიად მოდერნულია: "შეხედეთ: ქვებიც გადმომსხდარან მოსმენად მშვიდი; / .../ აქ ძველი არის ყველაფერი, როგორც სანსკრიტი, მაგრამ ახალი მუდამ, როგორც აღმოსავლეთი... // გაფრინდნენ თვალწინ უდაბნოთა ბედუინები / .../ ახალ მხარეთა გაჩნდა სახელი, / მან არ წაშალა იმ ხმათა დარგი, / მუდამ ყველაზე უფრო ახალი / და უფრო კარგი". "ახლისა" და "ძველის" ეს დიალექტიკა "ნაწილისა" და "მთელის" ოპოზიციას ეფუძნება, სადაც "ნაწილი" – სანსკრიტი – ძველია, ხოლო "მთელი" – აღმოსავლეთი – ახალი.²⁹

პოემა ვეფხისას მიხედვით, ვეფხისტყაოსანი ესაა ტექსტი, რომელშიც ასახულია დროისა და სივრცის ტოტალური მთლიანობა, რაც სხვა არაფერია, თუ არა "აღმოსავლეთი". გალაკტიონის 1927 წ. კრებულის "აღმოსავლეთი" ერთდროულად გვაგზავნის როგორც რუსული მოდერნიზმის ტოპიკასთან (ქრესტომათიული მაგალითები: ანდრეი ბელის *პეტერბურგი*, ბლოკის *სკეითები* და ა. შ.), ისე 20-იანი წლების რევოლუციურ-პოლიტიკურ დისკუსთან ("რევოლუციური აღმოსავლეთი") და შესაბამის რეალობასთან (ევროპაში მარცხის შემდეგ პერმანენტული რევოლუციის გადატანის ცდა ევროპიდან აზიაში: ირანსა, მონღოლეთსა თუ ჩინეთში და ა. შ.)³⁰ – კიდევ ერთხელ უნდა გაეხაზოთ, რომ სწორედ რევოლუციურობის გამოა გალაკტიონთან "აღმოსავლეთი" ასეთი "ახალი". აღსანიშნავია ისიც, რომ 1927 წლის კრებულში "აღმოსავლეთის" პარალელურად "აზიის" ხატიც გვხვდება, რომელიც, ცხადია, მეტონიმიურად (*pars pro toto*) აღმოსავლეთს აღნიშნავს: "აღმოსავლეთში / ცეცხლმოდებული დღეა მკათათვის, / იწვის აზია, იწვის აფრიკა..." (აღმოსავლეთი), "ჩვენ აზია ვართ, მაგრამ ევროპა / ხშირად გვაგონებს

მწარე სიტყვას – პატიოსნება!" (*ჩვენ აზია ვართ*).³¹ ევროპა ამ კონტექსტში აღნიშნავს "იმპერიალიზმსა" და "კაპიტალიზმს" ("პატიოსანი არის მხოლოდ ევროპის კრეუნი! / მას ყელამდე აქვს ყველაფერი და ჩვენ კი გვიჭირს – *ჩვენ აზია ვართ*), ხოლო "აზია" ("აღმოსავლეთი") – "კოლონიურობასა" და "რევოლუციურობას".³²

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულიდან გამომდინარეობს, რომ "ახალი ნარატივი" – ესაა ნარატივი "ახალი დროისა" და "რევოლუციის" (რაც ერთი და იგივეა: "და დროს დაარქვა რევოლუცია") შესახებ, რომელიც, ამავე დროს, კორელაციაშია "ძველ ნარატივთან". "ძველ ნარატივში" – *ვეფხისტყაოსანში* – თავის მხრივ, რეპრეზენტირებულია დროისა და სივრცის მთელი ტოტალობა – არქაიკაც, კლასიკაც და მოდერნიც. ამ ტოტალურ ქრონოტოპოსს, რომელსაც "აღმოსავლეთი" ეწოდება, იმავდროულად მიეწერება "დასავლური კონოტაციებიც": "...სულ ახალი დროის ჰამლეტი – / ...დგება იღვიძებს აღმოსავლეთი. / მას არ აშინებს ცეცხლის ფანტელი / .../ არც მომავალი ბარიადები. / დახეტილობს ცეცხლის ამური / .../ მან მოიარა ყველა ქვეყნები / და ინახულა აღმოსავლეთიც" (*აღმოსავლეთი*) ...³³ სწორედ იმიტომ, რომ რუსთაველი არის *აღმოსავლეთის* რეპრეზენტაცია, ის "იმ (ძველი) დროისაცაა", მაგრამ თავის თავში "ახლის" შესაძლებლობასაც მოიცავს.

ამ "ახლისა" და "ძველის" დიალექტიკის მაგალითია *კოსმიური ორკესტრი*, რომელშიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გალაკტიონი რევოლუციური ეპიკური დისკურსისა და რუსთაველური დისკურსის გაერთიანებას ცდილობს: "მსოფლიო სხივების და ცეცხლის ღეროთა, / მსოფლიო ღელეებზე და ქარზე მღეროდა, / მსოფლიო ნგრევათა კელაე მოწმე გაეხდებით...// ყველა სახელებში მხოლოდ რუსთაველი / იხსნის განსაცდელით მრავალ საუკუნეს, / იგი უძლეეია და მზის ის თაველი, / რომელს მონობისთვის გზა ვერ დაუღუნეს." ამ გაერთიანებას კიდევ ერთი თემატური ტოპოსი უდევს საფუძვლად – ესაა "ნგრევის" აპოკალიპტური ტოპოსი, რომელიც უკავშირდება ხსნიისა და გადარჩენის პერსონალურ-ბიოგრაფიულ მ ე ს ი ა ნ ი ს -

ტ უ რ ნ ა რ ა ტ ი ე ს: “რა საოცარი დასრულდა წლები! / მეფეთა წყება გაჰქრა, ვით ლანდი, // ...ეკლიან გზაზე დაეცა ბევრი, / მხოლოდ მე ერთი გადაერჩი მგზავრი, / რომ გამომეველო ჯერ არსმენილი / ქარტეხილები ცეცხლთა ფენისა / და მომეტანა საქართველოში / სიმღერა ქვეყნის გადარჩენისა!” (*პროლოგი ასი ლექსის*).

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის “ახალი ნარატივი” არის პიროვნული გადარჩენისა და ქვეყნის ხსნის მესიანისტური “ამბავი”. მაგრამ, თავის მხრივ, “ძველ ნარატივსაც” ძალუძს ხსნა (“ყველა სახელებში მხოლოდ რუსთაველი / იხსნის განსაცდელით მრავალ საუკუნეს...” – სწორედ ეს თვისება – მესიანურობა (ხსნა და გადარჩენა) აერთიანებს როგორც “ძველ”, ისე “ახალ” ნარატივებს. მაგრამ ეს თვისება მათ სწორედ იმიტომ აქვთ, რომ როგორც ახალი, ისე ძველი ნარატივი მოგვითხრობს ხსნისა და გადარჩენის შესახებ. აღსანიშნავია ისიც, რომ ნარატივის გადაცემა, მისი ტრანსლაცია, გალაკტიონის მიხედვით, სხვა არაფერია, თუ არა მისი შენარჩუნება, გადარჩენა ყოველ კონკრეტულ ქრონოტოპოსში: “მას რაინდული ჰქონდა სული, სავსე ანთებით, / ლაშქართ მრავალი აღტაცება მისდევდა თანა, / საგანძურებში დაგროვილი ფოლიანტებით, / სადაც იწვოდა პოეზიით მდიდარი ხანა. / რაც ამ ხანაში არის მთავარი / და რაც ყველაზე უფრო შორია, / ეს: გადამრჩენი წვიმას ყავარი, / რითაც ინახავს ძველს ისტორია” (*პოემა ვეფხისა*). “რუსთაველის” როგორც ნარატივის გადარჩენა იმის მაუწყებელია – “რომ სულ შემთხვევით ჩამარხულებს და ჩაკალულებს / ჩვენ აღმოვაჩინეთ ძველი დროის ძველ წიგნსაცავენს, / ომიანობის გამო სადმე გადანახულებს” (*პოემა ვეფხისა*).

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულიდან გამომდინარე, კიდევ ერთხელ უნდა გავიმეოროთ, რომ “ახალი რუსთაველი” ნაციონალურ-რევოლუციური ახალი მესიანისტური ნარატივის შექმნის ცდაა. ³⁴ *ვეფხისტყაოსანი* – ესაა “ძველი მესიანისტური ნარატივი”, ახალი რევოლუციური დრო კი ელის “ახალ რუსთაველს”, “ახალ მესიას”. მაშასადამე, თუ XIX საუკუნის ნაციონალური ნარა-

ტივი, რომელიც პროეცირდება *ვეფხისტყაოსანზე* – ესაა “ძველი აღთქმა”, რომელაც წინასწარმეტყველებს გმირის (მესიის) მოსვლასა და ქვეყნის გადარჩენას, “ახალი რუსთაველი” – “ახალი აღთქმაა”, რომელიც ქვეყნის გადარჩენის “კარგ ამბავს” გვახარებს და რუსთაველის მეორედ მოსვლას წინასწარმეტყველებს.

1927 წლის კრებულის შემდეგ თითქმის ყველა ეს თემატურ-მოტივური თუ კონცეპტუალური კომპლექსი თავს იყრის გვიანდელ *მშვიდობის წიგნში*, რომლის წერა გალაკტიონმა II მსოფლიო ომის შემდეგ დაიწყო და რომელზეც დაახლოებით თერთმეტი წელი მუშაობდა (1945-56 წწ.). ამ პოემაში მოდერნისტულ პოეტიკას სოცრეალისტური ნეოკლასიციზმი ანაცვლებს, ხოლო რევოლუციას – ომისა და მშვიდობის თემატიკა. პოემის მთავარი გმირები ტარიელი და თამარი არიან, რითიც კიდევ ერთხელ ხდება “ისტორიული” და “ლიტერატურული” პლანების გაერთიანება-გათანაბრება. პოემა *მშვიდობის წიგნი* მოგვითხრობს “მშვიდობის წიგნის” დაკარგვისა და დაბრუნების შესახებ: *mise en abyme*-ს³⁵ მეშვეობით აქ ზღერული სახითაა გამოხატული მეტანარატიულობა და მეტატექსტუალობა.

მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ, როგორც ჩვენი წიგნის დასაწყისში უკვე აღვნიშნეთ, გალაკტიონი *მშვიდობის წიგნით* ცდილობს *ვეფხისტყაოსნის* თავიდან დაწერას.³⁶ *მშვიდობის წიგნი* გვაუწყებს, რომ რუსთაველი უკვე მოვიდა.³⁷

გალაკტიონის შემდეგ

XVI–XVIII სს-ში რუსთაველის პოემა აღიქმებოდა როგორც საერო ფიქციური ნარატივი (“ზღაპარი”), რომელიც ამავე დროს “სიბრძნის ტბაა”. ამიტომაც ის “სადღეთოდაც” მოიხმარებოდა და “საეროდაც” – “ორგზითვე ნაყოფს მისცემდა” (როგორც აღვნიშნეთ, ეახტანგი თავის *თარგმანებაში* არაერთხელ მიუთითებს, რომ პოემის ესა თუ ის ადგილი “სადღეთოცაა” და “საეროც”).

ამავე დროს *ვეფხისტყაოსანს* პირდაპირი აზრით რიტუალური დანიშნულება ჰქონდა ქორწილის დროს, როგორც ამას თეიმურაზ II-ის *სარკე თქმულთა* (დღისა და ღამის გაბაასება) გვამცნობს:

“შეფის წასვლის წინ ატეხონ ხმა-მაღლათ თვით მაყრულები,
თქვან მუნასიბი ლექსები ბრძენის რუსთელისგან თქმულები...”

[თეიმურაზ II, 59];

“მემაყრულეთ თქვან რუსთელისა მუნასიბები ქებისა,
ადგეს უჯიბი მაყრითურთ, გვერდთა მხლებელი შეფისა...”

[იქვე, 65];

“ქალი მათ მორთონ ხელახლა იაღქნით ჯიღებიანი,
მას იარალი შეასხან მარგალიტისა თელიანი,
გვირგვინს დახურვენ თავზედა, ისევე არს პირ-ბადიანი,
ცხენს შესვამს მეფე დედოფალს, შინ მიჰყავს მაყრულიანი.

მოაგონდეს რუსთელის ლექსი, შემოსძახონ წამ ასია:
‘მოიყვანეს იგი პირ-მზე’ და შემდგომი ამისია.
მთქმელი არის მადრიელი მომძახლისა, ბანისია,
ჩიროხოანს დაანთებენ, დრო დაეცეს ღამისია.”

[იქვე, 67].

ამიტომაც სავსებით მართებული იქნება, თუ ვიტყვი, რომ *ვეფხისტყაოსანს* XVI–XVIII სს-ში “საერო ბიბლიის” მნიშვნელობა მიენიჭა: თუ ჯერისწერას ეკლესია განაგებდა, ქორწილი უკვე *ვეფხისტყაოსანის* საკრალური ქრონოტოპოსი იყო (ამიტომაცაა მნიშვნელოვანი მისი მოხსენიება ე. წ. *მზითვის წიგნებში*), რაც სრულიად ადეკვატურია რუსთაველის პოემის ესქატოლოგიისა: *ვეფხისტყაოსანის* საზრისი და ტელოსი ხომ ქორწილია – ამიტომაც მოიხმარებოდა ის “საეროდ” და “საცოლქმროდ”. მაგრამ ამავე დროს ამ “ზღაპარში” ქორწილის საკრალური საზრისიც გამოსტყვიოდა, რასაც არა ოდენ ვახტანგ VI გრძნობდა, არამედ ის საეკლესიო პირნიც, რომლებმაც *ვეფხისტყაოსანის* არაერთი ნუსხა გადაწერეს (ტფილელი მიტროპოლიტი იოსებ სააკაძე, რომელიც, ანტონ I-ის აზრით, “ამაოდ დაშერა”, მღვდელი იესე ტლაშაძე და სხვ.). მაშასად

დამე, *ვეფხისტყაოსანი* არა ოდენ საერო ენციკლოპედიაა, ³⁸ რომელიც საღვთო სიბრძნესაც შეიცავს, არამედ “ეტიკეტის წიგნიცაა”, რომელსაც გარკვეული სოციალური ფუნქცია აქვს და რომელიც მთლიანად ინტეგრირებულია XVI–XVIII საუკუნეების ყოველდღიურობაშიც: გაეხსენოთ ტიმოთე გაბაშვილის რისხვიანი ინვექტივა, რომლის თანახმადაც, *ვეფხისტყაოსანმა* ქართველ ქალებს კოსმეტიკის გამოყენება ასწავლა. ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, არ შეეცდებით, თუ XVI–XVIII საუკუნეების ქართულ კულტურას *ვეფხისტყაოსნის* ცივილიზაციას ვუწოდებთ. ცხადია, რომ ამ ცივილიზაციაში ისევეა ჩართული არისტოკრატია (და გარკვეული აზრით, სამღვდლო წოდებაც), რომელიც უზრუნველყოფს პოემის ტექსტის გადაწერასა და შენახვას, როგორც “უბრალო” ხალხი (რაზეც ორალური *ვეფხისტყაოსანი* – ე. წ. ხალხური ტარიელიანი მიუთითებს).

როგორც ვნახეთ, XIX საუკუნეში ეს რეცეპცია მთლიანად იცვლება. რუსთაველის რეცეპციისთვის განმსაზღვრელი ხდება განმანათლებლური ნაციონალიზმის იდეოლოგია. ამ ახალი რეცეპციის თანახმად, რუსთაველის პოემა არა ოდენ თამარის დროინდელ ოქროს ხანას ასახავს, არამედ იმის იმედსაც იძლევა, რომ ეს ხანა მომავალში ისევ გამეორდება – როცა მსხნელი და გმირი ქვეყანას გაათავისუფლებს. ნაციონალური ნარატივის ამ შემთხვევას შეიძლება ნაციონალურ-განმანათლებლური ნარატივი ვუწოდოთ.

XX საუკუნის 10-20-იანი წლებიდან ნაციონალურ-განმანათლებლური ნარატივი ტრანსფორმაციას განიცდის. როგორც წინა თავში უკვე აღვნიშნეთ, გალაკტიონის 1927 წლის კრებული გვაუწყებს, რომ – “ჩვენი დროც ისევ რუსთაველს ელის”. გალაკტიონისეული ახალი რუსთაველი, ჩვენი აზრით, ესაა როგორც თავად ახალი პოეტი, რომელიც რუსთაველს გაუტოლდება, ისე “ახალი აპოკალიპტურ-მესიანისტური ნარატივი” (“რუსთაველი” კი არის “ძველი” – კლასიკური, მაგრამ ასევე მესიანისტური ნარატივი), რომელსაც შეიძლება ნაციონალურ-რევოლუციური ნარატივი ვუწოდოთ. მაშასადა-

მე, თუ XIX საუკუნის ნაციონალურ-განმანათლებლური ნარატივი, რომელიც პროეცირდება *ვეფხისტყაოსანზე* – ესაა “ძველი აღთქმა”, რომელიც წინასწარმეტყველებს გმირის (მესიის) მოსვლასა და ქვეყნის გადარჩენას, “ახალი რუსთაველი” – ესაა “ახალი აღთქმა”, რომელიც ქვეყნის გადარჩენის “კარგ ამბავს” გვახარებს და რუსთაველის მეორედ მოსვლას წინასწარმეტყველებს. 1927 წლის კრებულის შემდეგ თითქმის ყველა ეს თემატურ-მოტივური თუ კონცეპტუალური კომპლექსი თავს იყრის გვიანდელ პოემა *მშვიდობის წიგნში*, რომელიც მოგვითხრობს “მშვიდობის წიგნის” დაკარგვისა და დაბრუნების შესახებ. გალაკტიონი *მშვიდობის წიგნით* ცდილობს *ვეფხისტყაოსნის* თავიდან დაწერას. *მშვიდობის წიგნი* გვაუწყებს, რომ რუსთაველი უკვე მოვიდა.

რა ხდება ამის პარალელურად და ამის შემდეგ?

უპირველეს ყოვლისა 1937 და 1966 წლის იუბილეები. სამწუხაროდ, აქ არც დროა და არც შესაძლებლობა იმისა, რომ ოდნავ მაინც გავაანალიზოთ ეს ორი იუბილე როგორც სოციალურ-კულტურული მოვლენა და რუსთაველის მასობრივი რეცეპციის ფაქტი. ძალიან სქემატურად და უხეშად რაც შეიძლება ითქვას, ისაა, რომ 1937 წლის სტალინური ეპოქის იუბილე ნაციონალურ-რევოლუციური ნარატივის (“ფორმით ნაციონალური, შინაარსით – ინტერნაციონალური”) ტრიუმფია:

“ოქტომბრის რევოლუციამ კავკასიის ქედზე მიჯაჭვულ ამირანსაც აყარა ხუნდები, ქართველ ხალხს მიანიჭა ნამდვილი თავისუფლება, და ამ დროიდან იწყება მისი განახლებული, ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური კულტურის მძლავრი აღმავლობა. სამართლიანად ამბობს ამხანაგი ბერია: ‘შხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში, მთელი ხალხის შემოქმედებისა და კულტურის მძლავრი აღმავლობის პირობებში გახდა შესაძლებელი გენიალური ქართველი პოეტის შოთა რუსთაველის პოემის დაწერიდან 750 წლისთავის აღნიშვნა ...’ ... რუსთაველის იუბილე გადაიქცა საბჭოთა კავშირის ხალხთა ინტერნაციონალურ ზეიმად, განთავისუფლებული ერების ნამდვილ ხალხურ დღესასწაულად.” [რუსთაველი 1937, I-II].

