

K 258249
3



თეიმურაზ დთიშვილი

ლიცენზირებული -
კრიტიკული

ხელნაწილი

თეიმურაზ ლომიძე

ლიცენზირებული
პრინტი
გრაფიკა

გამომცემლობა „მეჩანა“. თბილისი. 1982

ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა

8 Г2

83.3 Гр. 7

899.962.1.09

დ 699

821.353.7.09+8209+209
ქართული ლექსების კრებული
საქართველოს
საბჭოთაო

„ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები“ ახალგაზრდა ლიტერატურათ-
ჩცოდნისა და კრიტიკოსის თეიმურაზ დოიაშვილის მეორე წიგნია. ავტორი
განიხილავს პოეტიკის, ლიტერატურის ისტორიისა და თანამედროვე ლიტე-
რატურული პროცესის პრობლემურ საკითხებს. სტატიების უმეტესობა გა-
მოქვეყნებულია პერიოდიკის ფურცლებზე.

1258.249
3

70202—31

დ ————— 63—82 © გამომცემლობა „მერანი“ 1982

М 604 (08)—82

საქართველოს
პარლამენტის
ბიბლიოთეკა

I

სტრუქტურალიზმი: PRO ET CONTRA

სტრუქტურალიზმის რაობის განსაზღვრისას ერთიანი აზრი არ არსებობს: ზოგი მას ყოვლისმომცველ, უნივერსალურ მოძღვრებად მიიჩნევს, სხვები კი მასში მხოლოდ კერძოობით კვლევის მეთოდს ხედავენ, რომელიც ცოდნის განსაზღვრულ სფეროებში გამოიყენება. კ. ლევი-სტროსი ამბობს: „სტრუქტურალიზმი არ არის ფილოსოფიური დოქტრინა, იგი მხოლოდ მეთოდია“.

სტრუქტურული პოეტიკა მხატვრული ნაწარმოების ელემენტებს განიხილავს არა იზოლირებულად, არამედ ერთმანეთთან მიმართებაში. ძირითადი იდეა, რასაც ეფუძნება სტრუქტურალიზმი, არის ელემენტთა მიმართების პრიმატის აღიარება თავად ელემენტებზე. ამ დებულების ილუსტრირება ძნელი არ არის. რომელიმე მელოდია შეიძლება შესრულდეს არამართო სხვადასხვა ინსტრუმენტზე, არამედ სხვადასხვა ტონალობაში. ტრანსპონირების დროს მელოდია უცვლელი რჩება, მისი შემადგენელი ელემენტები (ბგერები) კი იცვლება. მაშასადამე, მელოდიისათვის არსებითია არა ბგერები თავისთავად, არამედ მიმართებანი ბგერებს შორის. მელოდიისათვის მნიშვნელობა აქვს არა ბგერის აბსოლუტურ, არამედ შეფარდებით სიმაღლეს.

მიმართებათა აბსტრაგირება ელემენტებისაგან შესაძლებელია. სტრუქტურალისტები ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზის დროს სწორედ მიმართებების გამოყოფას და მათს ფორმალიზაციას ესწრაფვიან.

ც. ტოდოროვის განმარტებით, სტრუქტურული პოეტიკის ამოცანაა „ლიტერატურული ტექსტის სტრუქტურისა და ფუნქციონირების თეორიის აგება“. მხატვრული ნაწარმოების ერ-

თადერთი და ჭეშმარიტი აზრის დადგენა, ე. ი. ის, რასაც მი-
ელტვოდა ლიტერატურათმცოდნეობა დღიდან თავისი არსე-
ბობისა, მისი აზრით, შეუძლებელია. ამიტომ სტრუქტურული
პოეტიკა „მიისწრაფვის არა ნაწარმოებთა აზრის გამოვლენი-
საკენ, არამედ იმ კანონზომიერებათა შეცნობისაკენ, რაც განა-
პირობებს მის გაჩენას“. ეს მოსაზრება სათავეს იღებს რ. ბარ-
ტის ცნობილი თეზისიდან: „ლიტერატურის არსი ის კი არ
არის, რასაც იგი გადმოგვცემს, არამედ თავად სისტემა“.

სტრუქტურალიზმის მიზანია გამოავლინოს ელემენტები და
მათი დამაკავშირებელი სტრუქტურები. ელემენტები მათ მიერ
გაგებულა, როგორც „აღმნიშვნელი“, რომელსაც აქვს უნარი
ისე შევიდეს სისტემაში, რომ უშუალო კავშირი არ დაამყაროს
„აღსანიშნთან“.

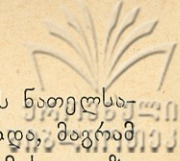
სტრუქტურალისტები ამტკიცებენ, რომ პოეზია არის ენა
და ამდენად, მსგავსად ბუნებრივი ენისა, შეიძლება მხატვრული
ნაწარმოების ფორმალიზაცია. პოეზია, როგორც ენობრივი
ფენომენი, როგორც ნიშანთა სისტემა სემიოტიკის კვლევის
ობიექტად არის გამოცხადებული, ხოლო როგორც კომუნიკა-
ციის აქტი, ინფორმაციის თეორიის მეშვეობით კიბერნეტიკის
ინტერესთა სფეროში ექცევა. ამ დისციპლინათა დახმარებით
სტრუქტურალისტები ცდილობენ მათემატიკურ-სტატისტიკური
მეთოდების შემოტანას ლიტერატურათმცოდნეობაში, მის გა-
დაქცევას ზუსტ მეცნიერებად. ვნახოთ, რამდენად არის გამარ-
თლებული კავშირებისა და ანალოგიების მთელი ეს წყება.

სტრუქტურალიზმს გენეტიკურად ფორმალურ მეთოდს
უკავშირებენ. ამის საბაზს თვით სტრუქტურალისტები იძლე-
ვიან. მაგალითად, რ. იაკობსონი რუსულ ფორმალიზმს „სტრუქ-
ტურალიზმის საყმაწვილო სენს“ უწოდებს. სიმპტომატურია
ზოგიერთი ფაქტიც ევროპული სტრუქტურალიზმის ახლო წარ-
სულიდან: „Tel Quel“-ის ცნობილმა ჯგუფმა დასავლეთ-
ში პირველმა გამოსცა რუს ფორმალისტთა ანთოლოგია დამა-
ხასიათებელი სათაურით — „ლიტერატურის თეორია“, ხოლო
1969 წელს გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში გამოვიდა
ორენოვანი ანთოლოგია „რუსი ფორმალისტები“. ცხადია, ამ-

გვარი ინტერესი ფორმალისტა მემკვიდრეობისადმი აისახება აზროვნებაშიც, გავლენას ახდენს სტრუქტურალისტა შეხედულებების ფორმირებაზე. რიგ საბჭოურ გამოკვლევებშიც ნახვასმით აღნიშნულია, რომ „ოპოიაზის“ შრომებმა „უშუალოდ მოამზადეს ნიადაგი მხატვრული ტექსტის ზუსტი აღწერისათვის“ (ვიახ. ვს. ივანოვი, რ. ზარიბოვი), რომ „შკლოვსკის დამსახურებაა პოეტური კონსტრუქციის, მოდელის გამოვლინებისაქენ სწრაფვა შინაარსისაგან აბსტრაგირების გზით“ (ი. რევზინი).

20-იან წლებში რ. იაკობსონმა, როდესაც ის „ოპოიაზის“ აქტიური წევრი იყო, კატეგორიულად განაცხადა: „თუ მეცნიერებას ლიტერატურის შესახებ სურს იქცეს მეცნიერებად, ის იძულებული იქნება „ხერხი“ აღიაროს თავის ერთადერთ „გმირადო“. გავიდა ოთხი ათეული წელი და 50-იანი წლების მიწურულში რ. იაკობსონმა მოდიფიცირებული სახით გაიმეორა ეს აზრი: „მე არ მესმის, როგორ შეიძლება იმუშაო ენის ან ხელოვნების სფეროში და არ სცადო სტრუქტურის მოხელთება. ისინი, ვინც სხვა რამეზე მსჯელობენ, მხოლოდ ბაასით არიან დაკავებულნი და არა მეცნიერებით“. მართალია, რ. იაკობსონის კონცეფციაში ფორმალისტურად გაგებული „ხერხის“ ადგილი „სტრუქტურამ“ დაიკავა, მაგრამ ძირითადი პათოსი მხატვრული ნაწარმოების ერთი მომენტის აბსოლუტიზირებისა, ხელოვნების გათანაბრებისა „ხერხთან“ თუ „სტრუქტურასთან“ უცვლელი დარჩა.

სტრუქტურის ყველაზე ზოგადი დეფინიცია ასეთია: „სტრუქტურა მიმართებათა ერთობლიობაა“. ეს იდეა უცხო არ იყო ფორმალისტებისათვის. მხატვრული ნაწარმოები „არის წმინდა ფორმა, — წერდა ვ. შკლოვსკი, — ის ნივთი კი არ არის, არამედ მიმართებაა ნივთთა შორისო“. მიმართების დაყენება ელემენტზე მაღლა აქაც სრულიად აშკარაა. სტრუქტურალისტებისა და ფორმალისტების ეს საზიარო იდეა ფ. დე სოსიურის ლინგვისტური ნააზრევიდან იღებს სათავეს. „ენა სუბსტანცია კი არ არის, არამედ მიმართებაა“, — წერდა იგი. ამ კონკრეტული დებულების განზოგადებამ და უნივერსალიად გამოცხადებამ წარმოშვა იდეა მიმართების პრიმატისა ელემენტებზე.



ფორმალიზმისა და სტრუქტურალიზმის კავშირის ნათელსაყოფად მაგალითების მოხმობა მრავლად შეიძლებოდა. მაგრამ ერთია მსგავსების, კავშირის მიგნება და სხვა — მისი გააზრება და შეფასება. საქმე ისაა, რომ ზოგიერთი საბჭოთა მკვლევარი (ლ. ტიმოფეევი, ბ. გონჩაროვი...) ყურადღებას არ აქცევს ფორმალისტურ იდეათა ტრანსფორმაციას სტრუქტურალიზმის კონცეფციაში და თვით კავშირის არსებობა ფორმალიზმთან სტრუქტურული მეთოდის ნეგაციის გადამწყვეტ არგუმენტად მიაჩნია. აღსანიშნავია ისიც, რომ ზოგჯერ სტრუქტურალიზმის გაიგივება ფორმალიზმთან ძალიან ზედაპირულად ხდება: ფორმალიზაციის მათემატიკური გაგება აღრეულია ფორმალიზმთან, ამ ცნების ისტორიულ-ლიტერატურულ მნიშვნელობასთან. ფორმალიზმი, როგორც გარკვეულ მსოფლმხედველობრივ თვალსაზრისზე დამყარებული მეთოდი, რომელიც პრინციპულად სწყვეტს ფორმას შინაარსს, გაიგივებულია ფორმალიზაციასთან — სტრუქტურის ელემენტთა ურთიერთმიმართების კვლევასთან ზოგადი, აბსტრაქტული ნიშნების საფუძველზე...

სტრუქტურალიზმის კავშირი ფორმალიზმთან სიმბომატურია, მაგრამ ამ კავშირის ჰიპერტროფირება არ არის მართებული. ის, რომ თვით სტრუქტურალისტები არ ჩქმალავენ ამ კავშირს, ახსნას მოითხოვს. თუ ევროპელ მეცნიერთა უმეტესობისათვის ფორმალიზმი არავითარ კონფლიქტში არაა მათს მსოფლმხედველობასთან, საბჭოთა მკვლევართათვის ნათელია ფორმალიზმის შეუთავსებლობა დიალექტიკური მატერიალიზმის პრინციპებთან. ისინი ფორმალიზმის პოზიციებზე კი არ გადადიან, არამედ პოზიტიური მარცვლების ათვისებას და ნაკლოვანებათა დაძლევას ცდილობენ.

სტრუქტურალისტები სტრუქტურული ლინგვისტიკის მეთოდებს უნივერსალურად მიიჩნევენ და გადააქვთ ის ლიტერატურათმცოდნეობაში. მაგრამ სანამ ამგვარი ტრანსპლანტაცია განხორციელდებოდეს, საჭიროა განისაზღვროს, რამდენად კანონზომიერია იგი.

ლინგვისტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის, კერძოდ კი პოეტიკის, ურთიერთობის საკითხში თანამედროვე სტრუქ-

ტურალიზმი ეყრდნობა რ. იაკობსონის ცნობილ ნაშრომს „ლინგვისტიკა და პოეტიკა“. ჯერ კიდევ 1921 წელს მკვლევარი წერდა: «Поэзия есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение... Поэзия индифферентна к предмету высказывания» და იქვე იძლეოდა დასკვნას: «Поэзия есть язык в его эстетической функции». ამავ თვალსაზრისს გამოთქვამს იგი ნაშრომში, „ლინგვისტიკა და პოეტიკა“: «Направленность на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого — это поэтическая функция языка». ამრიგად, რ. იაკობსონის მტკიცებით, პოეტური მეტყველება არის მეტყველების ნაირსახეობა, ხოლო პოეზია — განსაზღვრული ფუნქციის მქონე ენა. რამდენადაც ენა ლინგვისტურ ანალიზს ექვემდებარება, ამდენად ლინგვისტური მეთოდების გამოყენება ლიტერატურული ნაწარმოების კვლევისას, მისი აზრით, სრულიად გამართლებულია.

„პოეტიკა განიხილავს სიტყვიერი სტრუქტურის საკითხებს“, — წერს იგი, — ხოლო „რადგან ლინგვისტიკა არის უზოგადესი მეცნიერება სიტყვიერი სტრუქტურის შესახებ, ამდენად პოეტიკა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ლინგვისტიკის ნაწილი“. როგორც ვხედავთ, პოეტიკის საგნად გამოცხადებულია „სიტყვიერი სტრუქტურა“. ამის შემდეგ ძნელი არ არის პოეტიკის მოქცევა ლინგვისტიკის ეგიდის ქვეშ. ამ უცნაური მეტამორფოზის გამო ვ. შკლოვსკი მახვილგონივრულად შენიშნავს, რომ იაკობსონის კონცეფციაში «Лингвистика наступает на поэтику, даже не проводя артиллерийского обстрела».

ლინგვისტიკისა და პოეტიკის ურთიერთობის ამგვარი განსაზღვრა სათავეს იღებს იაკობსონის შეხედულებიდან ენისა და პოეზიის მიმართებაზე. მკვლევარი ამტკიცებს, რომ „პოეზია არის განსაკუთრებულად ორგანიზებული ენა“, ენა სპეციფიკური ფუნქციით. ენის ამ ფუნქციის თავისებურება ისაა, რომ პოეზიაში აქცენტი ვადატანილია შეტყობინებაზე, როგორც ასეთზე. სიტყვა პოეტურ ნაწარმოებში აღიქმება არა როგორც საგნის ან სუბიექტის ემოციის აღმნიშვნელი, არამედ როგორც დამოუკიდებელი, თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე. იაკობსონის აზრით, ენის პოეტური ფუნქციის არსი ისაა, რომ იგი მიზნად ისახავს საკუთარი ენობრივი ფორმის შემუშავებას,

რომელიც მისთვის საშუალება კი არ არის, არამედ მიზანია პოეტიკის ამოცანაა, შეისწავლოს ენის პოეტური ფუნქცია მის კავშირში ენის სხვა ფუნქციებთან, გვიჩვენოს, „რის მეშვეობით იქცევა ენობრივი შეტყობინება ხელოვნების ნაწარმოებად“.

ფორმულა „პოეზია=ენას“ სტრუქტურალიზმის საფუძველთა საფუძველია, რამდენადაც აქედან იხსნება პერსპექტივა ზუსტ მეცნიერებებთან კავშირისა. რ. იაკობსონი პოეტიკის დაახლოვებას სემიოტიკასა და ინფორმაციის თეორიასთან სწორედ ამ დებულებაზე დაყრდნობით ცდილობს.

ენისა და პოეზიის გაიგივების ფუნდამენტური დებულება ლიტერატურათმცოდნეთა გაცხოველებელი დავის საგანია. აკად. მ. ხრაპჩენკოს აზრით, „ფორმალურ-სტრუქტურული მეტოდის მომხრეთა ერთ-ერთი ძირითადი შეცდომა ენისა და ლიტერატურის თავისებურებათა გაიგივებაა“. ასევე ვ. კოჟინოვიც პრინციპულად უარყოფს სტრუქტურალისტთა ძირითად თეზას, რადგან, მისი აზრით, სიტყვა ლიტერატურულ ნაწარმოებში ენის ელემენტი კი არაა, არამედ მხატვრული ფორმისა, ხოლო პოეტური სიტყვის განხილვა პრაქტიკული ენის პოზიციიდან იმის ნიშანია, რომ სტრუქტურალისტები სავსებით არ ეხებიან მხატვრული ფორმის საკითხს.

პოეზიას და ენას მხოლოდ მაშალა აქვთ საერთო, მათი სტრუქტურები კი ურთიერთგანსხვავებულია. კვლევის დღევანდელ ეტაპზე, როგორც ვ. შკლოვსკი წერს, „გრამატიკის კანონების გადატანა პოეზიაში — ეს არის მტკიცება ერთ-ერთი სტრუქტურის უნივერსალობისა, რაც მეცნიერულად დასაბუთებული არ არის“. ლინგვისტიკის მეთოდების დაუსაბუთებელი გადატანა ლიტერატურათმცოდნეობაში მათს შორის არსებული სხვაობის გაუთვალისწინებლად ქმნის იმის საშიშროებას, რომ მეცნიერული ანალიზი შეიცვალოს მეტაფორით (კ. მუნენი).

მართალია, ენა ლიტერატურის, პოეზიის არსებობის ფორმაა, მაგრამ ეს კავშირი პოეზიას მხოლოდ ენობრივ ფაქტად ვერ გარდაქმნის. ლექსი თუმცა ენის სფეროში იქმნება, მაგრამ ის ხელოვნების სფეროს განეკუთვნება და ხელოვნების კრიტერიუმებით უნდა განიხილებოდეს. როგორც ე. ბასინი ამბობს,

საჭიროა „ანალიზი ხელოვნების ენისა და არა ხელოვნებისა, როგორც ენისა“.

ახლა ვნახოთ, როგორია ლიტერატურათმცოდნეობის ზუსტ მეცნიერებებთან დაახლოვების პერსპექტივა.

სტრუქტურული პოეტიკა ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითად პრობლემებს განიხილავს თანამედროვე მეცნიერების უახლეს მიღწევათა შუქზე. თავისი იდეებით და მეთოდებით სტრუქტურალიზმი ყველაზე მეტად ლინგვისტიკისაგან არის დავალებული. სტრუქტურული ლინგვისტიკა აბსტრაქტული თეორიული მოძღვრებაა, რომლის ძირითად მიზანს ენის ფორმალურ მოდელთა აგება წარმოადგენს. მოდელირების პროცესი საკვლევი ობიექტის უმარტივეს ელემენტებად და კავშირებად დაყოფას, მათს ფორმალიზაციას და მათემატიკურ გამოსახვას გულისხმობს. ამდენად, სტრუქტურული ლინგვისტიკა ზუსტ მეცნიერებათა რიგში დგას.

დღეს ფორმალიზაცია დიდ გავრცელებას პოულობს, მაგრამ მას თან სდევს მოუცილებელი ნაკლიც — ფორმალიზაცია ნიშნავს შესამეცნებელი ობიექტის გამარტივებას, სქემატიზაციას. ფორმალიზაციის პროცესში მკვლევარი ყურადღებას არ აქცევს ნიშნის მნიშვნელობას და დაინტერესებულია მხოლოდ ნიშნებით და მათი თანმიმდევრობით. სტრუქტურული ლინგვისტიკისათვის არსებითია ყურადღების გამახვილება შინაარსისაგან გათავისუფლებულ ნიშნებზე და მათი შეერთების წესებზე.

სტრუქტურალისტებს კვლევის აღნიშნული მეთოდი ლიტერატურათმცოდნეობაში გადააქვთ. ისინი მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურას აიგივებენ ენობრივ სტრუქტურასთან, რის საფუძველზეც ხდება სტრუქტურული ლინგვისტიკის მეთოდების ტრანსპლანტაცია.

ლინგვისტურ სისტემაში არ არსებობს დამოუკიდებელი, იზოლირებული ელემენტი. თითოეული მათგანი განსაზღვრულ დამოკიდებულებაშია სხვა ელემენტებთან და მთელს სისტემასთან, რომლის განუყოფელ ნაწილსაც თვითონ წარმოადგენს. ელემენტთა ურთიერთობაში მთავარია მათი კორელაციის

კანონები. ამ ზოგად პოსტულატებს ეყრდნობა სტრუქტურული პოეტიკა. კ. ლევი-სტროსი ასე ახასიათებს სტრუქტურული მეთოდის არსებით ნიშნებს: 1. საჭიროა შეგროვდეს და განისაზღვროს ცალკეული კერძობითი ფაქტები, შედგეს მათი მაქსიმალურად სრული ინდექსი; 2. დადგინდეს ურთიერთკავშირი ფაქტებს შორის, გამოვლენილ იქნას მათი შინაგანი კორელაციური მიმართებანი; 3. მოხდეს მათი სანთეზირება, აიგოს ურთიერთშესაბამისი ელემენტებისაგან სისტემა, რითაც შეიქმნება კვლევის ერთიანი, ტოტალური ობიექტი.

კვლევის მეთოდის გადატანის ფაქტი, ვფიქრობ, კომენტირებას არ საჭიროებს. მაგრამ, როგორც ზემოთ სპეციალურად აღვნიშნეთ, ჭეშმარიტობით არ არის დამტკიცებული იგივეობა ენისა და პოეზიისა, რაც ლიტერატურათმცოდნეობაში ლინგვისტური მეთოდების გამოყენების უფლებას მოგვცემდა¹.

ლიტერატურის ფორმალურ-სტრუქტურული მეთოდებით შესწავლას მძლავრი ბიძგი მისცა კიბერნეტიკის განვითარებამ. კიბერნეტიკის შემდგომი სრულყოფის აუცილებლობამ პოეზიის, როგორც შემეცნების განსაკუთრებული ფორმის, თავისებურებათა წვდომის საჭიროება წარმოშვა. ლოგიკური აზროვნების მოდელირება, რასაც საწყის საფეხურზე ეყრდნობოდა კიბერნეტიკა, ადვილად ემორჩილება მათემატიკურ გარდაქმნებს, ფორმალიზაციას. კიბერნეტიკული მანქანები სარგებლობენ ე. წ. გადასინჯვის ხერხით, როდესაც მოწმდება ყველა ლოგიკურად დასაშვები შესაძლებლობა და ამ გზით შეიძლება ოპტიმალური გადაწყვეტა. მაგრამ რთული ამოცანების გადაჭ-

¹ სხვა დისციპლინათა მეთოდების გამოყენება ლიტერატურული ტექსტის კვლევისას ნიშანდობლივია სტრუქტურალიზმისათვის. კ. ლევი-სტროსი მითებს აანალიზებს კონტრაპუნქტის კანონების მიხედვით. მუსიკალური სტრუქტურა მისთვის კვლევის ობიექტი კი არაა, არამედ კვლევის ინსტრუმენტი. იგი წერს: „მითების შემადგენელი ნაწილები და თვით მითები განიხილება ურთერთკავშირში. ჩვენ მათ ვადარებთ მუსიკალური ნაწარმოების ინსტრუმენტალურ პარტიას და მათს კვლევას ვუიგივებთ სიმფონიის შესწავლას“. დამახასიათებელია მისი ნაშრომის „მიოთლოგიურების“ ცალკეული თავების დასათაურება: „კარგი მანერების სონატა“, „ხუთი გრძნობის ფუტა“ და ა. შ.

რისას გადასასინჯი ვარიანტების რიცხვი იმდენად დიდია, რომ მანქანას არ ძალუძს უზარმაზარი მასალის დამუშავება. კიბერნეტიკის განვითარება, გარკვეული თვალსაზრისით, ჩიხში ექცევა, რაც ახალი გზების ძიების აუცილებლობას ბადებს. კიბერნეტიკის მომავალს ამ დარგის სპეციალისტები ინტუიციური აზროვნების მოდელირებაში ხედავენ. ძიების ამ ეტაპზე მთელი სივრცე-სივრცით დგება პოეზიის, მხატვრული აზროვნების შესწავლის საკითხი. მხატვრული სახის შექმნის რთულ ამოცანას პოეტი წყვეტს ინტუიციურად — უმოკლესი გზით. ამასთანავე, მხატვრულ სახეს ლიტერატურაში აქვს ერთი, კიბერნეტიკის ინტერესებისათვის დიდმნიშვნელოვანი თვისება: იგი ენაში ფიქსირდება. რადგან ენის ფორმალური ანალიზი სტრუქტურული ლინგვისტიკისათვის სიძნელეს არ წარმოადგენს, ამდენად, კიბერნეტიკოსთა აზრით, იქმნება პერსპექტივა, რომ მხატვრული სახის ენობრივი ფორმების შესწავლა მოგვეცემს ინტუიციური აზროვნების ფორმალიზაციის საშუალებას.

როგორც ვხედავთ, კიბერნეტიკოსთა დაინტერესება პოეზიის საკითხებით მთლად „უანგარო“ არ არის. პოეტურ შემოქმედებას იგი საკუთარი პოზიციებიდან სწავლობს, მაგრამ, როგორც გვარწმუნებენ, ამით მოგებულნი რჩება ლიტერატურათმცოდნეობაც.

ლიტერატურისადმი კიბერნეტიკული მიდგომის გამოვლენა ინფორმაციის თეორიის გამოყენება მხატვრული ნაწარმოების კვლევისას. კიბერნეტიკა ინფორმაციის გადაცემის და აღქმის ხერხებსაც სწავლობს, ხოლო სტრუქტურალისტებისათვის პოეტური ქმნილება ინფორმაციის გადამცემი სისტემაა. რ. იაკობსონს მიაჩნია, რომ მხატვრული მეტყველება, როგორც ენის სახესხვაობა, მსგავსად ენის სხვა გამოვლინებებისა, უნდა შევისწავლოთ „სიტყვიერი კომუნიკაციის“, „ინფორმაციის“ თვალსაზრისით. ამგვარი ცდები უკვე წარმოებს პოეტიკაში.

ჩემი სტრუქტურალისტი ი. ლევი სწორედ ამ ასპექტით უდგება ლიტერატურას. ის წერს: „ლიტერატურა მკითხველისათვის ინფორმაციის გადაცემის სპეციფიკური ფორმაა. პროცესი, რომელიც იწყება ავტორის მიერ ნაწარმოების შექმნით და მთავრდება ნაწარმოების კანონიზაციით მკითხველის მი-

ერ, არის ერთი შემთხვევა კომუნიკაციის ჯაჭვისა“. იგი იძლევა ამ აქტის დახასიათებას ინფორმაციის თეორიის ტერმინოლოგიით: „ობიექტური რეალობისა და სუბიექტური გამოცდილების ელემენტებიდან (ინფორმაციის წყარო) ავტორი (გადამცემი) შეარჩევს და გადასცემს ელემენტებს (შერჩევას), რათა გამოსახოს ისინი ენის მეშვეობით (კოდირება). ტექნიკური საშუალება (არხი) ლიტერატურული ინფორმაციის გადაცემისა არის ნაწარმოების ტექსტი. ტექსტს, შემდგარს ბგერებისაგან (სიგნალების სისტემა) ღებულობს მკითხველი და კითხვისას იძლევა მის ინტერპრეტაციას (დეკოდირება), ზოგ დეტალში არასწორადაც (ხმაური), მაგალითად, როცა მისთვის უცნობია ის ისტორიული ფაქტები, რომლის გამოძახილსაც წარმოადგენს ნაწარმოები“.

ინფორმაციის თეორიის კონკრეტული გამოყენების ნიმუშია ი. ფონადის გამოკვლევა ლექსის ბგერითი ფორმის შესახებ. ყოველი ენა იფარგლება გარკვეული კანონებით, რაც ტექსტის განსაზღვრული ელემენტების გამოცნობის საშუალებას იძლევა. შეზღუდვათა გაზრდასთან ერთად გამოცნობის სიხშირე მალღდება. ინფორმაციის თეორიის თანახმად, რაც უფრო მაღალია გამოცნობის სიხშირე, მით უფრო მცირეა ტექსტის ინფორმაციულობა. ლექსი, როგორც ენობრივი ფაქტი, ენის კანონებს ემორჩილება. ამავე დროს იგი ლექსწყობის კანონებსაც ექვემდებარება, ე. ი. ლექსს ენასთან შედარებით მეტი შეზღუდვები ახასიათებს. ეს ნიშნავს, რომ ელემენტთა გამოცნობის სიხშირე პოეზიაში უფრო მაღალი უნდა იყოს, ვიდრე ენაში და, შესაბამისად, პოეტურ ტექსტს უფრო დაბალი ინფორმაციულობა უნდა ჰქონდეს, ვიდრე ჩვეულებრივ ენობრივ კომუნიკაციას.

ი. ფონადიმ ექსპერიმენტულად შეამოწმა ეს ჰიპოთეზა. სტატისტიკურმა გამოთვლებმა მოულოდნელი შედეგი გამოიღო. აღმოჩნდა, რომ პოეზიაში გამოცნობის სიხშირე უფრო დაბალია, ვიდრე პუბლიცისტიკასა და სასაუბრო მეტყველებაში (შესაბამისად: 40%, 67%, 71%). მაშასადამე, პოეზიის ინფორმაცია გაცილებით უფრო დიდი მოცულობისაა, ვიდრე ბუნებრივი ენისა. ასე შეიქმნა პოეტური ენის პარადოქსი: მეტი შეზღუდვა — მაღალი ინფორმაციულობა. თანამედროვე პო-

გეტიკა რთული პრობლემის წინაშე დგას: საჭიროა ლექსის ზე-
ინფორმაციულობის წყაროს დადგენა.

ინფორმაციის თეორიის გამოყენება პოეტიკაში თუმცა რიგ
საინტერესო პრობლემებს წამოჭრის, მაგრამ არც ნაკლოვანე-
ბებისგანაა დაზღვეული. ზოგად-თეორიულ ასპექტში არ
შეიძლება ნაყოფიერი იყოს მოვლენის ისეთი შესწავლა, როდეს-
აც ძირითად ელემენტებს კი არ ვიკვლევთ, არამედ ამ ელემენტთა
შემადგენელ ნაწილებს. ჩვენს კონკრეტულ შემთხვე-
ვაში შეისწავლება არა სიტყვები და მათი კავშირები (პოეტი-
კური სიტყვებით ოპერირებს), არამედ ბგერები. გარდა ამისა, ინ-
ფორმაციის თეორია ანგარიშს არ უწევს პოეტური მეტყველე-
ბის ერთ-ერთ ყველაზე ნიშანდობლივ მოვლენას — ინტონა-
ციას. ინტონაციას შეუძლია სრულიად საპირისპირო აზრი
მისცეს სტრიქონში ფიქსირებულ ინფორმაციას, რომელსაც
მხოლოდ ბგერების გამოცნობის სიხშირის მიხედვით ითვლიან.

ლიტერატურათმცოდნეობაში ინფორმაციის თეორიის გა-
მოყენების უკიდურესი გამოვლენაა დასავლეთგერმანელი მეც-
ნიერის მ. ბენზეს „ინფორმაციული ესთეტიკა“. ესთეტიკის
ამოცანების ტრადიციულ გაგებას ბენზე უპირისპირებს „ახალ
ესთეტიკას“, სადაც „კვლევის ემპირული და რაციონალური
გზები მეტ პატივშია სპეკულაციურ და მეტაფიზიკურ აზროვ-
ნებასთან შედარებით“. თავის მოძღვრებას „შტუტგარტელი
პროფესორი ფიზიკასა და ინფორმაციის თეორიაზე აფუძნებს.

„ინფორმაციული ესთეტიკა“ ესთეტიკურ რეალობას ფიზი-
კური რეალობის ანალოგიით განიხილავს. „როგორც ფიზიკაში
ბუნება აღიწერება ფორმულებისა და რიცხვების მეშვეო-
ბით, — წერს ბენზე, — ასევე ესთეტიკური რეალობაც უნდა
აღიწერებოდეს არა გრძნობადი და სუბიექტური ცნებებით
„შესანიშნავია“, „გასაოცარია“ და ა. შ., არამედ მნიშვნელო-
ბათა სისტემით, რომლებიც ერთმანეთს შორის ისეთსავე მი-
მართებაში იქნებიან, როგორც ფიზიკაში რიცხვითი სიდიდე-
ები“. მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება დაიყოს განუყოფელ
ელემენტებად (მსგავსად ფიზიკის ელემენტარული ნაწილაკები-
სა), რომელთა შეერთებით მიიღება მაკროესთეტიკური სტრუქ-
ტურები. ესთეტიკური საგნის დაშლა ელემენტებად და ამის
მეშვეობით მხატვრული ნაწარმოების დახასიათება რაოდენობ-

რივი სიდიდეებით „ინფორმაციული ესთეტიკის“ საფუძვე-
ლია. ტრადიციული ესთეტიკური ცნებები იცვლება მათემატი-
კური ცნებებით, რის შედეგადაც გამოირიცხება „აღქმის შემ-
თხვევითობა, თვითნებური შეფასება და ინტერპრეტაცია“.
მ. ბენზე მხატვრულ ნაწარმოებს განიხილავს, როგორც ინფორ-
მაციის გადამცემ სისტემას, განურჩევლად ამ სისტემაში ფიქ-
სირებული შინაარსისა. მკვლევარის დამოკიდებულება ლიტე-
რატურისადმი კარგად ჩანს მის სიტყვებში: „ბიოლს ან კურს-
ტმალერს ერთი ფინალისაკენ მივყავართ: დაეუფლება თუ არა
ჰანსი გრეტას. ამას შინაარსი ჰქვია. შინაარსის პოვნა თავადაც
შემიძლია, ლიტერატურის დაუხმარებლად. მე არ მაინტერე-
სებს, დაეუფლება თუ არა ჰანსი გრეტას. მე მაინტერესებს,
დავეუფლები თუ არა მე ჩემს გრეტას... და მე არ მჭირდება
ლიტერატურა“.

ლიტერატურის ინფორმაციული კვლევის დღევანდელ ეტაპ-
ზე ჩვენ სწორად მიგვაჩნია ი. ლევის მოსაზრება, რომელიც,
მიუხედავად თავისი პოზიტიური დამოკიდებულებისა აღძრუ-
ლი პრობლემისადმი, პირუთვნელად აღნიშნავს: „ინფორმაცი-
ის თეორიას ჯერ არ შეუძლია შეიმუშავოს საიმედო კრიტი-
ერიუმები ესთეტიკური შეფასებისა. ის შეიძლება გამოვიყენოთ
დამხმარე მეთოდის სახით... კომუნიკაციის მოდელის გამოყე-
ნება ლიტერატურულ პროცესებთან მიმართებაში პრინციპულ
შეზღუდვებს აწყდება“.

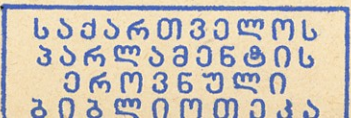
პოეზიის გაგება, როგორც ენის სპეციფიკური სახესხვა-
ობისა, კვლევის კიდევ ერთ ასპექტს ქმნის. ენა შეიძლება გან-
ხილულ იქნას, როგორც ნიშანთა სისტემა, ხოლო რამდენადაც
პოეზია, გარკვეული გაგებით, ენაა, ისიც ნიშანთა სისტემას
წარმოადგენს და ხდება ობიექტი სემიოტიკისა, ანუ ზოგადი
მოდღერებისა ნიშანთა შესახებ.

სემიოტიკა მხატვრულ ნაწარმოებს განიხილავს, როგორც
ტექსტს, რომელიც ნიშნებისაგან შედგება და თვითეული ტექ-
სტში საკუთარ შინაარსს წარმოადგენს. სემიოტიკოსთა მტკი-
ცებით, თუ ხელთ გვექნება ნიშნების განსაზღვრული რაოდე-
ნობა და მათი შეერთების კანონები, შესაძლებელია ხელოვ-



ნების ნაწარმოების მოდელირება. მხატვრული ნაწარმოების სემიოტიკური ანალიზი სქემატიურად ასე შეიძლება დაახასიათდეს: პირველ ეტაპზე ხდება განმეორებადი და განუყოფელი ელემენტების დადგენა, ხოლო შემდეგ მათი შესწავლა სემიოტიკის ძირითადი კანონების — სინტაგმატიკისა და პარადიგმატიკის მიხედვით. პირველი გულისხმობს ნიშანთა შეერთების წესების დადგენას, ხოლო მეორე — გაანალიზებულ სინტაგმატიკურ ჯგუფთა კლასებად დაყოფას, განზოგადებას.

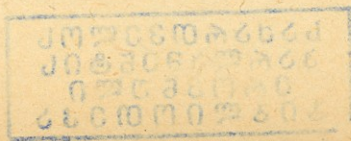
ლიტერატურის სემიოტიკური შესწავლის ერთ-ერთი თავგამოდებული მომხრეა რ. ბარტი, რომლისთვისაც მხატვრული ნაწარმოები გლობალური ნიშანია, ხოლო ლიტერატურათმცოდნეობა — სემიოტიკის შემადგენელი ნაწილი. ბარტის აზრით, ლიტერატურულ ტექსტს ორგვარი მნიშვნელობა აქვს: დენოტაციური და კონოტაციური. პირველი არასპეციფიკურია ლიტერატურისათვის და გულისხმობს ნაწარმოების უშუალო აზრს, ფაბულას, გადმოცემულს ბუნებრივი ენით, ხოლო მეორე არსებითი მნიშვნელობის მქონეა და მოიცავს იმ ერთიან აზრს, რომელსაც ქმნის ნაწარმოები, როგორც მთლიანობა. კონოტაციური აზრი გლობალური ნიშნის აღსანიშნია. მაგრამ ბარტი ხაზს უსვამს იმას, რომ კონოტაციური მნიშვნელობა თვით ნაწარმოებს კი არ ახასიათებს, არამედ მკითხველს შეაქვს მასში. ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის ნიშანდობლივია შინაარსობრივი პლურალიზმი. მაშასადამე, მხატვრულ ტექსტში კავშირი აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის პირობითია, კონვენციონალური ხასიათი აქვს. ამ დებულების საფუძველზე ბარტი შორსმიმავალ დასკვნებს აკეთებს. მხატვრულ ნაწარმოებში მთავარია არა შინაარსი, არამედ სისტემა. ლიტერატურათმცოდნეობისათვის საინტერესოა არა აღსანიშნის და აღმნიშვნელის ურთიერთობის შესწავლა, არამედ მხოლოდ აღმნიშვნელი. მხატვრული ტექსტის მკვლევარმა უარი უნდა თქვას მნიშვნელობის ანალიზზე და შეისწავლოს მხოლოდ სიგნიფიკაციის მოვლენა, ანუ პროცესი, რომლის დროსაც აღმნიშვნელს მიეწერება შესაბამისი აღსანიშნი. მნიშვნელობის შესწავლის მაგიერ აქცენტი გადატანალია იმაზე, თუ რა პირობებში და რა ლოგიკით იქმნება მნიშვნელობა. ამის შესაბამისად, ბარტი შეისწავლის ელემენტებსა და მათი მიმარ-



თების ტიპებს, ისე რომ არ ითვალისწინებს ელემენტის აზრობრივ მხარეს. ლიტერატურის ისტორიის ბარტისეული კონცეფცია ამ პოზიციიდან ამოდის. მნიშვნელობის ისტორიის მაგიერ იგი მოითხოვს იმ სემიოტიკურ საშუალებათა (აღსანიშნთა) ისტორიის შექმნას, რომლის მეშვეობითაც გამოხატავს ლიტერატურა აზრს.

რ. ბარტის მოსაზრებანი მრავალ სადავო საკითხს წამოჭრის. თუ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს პლურალიზმი ახასიათებს, მაშინ, მას არ შეიძლება ჰქონდეს სტრუქტურა, იგი ამორფული იქნება. ამავე დროს, თუ აღსანიშნ-აღმნიშვნელობის ურთიერთობა კონვენციონალურია, მაშინ მხატვრული ნაწარმოები ობიექტური სინამდვილის ასახვა კი არ ყოფილა, არამედ სუბიექტის გონებრივი მოქმედების შედეგი. მაგრამ უმთავრესი მაინც ის არის, რომ, სპეციალისტთა აზრით, ბარტი ვერ ახერხებს დაამტკიცოს, რომ მხატვრული ნაწარმოები ნიშანია. მართალია, ნაწარმოები ქმნის გლობალურ აღსანიშნს, რომელიც მის არცერთ მონაკვეთში არ არის ფიქსირებული (ბარტის ტერმინოლოგიით კონოტაციური მნიშვნელობა), მაგრამ ტექსტს არა აქვს გლობალური აღმნიშვნელი. ეს კი არღვევს წარმოდგენას მხატვრულ ნაწარმოებზე, როგორც ნიშანზე.

ლიტერატურათმცოდნეობაში სემიოტიკის პერსპექტივებზე მსჯელობისას შემოწმებას მოითხოვს ძირითადი დებულება: არის თუ არა ლიტერატურული ნაწარმოები ნიშანთა სისტემა. აკად. მ. ხრაპჩენკოს აზრით, „ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე სემიოტიკური პრინციპების გავრცელების საკითხი დღესდღეობით არ შეიძლება მეცნიერულად დასაბუთებულად ჩაითვალოს“. ამავე თვალსაზრისს იცავენ სემიოტიკოსებიც: „დღევანდელ ვითარებაში არ არის ნაჩვენები და დამტკიცებული ხელოვნებისა და ლიტერატურის, როგორც ნიშანთა სისტემის, უეჭველობა“ (ი. სტეპანოვი). მაგრამ ეს როდი ნიშნავს პრობლემის უარყოფას. დასახელებული ავტორები მიუთითებენ, რომ საკითხის შემდგომ დაზუსტებასთან ერთად ლიტერატურის სემიოტიკური კვლევა, შესაძლებელია, პერსპექტიული აღმოჩნდეს.



თანამედროვე ეტაპზე სულ უფრო აშკარა ხდება ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მათემატიზაციის ტენდენცია: მათემატიკურ-სტატისტიკური მეთოდები გზას იკვლევენ ეკონომიკის, სოციოლოგიის, ფსიქოლოგიის, ლინგვისტიკისა თუ ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროში. მათემატიკის გამოყენებას ლიტერატურის მიმართ მომხრენიც ჰყავს და მოწინააღმდეგენიც. ეს უკანასკნელნი სტატისტიკურ გამოთვლებში ფორმალიზმის რეციდივს და ლიტერატურის სპეციფიკის უარყოფას ხედავენ. ასეთი გადაჭარბებული შიში, რასაკვირველია, გამართლებული არ არის, მაგრამ იმის აღნიშვნა კი საჭიროა, რომ მათემატიკური მეთოდების გამოყენებას ლიტერატურათმცოდნეობაში თავისი საზღვრები აქვს: ის ელემენტები, რომელთა რაოდენობრივი გამოსახვა მოსახერხებელია, მათემატიკურ დამუშავებას ექვემდებარება. სხვა საქმეა, თუ რამდენად არის შესაძლებელი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ამა თუ იმ დარგისათვის დასათვლელი ელემენტებისა თუ გასაზომი სიდიდეების გამოყოფა, რა მნიშვნელობა აქვს რაოდენობრივი კანონზომიერებების გამოვლენას. აკად. ა. კოლმოგოროვის გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ, „ვიდრე რაიმეს დავთვლიდეთ, საჭიროა დავადგინოთ, რას ვითვლით და რა მიზნით“. ლექსის ზოგიერთი ელემენტი (რიტმი, ბგერითი ფორმა) ფორმალიზაციას ემორჩილება, რითაც მათემატიკურ-სტატისტიკურ მეთოდებს გზა ეხსნებათ ლექსმცოდნეობაში. მაგრამ აქაც უნდა გვახსოვდეს ბ. ტომაშევსკის გაფრთხილება: „ყოველგვარ სტატისტიკას წინ უნდა უსწრებდეს ისეთი შესწავლა, რომლის მიზანია მოვლენის რეალური დიფერენცირება. ამის გარეშე ნებისმიერ გამოთვლებს ილუზიური ხასიათი ექნება“.

ჩვენს სამეცნიერო პერიოდიკაში 60-იანი წლებიდან ქვეყნდება აკად. ა. კოლმოგოროვისა და მისი მოწაფეების შრომები. ცნობილი მათემატიკოსი მიზნად ისახავს იმ შედეგების შემოწმებას, რაც მიიღეს ა. ბელიმ, ბ. ტომაშევსკიმ და სხვებმა.

ა. კოლმოგოროვის ცდები მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურას ეხება. იგი სარგებლობს მეტრისა და რიტმის ურთიერთობის იმ გაგებით, რაც 20-იან წლებში ჩამოყალიბდა ვ. ჟირმუნსკისა და ბ. ტომაშევსკის შრომებში. ამ მეცნიერთა აზრით, ერთი მხრივ, არსებობს ენობრივი მასალა, ხოლო, მეორე მხრივ,

„იდეალური მეტრული კანონი“. შემოქმედებით პროცესში ზდება ამ ორი მოცემულობის ურთიერთმორგება. ენობრივი მასალა თავისი ბუნებრივი ფონეტიკური მონაცემებით წინააღმდეგობას უწევს მეტრს, რის შედეგადაც წარმოიშვება რიტმი.

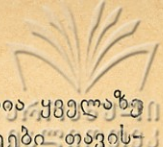
ამ თეორიულ მოსაზრებაზე დაყრდნობით იქმნება კვლევის მეთოდოლოგია. რამდენადაც ტექსტში ურთიერთმოქმედებს ორი ფაქტორი — ენობრივი მასალა და მეტრი, უნდა მოხდეს მეტრის, როგორც იდეალური ნორმისა, და რეალური მასალის შეპირისპირება, ე. ი. გამოყენებული ფორმების შედარება იმ შესაძლებლობებთან, რასაც ენის ბუნებრივი პროსოდიკა იძლევა. მართლაც, კოლმოგოროვისა და მისი მოწაფეების გამოკვლევებში დომინირებს აპრიორული სქემები, თეორიულ სიხშირეთა ცხრილები, ე. წ. ალბათობის მოდელები, ხოლო, მეორე მხრივ, ემპირული მასალის მონაცემები. კვლევა ამ ორი მოცემულობის შეჯერების პლანში მიმდინარეობს.

სტატისტიკური გამოთვლები შრომატევადი ოპერაციაა, შედეგები კი, რაც ამ გზით მიიღება, ჭერჭეროვით მაინც საკმაოდ მოკრძალებულია. ამის გამო ხშირად სვამენ სკეპტიკურ კითხვას: საჭიროა კი იმგვარი გამოთვლები, რაც მხოლოდ ბანალურ ჭეშმარიტებათა „დამტკიცებას“ ახერხებს მათემატიკის ენაზე, გვეხმარება თუ არა იგი მხატვრული ნაწარმოების უკეთ შეცნობაში? ამ კითხვის მიღმა ლიტერატურისმცოდნეთა ერთი ნაწილის არცთუ საკმაოდ შენიღბული შეშფოთება იმალება. მათი აზრით, მათემატიკა ლიტერატურის დამორჩილებას ცდილობს, თითქოს მათემატიკურმა ლიტერატურათმცოდნეობამ უნდა შეცვალოს ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობა. ასეთი შეშფოთების საბაბს მართლაც იძლევა ზოგიერთი სტრუქტურალისტის უაპელაციო განცხადება. გადაჭარბებისგან თავს ვერ იკავებენ ისეთი სერიოზული მკვლევარებიც კი, როგორნიც არიან ვიან. ივანოვი და ს. შაუმიანი. „არ უნდა დავეჭვდეთ იმაში, — წერენ ისინი, — რომ ლექსის მათემატიკური თეორია მომავალში მთლიანად შეცვლის ლექსმცოდნე-მოყვარულთა დილექტანტურ ცდებსო“. რასაკვირველია, ეს მხოლოდ ჰიპერბოლური ფორმულირებაა, სინამდვილეში კი მიმდინარეობს არა ლიტერატურის მათემატიზაციის

პროცესი, არამედ მათემატიკური მეთოდების როლისა და ადგილის განსაზღვრა მეცნიერებისათვის ლიტერატურის შესახებ. მხატვრული ნაწარმოების მათემატიკური ანალიზი არ ეწინააღმდეგება ესთეტიკურ ანალიზს, არამედ მხოლოდ ავსებს და თავისებურად სრულყოფს კვლევის მეთოდოლოგიას. ის ფაქტები და კანონზომიერებანი, რასაც სტატისტიკა გამოავლენს, საჭიროებს გარკვეულ ინტერპრეტაციას, ესთეტიკურ შეფასებასა თუ ახსნას ლიტერატურათმცოდნის პოზიციებიდან. სტატისტიკური მონაცემები უნდა გაანალიზდეს პოეტური შემოქმედების იდეურ-ესთეტიკური კონტექსტის მიხედვით.

მათემატიკურ-სტატისტიკური მეთოდი არ არის უნივერსალური მეთოდი. ისინი, ვინც ამ მოსაზრებას იცავენ, უგულველყოფენ ლიტერატურის სპეციფიკას. „ციფრების ენა — მეცნიერების უნივერსალური ენა... მტკიცების სახეს აძლევს მეცნიერთა დასკვნებს, — წერს ა. კონდრატოვი, — აღწერილი, ხარისხობრივი ანალიზის ნაცვლად გვაძლევს რაოდენობრივ, ობიექტურ სიდიდეებს“. მათემატიკური მეთოდების ამგვარი აბსოლუტიზაცია ბადებს უნდობლობას მათი გამოყენებისადმი ლიტერატურათმცოდნეობაში. ის მათემატიკოსები თუ კიბერნეტიკოსები, რომლებიც ფხიზლად აფასებენ თავისი მეცნიერების შესაძლებლობებს, გადაჭრით გამოდიან ყოველგვარი გადაჭარბების წინააღმდეგ. ა. კოლმოგოროვი წერს: „კიბერნეტიკის მომხრენი იმდენად გაიტაცა ნებისმიერი, ყველაზე უფრო რთული ამოცანების კიბერნეტიკული გადაწყვეტის შესაძლებლობამ, რომ თავს უფლებას აძლევენ, უგულველყოფონ ის გამოცდილება, რაც მეცნიერების სხვა დარგებში დაროვნდა მრავალი საუკუნის მანძილზე... ანალიზი აქ თუმცა სხვა, არაკიბერნეტიკულ ტერმინებში წარმოებს, მაგრამ არსებითად ობიექტურია და აუცილებელია მისი შესწავლა და გამოყენება. ხოლო ის, რაც კიბერნეტიკოსებმა გააკეთეს „შიშველი ხელებით“ და რის გამოც ასეთ ხმაურს ტეხენ, ნაწილობრივ არ სცილდება ყველაზე უფრო პრიმიტიული მოვლენების შესწავლას“.

პოეზიაში ბევრი ისეთი მოვლენაა, რომლის რაოდენობრივი დამუშავება არ ხერხდება, მაშასადამე, იგი სტატისტიკური მეთოდებისათვის შეუვალია. მაგრამ თვით რიტმიკის სფერო-



შიც კი, სადაც სტატისტიკა და ალბათობის თეორია ყველაზე ნაყოფიერ ნიადაგს პოულობს, რიცხვითი სიდიდეები თავის თავად არაფერს ხსნის. ამ მონაცემთა გააზრება და ლიტერატურულ ფაქტად ქცევა პოეტიკის მკვლევართა ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა.

სტრუქტურალიზმისათვის ნიშანდობლივია ლიტერატურის, როგორც განვითარებადი პროცესის, უარყოფა. ისინი სინქრონულ ანალიზს სწყვეტენ დიაქრონიულ განხილვას და აღიარებენ პირველის პრიმატს მეორეზე. სტრუქტურალიზმის კონფლიქტს დიაქრონიასთან თავისი ფესვები აქვს. იგი სათავეს იღებს ფ. დე სოსიურის ლინგვისტური კონცეფციიდან, სადაც სინქრონია და დიაქრონია მკვეთრად არის გამიჯნული. გენიალური ენათმეცნიერი ენობრივ სისტემათა კვლევისას უპირატესობას სინქრონიას აძლევდა, როგორც „ნამდვილ“ და „ერთადერთ“ რეალობას. მისი აზრით, ენის სისტემური ბუნების შესაცნობად უმთავრესია სინქრონიული განასერი, როცა ენა განიხილება „თავის თავში და თავისთვის“, დიაქრონია კი არღვევს ენის სისტემურ ბუნებას, მის მთლიანობას.