1966 წლის იუბილე კი “აღმოსავლეთისა და დასავლეთის” და “შუა საუკუნეებისა და რენესანსულის” სინთეზის ტრიუმფია. ოღონდ ერთი მნიშვნელოვანი ემფაზით – პოემის შეფასებისა და რეცეპციის ისარი ამ დღიდან დასავლეთისაკენ გადაიხრება: არა იმდენად ფირდოუსი და ნიზამი, რამდენადაც დანტე ან თუნდაც კრეტიენ დე ტრუა თუ ვოლფრამ ფონ ეშენბახი (სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ეს ორი უკანასკნელი პარალელი წმინდა ტიპოლოგიური და შედარებით-ლიტერატურული თვალსაზრისით არცთუ უსაფუძველოა). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს პერიოდი (1930-60-იანი წწ.) ოფიციალური რუსთველოლოგიის ჩამოყალიბების ხანაა, რომლის იდეოლოგიური საფუძველი ნაციონალურ-განმანათლებლური ნარატივია. ოფიციალურმა რუსთველოლოგიამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თითქმის უცვლელად შეინარჩუნა თეიმურაზ ბატონიშვილის მიერ მონიშნული პოსტულატები რუსთაველისა და მისი პოემის შესახებ და ისინი თავის ძირითად დოგმებად აქცია: 1. რუსთაველი გამოხატავს ქართველის ერის ნაციონალურ სულს; 2. რუსთაველი არის ორიგინალური პოეტი, რომელიც არავის ბაძავს; 3. პოემა შინაარსითაც და ფორმითაც ქართულია...

ამასთან ერთად, სწორედ 60-იანი წლების ბოლოდან იწყება ახალი ნარატივის ჩამოყალიბება – ესაა ნ ა ც ი - ო ნ ა ლ უ რ - ე ზ ო ტ ე რ ი კ უ ლ ი ნ ა რ ა ტ ი ვ ი. ამ ნარატივის თეორიულ საფუძველს, ძირითადად, თეოსოფიურ-ანთროპოსოფიური დისკურსი წარმოადგენს.³⁹ ნაციონალურ-ეზოტერიკული ნარატივის თანახმად, *ვეფხისტყაოსანი* ალეგორიულად მოგვითხრობს კაცობრიობის განდმრთობაზე (თეოზისზე) – რუსთაველის პოემის დაფარული საზრისი მეცნიერული რაციონალობისა და მისტიკური სიბრძნის საღეთო ქორწინებაა. ზ. გამსახურდიას თანახმად:

“ნესტანის გამოხსნა ქაჯეთიდან ინდოეთის გათავისუფლებაც არის ხატაელთაგან. ეინაიდან ქაჯეთი და ხატათი ერთი და იმავე ბნელის და ბოროტების საუფლოს თანაბარი გამოვლინებაა. საღეთო სიბრძნე და მისი ნათლის საუფლო (ინდოეთი) არაბეთთან (მეცნიერებასთან და რელიგიურ ფილოსოფიასთან) მჭიდრო კავშირს ამჟავ-

რებს, ხორციელდება ქენოზისი და თეოზისი (“შერთვა”) კაცობრიობისა, რაც ორივე წყვილის ქორწინებებში და მათ ურთიერთმეგობრობაშია გამოხატული.” [გამსახურ-
დია 1991, 292-3]

როცა 1991 წლის დასასრულს საქართველოს იმჟამინდელი პრეზიდენტი ზვიად გამსახურდია დისერტაციას იცავს, რომლის გადმოცემა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის შენობიდან პირდაპირ ეთერში მიმდინარეობს (დისერტაციის თემაა “რუსთაველის სახისმეტყველება”) – ეს, ალბათ, ნაციონალურ-ეზოტერიკული ნარატივის ერთდროულად ტრიუმფიცაა და აგონიაც. ⁴⁰

დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ დაახლოებით ხუთი საუკუნის მანძილზე ქართულ კულტურაში თითქმის ყველა, ვისაც ძალაუფლება ჰქონდა ან ვინც ელტოდა მას, ნებისმიერი პოლიტიკური თუ საზოგადოებრივი ლიდერი საჭიროდ რაცხდა მიემართა *ვეფხისტყაოსნისთვის*: თეიმურაზ I, ვახტანგ VI, არჩილი, თეიმურაზ II, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ნოე ჟორდანიას, სტალინი, ბერია, კანდიდ ჩარკვიანი, აკაკი ბაქრაძე, ზვიად გამსახურდია (ნოე ჟორდანიას და კანდიდ ჩარკვიანის რუსთაველოლოგიური “შრომების” ავტორები არიან; ლაერენტი ბერია ჩვენ უკვე ვაციტირეთ, ხოლო რაც შეეხება სტალინს, საყოველთაოდ ცნობილია ლეგენდა, რომლის თანახმადაც, *ვეფხისტყაოსნის* ნუსხებიძისეულ რუსულ თარგმანში ერთი სტროფი სტალინის თარგმნილია) – აი, მათი არასრული სია, ვინც რუსთაველის პოემას საკუთარი ძალაუფლებისა თუ ავტორიტეტისათვის მეტი ლეგიტიმურობის მისანიჭებლად იყენებდა ⁴¹. ალბათ ეს არც უნდა იყოს გასაკვირი – “საერო ბიბლიის” ინტერპრეტაციის უფლება ხომ ძალაუფლებისა და კონტროლის აუცილებელი ელემენტი უნდა ყოფილიყო. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ *ვეფხისტყაოსანი* გაიაზრებოდა როგორც მედიუმი ხალხსა და ხელისუფლებას შორის.

მაგრამ “მეორე რუსთაველის” ფუნქცია სწორედ ისეთმა პოეტმა იტვირთა, რომელიც მაქსიმალურად იყო ამოვარდნილი სოციალური ინსტიტუციებიდან – მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონ ტაბიძეს არც ოფიციალური ტი-

ტულები (“საქართველოს სახალხო პოეტი”, “პოეტი-აკადემიკოსი”) და არც ოფიციალური ჯილდოები (ლენინის ორდენი და სხვ.) აკლდა, ის არც მწერალთა კავშირის გადაწყვეტილებებში მონაწილეობდა და არც რომელიმე პარტოკრატიული ელიტის ორბიტაში მოიაზრებოდა.⁴² 1959 წლის 17 მარტი გალაკტიონის ბიოგრაფიული მითოსისათვის გადამწყვეტი აღმოჩნდა – თვითმკვლელობა რიტუალურ თვითმსხვერპლშეწირვად შეფასდა, “მარგინალი” და “აუტსაიდერი” – ქარიზმულ ფიგურად, ხოლო მისი ბიოსი მითოსად იქცა, დაახლოებით ისეთივე რანგის მითოსად, როგორიც რუსთაველის “ბიოგრაფიაა”.

ბოლოთქმა: სამი ქართული საეკლესიო კანონი

რუსთაველის რეცეპციის ისტორიულ ანალიზს ქართული სალიტერატურო კანონის ფორმირების კვლევისას გადამწვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. საზოგადოდ, კანონი არის ის, რისი შესწავლაცა და ცოდნაც სავალდებულოა: ¹

“კანონის ფორმირება ტრადიციის შენახვას ემსახურება. სკოლაში არსებობს ლიტერატურული ტრადიცია, სახელმწიფოში – იურიდიული ტრადიცია, ეკლესიაში – რელიგიური ტრადიცია. ესენია შუა საუკუნეებში სამი ამქვეყნიური ძალაუფლება: *studium, imperium, sacerdotium*” [კურციუსი, 256].

ქართული სალიტერატურო კანონი სამ პერიოდს მოიცავს: XVI–XVIII სს. – ანუ “კლასიკური” კანონი, XIX ს. – ნაციონალური კანონი, XX ს. – “ახალი კანონი”. “კლასიკური” კანონის სხარტი და მოკლე აღწერა ასეთია:

რუსთაველის ლექსი მეფეა, ტახტზედ გვირგვინით მჯდომელი, კელაე წახრუხაძე აგრევე სხვისა რიგისა მდომელი, მეფის არჩილის სარჯელი სწაელაა დაუცხრომელი, საბა თავადი მჯდომელი, მამუკა ბოლოს მდგომელი.

[ვახტანგ VI, 157]

შოთა მღერს, მეფე თემურაზ, არჩილ მოსძახის ძმურება მეფე ვახტანგ და იაკობ დაბლა ზილს მიუტკბურება, ბეგთაბეგ, ნოდარ, ოთარი, ონანა ბანს ეშურება, დერინვენ ყარან და მამუკა, მე მსურის მათი ყურება.

[გურამიშვილი, 63]

“კლასიკურ კანონს” სამი რამ განსაზღვრავს: ჟანრების სისტემა, ავტორების რეესტრი და “სამი სტილი”. სამივე იერარქიულად იგება (იერარქიულობას ხაზს უსვამს “კლასიკური სალიტერატურო პანთეონის” სამეფო დარბაზთან ვახტანგისეული შედარება): არსებობს კანონიკური და ნაკლებად კანონიკური ჟანრები, ცენტრალური და პერიფერიული ავტორები, “მაღალი”, “საშუალო” და “დაბალი” სტილი. კლასიკური სალიტერატურო კანონი საექლესიო კანონის საფუძველზე, მისი მიბაძვით აიგო. კლასიკური კანონის “მთავარი” (კანონიკური) ჟანრები ნარატიული პოეტური ჟანრებია: “ისტორიული”, სარაინდო-საფალაენო და სამიჯნურო ეპოსი (“შაირი” ფართო გაგებით). ასევე კანონიკურია დიდაქტიკურ-მორალისტური პროზა. სამაგიეროდ აშკარად პერიფერიულია ღირიკა. ცენტრალური ავტორი – რუსთაველია, თუმცა მას მეტოქეობას თეიმურაზ I უწევს.

ვითარება არსებითად იცვლება იმპერიული რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ. XIX საუკუნის 60-70-იან წლებში კლასიკურ კანონს თითქმის მთლიანად ენაცვლება ნაციონალური კანონი. ცენტრალური ავტორი ნაციონალურ კანონშიც რუსთაველია, ოღონდ მას უკვე ველარაეინ უწევს კონკურენციას, რადგანაც *ვეფხისტყაოსანი* ნაციონალურ ნარატივად იქცა. აღარსად ჩანან თეიმურაზი ან XVI-XVIII სს-ის სხვა კანონიკური ავტორები. საგულისხმოა, რომ თეიმურაზ I-ის “დისკრედიტაციის” ქრესტომათიულ ნიმუშს აკაკი წერეთლის *ბაში-აჩუკში* ვხვდებით – ე. ი. იმ პოეტთან, რომელმაც, გარკვეული აზრით, სწორედ თეიმურაზ I ჩაანაცვლა და თვითონ იქცა რუსთაველის შემდეგ “მეორე პოეტად”:

“ – ... მეფე და მოცილის დრო ვის გაუგონია? ... მეფე რომ “პიიუუ-პიიუს” დაუკრავს, მაშინ მისი სამეფო ‘ვაივის’ იმღერებს.

– დავით აღმაშენებელიც მწერალი იყო, მაგრამ სამეფოსთვის არა დაუკლია რა.

– აღმაშენებელი წინასწარმეტყველს კბაძავდა, ადიდებდა ყოელის შემოქმედს; მისი იამბიკო ლოცვა იყო, ამისი შაირები კი ლაზღანდარობაა!... – რუსთაველს ეჯიბრება.

– ემ! უკედაუების წყარო და ნაძალადევი ჭა, ერთმა-
ნეთს ვინ შეადარა?! – აგრე კითხე კარისკაცებს... მაგრე
არწმუნებენ” [წერეთელი აკ. ტ. 7, 147].²

სამაგიეროდ, კანონიკურ ავტორებად ბარათაშვილი და გურამიშვილი ქცეულან, თანაც თითქმის ერთდროულად. აკაკი ცოცხალი კლასიკოსია. ჟანრებიდან კანონიკურია ლირიკა და ისტორიული პოემა (XVI–XVIII სს-ის მსგავსად). ასევე უკვე კანონიკურია ფიქციური და ფაქტობრივი პროზაული ნარატივი. “სამი სტილის” იერარქია მოშლილია.

XX ს-ის 10-იანი წლებისათვის, ძალიან უხეშად, ასეთი სიტუაცია გვაქვს: კანონიკურ ავტორთა რეესტრი: რუსთაველი, აკაკი წერეთელი და ილია ჭავჭავაძე. მათ მოსდევენ ბარათაშვილი, ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, გურამიშვილი, შემდეგ – ყაზბეგი და ვაჟა-ფშაველა. ჟანრები: ლირიკა, ისტორიული პოემა და როგორც ფიქციური, ისე დოკუმენტური პროზაული ნარატიული ჟანრები (მოთხრობა, ნოველა, ავტობიოგრაფია და ა. შ.). სწორედ ამ დროს “ცისფერყანწულებმა” განახორციელეს აკაკიზე “თავდასხმა”, რომელსაც ვაჟა დაუპირისპირეს და, საბოლოოდ, უკვე 30-იან წლებში მიაღწიეს კიდევ ვაჟას კანონიზებას.

ანექსიის შემდგომმა სოციალისტურმა ათწლეულმა ყველაფერი თავდაყირა დააყენა – შეიქმნა “ახალი სოციალისტური კანონი”, რომლის ცენტრი ეგნატე ნინოშვილი იყო. სიტუაცია პრინციპულად იცვლება 1934 წლიდან, როცა სტალინმა სსრ კავშირის მწერალთა I ყრილობისათვის ქართული ლიტერატურის შესახებ მალაქია ტოროშელიძის მიერ დაწერილი მოხსენება წაიკითხა, სადაც ქართული ლიტერატურა ეგნატე ნინოშვილიდან იწყებოდა. სტალინმა მოხსენება დაიწუნა, რის შემდეგაც საჭირო გახდა ახლის დაწერა, რაც პაეღე ინგოროყვასა და გერონტი ქიქოძეს დაავალეს. მაგრამ სტალინური კანონის საბოლოო გაფორმება 1937 წლის რუსთაველის იუბილესთანაა დაკავშირებული, რომლის ნიმუში, თავის მხრივ, პუშკინის გრანდიოზული იუბილე გახლდათ. სწორედ ამ წელიწადს შეაბიჯა რუსთაველმა საბჭოთა კანონში და საბჭოთა მკითხველის რეცეპციაში პუშკინის, ტოლსტოის,

დანტეს, სერვანტესის, ტარას შევჩენკოსა და სხვათა გვერდით დაიდო ბინა. ამავე პერიოდში მთაწმინდა საბოლოოდ იქცა კანონიკური ავტორების განსასვენებელ ადგილად – ბარათაშვილი და ვაჟა-ფშაველა ილიასა და აკაკის ტოლ ცენტრალურ ავტორებად იქცნენ, რაც მთაწმინდაზე მათი გადასვენებითაც გამოიხატა.³

სამწუხაროდ, აქ, საშუალება არა გვაქვს უფრო დაწვრილებით შევეხოთ სოციალისტური სალიტერატურო კანონის სტალინურ და პოსტსტალინურ ვარიანტებს, მაგრამ ერთი, რაც უნდა აღინიშნოს, ისაა, რომ XX ს-ის 60-იანი წლების ბოლოს კანონიკური ავტორების სიამ ის სახე მიიღო, რაც ჯერჯერობით დღევანდლამდე ურყევია. ყველაზე თვალსაჩინოდ კანონიკურ ავტორთა რეესტრი 70-80-იანი წლების საბჭოთა ქართულ სკოლაში იყო წარმოდგენილი ქართული ენისა და ლიტერატურის საკლასო ოთახში 7 რეპროდუქციის სახით, რომლებზეც გამოსახული იყვნენ შოთა რუსთაველი, დავით გურამიშვილი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია, აკაკი, ვაჟა და გალაქტიონი.

თუ ამ “შეიდკაცას” კარგად დაეაკვირდებით, დავინახავთ, რომ რუსთაველი ერთადერთია, ვინც მემკვიდრეობით გვერგო კლასიკური კანონისაგან და რომელიც ცენტრალურ ფიგურად დარჩა ნაციონალური და “ახალი” კანონებისთვისაც. გარკვეული აზრით, ქართული ლიტერატურის ერთიანობასაც სწორედ ის განაპირობებს. და კიდევ ერთი – როგორც ვხედავთ, “ახალმა სალიტერატურო” კანონმა თითქმის უცვლელად შეინარჩუნა ერთი თვისება, რომელიც მას “კლასიკურ” და “ნაციონალურ” კანონებთან აერთიანებს – პოეზიის სრული უპირატესობა პროზაზე. კლასიკურ კანონში ერთადერთი გამონაკლისია დაშვებული სულხან-საბა ორბელიანის მიმართ, თუმცა არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ, მაგალითად, ანტონ I-ისთვის საბა უპირატესად მოშაირეა [ანტონი, 282]. “ახალ კანონშიც” პროზა აშკარად პერიფერიულია. ყაზბეგის “აქციებმა” XX საუკუნის მეორე ნახევარში საკმაოდ “დაიწია”, ხოლო კონსტანტინე გამსახურდიაცა და მიხეილ ჯავახიშვილიც, მიუხედავად კანონიკურობისა,

“შეიდეკაცას” მიღმა აღმოჩნდნენ. საქმეს ვერც “პერესტროიკის” დასასრულს რეაბილიტირებულმა გრიგოლ რობაქიძემ უშეელა, რომლის გამოჩენის “სასპენსი” აშკარად ნაგვიანევი და არაეფექტური აღმოჩნდა.

კიდევ ერთი მომენტი: XX საუკუნის 30-იანი წლების მეორე ნახევრისთვის სალიტერატურო კანონმა სტალინური ტოტალიტარიზმის პირობებში (!) საეკლესიო კანონის ასიმილაციაც კი შეძლო: აგიოგრაფიული და პიმნოგრაფიული ტექსტები ესთეტიკური ობიექტები გახდა, ხოლო იაკობ ხუცესი, გიორგი მერჩულე, დემეტრე მეფე, დავით აღმაშენებელი, მოქცევაჲ ქართლისაჲს ავტორი თუ ჟამთა-აღმწერელი – კანონიკური პოეტები და პროზაიკოსები. უფრო მეტიც, ამიერიდან ზოგი მათგანი სკოლაშიც ისწავლება, რაც, საზოგადოდ, კანონიზაციის აუცილებელი პირობაა.

არსებობენ ფიგურები, რომლებსაც კანონის ფორმირებაში განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვით. ასეთია ვახტანგ VI-ის წვლილი კლასიკური კანონის ფორმირებაში, ხოლო ნაციონალური კანონის ფორმირებაში – ილია ჭავჭავაძისა. ერთიცა და მეორეც “კანონიკური ლიტერატურული კრიტიკოსები”⁴ არიან – ვახტანგი, უპირატესად, მისი *ვეფხისტყაოსნის თარგმანების*, ხოლო ილია ჭავჭავაძე ბარათაშვილის კანონიზების, ვაჟას აღიარების, *ვეფხისტყაოსანზე* ნაციონალური კანონის პოზიციიდან ორთოდოქსული თვალსაზრისის შემუშავების გამო. რაც შეეხება XX საუკუნეს, ერთადერთ “კანონიკურ კრიტიკოსს”, გერონტი ქიქოძეს, გალაკტიონზე სიტყვაც არ დაუძრავს. გალაკტიონის კანონიზება მისივე დამსახურებაა – გალაკტიონმა თვითონ შეიმუშავა გალაკტიონის რეცეპციის ყველა კლიშე – რომ ის “მეფე-პოეტია”, რომ “ახალი რუსთაველია”, რომ “ერთადერთია”, რომ “პირველი პოეტიც ისაა და უკანასკნელიც” და ა. შ. მასვე ეკუთვნის კანონიკური “შეიდეკაცას” იდეა: “შენს შეიდს მგოსანს სახალხოს, / შეიდს – დაფნის გვირგვინიანს, / რუსთაველს, გურამიშვილს, / ბარათაშვილს, ილიას, / აკაკისა და ვაჟას...” – *“წემო კარგო ქვეყანაე...”* [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 7, 31]. ის, რომ 7-ის ნაცვლად 6 პოეტია დასახელებუ-

ლი, ⁵ ისეთივე მნიშვნელობის ელიქსია, როგორც რითმის ჩაგდება უკვე ქრესტომათიულ უსათაურო ლექსში, რომელიც ასევე გალაკტიონის სიკედილის შემდეგ დაიბეჭდა: “რარიგ კარგია სამშობლოვ, / შენი მტკეპარი და რიონი, / შოთა, ილია, აკაკი, / ვაჟა! და გალაკტიონი” [იქვე, 127].

დაბოლოს, შეიძლება დავასკენათ, რომ XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოყოლებული ელიტურ თუ მასობრივ რეცეპციებში გალაკტიონი რუსთაველს გაუტოლდა. ეს რეცეპციაც თვითონ გალაკტიონმა განსაზღვრა:

ეპოქა გალაკტიონის

საქართველოში დღეს ყოველ შგოსანს
შარავანდედს პუენს შენი გავლენა,
რომ უჩვენებდე მათ გზას სხივოსანს,
ჩვენმა ეპოქამ შენ მოგავლინა!

იყო ბრწყინვალე შოთას ეპოქა
და შემდეგ მსგავსად ტიტანთა ღონის,
არა ამოდ ჩვენს ხანას კქეია –
ეპოქა დ ი დ ი გალაკტიონის!

ხალხის გულისთქმა, მღელვარე ასე,
რადგან ყველზე ადრე გაიგე,
უმაღლეს მთაზე, მშობლიურ მთაზე
შენ ხელთუქმნელი ძეგლი აიგე! ⁶

შენიშვნები

წინათქმა

1. ჩვენ გარკვეულწილად ვითვალისწინებდით რეცეპციული ესთეტიკის ლიტერატურულ თეორიას [იზერი 1972 (1994), იზერი 1978].
2. სამწუხაროდ, ჩვენ საშუალება არ მოგვეცა, უფრო ღრმად მოგვეცვა ისეთი თემა, როგორცაა "სოციალისტური სალიტერატურო კანონი". ჩვენ ის უბრალოდ მოვნიშნეთ ბოლოთქმაში.

შესავალი: სახელი გალაქტიონი

1. J. ბლუმის თანახმად, "Poetic strength comes only from a triumphant wrestling with the greatest of the dead, and from an even more triumphant solipsism" [ბლუმი 1975, 9]. ბლუმისეული ფორმულა არნახულად ზუსტად შეესაბამება გალაქტიონს, რომელიც თავს "ახალ რუსთაველად" მიიჩნევს და თანაც ერთადერთად – "როგორც ერთია ქვეყანა მთელი, / ისე ერთია გალაქტიონი."

2. ა. ხინთიბიძის აზრით, გარდატეხა გალაქტიონის პოეტიკაში 1915 წელს ხდება [ხინთიბიძე, 138-164]. რ. თვარაძე კი აცხადებს, რომ, "გალაქტიონ ტაბიძის შემოქმედება (1915-1959) თეისთავეში დასრულებული მთლიანობაა და არა 'ორი პერიოდი'" [თვარაძე 1972, 98]. თ. ჩხენკელი, თავის მხრივ, გალაქტიონის პოეზიაში ოთხ პერიოდს გამოყოფს: "1. ინერციის პერიოდი (1908-1915), 2. მოდერნისტული სინთეზის პერიოდი (1915-1928), 3. გარდატეხის პერიოდი (1928-1935), 4. კლასიკური სინთეზის პერიოდი (1935-1959)" [ჩხენკელი, 388]. საგულისხმოა, რომ თ. დოიაშვილის თანახმად, "გ. ტაბიძის ადრეული ლირიკა მხოლოდ მოსამზადებელი პერიოდი კი არ არის, არამედ განსაკუთრებული (კურსივი ავტორი-

საა) ეტაპია, რომელმაც მოგვცა განსაზღვრული წყობის პოეტი გამოკვეთილი მსოფლადქმით და ესთეტიკური ორიენტაციით” [დოიაშვილი, 7].

3. იხ. ჩვენი მონოგრაფიის I თავის პირველი ნაკვეთი: “პოეტი – დაღუპული მამა”.

4. რ. იაკობსონის მიხედვით, შიფტერი ესაა ნებისმიერი ენობრივი ერთეული (ძირითადად ზმნური ან ნაცვალსახელური), რომელიც აღნიშნავს კავშირს ინფორმაციასა და მეტყველების აქტს შორის. [იაკობსონი 1972, 95-113].

5. არ არის გამორიცხული, რომ პაეაელი ქალისა (ლექსიდან *პირველი ვარდი* 1927 წლის კრებულში) და “სიმით გაწკრივებული” სახელი (“გაიწკრივალა სიმმა / შენი სახელი ემმა”, ლექსში *მოსვლას აპირებს წვიმა* 1927 წლის კრებულში) – ემ/მა ანაგრამულად მალავს და აორმაგებს იმავე მეს.

6. იხ. ჩვენი მონოგრაფიის შესაბამისი ნაკვეთები: “სასახლის პოეტის დიდება” და “გალაქტიონის ‘ახალი რუსთაველი’: დრო – რევოლუცია – მესიანისტური ნარატივი”.

7. თუ როგორ ახორციელებდა პასტერნაკი “შეორე დაბადებას”, იხ.: [ჟოლკოვსკი, 35-42].

8. უფრო დაწერილებით იხ. ჩვენი მონოგრაფიის III თავი – “რუსთაველის რეცეპცია ქართულ კულტურაში და გალაქტიონის მესიანისტური ნარატივი”.

9. გაეიხსენოთ, რომ *მშვიდობის წიგნში* ტარიელის ერთ-ერთ “ინკარნაციას” ლუარასაბი წარმოადგენს. საგულისხმოა, რომ, პროსოდიული თვალსაზრისით, *მშვიდობის წიგნის* მეტრი და სტროფიკა ე. წ. “ჩახრუხაულის” (უფრო ზუსტად, *თამარიანისა* და ე. წ. *აბდულმესიანის* მეტრი-სა და სტროფიკის) ტრანსფორმაციაა. მაშასადამე, სტალინური ეპოქის ცნობილი კლიშე რომ გამოვიყენოთ, *მშვიდობის წიგნი* ფორმით “ჩახრუხაულ-შავთელურია”, ხოლო შინაარსით – “რუსთაველური”.

10. “განთქმულ პოეტს გ. ტაბიძეს ძალიან ეჯავებოდა, როცა მის სახელში კ ასოს ნაცლად ქ ასოს წერდნენ: მე გალაქტიონი ვარ და არა გალაქტიონიო.” [შანიძე, 273].

1. პოეტის ხატი და ლიხიკელი ჭონოტოპოსი: ახტისკელი ყვავილების ინვაჩიანტული მოცივები

1. მოცემული რედაქციით *სროლის ხმა მთაში* იბეჭდება 1927 წლის კრებულიდან მოყოლებული. 1919 წლის კრებულში მას სხევანაირი დასასარული ჰქონდა. იხ. ჩვენი მონოგრაფიის II თავის შემდეგი ნაკვეთი: “დოსტოევსკი არტიტულ ყვავილებში.”

2. აღსანიშნავია, რომ ტროიკი - "საღამო იწვა ხავერდის ყდაში, / ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი" - გართულებული სახით მეორდება იმავე 1919 წლის კრებულში: "წაკითხულ წიგნთა საღამოსის მსუბუქი ბინდი" (*სიკვდილი მთვარისაგან*), ხოლო თითქმის პირდაპირ 1927 წლის კრებულში: "საღამოს წიგნი მთებმა დახურეს..." (*სახახლე ძველი ადგას ბეობას*), "დახურულია წიგნი / უკანასკნელი მწუხრის" (*არა ერთი და ორი*).
3. ეს ტექსტი ყურადღებს იქცევს იმითაც, რომ მისი "პროტაგონისტი" არის ქარი მთელი თავისი ნეგატიური დატვირთვით: ქარი, რომელიც დაღუნავს მწიფე მტევნებს, "წაიღებს ქსოვილს" ("ცისფერ სულს"), ქარის ქვითინში კედება ფიქრები, ქარს მიჰყვება გაზაფხულის მღელვარე სუნი.
4. "ჩამავალი მზის" ინვარიანტის შესახებ იხ: *შემოდგომა - ჩამავალი მზე - საღამო*.
5. ქ ა ლ ა ქ ი (კერძოდ, თბილისი) და მ ტ ე ე რ ი მინიმუმ კიდევ ერთხელ გეხვდება არტისტულ ყვაეილებში: "ღამის ნათელში, მტვერში, მთვარეში / მიყვარდა სულის შეხება შენი, / თბილისის დაღლილ ქარის თარეშში / კოშკები ძველად ნაგებ-ნაშენი." (*სანთელი*).
6. "ქარში სიარული" და მოცარტი როგორც *რეკვიემის* ავტორი.
7. ყურადღებას იქცევს არა მხოლოდ ქ ა რ შ ი / მ ა რ შ ი რითმის გამოვრება, არამედ ზედსართავი "მცურაეი", რომელიც ქ ა რ თ ა ნ და მ ა რ შ თ ა ნ ერთად გეაგზავნის *სროლის ხმა მთაშისთან* და "ქარში მცურავ კუბოსთან" (ხოლო "უბედური ქარი" - *მივარდნილი აივნის "უბედურ ქართან"*).
8. "მოგონების ლანდი" შეადარე: "გახსენებების მომხაზოდა მტანჯველი ლანდი" - *გემი "ღალანდი"*.
9. ძალიან საყურადღებოა, რომ *აკაკის ლანდის* ინტერტექსტი არის აკაკისე *ნ. ჭავჭავაძის გარდაცვალების გამო*. შდრ: "მშვიდობით, ძმაო, ქართველთა შორის / კურთხეულ იყოს შენი ხსენება!..." [წერეთელი აკ. ტ. 2, 352].
10. აქვე შევნიშნავთ, რომ "ნელი ნიაეი" რამდენადმე უახლოვდება "მალე ნიაეს" *ი. ა.-დან*, ოღონდ მოკლებულია ამ უკანასკნელის "ფუტურის-ტულ" უღერადობას.
11. შეადარე *აკაკის ლანდში*: "არ მოგეაკლებს... შუქს უსიტყვოს / ...პოეტის... მადლით ანთება..." *ე. ი. კოეტი როგორც სანთელი*.
12. ხოლო - "ბარათაშვილს აქ უყვარდა ობლად სიარული". საყურადღებოა "ობოლი, ობლად მოსიარულე" ბარათაშვილი და "არ დაგეტოვებს პოეტი ობლად" აკაკისთან მიმართებაში. "ობოლი", რაღა თქმა უნდა, მიანიშნებს ბარათაშვილისავე ლექსზე - *სული ობოლი*.

13. "დაგმობის" მოტივის შესახებ იხ.: "პარიზის დაგმობა" და თ. გოტიეს *ობელისკების ნოსტალგია*".
14. მნიშვნელოვან პარალელს იძლევა 1935 წლის პარიზის კონგრესის შემდეგ დაწერილი ერთ-ერთი ლექსი: "საქართველო - პარიზი / სხვადასხვა ქნარები..." (*ჩანგო, ბეერი კარგი დრო*).
15. ჩვენი ნაშრომის მოცემულ თავში გამოთქმულ მოსაზრებებს მნიშვნელოვნად ეხმიანება და მხარს უმაგრებს ზ. კიენადის სტატია "სამი მთაწმინდა" [კიენადე, 74-84], რომელსაც, სამწუხაროდ, მას შემდეგ გავეცანით, როცა მოცემული ნაკვეთი, "პოეტი - დაღუპული მამა", დასრულებული გექონდა. რომ არა ეს გარემოება, ჩვენი არგუმენტაცია სხვაგვარი იქნებოდა.
16. უფრო დაწერილებით იხ.: "ტროპოლოგია - ინტერტექსტუალობა - ნარატივი: *შემოდგომა 'უმანკო ჩასახების' მამათა საეანეში*".
17. იხ. იქვე.
18. უფრო დაწერილებით იხ. ჩვენი მონოგრაფიის ამავე თავის მომდევნო ნაკვეთი: "სასახლე და ბაღი", განსაკუთრებით კი მისი მეორე ნაწილი: "ბაღის დრო".
19. ასეთი სათაური აქვს ლექსს 1919 წლის კრებულში [ტაბიძე გ. 1919, 15].
20. გამონაკლისს წარმოადგენს *პირიმზე* და *დომინო*. ამ უკანასკნელში აქტუალიზებულია "გოთიკური" სასახლის ტიპი, ოღონდ პოეტის ფიგურის გარეშე. თუმცა ეს ტექსტიც არ არის მოკლებული გარკვეულ მეტალიტერატურულ განზომილებას საკმაოდ შეფარული სახით.
21. ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა არა აქვს "მხურვალე ვნებების" რედუქციას, მთავარია ის, რომ სასახლე მოიაზრება "მხურვალე ვნებების", ე. ი. ეროტიზმის ჭრილში.
22. პუშკინისეული ინტერტექსტით: "...Я хотел / Давным-давно приняться за октаву" - *Домик в Коломне* [პუშკინი, ტ. 3, 223].
23. აღსანიშნავია, რომ "აზიის დაშლილი თმის შაეი გიშერი" გვიანდელ ვარიანტში გალაკტიონს თვითონვე აქვს გაშიფრული: "თამარის დაშლილი თმის შაეი გიშერი..." [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. I, 461].
24. შეგახსენებთ, რომ ლექსის ერთმა რედაქციამ ასეთი სათაური შემოგვინახა: *დენდიზმი XII საუკუნეში* [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. I, 420].
25. საგულისხმოა გადაძახილი "უხმო დროსა" და "ჩვენ დროს" შორის: "უხმო დრო" (და "ლანდივით ჩუმი" თამარი) ისევე ელის რუსთაველს, როგორც "ჩვენი დრო". "დროის ხმა" არის რუსთაველი. (ან "ახალი რუსთაველი").

26. ბაირონის *მანფრედი*, გოეთეს *ფაუსტი*, ჰოფმანის *სატანის ელექსირები* და სხე.

27. მაგალითებისათვის მოვიყვანთ როგორც *მაშ სერგის* ("რელატიური" მარცხი და "ახალი ფორმების" ძებნა), ისე *თაისს* და *განდევილს* (რადიკალური მარცხი).

28. "გამარჯვებული" ასკეტის არქეტიპული ხატი, რაღა თქმა უნდა, წმ. ანტონი ეგვიპტელთან გვაგზავნის.

29. მაგალითისათვის: *ფაუსტი*, *მანფრედი*, ძმა მედარდი *ჰოფმანის სატანის ელექსირებიდან* (მათი გვიანდელი შთამომავლები არიან გ. მაირინკის ალოიზიუს პერნატი და ბარონი მიულერი, შესაბამისად, *გოლემიდან* და *დასავლეთის ფანჯრის ანგელოსიდან*, თომას მანის ადრიან ლუერკიუნი *დოქტორი ფაუსტუსიდან* და სხე), კონტრ-ასკეტის ირონიული ვარიანტია სტუდენტი ანსელმი *ჰოფმანის ოქროს ქოთნიდან*, *ზებუნებრივი* - ლერმონტოვის *დემონი*, რეალისტური - ონეგინი, *ქეჩორინი* და ა. შ. ამავე ინვარიანტის ხორცშესხმაა განდევილი მოხუცი, რომელიც "ათასგვარი წამლით და შელოცვით" ეძებს "ბედნიერ სამკვიდროს".

30. ტრიადული წყობის შესახებ იხ: "გალაკტიონის პოეზიის გრამატიკიდან".

31. *პირიმზე* 1927 წლის კრებულში ამგვარად გრძელდება: "ამოდის მთვარე და ძველი ოდის / იშლება ზოლი, / დგას აივანზე ლამაზი ქალი: / მოწყენით ნუ ხარ! / ... // პირიმზე, ჰაა? ხედავ, პირიმზე! / ამოდის მთვარე." (*ზღაპრებიდან*). მოცემულ ტექსტში ფოლკლორული და მითოლოგიური მოტივები კიდევ უფრო გაძლიერებულია მზა კლიშეების მეშვეობით: "ო, ვარსკვლავებო, ო, თეთრო მთვარე, / მამა და დედა / ... // მშფოთვარე ქარო, / ჩემო მძღაერო ძმავ, ... // აღმოსავლეთო და დასავლეთო - / ზღვებო, მიწებო, / შენ, სამხრეთო და შენც, ჩრდილოეთო - / ჩემო ბიძებო."

32. იგი შეიძლება ამბივალენტური ბუნების იყოს, მაგრამ, როგორც წესი, რომანტიკული დემონოლოგიიდან გამომდინარე, სასახლის პატრონი ანტი-ასკეტია: მანფრედი და მისი კოშკი-სასახლე, *ფაუსტი* და მისი კაბინეტი, *დრაკულას* სასახლე. ასეთი სასახლე, მიუხედავად იმისა, რომ მას პატრონი ჰყავს, მივარდნილი და არამყუდროა. სტუმარი, რომელიც ხედება ასეთ სასახლეში, ძირითადად "გახაზავს" მის "არაპრაგმატულ", "არასაცხოვრებელ" ხასიათს (ე. ი. სასახლე, "ვერ ასრულებს" თავის ფუნქციას - იყოს ვისიმე საცხოვრისი). ცხადია, რომ მაგიური პატრონიც და ჯადოსნური სასახლეც გენეალოგიურად ფოლკლორს უკავშირდება (ურჩხული და მისი მონსტროზული სასახლე, რომელიც, როგორც წესი, მოჯადოებულია, ხოლო ჯადოს ახსნა სიყვარულს შეუძლია); მაგრამ რომანტიკულ (გოთიკურ) ტექსტებში იგი საკმარისადაა ტრანსფორმირებული. რომანტიზმის პოეტიაში სასახლე, ან უბრალოდ ლანდშაფტი, ფონის როლს ასრულებს, ხოლო პერსონაჟი, რომელიც

მონსტრუოზულობის მატარებელია, საგრძნობლად ინდივიდუალიზებულია ფოლკლორულ ტექსტებთან შედარებით, სადაც სასახლე და მისი პატრონი ხშირად “ერთ დონეზე” შეგვიძლია განვიხილოთ.

33. აქ აღარ გავაგრძელებთ საუბარს ედგარ პოსთან გოტიკური სახლის-სასახლის მნიშვნელობაზე. გაეხსენებთ მხოლოდ *ეშურების სახლის დანგრევას*, რომელიც დაწყველის მოტივის ტრანსფორმაციას წარმოადგენს.

34. სხვათა შორის, აღსანიშნავია ერთი ავტოციტატა: “ნუთუ არავის, არავის არ შეეებრალებით? ...ან რად მინდოდა / ეს ტაშისცემა, ეს ვარდები, ეს ჟრუანტელი?” – *კოში*. “შორით მომესმის ყრუ ტაშისცემა, / მაგრამ იქ ვისმეს შეეებრალები?” – *მწუხარება შენზე*. (1919 წ. კრებული).

35. “დანგრეულ სასახლეს” ორმაგი ლოკუსი აქვს: (1) სიერცეში ის არის “სხვაგან” და მიუთითებს უცხო სამეფოს დანგრევაზე, რომელიც, საზოგადოდ, წარმადობის გამოხატულებაა. ან (2) ესაა “საკუთარი სასახლე”, რომელიც “ჩვენს” წარსულ დიდებასა თუ ისტორიის ძველ პერიოდზე მიუთითებს. *კოში*ში ეს ორივე ლოკუსი გაერთიანებულია: კოში ინგრევა “როგორც ძველი რომი ან ბაგრატის კოში-ტაძარი”.

36. შდრ: “თეთრი კუბო კაეკასიონის” – *ხან უფსკრულები, ხან მწვერვალები* 1927 წლის კრებულში.

37. 1919 წლის კრებულში გვაქვს “შავ ტანსაცმელში” [ტაბიძე გ., 1919, 20]. უშუალოდ *შერიგების* შესახებ იხ. ჩვენი მონოგრაფიის შესაბამისი ქვეთავი: “თემატური ფიგურები და *შერიგების* მოტივეური ანალიზი”.

38. 1919 წლის კრებულში “გულში სიმღერის მსუბუქ სიზმრების” ნაცვლად გვაქვს – “მიყვარს მინდვრებში ქარის ზვირთები” [ტაბიძე გ. 1919, 20].

39. გალაკტიონის ბგერწერის შესახებ იხ. II თავის ნაკვეთი – “გალაკტიონის პოეზიის გრამატიკიდან”.

40. “ზღაპრის დრო” აქტუალიზებულია *დომინოშიც* (“განდევნილ ცხოვრებით დღევრბელი მოხუცი ცხოვრობდა აქ ერთ დროს”).