სინქრონიის აბსოლუტიზაცია მხატვრული ნაწარმოების კვლევის დროს პირველად ფორმალისტებმა მოახდინეს, როდესაც სოსიურის კონცეფცია ლიტერატურათმცოდნეობას მიუსადაგეს. ბ. ეიხენბაუმი წერდა: „კვლევა იმ პუნქტიდან უნდა დავიწყოთ, სადაც ხელოვნების ფაქტი მოგვისწრებს“.

სტრუქტურალისტთა ერთი ნაწილი თეორიულად, ხოლო სხვები პრაქტიკულად თიშავენ სინქრონიას და დიაქრონიას, მაგრამ არიან ისეთებიც, რომლებიც უარყოფენ სტრუქტურალიზმის ანტიისტორიულობას. კ. ლევი-სტროსი წერს: „მე ვერ წარმომიდგენია, როგორ შეიძლება ლიტერატურული ნაწარმოების შესწავლა სტრუქტურალისტურად, იმის გარეშე, რომ წინასწარ არ უზრუნველყო თავი ყველა იმ საშუალებით, რის მოცემაც შეუძლია ისტორიას, ბიოგრაფიას, ფილოლოგიას“. რ. იაკობსონს აქცენტი იმაზე გადააქვს, რომ სინქრონიის გაიგივება სტატიკასთან არ შეიძლება, რადგან სტატიკური ჭრილი ფიქციაა. ელემენტები სინქრონულ პლანშიც ვითარ-



დებიან, მაშასადამე, სინქრონიისა და დიაქრონიის ოპოზიცია ილუზიურია, იგი გამოიყენება კვლევის გარკვეულ ეტაპზე.

სტრუქტურული მეთოდის კავშირს ისტორიზმის პრინციპთან თავგამოდებით იცავს საბჭოთა მკვლევარი ი. ლოტმანი. იგი რუსული ფორმალისმის ერთ ძირითად ნაკლს იმაში ხედავს, რომ ფორმალისტებმა მხატვრული ნაწარმოების შესწავლა მოსწყვიტეს რეალურ-ისტორიულ კონტექსტს და ამით „ხერხის“ ცნება უშინაარსო გახადეს. მკვლევარის ეს შენიშვნა საუბრით სამართლიანია, მაგრამ გაკვირვებას იწვევს თავად ფაქტი ანტიისტორიზმის კრიტიკისა სტრუქტურალისტიკის მიერ. ი. ლოტმანი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ სტრუქტურალისმისა და ისტორიზმის ანტაგონიზმი მოჩვენებითია. იგი განმარტავს, რომ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც, მსგავსად ენათმეცნიერებისა, დაყოფა სინქრონიად და დიაქრონიად პირობითია, ევრისტიკული ხასიათისაა. მხატვრული ნაწარმოების კვლევა ორ ეტაპად ხორციელდება: სინქრონულ განასერთა შესწავლა ემპირიზმისაგან თავის დახსნისა და სტრუქტურის კვლევის შესაძლებლობას იძლევა, შემდგომ ეტაპზე კი დღის წესრიგში დგება სისტემის ფუნქციონირებაზე დაკვირვება, დიაქრონული ანალიზი. აქედან გამომდინარე, მკვლევარი დაასკვნის, რომ სტრუქტურული მეთოდი არ ეწინააღმდეგება ისტორიზმის პრინციპს.

ი. ლოტმანის მსჯელობა თეორიულ ასპექტში არავითარ დავას არ იწვევს, რამდენადაც იგი გვპირდება სინქრონული და დიაქრონული ანალიზის შეერთებას. მაგრამ ეს დაპირება პრაქტიკულად არ ხორციელდება, ან, უკეთეს შემთხვევაში, ჭერჭეროვით არ განხორციელებულა. ამის დამადასტურებელი ფაქტებია რ. იაკობსონის მიერ განხილული პუშკინის ლირიკული შედევრი „მე თქვენ მიყვარდით“, მისივე ანალიზი ბოდლერის „კატებისა“ კ. ლევი-სტროსთან ერთად და თავად ი. ლოტმანის წიგნში „პოეტური ტექსტის ანალიზი“ თავმოყრილი კონკრეტული ნიმუშები. ყველგან წინა პლანზე სინქრონული კვლევაა და არაფერია ნათქვამი პოეტურ ნაწარმოებზე, როგორც გარკვეულ კულტურულ-ისტორიულ ფაქტზე.

დიაქრონიის საკითხი სტრუქტურულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, უკეთეს შემთხვევაში, ღიად შეიძლება იქნას დატო-

გებულის, მაგრამ თუ აქ მოხერხდა სინქრონიზის და დიაქრონი-
ის სინთეზი, დარჩება კი სტრუქტურალიზმი სტრუქტურალიზ-
მად? (ი. ბარაბაში).

სტრუქტურალისტთა ერთი ნაწილი ცდილობს დაამტ-
კიცოს, რომ მათი მეთოდი გარკვეულ კავშირშია მარქსიზმთან.
კ. ლევი-სტროსი არაერთგზის გამოთქვამს თავის კეთილგან-
წყობილებას მარქსიზმისადმი. ერთგან ის პირდაპირ ამბობს,
რომ სტრუქტურის ცნება მას აღებული აქვს მარქსისა და ენ-
გელისისაგან, რომ იგი ცდილობს ეთნოლოგიის რეინტეგრირე-
ბას მარქსიზმთან. რ. იაკობსონის განცხადებითაც, იგი ვერა-
ვთააარ წინააღმდეგობას ვერ ხედავს მარქსიზმსა და სტრუქ-
ტურალიზმს შორის. ამავე თვალსაზრისს იცავს ი. ლოტმანიც,
რომელიც სტრუქტურული მეთოდის მეთოდოლოგიურ სა-
ფუძველს დიალექტიკაში ხედავს.

სტრუქტურალიზმის პოზიციის გასარკვევად მნიშვნელოვანია დავა ტერმინ „სტრუქტურის“ გარშემო. ის, რომ ტერმინ
„სტრუქტურას“ იყენებდა მარქსი, არაფერს ამბობს თავისთა-
ვად სტრუქტურალიზმისა და მარქსიზმის კავშირზე. გადამწყ-
ვეტი აქ ტერმინთა იგივეობა კი არ არის, არამედ ცნების
კონკრეტული შინაარსი. სტრუქტურალისტები „სტრუქტურის“
ცნებაში გულისხმობენ აბსტრაქტულ მიმართებებს ელემენტთა
შორის, ხოლო ელემენტი გაგებულია, როგორც აღმნიშვნელი,
მოწყვეტილი აღსანიშნისაგან. „სტრუქტურა“ მათთვის წმინდა
ფორმების მიმართებაა, დამოუკიდებელი გარემოვლენებისაგან
და ჩაკეტილი თავისთავე თავში. კ. მარქსი სტრუქტურას სრუ-
ლიად საპირისპირო მნიშვნელობით ხმარობს. სწავლობს რა კა-
პიტალისტური სამყაროს სტრუქტურას, იგი განიხილავს მას
არა როგორც წმინდა აბსტრაქციას, არამედ როგორც გარ-
კვეული ისტორიული ფორმაციის სტრუქტურას. როგორც
ვხედავთ, სტრუქტურა ერთგან ელემენტთა აბსტრაქტული მი-
მართებაა, მეორეგან — ელემენტთა ერთობლიობა, რომლის
უკან კონკრეტული შინაარსი იგულისხმება.

უფრო მნიშვნელოვანია განსხვავება სტრუქტურის გამოყე-
ნებაში, დიალექტიკაში აღიღილი აქვს სტრუქტურისა და პრო-

დესის იდენტიფიკაციას, სტრუქტურალისტიკისთვის კი „სტრუქტურა“ უცვლელი სიდიდეა. ამ უცვლელობის მიზეზი, როგორც ვიცით, სინქრონიისა და დიაქრონიის გათიშვაა, როცა უარი ყოფა სტრუქტურისა და ისტორიის შინაგანი ერთიანობა. მარქსისტული მეთოდოლოგია მოთხოვს ჯერ შევიმეცნოთ სტრუქტურათა მდგომარეობა, შემდეგ კი აღვადგინოთ მისი ისტორია. სტრუქტურალიზმი კი ექცევა ჯადოსნურ წრეში „რეალური ისტორიის გარეშე აღებულ სტრუქტურებსა და რეალურ სტრუქტურათა გარეშე აღებულ ისტორიას შორის“ (ლ. სევი).

სტრუქტურალიზმის შეფასების დროს ყველაზე უფრო მართებულია სადემარკაციო ხაზის გავლება სტრუქტურალიზმს, როგორც გარკვეულ ფილოსოფიურ მიმდინარეობასა და სტრუქტურულ მეთოდს, როგორც ანალიზის კონკრეტულ ფორმას შორის. პირველი იდეოლოგიის განსაკუთრებული ფორმაა, ხოლო მეორე — აუცილებელი კომპონენტი ყოველგვარი მეცნიერული მეთოდოლოგიისა. ამ ორი გაგების ერთი ტერმინით აღნიშვნა გარკვეულ უხერხულობას ქმნის, ამიტომ მათს გასარჩევად პირობითად შეიძლება გამოვიყენოთ განსაზღვრებანი: ფილოსოფიური სტრუქტურალიზმი და კონკრეტულ-მეცნიერული სტრუქტურალიზმი.

სტრუქტურული მეთოდი მჭიდროდაა დაკავშირებული დიალექტიკის არსთან. დიალექტიკა ყოველ სისტემას განიხილავს არა როგორც ცალკეულ ელემენტთა შეკავშირებას, არამედ როგორც განსაზღვრულ მთლიანობას, აღჭურვილს თავისი საკუთარი ინტეგრალური თვისებებით. ამასთანავე, დიალექტიკური მატერიალიზმი ცდილობს ახსნას სისტემის, როგორც სპეციფიკური მთლიანობის, ბუნება, შეიმეცნოს იგი შემადგენელი ელემენტებისა და მათი ურთიერთკავშირის ანალიზის გზით. სისტემის თავისებურებათა კვლევა მოითხოვს მისი სტრუქტურის შესწავლას, ელემენტთა მდგრადი კავშირებისა და მათი ფუნქციის განსაზღვრას. ამდენად, სისტემის სტრუქტურის სისტემურ-ფუნქციური ანალიზი უნდა განიხილებოდეს, როგორც აუცილებელი კომპონენტი დიალექტიკურ-მატერიალისტური მეთოდოლოგიისა.

სტრუქტურულ მეთოდს თავისი გამოყენების სფერო აქვს, მაგრამ არაფრით არ არის გამართლებული მისი უნივერსალურ

მეთოდად გამოცხადება. უნივერსალიზმის საკითხი უნდა გადაწყდეს მეთოდისა და საკვლევი ობიექტის ურთიერთმიმართების გარკვევით, იმის კვალობაზე, მოიცავს თუ არა მეთოდი საკვლევ პრობლემას მთლიანად, გვაძლევს თუ არა მის ყოველმხრივ აღწერას, განვითარების ძირითადი ტენდენციების ანალიზს. სტრუქტურალისტური შტუდიებიდან აშკარად ჩანს, რომ ასეთი ყოვლისმომცველი კვლევა აღნიშნული მეთოდით არ ხერხდება და, ამდენად, უნივერსალიზმის საკითხიც იხსნება.

სტრუქტურულ მეთოდს, თუ ის დიალექტიკურ-მატერიალისტურ მოძღვრებას ეყრდნობა, არსებობის სრული უფლება აქვს, მაგრამ მას გამოყენების საკუთარი სფეროები გააჩნია. ლიტერატურის მიმართ ჩვენ სავსებით სწორად მიგვაჩნია აკად. დ. ლიხაჩოვის აზრი: „ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურული ანალიზი შეიძლება მხოლოდ ნაწილი იყოს მხატვრული ანალიზისა, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება შემოვიფარგლოთ ამ ანალიზით“.

1975 წ.

სერგი გორგაძე და ქართული პერსონიზაციის საკითხები

ს. გორგაძის პირველი ნაშრომი პოეტიკაში — „ქართული წყობილსიტყვაობა“ 1912 წელს გამოქვეყნდა. ეს იყო კონსპექტური კუროსი, რომელშიც მკვლევარმა თავი მოუყარა და მოკლედ განიხილა ქართული ლექსთწყობის ძირითადი საკითხები. ახალი ქართული მეტრიკის ისტორიას ამ ნაშრომმა მისცა დასაბამი. განვლო თითქმის ორმა ათეულმა წელმა. 1930 წელს აკად. კ. კეკელიძის რედაქციით გამოვიდა ს. გორგაძის მონოგრაფია „ქართული ლექსი“. ამ დროს მისი ავტორი ცოცხალი აღარ იყო.

აღნიშნულ ნაშრომთა შორის გარკვეული მიმართება არსე-



ზობს. „ქართული ლექსის“ შესავალში მკვლევარმა მიუთითა: ეს გამოკვლევა „წყობილსიტყვაობის“ არსებითს გადამუშავებას წარმოადგენსო. შეიცვალა მახვილის, მუხლის, ტაეპის გაგება; გაღრმავდა შეხედულება რითმისა და ხანაზე; წამოიჭრა სრულიად ახალი საკითხი მეტრისა და რიტმის სხვადასხვაობის შესახებ; უცვლელი დარჩა მხოლოდ მთავარი დასკვნა ქართული ლექსის ტონურ-სილაბურ ბუნებაზეო. ს. გორგაძის ეს მითითება უფლებას გვაძლევს ორივე ნაშრომი განვიხილოთ, როგორც ერთი და იმავე კონცეფციის დასაბუთება კვლევის საწყის და საბოლოო ეტაპებზე.

ქართული პოეტიკური აზროვნების მთავარი საზრუნავი ოდითგანვე ეროვნული ლექსთწყობის ბუნების გარკვევა იყო. ეს პრობლემა ქართული ლექსის რიტმული იმპულსების დადგენას გულისხმობდა. მკვლევართა ერთი ჯგუფი ჩვენს ლექსთწყობას სილაბურად მიიჩნევდა, რადგან, მათი აზრით, ქართული ლექსის რიტმს ტაეპში მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა განსაზღვრავდა. მეორენი რიტმის არსებით ელემენტად მახვილს თვლიდნენ და ქართულ ლექსთწყობას ტონურ სისტემას აკუთვნებდნენ.

ს. გორგაძე ამტკიცებდა, ჩვენი ლექსთწყობა ტონურ-სილაბურიაო (ამ მხრივ მას პირდაპირი წინაპარი ჰყავდა კ. დოდაშვილის სახით, რომელმაც ქართველ მკვლევართა შორის სილაბურ-ტონურობის თეორია ყველაზე მკაფიოდ ჩამოაყალიბა). ის წერდა: „ქართულ წყობილ სიტყვაობას შუა ადგილი უჭირავს ტონურსა და სილაბურ სისტემათა შორის: იგი ლექსთწყობის ნარევ ტიპს წარმოადგენს, სახელდობრ, ტონურ-სილაბურიაო“. მკვლევარის აზრით, სილაბურ სისტემასთან სიახლოვე ტაეპში მარცვალთა თანაბარი რაოდენობით იყო განსაზღვრული, ხოლო ტონურ სისტემასთან სიახლოვე — მახვილის როლით. ს. გორგაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აძლევდა ამ უკანასკნელს და ამბობდა: ვისაც ქართული ლექსის ბუნების გარკვევა სურს, მან ყველაზე უწინ ნათელი წარმოდგენა უნდა იქონიოს ქართული ენის მახვილზეო.

ს. გორგაძის დაკვირვებანი ლექსის მახვილზე წინარე მკვლევართა (ნ. ჩუბინაშვილი, კ. დოდაშვილი) მონაცემებს ეყრდნობა. იგი იზიარებს შეხედულებას ქართული აქცენტის დაქტი-

ლურ ბუნებაზე, ამავე დროს ითვალისწინებს ნ. მარის ზოგიერთ დაკვირვებასაც მახვილის საკითხში. ამის საფუძველზე მკვლევარი რამდენიმე საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს ოთხმარცვლიანი სიტყვების აქცენტზე და ე. წ. „სინტაქსურ ჯგუფებზე“.

ტრადიციული გაგებით, ქართულში ოთხმარცვლიან სიტყვებს მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე მოუდით, ე. ი. დაქტილური მახვილი აქვთ. უმრავლეს შემთხვევაში ეს ასეც არის, მაგრამ ს. გორგაძემ სხვა მოვლენაც შეამჩნია: „თუ ოთხმარცვლოვანი სიტყვის ორ პირველ მარცვალში (თავიდან) ხმოვნები უშუალოდ მისდევნენ ერთმანეთს, მაშინ მახვილი წინა ხმოვანზე (ე. ი. ბოლოდან მეოთხე მარცვალზე) გადადის და მთელი სიტყვა ასეთი სქემით გამოითქმის: — () () () ; აი ნიმუშები: საიდუმლო, საუბარი, საერობო, მიიბრინა, მიიყვანა და სხვანი“. ამ დაკვირვების საფუძველზე ს. გორგაძემ პირველი პეონის არსებობა დაადგინა. ეს მოსაზრება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იქონს ქართულ ლექსში ზედაქტალური რითმის საკითხთან დაკავშირებით, მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

ოთხმარცვლიანი კომპოზიციების აქცენტუაციაზე დაკვირვებამ მკვლევარს ასეთი შედეგები მისცა: „მოიპოვება ისეთი აგებულების ოთხმარცვლოვანი სიტყვები, რომელთაც შეუძლიათ მახვილი ორნაირი წესით მიიღონ: ჩვეულებრივი წესით — ბოლოდან მესამე მარცვალზე — — — და არაჩვეულებრივი წესით — ორი მახვილი: ბოლოდან მეორესა და მეოთხე მარცვლებზე (— —). ეს გახლავთ ოთხმარცვლიანი კომპოზიციები, რომელთა შემადგენელი ნაწილები ორ-ორმარცვლოვანი არიან, როგორც მაგალითად: ზევით-ზევით, ნელა-ნელა, მაღლა-მაღლა, ადგილ-ადგილ, უგზო-უკვლოდ და სხვანი“. ს. გორგაძემ აქ დიქორეს არსებობაზე მიგვითითა.

ამრიგად, მკვლევარმა ოთხმარცვლიან სიტყვებში პირველად გამოყო ისეთი განსაკუთრებული შემთხვევები, როცა ტრადიციული მეორე პეონის გვერდით თავს იჩენს პირველი პეონი და დიქორე.

ორივე ეს მოსაზრება შემდგომში გაზიარებულ იქნა. პოეტმა და ლექსის მკვლევარმა კ. ჭიჭინაძემ „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში დასაშვებად მიიჩნია დი-



ქორეს არსებობა, ხოლო პროფ. აკ. გაწერელიამ თავის ფუნ-
დამენტურ ნაშრომში „ქართული კლასიკური ლექსი“ გაიზი-
არა და განავითარა აღნიშნული დებულებანი. საყურადღებოა
ისიც, რომ პირველი პეონის რეალურობა ქართულში ექსპერა-
მენტულადაც დადასტურდა (აკ. ხინთიბიძე, ლექსმცოდნეო-
ბის საკითხები, გვ. 87-101). ეს ფაქტები ცხადყოფს, რომ
ს. გორგაძის ზოგიერთ მოსაზრებას ქართული სიტყვათმაც-
ლის ბუნების შესახებ თავისი მნიშვნელობა არ დაუკარგავს.

ცალკე უნდა განვიხილოთ ს. გორგაძის მოძღვრება ე. წ.
„სინტაქსურ ჯგუფებზე“, რომელთაც ნ. მარი „სამახვილო კომ-
პლექსებს“ უწოდებდა. „სინტაქსური ჯგუფის“ ცნება მკვლე-
ვარმა 1909 წელს შეიმუშავა და ეს ტერმინი „წყობილსიტყ-
ვაობაში“ იხმარა. შემდგომში, „ქართულ ლექსში“ მან იმავე
ცნების გამოსახატავად მარისეული ტერმინი — „სამახვილო
კომპლექსი“ გამოიყენა. ს. გორგაძე თვლიდა, რომ „სინტაქ-
სური ჯგუფის“ და „სამახვილო კომპლექსის“ ცნებები შინა-
არსობრივად იგივეობრივი იყო, მაგრამ პროსოდიკაში ხმარე-
ბის თვალსაზრისით უმჯობესად მარის ტერმინი მიიჩნია.

რა შინაარსია ჩადებული „სამახვილო კომპლექსის“ ცნე-
ბაში?

ს. გორგაძე წერდა: „ცოცხალ საუბარში, როცა სიტყვები
ერთმანეთს სხვადასხვა სინტაქსური წესით უერთდება, მახვილი
ერთგვარ **შემაკავშირებელ ძალად...** იქცევა: რამდენსამე მეზო-
ბელ სიტყვას ერთ ჯგუფად უყრის თავს და მთელს ამ სინტაქ-
სურს ჯგუფში თვითონ ბოლოდან მესამე მარცვალზე ბინავ-
დება. ეს სინტაქსური ჯგუფი ამ შემთხვევაში თითქოს ერთს-
რთულს სიტყვას წარმოადგენს...“. „დასახელებული საკომპ-
ლექსო წესი მახვილის დასმისა შეეხება... მხოლოდ ისეთ სინ-
ტაქსურ დაჯგუფებას, რომელშიაც შემადგენელ წევრებად შე-
დიან ან მარტო ერთმარცვლოვანი სიტყვები, ან ორმარცვლო-
ვან, სამმარცვლოვან და ოთხმარცვლოვან სიტყვებთან ერთად
ერთმარცვლოვანი სიტყვებიც; ასეთ კომპლექსებში მათი შე-
მადგენელი წევრები ჰკარგავენ თავის პირვანდელ მახვილს და
სამაგიეროდ მთელი კომპლექსი ლებულობს ერთ ან ორ მახ-
ვილს იმის კვალობაზე, თუ რამდენმარცვლოვანია მთელი კომ-
პლექსი“.

მკვლევარის ეს ვრცელი მსჯელობა მოკლედ ასე შეიძლება გადმოიცეს: მახვილის შემაკავშირებელი ძალის გამო ერთმარცვლიანი სიტყვა სინტაქსურად დაკავშირებულ მეზობელ სიტყვასთან ერთად ქმნის პროკლიტიკას ან ენკლიტიკას. ერთმარცვლიანი სიტყვის მიერთება მეზობელ სიტყვასთან იწვევს აქცენტის გადანაცვლებას „სამახვილო კომპლექსში“ არსებული წესის საფუძველზე. მოძღვრება „სამახვილო კომპლექსებზე“, ენკლიტიკასა და პროკლიტიკაზე გვიხსნის ორი ან მეტი სიტყვის ერთ მთლიან ერთეულად ჩამოყალიბების არსს და მახვილის განაწილების პრინციპს მასში.

ს. გორგაძე მხოლოდ და მხოლოდ „სამახვილო კომპლექსის“ რაობის განმარტებით არ კმაყოფილდება. მას აინტერესებს, იქმნება თუ არა აღნიშნული კომპლექსები ყოველ. ფორმალურად შესაძლებელ შემთხვევაში. ამ კითხვას მკვლევარი უშუალოდ უკავშირებს ლექსის მეტრისა და რიტმის საკითხებს.

ს. გორგაძის დაკვირვებით, „სამახვილო კომპლექსებად“ ჩგუფდება ჩვეულებრივ ისეთი მეზობელი სიტყვები, რომელთა შორისაც მჭიდრო და უშუალო სინტაქსური კავშირია (თანდებული და ის სიტყვა, რომელსაც იგი ეკუთვნის, მსაზღვრელი და საზღვრული, ზმნისართი და ზმნა, რომელსაც იგი ეკუთვნის, საზოგადოდ ზმნა და მისი დამატებანი და გარემოებითი სიტყვები), ხოლო სინტაქსურად შორიშორს მდგომი სიტყვები, თუნდ ძალიან ახლოსაც ისხდნენ ერთმანეთთან, სამახვილო კომპლექსს არ ქმნიან და ერთმანეთის გვერდით თავთავისი ბუნებრივი აქცენტუაციით რჩებიან, ე. ი. ერთმარცვლოვანი სიტყვები — „უმახვილოდ“, ხოლო დანარჩენები — იმ მახვილით, რომელსაც იგინი ცალკე ატარებენ“.

რა შეუძლია მოგვცეს ამ დაკვირვებამ ლექსის ანალიზის დროს? იგი თეორიულად გზას ხსნის ქართულში აღიარებული სამი ტერფის (ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი) გვერდით სხვა ტერფების მისაკვლევად. დავიმოწმოთ ერთი მაგალითი, ვთქვათ, აკაკის სტრიქონი — „აღმართ-აღმართ მიედიოდი მე ნელა“ და ცალკე გამოვყოთ უკანასკნელი ორი სიტყვა — „მე ნელა“. ამ ორ სიტყვას შორის სინტაქსური კავშირი არაა, ამიტომ, ზემოთ გადმოცემული დებულების თანახმად, ისინი „სამახ-



გილო კომპლექსს“ ვერ ქმნიან. დავუშვათ, რომ სიტყვებს შორის არსებობს სინტაქსური კავშირი, მაშინ „სამახვილო კომპლექსის“ შექმნას წინ აღარაფერი დაუდგება. მივიღებთ ისეთ სამმარცვლიან ერთეულს, რომელშიც მახვილი, არსებული წესის საფუძველზე, ბოლოდან მესამე მარცვალს გააძლიერებს, ე. ი. წარმოიქმნება ტრადიციული ტერფი — დაქტილი. მაგრამ, როგორც მივუთითეთ, „მე“ და „ნელა“ სინტაქსურად არ არიან დაკავშირებულნი. ამის გამო ისინი „სამახვილო კომპლექსს“ ვერ ქმნიან. თითოეული სიტყვა რჩება თავისი ბუნებრივი აქცენტუაციით, ე. ი. „მე“ — უმახვილოდ, „ნელა“ — ქორეული მახვილით. მივიღეთ მარცვლების ასეთი თანმიმდევრობა: უმახვილო-მახვილიანი-უმახვილო. ეს ე. წ. ამფიბრაქია (—). ანალოგიური წესით ხდება ზოგი სხვა ტერფის მიკვლევა და აღნუსხვა.