41. “შენ სული გქონდა ისე კეთილი / ოჰ, სერაფიმის ცისფერი სული / ეხლა დაღლილი და დაფლეთილი / არის ქსოვილი ფერმიღებული. // ...ვის დაიფარავს სუსტი ქსოვილი? / ვერც შენ და ვერც სხვას... ცივია წვიმა! / ქსოვილი წვიმის ცერებით სოველი / წაიღო ქარმა, ქორმა, არწივმა”.

42. *არტიტულ ყვავილებს* კიდევ სამი ეპიგრაფი აქვს: “Le charme inattendu du'n bijou rose et noire” (Baudelaire); “La demoiselle bleue aux bords frais de la source” (Th. Gautier); “...et les ros es trop hautes” (H. de Régnier). 1927 წლის კრებულში გალაკტიონმა 1919 წლის კრებულის ეს ოთხივე ეპიგრაფი ლექ-

სის - ეინ არის ეს ქალი ასეთი ცისფერი? - ეპიგრაფებად აქცია. ასე იბეჭდება ეს ლექსი 1927 წლიდან მოყოლებული. ერთ ჩანაწერში გალაკტიონი შენიშნავს: "ციტატები შ. ბოდლერის, თ. გოტიეს, პოლ ვერლენის და პანრი დე რენიესი ამოღებულია რეში დე გურმონის წიგნიდან 'ყუაი-ლები', გარდა პ. ვერლენისა (sic!), რომელიც ამოღებულია ვერლენის წიგნიდანვე" [ტაბიძე გ. 1966-1975, ტ. 1, 471].

43. მაგალითისათვის: ი. ჭავჭავაძის *ყვარლის მთებში* "სინათლის მოკლება" - მზის ჩასვლა-მოსაღამოება - მეტონიმიური გადატანით რეალიზდება, სიერცული დაცილება მხედველობის არიდან "აქრობს" იმას, რასაც ემშვიდობებიან: "ყოველი წუთი გაარგავს თქვენა და მეც მობლებს... / ...აგერ თქვენც კქრებით თანდათანა... თქვენსა მწვერულსა / ძლიეს ვარჩევ... წუთიც! მხოლოდღა ესჭერეტ ციაგსა ცასა" [ჭავჭავაძე ი., ტ. 1, 4].

44. აქვე უნდა შეენიშნოთ, რომ რადიკალური ენება, პათოსი მხოლოდ ერთადერთ შემთხვევაშია მისაღები გალაკტიონის ლირიკული "მესთვის - თუ ეს მდგომარეობა დაკავშირებულია "თრობასთან". თრობა ისეთივე პოზიტიური და "საესე" მდგომარეობაა, როგორც სიმშვიდე - მღელვარება - მოლოდინი.

II. ინვაზიანტული მოტივები - ტოპოლოგია - ინტუქტუალულობა: 1915-1927 66.

1. მაგალითისათვის მოვიხმობთ სიყვარულის კონიუნქციურ სინტაგმას ისეთი შემთხვევებით, როგორებიცაა დანტე და ალექსანდრე ჭავჭავაძე: "სიყვარული, რომელიც ამოძრავებს მზეს და სხვა დანარჩენ ვარსკვლავებს" (დანტე, *ღვთაებრივი კომედია*), სიყვარული, რომელსაც ემორჩილება დიდი თუ პატარა, ერი თუ ბერი და ა. შ. (ალ. ჭავჭავაძე, *სიყვარულო ძალსა შენსა*), ე. ი. ყველა ბინარული წყვილი.

2. არ დაგეაიწყდეს, რომ *დომინოში* თხემი - მთისა და ადამიანის უმაღლესი წერტილი - გაიგივებულია სიცოცხესთან და ჩანაცვლებულია სიცოცხით: "ო! ვიცო სიცოიდან / ტერფამდე ვარ დიდება."

3. გარკვეული აზრით, ამ სერიაში უკვე ჩაწერილია მომავალი *განდგეობი* და განდგეობის ბედი: განდგომა - მყინვარი - სიყვდილი.

4. აღსანიშნავია პარალელი ბლოკთან: "На столе остались ключи, / В столе - указание следа" - *Ушел он, скрылся в ночи...* [ბლოკი, ტ. 1, 229].

5. მოგეყვას *არტიტული ყვავილებიდან* ბგერწერის რამდენიმე მაგალითი: პარონომაზია - მსგავსი ფუძეებით "ეტიმოლოგიურ თამაში": "და დედოფალი აღფა / ელვამ დახარა ციემა..." (*სალამო*). ანაგრამა თუ ანაგრამული "თამაში": "ბობრი ბელაედა კახაშბალს... / ბირკეილს ბატე-ბი... / აბლაბუდას კრებს ბობორიკა." (*ჭარხალი*); შეკვეცილი პალინ-

დროში: "ვიცი სიცივიდან..." (დომინო). იხ. აგრეთვე ჩვენი მონოგრაფიის შესავალი: "სახელი გალაკ(ქ)ტიონი".

6. არსებობს გალაკტიონის გვიანდელი უთარილო ჩანაწერი სახელწოდებით "გაზელა" (sic!) [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 12, 160-161], სადაც გალაკტიონი იძლევა ერთგვარ ისტორიულ ექსკურსს ამ სალექსო ფორმის შესახებ.

7. ამ ტროპისა და გალაკტიონის პოეზიის გრამატიკის შესახებ იხ. ამავე ნაშრომში: "გალაკტიონის პოეზიის გრამატიკიდან".

8. ი. გრიშაშვილს, როგორც თ. დოიაშვილმა მიმითითა (რისთვისაც მას დიდ მადლობას მოვახსენებ), თვითონვე აქვს შენიშნული ეს ინტერტექსტუალური კავშირი. იხ.: [ი. გრიშაშვილის კატალოგი, ტ. I, 223].

9. ამ მეტასიუვეტის სამაგალითოდ მოვიყვანთ როგორც *მამა სერგის* ისე, რამდენადმე, *თაისსა* და *განდევგილს*.

10. კიდევ ერთი ინტერტექსტი შეიძლება იყოს ჟორის-კარლ ჰიუისმანსის რომანი *À rebours* (*პირიქით ან უკუღმა*, 1884 წ.), რომელიც დასახელებულია გალაკტიონის ჩვენს მიერზემოთ უკვე აღნიშნულ ჩანაწერში გაზელის შესახებ [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 12, 160-161]. სამწუხაროდ, მე-12 ტომის რედაქტორებს მწერლის გვარი არასწორად აქვთ მოყვანილი გალაკტიონის ჩანაწერში: "პიურმანის მორი გმირი ცნობილ რომანში *Haobopom* უზომოდ აღტაცებულია გაზელით. უადგილობის გამო ვერ მოგეყავს ადგილები რომანიდან" [იქვე, 161]. "პიურმანის", ცხადია, ჰიუისმანსია (ოლონდ გაუგებარია, რა არის "მორი"), ხოლო *Haobopom* ესაა *À rebours*-ის რუსული თარგმანის სათაური (თარგმანი 1906 წელს გამოვიდა).

11. აღსანიშნავია "ჯერის" გათამაშება, რომელიც ერთ შემთხვევაში უიმედობის გამომხატველი იდიომის ნაწილია: "ჯვარს ეცვი, თუ გინდა, ... საშეელი / არ არის", ხოლო მეორე შემთხვევაში ლანდშაფტის ნაწილია – სამრეკლოს ჯერები.

12. არსებობს სრულიად სხვა მოსაზრება [ბურჭულაძე, 62-72].

13. ამ ლექსის ფინალს *არტისტულ ყვაეილებში* ერთი პარალელი აქვს: "თიბათვე გაეიდა, აჭრელდა ქათიბი / იქ, სადაც ყულამდე ღელავდა სათიბი. / მეც მალე ჩრდილოეთს ვეწევეი კიდობნით, / მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!" (*თიბათვე გაეიდა*) – იმავე მეტრული ცვალებადობით (4- და 3-ტერფიან დაქტილთა მონაცვლეობა) ოლონდ შესაბამისი თემატურ-მოტივური გამოძახილის გარეშე.

აქვე შევნიშნავთ, რომ ჩვენ ეიზიარებთ ს. გორგაძის [გორგაძე, ა. გაწერელიას [გაწერელია] და სხვ. მოსაზრებას, რომ ქართული ლექსთწყობა სილაბურ-ტონურია.

14. ტექსტის გალაკტიონისეული დათარიღება საეჭვოა. ის პირველად დაიბეჭდა გაზეთში *პოეზიის დღე*, 1921, №1, ბათომი. გალაკტიონის პირველი კრებული, რომელშიც მოცემული ტექსტი დაიბეჭდა, 1927 წლის კრებულია [ტაბიძე 1927, 131].

15. ბორხესი “ღვთაებრივი კომედისადმი” მიძღვნილ ლექციაში აღნიშნავს: “ერთი სტროფი სამუდამოდ დამრჩა მეხსიერებაში... დანტე ამბობს: ‘Dolce color d’oriental zaffiro’... დანტე გვიხატავს ცის აღმოსავლეთ მხარეს, აღწერს შზის ამოსვლას და განთიადის ფერს ადარებს საფირონს. ‘Dolce color d’oriental zaffiro’ (აღმოსავლური საფირონის საამო ფერი) სარკეებით თამაშია, რადგანაც აღმოსავლეთის ცის ფერი შედარებულია საფირონთან, ხოლო თვითონ საფირონი წარმოდგენილია როგორც აღმოსავლური”. იხ.: [ბორხესი, 389-90].

16. თოელი “იმეორებს” ქვიშას, უდაბნოს ლანდშაფტს, მათ შორის აეტონტერტექსტუალური რითმით – “მუშია / რა სიჩუმეა”. 1927 წლის კრებულში რითმული სერია მუშია/(სი)ჩუმე/აბრეშუმია სამ ტექსტში გვხვდება. ესენია: *სასაფლაონი* (სრული სახით), *ოფორტი* (მუშია/სიჩუმეა), *ქალაქი წყალზე* (ჩუმე/აბრეშუმია).

17. *ოფორტი* თავისი სათაურით, რა თქმა უნდა, ვერლენის *სატურნული ლექსების* მეორე ციკლთან – *ოფორტები* – გვაგზავნის. ამ მოსახზრებას მხარს უმაგრებს ის გარემოებაც, რომ *ეინ არის ეს ქალი?*ს ერთ-ერთი ეპიგრაფი, როგორც აღვნიშნეთ, ვერლენის სწორედ ამ პოეტური კრებულის შესამე ციკლის (*მწუხარე პეიზაჟები*) ერთ-ერთი ლექსიდანაა (*დაი-სები*) [ვერლენი].

18. *ლურჯა ცხენების* ერთ-ერთ ძირითად ინტერტექსტსაც, როგორც ცნობილია, სწორედ “მირბის, მიმაფრენს” (*მერანი*) წარმოადგენს. *მერაბ ლურჯა ცხენებში* თავიდანვე “წაშლილია” განსხვავება წინაპართა საფლავებსა და უცხო სამარეს შორის, “ბედის სამძღვრის” ერთჯერადი გადალახვა შეცვლილია ლურჯა ცხენების უსასრულო და განმეორებადი ტრიალით, ხოლო უნიკალური მერანი – მრავლობითი ცხენებით.

19. *საუბარი ედგარზე* პირველად გამოქვეყნდა 1919 წლის კრებულში. ლექსის გალაკტიონისეული დათარიღება (1916 წ.) საეჭვოა.

20. კ. ბალმონტისეული თარგმანი ციტირებულია შემდეგი გამოცემის მიხედვით: [პო, ტ. 1, 89-91].

21. ასე ეწოდება ამ ლექსს *არტისტული ყავილეების* 1919 წლის გამოცემაში [ტაბიძე გ. 1919, 27]. 1927 წლიდან მოყოლებული დღემდე მას სხვა სათაური აქვს: *ფარულ ტკივილებით*.

22. რაც შეეხება *გრადაცია*ს, მნიშვნელოვანია ღამის კონტექსტი. რაც აახლოებს ამ ტექსტს *საუბართან ედგარზე* – და არა მხოლოდ ღამე, რადგანაც ლექსი *გრადაცია* (“*ფარულ ტკივილებით*...”) იწყება ჩვენი ლექსისთვის მნიშვნელოვანი მოტივებით: “*ფარულ ტკივილების ბაღი დაბურუ*

ლი / ასეთ გრადაციით მიდის ფრთაზვიადი: / ღამე – მარტოობის მტყუნით დახურული, / ფარდა – იღუმალი, სარკე იშვიათი” – და იმავე “გოთიკურ” დისკურსთან (იგივე შეიძლება ითქვას *სიზმრებზეც*).

23. ტექსტის დასათაურების შესახებ იხ. რ. თვარაძის მოსაზრება [თვარაძე 1995, 42-50].

24. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ყორნის გადაფრენა გრძელდება 1927 წლის კრებულის ქრესტომათიულ ლექსში *თეთრი პელიკანი* (“გადაფრენას ეს ყორანი / მადათოვზე აპირებს...”).

25. მეორე სტროფის საგულისხმო პარალელებს იძლევა ორი ლექსი, რომელიც 1927 წლის შემდეგ დაიწერა: “და პოეზიის, ვით ბედისწერა, / ბნელ მწუხარებათ იცვალა ჟღერა – / ყოველი მხრიდან, ყოველი მხრიდან / დასტრიალებდა ბედითი ძერა.” – *ისტორიის ახალი გვერდი* (პირველი პუბლიკაცია კრებულში – “ზღვა ახმაურდა”, 1948 წ.) [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 4, 138]; “სასაფლაოს მხრიდან ძერა / ჩონჩხებს ზიდავს კლანჭებით, / ეფემერა, ეფემერა... / ჩვენ ვგრძნობთ და ვიტანჯებით” (*ეფემერა*, უთარილო) [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 7, 120].

26. ანალოგიური მოსაზრება გამოთქვა რ. ბურჭულაძემ, ოღონდაც სრულიად სხვა წანამძღვრებზე დაყრდნობით [ბურჭულაძე, 81-88].

27. პეტერბურგისა და პეტერბურგული მითოლოგიის შესახებ ბიბლიოგრაფია საკმაოდ დიდია. დაეასახელებთ მხოლოდ ერთ კლასიკურ ნაშრომს: [ანციფეროვი]; თანამედროვე ნაშრომებიდან უნდა აღინიშნოს: [ლო გატო]; [კლარკი] და სხვ. საკუთრივ “პეტერბურგის ტექსტი” ვ. ტოპოროვის მიერ შემოთავაზებული კონცეპტია, რომელიც საკმაოდ სწრაფად იქნა ათვისებული რუსული ჰუმანიტარიის მიერ. იხ., უპირველეს ყოვლისა: [ტოპოროვი 1995, 259-368]. ამ ნაშრომის ადრეული ვარიანტი იხ. კრებულში [ტარტუს კრებული], რომელიც მთლიანად პეტერბურგის თემას ეძღვნება [ტოპოროვი 1984, 4-29]. იხ. აგრეთვე ამავე ავტორის: [ტოპოროვი 1995, 368-400]. “პეტერბურგის ტექსტი” უფრო ვიწრო კონტექსტში განხილულია შემდეგ ნაშრომში: [მინცი, 78-92].

28. იხ.: [ლოტმანი, უსპენსკი, 236-250]

29. ამ მიმართულებით აღნიშვნის ღირსია შემდეგი გამოკვლევა [პუსტიგინა 1977, 80-97; პუსტიგინა 1981, 86-114].

30. *შინელები და თუჯის მხედარი* გეაგზაენიან, შესაბამისად, გოგოლის *შინელთან* და პუსჰინის *ბრინჯაოს მხედართან*, “პეტერბურგის ტექსტის” ცენტრალურ ტექსტებთან.

31. ჩვენს მიერ მოყვანილ ციტატას უშუალოდ მოსდევს ვ. ტოპოროვის მიერ “გამოყოფილი” პეტერბურგის ტექსტის “მინი-ლექსიკონი”. სწორედ ამ “ლექსიკონიდანაა” შედგენილი” ტ. ტაბიძის სონეტი-ცენტონი. ტოპოროვი ამ მინი-ლექსიკონს შემდეგ სეგმენტებად ჰყოფს: *Внутреннее состоя-*

ნის. Общие операторы и показатели модальности. Природа. Культура. Предикаты. Способы выражения предельности. Высшие ценности. Фамилии, имена и числа." [ტოპოროვი 1995, 313-315].

32. როგორც ცნობილია, დოსტოევსკის *ორეული* ინტერტექსტუალურად უკავშირდება პოს უილიამ უილსონს, რომლის პირველი რუსული თარგმანის რეცენზენტი, უახლესი ტექსტოლოგიური გამოკვლევების შედეგად, სწორედ დოსტოევსკი აღმოჩნდა. მოცემულ ნაშრომში დოსტოევსკი, როგორც აღნიშნავს ამას ს. ბელზა, - "გახაზავს განსხვავებას ე. თ. ა. პოფმანისა და ე. ა. პოს ფანტასტიკას შორის: საბოლოოდ დოსტოევსკი შენიშნავს: 'Кроме того в Эдгаре По есть именно одна черта, которая отличает его решительно от всех других писателей и составляет резкую его особенность: это сила Воображения.'" [დოსტოევსკი 1979, ტ. 19, 88] ციტირებულია ს. ბელზას კომენტარებიდან ე. პოს ამ თხზულებაზე: [პო, ტ. 1, 367].

33. ბნმა რ. ბურტულაძემ მიგვითითა, რომ *ძეები კარამაზოვების* მეიერ-პოლდისეულ თეატრალურ დადგმაში, რომელიც 10-იან წლებში ქუთაისშიც ჩამოიტანეს, გამოყენებული იყო უმარტივესი დეკორაცია: სცენაზე იდგა შავი ხაერდით დაფარული მაგიდა, რომელზეც იდო წიგნი: *ძეები კარამაზოვები*, რომელზეც, თავის მხრივ, სანთლიანი შანდალი იყო დასუენებული. ჩვენი აზრით, გალაკტიონისეული ტროის - "რომანზე ისვენებს შანდალი, / რომანში - შეშლილი სკიითელი" - წყარო საესეებით ნათელი ხდება. დიდ მადლობას ეუხლი ბნ როლანდ ბურტულაძეს ამ ინფორმაციის მოწოდებისთვის.

34. გალაკტიონისა და ბლოკის შესახებ იხ. ლ. კაჭარავას სადისერტაციო ნაშრომი: [კაჭარავა]. იხ. აგრეთვე [ბურტულაძე, 107-119].

35. ჩვენი გასწორებაა - მე-7 ტომის გამომცემლებს "სფინქსის" ნაცლად აქვთ "შიქრის" [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 7, 151].

36. უნდა აღინიშნოს, რომ თორმეტტომეულში არაერთი მსგავსი კურიოზია, არაფერს ვამბობთ ტექსტოლოგიური ხასიათის შეცდომებსა და კომენტატორულ უზუსტობებზე. ერთ მსგავს კურიოზზე ქვემოთ ვისაუბრებთ. იხ.: "გალაკტიონი და ბრიუსოვი".

37. არც ბლოკის გალაკტიონისეული თარგმანი და არც *ლენინგრადი* აუტორის სიცოცხლეში არ გამოცემულა. თორმეტტომეულის გამომცემელთა მიერ *ლენინგრადის* დათარიღება 1934 წლით ჩვენ საეკოდ მიგვაჩინია. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ *ლენინგრადი* პროსოდით, რითმებითა და ხატწერითაც კი იმეორებს ლექსს *მერის თვლებით*.

38. იხ. [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 4, 270-271], თვითონ ლექსი [იქვე, 23-24].

39. ბლოკის მოცემული ლექსით იხსნება მისი პოეტური კრებული *Родина* (1907-1916 წწ.).

III. ხუსთაველის ხეყეყეა ქახთუღ ეღეყუჰამი და გაღაჯიონის მუსიანისკუი ნახაყივი

1. XVI-XVIII საუკუნეებში რუსთაველის რეცეპციის შესახებ იხ.: [გუგუშვილი].

2. “ორი არის სიტყვის ცოდნა, სამღედღლო და საერიო, / სამღედღლოსა მცოდინარე საეროსა მოერიო.” [არჩილი, ტ. 2, 6]. იმავე არჩილთან სხვა ადგილას: “საღთოს სწავლით ვერ ამიხვალ, საეროვე მოინახე” – ეუბნება თეიმურაზი რუსთაველს [იქვე, 17].