ს. გორგაძე სინტაქსური კავშირის უქონლობას უმატებს კიდევ ერთ ელემენტს — ლოგიკურ მახვილს, რაც ქართულ ლექსში ანტიკური ლექსწყობისათვის დამახასიათებელი ტერფების უმრავლესობის მიკვლევის შესაძლებლობას იძლევა. დავიმოწმოთ ისევ მაგალითი და დავაკვირდეთ, რა შემთხვევაში მიიღება, ვთქვათ, იამბი (—). ს. გორგაძის განმარტებით, „ამ სახის ტერფს იძლევა მხოლოდ ისეთი ერთმარცვლოვანი სიტყვების შეხვედრა, რომელნიც უშუალო სინტაქსურ კავშირში არ იმყოფებიან და რომელთაგან ლოდიკურად გაძლიერებულ მახვილს მხოლოდ უკანასკნელი სიტყვა ატარებს. აი, ამისი ნიმუშიც: და, ჰა, მუზავ...“

„და“ უმახვილოა, „ჰა“ — ლოგიკური მახვილის მქონე. ამგვარად, მიიღება იამბი. ტერფთა ძიების ზემოაღწერილი მეთოდი საბოლოოდ ასეთი სახით ფორმდება: როცა ერთმარცვლიანი სიტყვა სინტაქსური კავშირის უქონლობის გამო მეზობელ სიტყვასთან „სამახვილო კომპლექსს“ ვერ ქმნის, ან როცა სინტაქსური კავშირის უქონლობას ემატება ლოგიკური მახვილიც საჭირო ადგილზე, შესაძლებელი ხდება ახალი ტერფის მიკვლევა.

ვიხელმძღვანელოთ აღნიშნული მეთოდით და დამოუკიდებლად ვცადოთ იმის დადგენა, თუ რა პირობებში შეიძლება მივაგნოთ, ვთქვათ, კრეტიკს ანუ ამფიმაკრს (—). თეორი-

ულად კრეტიკს მოგვცემს სინტაქსურად დაუკავშირებელი ერთ-
და ორმარცვლიანი სიტყვების ასეთი თანმიმდევრობა: ორ-
მარცვლიანი სიტყვა ქორეული მახვილით + ლოგიკური მახ-
ვილით გაძლიერებული ერთმარცვლიანი სიტყვა. ს. გორგაძე
სწორედ ასეთ შემთხვევას აღნუსხავს: „ამგვარ ტერფს (კრე-
ტიკს — თ. დ.) ქართულ მეტყველებაში იწვევს ორმარცვლო-
ვანი სიტყვის შეხვედრა ისეთ ერთმარცვლოვანთან, რომელიც
მასთან უშუალო სინტაქსურ კავშირში არაა და თან საკუთარ
ლოგიკურ მახვილს ატარებს. აი, ორიოდ ნიმუში ქართული
პოეზიიდან:

„მა'გრამ, სუ'!“

„მო'სწყდა ცა'ს“.

ამგვარი წესით უმკვიდრებს ადგილს მკვლევარი ჩვენს
ლექსთწყობაში სპონდეს, იამბს, პირიქს, ამფიბრაქს, მოლოსს,
კრეტიკს ანუ ამფიმაკრს, ანტიბაქეს ანუ პილიმბაქეს, ტრიბ-
რაქს, ქორიამბს, ანტისპასტს, ეპიტრიტებს — პირველს და
მეოთხეს, დადმავალ იონიკს.

რა შეიძლება ითქვას ტერფთა ძიების აღწერილ მეთოდზე?
დავიწყოთ სინტაქსური კავშირის უქონლობიდან. ს. გორგა-
ძის აზრით, სინტაქსური კავშირის გარეშე ერთმარცვლიანი სი-
ტყვა მეზობელ სიტყვასთან „სამახვილო კომპლექსს“ ვერ ქმნის.
მაგრამ რას ნიშნავს თვითონ გამოთქმა „სინტაქსური კავშირის
გარეშე“, „სინტაქსურად დაუკავშირებელი“ ლექსმცოდნეობის
ენაზე? ჩვეულებრივი გაგებით იგი გულისხმობს ორ მეზო-
ბელ სიტყვას, რომლებიც სინტაგმას ვერ ქმნიან, ე. ი. ვერ
ქმნიან მთლიან ინტონაციურ-აზრობრივ ერთეულს. „ქართული
ლექსის“ ავტორს აღნიშნულ ცნებაში ასეთი შინაარსი აქვს
ჩადებული: თუ ერთმარცვლიან სიტყვასა და მეზობელ სიტყ-
ვას შორის სინტაქსური კავშირის არსებობის შემთხვევაში მახ-
ვილის ე. წ. „შემაკავშირებელი ძალა“ არავითარ დაბრკოლე-
ბას არ ხდდება, სინტაქსური კავშირის უქონლობის დროს მახ-
ვილის შემაერთებელ მისწრაფებას წინ ეღობება სიტყვებს შო-
რის ინტონაციურ-აზრობრივი ერთიანობის არქონა, რაც აბრ-
კოლებს „სამახვილო კომპლექსის“ შექმნას. აღნიშნული წინა-

აღმდეგობის გამო წარმოიშობა მცირე პაუზა, რომელიც ხელს უშლის სიტყვების გაერთიანებას მთლიან ერთეულად. ამრიგად, „სინტაქსურად დაუკავშირებელი“ სიტყვები ერთმანეთს გან მცირე პაუზით გამოყოფილ ერთმარცვლიან სიტყვასა და მის მეზობელ სიტყვას გულისხმობს.

პაუზის აუცილებლობა ს. გორგაძის მიერ შემუშავებული ტერფთა ძიების მეთოდის საფუძველია, რადგან ერთმარცვლიან სიტყვასა და მის მეზობელ სიტყვას შორის პაუზის არარსებობის შემთხვევაში „სამახვილო კომპლექსის“ შექმნა გამოიწვევს მახვილის განაწილებას დადგენილი წესის მიხედვით და ადგილი აღარ დარჩება ახალი ტერფებისათვის.

ახლა რაც შეეხება ლოგიკურ მახვილს, რომელიც, ჩვეულებრივ, ინტონაციურად გამოყოფილ სიტყვაში დაისმის აზრობრივი ან ემოციური მომენტის გასაძლიერებლად. ს. გორგაძემ იცის, რომ ლექსთწყობაში მეტრული აქცენტისა და ლოგიკური მახვილის როლის გაიგივება დაუშვებელია. იგი წერს: „ლოგიკურ მახვილს ლექსთა-თხზვაში მნიშვნელობა არა აქვს“, მაგრამ, როგორც ჩანს, მკვლევარი ანგარიშს უწევს იმას, რომ ლექსის სმენით ათვისების დროს მეტრული და ლოგიკური მახვილების გარჩევა არ ხერხდება, თუ ეს უკანასკნელი ისეთ „გამანადგურებელ“ ძალას არ იჩენს, რომლის გამოც ლექსის მეტრული და რიტმული ჩარჩოები იშლება. ლოგიკური მახვილის გამოყენების ის შემთხვევები, რომელიც აღნუსხული აქვს ს. გორგაძეს, შეიძლება მეტრის მიმართ წინააღმდეგობას ქმნის, მაგრამ იგი მეტრისათვის ასატანია, მეტრს ექვემდებარება. ფაქტიურად, იგი რიტმული მრავალფეროვნების გამოვლინების ერთ-ერთი ფორმაა.

ამრიგად, ისეთ შემთხვევაში, როცა ერთმარცვლიანი სიტყვა მეზობელ სიტყვასთან სინტაქსური კავშირის უქონლობის გამო „სამახვილო კომპლექსს“ ვერ ქმნის და როცა ლოგიკური მახვილი ეწინააღმდეგება მეტრს, მაგრამ ვერ არღვევს მის ჩარჩოებს, იქმნება იმ ტერფების ილუზია, რომელთა არსებობა ქართულ ლექსთწყობაში ს. გორგაძეს უტყუარ ფაქტად მიაჩნია.

ს. გორგაძის მიერ შემოტანილი ერთეულების მიმართ ცნება „ტერფის“ ხმარება პირობით ხასიათს ატარებს. „სილა-

ბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ტერფად ნავარაუდევია ერთი ან რამდენიმე უმახვილო ხმოვნის გაერთიანება მახვილიან ხმოვანთან“ (აკ. გაწერელია). ს. გორგაძის მიერ დადგენილი „ტერფები“ ამ მოთხოვნას ვერ აკმაყოფილებს. ერთი, რომ ზოგიერთი ტერფი (სპონდე, მოლოსი) მახვილიანი მარცვლების დაჯგუფებას ქმნის უმახვილო მარცვლების გარეშე და მეორე — ს. გორგაძის მიერ მიკვლეული ვერცერთი „ტერფი“ მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების ერთიანობას ვერ ქმნის. ეს ხელოვნური ერთეულები ნამდვილ ტერფებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ იმ ტერფთა ილუზიას იწვევენ, რომელთაც ისინი ფორმალურად გამოხატავენ.

ს. გორგაძის დაკვირვებათა პოზიტიური მხარე ის იყო, რომ მკვლევარი, თუმცა გაუცნობიერებლად, მაგრამ მაინც რეალური რიტმის ელემენტებს იკვლევდა. თავისი დაკვირვებებით მან ნიადაგი შეამზადა რეალური რიტმის შესწავლისათვის. ს. გორგაძის მიერ შემოტანილი „ტერფები“ და მათი შემცველი ტაეპები რომ განვიხილოთ სტროფის ან მთელი ლექსის ფონზე, როგორც მეტრის მიმართ დაპირისპირებულნი, რეალური რიტმის გაგებასთან მივალთ. მკვლევარმა ამ რიტმის პოეტიკის ენაზე გადმოსაცემად ანტიკური ლექსთწყობისათვის დამახასიათებელი ტერმინოლოგიაც შემოიტანა ქართულ ლექსმცოდნეობაში, მაგრამ დოგმატიკური მეტრიკის მცდარი მეტოლოლოგიის გავლენით რეალური რიტმის მოვლენები მეტრული სქემის მოვლენებად აღიქვა.

დოგმატიკური მეტრიკის უარყოფითი გავლენა ს. გორგაძეზე, როგორც ლექსთწყობის მკვლევარზე, ჯერ კიდევ 1931 წელს ცხადყო აკ. გაწერელიამ „ქართულ ლექსზე“ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში („მნათობი“, 1931, № 1-2). დოგმატიკური მეტრიკის არსებითი შეცდომა იყო რიტმის ძიება საზომის სქემაში. ეს შეცდომა განაპირობა ანტიკური ლექსთწყობის კანონების მექანიკურმა გადატანამ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში. დოგმატიკური მეტრიკის წარმომადგენლებს მიაჩნდათ, რომ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ტერფი ისეთივე რეალური ელემენტია რიტმისა, როგორც ანტიკურ ლექსთწყობაში. ამან გამოიწვია გატაცება განყენებული ტერფების აღწერით

და დაჯგუფებით. ამანვე განაპირობა ლექსის რიტმის ძიება საზომის სქემაში.

ს. გორგაძე ვერ გაექცა დოგმატიკური სკოლის გავლენას. მან რიტმის გამოხატულებად ტერფების გამეორება და ურთიერთმონაცვლეობა მიიჩნია. აი, რას წერდა იგი: „მეტრი და რიტმი დამყარებულია ერთ ძირითად პრინციპზე, რომელსაც მსგავსი ერთეულების განმეორება ეწოდებაო“. როგორღა ახსნა მკვლევარმა ასეთ შემთხვევაში ქართული ლექსისთვის დამახასიათებელი რიტმული მრავალფეროვნება?

ს. გორგაძე ეყრდნობოდა ვ. ბრიუსოვის მიერ შემუშავებულ ე. წ. „იპოსტასის“ პრინციპს (აკ. გაწერელია), რომელიც გულისხმობს, ვთქვათ, დაქტილურ მეტრში დაქტილის შენაცვლებას რომელიმე მონათესავე ტერფით (მაგალითად, ანაპესტიტით). რიტმული მრავალფეროვნება ჰიპოსტასირებით, მსგავსი ტერფების მონაცვლეობით იყო ახსნილი. „იპოსტასის“ პრინციპის გამოყენება ქართულ ლექსწყობაში შესაძლებელი გახდებოდა მხოლოდ მას შემდეგ, როცა გარდა ძირითადი ტერფებისა (ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი), დაიძებნებოდა მათი მონათესავე ტერფები. ს. გორგაძემ ჯერ მიაკვლია ამ ტერფებს, მოახდინა მათი აღწერა-კლასიფიკაცია, შემდეგ კი მათ ძირითადი ტერფების ჰიპოსტასობა დაავალა. ამრიგად, ს. გორგაძენ რეალური რიტმის ელემენტების კვლევით დაიწყო და მეტრულ სქემაში რიტმის ძებნით დაამთავრა.

„ქართული ლექსის“ ავტორის დაკვირვებათა შორის ცალკე უნდა გამოვყოთ დაკვირვებანი რითმაზე. ქართული პოეტიკის ადრინდელი მკვლევარნი რითმას მხოლოდ ლექსის გვართა და საზომთა დადგენისას მიმართავდნენ, ს. გორგაძემ კი პირველმა მოგვცა რითმის რამდენადმე სრული კლასიფიკაცია, განიხილა რა იგი ადგილმდებარეობის, კლასუზულის, ბგერითი აგებულებისა და ლექსიკურ-მორფოლოგიური თვალსაზრისით.

ჩვენ აქ არ განვიხილავთ ყველა ამ საკითხს. ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ ზედაქტილურ რითმაზე. ეს საკითხი დღესაც აქტუალურია და მკვლევართა შორის აზრთა სხვაობას ბადებს.

ს. გორგაძის აზრის გასარკვევად საჭიროა დავადგინოთ, როგორ განსაზღვრავს მკვლევარი რითმის რაობას და რა მნიშვნელობა აქვს.

ენელობას აძლევს იგი სარიტმო კლაუზულას. რიტმის გორგადისეული დეფინიცია ასეთია: „რიტმა... ლექსის ენის ბგერითი ელემენტების მაქსიმალური მოწესრიგებულობის ერთ-ერთი სახეა... ფართოდ გაგებული, რიტმა აკუსტიკურ ერთგვარობათა განმეორებაა“. როგორც ვხედავთ, ს. გორგადისათვის რიტმის სპეციფიკური ნიშანი ბგერითი მხარე, აკუსტიკური ერთგვარობაა.

სარიტმო კლაუზულასთან დაკავშირებით მკვლევარი წერს: „როგორც ტაეპის შემადგენელი ელემენტი, გარეგანი რიტმა ტაეპის იმ ნაწილთანაა მჭიდროდ დაკავშირებული, რომელიც უკანასკნელი მახვილიანი ხმოვნით იწყება და ტაეპთან ერთად თავდება: ამ ნაწილს „კლაუზულა“ ეწოდება... ქართულ ლექსში კლაუზულა შეიძლება მხოლოდ სამნაირი იყოს: 1. დაქტილური ანუ სამმარცვლოვანი (— — —), 2. ქალური ანუ ორმარცვლოვანი (— —) და 3. ვაჟური ანუ ერთმარცვლოვანი (—)“.

მოტანილი ამონაწერიდან სრულიად აშკარაა, რომ ს. გორგაძეს კლაუზულა რიტმისათვის მნიშვნელოვან ფაქტორად მიაჩნია, თანაც უგრძესად დაქტილურ კლაუზულას თვლის. ამავე აზრისა არიან კ. ჭიჭინაძე და აკ. გაწერელია.

საკითხის ამგვარი დასმა უკვე თავისთავად გულისხმობს, რომ ქართულ ლექსში ზედაქტილური რიტმა არ უნდა არსებობდეს. მართლაც კ. ჭიჭინაძე, რომელიც ერთმანეთთან აიგივებებს რიტმასა და კლაუზულას, კატეგორიული ტონით აცხადებს: „ჰიპერდაქტილური, ესე იგი სამ მარცვალზე მეტის შემცველი რიტმები ქართულში... შეუძლებელიაო“ („ქართული მწერლობა“, 1929, № 1). ს. გორგაძე და აკ. გაწერელია მაინც მსჯელობენ ზედაქტილურ რიტმაზე.

ს. გორგაძე წერს: „ხშირია რიტმები, რომელნიც კლაუზულის ფარგლებს სცილდებიან და მის წინ მდებარე ბგერებსა და მარცვლებსაც იპყრობენ. ასეთ რიტმებს „ჰიპერდაქტილური“ ანუ „ზედაქტილური“ ეწოდებაო“. მკვლევარი იმოწმებს რიტმებს, რომლებიც მას ოთხ და ხუთმარცვლიანად მიაჩნია:

გ ა გ ვ ა ჭ ო რ ე ' ბ ე ნ ო — გაგვაშორი შ ო რ ე ' ბ ე ნ ო ;
წყლის სა ჩ ქ ე რ ა მ ა — ერთმანეთ ის ა ც ქ ე რ ა მ ა .

ს. გორგაძე რითმებში ყველგან დაქტილურ კლაუზულას გამოყოფს, რითმები კი ზედაქტილურად მიაჩნია. რითმის სნება ეს?

ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ რითმის განმსაზღვრელ ნიშნად მკვლევარი ბგერათა ერთგვარობას აღიარებს. ამავე დროს, მას კლაუზულაც მნიშვნელოვნად მიაჩნია რითმისათვის. ითვალისწინებს რა ქართული მახვილის სისუსტეს, ს. გორგაძე ქართული ლექსის ბუნებისათვის უფრო მისაღებად თვლის, რომ ზედაქტილური რითმის საკითხში პრიორიტეტი მახვილთან შედარებით ბგერით მხარეს, ევფონიას მიეცეს. თუ ოთხ და მეტმარცვლიან სიტყვებში რითმა კლაუზულის ფარგლებს სცილდება და კლაუზულის წინ მდებარე მარცვალს თუ მარცვლებს ითანხმებს, იმდენმარცვლიანი რითმა გვაქვს, რამდენმარცვლიანიც არის თვით შეთანხმებაო. — ასეთია მკვლევარის აზრი.

აქ. გაწერელია, ს. გორგაძისაგან განსხვავებით, ზედაქტილური რითმის არსებობის საკითხს კლაუზულას უთანხმებს — ზედაქტილური რითმის არსებობა პირველი პეონის რეალურობით არის გამართლებული. ამ გზით სვლა ს. გორგაძესაც შეეძლო. როგორც მახვილის საკითხის განხილვის დროს ვნახეთ, მან დაადგინა პირველი პეონის არსებობა, ოღონდ იგი რითმაზე არ გაუფრცხვლებია.

ს. გორგაძეს განხილული აქვს აგრეთვე სტროფიკის საკითხები, ლექსის კომპოზიციის ზოგიერთი სახე. ცალკე აღწერის ღირსია მისი წერილი — „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ფორმა“.

ს. გორგაძის დიდი დამსახურება ისაა, რომ მან ერთგვარად შეაჯამა ყოველივე ის, რაც ქართულ პოეტიკაში ორი საუკუნის მანძილზე გაკეთდა და „ქართული ლექსის“ სახით ჩვენს ეროვნული ვერსიფიკაციის პირველი სისტემატიკური კურსი შექმნა. მან თავისი წვლილი შეიტანა საზოგადო ალწერასა და კლასიფიკაციაში.

აკად. კ. კეკელიძე „ქართული ლექსის“ წინასიტყვაობაში წერდა: „შეიძლება ზოგი რამ მის (ს. გორგაძის — თ. დ.) დასკვნებში შემდეგი კვლევა-ძიებისათვის საცილობელი და საკამათო აღმოჩნდეს, მაგრამ ის კი უეჭველია, რომ ვერც ერთი

მკვლევარი ქართული პოეტიკის დარგში უამწიგნოდ ფეხს წი-
ვერ წადგამსო“.

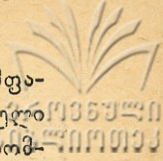
დიდი მეცნიერის ეს სიტყვები სავესებით სამართლიანია. თუ
წინარე მკვლევართაგან ვინმეს მიუძღვის წვლილი ჩვენი ეროვ-
ნული პოეტიკის დღევანდელი დონის შემზადებაში, მათ შო-
რის ს. გორგაძე უპირველესია.

1971 წ.

ილია ჭავჭავაძის პოეტიკიდან

ილია ჭავჭავაძის ლირიკა ეპოქალური მოვლენაა ქართუ-
ლი პოეზიის ისტორიაში. „ყვარლის მთების“ ავტორი თანამედ-
როვეთა თვალწინ ჩვეული სიდინჯითა და სიმტკიცით აუქმებ-
და ტრადიციულ წარმოდგენას პოეზიაზე და ესთეტიკურ ფა-
სეულობებზე, ამკვიდრებდა ახალ პოეტურ სტილს. „ევროპეიზ-
მის“ ცნება, რომელიც ილიამ შემოიღო, მისი ლირიკის არსსაც
გამოხატავს. ეს იყო უარყოფა აღმოსავლური ლექსწყობის
ფორმებისა, „ფიგურობასა და ალეგორიაზე“ დაფუძნებული
ფერადოვანი სტილისა. „ილია ჭავჭავაძემ თავისი დევის ხელით
სრულიად გადატეხა ეს სტილი და ჩვენ გვაქვს უკვე ანალო-
გია ევროპული მწერლობის მასშტაბით“ (ტ. ტაბიძე). ორიენტა-
ცია ევროპულ სიტყვიერ ხელოვნებაზე, სწრაფვა პოეტური
კულტურის უნივერსალიზმისაკენ შინაგანად გულისხმობდა
მხატვრული აზროვნების ფორმათა გადახალისებას, ახალი პო-
ეტიკის შემუშავებას. პოეზიის ისტორიაში ამგვარი გარდაქ-
მნები მშვიდობიანად არ ხდება. ნოვაცია არსებული პოეტური
ტრადიციის დიალექტიკური უარყოფის შედეგია.

კამათი ილია ჭავჭავაძის ლირიკის გამო, რომლის ექო დღე-
საც არ მინელებულა, თითქმის მისი დებიუტიდანვე დაიწყო.



თანამედროვეთა შორის ილიას, როგორც პოეტს, არც დამფასებლები დაჰკლებია და არც უარყოფელნი. პარადოქსული მხოლოდ ის იყო, რომ მომხრენიც და მოწინააღმდეგენიც, რომლებიც პოეტის შემოქმედების იდეურ-შინაარსობრივი მიმართულების გამო დავობდნენ, საოცარი ერთსულოვნებით უარყოფდნენ ილიას პოეტური ფორმის მხატვრულ ღირსებას. ამგვარი ერთსულოვნება უთუოდ ანგარიშგასაწევია: თანამედროვენი შინაგანად სწორედ იმას ეწინააღმდეგებიან, რაც უჩვეულოა და განსხვავებული, რაც უპირისპირდება არსებულ პოეტურ ტრადიციას. ლექსის მელოდიურ სიმსუბუქეს მიჩვეული მკითხველი შეურაცხყოფილი იყო ილიას „პოეტური ბარბაროსობით“, ვერსიფიკაციული „დაუდევრობით“, პროზაული ლექსიკისა და სინტაქსური კონსტრუქციების მოძალებით, ლირიკის „დეპოეტიზაციით“. აკაკი წერეთელი, რომელსაც ილიას ნიჭისადმი უნდობლობას ვერ შეეწამებთ, საერთო განწყობილებას გამოხატავდა, როდესაც წერდა: „უმჯობესი არ არის და მისთვისაც უკეთესი და უადვილესი, რომ ის, რასაც ლექსად გვეუბნება, პროზით გვითხრას?“ ეს აზრი პირდაპირ თუ შეფარვით სხვებმაც გაიმეორეს.

ილია ჭავჭავაძის ლირიკა პრინციპული ზიახლის მატარებელი იყო. ამიტომ მისი მოაზრება შეიძლებოდა არა მოქმედი პოეტური კანონის ფარგლებში, არამედ ქართული კლასიკური პოეზიის ტრადიციებთან შეპირისპირებისას. პოეტის თანამედროვე მკითხველმა ვერ იგუა ინტელექტუალურ პრინციპზე დაფუძნებული ახალი სააზროვნო სისტემა, რომელმაც თანმოიტანა შინაგანი პოეტური დისციპლინა, აზრის პრიმატი, სახეობრივი სიცხადე, მრავალფეროვანი, მაგრამ ნაკლებადმღერადი რიტმი, ერთგვარი გულგრილობა რითმისადმი. ამ სტილის საფუძვლისდამდები ჩვენში ნ. ბარათაშვილი იყო, მაგრამ მისი დამკვიდრებისათვის ბრძოლის მთელი სიმძიმე, ცნობილი მიზეზების გამო, ილია ჭავჭავაძემ იტვირთა.

ილია ჭავჭავაძის ნოვატორული პოეზია რომანტიზმის პოეტურ ტრადიციებთან დიალექტიკურ ურთიერთობაში იშვა. რომანტიკოსთა შემოქმედება იყო ის ძვირფასი მემკვიდრეობა,



რომელიც მან არამართო აითვისა, არამედ დაძლია კიდევ. პოეტი შინაგანად მზად იყო საამისოდ: მას, გონებისა და მეტაფიზიკური სიღრმის შემძლეობაში დარწმუნებულ კაცს, არ სტანჯავდა მეტაფიზიკური საკითხები, რომანტიკოსთა „ვან-ტოლვილ ფიქრებს“ ილია ჭავჭავაძემ „შინა ცხოვრების დავირება“ დაუპირისპირა: იდუმალის, შეუცნობლისაკენ ლტოლვამ ადგილი დაუთმო ცხოვრების სინამდვილეს. პოეზიის შინაარსობრივი აქცენტების გადანაცვლებამ არსებული პოეტიკის რღვევა და განსხვავებული სააზროვნო სისტემის ჩამოყალიბება განაპირობა.

ახლის ფორმირების პროცესი მოიცავდა სინქრონულად მიმდინარე მოვლენების მთელ კომპლექსს — გავლენას, მისი დაძლევის ცდას, ახლის ძიებას. ილიას ლექსების ერთი ნაწილი ერთგულად აირეკლავს პოეტურ ტრადიციას. ამიტომ იყო, რომ მრავალრიცხოვანი ოპონენტებიდან არავინ შეხებია ამ ლექსებს — მზა ფორმებით ორგანიზებული ლექსი, პოეტური შტამში მათ არ აღიზიანებდათ.

მაგრამ ილიას პირველსავე ლექსებში მხატვრულ საშუალებათა ტრანსფორმირებისაკენ ლტოლვაც იგრძნობოდა. „ყვარლის მთების“ სიტყვიერ ფაქტურაში გრ. ორბელიანისა და ნ. ბარათაშვილის ნაწარმოებთა რემინისცენციები შეინიშნება, მაგრამ ეს წინამორბედთა გამეორება აღარ არის. ილიას ლექსში ციური სიმაღლისაკენ ლტოლვას რეალური შინაარსი აქვს, ხოლო სატრფოსთან განშორების მეღანქოლია პატრიოტული განცდით არის შეცვლილი. ძველ ფორმაში ახალი შინაარსის შეტანით პოეტი, ფაქტიურად, ახალ ფორმას ქმნის.

მზა ფორმების გამოყენება ახალი შინაარსით საერთოდ დამახასიათებელია ილია ჭავჭავაძისათვის. „ხმა სამარიდამ“, „ნანა“, „ჩემი თარიარალი“... — ეპიტაფიაში მოქცეული ცინიზმი, იავნანას მშვიდ მელოდიაში გამჟღავნებული მოწოდება, ლოთის მონოლოგში შეტანილი მამულიშვილური გზნება — აი, ზოგიერთი ნიმუში ძველი ჟანრული თუ ლიტერატურული ტრადიციის მქონე ფორმების შინაარსობრივი გადააზრებისა. ძველი ფორმისა და ახალი შინაარსის შეუღლებისას ილიასათვის რაიმე შეზღუდვები არ არსებობს. დამოწმებული ლექსები ცხადყოფენ, თუ რა თამამად შეაქვს პოეტს „მაღალ“

ფორმაში „დაბალი“ თემა, ანდა, პირიქით, საპირისპირო, ინვერ-
სიულ მოდელს ქმნის.

ილიას ლექსში „მუშა“ მაშვრალი კაცის სიკვდილის სცენა
ნ. ბარათაშვილის „მერანის“ ზოგიერთ პასაჟს უკავშირდება.
აქ „განლტოლვილ ფიქრებს“ „შინა ცხოვრების დაკვირვება“
ენაცვლება, მაგრამ, რამდენადაც შენაცვლება ნაცნობი ფორ-
მის ფარგლებში ხორციელდება, ლექსის ეს დასკვნითი მონა-
ვეთი პაროდირს ელფერს იღებს:

„მარტო ეგდები და ლეიბად გექნება ნამჭა
და სახურავად, თუ კი მოგყვა, რუსის ფარაჯა!
მარტო იცოცხლებ და მარტოცა. ძმავ, მოჰკვდები!
ჯალაბი შენი ვერ დაგასხამს მდულარე ცრემლსა,
ვერ დაგტირებენ საბრალონი შენი შვილები,
ამაოდ მათკენ სიკვდილის ჟამს გაიწვდი ხელსა.
მოჰკვდები და მსწრაფლ ჩაგჰყდავენ საკაცეშია,
უცრემლოდ, ძმავ, ჩაგიშვებენ სამარეშია!
ეგრეთ უბრალოდ გაფუჭდები, — და ჩვენს ხსოვნასა
არაფერი არ მოაგონებს შენს „აქ“ ყოფნასა“.

„მერანის“ საყოველთაო პოპულარობის გამო შესაბამისი
ადგილები არ მომყავს. ილიას ლექსში „რომანტიკული გმირი“
შეცვლილია „რეალური გმირით“, თავგანწირვის ამაღლებული
მოტივი — მუშის ყოფითი ტრაგედიით. „დამიწებული“ და
ტრანსფორმირებულია ცალკეული სახეებიც, შენარჩუნებუ-
ლია მხოლოდ აუცილებელი და საკმარისი ნიშნები ძველი
ფორმის ამოსაცნობად. როგორც ვხედავთ, ლექსის სტრუქტუ-
რული გარება ასახავს ლიტერატურულ სკოლათა დიალექტი-
კური მონაცვლეობის ცოცხალ სურათს. პაროდირება ილიასა-
თვის პოეზიაში ახალი იდეური და ყოფითი მასალის შეტანის
და ამ გზით ფორმის განახლების საშუალებაა.

„პოეზია განსახოვნებაა ჭეშმარიტებისა“, — წერდა ილია
ჭავჭავაძე. ამან განსაზღვრა მისი შემოქმედების შინაარსი
და ძიების მიმართულება. ჭეშმარიტება ცხოვრებაში არსე-
ბობს, ამდენად, პოეზიის საგანი ცხოვრებაა. ჭეშმარიტების მა-
ძიებელმა რეალურად არსებული სინამდვილე უნდა ვაჩხრი-

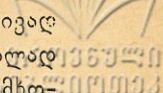
კოს, საამისოდ კი ყველაზე საჭირო ინსტრუმენტი გონებაა. პოეზიამ ის უნდა გამოხატოს, რასაც გონების თვალისწინებაა. აქ იღებს სათავეს ილიას მხატვრული რაციონალიზმი, სიტყვისადმი სპეციფიკური მიდგომა.

„ყოველი სიტყვა აზრის წარმომადგენელია“. ამიტომ სიტყვა, რომელიც მოკლებულია ამ თვისებას, კარგავს თავის ძირითად ფუნქციას. იწყება სიტყვისა და აზრის გათიშვა, რასაც პოეზიაში „ცარიელი ფორმის პატივისცემა“ მოსდევს. სწორედ „ცარიელ ფორმას“ ებრძოდა ილია ჭავჭავაძე, როდესაც ხმას იმაღლებდა „რითმის მბეჭველთა“ წინააღმდეგ. „რითმის ტრფიალებისა გამო“ ისინი ნაკლებ ანგარიშს უწევდნენ აზრს, თავს იქცევდნენ რითმის „მწყობრი ბრახუნით“. პოეზია ჭეშმარიტებას ეძიებს, აზრის მოძრაობას ემსახურება და არა იმათ, ვისაც მოცლილობის გამო სურს „ლექსებში სიტყვა აპრიჰინოსო“, — ასეთი იყო პოეტის დასკვნა.

ილიასათვის სიტყვა ფასეულია არა თავისთავად, არამედ გადმოსაცემ ობიექტთან თუ აზრთან მიმართებაში. „სიტყვა გარეგანი სამოსელია აზრისა, და კრიტიკაც მარტო მაგაზე აშენებული, სამასხროდ ხდის კრიტიკის წმინდა მნიშვნელობას“, — წერდა ილია. პოეტისათვის სიტყვის შერჩევისას, თვინიერ მისი აზრობრივი აუცილებლობისა, სხვა კრიტერიუმი არ არსებობდა. იგი თითქოს ფაუსტის შეგონებას მისდევდა: „Wenn einem ernst ist was zu sagen, ist's nötig Worten nach zujagen“.* ილიაც ეძიებდა სიტყვას, მაგრამ ეძიებდა იმ ერთადერთსა და შეუცვლელს, რომელსაც სათქმელის ზედმიწევნით ზუსტი გამოხატვა შეეძლო.

ილია ჭავჭავაძის ლირიკის ღირსებას პოეტური განცდის სიღრმე, სათქმელის სინათლე, სიტყვიერი სიზუსტე და კომპოზიციური დასრულებულობის შინაგანი გრძნობა ქმნის. ილიას პოეზია აზრის პოეზიაა, მაგრამ იგი არ არის ლირიკაში შიშველი აზრის, მზამზარეული სიბრძნის ილუსტრირების მომხრე.

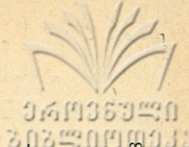
* თუ ვინმეს სურს სერიოზულად თქვას რამე, ის სიტყვებს არ გამოკიდება.



პოეტი ეძებს იმ მხატვრულ ფორმას, რომელშიც ბუნებრივად გამჟღავნდება აზრის მოძრაობა. მისი ლექსი ასათვისებლად მწელია, რადგან განსჯა, რაც სხვა პოეტთა ნაწარმოებებში მხოლოდ შემადგენელი ნაწილია ლირიკული განცდისა, მისი ლექსის სტრუქტურას ქმნის. ილია ჭავჭავაძის ლირიკა ვერ ითმენს მხატვრულ ქსოვილში გარედან შემოტანილ მზა აზრს. იგი განვითარებადი პოეტური ფიქრის სიტყვიერი ფორმად ქმნა. აზრის ფიქსირების ამ ორ ტიპს შორის დიდი სხვაობაა: გართმულ სენტენციებს არაფერი აქვთ საერთო პოეზიასთან, აზრის დინამიკაში წვდომა კი ცნობიერების შინაარსის მთელს სიმდიდრეს, ახალი აზრის დაბადების დრამატიზმს გვაზიარებს. ასეთი ლექსი წარმოგვიდგება არა როგორც გაქვავებულ დასკვნააა ჯამი, არამედ როგორც ცოცხალი, დაძაბული ძიება ჭეშმარიტებისა.

ილია ჭავჭავაძის ლირიკაში ყველაფერს ფიქრი წარმართავს: პოეტი შთაბეჭდილებათა ფერადოვნებით არ იხიბლება. ის გვაზიარებს ფიქრს, რომელსაც ეს შთაბეჭდილებანი აღძრავენ. ლექსის გარეგანი ფორმა ამგვარი პოეზიის არსს შეესაბამება: სტრიქონები მდორედ იშლება, თითქოს სიტყვებს უჭირთ მეტრის არტახებში გაძლება. ეს უხილავი დაძაბულობა განსაკუთრებულ ენერგიას აძლევს პოეტურ სიტყვას, რომელიც შემოქმედებით ტანჯვაში იბადება. რიტმის ხშირი მონაცვლეობა აზროვნების არასწორხაზოვან განვითარებას აირეკლავს, თანხმოვნებით მდიდარი ფონიკა კი სულიერ შეჭირვებას, „მშვენიერ ტანჯვას“ თითქოს ფიზიკურ, ნივთიერ სახეს აძლევს. ილიას „მძიმე“ ლექსი მისი მაძიებელი აზრის განვითარებისა და არსებობის ფორმაა. ამგვარ ფორმაში აზრის „სიმჩატე“ წარმოუდგენელია.

1978 წ.



ქართული პოეტური აზროვნების ისტორიისათვის ვაჟა-ფშაველას მხატვრული მემკვიდრეობის შესწავლას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. პოეტის სახელობის კაბინეტმა, რომელსაც პროფ. გრ. კიკნაძე ხელმძღვანელობდა, უკანასკნელ წლებში გამოსცა ორი საინტერესო წიგნი — „ბახტრიონი“ (1972) და „ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა“ (1975). ამ წიგნებში მოცემულია ვაჟას უმთავრეს ეპიკურ ქმნილებათა მრავალწახნაგოვანი, ყოველმხრივი დახასიათება ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების თანამედროვე დონეზე. პრობლემათა კომპლექსიდან ამჯერად გვინდა გამოვყოთ მხოლოდ ის საკითხები, რომლებიც დაკავშირებულია ვაჟა-ფშაველას ლექსის, როგორც სპეციფიკური კონსტრუქციის, ანალიზთან, განვიხილოთ რიტმიკის, ევფონიის, რითმის, სტროფიკისა და პოეტური სინტაქსის შესწავლისადმი მიძღვნილი გამოკვლევები.

ვაჟას პოემების რიტმიკის მკვლევარს ანალიზის საწყის სტადიაზე ერთ საინტერესო პრობლემაზე უხდება დაფიქრება: განსახილველი პოემების მეტრული რეპერტუარი ძალიან შეზღუდულია (პოეტი მარტოოდენ დაბალ შაირს იყენებს. არცერთი შემთხვევა მეტრის შეცვლისა, მაღალ შაირთან შერევისა აღნუსხული არ არის). მიუხედავად ამისა, ნაწარმოებთა კითხვისას არ იგრძნობა ერთფეროვნება, მონოტონია. დასმის კითხვა: რა განაპირობებს ერთ მეტრულ ჩარჩოში, რომლის რიტმული ვარიანტები აშკარად მცირეა ($2/3/2$; $3/2/3$; $3/3/2$), რიტმის ისეთ დინამიკას და ნაირგვარობას, რაც ვაჟას პოემებისათვის არის დამახასიათებელი?

ა.კ. ხინთიბიძე, რომელიც იკვლევს ვაჟას პოემების მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურას, ამ საკითხის გადაწყვეტას რეალური რიტმის ანალიზს უკავშირებს. რეალური რიტმი გულისხმობს ორი სისტემის ურთიერთმორიგებას: ერთი მხრივ დგას ლექსი, როგორც სპეციფიკური კონსტრუქცია, მეორე მხრივ, ლოგიკური მახვილებისა და გრამატიკული პაუზების სისტემა, როგორც შინაარსთან მჭიდროდ დაკავშირებული ფენომენი. რეალურ რიტმში აირეკლება ის ცოცხალი დიალექტიკური კავ-

შირი, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების ფორმასა და შინაარსს შორის არსებობს — სალექსო ფრაზა განიხილება მთელი თავისი აზრობრივ-ინტონაციური სიმდიდრით.

„გოგოთურ და აფშინას“ პირველი ორი თავის რეალური რიტმის ანალიზის საფუძველზე აკ. ხინთიბიძე ცხრა განსხვავებულ სქემას აღნუსხავს. პოემის ბოლომდე დამუშავება და, საერთოდ, საკვლევ პოემათა გაანალიზება, ცხადია, სქემათა რიცხვს უფრო გაზრდიდა. „გოგოთურ და აფშინას“ მაგალითზე მკვლევარი დამაჯერებლად გვიჩვენებს, რომ დასახელებულ „მონაკვეთებს რიტმული ერთფეროვნებისაგან იცავს... სქემათა ხშირი მონაცვლეობა. იშვიათია შემთხვევა, რომ რომელიმე სქემა რამდენიმე ტაქტის მანძილზე უცვლელად მეორდებოდეს“. ვაჟას ერთფეროვანი მეტრის ფონზე ცოცხალი რიტმული ნერვი ხშიანობს.

რეალური რიტმის კვლევა ქართულ პოეტიკაში სიახლეს წარმოადგენს, მაგრამ სანამ ეს მეთოდი პრაქტიკულად დაინერგებოდეს, აუცილებელია მისი თეორიული გააზრება. რეალური ვითარების ამსახველი სქემების გაფორმებისას ისეთი ნიუანსების გათვალისწინება ხდება, რომ შეიძლება თავი იჩინოს სუბიექტურობამ. ასეთ სიტუაციაში გადაუდებელი ამოცანაა კვლევის ობიექტური კრიტერიუმების შემუშავება.

დაბალი შაირის რიტმული ვარიანტებიდან აკ. ხინთიბიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს სქემას 3/3/2, რომელსაც შაირის ამ სახეობისათვის უჩვეულო ქორეული, ანუ ორმარცვლიანი კადენცია აქვს. ეს თავისებური სქემა ექვსივე პოემაში გვხვდება სხვადასხვა რაოდენობით. მკვლევარის დაკვირვებით, ვაჟა მას „აკისრებს აზრისა თუ განწყობილების გამახვილების ფუნქციას“, იყენებს მას „ძირითადი იდეის ნათელსაყოფად თუ დაძაბული სიტუაციის გადმოსაცემად“. მაგალითად, „ალუდა ქეთელაურში“ აღნიშნული სქემის გამოყენება დაკავშირებულია „სიუჟეტის განვითარების ამა თუ იმ ეტაპთან, ნაწარმოების ამა თუ იმ ცენტრალურ მოტივთან, გმირის ხასიათის გამოვლინებასთან“. ამ სქემით არის გაწყობილი ისეთი აზრობრივად მნიშვნელოვანი სტრიქონები, როგორიცაა: „ნუ იტყვიტ ვაჟკაცის აუგს“, „კაი ყმის მარჯვენა არი“, „ყმა ვარ მეც გუდანის ჯვრისა“ და სხვ.

როგორც ვხედავთ, აკ. ხინთიბიძე რიტმულ სქემას მხატვრული ნაწარმოების შინაარსთან მიმართებაში განიხილავს და ცხადყოფს, თუ რა როლს ასრულებს ე. წ. ფორმის ელემენტი იდეურ-შინაარსობრივი ჩანაფიქრის რეალიზაციაში.

მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის აზრობრივი დანიშნულების საკითხი ერთ-ერთი სადისკუსიო პრობლემაა თანამედროვე პოეტიკაში. მკვლევართა ერთი ნაწილი საერთოდ უარყოფს მას, რაც მართებული არ უნდა იყოს. „ერთი და იგივე საგანი შეიძლება აღვნიშნოთ სიტყვებით „ბაგეები“ და „ტუჩები“; ერთი და იგივე ფრაზა შეიძლება გადმოიცეს ოთხტერფიანი იამბითაც და ოთხტერფიანი ქორეითც, მაგრამ პოეტისათვის განურჩეველი არ არის, რომელ სიტყვას აირჩევს, ან რომელ მეტრს“, — წერს რუსული ლექსის ცნობილი მკვლევარი მ. გასპაროვი. პრობლემის არსი, ვფიქრობ, სწორად არის ფორმულირებული.

ვაჟას რიტმიკის კვლევისას აკ. ხინთიბიძე სხვა საინტერესო საკითხებსაც განიხილავს. მაგალითად, სათანადო მასალის მოშველიებით მკვლევარი ცხადყოფს იმ კავშირს, რომელიც ტაების, სტროფის თუ მთელი მონაკვეთის რიტმულ წყობასა და თხრობის ტემპს შორის არსებობს. ტემპის შენელებასა თუ დაჩქარებას, გარკვეულწილად, სტრიქონის მარცვლობრივი შედგენილობა განსაზღვრავს. ტემპის შენელებას ვაჟა ერთმარცვლიანი სიტყვების თავმოყრით აღწევს („მაშ, თუ ეგ ეგრე არ არის“), ტემპის აჩქარებას კი ტაების მრავალმარცვლიანი სიტყვებით აგება განაპირობებს.

ვაჟას სალექსო სტრიქონი, როგორც წესი, დასრულებული რიტმული ერთეულია, მაგრამ ანჟანბემანის, ანუ გადატანის გაუთვალისწინებლობა გააღარიბებს წარმოდგენას ვაჟას რიტმიკის მრავალფეროვნებაზე. მკვლევარი უყურადღებოდ არ ტოვებს ამ მოვლენას. უფრო მეტიც, იგი მსჯელობს ანჟანბემანის აზრობრივ დანიშნულებაზე, უკავშირებს მას ნაწარმოების სემანტიკური ცენტრების გამოკვეთის ფუნქციას. მავალითად:

„მეტრს მოვკლავ, კიდევ არ მოვსჭრი
მარჯვენას მაგათ ჯაბრითა!“

ვაჟას შემოქმედებაში ტიპიური ანჟანბემანი მაინც არა გვაქვს. საბუთად ზემოთმოყვანილი ნიმუშები გამოგვადგება. სინტაგმაში „მოვსჯირი მარჯვენას“ შემასმენელსა და ობიექტს შორის ისეც იგულისხმება პაუზა, ხოლო „იარაღისა აყრა“ თუმც მართული მსაზღვრელ-საზღვრულია, სადაც მინიმალური პაუზაა სავარაუდებელი, მაგრამ აქ გადატანის ძალას პროსოდიული ა ხმოვანი ანეიტრალეზს...

აკ. ხინთიბიძეს ეკუთვნის აგრეთვე გამოკვლევა ვაჟას ბგერწერული ხელოვნების ანუ ევფონიის შესახებ. 20-იანი წლების დასაწყისში ცნობილი პოეტი და მკვლევარი კ. ჭიჭინაძე ზოგადად აღნიშნავდა: „ვაჟა-ფშაველას ხშირად აქვს სადა და მარტივი, მაგრამ მაინც საკმაოდ ხშიერი ალიტერაციებიო“. განსახილველ წიგნებში ვაჟას პოემების ევფონია პირველად იქცა სპეციალური შესწავლის ობიექტად.

აკ. ხინთიბიძე სწორად აფასებს ვაჟას ეპოსის ბგერით ფორმას, როცა ზოგადად მიუთითებს, რომ მისი „ევფონია ქართული მეტყველების ბუნებრივ ჟღერადობას ემყარება და აბსოლუტურად დაზღვეულია რაიმე თვითმიზნურობისა და ხელოვნურობისაგან“. სხვაგან იგი უფრო აკონკრეტებს ამ ზოგად დებულებას: „თანხმოვანთა გამოყენების სიხშირე, მათი თავმოყრა, რაც საერთოდ უცხო არ არის ქართულისათვის, ვაჟას პოეზიაში იშვიათი არაა... ვაჟა არ ერიდება აკუსტიკურ სიმძიმეს, გართულებებს, ეს ხორკლიანობა გამოარჩევს ვაჟას ევფონიას ქართული ლექსის საერთო ჟღერადობისგან“.

დაკვირვებანი ვაჟას პოემების ბგერით ფორმაზე კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ევფონიის გაგება არ ამოიწურება მხოლოდ ტკბილხმოვანებით. ბგერითი ფორმის შესაძლებლობანი გაცილებით უფრო ფართოა და მრავალფეროვანი.

მხატვრული ელემენტის შესწავლა შეიძლება ორი ასპექტით წარიმართოს — აღწერისა და ფუნქციური კვლევის გზით. ორივე ასპექტი მნიშვნელოვანია, მაგრამ პოეტური ოსტატობის შესწავლისათვის გადამწყვეტი მაინც ფუნქციური კვლევაა.

ერთია ელემენტი თავისთავად და სხვა — მისი ადგილისა და როლის განსაზღვრა კონტექსტში. აკ. ხინთიბიძე ევფონიის შესწავლისას კარგად უთავსებს ერთმანეთს ელემენტის აღწერას და მის ფუნქციურ კვლევას. იგი აღნუსხავს ისეთ მოვლენებს, როგორიცაა „ალიტერაციული წყვილულები და საჩეულები, სტროფები და რიტმული პერიოდები — ჯაჭვისებური და პირდაპირი ალიტერაციით, ხმოვანთა გამეორებანი, ევფონიური გადასვლები და განსხვავებულობანი, ანაფორა და ეპიფორა“, მაგრამ ვაჟას პოემათა ევფონია მკვლევარს უპირატესად აინტერესებს, როგორც მხატვრული ფაქტი. ამიტომ არის, რომ ბგერითი მოვლენების დანიშნულებისა და როლის განსაზღვრას იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს. ამ მხრივ საინტერესოა ძიებანი ევფონიის აზრობრივი ფუნქციის დასადგენად.

ვაჟას პოემების ონომასტიკისა და ლექსის ბგერითი ფორმის მიმართების საფუძველზე აკ. ხინთიბიძე ორ საინტერესო მომენტზე მიგვანიშნებს: ერთი მხრივ, თვალნათლივ არის ნაჩვენები, რომ, მაგალითად, „ბახტრიონში“ გმირთა სახელებს თავისი ბგერითი გამაც თან მოაქვთ („კაცნო, კვირია რა გვექნა“, „აღარა ხუმრობს ლუხუმი“...), ხოლო მეორე მხრივ, დადგენილია, რომ გმირთა გამოჩენას წინ უსწრებს მათი სახელების ბგერითი აკომპანირება. ასეთია მინდიასა და შერეს შემოყვანა „გველის მკამელსა“ და „ეთერში“.

ვაჟას ეპიკაში უფრო საინტერესო და რთული მოვლენებიც შეინიშნება. „გოგოთურ და აფშინას“ ფონიკაზე დაკვირვება ცხადყოფს, თუ რა როლს ასრულებს ბგერითი ფორმა პერსონაჟთა დაპირისპირებაში. „ეს ორი სახელი... ორ განსაკუთრებულ ევფონიურ ხაზს ქმნის“, „პოემას თავიდან ბოლომდე მიჰყვება ეს ორი ევფონიური ხაზი, ორი ურთიერთგანსხვავებული ტონალობა, რაც დიდად უწყობს ხელს ამ ორი კონტრასტული სახის გამოკვეთას“, — აღნიშნავს აკ. ხინთიბიძე.

გამოკვლევაში საერთოდ სწორად არის წარმოდგენილი ონომასტიკისა და ლექსის ბგერითი ფორმის ურთიერთობა, მაგრამ ერთ შემთხვევაში, ვფიქრობ, გადაჭარბებასთან ვვაქვს საქმე. მკვლევარი წერს: „სტუმარ-მასპინძლის“ გმირთა პარმონია, ჯოყოლა-აღაზა-ზვიაღურის სულიერი თანხმობა, რაც

ნაწარმოების დედაზრს ქმნის, ამ სახელების ფონეტიკური მსგავსებითაც არის განმტკიცებული. ჯოყოლა-აღაზა გარდა ამისა, რომ რიტმულად თანხვედრილი სახელებია, ბოლოკი-ღურ ა-ს გამეორებით, ყარისა და ღანის შენაცვლებით ევფონურადაც ურთიერთდაკავშირებულია, ხოლო აღაზა-ზვიადაურს ერთმანეთთან ზ თანხმოვანი აკავშირებს — ორივე სიტყვის ცენტრალური ბგერა“. აზრი, რომელიც ზემოთ არის გამოთქმული, დამაჯერებლად არ მიმაჩნია. თუ ვაჟას ამგვარი ჩანაფიქრი ჰქონდა, ევფონიურად ალბათ მამაკაც პერსონაჟთა სახელებს უფრო დააკავშირებდა, რადგან როგორი მნიშვნელობაც არ უნდა მიეცეთ აღაზას სახეს, უმთავრესი მაინც ის სულიერი თანხმობაა, ზვიადაურსა და ჯოყოლას შორის რომ ჩაისახა. ამ სახელთა ბგერით ფორმებს შორის კი მსგავსება არაა.