3. სულხან-საბას ლექსიკონში “ზღაპარი” ამგვარად განიშარტება: “ზღაპარი (3, 23 ბარუქ) არს მოგონებული ტყუილი, ამბავად შემჭვერებული და არა ქმნილი მყოფობით.” [სულხან-საბა, ტ. I, 291].

4. უნდა აღინიშნოს, რომ თითქმის იგივე პრობლემა იდგა ანტიკური კულტურის წინაშე კომეროსთან დაკავშირებით: “იყო თუ არა კომეროსი სასარგებლო? იყო თუ არა კომეროსი ჭეშმარიტი? ეს ანტიკური ლიტერატურული თეორიის მთავარ პრობლემებად უნდა ქცეულიყო” [კურციუსი, 203]. საბოლოოდ, სწორედ აქედან ამოიზარდა კომეროსის ალეგორიული ინტერპრეტაცია და საკრალური ტექსტების ალეგორიული ექსეგეზა [იქვე, 204-205].

5. მაგალითისათვის: “ქორონიკონს ქრისტეს აქეთ ათას-შვიდას-ოც და ერთსა, / ცოდვა მათი უმეტესად ესმა, მოეხსენა ღმერთსა; / აღმოსავლით მტერი აღძრა, მოუწოდა კელავ სამხრეთსა, / ღმერთმა მტერსა მოუელნოს, რაც ქართლს უყუეს ან კახეთსა!” [გურამიშვილი, 85]. ისტორიული ნარატივის პროტოტიპი და დასაბამი ბიბლიური ნარატივია – სწორედ ამიტომ იმავე დაეითიანში ფაქტობრივი (ისტორიული) ნარატივი ქართლისა და კახეთის სამეფოების შესახებ ბიბლიურ ნარატივთან (ნარატივებთან) მონაცვლეობს.

6. ჭ. ვენეტის თანახმად, თემის, მოდუსისა (გამოთქმის რაგვარობის) და ფორმის (ლექსი თუ პროზა) გადაკეთა იძლევა ჟანრის კონცეპტს [ვენეტი 1992, 12-16 და შემდეგ]: ნარატივი + ჩვენზე აღმატებულ ადამიანთა საქმეების წარმოჩენა + საღექსო საზომი (კექსამეტრი) – ესაა ეპიკური პოეზია (ილიადა და ოდისეა), ხოლო დრამატული რეპრეზენტაცია + ჩვენზე მდაბალ ადამიანთა საქმეების წარმოჩენა + შერეული პროსოდია – ესაა კომედია.

7. შემდგომში ვახტანგის თარგმანების ტექსტი ციტირებული იქნება აკადემიური გამოცემის მიხედვით [შანიძე].

8. “ჯვარის მონასტერი დაძველებულა და გუმბათს ქვეით სვეტნი განუახლებია და დაუხატენიებია მთქმელსა ლექსთა ბოროტთასა, რომელმან ასწავა ქართველთა სიწმიდისა წილ ბილწება და განრყენა ქრისტიანობა. ხოლო უწინარეს ჩვენთა უმეცართა საღმრთოდ ეთარგმნეს ბოროტ(ნი) ლექს(ნი) მის(ნი). აღსწერს ქალისა ვისთვისმე: თვალი მელნისა, პი-

რი ბროლისა, ღაწვი ძოწისა, და ამის გამო დედანი საქართველოსანი ხატად ღმრთისა შექმნილისა სახისა წილ ფერადთა წამალსა იცხებენ და მიცვალებულთა თმათ მოიბმენ საბრხეთ სულთა. შოთას ვიტყვი რუსთველსა, მეჭურჭლეთ უხუცეს(ს)ა, თითონაც შიგ ხატია მოხუცებულნი.” [გაბაშვილი, 80]. თვითონ *თარგმანების* ტექსტში ვახტანგი არაერთხელ ეკამათება ამ თემაზე თავის, სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობ ოპონენტებს: “მაშ, ბოზობის რიგისათვის არ უთქვამს!” [შანიძე, 32], “გასინჯეთ, ბოზობაზე როგორ შორს არის!” [იქვე, 33 და სხვ.]

9. თანამედროვე ნარატოლოგიური ტერმინოლოგია რომ გამოვიყენოთ, ამბავი – ესაა story, ე. ი. ნარატივის “რა” (რასაც ყვებიან), მაშინ როცა ნარატიული დისკურსი (narrative discourse) – ესაა ნარატივის “როგორ” (როგორც ყვებიან), “ნარატივის” კონცეპტი კი ორთავეს მოიცავს. იხ.: [ქენეტი 1969, 61-69; ქენეტი 1980, 27-32; ქენეტი 1982, 137-143; პრინსი 1982, 26-54; პრინსი 1987, 21].

10. ე. ბენვენისტის კლასიკური დეფინიციის თანახმად, ენაში გამოიყოფა ორი განსხვავებული და ურთიერთდამატებითი პლანი: დისკურსის (discours) პლანი და ისტორიის, ამბის (histoire) პლანი. ბენვენისტის თანახმად, დისკურსი გულისხმობს გამოთქმას, იმას ვინც ამბობს და ვისაც ეუბნებიან. დისკურსი კავშირს ამყარებს საქმეთა ვითარებასა და იმ სიტუაციას შორის, რომელშიც ეს ვითარება ლინგვისტურად “აღიძვრება” [ბენვენისტი, 237-250; ქენეტი 1982, 138-140].

11. მსგავსი შენიშვნა არაერთხელ გვხვდება *თარგმანების* ტექსტში. მაგალითისათვის, 202-ე ტაეპთან (“ანასდათ მოყმე გამოჩნდა კუშტი პირგამქუშავია...”) დაკავშირებით ვახტანგი აცხადებს: “ნახეთ, თვითანვე როგორ ზღაპრად ხდის თავის ნათქვამს! ჯერეთ იმისი მსგავსი შევებით უნახავი არისო.” [შანიძე, 36].

12. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ორ-სამ შემთხვევაში ვახტანგი ძალიან ახლოსაა თვითონ ამბის ალევგორიულ განმარტებასთან:

1) “დილასა ადრე სრას მიხმეს...” (500): “სახითა ოდენ სამითა” რომე სწერია, მართლა კი არ ვიცი და ასრე მგონია: ორნი – მეფე-დედოფალი და მესამე – ერთი ვეზირი მისანდოც... და ერთს კიდევ ვეჭვობ, რომე ვითაც ხელმწიფენი ღეთის ჩრდილად რომ არიან თქმულნი, ორნი ერთად რომ ისხდენ “სახით სამითა”, ვითამ კინალარ სამების სახედ ისხდენო: ძლიერებასა და საზარლობას უქებს თავის პატრონს” [შანიძე, 44]. ესაა, ალბათ, მთელ *თარგმანებაში* ნარატივის ალევგორიზაციის უიშვიათესი (და საკმაოდ ფრთხილი) შემთხვევა. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თანამედროვე გამოცემებში “სახითას” ნაცვლად არის “ხასითა ოდენ სამითა” [რუსთაველი 1937, 108; რუსთაველი 1957, 112; რუსთაველი 1966, 102; რუსთაველი 1970, 245; რუსთაველი 1966, 166; რუსთაველი 1988, 82].

2) “ყმამან უთხრა... ‘... / რა მიჯნური ველთა რბოდეს, მარტო უნდა გასატრეღად; / მარგალიტი არეის მიხედეს უსასყიდლო უვატრეღად!’”;

(160): “ამას იგავსავეთ ეუბნება, ქრისტეს სასუფეველს მარგალიტს უდრის და ამბობს: ის ამ სოფლის გაუჭრელად არ იშოვებო, მარტო უნდა გაჭრა სასუფეველისთვის. ვითამ ცოლ-ქმრობა რომ უცოდველია, მეც ამ მარგალიტისთვის მარტო გაეიჭრებო.” [შანიძე, 34].

3) “ამ საქმესა მემოწმების დიონოსი ბრძენი, ეზროს; / საბრალოა, ოდეს ვარდი დაეთრთვილოს, და-ცა-ეზროს. / ვის ბალახში არა ჰგეანდეს და ლერწამი ტანად ეზროს, / იგი სადმე გაღარიბდეს, საყოფთაგან იაბეზროს”. “...სამღვდელო დასს რომ ასწავლის, სამღვდელო საქმეს ვარდად ხდის და ამბობს: ბრალია, სამღვთო ვარდი ცოდვით დათრთვილული იყოს და დაზრულიო...” [იქვე, 34]. უშუალოდ ამ განმარტების შემდეგ ვახტანგი შენიშნავს: “რუსთველს სჭირს: რამდონიც კარი უთქვამს, ზოგიერთს ადგილს თავს სამღვთო შესაველები არის. ახლა იმე ამბავს (ე. ი. ფიქციურ ნარატივს – ზ. შ.) მოეკიდა”.

ამ სამი მაგალითიდან მხოლოდ პირველში გვაქვს ამბის ალეგორიზაციის გაუბედავი ცდა. მესამე – ესაა ცალკე მდგომი მეტაფორის ალეგორიული განმარტება, ხოლო მეორე – მაინც დისკურსის ალეგორიზაციის შემთხვევაა. ასე თუ ისე, ეს ცალკეული ეპიზოდები მთლიან სურათს ვერ ცვლის: ვახტანგის *თარგმანებაში* ამბის ალეგორიული განმარტება არ ხდება.

13. საგულისხმოა, რომ ვახტანგის განმარტებით, “ზღაპრის შეთხზვის” მიზეზი რუსთაველის სურვილის საწინააღმდეგოდ, თამარ მეფის ნებაა: “თამარ მეფე კარგი და ძალიანი ხელმწიფე რომ იყო, ვითამ ეს მასზედ მოინდომა, ასეთი საქმე სხვაშიდ რატომ იყოსო, რომე ქართლშიაც არ იყოსო. და უბრძანა მის მდივანს რუსთველს: ქართულის ენით კარგი ლექსები თქვიო. აწ იმას ამბობს (სპარსულის მიბაძვით რადგან ათქმევინა თამარ მეფემ)...” [შანიძე, 22]; “[თამარ მეფემ] ... არ შემეწყალა, რომე ლეთის ქების თქმა არ მიბრძანა და ზღაპარს მალექსებსო...” [იქვე, 24].

14. საბას თანახმად, იგავი “ესე არს სიტყვით მაგალითი, გინა საჩვენებელი, გინა მოსანიშნავი” [სულხან-საბა, ტ. 1, 322]. იღია აბულაძის ლექსიკონში იგავი განიმარტება როგორც “მაგალითი”, “წინა-ყოფად” [აბულაძე ი., 187].

15. ჩვენს ამ მოსაზრებას რამდენადმე მხარს უმაგრებს [გამსახურდია 1984, 6]: “...ვახტანგ VI, რომელიც იძლევა მისტიკურ-ალეგორიულ ინტერპრეტაციას პოემისას თავის ‘თარგმანში’, ბოლომდე არ არის დარწმუნებული თავისი პოზიციის მართებულობაში და ზოგჯერ ბოდიშობს კიდევ შოთას მაგიერ ‘ზღაპრის’ გამო. ხანაც ისე სახავეს საქმეს, თითქოს შოთას თავად ჰქონდა შეგნებული ამ ზღაპრის ამოება... გამონაკლისია დავით გურამიშვილი... გურამიშვილის აზრით, *ვეფხისტყაოსანი* არის ‘იგავთ ხე’... რომელსაც აქვს დაფარული აზრი”. თვითონ გურამიშვილთან ალეგორიის მნიშვნელობაზე იხ: [კეკელიძე, 161-169] და [ღალანიძე, განსაკუთრებით 44-79].

16. “სპარსული თემა” XVI-XVIII საუკუნეებშიც არსებობდა, ოღონდ სრულიად სხვა მოდუსით. კერძოდ, ვახტანგი თავის თარმანებაში აღნიშნავს, რომ “ეს ამბავი სპარსში არ არის. ...ამბავიც თვითან გააკეთა და ლექსადაც” [შანიძე, 22]. როგორც სავსებით სამართლიანად შენიშნავს ა. შანიძე: “მაშასადამე, ვახტანგი გარკვეულად ამბობს, რომ ‘ეფუხის ტყაოსანი’ ორიგინალური ნაწარმოებია. ‘ეფუხის ტყაოსნის’ ამბის ორიგინალობის სათავე ვახტანგის ‘თარგმანია’” [იქვე, 69].

17. აკაკიმ თავისი ცნობილი *სამი ლექცია ვეფხისტყაოსანზე* პირველად თბილისში 1881 წელს წაიკითხა, ხოლო 1887 წელს უკვე რუსულად გაიმეორა და იმ წელიწადსვე გამოაქვეყნა ქართულ ენაზე. იხ.: [წერეთელი აკ., 1950-1963, ტ. 12, 413-414].

18. უნდა აღინიშნოს, რომ თვითონ ნიკო მარიც ყოველთვის როდი იდგა ამ პოზიციაზე. *ვეფხისტყაოსნის* ავტორისა და თვითონ პოემის შესახებ მარის მოსაზრებების მიმოხილვა და კრიტიკა იხ. [ბარამიძე, 279-288], აგრეთვე [აბულაძე იუსტ., 67-69].

19. ილია აკაკის 1887 წელს რუსულ ენაზე წაიკითხულ ლექციებს *ვეფხისტყაოსანზე* იმავე წელიწადს გამოეხმაურა “ივერიაში” უსათაურო მეთაური წერილებით (№№ 75, 76, 77), იხ.: [ჭავჭავაძე ი., 1951-1961, ტ. 3, 49-91]. საგულისხმოა, რომ საბჭოთა პერიოდში სწორედ ილია ჭავჭავაძის პოზიციის კანონიზება მოხდა – 1937 წლის იუბილემ აღიარა რუსთაველის ეპოსი როგორც “ფორმით ნაციონალური და შინაარსით – ინტერნაციონალური”.

20. აქ, საზოგადოდ, უნდა შევნიშნოთ, რომ თამარი და, კერძოდ, მისი აღსაყდრება აკაკის კიდევ ერთი ვიზიონის თემაა. ვგულისხმობთ მის მოთხრობას სახელწოდებით *ქუთათელის სიზმარი* [წერეთელი აკ. ტ. 8, 7-13]. სამწუხაროდ, ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხი, როგორიცაა “აკაკის სიზმრები და ვიზიონები”, დღემდე დაუმუშავებელია.

21. ეთნოგრაფიული მომენტი ეაქასთანაც ჩნდება, ოღონდ სტატიაში სახელწოდებით *მცირე რამ კიდევ “ვეფხისტყაოსნის” შესახებ* “დღესაც როგორც ხეესურებს, ამ უძველესს ქართველებსა აქეთ ჩეულებად მას-პინძლობის დროს, სტუმრების წინ ქუდ-მოხდით ჩოქზე დგომა და ისე მირთმევა თასისა სტუმრისთვის, პოემაშიც ამახვე ეხედავთ: სოგრატ და აუთანდილ როცა მიუღლენ მჭეუნეარე, დაღრეჯილ როსტევენს, რათა იგი გაემხიარულდებინათ...” [ვაჟა-ფშაველა, ტ. 5, 411]. ვაჟამ კიდევ ორი სტატია უძღვნა *ვეფხისტყაოსანს* 1911 წელს. იხ.: [ვაჟა-ფშაველა, ტ. 5, 268-80 და 281-91].

22. ილია ჭავჭავაძის *ბაზალეთის ტბაში* ნაციონალური ნარატივის სწორედ ეს ორივე პლანია ასახული: ბაზალეთის ტბის ძირას მყოფი წალკოტი (სამოთხე) არ ემორჩილება დროის დინებას, ხოლო თამარ დედოფლის მიერ იქ ჩადგმულ აკენაში ის ყმა წევს: “ვისიც არ ითქმის სა-

ხელი, / ვისაც დღე-დაღამ მნატრულობს ჩუმი ნატერიოთა ქართველი? [ჭავეჭავეძე ი., ტ. 1, 104-105].

23. XIX საუკუნის 80-იანი წლები უმნიშვნელოვანესია რუსთაველის რეცეპციისათვის: ამ დროს კითხულობს და აქეყნებს აკაკი თავის ლექციებს, რომელსაც გამოეპასუხება ილია. ეკუთვნის "ვეფხისტყაოსნის შესახებ" 1890 წელს დაიბეჭდა. 1881 წლით თარიღდება ვახტანგ ორბელიანის ბაღდადა *ობოლი*, რომელიც რუსთაველს ეძღვნება. სათაური, ცხადია, *ვეფხისტყაოსნის* ცნობილ პასაჟთან ("ეთ მარგალიტი ობოლი...") გვაგზავნის. სამწუხაროდ, აქ არც დროა და არც ადგილი, რომ გაეანალიზოთ რუსთაველის ობლობის (გენეალოგიის უქონლობის) ხატ-მოტივი ე. ორბელიანთან, მაგრამ აუცილებლად უნდა შევნიშნოთ, რომ მისთვისაც *ვეფხისტყაოსანი* ესაა ნაციონალური ნარატივი: "დიდების სხივით შემოსილი ნახა თამარი, / ... / ივერის მთა-ბართ და ერისა მანათობელი! / მაშინ აღმოხდენ იგი ლექსნი მის მადლის სულით..." [ორბელიანი ვ., 61].

24. უნდა ითქვას, რომ 1927 წლის კრებულში არ ხდება ამ თემის სოცრეალისტური ვულგარიზაცია. ასევე აბსოლუტურად არაეულგარულად დგება ისეთი საკითხი, როგორცაა "გალაკტიონი და რევოლუცია", "გალაკტიონი და ოქტომბერი". საქმე ისაა, რომ გალაკტიონმა ძალიან სერიოზულად აღიქვა ოქტომბრის რევოლუცია. ეს არ არის უბრალოდ მიღება/არმიღების საკითხი. გაეხსენოთ თუნდაც 1919 წლის კრებულში – გემი "დალანდი", *რამდენიმე დღე პეტროგრადში, როგორ ებრძოდნენ ზარები ზარებს*.

25. ლექსის სათაური და პოეტიკა აშკარად მიგვანიშნებს მაიაკოვსკის ინტერტექსტუალურ კვალზე.

26. საგულისხმოა, რომ ლეონიძესთანაც და რობაქიძესთანაც *ვეფხისტყაოსნის* ტოპიკა პროეცირდება ყიფჩაღეთის ლოკუსზე, მაშინ როცა გალაკტიონისეული "იმაგინაციური გეოგრაფია" ლექსში *ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის* და *პოემა ვეფხისა*-ში უფრო "ავთენტური", ასე ვთქვათ, *ვეფხისტყაოსნისეულია*: არაბეთი – სპარსეთი – ინდოეთი.

27. ამაში მეტროპოლიას მხარს ემიგრაციაც უმაგრებს. კერძოდ, ქართველ ფაშისტთა ეურნალ "ქართლოსის" (1937-39 წწ.) ყოველ ნომერს ეიკტორ ნოზაქემ ასეთი რეფრენი დაუმატა: "საქართველომ კელაე უნდა შეას რუსთაველი" [დაუშვილი, 143]. კიდევ ერთხელ მადლობას მოვახსენებ მერაბ დაღანიძეს, რომელმაც მიმითითა ამ მნიშვნელოვან პარალელზე.

28. ფარისი, რაღა თქმა უნდა, ადამ მიცკევიჩის ამავე სახელწოდების ლექსთან გვაგზავნის, ხოლო "სპარსეთიდან ლექსების კონა" – რუსთაველის პროლოგისეულ ტაეპთან: "ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები...".

29. უნდა შევნიშნოთ, რომ *ჰოემა ვეფხისას* წარმოსახვითი გეოგრაფია გვაგზავნის როგორც მიცკევიჩის *ფარისთან*, ისე ჩახრუხაძის *თამარიანის* “მოგზაურობის ფრაგმენტთან”.

30. როგორც შესაბამისი პოლიტიკური რელობა, ისე “აღმოსავლეთის რევოლუციური დისკურსი” ასახულია ე. ხლებნიკოვის პოემაში *Тыран бз Т.*

31. ამ უკანასკნელის ინტერტექსტი, ცხადია, ბლოკის შექმდეგი სტრიქონებია: “Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы,... // ...мы обернемся к вам / Своєю азиатской рожей!” – *Скифы* [ბლოკი, ტ. 3, 360-361].