უთუოდ ყურადსაღებია ის დაკვირვებანი, რომელიც ევფონიისა და ტროპული მეტყველების მიმართებას განიხილავს. მეკლევარის აზრით, „იქ, სადაც ვაჟა ხატოვანების პრინციპს არ მიმართავს, ბგერათგამეორებით ცდილობს მეტყველების გაუბრალოების საშიშროება აიცილოს“. მაშასადამე, ევფონია ზოგჯერ მხატვრული მეტყველების მანიშნებელი სიგნალია, იგი ცნებით ფრაზას პოეტურობის იერს ანიჭებს. მაგრამ ტროპული მეტყველების დროსაც სახეები ხშირად ალიტერაცია-ასონანსით არის გაკეთილშობილებული. ეჭვი არაა, რომ ბგერითი თანხმიერებით ხაზგასმული ტროპი უფრო ეფექტურია და შთამბეჭდავი.

ევფონიურად შეკრული მხატვრული სახის გააზრებისას შეიძლება უფრო მნიშვნელოვან მოვლენას მივაკვლიოთ. ცნობილია, რომ ტროპული მეტყველება თავისი არსით სალექსო ფორმას ეწინააღმდეგება. მეტაფორას სიტყვიდან წარმოსახვისაკენ მივყავართ, რაც არღვევს ლექსს და მას პროზისაკენ ეზიდება (ბ. ეიხენბაუმი). აქ თავის ძალას ამჟღავნებს ევფონია. ტროპის თანაწევრები, რომლებიც ევფონიურად დაკავშირებული არიან, ბგერითი მსგავსების გამო თითქოს უშუალოდ გამოხატავენ პოეტური წარმოსახვით ნაგულისხმევ მსგავსებას და, ამდენად, აპელირებას წარმოსახვისაკენ ზედმეტს ხდიან (მაგ., „ახველდებიან ხეები“). ევფონია ერთგვარად

აწონასწორებს ტროპის ლტოლვას წარმოსახვისაკენ, საღეჭი მეტყველების რიტმულ ჩარჩოში აბრუნებს მას. რამდენადვე ტროპული მეტყველება ვაჟას პოეზიის არსებითი ნაწილია, ხომ არ ასრულებს ევფონია, თუნდაც რიგ შემთხვევებში, ამ ფუნქციას? ამ მიმართულებით დაკვირვების გაღრმავება, ვფიქრობ, უინტერესო არ იქნებოდა.

ამ საინტერესო გამოკვლევაში ზოგიერთი უზუსტობა შეიძლება.

პოემიდან „გოგოთურ და აფშინა“ საანალიზოდ აღებული ეპიზოდი, როცა შინდაბრუნებული გოგოთური, კერიასთან მიმჯდარი, ფანდურს აახმიანებს. მკვლევარი წერს: „10 ა თექვსმეტი მარცვლის მანძილზე, განსაკუთრებით კი, მისი ერთმანეთზე გადაბმული ჟღერადობა (შაჟღარუნებს, ააჩქამებს) სათანადო სიტყვიერი კონტექსტის გარეშეც გვაგონობინებს, რომ გოგოთურმა ფანდურს მოჰკიდა ხელი“. სხვაგან, „სტუმარ-მასპინძლის“ ერთ პასაჟთან დაკავშირებით („ღამეა, ჰნელა, დელგმაა, დგანდგარებს არემარეო“) ის განმარტავს: „სურათის შავი ფონი საერთო აკუსტიკით არის გაძლიერებული. სიბნელესთან შეერთებული ხმაური თანდათან მატულობს (მ, ნ, დგ, რ). ამ სტრიქონების ევფონია სიტყვიერი შინაარსის გარეშეც მიგვანიშნებს მოსალოდნელ ტრაგედიაზე“. სიტყვიერი კონტექსტის გარეშე ბგერათა გამეორება, ევფონიური ორგანიზაცია თავისთავად არაფერზე არ მიგვანიშნებს. ევფონიის აზრობრივ დანიშნულებას კონტექსტი განსაზღვრავს.

„ალუდა ქეთელაურზე“ მსჯელობისას აკ. ხინთიბიძე გამოთქვამს საინტერესო აზრს, რომ პოემის ცენტრალური მოტივი — მტრისთვის მარჯვენის მოჭრა ყველგან ხაზგასმულია ევფონიურად: „მარჯვენის“ აკუსტიკა, როგორც წესი, ბგერით გამოართლებას პოულობს. საილუსტრაციოდ მოხმობილი მრავალი მაგალითი ამ დებულების სისწორეს ადასტურებს. მაგრამ მკვლევარს ასეთი ადგილიც აქვს დამოწმებული:

„რამდენ სხვა მაჰკალ, შენს ქავზე
ხელებ ჯღრდესავით ჰკიდა“.

იგი განმარტავს: „ეს უცნაური სიტყვა თავისი შინაარსითაც და ფორმითაც, რომლის ჟღერადობა მთელს პოემაში უნიკა-

ლურია (ჯორდ), სწორედ მარჯვენასთან დაკავშირებით არის
პიყვანილი და მისი ხაზგასმის საქმეს ემსახურება“. დამოწმე-
ბულ სტრიქონებში მარჯვენა არ არის ნახსენები, ნახმარია
ჯორმა „ხელებ“. გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად საჭი-
რო იყო ციტირების გაგრძელება:

ზოგი ლექისა, სხვა ქისტის
მარჯვენების ხილია“.

ვაჟა-ფშაველას რითმა ადრევე იქცა საგანგებო შესწავლის
საგნად, დაიწერა სპეციალური მონოგრაფია (ე. კვიტაიშვილი,
„ვაჟა-ფშაველას რითმა“).

ვაჟას რითმა ერთფეროვანია, შეუმჩნეველი, ხოლო ვაჟას
პოეზია — არაჩვეულებრივად შთამბეჭდავი. პოეტის რითმის
მკვლევართა წინაშე არსებითი პრობლემა წამოიჭრება: „აიხს-
ნნას და განიმარტოს ფაქტი ლექსის სიმლიერისა, როდესაც
მისი რითმები არაფრით გამოირჩევა ჩვეულებრივი, საერთოდ
გაგრძელებული რითმებისაგან“ (გრ. კიკნაძე). განსახილველ
წიგნებში ამ საკითხს იკვლევენ გრ. კიკნაძე („ბახტრიონის“
რითმა) და ლ. ავალიანი („ხუთი პოემის“ რითმა). მკვლევარ-
ნი არ კმაყოფილდებიან რითმის ფორმალურ თავისებურება-
თა აღწერით და დიდ ყურადღებას აქცევენ მის ლექსიკურ-
სემანტიკურ მხარესაც. პოემათა შესწავლის შედეგად გაირ-
კვა, რომ, მართალია, ვაჟას რითმა ფორმალურად ერთფეროვა-
ნია, მაგრამ, სამაგიეროდ, ლექსიკურად — უჩვეულოდ მდი-
დარი. პრობლემის გადაწყვეტა სწორედ ამ ასპექტში ხდება.
გრ. კიკნაძე წერს: „რითმათა ერთგვარობა კომპენსირებულია
ლექსიკის მრავალფეროვნებით, ანუ პოემის ლექსიკური სიმ-
დიდრის გამო ქრება რითმათა ერთგვაროვნების შთაბეჭდი-
ლება, ისევე როგორც მათი ბანალობის გაცდა“. უფრო დიდი
მოცულობის მასალის ანალიზის შემდეგ ამავე დასკვნამდე
მიდის ლ. ავალიანიც.

ვაჟას რითმის პრობლემის ამგვარი გადაწყვეტა, ვფიქრობ,
ვაჟას პოეტიკის მკვლევართა მნიშვნელოვანი მონაპოვარია, რაც
განაპირობა რითმის იმ მხარეთა წინწამოწევამ, რომელიც ტრა-
დიციულად ყურადღების გარეშე რჩებოდა. რითმის ფორმა-

ლურ დახასიათებასთან ერთად საჭირო და აუცილებელია მისი სემანტიკისა და ლექსიკის გათვალისწინებაც. მითუმეტეს, რომ თვით რითმის ჟღერადობაც დიდად არის დამოკიდებული სარიტმო სიტყვის სემანტიკურ დატვირთვაზე. ამ აზრის ნათელყოფა ძნელი არ არის: ტავტოლოგიურ რითმად გაგებული „ბარი“ — „ბარი“ უფრო ყრუდ ჟღერს, ვიდრე ომონიმურ რითმად აღქმული იგივე „ბარი“ — „ბარი“, თუმცა მათი ბგერითი ფორმა აბსოლუტურად იდენტურია.

უმთავრესი დასკვნის პარალელურად ორივე მკვლევარი გვაწვდის სხვა საინტერესო დაკვირვებებსაც. მაგალითად, დამაჯერებლად არის ახსნილი მობეზრების თავიდან აცილების მიზეზი ერთიდაიმავე რითმის მიჯრით გამოყენების დროს, ხაზგასმულია ვაჟას სარიტმო სიტყვათა სიახლე, აზრობრივი გამორჩეულობა. აქვე მინდა გავაკეთო მცირე შენიშვნა. ვაჟას რითმის გრძლიობაზე მსჯელობისას ლ. ავალიანი წერს: „ჩვენს ლექსმცოდნეობაში დღესდღეობით უარყოფილია მოსაზრება ქართულ ლექსში ჰიპერდაქტილური რითმის არსებობის შესახებ“. ეს განცხადება სწორი არ არის. ის მკვლევარნიც კი, რომლებიც რითმის კლასიფიკაციას კლაუზულას უკავშირებენ, არ გამორიცხავენ ჰიპერდაქტილურ რითმას ე. წ. პირველი პეონის არსებობის შემთხვევაში. ასე რომ, ამგვარი კატეგორიული მსჯელობისათვის საბაზი არა გვაქვს.

ვაჟა-ფშაველას ეპიკური პოეზია თავისებურ მასალას იძლევა სტროფიკის შესწავლისათვის. მართალია, ამ კუთხით სარეცენზიო წიგნებში მხოლოდ „ბახტრიონია“ გაანალიზებული (ავტორი აკ. ხინთიბიძე), მაგრამ ვაჟას ეპიკა მთლიანად მსგავსი აღნაგობისაა და ამდენად, დაკვირვებანი „ბახტრიონის“ სტროფიკაზე ზოგად ღირებულებას იძენს.

„ბახტრიონის“ სტროფიკა ორიგინალურია. ეს განსაკუთრებით საგრძნობია ქართული ლექსის ტრადიციული სტროფიკის ფონზე, რომელიც მდგრადი, უცვლელი ნიშნებით არის აღბეჭდილი. სტროფი აქ, როგორც წესი, დასრულებული რიტმული ერთეულია, შეკრული ერთიანი აზრობრივ-ემოციური განწყობილებით, მეტრული ჩარჩოთი და რითმით. თუ ამ კრიტერიუმით მივუდგებით ვაჟას პოემას, აქ აშკარად გამოიკვეთება ასტროფიის ნიშნები. სტროფული დაყოფის კანონზომიერ-

რება ვაჟას პოემებში არ შეიმჩნევა. თუ გავითვალისწინებთ ვაჟას თხრობის სპეციფიკას, მისი პოეტური ფრაზის თავისუფალ დინებას, აქ მკაცრი სტროფული დაყოფის არსებობა, ალბათ, შეუძლებელიც იქნებოდა. თხრობის შეუზღუდავ, ბუნებრივ მანერას შესაბამისი რიტმული პერიოდები აქვს მოძებნილი. ასეთია ზოგადი სურათი.

მაგრამ აკ. ხინთიბიძე მასალის დაკვირვებული შესწავლის შედეგად იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მიუხედავად პოემის ასტროფიული ხასიათისა, „ბახტრიონის“ ავტორი არ უგულვებელყოფს სტროფული დანაწევრების პრინციპს“. მაშასადამე, ასტროფიის ფონზე სტროფული დაყოფის ნიშნებიც შეიმჩნევა. ვაჟა, მართალია, არ იცავს ერთი რომელიმე სტროფის კანონზომიერი განმეორების პრინციპს, მაგრამ „ბახტრიონში“ აშკარად იგრძნობა გარკვეული თვალსაზრისით გაერთიანებული მონაკვეთების გამოყოფის ტენდენცია. აკ. ხინთიბიძის დაკვირვებით, ამ მონაკვეთების ერთიანობას განაპირობებს რიგი ფაქტორები: „ბახტრიონის“ სტროფის მთავარი განმსაზღვრელი არის პოეტური ფრაზის აზრობრივ-ემოციური ჩარჩო“. ამავე დროს, იგი „ერთი რითმით არის შეკრული, რითმა იწყებს და ამთავრებს სტროფს, ახალი რითმა ახალ სტროფზე გადასვლის მაუწყებელია“. ამრიგად, „ბახტრიონში“ დაცულია სტროფისთვის ნიშანდობლივი მახასიათებლები — აზრობრივ-ემოციური ერთობა, მეტრული ჩარჩოსა და რითმის იგივეობა.

მაგრამ პოემაში არის შემთხვევები, როცა რითმა რამდენიმე სტროფის მანძილზე მეორდება. სრულიად აშკარაა, რომ ვაჟას სტროფიკისათვის რითმას მეორადი მნიშვნელობა აქვს. „ბახტრიონში“ სტროფის საზღვრებს განაპირობებს აზრობრივ-შინაარსობრივი ფაქტორი, — ასეთია მკვლევარის ძირითადი დასკვნა.

ვაჟა-ფშაველას პოეტიკის მკვლევართათვის კიდევ ერთ საკვლევ ასპექტს ქმნის პოეტური სინტაქსი. ამ საკითხს ეძღვნება აკ. ხინთიბიძის „ინვერსია „ბახტრიონში“ და შ. აფრიდონიძის „პოეტური სინტაქსი“ ხუთი პოემის მიხედვით.

პოეტური სინტაქსი ენობრივი სინტაქსის დეფორმირებული სახეა სალექსო კონსტრუქციის ზეგავლენით, ამიტომ უნდა ვივარაუდოთ, რომ პოეტური სინტაქსის ფაქტები პირდაპირ

კავშირშია ლექსისათვის დამახასიათებელ ისეთ შეზღუდვებთან, როგორიცაა მეტრი და რითმა. შ. აფრიდონიძე ვაჟას პოეტური სინტაქსის ზოგადი პროფილის განსაზღვრას სწორედ სალექსო მეტყველების ძირითად ელემენტს — რითმას უკავშირებს. ვაჟას რითმების ერთგვაროვნება, რაზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი, აგრეთვე, გარიტმის ინტერვალური ხერხი სინტაქსური ტრაფარეტების შექმნის საფრთხეს ბადებს, მაგრამ, მკვლევარის დაკვირვებით, „საანალიზო პოემებში სარიტმო ერთეულთა ერთფეროვნება სრულიადაც არ იწვევს სინტაქსური წყობის ერთფეროვნებას. პირიქით, სიტყვათა კავშირი საოცრად მოძრავია და მოქნილი“.

ჩვენ კვლავაც საინტერესო პრობლემის წინაშე ვდგავართ: როგორ ახერხებს ვაჟა მოსალოდნელი სინტაქსური ტრაფარეტების თავიდან აცილებას, რაში მკლავნდება მისი სინტაქსური კონსტრუქციების მოქნილობა, პოეტური სინტაქსის ფუნქციური დანიშნულება? ამ მხრივ ყველაზე უფრო დამახასიათებელია ინვერსიის მოვლენა, ანუ ბუნებრივი ენობრივი სიტყვათწყობის შეცვლა, რის შედეგადაც სინტაგმისა თუ სინტაქსური პერიოდის რიტმულ-ინტონაციური დანაწევრება და აქტივიზაცია ხდება.

ინვერსიის სახეობათა განხილვისას ერთგვარი აზრთა სხვაობა შეიმჩნევა. ისეთი მარტივი და ცნობილი სახე ინვერსიისა, როგორიცაა მსაზღვრელ-საზღვრულის პოსტპოზიციური წყობა, მკვლევართა მიერ განსხვავებულად არის შეფასებული. აკ. ხინთიბიძის დაკვირვებით, ასეთი წყობის დროს „წინა პლანზე საგანი და მისი მოქმედებაა წამოწეული, ლოგიკური მახვილი ეპითეტზე გადატანილი არაა“, შ. აფრიდონიძე კი თვლის, რომ „განსაკუთრებით ღირებულია დამოკიდებული წევრის — მსაზღვრელის აქტუალიზაცია, მით უმეტეს, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში იგი ეპითეტის ფუნქციის მატარებელია“.

ამ შემთხვევაში, ჩემი აზრით, არ დაისმის კითხვა, რომელი მკვლევარია უფრო ახლოს ჭეშმარიტებასთან, რადგან ორივე დაკვირვება სწორია, მაგრამ ცალმხრივი. ვფიქრობ, რომ ამ ტიპის ინვერსიების დროს ორივე მომენტის ერთდროული რეალიზება ხდება. როდესაც ვამბობთ სტრიქონს „მთები თავ-



ჩაჩქიანები“, აქ ძირითადი სიტყვაც — საგანიც წამოიწევა წინ და ეპითეტიც აქტიურდება: პაუზის გამო იგი მეტ წონას იძენს და, ამდენად, უფრო ეფექტურად ასრულებს მხატვრული განსაზღვრების ფუნქციას.

აზრთა სხვაობის სხვა შემთხვევებზე აღარ შევჩერდები. ჩსენებული გამოკვლევების მიხედვით ერთი რამ უდავოა: ვაჟას „თავისებური სინტაქსი... სტილისტიკური ხერხია“, „საგნებისა და მოვლენების აქცენტირება, სხვა ხერხებთან ერთად, ინგერსიის მეშვეობითაც ხორციელდება“.

„ბახტრიონისა“ და „ხუთი პომის“ გამოცემით საჭირო და სასარგებლო საქმე გაკეთდა. იგი უდავოდ წინგადადგმული ნაბიჯია ვაჟას შემოქმედების ყოველმხრივ, კომპლექსურ შესწავლაში.

1977 წ.

მეტყველი ბგერა პოეზიისა

(ფრაგმენტები)

აზრის პოეზია უფრო ადვილად მისაწვდომია, ვიდრე ბგერათა პოეზია, ანუ, უკეთ რომ ვთქვათ, პოეზიის პოეზია.

ნ. ვ. გოგოლი

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსი „ჭარხალი“ უაღრესად მოწესრიგებული ბგერითი ფორმით გამოირჩევა:

ეზოში ყეფდა ბამბურა მურა,
ეზოში მწვანე ყვავდა ბაო.
ვაზის ბარდებში ცურავდა სურა,
შენ ბანცალებდი, ბურთულ ცაო.

ბობრი ბელავდა კახამბალს, ჟოლას,
ბირკვილს ბატები ქარმა მორეკა,
ცა წამოიწყებს მსხვილ წვიმის სროლას
და აბლაბუდას კრებს ბობორიკა.

ჟვერი, ჟალტამი! მოჭრილი სამხარს.
ნახირი მოდის საღამო დროის,
უცებ მოჰყვება ჭარხალი ხარხარს
და ქალი ჰკივის იმ „დოი-დოი“-ს.

ეკვეთა ქარი ბურღებსა და რტოს,
უცებ აშფოთდა ისლი, ჩელტები.
ო, სიყმაწვილე! აწი არასდროს
იმგვარად აღარ ამეტყველდები.

ჩამდენადაც უფრო გამოკვეთილია სმენისათვის ბგერათა
ჰარმონიული თანხმიერება, იმდენად უფრო რთულია და მრავალფეროვანი სიტყვათა ეფფონიური კავშირები სტროფებში და თვით სტროფებს შორისაც. მაგალითად, კომპლექსი „ბა“ არამარტო პირველ სტროფს გასდევს (ბამბურა-ბაო-ბარდებში-ბანცალებდი), არამედ ხმოვნის შეცვლით მეორე სტროფის ფონიკასაც განსაზღვრავს (ბობრი-ბელავდა-კახამბალს-ბირკვილს-ბატები-აბლაბუდას-ბობორიკა). აღსანიშნავია პირველ სტროფში „ვა“ კომპლექსის გამეორებაც: მწვანე-ყვავდა-ვაზის-სცურავდა, აგრეთვე გამოძახილის პრინციპებზე აგებული მიმართებანი: ბამბურა მურა, ყვავდა ბაო, სცურავდა სურა, ბანცალებდი ცაო. ბგერითი სტრუქტურის დეტალური აღწერა შორს წავიყვანდა. გვებადება კითხვა, აქვს თუ არა ამ გამოკვეთილ ეფფონიურ ორგანიზაციას რაიმე ღირებულება ლექსის საერთო ჩანაფიქრისათვის?

პირველი და ყველაზე არსებითი ისაა, რომ გალაკტიონი ამ ლექსში ჭარბად ხმარობს დიალექტიზმებს, კერძოდ იმერიზმებს: ბამბურა, ბაო, ბობრი, ბელავდა, კახამბალი, ჟოლა, ბირკვილი, ბობორიკა, ჟვერი, ჟალტამი, ბანცალი, ბურდები, ჩელტი, აწი. ამ თოთხმეტი ლექსიკური ერთეულიდან ბევრი ისეთი სიტყვაა, რომელიც ლიტერატურულ ენაზე მოლაპარაკე მკითხველისათვის გაუგებარია, ან ბუნდოვანი. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს პოეტი დიალექტიზმების მეშვეობით ში-



ნაარსის „ჩაბნელებას“ ცდილობს. სამაგიეროდ, იგივე ლექტიზმები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ევფონიური შირების ორგანიზაციაში. უკვე ეს ფაქტი მიუთითებს იმაზე, რომ ბგერით სტრუქტურას გარკვეული დანიშნულება აქვს. რაში გამოიხატება იგი? პასუხს ამ კითხვაზე ლექსის დასკვნით სტრიქონებში ვპოულობთ:

ო, სიყმაწვილე! აწი არასდროს
იმგვარად აღარ ამეტყველებდი.

პოეტი იხსენებს სიყმაწვილის დღეებს. ვიზუალური შთაბეჭდილებანი, იმერული პეიზაჟი, მისი კოლორიტი შესანიშნავად არის გადმოცემული, მაგრამ გალაკტიონისათვის, როგორც ჩანს, უმთავრესი მაინც ბავშვობის ხმების გახსენება, შთაბეჭდილების ბგერითი რეპროდუცირებაა. ეს არის ცდა ბავშვობის განუმეორებელი სამყაროს ხმიერი გადმოცემისა, ბგერებში „ამეტყველებული“ სიყმაწვილე. პოეტი, თითქოს, ა. ფეტის ცნობილი პოეტური პრინციპის მიხედვით მოქმედებს:

Что не выскажешь словами —
Звуком на душу навей.

განხილულ ლექსში განმეორებადი ბგერების „ამეტყველება“ რამდენადმე ადვილია. ვცადოთ იგივე ოპერაციის ჩატარება უფრო რთულ მასალაზე.

გ. ტაბიძეს აქვს მცირე მოცულობის ლექსი „სიბერე“:

მე მიღალატეს ძველმა რითმებმა,
(ძველ მეგობრებსაც ვამჩნევ მე ღალატს),
თუმცა მე მასთან მიყვარდა შებმა —
ახლა რა ვუყო სპლინს, უხმო ჯალათს!
ეჰა! მე ვამბობ: სად შემიძლია
გებრძოლო ქალთა წყევლას, სიბერეს?
წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან
და შლიან შემკრთალ სურათის ფერებს.

ამ ლექსის ბოლო ორი სტრიქონი გამოკვეთილ ევფონი-

ურ მოწესრიგებას ამჟღავნებს. პირველი ტაეპი აგებულია „წვ“ — „ცვ“ ბგერების გაბმულ ალიტერაციაზე:

წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან...

სტრიქონიდან სტრიქონზე ევფონიური გადასვლა გვაქვს: „ცვლიან“-„შლიან“. მეორე ტაეპში გამოიყოფა ბგერითი კავშირები: „შლიან შემკრთალ“, „სურათის ფერებს“. აღიქმება ორივე სტრიქონის დამაკავშირებელი „ლასი“-ც: „სიცილით ცვლიან და შლიან შემკრთალ...“ ყველა ეს მომენტი ლექსის სმენითი აღქმის დროს ერთიანდება და ამ სტრიქონებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. აქვს თუ არა ევფონიას ამ შემთხვევაში რაიმე აზრობრივი გამართლება? დასმულ კითხვაზე რომ ვუპასუხოთ, არ უნდა დავკმაყოფილდეთ მხოლოდ სიტყვიერი შინაარსის ანალიზით და გარკვეული ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ სტრუქტურასაც, რომელშიც რეალიზებულია შინაარსი.

ლექსის პირველი ორი სტრიქონი პარალელიზმის პრინციპითაა აგებული:

მე მიღალატეს ძველმა რითმებმა,
(ძველ მეგობრებსაც ვამჩნევ მე ღალატს).

პარალელურ სემანტიკურ ობიექტებს შორის — „რიტმები“, „მეგობრები“ — პოეტი ანალოგიას ავლენს. ანალოგია განსხვავებულში მსგავსების გამოყოფას გულისხმობს, ამიტომ პარალელური კონსტრუქციის არსი იმაშია, რომ „რიტმები“ და „მეგობრები“ ერთმანეთს გაუთანაბროს და გამოყოს მსგავსების ნიშანი. რა შეიძლება იყოს ამ ორი ცნებისათვის საერთო? პირველი ბიძგი შეიძლება ა. პუშკინის ცნობილმა სტრიქონმა მოგვცეს: «Рифма — звучная подруга», სადაც ჩვენთვის საინტერესო სიტყვები ერთმანეთს უკავშირდება. „რიტმა“ შეთანხმებას, თანხმიერებას გულისხმობს, თანხმიერება კი არსებითია „მეგობრობისთვისაც“. საერთო ნიშნის საფუძველზე პირველი ორი სტრიქონის აზრი ასე შეიძლება გავიგოთ: „მე მიღალატა ძველმა თანხმიერებამ“.

ტექსტის შემდგომი ანალიზიდან ირკვევა, რომ თანხმიერების ადგილი სპლინმა, მოწყენამ დაიკავა:

თუმცა მიყვარდა მე მასთან შებმა —
ახლა რა ვუყო სპლინს, უხმო ჯალათს!

კიდევ ორი სტრიქონი:

ეჰა! მე ვამბობ: სად შემიძლია
გებრძოლო ქალთა წყევლას, სიბერეს...

და აღმოჩნდება, რომ „სპლინი“, „წყევლა“ და „სიბერე“ პოეტისათვის სინონიმური ცნებებია: აზრობრივი პარალელიზმი „მიყვარდა შებმა“ — „სად შემიძლია გებრძოლო“ ამის საფუძველს იძლევა. ამრიგად, ერთი მხრივ დგას „რითმები“ და „მეგობრები“, როგორც „თანხმიერება“, მეორე მხრივ, „სპლინი“, „წყევლა“, „სიბერე“.

ლექსში ეს ორი მხარე დაპირისპირებული არ არის, მაგრამ დრამატული ინტონაცია — „ეჰა! მე ვამბობ...“ შინაგანად გულისხმობს მათს დაპირისპირებას. დაპირისპირება მინიშნებულია ლექსიკურადაც: რითმა, თანხმიერება — სპლინი, „უხმო ჯალათი“. გავერკვეთ დრამატიზმის არსში.

სიტყვათა შეპირისპირების შედეგად იქმნება ოპოზიციური წყვილი: თანხმიერება — სიბერე. თანხმიერება, ჰარმონია „სიბერეში“ აღვიძებს და გამოჰყოფს შეუთანხმებლობის, დისჰარმონიის ნიშანს, ხოლო „სიბერე“, თავის მხრივ, „თანხმიერებას“ ახალგაზრდობის ნიშანს მიაწერს. ოპოზიცია გამოკვეთილ სახეს იღებს:

ჰარმონია — დისჰარმონია,
ახალგაზრდობა — სიბერე.

როგორც ვხედავთ, დრამატიზმის საფუძველი ისაა, რომ ახალგაზრდობისათვის დამახასიათებელი ჰარმონია, თანხმიერება („რითმები“, „მეგობრები“) სიბერეში დისჰარმონიით იცვლება („სპლინი“, „წყევლა“). ახალგაზრდობა და სიბერე დროული მიმართებაა. დრო ცვლის სამყაროსთან დამოკიდებულების ხასიათს, რაც ზმნათა დროის ფორმებში აისახება: „მიყვარდა შებმა“ — „სად შემიძლია გებრძოლო“. პირველი ექვს-

ტაბედიის დრამატიზმის საფუძველი დროის მსვლელობის ტრაგიკული აღქმაა მოკვდავი სუბიექტის პოზიციიდან, ობიექტური დროში სუბიექტის მიერ საკუთარი დისპარმონიის შეტანა.

ლექსის დასკვნით ორტაბედში გამოსახულია ობიექტურად არსებული დრო, დრო, როგორც ასეთი. სუბიექტი, რომელიც დომინირებს წინარე მონაკვეთში („მე მიღალატეს“, „ვამჩნევ მე“, „მე მიყვარდა“), ამ სტრიქონებში ქრება. გარდა ამისა, სიტყვა „სიცილი“ ფრაზაში „წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან“ აღწერილი სიტუაციის ტრაგიკულ განწყობილებასთან კონტრასტს ქმნის.

კონტრასტი ყველაზე უფრო თვალსაჩინოა ევფონიურად. დროის არსებობის ორ, დიამეტრალურად განსხვავებულ ფორმას ლექსში ევფონიური სტრუქტურა მიჯნავს. სუბიექტის მიერ შემოტანილი დისპარმონიის საპირისპიროდ ობიექტური დროის შინაგანი მთლიანობა და ურღვევი ერთიანობა ბგერითს პარმონიაში არის განსახოვნებული...

„მეტყველ ბგერის“ აზრის ამოსაკითხავად აუცილებელია ამ ესთეტიკური და პოეტიკური პრინციპების გათვალისწინება, რომლის რეალიზაციასაც ლექსი წარმოადგენს. ასე მაგალითად, სიმბოლიზმის ესთეტიკურ კონცეფციაზე პროცირების გარეშე, ალბათ, შეუძლებელი იქნება ორიენტირება გალაკტიონის ისეთი ორკესტრული ლექსის „მიკროსამყაროში“, როგორიცაა „Voiles“:

საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების,
სადაც რომ იმალება, იაგუნდი, ლალები!
საიდუმლო მღერალი, კიდევ მრავალფერ ალით:
ასეთია მფარველი — საყვარელი თვალები!

საიდუმლო ალები! ისევ მომეძალება
უმიზეზო წვალება და ლურჯი მწვერვალები!
ვარსკვლავებით მწირველი, ლოცვა — გასაკვირველი,
ასეთია პირველი ტრფობის ინტერვალები!

სერაფიმთა ბაგეზე უნაზესი, ფაქიზი...
რაინდობად მაქვსზე შორით უმხურვალესი!
საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების,
სადაც რომ იმალება შორეულთა ალერსი!

ქრება ქარში შანდალი (ოცნება შარშანდელი)
და თამაშში მანდილის ქრიან თებერვლები!
საიდუმლო ალები! ისევ დამევალება
უმიზეზო წვალება და ლურჯი მწვერვალები!

გალაკტიონის ეს ლექსი სიმბოლისტური ხასიათისაა. ნაწარმოების სათაური „Voiles“ — „ვუალები“, „პირბადეები“ გარკვეულწილად მიგვანიშნებს პოეტურ ჩანაფიქრზე. გავიხსენოთ ვერლენის „პოეტური ხელოვნება“, რომელშიც პოეზიის თემატიკის ჩამოთვლისას „ვუალიც“ არ არის დავიწყებული:

To — взор прекрасный за вуалью,
To — в полдень задрожавший свет...

სიტყვა „ვუალი“ სიმბოლისტი პოეტისათვის უკვე შინაგანად საინტერესო სახეა. ვუალი ფარდაა, რომლის მიღმა სხვა, ჩვენთვის უცნობი სიცოცხლე გამოკრთის. იგი სახესიმბოლოა იმ უხილავი ფარდისა, ამერ და იმერ სამყაროებს რომ აცალკევებს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ პოეტი სიტყვას გაუცხოურებული ფორმით წარმოგვიდგენს. სიმბოლიზმის ცნობილი მკვლევარი ვ. პოფმანი უცხო სიტყვათა გამოყენების გამო წერს: „რამდენადაც გაუგებარია, ან ნაკლებად გასაგები ეს სიტყვები, იმდენადვე განსაკუთრებული „მუსიკალური“ ექსპრესიის მქონეა მათი უცნობი ფონეტიკური სახე, ბგერითი მხარე, ხოლო სემანტიკა ფართო და საიდუმლო“.

ლექსის სათაურში შემჩნეული ტენდენცია უფრო საგრძნობია ნაწარმოების სახეობრივ სისტემაში. მთელი ლექსი რაღაც იდუმალზე, შორეულზე მინიშნებით სუნთქავს. დავაკვირდეთ სახეებს: „საიდუმლო ალები“, „ზღვათა იდუმალება“, „საიდუმლოდ მღერალი“, „უმიზეზო წვალება“, „შორეულთა ალერსი“... ეს „საიდუმლოება“ თითქოს რეფრენად გასდევს ლექსს, იქმნება მინიშნებათა მთელი სისტემა. სახეები მუსიკალურად დენადია. ისინი არ გადმოგვცემენ რაიმე კონკრეტულ სურათს, ან აზრს, არამედ გვიქმნიან განუსაზღვრელ მუსიკალურ განწყობილებას, ასოციაციათა ამოქმედების ფართო ასპარეზს. მაგრამ ლექსის საერთო სტრუქტურაში წარმარ-

თველი როლი მაინც ევფონიას ეკუთვნის. სახე-სიმბოლო „ვუალი“ პოეტურ ტექსტშია „განფენილი“. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტში ეს სიტყვა ერთხელაც არ არის ნახსენები, დომინანტური, ევფონიური „ალ“ კომპლექსი, აღებული სიტყვიდან „ვუალ“, ყველგან პირბადეთა ნელ მიმოხვრას გვავრძნობინებს; გალაკტიონის ეს ლექსი თითქოს მინიშნებათა ორმაგ სისტემას ემყარება: განმეორებადი „ალ“ კომპლექსი და ყინებით გვახსენებს ძირითად სახე-სიმბოლოს — „ვუალი“ ხოლო ეს უკანასკნელი თავისი არსით უკვე მოიცავს შეფარულის, მიღმა არსებულის შინაარსს.

„მეტყველი ბგერა“ სიმბოლისტურ პოეტურ სისტემაში გადმოგვცემს „საიდუმლო აზრებს“, რომლის სიტყვიერი გამოხატვა სიმბოლისტებს შეუძლებლად მიაჩნდათ. „ყოველი ბგერა ცოცხალი არსებაა, ყოველი ბგერა მაცნეა“, — წერდა კ. ბალმონტი.

ყოველი ალიტერაციისა თუ ასონანსის გაშიფვრა, ცხადია, არ მოხერხდება. საქმე ისაა, რომ პოეტური აღქმა, რომელიც წინ უსწრებს ნაწარმოების შექმნას, სრულად ვერ აისახება სიტყვიერ ქსოვილში, გრძნობის ყოველი ნიუანსის ენობრივი გაფორმება არ ხერხდება. რომანტიკოსთა პოპულარული დებულება, რომ „მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“, ანარეკლია რეალური წინააღმდეგობისა გრძნობის განსაკუთრებულობასა და სიტყვის ზოგადობას შორის. შემოქმედებით პროცესში პოეტი მხატვრული აღქმის ზოგიერთ მომენტს, რომელიც ტექსტში სიტყვიერად არ ფიქსირდება, ბგერებს უკავშირებს. „ენა არა მაქვს მჭევრი, ნება მომეცე ბგერის“, — ამბობდა გალაკტიონი. ბგერები იძენენ მნიშვნელობას, ისინი პოეტური აღქმის რომელიმე მომენტს გამოსახავენ. მიუხედავად ამისა, ბგერათა მნიშვნელობის მიგნება და გამოვლენა, ფაქტიურად, მიუღწეველი ხდება, იმდენად სუბიექტურია და ინტრაინდივიდუალური ბგერისა და აზრის დაცავშირება ლექსში.

ევფონიის აზრობრივი მნიშვნელობის დადგენა მხოლოდ იმ შემთხვევებში მოხერხდება, როცა მას სალექსო სისტემისათ-

ვის სტრუქტურული ღირებულება აქვს. სხვა შემთხვევაში მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ფონიკა პოეტური აღქმის რომელიმე მომენტთან არის დაკავშირებული. ძალიან იშვიათად, გამონაკლისის სახით, ამგვარი დაკავშირების პროცესსაც შეიძლება მივადევნოთ თვალი. კ. ჩუკოვსკის გადმოცემით, ა. ბლოკმა პოემა „თორმეტნის“ წერა შუა ადგილიდან დაიწყო:

Ужъ я ножичком
Полосну, полосну!..

ეს უცნაური ფაქტი თვითონ პოეტმა იმით ახსნა, რომ ორი „Ж“ პირველ სტრიქონში ერთობ გამომსახველად ეჩვენა.

პოეტის გამონათქვამზე დაყრდნობით ჩვენ სრული უფლება გვაქვს განვაცხადოთ, რომ განმეორებადი „Ж“ ბგერა სტრიქონს განსაკუთრებულ გამომსახველობას აძლევს. მაგრამ ჩვენ გვაქვს მეორე ძალიან საინტერესო ცნობაც, რომელიც ამ საკითხს სხვაგვარ განათებას აძლევს.

ა. ბელი თავის მოგონებებში აღნიშნავს, რომ „თორმეტნის“ შექმნას წინ უსწრებდა და წერის პროცესშიც თან სდევდა რაღაც ბუნდოვანი, შემამოფოთებელი ხმიერება. თვითონ ბლოკი ამ ხმიერებას ახასიათებდა, როგორც ფიზიკურად შესაგრძნობ, დიდ, შენივთულ ხმაურს, ძველი სამყაროს ნგრევით გამოწვეულ ხმაურს.

ამ ორ ფაქტს შორის მიმართების დამყარება ძნელი არ არის. როგორც ჩანს, ხმაურმა, რომელიც მოუცილებლად თან სდევდა პოეტს, თავისი პირველი გამოხატულება ალიტერირებულ „Ж“ ბგერაში პოვა. პოეტური აღქმის მნიშვნელოვანი კომპონენტი ევფონიურ მომენტს დაუკავშირდა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ა. ბლოკი ამ ხმაურს ასოციაციურად ძველი სამყაროს ნგრევის ხმაურს უკავშირებდა, შეიძლება ითქვას, რომ განმეორებადი ბგერა „Ж“ გარკვეულ შინაარსს იძენს: იგი პოეტურ წარმოსახვაში არსებული იმბულისის მატერიალიზაციას ახდენს, ეპოქისეული გარდატეხის გამომხატველია.

გ. ტაბიძის ლექსში „შემოსილნი გამჟვირვალე ბლონდებით“ ევფონიური მოწესრიგების თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს ორტაეპედი:

ტყდება გული, ერთხელ გაიბზარა რა.
არარა. ბედს ჩემთვის არ აქვს არარა.



ამ სტრიქონებში გაბმულად მეორდება „რა“ კომპლექსი. ევფონიის სემანტიკის ძიება კონტექსტის ფარგლებში არაფერს გვაძლევს, ამიტომ უნდა დავუშვათ, რომ ბგერათა კომპლექსი პოეტური აღქმის რომელიმე კომპონენტთან არის დაკავშირებული.

გალაკტიონის ლექსებში „რა“ კომპლექსის გამეორება რამოდენიმეჯერ მატარებლის ხმაურს უკავშირდება:

ბუჩქს შარფივით ბოლს ორთქმავალი ჰფენს
და გაისმის თან: რა-რა-რა-რა, ძინ.

ან კიდევ:

მესმის რულში, ერთხელ გაიბზარა რა,
მატარებლის: რა-რა-რა-რა, რა-რა-რა.

უკანასკნელი ნიმუში მეტისმეტად ახლოა ჩვენთვის საინტერესო სტრიქონებთან. შდრ.:

ტყდება გული, ერთხელ გაიბზარა რა...
მესმის რულში, ერთხელ გაიბზარა რა...

სიახლოვე მით უფრო თვალსაჩინოა, რომ კონტექსტის მიხედვით პოეტი ორსავე შემთხვევაში სიკაბუკის დღეებს იგონებს. კვლავ შევადაროთ:

შემოსილნო გამჟვირვალე ბლონდებით,
ყრმობის ქარნო, ნეტა რად მაგონდებით?..

ყველაფერი სიზმარივით გაოავდა,
რასაც გული სიყრმით დამიხატავდა.

ეს ტექსტობრივი და შინაარსობრივი მსგავსება გვაძლევს საფუძველს ვიკითხოთ: ხომ არ არის საძიებელ შემთხვევაშიც „რა“ მატარებლის ხმაურის გამომხატველი, რომელიც პოეტის წარმოსახვაში საკუთარი „უბედობის“ განცდასთან ასოცირდება?

ლექსის გარიანტული წაკითხვა მხარს უჭერს ამ ვარაუდს:

ვარსკვლავების ფერფლი ცას შელევია,
მესმის სულში მწარე, ყრუ ელეგია —
მატარებლის რა-რა-რა-რა, რა-რა-რა...
არარა ბედს ჩემთვის რა-რა, არა რა.



შემოქმედებითი პროცესის საწყის ეტაპზე მატარებლის ხმაურის ასოცირება პოეტის „სულის ელეგიასთან“ აშკარაა. შემდგომში მატარებლის სახე იკარგება; სამაგიეროდ, პოეტი ინარჩუნებს ხმიანობას „რა, რა“, რომელიც მის წარმოსახვაში მატარებლის ხმაურსა და სულიერი სიმართლის განცდას აერთიანებს. „რა“ კომპლექსი პოეტური აღქმის მნიშვნელობის მქონე ელემენტია, პოეტისათვის მას განსაზღვრული აზრობრივი დატვირთვა აქვს...

1973 წ.

„ივლისისფერი ყინვის თასებით“

გალაკტიონის ცნობილი ლექსი „ალეგები თოვლში“ ასე იწყება:

დაათრობს მთვარე თოვლიან ალევებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით!

თავისი უჩვეულობით განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მეტაფორული სახე „ივლისისფერი ყინვა“. ამ ტროპის გაშიფვრა მეტაფორის ზოგადი სტრუქტურის გათვალისწინებით თითქოს სიძნელეს არ უნდა წარმოადგენდეს. საჭიროა მეტაფორის გადატანითი მნიშვნელობის დადგენა კონტექსტის მიხედვით, რაც ტროპით ნაგულისხმევი მსგავსების აღმოჩენამდე მიგვიყვანს. მაგრამ „ივლისისფერი“ არამცთუ გადატანითი მნიშვნელობით, არამედ პირდაპირი მნიშვნელობითაც უკიდურესად ბუნდოვანია. მკვლევარები მიუთითებენ:

„ივლისისფერს“ ჩვენ შეგვიძლია შევუფარდოთ „ნათელი“ „გამჭვირვალე“, „მცხუნვარე“, „მომხიბვლელი“ და ა. შ. თუ ასეთი „ნივთიერი“ მსჯელობით მივეუდგებით ამ სიტყვის მნიშვნელობის ამოცნობას, არაფერი გამოგვივა. უფრო მეტიც, „ივლისისფერი ყინვის თასები“ — ეს წინადადება მთლიანად აბსურდად მოგვეჩვენება“ (აკ. ვასაძე).

„საეჭვოა, რომ „ივლისისფერის“ სავარაუდო სინონიმური მნიშვნელობის ძიებამ რაიმე ხელშესახები მოგვცეს, რადგანაც სიტყვის საწყისი მნიშვნელობა დროის აღმნიშვნელია და არა ფერის“ (რ. ბურჭულაძე).

მეტაფორის ამოცნობის ტრადიციულ გზას ჩიხში შევყავართ. ასეთ ვითარებაში თითქოს ისღა დავგრჩენია, რომ ხელი ავიღოთ ტროპის გახსნაზე, დავჯერდეთ მხოლოდ მისი უჩვეულო ემოციური ეფექტის კონსტატირებას.

ჩვენს კრიტიკაში შენიშნულია, რომ ლექსის პირველი ნაბეჭდი ვარიანტი (კრებული „სხივი“, 1916 წ.) ძირითადი ტექსტისაგან განსხვავებულ წაკითხვას იძლევა:

როდესაც მთვარე თოვლიან ალგებს
ათრობს ცისფერი ყინვის თასებით...

ე. ი. „ივლისისფერი ყინვის“ პირველსახე იყო „ცისფერი ყინვა“. ამ ფაქტის საფუძველზე გამოითქვა საინტერესო მოსაზრება, რომ „ივლისისფერი“ წარმოადგენს „ცისფერის“ ტრანსფორმირებულ სახეს. რა გზით ხორციელდება აღნიშნული ტრანსფორმაცია?

გალაკტიონის ლექსი მხედველობითი და სმენითი ასოციაციების ერთობლიობას ემყარება. პოეტისათვის მნიშვნელოვანია არამარტო სიტყვის სემანტიკა, არამედ მისი მუსიკალური გაუმსახველობაც.

„ივლისისფერი“ ტონალურად ერთ ხმოვანზეა აგებული („ი“). სინესთეზიურ ხელოვნებაში კი ეს ხმოვანი ძირითადად ცისფერი ფერის აღმნიშვნელია. თვალსაჩინოა წმინდა აკუსტიკური მსგავსებაც: „ივლისისფერი-სისფერი-ცისფერი“ (რ. ბურჭულაძე).

ამ არგუმენტაციის მიხედვით სახის ტრანსფორმირება სინ-



ესთეზიით არის მოტივირებული. „ცისფერი“ უკავშირდება „ი“ ხმოვნის მეორად შეგრძნებას. „ი“ ხმოვნის ტონალობაზე და „ცისფერის“ ჟღერადობის სრული ათვისების საფუძველზე იქმნება ტრანსფორმირებული სახე — „ივლისისფერი“. პოეტისათვის „ივლისისფერი“ თავისი „ი“ ტონალობით ასოციაციურად „ცისფერის“ ფეროვნებასაც ინარჩუნებს და მის მუსიკალურ ფორმასაც.

ეს საინტერესო მოსაზრება დამარწმუნებელი იქნებოდა, რომ მას საფუძვლად არ ედოს უაღრესად სუბიექტური მოვლენა — სინესთეზია, კერძოდ, მისი ერთი სახეობა — ე. წ. „ფერადი სმენა“. მტკიცება იმისა, რომ „ი“ ხმოვანი სინესთეზიურ ხელოვნებაში უმთავრესად ცისფერს უკავშირდება, სინამდვილეს არ შეეფერება. თუ, მაგალითად, ა. ვ. შლეველიძისათვის „ი“ მართლაც ცისფერია, პიუგო მას თეთრად აღიქვამს, ხოლო ი. გრიმისა და რემბოსათვის ეს ხმოვანი წითელია. მეცნიერული დაკვირვებანიც წინააღმდეგობრივ შედეგებს იძლევა. კლაპარედის სტატისტიკით „ი“ უპირატესად წითელია, ფენერის მონაცემებით — ყვითელი, ხოლო ბლეილერისა და ლემანის გამოთვლებით — თეთრი. ცალკეულ მწერალთა მიერ ერთი და იმავე ხმოვნის სხვადასხვა ფერთან დაკავშირება მიუთითებს, რომ საქმე გვაქვს სუბიექტურ კონცეფციასთან, რასაც ექსპერიმენტული მონაცემებიც ადასტურებს.

მართალია, გალაკტიონის ლექსებში („მერი“, „გზაში“) გვხვდება ლიტერატურული სინესთეზიის ორიოდ ნიმუში, მაგრამ ეს არ იძლევა იმის თქმის საშუალებას, რომ პოეტს „ფერადი სმენა“ ჰქონდა.

შექმნილ სიტუაციაში ბუნებრივად გვებადება კითხვა: რატომ შეცვალა გალაკტიონმა „ცისფერი“? მიუთითებენ, რომ პოეტს ამ პერიოდის ლექსებში ისე ხშირად აქვს გამოყენებული „ცისფერი“, რომ არ შეიძლება არ ეგრძნო ამ სიტყვის გაუფასურების ზღვრამდე მისვლა. ჩავუღრმავდეთ ასეთ ახსნას. „ცისფერი“, მართლაც, ძალიან ხშირად იხმარება გალაკტიონის ლექსებში, მაგრამ მხატვრული ხერხი დამოუკიდებელი რეალობა კი არაა, არამედ მიმართებაა ლექსის სხვა კომპონენტებთან. ცალკე აღებული სიტყვა „ცისფერი“ მხატვრულად ნეიტრალურია, მისი პოტენციური შესაძლებლობანი კონ-

ტექსტში მეღაენდება. კონტექსტს შეუძლია არაჩვეულებრივად შეზღუდოს სიტყვა, წინ წამოსწიოს მხოლოდ ერთი განსაზღვრული ნიშანი, მაგრამ, ამავე დროს, განუზომლად გააფართოვოს სიტყვის ფარგლები, დაუკავშიროს მას მრავალრიცხოვანი ასოციაციების წყება. „ცისფერი“ სხვადასხვა სემანტიკურ გარემოში, სხვადასხვა საგნებთან ურთიერთობაში ყოველთვის ახალ აზრობრივ და ემოციურ ნიუანსებს იძენს. ქვემოთ მოტანილ მაგალითებში „ცისფერი“ სხვადასხვა პოზიციაში გვხვდება და ამის გამო მისი მხატვრული ზემოქმედება ყველგან ინდივიდუალურია: „ბალი ედარება ცისფერ მოგონებას“, „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“, „ველად ყრია ლურჯი კომში და ცისფერი ატამი“, „ეს არის სული, დამწყვდეული ცისფერ ბადეში“, „და სადამო მდინარის გახელილი ცისფერად“. ნათქვამს ისიც უნდა დაემატოს, რომ გალაკტიონს არასდროს უარუყვია „ცისფერი“ და შემდგომშიც ამ ფერის ერთგული დარჩა.

ჩვენს წინაშე ისევ თავდაპირველი კითხვა დგას: როგორ ავხსნათ „ივლისისფერი ყინვა“?

სანამ ამ კითხვაზე ვუბასუხებდეთ, საჭიროა შევისწავლოთ ლექსის მხატვრული სისტემა, შემდგომ კი ცალკეულ ელემენტებზე ვიმსჯელოთ ამ სისტემიდან გამომდინარე და მასთან მიმართებაში.

ლექსის დასაწყისი ზამთრის ღამეული პეიზაჟის პოეტურ ფიქსაციას წარმოადგენს. მხატვრულ სახეებში გარდაქმნილი ემპირიული სინამდვილე ისეა მოწოდებული, რომ ლექსის მაორგანიზებელი „მეს“ მიმართება ობიექტივირებული მოვლენებისადმი შენიღბულია: „მეს“ მოჩვენებითი ნეიტრალობა თხრობითი ინტონაციით არის ხაზგასმული:

დაათრობს მთვარე თოვლიან ალგებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით!
სითეთრე შვენის მაღალ მწვერვალებს,
ვით სასძლოს ფარჩა და ალმასები.
მოკრიალებულ ჰაერში ოდეს
გულცივად ბრწყინავს ფარჩა ნათელი...

ამ მომენტიდან „მე“ სააშკარაოზე გამოდის და თან მოაქვს



დაძაბული, ემფატიკური ინტონაცია, რომელიც „მეს“ შინაგან მღელვარებას შეესაბამება. იქმნება ლექსის ინტონაციური მწვერვალი:

ოჰ, ნეტავი არ შეირხოდეს
გადაზნექილი სიზმრების წელი!

მხატვრული სახის თავისებურება (სიზმრის „გასაგნება“, პლასტიკური პოზა — „გადაზნექილი სიზმრების წელი“) და თვალშისაცემი ემფატიკურობა საჩინოს ხდის ამ ორი სტრიქონის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ლექსის სტრუქტურაში. მკითხველი ცდილობს გაერკვეს, რა იგულისხმება აქ — ზამთრის პეიზაჟის სიზმარეული აღქმა, თუ რეალობას მოწყვეტილი პოეტური ხილვა. ლექსის მომდევნო სტრიქონები ცხადყოფს, რომ პოეტური სიზმარეთი რეალობის ანარეკლი კი არ არის, არამედ მინიშნებაა შორეულ, უცნობ სამყაროზე:

მკრთალი ვარდები დასცვივა ხელებს,
ჩამოიშლება შუქი — პირბადე
და უცნობ ღამის შორ საკურთხეველს
უნდა ვუხმობდე განთიადამდე.