32. “აღმოსავლეთის” როგორც ევროპული კულტურის ინვენციის შესახებ იხ.: [საიდი].

33. შდრ.: “აღმოსავლეთში ჰამლეტ შეუძლებელია: მამას მოცილებული... აქ არც ფაუსტია: მამას რომ დაეძვება...” [რობაქიძე, 45].

34. ეს კი გულისხმობს კლასიკის მოდერნიზმთან შეზავებას, ხოლო რუსთველური აღუზიებისა და რემინისცენციებისა – გვიანდელი ბლოკისა და მიაიკოესკის ავანგარდისტულ პოეტიკასთან. ამ პოეტურ სტრატეგიაში გალაკტიონი ნამდვილად არ ყოფილა მარტო – მისთვის ახლობელი ლიტერატურიდან შეიძლება ხლებნიკოვისა და გვიანდელი მანდელშტამის დასახელება (თუმცა ძნელი სავარაუდოა, რომ გალაკტიონი კარგად იცნობდა ან ერთის, ან მეორის შემოქმედებას), ხოლო უფრო შორეული მაგალითები ტ. ს. ელიოტი და ე. პაუნდი (ცხადია, არა მხოლოდ ისინი) არიან, რომლებიც სწორედ ავანგარდისტული პოეტიკისა და კლასიკის სინთეზს გვთავაზობენ.

35. *mise en abyme* ესაა – “A miniature replica of a text embedded within that text; a textual part reduplicating, reflecting, or mirroring (one or more than aspect of) the textual whole. ... The term comes from heraldry: a figure in an escutcheon is said to be *abyme* when it constitutes a miniature of that escutcheon” [პრინსი 1987, 53].

36. იხ. ჩენი მონოგრაფიის შესავალი: “სახელი გალაკ(ქ)ტიონი”.

37. რუსთაველის პოემის სიუჟეტურ-თემატური დამუშავების ერთი გვიანდელი მაგალითია უთარილო ლექსი სახელწოდებით *სათაო* “მეომარი მიდოდა, ხმელეთი და ნოსანი, / გაიარეს მინდორ-ველნი მიზგითის და ტაოსანი, / მოისმინეს სიმღერათა ხმანი უხესთაოსანი. / მაგრამ ქვეყნად არ იქნება უცხო ვეფხისტყაოსანი. / სიხარული აღმოსავლის კაფიზია და საადი, / ჩინელისთვის უიზორას და კონფუცის მასლაათი. / გაიარა ვითა წამი, საუკუნე ოცდაათი / და დღეები მილიარდი, მიდიოდნენ, ვით საათი, – / მე დაეიწყე მოთხრობაი, უსივრცო და ბნელზე ბნელი, / ან ცხოვრება გაიმარჯვებს, ანდა კიდევ ბელზებელი.” [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 7, 126]. საგულისხმოა, რომ ამ ტექსტშიც *ვეფხისტყაოსანი* აღმოსავლურ დისკურსში მოიაზრება, ოღონდ “წარმოსახვითი გეოგრაფია” აშკარად გაფართოებულია კონფუციუსისა და ჩინეთის ხარჯზე. თუმცა, არ უნდა დაგვაიწყადეს, რომ ესეც სრულ შესაბამისობაშია *ვეფხისტყაოს-*

ნის “წამოსახვით გეოგრაფიასთან”, სადაც ჩინეთი (ხატაეთი) არცთუ უმნიშვნელო ფუნქციას ასრულებს. დაბოლოს, *საათშიც*, ისევე როგორც *პოემა ვეფხისაში* აქტუალიზებულია მოგზაურობისა და საუკუნეთა (დროის) სვლის მოტივი, ერთი მხრივ, და მეტაფორატურულ-ლობა, მეორე მხრივ, რომელიც, აქვე შევნიშნაეთ, რუსთაველის გალაქტიონისეული რეცეპციის აუცილებელი ელემენტია (*ჩვენი დრო ისევე რუსთაველს ელის, პოემა ვეფხისა, მშვიდობის წიგნი* და ა. შ.).

38. ვახტანგ VI აღნიშნავს: “როგორც ზღვას შესდის და გაედინებისო, ისე შემოგდის და გაეცო. და ზღვის გადაწევა უთქვამს, რომ ბევრმა კაცმა არ იცის, ზღვას გაზდის თუ არაო, – უსწავლეობა” [შანიძე, 1985, 28]. ეს პასაჟი ალბათ კარგი მაგალითია იმისა, თუ რა იგულისხმება ჩვენ მიერ შემოთავაზებულ კონცეპტში – “საერო ენციკლოპედია”.

39. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ერთიც – როგორც ილია ჭავჭავაძის ბაზალეთის ტბამ “მცირე წინასწარმეტყველის” როლი ითამაშა ნაციონალურ-განმანათლებლური ნარატივისათვის, ნაციონალურ-ეზოტერიკული ნარატივისათვის მსგავსი ფუნქცია იტვირთა იოანე-ზოსიმეს ავტორობით ცნობილმა ტექსტმა სახელწოდებით *ქებაა და დიდებაა ქართულისა ენისა*.

40. ამავე დროს ნაციონალურ-ეზოტერიკული ნარატივი სრულიად მარგინალური აღმოჩნდა. მას კვალი არ დაუტოვებია არც სამეცნიერო რუსთველოლოგიასა და არც გამსახურდიას მომხრეთა პოლიტიკურ დისკურსში.

41. აღსანიშნავია, რომ გამონაკლისთა შორის ერეკლე II და ედუარდ შევარდნაძე არიან.

42. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამით გადაურჩა გალაქტიონი 1937 და მომდევნო წლების რეპრესიებს.

ბოლოოთქმა: სამი ქართული სალიტერატურო კანონი

1. როგორც ერნსტ რობერტ კურციუსი მიუთითებს, ფილოლოგიაში კანონის კონცეპტი პოლანდიელმა ფილოლოგმა დაეიდ რუნკენმა (1723-1798) შემოიტანა [კურციუსი, 256]. საეკლესიო და საერო კანონის, შუა საუკუნეების ახალი კანონის შესახებ იხ.: [იქვე, 256-272].

2. საყურადღებოა, რომ აკაკისათვის “იამბიკო” სასულიერო პოეზიას აღნიშნავს, ხოლო “შაირი” – საეროს, ე. ი. მას ეს ტერმინები ზუსტად ისე ესმის, როგორც XVIII ს-ში ესმოდათ.

3. შესაბამისად, 1938 წლის 15 ოქტომბერს – ბარათაშვილი, ხოლო ვაჟა-ფშაველა 3 წლით ადრე – 1935 წლის 18 ოქტომბერს. რა თქმა უნდა, მთაწმინდის პანთეონის რიტუალური მნიშვნელობა სოციალისტური კა-

ნონის ფორმირებასა და “ნაციონალური კლასიკის” სტალინური კულტის დამკვიდრებაში საგანგებო კელევას მოითხოვს.

4. კ. ბლუმის ტერმინია, იხ.: [ბლუმი 1994, 183-203].

5. რ. თვარაძე ამასთან დაკავშირებით შენიშნავს: “შეიღსო, კი ამბობს, მაგრამ ჩამოთელილი ექესია მხოლოდ. მეშიდე დასახელებული არაა. ცხადია, ვინც იგულისხმება. ... საკრალური რიცხვებისადმი მისი სიყვარულის ამბავი რომ ვიცით, უამსტროფოდაც ვიასრებდით: ექესი მწვერვალი დასრულებულ მწკრივს ვერ ქმნის, უეჭველად შეიდი უნდა იყოს. და თავიდანვე გახლდათ ის (ე. ი. გალაკტიონი) მეშიდე.” [თვარაძე 1972, 201]. სიცოცხლეში გამოქვეყნებულ ლექსებში გალაკტიონი “კანონიკურ ექესულს” ახსენებს: “იმ ექეს მწვერვალთა გეფარა ჩრდილი: / ვინ მოგვიღია / გურამიშვილი, ბარათაშვილი, / ჩვენი იღია, // აკაკი, ვაჟა გასაკვირველი - / დიდება დროთა, / და მათ გვირგვინად მუდამ პირეული, / ტიტანი - შოთა!” - *თენდება, გათენდა* [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 6, 179]; “ხშირად გამახსენდება, / ოცნებაე პირდაპირო, / ექესი სხვადასხვაგვარი / და მძაფრი სანაპირო - // შოთას, გურამიშვილის, / და სიურცედ გადაშლილის / ილიასი, აკაკის, / ვაჟას, ბარათაშვილის!” - *წიგნები ხალხს* [იქვე, 243]; “კედლით გიმღერის / ექესი / მგოსნის ძვირფასი / ქნარი: // რუსთაველს, / გურამიშვილს, / ბარათაშვილს და / ვაჟას, // წერეთელს, / ჭაუჭავაძეს / სურთ დაგიჭირონ / მხარი.” - *ო, ნანა, ნანა, ნანა* [იქვე, 251-52].

6. მოცემული ლექსი გალაკტიონის არქივში ორი ავტოგრაფითაა წამოდგენილი - T, t 3391 (A), T, t 3263 (B). გალაკტიონის თორმეტრემულის მეშიდე ტომის გამომცემლებმა ძირითად ვარიანტად აიღეს A ავტოგრაფი [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 7, 122], რომელსაც სათაური არა აქვს (სამაგიეროდ, სათაური აქვს B-ს), ხოლო მე-9 სტრიქონში უპირატესობა A ავტოგრაფისავე ურითმო კლავსულას მინიჭეს: “ეკოქა დიდი, ეკოქა შენი!”. B-ს რედაქციული განსხვავებები იხ. [იქვე, 294].

აქვე შეენიშნაეთ, რომ “უმალღესი” და “მშობლიური” მთა, რაღა თქმა უნდა, მთაწმინდაა როგორც პარნასი და ელიზიუმი - ერთდროულად, ხოლო პორაციუს-პუშკინისეულ “ხელთუქმნელს ძეგლს”, ალბათ, ინტერპრეტაცია არ სჭირდება.

ბიბლიოგრაფია

- აბულაძე ილ.: ილია აბულაძე. *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები)*. თბ.: გამომცემლობა "მეცნიერება", 1973.
- აბულაძე იუსტა: იუსტინე აბულაძე. *რუსთველოლოგიური ნაშრომები*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1967.
- ანტონი: ანტონ ბაგრატიონი. *წიგნი უნივერსიტეტისათვის*. თბ.: "მეცნიერება", 1980.
- ანციფეროვი: Н. П. Анциферов. *Быль и миф Петербурга*. Петербург: "Издательство Брокгауз – Ефрон", 1924.
- არჩილი: *არჩილიანი*. ტ. 2. *გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა*. თბ.: საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი, 1937.
- ბარათაშვილი მ.: მამუკა ბარათაშვილი. *სწავლა ლექსის თქმისა*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981.
- ბარათაშვილი ნ.: ნიკოლოზ ბარათაშვილი. *თხზულებები*. თბ.: "საბჭოთა საქართველო", 1968.
- ბარამიძე: ალ. ბარამიძე. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. ტ. V. თბ.: "მეცნიერება", 1971.
- ბატონიშვილი: თეიმურაზ ბაგრატიონი. *განმარტება ჰოემა ვეფხისტყაოსანისა*. თბ.: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1960.
- ბახტინი: М. Бахтин. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: "Художественная литература", 1975.
- ბენვენისტი: É. Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard. Volume I, 1966.
- ბენიამინი 1977: W. Benjamin. *The origins of German Tragic Drama*. Trans. J. Osborn. NLB, 1977.
- ბენიამინი 1978: W. Benjamin. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- ბლოკი: А. Блок. *Собрание сочинений в 8-ми тт.* М., Л.: "Государственное издательство художественной литературы", 1960-63.
- ბლუმი 1975: Н. Bloom. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.

- ბლუმი 1994: H. Bloom. *The Western Canon*. New York, San Diego, London: Harcourt Grace & Company, 1994.
- ბორხესი: X. ლ. Борхес. *Письмена Бога*. М.: "Республика", 1994.
- ბრიუსოვი: В. Брюсов. *Собрание сочинений в 7-ми тт.*, М.: "Художественная литература", 1973-75.
- ბურჭულაძე: რ. ბურჭულაძე. "მხოლოდ ინტეგრალები ...", თბ.: "ქრონოგრაფი", 2000.
- გაბაშვილი: ტიმოთე გაბაშვილი. *მიმოსვლა*. თბ.: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1956.
- გამსახურდია 1984: ზ. გამსახურდია. "ვეფხისტყაოსანი" ინგლისურ ენაზე. თბ.: "მეცნიერება", 1984.
- გამსახურდია 1991: ზ. გამსახურდია. *ვეფხისტყაოსნის სახისშეტყველება*. თბ.: "მეცნიერება", 1991.
- გაწერელია: ა. გაწერელია. *ქართული ლექსი*. თბ.: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1955.
- გორგაძე: ს. გორგაძე. *ქართული ლექსი. ლექსთწყობის გამოკვლევა*. თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1930.
- გოტიე 1914: Т. Готье. *Эмали и камни*, перевод Н. Гумилева, СПб, 1914.
- გოტიე 1988: Т. Goutier. *Émaux et camées*, М.: "Радуга", 1988.
- გრიშაშვილი: ი. გრიშაშვილი. *თხზულებათა კრებული ხუთ ტომად*. ტ. I. თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა "საბჭოთა საქართველო", 1961.
- გუგუშვილი: მ. გუგუშვილი. *პოლემიკა რუსთველის გარშემო*. თბ.: "მეცნიერება", 1966.
- გურამიშვილი: დავით გურამიშვილი. *დავითიანი*. თბ.: "საბჭოთა საქართველო", 1980.
- დაუშვილი: რ. დაუშვილი. *ქართული ფაშისტური დარაზმულობა*. მიუძღვნა ალექსანრდო ორბელიანის ხსოვნას (მესამე სამეცნიერო კონფერენცია). თბ.: "ლომისი", 1999.
- დოიაშვილი: თ. დოიაშვილი. *გალაკტიონ ტაბიძის სახეობრივი აზროვნება* (სადოქტ. დის. ავტორეფერატი). თბ., 1995.
- დოსტოვესკი: Ф. М. Достоевский. *Собрание сочинений в 15-ти тт.* т. 9., Л.: "Наука", 1991.
- ვაჟა-ფშაველა: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად*. ტ. V. თბ.: "საბჭოთა საქართველო", 1961.
- ვახტანგ VI: ვახტანგ VI. *ლექსები და პოემები*. თბ.: "მეცნიერება", 1975.
- ვერლენი: P. Verlaine. *Poemes saturniens. Fêtes galantes. Romances sans paroles*. СПб.: "Гипернион: гуманитарная академия", 2001.
- თეიმურაზ II: თეიმურაზ II. *თხზულებათა სრული კრებული*. თბ.: "ფედერაცია", 1939.
- თეარაძე 1972: რ. თეარაძე. *გალაკტიონი*. თბ.: "ნაკადული", 1972.
- თეარაძე 1995: რ. თეარაძე. *ედგარი მესამედ. ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი*. თბ.: "მეცნიერება", 1995.
- ი. გრიშაშვილის კატალოგი: ი. გრიშაშვილის ბიბლიოთეკა-მუზეუმის კატალოგი. ტ. I. თბ., 1977.

- იაკობსონი 1972: Р. Якобсон. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол. *Принципы типологического анализа языков различного строя*. М.: "Наука", 1972.
- იაკობსონი 1983: Р. Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. *Семантика*. М.: "Радуга", 1983.
- იაკობსონი 1987: Р. Якобсон. *Работы по поэтике*. М.: "Прогресс", 1987.
- იზერი 1972: W. Iser. *Der implizite Leser*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972 (1994).
- იზერი 1978: W. Iser. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- კაჭარავე: ლ. კაჭარავე. *ვალ. ტაბიძისა და აღ. ბლოკის შემოქმედების ზოგიერთი საკითხი* (საკანდ. დის.). თბ., 1972.
- კეკელიძე: კ. კეკელიძე. *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. ტ. IV. თბ.: სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1957.
- კიკნაძე: ზ. კიკნაძე. *ავთანდილის ანდერძი*. თბ.: "მერანი", 2001.
- კლარკი: K. Clark. *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- კურციუსი: E. R. Curtius. *European Literature and Latin Middle Ages*. Trans. W. R. Trask. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, (1 გერმ. გამოცემა – 1948) 1990.
- ლო გატო: E. Lo Gatto. *Il mito di Pietroburgo. Storia, legende, poesia*. Milano, 1960.
- ლოტმანი, უსპენსკი: Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. *Отзвуки концепции "Москва – третий Рим" в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко)*, *Художественный язык средневековья*. ред. В. А. Карпушин, М.: "Наука", 1982.
- დე მანი: P. de Man. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- მინცი: З. Г. Минц, М. В. Безродный, А. А. Данилевский. *"Петербургский текст" и русский символизм*. Труды по знаковым системам, вып. 18, Тарту, 1984.
- ორბელიანი გრ.: გრიგოლ ორბელიანი. *თხზულებათა სრული კრებულა*. თბ.: "საბჭოთა მწერალი", 1959.
- ორბელიანი ე.: ვახტანგ ორბელიანი. ობოლი. *ქართული ჰოეზია თხზომებტ ტომად*. ტ. 10. თბ.: "ნაკადული", 1978.
- პო: Э. А. По. *Сочинения в 4-х тт.* М.: "Издательство «Пресс»", 1993.
- პოდოროგა: В. Подорога. *Феноменология тела*. М.: Ad Marginem, 1995.
- პრინსი 1982: G. Prince. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1982.
- პრინსი 1987: G. Prince. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1987.
- პუსტიგინა 1977, 1981: Н. Пустыгина. *Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург"*. Статья 1. Уч. зап. Тартусского ун-та. Труды по русской и славянской филологии, т. XXVIII, Тарту, 1977.

- პუსტიგინა 1981: Н. Пустыгина. Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург". Статья 2. Уч. зап. Тартусского ун-та. Труды по русской и славянской филологии т. XXXVII, в. 513, Тарту, 1981.
- პუშკინი: А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10-ти тт. М.: "Художественная литература", 1975.
- ჟენეტი 1969: G. Genette. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- ჟენეტი 1980: G. Genette. *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
- ჟენეტი 1982: G. Genette. *Figures of Literary Discourse*. Trans. A. Sheridan. New York: Columbia University Press, 1982.
- ჟენეტი 1992: G. Genette. *The Architext*. Trans. Jane E. Lewin. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.
- ჟოლკოვსკი: А. Жолковский. Механизмы второго рождения. О стихотворении Пастернака "Мне хочется домой...". Литературное обозрение, N 2, 1990.
- ჟოლკოვსკი, შჩეგლოვი: А. Жолковский, Ю. Щеглов. Работы по поэтике выразительности. М.: Издательская группа "Прогресс", 1996.
- რიფატერი 1978: M. Riffaterre. *Semiotics of Poetry*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.
- რიფატერი 1983: M. Riffaterre. *Text Production*. New York: Columbia University Press, 1983.
- რობაქიძე: გ. რობაქიძე. გველისპერანგი. ფალესტრა თბ.: "მერანი", 1988.
- რუსთაველი 1937: შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. თბ.: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1937.
- რუსთაველი 1957: შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. თბ.: "სახელმწიფო გამი", 1957.
- რუსთაველი 1966: შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. თბ.: "საბჭოთა საქართველო", 1966.
- რუსთაველი 1970: შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. წიგნი I. თბ.: "მერანი", 1966.
- რუსთაველი 1966: შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. [ტ.] I. თბ.: "მეცნიერება", 1966.
- რუსთაველი 1975 (1712): შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი: პირველი ბეჭდური (ვახტანგისეული) გამოცემა 1712 / აღდგენილი ა. შანიძის მიერ 1937 წ. თბ.: "მეცნიერება", 1975 (ძველი ქართული ენის ძეგლები. 14).
- რუსთაველი 1988. შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. თბ.: "მეცნიერება", 1988.
- საიდი: E. Said. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978 (1994).
- სულხან-საბა: სულხან-საბა ორბელიანი. ლექსიკონი ქართული. ტტ. I-II, თბ.: "მერანი", 1991.
- ტაბიძე გ. 1919: გალაკტიონ ტაბიძე. *Crâne aux fleurs artistiques*. თბ.: 1919.
- ტაბიძე გ. 1927: გალაკტიონ ტაბიძე. ლექსები. თბ., 1927.
- ტაბიძე გ. 1966-75: გალაკტიონ ტაბიძე. თხზულებები თორმეტ ტომად. თბ.: "საბჭოთა საქართველო", 1966-75.

- ტაბიძე ტ.: ტიციან ტაბიძე. *თხზულებანი სამ ტომად*. თბ.: "ლიტერატურა და ხელოვნება", 1966.
- ტარტუს კრებული: *Труды по знаковым системам*, вып. 18, Тарту, 1984.
- ტოპოროვი 1984: В. Н. Топоров. *Петербург и петербургский текст русской литературы*, Труды по знаковым системам, вып. 18, Тарту, 1984.
- ტოპოროვი 1995: В. Н. Топоров. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М.: Издательская группа "Прогресс". "Культура", 1995.
- ფეშანგი: ფეშანგი. *შაპნაუზიანი*. თბ.: "სახელგამი", [1935].
- ღაღანიძე მ. ღაღანიძე. *სინამდვილე და წარმოსახვა დაეით გურამიშვილის "მხიარულ ზაფხულში"*. თბ.: "ლომისი", 2002.
- შანიძე ა. შანიძე. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. V. თბ.: "მეცნიერება", 1985.
- ჩხენკელი თ. ჩხენკელი. *მშენიერი მძღვეარი*. თბ.: "მერანი", 1989.
- წერეთელი ა.: აკაკი წერეთელი. *თხზულებათა სრული კრებული 15 ტომად*. თბ.: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1950-1963.
- ჭავჭავაძე ი.: ილია ჭავჭავაძე. *თხზულებათა სრული კრებული 10 ტომად*. თბ.: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1951-1961.
- ხინთიბიძე ა. ხინთიბიძე. *გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები. ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა*. თბ.: მწერალთა დამოუკიდებელი ასოციაცია "გულანის" გამომცემლობა, 1992.
- ჯაეახაძე ე. ჯაეახაძე. *უცნობი*. თბ.: "ნაკადული", 1991.

საჯეთაჲ სახელთა საძიებელი

- აბრაამი, აბრაჰამი (ბიბლ.) 26
 აბულაძე, ილია 186
 აბულაძე, იუსტინე 187
 ადრიან ლევერკიუნი (პერს.) 177
 აეთანდილი (პერს.) 52-3, 99, 143-6,
 149, 150-1, 187
 ალიგიერი, დანტე 164, 170, 179, 181
ღეთაებრივი კომედია 179, 181
 ალოიზიუს პერნატი (პერს.) 177
 ამირანი (მითოლოგ.) 45, 121-2, 163
 ანსელმი (პერს.) 177
 ანტონ I, კათალიკოსი 142, 161, 170
წვობილსიტყვაობა 142
 ანციფეროვი, ნიკოლაი 182
 არჩილი, მეფე 141, 143, 165, 167,
 184
საქართველოს ზნობანი 143
 აპსაფერი (მითოლოგ.) 128
 ბაირონი, ჯორჯ-ნოელ გორდონ
 94, 177
მანფრედი 177
 ბალმონტი, კონსტანტინ 181
 ბარათაშვილი, მამუკა 7, 47, 144
 ბარათაშვილი, ნიკოლოზ 46, 48,
 92, 114-6, 121-2, 124, 169, 171,
 175, 190-1
მერანი 114, 181
"ცისა ფერს..." 116
 ბარონი მიუღერი (პერს.) 177
 ბარტი, როლან 25
 ბაქრაძე, აკაკი 165
 ბახტინი, მიხაილ 7, 14-5
 ბეგთაბეგი 167
 ბეთოუენი, ლუდვიგ ვან 31
 ბელზა, სუიატოსლავე 183
 ბელი, ანდრეი (ბუგაევი, ბორის)
 127-8, 157
პეტერბურგი 128, 157
 ბენენისტი, ემილ 185
 ბერია, ლაერენტი 163, 165
 ბლოკი, ალექსანდრ 131-6, 155, 157,
 179, 183, 189
კლეოპატრა 136
Возмездие 155
Двенадцать 155
Кольцо существования тесно
 136
Милый брат, завечерело 135
На островах 136
Ночь, улица, фонарь, аптека 136
Пушкинскому дому 132, 134
Роза и крест 135
Скифы 136, 155, 189
Стихи о прекрасной даме 135
Ты отошла, и я в пустыне 136
Ушел он, скрылся в ночи 179
 ბლუმი, პარალდ 19, 173, 191
 ბოდლერი, შარლ 37, 179
ბოროტების ყვაილები 37
 ბორხესი, ხორხე ლუის 181

- ბრიუსოვი, ვალერი 137-9, 140, 183
Виланель 140
Демон самоубийства 137-8
 ბურჭულაძე, როლანდ 180-3
 გაბაშვილი, ტიმოთე 145, 162
მიმოსვლა 145
 გამსახურდია, ზვიად 164-5, 186, 190
 გამსახურდია, კონსტანტინე 170
 გაწერელია, აკაკი 180
 გიორგი მერჩულე 171
 გოგოლი, ნიკოლაი 182
შინელი 182
 გოეთე, იოჰან ვოლფგანგ 94, 177
ფაუსტი 177
 გორგაძე, სერგი 180
 გოტიე, თეოფილ 123-5, 176, 179
მინანქრები და კამეები 124-5
ობელისკების ნოსტალგია 123-4, 176
 გრეი (პერს.) 176, 78
 გრიშაშვილი, იოსებ 105, 117-8, 180
აკივდა 117
შავი თოვლი 105
 გუმილიოვი, ნიკოლაი 124
 გურამიშვილი, დავით 92, 148, 167, 169, 170-1, 184, 186, 191
დავითიანი 92, 184
 დავით აღმაშენებელი 168, 171
 დავით ნარინი 39, 103
 დე გურმონი, რემი 179
 დე მანი, პოლ 15, 75
 დემეტრე I, მეფე 171
 დოიაშვილი, თეიმურაზ 173-4, 180
 დოსტოვესკი, ფიოდორ 106, 129, 130-1
ძმები კარამაზოვები 106, 130-1, 183
 დრაკულა (პერს.) 177
 ედოკია, დედოფალი 128
 ელიოტი, ტომას სტერნზ 189
 ერეკლე II, მეფე 190
 ერისთავი, დავით 112
სამშობლო 112
 ესტერგეზი (ესტერჰაზი) 42, 51
 ევა-ფეშაიევა 29, 152, 169-170, 187, 190
ამირანი 122
“არჩივი ენახე...” 23, 122
ვეფხისტყაოსნის შესახებ
 (ორიოდე სიტყვა პასუხად ბ-ნ ა. ხახანაშვილს) 152, 188
მცირე რამ კიდევ “ვეფხისტყაოსნის” შესახებ 187
შელის ნუკრის ნამბობი 29
 ეახტანგ VI, მეფე 141-2, 145-7, 161, 165, 167, 171, 186, 190
ვეფხისტყაოსნის თარგმანება 141, 145-7, 160, 171
 ეერლენი, პოლ-მარი 35-7, 44, 46-8, 81, 179, 181
დაისები 81, 181
მწუხარე პეიზაჟები 181
ოფორტები 181
სატურნული ლექსები 81, 181
Poèmes saturniens 81
Paysages tristes 81
Soleils couchants 81
 ეილე დე ლილ-ადანი, ოგიუსტ 47-8
 ზეინაბი (პერს.) 76, 78
 თაისი (პერს.) 177, 180
 თამარი, მეფე 49, 50, 51-4, 143, 149, 151-3, 160, 162, 174, 176, 186-8
 თეიმურაზ I, მეფე 142, 165, 168
 თეიმურაზ II, მეფე 142-3, 161, 165, 184
სარკე თქმულთა 161
 თეიმურაზ ბატონიშვილი (ბაგრატიონი) 148-9, 164
 თვარაძე, რევაზ 173, 182, 191
 თინათინი (პერს.) 145, 151, 156
 თმოგველი, სარგის 142
 იაკობ ხუცესი 171
 იაკობი (ბიბლ.) 26
 იაკობსონი, რომან 13, 95, 174
 იაკუე (ბიბლ.) 26
 იეიტსი, უილიამ ბატლერ 7
 იესო ქრისტე 23, 136, 146-7, 184, 186

- ივან კარამაზოვი (პერს.) 106, 130-1
ინგოროყეა, პაულე 169
იოანე შაეთელი 174
 აბდულმესიანი 174
იოსებ ტფილელი (სააკაძე) 142
 დიდმოურავიანი 142
ისრაელი (ბიბლ.) 26
კლეოპატრა 136
კონფუცი (კონფუციუსი) 189
კურციუსი, ერნსტ რობერტ 14-5,
167, 184, 190
ლენინი (ულიანოვი), ვლადიმირ
126-7, 166
ლეონიძე, გიორგი 155, 188
 ყივალის პეშანი 155
ლერმონტოვი, მიხაილ 177
 დემონი 177
ლო გატო, ეტორე 182
ლოლაშვილი, ივანე 142
ლოტმანი, იური 182
ლუარსაბ თათქარიძე (პერს.) 174
მაიაკოვსკი, ვლადიმირ 155,
188-9
მაირინკი, გუსტავ 177
 გოლემი 177
 დასავლეთის ფანჯრის
 ანგელოსი 177
მამა სერგი (პერს.) 177, 180
მანდელშტამი, ოსიპ 189
მანი, თომას
 დოქტორი ფაუსტუსი 177
მანფრედი (პერს.) 177
მარი, ნიკო 135
მარია-მანტუანეტა (მარია-
ანტუანეტა) 51
მარიაში, ღმრთისმშობელი 40
მედარდი (პერს.) 177
მეჰმედ-ალი, სულთანი 124
მინცი, ზინაიდა 182
მოკცევაა ქართლისაჲ 171
მოცარტი, ვოლფგანგ ამადეუს 66,
89, 90, 175
 რეკვიემი 66, 175
მფრინაუი პოლანდიელი
 (მითოლოგ.) 126-8
ნარცისი (მითოლოგ.) 21, 125-6
ნესტან-დარეჯანი (პერს.) 145, 147,
150-1, 156, 164
ნოდარი (ციციშვილი, ნოდარ) 167
ნოზაძე, ეიკტორ 188
ოთარი 167
ონანა 167
ონეგინი (პერს.) 177
ორბელიანი, გრიგოლ 82, 93, 169
 სალამო გამოსაღმებისა 82
ორბელიანი, ვახტანგ 188
 ომოლი 188
ორბელიანი, საბა (სულხან) 142,
170
პაულე მოციქული 144
პასტერნაკი, ბორის 21, 24-5, 174
 Второе рождение 21
პაუნდი, ეზრა 189
პეტრე I, მეფე 127-8
პენორინი (პერს.) 177
პო, ედგარ ალან 41-3, 47
 ეშერების სახლის დანგრევა 178
 ყორანი 87, 117, 121-3
პოდოროგა, ვალერი 19
პრინსი, ჯერალდ 185, 189
პრუსტი, მარსელ 19
პუსტიგინა 182
პუშკინი, ალექსანდრ 13, 105-6,
131-2, 134-5, 169, 176, 182,
191
 ბრინჯაოს მხედარი 122
 თუჯის მხედარი 182
 “В прохладе сладостной
 фонтанов” 105
 Домик в Коломне 176
ქამთალაშვილი 171
ჟენეტი, ჟერარ 184-5
ჟოლოკოვსკი, ალექსანდრ 13, 174
ჟორდანია, ნოე 165
რემბო, არტურ 118, 125
რენიე, ანრი 47-8, 122
რიფატერი, მაიკლ 14
რობაქიძე, გრიგოლ 155, 171,
188-9
 “ყივალეთს ვიყავე...” 155
როსტეუანი (პერს.) 146, 187
რუნკენი, დავიდ 190

- რუსთაველი, შოთა 16-7, 21-3, 47-9, 50-4, 90-1, 99, 101, 124, 135, 141-5, 147-9, 151-9, 160-174, 176, 184-191
ვეფხისტყაოსანი 22, 49, 53, 97, 141-9, 150-3, 156-165, 168, 171, 186-9
- საადი 189
- საიდი, ედუარდ 189
- სარა, სარრა (ბიბლ.) 26
- სერუანტესი, მიგელ დე სააუედრა 170
- სოგრავატი (პერს.) 187
- სოსიური, ფერდინანდ დე 25
- სტალინი (ჯუღაშვილი), იოსებ 163, 165, 169-171, 174, 191
- სულამითი (ბიბლ.) 19, 86-7, 146
- ტაბიძე, გალაკტიონ 84-5, 90, 102, 130-1, 137, 171, 176, 178-183, 189, 191
- ქ რ ე ბ უ ლ ე ბ ი:
 1927 წლის კრებული 15-6, 19, 22-3, 29, 31, 52, 66, 82-3, 90, 95, 97, 99-101, 123, 125, 131, 135-6, 139, 153-4, 157, 160, 162-3, 174-5, 177-8, 181-2, 188
- არტიტული ყვავილები 13-19, 20, 22, 27-9, 34, 36, 39, 41-5, 47, 49, 52, 54-6, 58, 63-4, 70-1, 74, 76-7, 80, 84, 86, 88, 90, 95-6, 99-101, 103, 107, 113, 118-9, 121-2, 129, 174-5, 178-181
- ზღვა ახმაურდა 182
- ლ ე ქ ს ე ბ ი, პ ო ე მ ე ბ ი, თ ა რ გ მ ა ნ ე ბ ი:
ავდრის მოლოდინში 29-30, 79-80, 84
- ათოვდა ზამთრის ბალებს 28, 37, 64-6, 68-70, 96, 121-2
- აკაკის ლანდი 32-5, 37, 46, 48, 175
- ალურა 7 წლის ბავშვი 131
- ანგელოზს ეკვირა გრძელი
პერგამენტი 19, 81-2, 109, 120
- არა ერთი და ორი 175
- ატმის რტოო 30
- ატმის ყვავილები 29, 79
- აუზისაგან 46-7, 49, 50-1, 53-4, 70-1
- აღარ არის მენესტრელი 135
- აღმოსაყლეთი 154, 158
- ახალ მერნების წყება 153
- ახალი მოსახლეობა 87, 123
- ბავშვები კაფეში 131
- ბავშვი გაზეთებში 131
- ბავშვობის დღეები 96, 131
- "გაგონდება თუ არა..." 20
- გადანახული დროშები 102
- გემი "დალანდი" 21-2, 70-1, 101, 118, 125-7, 175, 188
- გვიანი ოცნება 47-8, 86
- გობელენი 20, 70-1, 76, 86-7, 101
- გოტიეს 125
- გრადაცია ("ფარულ ტკივილების ბალი დაბურული...") 182
- გუბე 154
- გული 171
- დაბრუნება 87
- დამშვიდობება 76
- დომინო 55-9, 61-3, 99, 113, 176, 178-180
- დრო 46-51, 53
- დროშები ჩქარა! 34
- "ღღეს მაისი ფერში ნაირ-ნაირშია..." 136
- ედარებოდა შეშლის 31
- ედგარი მესამედ 46, 48, 66, 83, 121-3
- ეპოქა გალაკტიონის 172
- ეს იყო ძველი, ნაცნობი აზრი 136
- ეფემერა ("სასაფლაოს მხრიდან ძერა...") 182
- ეფემერა ("შეხედე! მშვიდი შენი დობილი...") 125
- ვილანელი 139-140
- ვერხეები 19, 87
- ზღაპრებიდან 177
- თეთრი პელიკანი 182

- თენდება, გათენდა 191
 თიბათუე გავიდა 43, 99
 თოვლი 22
 თ. ა. 30, 175
 ის ღირიუორი 20
 ისეუ ეფემერა 66
 ისტორიის ახალი გვერდი 182
 კოსმიური ორკესტრი 125, 154-5,
 158
 კოშკი 34, 63, 178
 ლენინგრადი 134, 183-4
 ლოცვისთვის 87
 ლურჯა ცხენები 80, 97, 181
 მამული 32-6, 61, 75, 96, 114
 მარია-მანტუანეტა ("შორეული
 ქალის ეშხი...") 20, 42-3,
 46-7, 51, 87, 96
 მას გახელილი დარჩა
 თვალები 37, 64, 68-70
 მგლოვიარე სერაფიმები 45,
 47-8
 მე და ლამე 20
 მე მოვალ 45, 47, 121-2
 მერი 20, 28, 39-40, 45, 47, 66,
 76
 მერის თვალებით 184
 მესაფლავე 20
 მზადება გასამგ ზაერებლად 22
 მთაწმინდის მოვარე 32-5, 37,
 40, 45-8, 54
 მივარდნილი აიენი 29, 43-4,
 46, 87, 175
 "მოსელას აპირებს წვიმა..."
 174
 "მტეუანი, ეა ზის ჯვარი..." 85
 მფარველი იალქნები 46-7, 76
 მშვიდობის წიგნი 22-3, 160,
 163, 174, 190
 მწოლარე 47-8, 68-9, 71, 122
 მწუხარება შენზე 178
 ნიკორწმინდა 23
 ნუგეში 45, 47
 ო, ნანა, ნანა, ნანა 191
 ობელისკი 123
 ოფორტი 16, 22, 111, 181
 ოცნება და სინამდვილე 22
 პირველ თაველებს 29
 პირველი მაისი 85
 პირიმზე ("დავიწყებული
 კიშკრის კარბა ზე...") 56,
 59-64, 68-9, 71-5, 96, 99
 პოემა ეფეხისა 154, 156-7, 159,
 188-190
 პოეტის შეხედრა 154
 მოწვენებასთან რეკოლუციის
 მუზეუმის წინ 7 ნოემბერს,
 1927 წ. 154
 პროლოგი ასი ლექსის 135, 159
 რამდენიმე დღე პეტროგრადში
 29, 40, 65, 68-70, 86-7, 96,
 121, 188
 "რარიგ კარგია სამშობლოე..."
 172
 რაც უფრო შორს ხარ 20
 როგორ ებრძოდნენ ზარები
 ზარებს 29, 188
 როგორც წუხილი არაგვის
 პირის 154
 "როცა გარშემო ღამეა
 ბნელი..." 96
 რუს პოეტს 136
 საათი 189
 საახალწლო ეფემერა 96, 100-1
 სამრეკლო უდაბნოში 39, 40
 სანთელი 33-4, 96, 175
 სასაფლაონი 136, 181
 "სასახლე ძველი ადგას
 ხეობას..." 99, 175
 საუბარი ჯდვარზე 37, 41-4, 46,
 48, 55, 59, 62-5, 67, 69-70,
 72-4, 87, 99-101, 103, 116-7,
 120-3, 127, 181
 საუბარი ლირიკის შესახებ 23
 საღამო ("შთის აღიდებულ
 რუებს...") 29, 40, 47, 79,
 84-7, 96, 103
 საღამო ("მიდუმებულა
 გარემო...") 39, 84-5
 "სახელწოდება პუშკინის
 სახლის..." 131
 სახლი ტყის პირად 45, 47
 სიბერე 45, 47

- სიკედელი მთვარისაგან 175
სილაჟუარდე ანუ სილაში
ვარდი 40
- სიშორით შენით 20
სროლის ხმა მთაში 27-8, 30-1,
33, 35, 66, 96, 100, 129-130,
174-5
- სული უსახლო 125
ქალაქი წყალზე 181
ქარი ამწევი ფარდის 154
“ქარი დასცხრა სიბობოქრის...”
83
- ქუჩაში 131
უბინაო ბავშვები 131
უკანასკნელი დეჟეშა 139
უნაზესი ხელნაწერი 77
ფარდების შრიალი 45, 47, 65,
68-70, 86-7, 101
ფოთლების ლანდი 45, 47, 76
ღრუბლები ოქროს ამურებით
22, 42-3
- ყორანი 87, 117, 121-3
შავი სვეტები 139
შემოდგომა “უზანკო
ჩასახების” მამათა
საგანში 102
შემოდგომის ფრაგმენტი 76-8, 80
შენ და დემონი 39, 40, 68-9, 71,
83
შენ ერთი მაინც... 46-7, 80
შენ ზღვის პირად 20
შენს მარტოობას ვერეინ
გაიგებს 137
შერიგება 28, 37, 45, 47, 54,
64-6, 69-70, 89, 91
შიში 121-2
შორი ხმა ლოკომოტივის 135
ჩანგო, ბეერი კარგი დრო 176
“ჩემო იარალი” 154
“ჩემო კარგო ქვეყანაე...” 171
ჩვენ აზია ვართ 157-8
ჩვენ, პოეტები საქართველოსი
153-4
ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს
ელის 22-3, 52-4, 99, 101,
153-4, 156, 188, 190
- ჭარხალი 180
ჭიანურები 19, 35, 46, 48, 96,
125
ცამეტი წლის ხარ 45, 47, 77-8,
80
ციხის ნანაგრევებთან 82
ცხრაას თერამეტი 95-6
ძველი მოტივი 99-101
ძველი ხელები წყდება
კალიასოს 153-4
წიგნები ხალხს 191
წიწამურთან რომ მოკლეს
ილია 154
ხან უფსკრულები, ხან
მწვერვალები 178
ჯონ რიდი 135, 154-5
ტაბიძე, ტიციან 25, 125-7
პეტერბურგი 127-8
ტარიელი (პერს.) 143, 145-7, 149-152,
160, 174
ტიუტჩევი, ფიოდორ 138
ტოლსტოი, ლევ 169
მამა სერგი 177, 180
ტოპოროვი, ელადიმირ 128-9,
182-3
უაილდი, ოსკარ 47-8
ფეშანგი ფაშეიბერტყაძე
(ხითარიშვილი) 143
შაჰნავაზიანი 143
ფრანსი, ანატოლ
თაისი 177, 180
ფრიდონი (პერს.) 146, 149-150
ქიქოძე, გერონტი 169, 171
ყარანი 167
შეეარდნაძე, ელჟარდ 190
შეეჩენკო, ტარას 170
შელერ-მიხაილოვი, ალექსანდრ
107
Дворецъ и монастырь 107
შუაზელი 42, 51
შნეგლოვი, იური 13
ჩარკვიანი, კანდიდ 165
ჩახრუხაძე 142, 167, 189
თამარიანი 174, 189
ჩიქოვანი, სიმონ 24-5
ჩხენკელი, თამაზ 173

- წერეთელი, აკაკი 33, 112, 149-151, 165, 169, 175, 187, 191
ბაშო-ანუკი 168
ეპიტაფია 112
თორნიკე ერისთავი 122
ნ. ჭავჭავაძის გარდაცვალების გამო 175
რუსთაველის სურათზე 151
სამი ლექცია ვეფხვის-ტყავოსანზე 187
სიზმარი ("ერთხელ მხოლოდ...") 53, 151
ქუთათელის სიზმარი 187
ხატის წინ 32-3
- წმ. ანტონი ეგვიპტელი 177
 ჭავჭავაძე, ალექსანდრე 62, 93, 169, 179
გოგრა 62
სიეგარულო ძალსა შერსა 179
 ჭავჭავაძე, ილია 36, 82, 91-93, 149-150, 165, 169, 171, 179, 187-8, 190-1
- გაზაფხული 36
განდევილი 177, 179-180
მეზაერის წერილები 91, 94
ყვარლის მთებს 82, 179
 ხინთიბიძე, აკაკი 173
 ხლუბნიკოვი, ეელიმირ (ვიქტორ) 189
Tyras bez T 189
 ჯაუახაძე, ვახტანგ 24
 ჯაუახიშვილი, მიხეილ 170
 პაფიზი (პაფეზი) 153, 156, 189
 პიუისმანსი, ჟორის-კარლ 180
პირიქით 180
À rebours 180
Haosopom 180
 პომეროსი 184
 პოფმანი, ერნსტ თეოდორ ამადეუს 177, 183
ოქროს ქოთანი 177
სატანის ელექსირები 177

ბადაჯიონის ჰოეზიის ჩრეული ინვაჩიანტული ხატებისა და მოტივების საძიებელი

- ანგელოზი 30, 45-6, 81, 109-110, 120
 აწრდილი 41, 44, 55, 59, 116-7, 119-120, 122, 126, 128
 ახალგაზრდობა 77-9, 80
 ბალი 15, 36-7, 39, 41, 49, 55, 61, 64-74, 93, 99-102, 119-120, 125, 176, 181
 ბედი, ბედიოთი, ბედისწერა 40, 114-6, 121-3, 130, 179, 181-2
 გემი 21, 87, 125-8, 131
 გზა, მგზავრი, მოგზაური, 28, 34, 40, 46, 70, 95-6, 132, 154, 158, 172
 მოგზაურობა 189, 190
 გლოვა 28-31, 35, 39, 40, 65-6, 68, 80-1, 83, 109-115, 122, 131, 139
 დათრობა, თრობა 39, 70-1, 86, 126, 129
 დაფნა 21, 49-51, 66, 89-90, 95, 125, 171
- დიდება 17, 21, 34, 37, 46, 49-51, 53-4, 60-3, 81, 109, 110, 134-5
 ეკლესია 39-40, 69, 71, 143-4, 146, 161, 167-8, 171, 190
 ვარდი 45, 47, 49-50, 76-8, 81, 87, 90, 100, 110-1, 132, 186
 ზამბახი 21, 37, 64-5, 69-71, 89-90, 93-4, 125
 ზღვა 71, 83-5, 92, 125, 149, 177, 182, 190
 თბილისი (ტფილისი) 24, 136, 175, 187
 თვალი, თვალეები 30-1, 35, 42, 56, 68, 78, 80-1, 90, 103, 109, 111, 121-2, 126, 131, 134, 137
 თოვლი 22, 103, 105, 109, 111-4, 117, 135, 181
 კუმბო 56, 68

- კუბო ქარში 27-8, 31-35, 66, 96, 130
 ლანდი 21, 28, 32-7, 41-7, 53, 55, 59,
 62-3, 67, 72-4, 87, 116-7, 119,
 120, 122-3, 125-7, 129-130, 159
 ლოცვა, შელოცვა 39-40, 52, 56,
 58, 86-7, 103, 105, 109-110, 121-2,
 168, 177
 ლურჯი, ლურჯა 21-2, 27, 30, 48,
 79, 85-6, 100, 116, 125, 130, 132,
 175, 181
 მაისი 37, 64-9, 70, 89-94, 96, 101-4
 მამა 19, 21, 26-7, 32-7, 48, 54, 60-1,
 63, 69, 74, 82, 114, 174, 176-7
 მახინჯი 20, 83, 123
 მზე 20, 28, 30, 40, 65, 68, 76-85,
 89-94, 111, 125, 130, 132, 158, 161,
 175, 177, 179, 181
 მთვარე, მთვარეული 21, 35, 56, 59,
 71, 101, 116-9, 125-6, 175, 177
 მოგონება 28, 30-7, 45, 65, 68-70,
 82, 96, 101, 130, 175, 184
 მოღანდება 32, 41, 59, 72, 74, 117,
 119, 134
 მოლოდინი (ლოდინი) 40, 45, 54,
 69, 85-8, 118-120, 123, 179
 მტეერი 30, 136, 175
 მწუხარება, წუხილი 30-3, 39, 61,
 74-81, 83, 96-8, 102, 109, 111-120,
 142, 154, 163, 182
 ნარცისი 21, 125-6
 ოცნება 20, 47, 53, 70-1, 89-90, 93-4,
 109, 114, 122, 130, 150, 191
 პეტერბურგი 65, 125-9, 135, 155, 182
 პოეზია 22, 41-8, 52, 54-5, 59, 63-4,
 66-8, 95, 116, 119, 159
 პოეტი 17, 21, 23-7, 32-5, 37, 42-9,
 54-5, 58, 93, 95, 105, 107, 119,
 122, 134-6, 153, 171
 სამრეკლო 38-41, 64, 73, 81, 103,
 109-110, 180
 სანთელი 28, 32-4, 37, 63, 87, 123,
 130, 175
 სასახლე 15, 17, 37-76, 99-109, 116,
 118-9, 127, 135, 174, 176-8
 სასახლის პოეტი 17, 37, 54, 105-7,
 174
 საუბარი 41, 46, 116, 119, 121-2, 127
 საღამო 27, 39, 69, 71, 76, 81-3, 88,
 100, 109-111, 129, 134, 175, 179
 სიკედლი 19, 23, 26, 28-9, 31, 35,
 39, 41, 47-8, 51, 54-5, 65-8, 70,
 73, 79-81, 83-4, 87, 89-95, 97,
 111, 116, 121, 131, 137, 175,
 179
 სიხარული 132, 189
 ტაძარი 40, 107, 178
 ფრთა, ფრთები 20, 26, 29, 45, 79,
 121, 182
 ქარი 19, 28-32, 35, 39-40, 42, 47, 56,
 65-6, 77, 79-80, 83-4, 89-90, 92-3,
 96, 103-4, 107, 109, 126, 128, 130,
 137, 139, 154, 158
 ქარში სიარული 27-8, 31, 45, 66,
 87, 89-90, 130
 ღამე 19-20, 34, 39, 41, 45, 56-7, 59,
 62-3, 67-8, 71-5, 83, 86-8, 96,
 99-100, 103, 117-120, 123, 125,
 127, 132, 134-5, 137, 139, 161, 175,
 181-2
 ღელვა, მღელვარება 46, 56-7, 69,
 86, 103, 108-9, 134, 158, 172, 175,
 179
 ყორანი 87, 96, 115, 117, 121-3, 182
 შავი 28-9, 41-3, 48-9, 67-8, 83-4, 90,
 103, 105, 108, 115-9, 123-4, 126,
 134, 137, 139
 შემოდგომა 19, 65, 67, 72, 75-9,
 80-5, 102, 104, 107, 125, 130
 შეელი, შელის დატრა 27-32, 36,
 79, 96, 129-130
 შორი, შორეული, სიშორე 19-20,
 27, 53, 69, 71, 83-4, 86, 99, 101,
 111-2, 115, 126, 129, 131-2, 135,
 153, 156, 159
 ჩამავალი მზე (მზის ჩასვლა) 30,
 76, 79-85, 175, 179
 ცისფერი 65, 68-70, 101, 175, 178
 წვიმა 96, 130, 159, 178
 წყველა, დაწყველა 31, 55, 58-60,
 119, 128, 178
 ჯვარი 38-9, 41, 57, 64, 73, 96, 103,
 109, 180, 184

ცნებათა საძიებელი

ავტორემინისცენცია 100
ავტორი 16, 110, 147, 168-170
ალეგორია 15, 74, 141, 146-150, 164,
184-6
ანადიპლოსისი 98, 112
ანაფორა 95, 112
აფექტი
და ლანდშაფტი 68, 79
და პეიზაჟი 68-70, 74-8, 80
დისკურსი
ავტორის 147
ალეგორიული 141, 147
აპოფატიკური 97-8
“არისტოკრატიული” 44, 48,
50-1, 53-5
“ადმოსავლური” 44, 48-9, 55
“ბიბლიური” 110
“გოთიკური” 61, 116-7, 120
დამშვიდობების 110
ეპიკური 154-5, 158
ეროტიკული 44, 48, 51-2, 54
თეოსოფიურ-ანთროპო-
სოფიული 164
კულტურის 42-3
„მე“-ს 73
მეტალიტერატურული 39
მთხრობელის 146-7
„მყინვარის“ 93
ნარატიული 147
ნეგატიური თეოლოგიის 97-8
ნეგატიური 98-9
პოეტური 51-2, 54
რეკლუციური 154-5, 158
რეკლუციურ-პოლიტიკური
157
რელიგიური 58
რუსთაველის 145, 147
“რუსთველური” 154-5, 158
რომანტიკული 93, 115
საერო 58
„სტატიკურ-კოსმეტიკური“ 113
ხელოვნების 38, 42-4, 48, 52-3
ძალაუფლების 52-3, 135
ეპიგრაფი 81, 138, 178-9, 181

ეპოსი 23, 142, 155, 168, 187
თემა 16, 29, 53, 107, 111, 118, 145,
149, 153, 155, 165, 173, 182,
184-5, 187-8
თემატიკა 13-5, 43, 47, 89, 91-2, 122,
139, 141, 144-5, 158, 160, 163,
178, 180, 189
იამბიკო 144, 168, 190
ინვარიანტი
სტილისტური 12, 95
სიუჟეტური 13-5, 17, 21, 27, 31,
37, 41-2, 51, 61, 72, 77-8, 80,
83, 85, 89, 101, 135
ინტერტექსტი 25, 29, 93, 97, 114,
117, 124, 126, 130, 134
ინტერტექსტულობა 14-6, 36, 38,
89, 97, 102, 105-6, 117,
121-2, 124, 126-7, 131, 135-
6, 139
ირონია (ირონიული) 177
კლიშე 14, 21, 27, 45, 56, 60-3, 72-3,
82, 117, 151, 171, 174, 177
კონოტაცია (კონოტაციური) 25, 30,
33, 41-8, 54-5, 59, 79, 93-4, 100,
107-8, 128, 131, 142, 158
კონტექსტი 16, 24, 29, 34-5, 42, 45-6,
51-2, 65, 68, 86-7, 97, 100, 155,
158, 181-2
კორესპონდენცია 69, 74-83
ლანდშაფტი 30, 75, 79-80, 82
„აზიური“ 110
ალეგორიული 15
ბალის 69, 71
გარე 120
და სუბიექტი 15
„დაჭრილი“ (ბუნების) 30
მშობლიური, მამულის 21, 114-6
ნეგატიური (ნეგაციის) 68, 96
პასტორალური 36
სასახლის 41
სასოწარკვეთილების აფექტის
76
სიმბოლური 15
სოფლის 44

- „სხვა“ 115
 „ტიალი“ 115
 „უცხო“ 114, 116
 უდაბნოს, უდაბური 119
 შემოდგომის 76
- ლექსთწყობა
 სილაბურ-ტონური 180
 “ჩახრუხაული” 174
 “ჩახრუხაულ-შაეთელური” 174
- ლირიკა 23, 31, 168-9
 ლირიკული “შე” 15, 31, 44-8,
 52, 54, 57, 63-5, 68, 76-7,
 80, 82, 86-7, 94-5, 119-20
 ლირიკული გმირი 32-7, 44, 57,
 74, 108
 ქრონოტოპოსი 13, 15, 27
 ლიტერატურა 14-7, 21-4, 37-39, 41-3,
 56, 60, 63-4, 92-3, 117, 125, 127,
 146, 151, 156, 160, 164, 167-9,
 170-1, 173, 176, 184, 189-190
 ლიტერატურული კანონი 167-171,
 173, 190
- მატიცა 14
 მეტაფორა 34, 83, 104-5, 110, 113,
 154, 186
 მეტონიმია 30-1, 33, 36-7, 40, 45, 47,
 49-51, 54, 59-62, 66, 79, 82, 91,
 94, 104-5, 110, 124-7, 144, 156-7,
 179
 მეტრი 95, 111, 118, 136, 144, 174,
 180
 დაქტილი 111, 118, 180
 იამბიკო 144, 168, 190
 პექსამეტრი 184
- მნიშვნელობა 20, 33, 59, 61-2, 71,
 103, 105, 161, 167, 172, 176, 178,
 186, 190
- მოდელი 14
- მოტივი
 ინვარიანტული 13-5, 37, 39, 21,
 27-32, 34-7, 39-44, 47-51, 53-4,
 56-7, 61-2, 64, 66-8, 79, 81,
 83-4, 86, 88-9, 92, 99-101,
 103, 107, 109, 118, 120-3, 131,
 139, 160, 163
 ფოლკლორული 59-61
- ნარატივი 57, 102, 145, 156, 159
 ალეგორიული 148-9
 „ახალი ნარატივი“ 154-6, 158-9
 ბიბლიურ-ქრისტიანული 153
 მესიანისტური 16-7, 141, 153-4,
 159, 162
 „მოგონების ლანდი, სანთელი“
 28
 ნაციონალური 148-153, 159, 162,
 168
 ნაციონალურ-განმანათლებ-
 ლური 162-4
 ნაციონალურ-ეზოტერიკული 164
 ნაციონალურ-რევოლუციური
 162-3
 „ნუკის თვალებიანი ბავშვის
 ნარატივი“ 31
 „რუსთაველი“ როგორც 159
 „სამგლოვიარო პროცესია
 ქარში“ 28-31, 35
 ფაქტობრივი 141, 143-4, 169
 ფიქციური 141-7, 160, 169
 „შელის დაჭრა (მოკელა)“ 28-31
 „ძველი ნარატივი“ 158-9
 პარადიგმა 16, 51-2, 79, 81, 100, 155
 პარონომაზია 93, 96, 112, 179
 პეიზაჟი 71, 75, 77-8, 80, 82, 181
 ალეგორიული და სიმბოლური
 15
 და აფექტი 75, 77-8
 სეზონური, კალენდარული 74
 შემოდგომის 75-6
- პოეტიკა 16, 19, 21, 84, 95, 109, 145,
 160, 173, 177, 188-9
 პროსოდია 111, 174, 183-4
 რემინისცენცია 100, 189
 რეპრეზენტაცია 75, 97, 149, 156,
 158, 184
 რითმა 45, 98, 112, 172, 175, 181,
 183, 191
 რიტორიკა 46, 98, 112, 141
 ტრადიციული 15
 გალაკტიონის 15, 21
 საზომი 184
 შაირი 142, 144-5, 168, 170, 190
 პექსამეტრი 184

- საზრისი 161, 164
 სემანტიკა 33, 59, 67, 97, 127, 149
 სიმბოლო 14-6, 26, 75-6, 151
 სინეკდოქე 50
 სინტაგმა 14-5, 43, 52, 64, 71-2, 74, 90-4, 99-101, 127, 179
 დიზიუნქციური 91-4
 კონიუნქციური 90-4, 179
 სიტყვა
 "სხვისი სიტყვა" 14
 სიტყვა-შიზოლეტი 128
 სტერეოტიპი 62, 65, 117
 სტილი (სტილისტური) 13, 33, 95, 149, 168-9
 სტროფიკა 139, 174
 სტრუქტურა 14, 75, 126
 სუბიექტი 15, 26, 35, 73-9, 82-3, 95, 104, 110, 120
 მეტყველების 110
 ტავტოლოგია 61, 113, 118
 ტეტრაგრამატონი 26
 ტექსტი 14-171 (ყველგან)
 ტიპოლოგია (ტიპოლოგიური) 164
 ტოპიკა 15, 157, 188
 ტოპოლოგია (ტოპოლოგიური) 40, 98
 ტოპოსი 15, 24, 26, 116
 კრიმინალური 24
 თემატური 158
 კურციუსთან 14
 ტრანსფორმაცია 92, 117, 162, 174, 178
 ტროპი 15, 17, 30, 34, 37, 40, 50, 60, 66-9, 71, 89, 85, 97-8, 100, 102, 104-5, 111-3, 119-120, 127, 161, 175-6, 178-180, 183
 ფიგურა 20, 35, 51, 170
 თემატური 89-92
 პოეტის 43-8, 51, 58
 რიტორიკული 112
 ქარიზმული 166
 ფორმა 20, 58, 145, 147, 149, 163-4, 174, 177, 180, 184, 187
 ფორმალიზმი 13
 ქრონოტოპოსი 15, 68, 157-9
 ბავშვობის 28
 ბალი, როგორც 69
 დასაფლავების 68
 ზღაპრის 74
 „იდვალური საქართველოს“ 156
 ლირიკული 13, 15, 27, 174
 პარიზის 125
 საკრალური 161
 შედარება 34, 37, 40, 68, 100, 104, 109, 112-3, 151, 168, 181
 შიფტერი 21, 174
 ხატი 13, 21, 27, 29, 31-5, 37-9, 42-4, 47, 50, 52, 54, 56, 58, 60-4, 66, 71, 77, 79-83, 85, 100-3, 105, 117, 121, 126, 136, 151, 157, 174, 177, 185
 ხატ-მოტივი 39, 53, 188
 პიოგრამა 14