ლექსის დასკვნითი ოთხტაბედი პოეტური ინტერპრეტაციაა ცნობილი სიმბოლისტური დევიზისა: „A realibus ad realiora“ — „რეალობიდან ზერეალობისაკენ“:

დგას გაყინულთა ოცნებათ კრება:
მთა თეთრი, როგორც მაღალი რაში...
და უჩვევ ნათელს ეაღვრსება
ჩვეულ სიცივის მძინარებაში.

ჩვენს წინაშეა კონცეფცია: ემპირული სინამდვილე („ჩვეული სიცივე“) — ირეალური ქვეყანა („უჩვევი ნათელი“). სამყაროს ერთიანობის აღდგენა ხდება ობიექტური სინამდვილისა და პოეტის სუბიექტური ხილვების შერწყმით — ჩვეული სიცივიდან უჩვევი ნათელისაკენ.

ამრიგად, ლექსის მხატვრულ სისტემაში რეალიზებულია სამყაროს სიმბოლისტური მოდელი. ამ თვალსაზრისით, ლექსის

პირველი სტრიქონები მხოლოდ ზამთრის ღამეული პეიზაჟის ფიქსაცია როდია, როგორც ანალიზის საწყის სტადიაზე გვეგონა, არამედ ირეალური ქვეყნის იდუმალებათა ახარეკლიც. ლექსის საერთო ხასიათი უფლებას გვაძლევს „ივლისისფერი ყინვა“ განვიხილოთ სიმბოლისტური პოეტიკის ფარგლებში.

დავუკვირდეთ „ივლისისფერი ყინვის“ პირველ ვარიანტს — „ცისფერი ყინვა“. ეპითეტი „ცისფერი“ ორგანულად ეთვისება „ყინვის“ ფეროვნებას, ამიტომ მსაზღვრელ-საზღვრულის ასეთი დაკავშირება გამართლებულია ლოგიკურადაც და ემოციურადაც. „ცისფერი“ უშუალოდ ასახელებს ყინვის ფერს, ხოლო „ცისფერი ყინვა“ საგანთა რეალურ ურთიერთობას ასახავს. მაგრამ ამ შემთხვევაში გალაკტიონისათვის მთავარია არა რეალურ ურთიერთობათა კობირება, არამედ ირეალურ, მიღმა სამყაროზე მინიშნება. „ცისფერი ყინვა“ იცვლება „ივლისისფერი ყინვით“.

„ივლისისფერი“ სიმბოლისტური სიტყვათქმნადობის საინტერესო ნიმუშია. ა. ბელის მიხედვით, სიტყვათქმნადობის უმაღლესი სტადია არის ალუზიის, მინიშნების სტადია, როცა ორი საგნის შეჯახებით იქმნება ახალი, მესამე საგანი. „ივლისისფერი“ ორი სიტყვის („ივლისი“, „ფერი“) შეერთებით არის მიღებული. შემადგენელ ნაწილებს თავისთავადი ლექსიკური მნიშვნელობა აქვთ: „ივლისს“ უკავშირდება დროის გაგება, „ფერს“ — ფეროვნება. ამ სიტყვათა სემანტიკურ ველებს არ გააჩნიათ არც ერთი შემხები წერტილი, ამიტომ მათი გაერთიანება კომპოზიტად („ივლისისფერი“) ხორციელდება საგნობრივ და კაუზალურ მნიშვნელობათა იგნორირების გზით. ამის გამო „ივლისისფერი“ კიდევ არის ფერი და არც არის ფერი, იგი დროს არ აღნიშნავს, მაგრამ ასოციაციურად მაინც ინარჩუნებს დროის წარმოდგენას. მდგრადი ლექსიკური მნიშვნელობის ნაცვლად წინა პლანზე გამოდის ლექსიკური შეფერილობა და მასთან დაკავშირებული ასოციაციები. „ივლისისფერს“ „ივლისთან“ დაკავშირებული წარმოდგენებით დიხონანსი შეაქვს ფრაზის სემანტიკაში, ხოლო „ყინვასთან“ მიმართებაში იგი ალოგიზმს ქმნის. ამ ალოგიზმის ახსნა შესაძლებელი ხდება სიმბოლისტური პოეტიკის ფარგლებში. სიმბოლისტები არ გაურბიან ყველაზე თვალშისაცემ შეუსაბამო-

ბასაც კი, ოღონდ საჭირო განწყობილება შექმნან, ოღონდ ირეალურ არსებობაზე მიაწიწონ. „ივლისისფერი ყინვა“ სიმბოლისტურ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული კატაქრეზის საინტერესო ნიმუშია. ვ. ჟირმუნსკი, რომელმაც სპეციალურად შეისწავლა ეს ხერხი ალექსანდრ ბლოკის შემოქმედებაში, მიუთითებს, რომ ბლოკი არ გაუბრბის ლოგიკურ წინააღმდეგობას სიტყვების რეალურ, საგნობრივ შინაარსთან. პოეტი თითქოს განზრახ უსვამს ხაზს შეუსაბამობას, რათა შექმნას ირაციონალურობის, ზერეალურობის, ფანტასტიურობის შთაბეჭდილება.

მაშასადამე, „ცისფერის“ შეცვლა „ივლისისფერით“ გამოდინარეობს ლექსის საერთო ჩანაფიქრიდან: რეალური ურთიერთობის ამსახველ „ცისფერ ყინვას“ ცვლის „ივლისისფერი ყინვა“, როგორც გამონაკრთომი ირეალობისა.

როგორც მიუთითებენ, „მეორე წიგნზე მუშაობის დროს გალაკტიონი ეუფლება მოვლენათა გასაიდუმლოების ხელოვნებას და ამას თავის შემოქმედებით პრინციპად ხდის. ადრე დაწერილ ლექსებს იგი ამ თვალსაზრისით ასწორებს კიდევ („მერი“). ზოგიერთი ლექსის რედაქციულ სხვაობაზე დაკვირვება ნათელყოფს, აგრეთვე, ერთ საინტერესო გარემოებას. ლექსის პირველ ვარიანტს, როგორც რეალურ შთაბეჭდილებათა უშუალო ანარეკლს — უფრო მეტად ეტყობა კონკრეტულ სინამდვილესთან სიახლოვე; სახეები უფრო საგნობრივი და ხელშესახებია. როცა პოეტი მეორედ და მესამედ უბრუნდება ლექსს, მაშინ, სადაც კი შესაძლებელია, მთლიანად სპობს კვალს რეალური შეგრძნებისას, რომელთაც მას პირველი შემოქმედებითი ბიძგი მისცეს“ (აკ. ხინთიბიძე).

„ალგები თოვლში“ რომ შევადაროთ მის პირველ ვარიანტს — „ალვის ხე თოვლში“, ვნახავთ, რომ აქ სწორედ ზემოაღნიშნული ტენდენციაა გატარებული. საგნები კარგავენ მატერიალურობას, კონკრეტულობას და განყენებულ, აბსტრაქტულ სახეებად გარდაიქმნებიან. შევადაროთ:

შვენის ბეჭედი ალვის მწვერვალებს...

სითერთე შვენის მაღალ მწვერვალებს...

გადაზნექილი ალვის ხის წელი...

გადაზნექილი სიზმრების წელი...



სათაურის ძიებაც ამ ტენდენციას ადასტურებს: „სახალ-
წლო“, „ზამთრის ღამე“, „ალვის ხე თოვლში“, და ბოლოს „ალ-
ვები თოვლში“.

საინტერესოა კიდევ ერთი დეტალი, უშუალოდ დაკავში-
რებული ჩვენთვის საინტერესო მხატვრულ სახესთან. ლექსის
პირველი ორი სტრიქონი სამი რედაქციითაა ცნობილი:

თოვლით დაფარულ ველებს და ქალებს
მთვარე ანათებს ბრწყინავენ მთები.
(ავტოგრაფი)

როდესაც მთვარე თოვლიან ალვებს
ათრობს ცისფერი ყინვის თასებით.
(1916 წ.)

დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით.
(1919 წ.)


სხვაობა პირველ და უკანასკნელ ვარიანტებს შორის კარგად
მიუთითებს იმ ცვლილებაზე, რაც სამყაროს მხატვრული ათვის-
ების პროცესში მოხდა. ვიზუალური აღქმა, ემპირიული ასახ-
ვა ადგილს უთმობს შინაგან პოეტურ ხილვას, გართულებულ
მეტაფორულ აზროვნებას.

ყველა ეს ფაქტი უფლებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ
ჩვენთვის საინტერესო მხატვრული სახე იცვლება ლექსის სა-
ერთო ჩანაფიქრის კვალობაზე და ეს ცვლილება შეესაბამება
ამ პერიოდში (1915-1919 წწ.) არსებულ ტენდენციებს. აქ
უკვე დაისმის კითხვა, რატომ ჩნდება მაინცდამაინც ფორმა
„ივლისისფერი“?

ჩვენი აზრით, აღნიშნული ფორმის შექმნაში განსაკუთ-
რებული მნიშვნელობა აქვს სმენით ფაქტორს, იმ მუსიკალურ
გარემოს, რომელშიც მოქცეულია „ივლისისფერი“. ამ თვალ-
საზრისით საინტერესოა „ივლისისფერის“ მიმართება საზღე-
რულ სიტყვასთან — „ყინვის“. ფორმა „ყინვის“ „ი“ ტონა-
ლობაზეა აგებული. „ივლისისფერის“ „ი“ ტონალობა საზღე-
რული სიტყვის ტონალობას უთანხმდება; საერთოა აგრეთვე
თანხმოვანი „ვინი“.

მაგრამ არის ეს საკმარისი ჩვენი თეზისის გასამართლებლად? არა, რადგან ამ პირობებს სავსებით აკმაყოფილებს „ივლისისფერიც“, რომელიც როგორც მინიშნების ხასიათით, ისე მეტრულად და ტონალურად ანალოგიურია „ივლისისფერისა“. ამ უკანასკნელი ფორმის მთელი უპირატესობა ისაა, რომ იგი თავის „ვლ“ კომპლექსით უკავშირდება წინმავალი ტაეპის ბოლო სიტყვას — „აღვებს“. იქმნება შესანიშნავი მუსიკალური გადასვლა: „თოვლიან აღვებს ივლისისფერი...“ ორივე სტრიქონი გაუმჯობესებას განიცდის ევფონიურად. თავდაპირველი ტექსტიდან ამოვარდება სიტყვა „როდესაც“, რომელსაც თავისი ფონიკით დისონანსი შეაქვს საერთო ჟღერადობაში. მის ადგილს იკავებს ფორმა „დაათრობს“, რომელიც ბგერით კავშირს ამყარებს მომდევნო სიტყვებთან: „დაათრობს მთვარე თოვლიან...“, აძლიერებს მთელი პირველი სტრიქონის „ა“ ტონალობას: „დაათრობს მთვარე თოვლიან აღვებს“. „ივლისისფერის“ ჩასმა „ათრობს“ ფორმის მაგივრად და „ცისფერის“ ამოღება, რომელსაც საზღვრულ სიტყვასთან („ყინვის“) ბგერითი კავშირი არა აქვს, არამარტო აძლიერებს მთელი ტაეპის „ი“ ტონალობას — „ივლისისფერი ყინვის თასებით“, არამედ თავისი „ვლ“ კომპლექსით უთანხმდება წინმავალ „თოვლიან აღვებს“. „ა“ ტონალობიდან ჰარმონიულად გადავდივართ „ი“ ტონალობაზე.

„ივლისისფერის“ შექმნაში რომ დიდი მნიშვნელობა აქვს „აღვებს“, ამას მხარს უჭერს ერთი დაკვირვება. „აღვა“ გალაკტიონის საყვარელი სიტყვა-სახეა. პოეტი მარტო ალვის ტანადობით კი არ არის მოხიბლული, არამედ სიტყვა „აღვის“ შინაგანი მუსიკითაც. როგორც გადმოგვცემენ, გალაკტიონი ხშირად იმეორებდა: ყოველ საგანს გააჩნია თავისი მუსიკა. ჭეშმარიტი შემოქმედი სწორედ ამ მუსიკას ეძებს, და თუ აღმოაჩინა ის, მაშინ ლექსი მშვენიერი გამოვაო. პოეტს, რომელსაც ეს თვისება არ ახასიათებს, არ არის პოეტიო. თუ ლექსების პირველ კრებულში (1914 წ.) „აღვას“ ჯერ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არა აქვს მოპოვებული და მხოლოდ ატრიბუტის როლში გამოდის (აღვის ხე, აღვის ტანი, აღვის ხეივანი, აღვის მწვერვალი...), მისი მუსიკა ჯერ მიკვლეული არ არის და თუ გამოკრთის, შემთხვევითი ხასიათისაა, შემდ-



გომ ხანებში უკვე გაბატონებულია „აღვა“. პოეტმა მიაგნო საგნის მუსიკას და სადაც კი ხმარობს „აღვას“, იგი უმეტესად მუსიკალურად მოტივირებულია. აქ შეიძლება გავიხსენოთ „აღვა მწვერვალსა ხრის“, ლექსი „ავდრის მოლოდინში“, რომლის მთელი მონაკვეთი, სადაც „აღვა“ დომინირებს, მისი მუსიკით არის გაჟღენთილი, ანდა ცნობილი სტრიქონები: „და დედოფალი აღვა ელვამ დალუნა ცივმა“, სადაც ტაეპიდან ტაეპზე ზუსტად ისეთივე გადასვლა გვაქვს, როგორც ჩვენთვის საინტერესო შემთხვევაში...

ფაქტორები, რომლებიც განაპირობებენ „ივლისისფერი“ შექმნას და რომლებიც ჩვენ განცალკევებულად განვიხილეთ, შემოქმედებით პროცესში, ცხადია, ერთობლივად მოქმედებენ. გალაკტიონი ფიქრობს რეალური ურთიერთობა შეცვალოს მიწისფერებით. იგი უარს ამბობს „ცისფერზე“, მაგრამ სურს შეინარჩუნოს ფერის ნიუანსი. ამ დროს მას „თოვლიანი აღვის“ მუსიკა უკარნახებს ფორმა „ივლისის“, რომელიც უერთდება ფერს და პოეტისათვის იდეალურ ვარიანტს ქმნის.

1972 წ.

II.

დღიბერი ჟიზიანი თუ ნიკოლოზ ბარათაშვილი?

პროფ. ვლ. მახარაძე თავის წერილში „უნდა დაზუსტდეს“ („ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, 1973, № 1) მიზნად ისახავს გაარკვიოს, ვის უძღვნა ა. წერეთელმა „განთიადი“. მკვლევარი არ ეთანხმება ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში განმტკიცებულ აზრს, რომლის თანახმად ლექსი დიმიტრი ყიფიანს ეძღვნება, და ცდილობს დაამტკიცოს, რომ აკაკის ლირიკული შედევრი ნიკოლოზ ბარათაშვილისადმი ა მიძღვნილი. ასეთივე თვალსაზრისი უფრო ადრე პროფ. ი. ბოცვაძემაც წამოაყენა (გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1956, № 3).

რას ეფუძნება ვლ. მახარაძის მტკიცება?

1. მკვლევარი წერს: „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების 1892 წლის 9 ოქტომბრის სხდომაზე, რომელსაც ი. ჭავჭავაძე ხელმძღვანელობდა, საბოლოოდ გადაწყდა, რომ ქართლის ბედზე აცრემლებული მგოსნის ნ. ბარათაშვილის ცხედარი, რომლის საფლავი უბატრონოდ იყო მიტოვებული განჯაში, გადმოესვენებინათ თბილისში... აი ამ ფაქტის შედეგად დიდი მგოსნის გულში გამოწვეული აღტაცება შეუდარებელი ოსტატობით გამოიხატა „განთიადში“.

როგორც ვხედავთ, ვლ. მახარაძე ლექსის შექმნას ბარათაშვილის ნეშტის გადმოსვენებას უკავშირებს, მაგრამ რის საფუძველზე ხდება ეს დაკავშირება? „განთიადი“ დაწერილია 1892 წლის დეკემბერში, ბარათაშვილის გადმოსვენების საკითხი კი გადაწყდა ოქტომბერში, — წერს იგი. ქრონოლოგიურ ფაქტებს შორის მიზეზ-შედეგობრივი მიმართება მყარდება:

რადგან ბარათაშვილის გადმოსვენება 1892 წლის ოქტომბერში გადაწყდა, ხოლო „განთიადი“ იმავე წლის დეკემბერში დაიწერა, ამიტომ „განთიადი“ შექმნილია ბარათაშვილის ნეშტის გადმოსვენებასთან დაკავშირებით.

ფაქტების დროში თანმიმდევრობა აუცილებლობით არ გულისხმობს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის არსებობას. უმთავრესი კი ისაა, რომ „განთიადის“ დაწერის ზუსტი თარიღი დღემდე დადგენილი არ არის. საცენზურო კომიტეტის ნებართვა, რომელიც 1892 წლის 12 დეკემბერს არის გაცემული, სულაც არ ამტკიცებს, რომ ლექსიც ამავე ხანებში დაიწერა.

ვლ. მახარაძეს მოჰყავს ცნობა, რომ აკაკის დიბ. ყიფიანის საფლავზე ლექსი არ წაუკითხავს. არწაკითხვა არარსებობას არ ნიშნავს. მხოლოდ ამის მიხედვით რომ ვიმსჯელოთ, აკაკის არც 1893 წელს უნდა ჰქონოდა დაწერილი „განთიადი“, რადგან იგი ნ. ბარათაშვილის საფლავზეც არ წაუკითხავს. სოფრომ მგალობლიშვილის გადმოცემით, „დიმიტრის დასაფლავებაზე მან (აკაკიმ — თ. დ.) წარმოთქვა თავისი ლექსი „განთიადი“ (ს. მგალობლიშვილი, მოგონებანი, თბ., 1938, გვ. 185), დიბ. ყიფიანი კი 1887 წელს გარდაიცვალა. ასეა თუ ისე, სანამ არ დაზუსტდება „განთიადის“ დაწერის თარიღი, სანამ უტყუარად არ დადასტურდება, რომ ლექსი სწორედ 1892 წლის მიწურულში არის დაწერილი, ნაძალადევ ქრონოლოგიურ „დამთხვევას“ რაიმე საბუთის ძალა არ შეიძლება ჰქონდეს.

2. „თუ ღრმად ჩავუკვირდებით ა. წერეთლის სიტყვას, წარმოთქმულს ნ. ბარათაშვილის ნეშტის გადმოსვენებასთან დაკავშირებით, — წერს ვლ. მახარაძე, — ნათლად დავინახავთ, რომ თვით ლექსის სათაურიც კი აკაკის ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებიდან აქვს აღებული“.

მოვიყვანოთ მკვლევარის მიერ ციტირებული ადგილი აკაკის სიტყვიდან:

„მინდა რომ ვიყო ვარსკვლავი,
განთიადისა მორბედი.
რომ ჩემს აღმოსვლას ელოდეს
ტყეოთ ფრინველი და ვარდი.
მინდა მზე ვიყო, რომ სხივი
ჩემსა გარემოს მოვავლო,

სალამოს მიტომ ჩავიდე,
რომ დილა უფრო ვაცხოვლო“.



„ეს ინატრა ახალგაზრდა მგოსანმა ამ ნახევარი საუკუნის წინათ და ეს ნატვრა წინასწარმეტყველებად გადაექცა: გახდა წინამორბედად ჩვენი ახალი ცხოვრების განთიადისა და იქ, შორს, სამშობლოდან უცხო მხარეს, მზესავით ჩაესვენა, რომ დღეს აქ უფრო მეტის ძლიერებით აღმობრწყინებულიყო“ (აკ. წერეთელი, თხზულებანი, ტ. XIII, გვ. 61).

მკვლევარი ციტირებულ სიტყვას ასეთ კომენტარს ურთავს: „აკაკიმ ნ. ბარათაშვილს ჩვენი ცხოვრების განთიადის წინამორბედი უწოდა. სწორედ ეს აზრია გატარებული ლექსის სათაურში — „განთიადში“ — და სტრიქონებში:

„მთაწმინდა ჩაფიქრებულა.
შეპყურებს ცისკრის ვარსკვლავსა“.

ხაზგასმული სიტყვები — „ცისკრის ვარსკვლავი“ — კი ნიშნავს განთიადს, განთიადის მოახლოებას“.

მოდით, მართლაც, ღრმად ჩავუვვირდეთ აკ. წერეთლის სიტყვას. აკაკის სიტყვა ბარათაშვილის ლექსის პროზად გარდათქმაა, პოეტური ტექსტის პერიფრაზია. „შდრ.: „მინდა რომ ვიყო ვარსკვლავი, განთიადისა მორბედი“, „გახდა წინამორბედი ჩვენი ახალი ცხოვრების განთიადისა“. ან: „მანდა მზე ვიყო... სალამოს მიტომ ჩავიდე, რომ დილა უფრო ვაცხოვლო“, „მზესავით ჩაესვენა, რომ დღეს აქ უფრო მეტის ძლიერებით აღმობრწყინებულიყო“. ამავე დროს, როცა მიმართებას ვამყარებთ ბარათაშვილის საფლავზე წარმოთქმულ სიტყვასა და „განთიადს“ შორის, რატომ ვივიწყებთ, რომ ლექსი სიტყვაზე ადრეა დაწერილი? თუ პოეტი „განთიადსა“ და „ცისკრის ვარსკვლავში“ ნ. ბარათაშვილს გულისხმობდა, რატომ უფრო ცხადად არ მიგვანიშნა? განა დიმიტრი ყიფიანის მკვლევლობის გამო დაწერილი ლექსი „ქართველი უცხოეთში“ (1888 წ.), მიუხედავად ცენზურული შეზღუდვისა, აბსოლუტური სიცხადით არ გადმოსცემს ამ ფაქტს? ყველა ეს კითხვა დამაჯერებელ ახსნას მოითხოვს.

3. ვლ. მახარაძე კითხულობს: „ვინ არის ის, რომელიც ვერძნობამორევით შესცქერის მთაწმინდის მიდამოს?

მგოსანი პოეტს ნიშნავს, მაგრამ ყველა პოეტს კი არა, არამედ ერის გულის მესაიდუმლე პოეტს. ასეთი კი ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო. ეპითეტად „მგოსანი“ არ შეეფერება ღიმიტრი ყიფიანს“.

ვლ. მახარაძე სწორად შენიშნავს, რომ „მგოსანი“ ღიმ. ყიფიანს არ შეეფერება, მაგრამ რატომ არის ეს „მგოსანი“ მაინცდამაინც ბარათაშვილი? უფრო მართებული ხომ არ იქნებოდა, რომ „მგოსანში“ თვით აკაკი გვეგულისხმა? მკვლევარი რატომღაც აბსოლუტურად გამორიცხავს ასეთ შესაძლებლობას, საერთოდ არ სვამს ამ საკითხს. საკითხის დასმა კი საჭირო იყო, მითუმეტეს, რომ, ჩვეულებრივ, „მგოსანში“ აკაკის გულისხმობენ.

პროფ. ი. ბოცვაძე, რომლის ნაშრომს ვლ. მახარაძე კარგად იცნობს, საგანგებოდ მიუთითებს: „უდაოა, რომ აქ მოხსენიებული მგოსანი არ შეიძლება იყოს აკაკი წერეთელი, რადგან იგი ამ პერიოდში არსაიდან არ დაბრუნებულა“. ი. ბოცვაძე მტკიცებისას ბიოგრაფიულ მომენტს იშველიებს, მაგრამ ღირიკა პოეტის ბიოგრაფიის ყოველი დეტალის, ყოველი ფაქტის უბრალო ფიქსირება როდია! გარე სინამდვილე პოეტურ ნაწარმოებში ტრანსფორმაციას განიცდის, ამიტომ ბიოგრაფიულ დეტალსა და ლექსს შორის სწორხაზოვანი კავშირის ძიებამ შეიძლება შეცდომაში შეგვიყვანოს. ასე მაგალითად, რომ არაფერი ვიცოდეთ პუშკინის სამხრეთში გადასახლების შესახებ და მხოლოდ მისი პოეზიის მონაცემებს დავენდოთ, უნებლიედ დაგვებადება კითხვა — იყო კი პოეტი გადასახლებული? საქმე ისაა, რომ პუშკინი თავის ლექსებში ლაპარაკობს არა გადასახლების, არამედ გაქცევის შესახებ. შენაცვლება აქ ცენზურული მიზეზებით კი არ ხდება, არამედ მას საფუძვლად უდევს პოეტის ცხოვრებისეული ფაქტის რომანტიკული ტრანსფორმირება. ჩვენს შემთხვევაშიც ბიოგრაფიული ფაქტი, რომ აკაკი „ამ პერიოდში არსაიდან არ დაბრუნებულა“, ხელს ვერ შეგვიშლის, „მგოსანში“ აკაკი ვიგულისხმოთ. ადრე, სამშობ-

ლოს გარეთ ცხოვრებისას, პოეტს გამოცდილი ჰქონდა ის გრძნობა, რასაც მამულის მონატრება ჰქვია.

ახლა შევებრუნოთ კითხვა: შეიძლებოდა ეთქვა ბარათაშვილს ის სიტყვები, რომელთაც „მგოსანი“ ამბობს „განთიადში“?

პროფ. ვლ. მახარაძე არც ამ მხარის გაანალიზებას თვლის საჭიროდ, თუმცა საკითხის გადაწყვეტას ტექსტის მონაცემებს უკავშირებს: „რომ გაირკვეს, თუ ვის მიუძღვნა აკაკიმ „განთიადი“, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა დავეყრდნოთ თვით ლექსის შინაარსს და მისი ანალიზის საფუძველზე დავადგინოთ მიმართვის ობიექტი“. ეს მართებული პრინციპი პრაქტიკულად უარყოფილია. როგორც ჩანს, „მგოსნისა“ და ბარათაშვილის იდენტურობა მკვლევარისათვის უეჭველი ფაქტია და ამდენად, საგანგებო მტკიცებას არ მოითხოვს.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ თითქმის ნახევარი საუკუნის წინ გარდაცვლილ ბარათაშვილს არ შეიძლება ეთქვა ეს სიტყვები:

შენი ვარ, შენთვის მოვკვდები,
შენზედვე მგლოვიარეო.

ნურც მკვდარს გამწირავ, ნურც ცოცხალს,
ზე კალთა დამაფარეო...
და რომ მოვკვდები, გახსოვდეს,
ანდერძი დავიბარეო.

ხომ არ შეიცავს ეს სტროფი ფარულ პოლემიკას ბარათაშვილთან: „ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემსა წინაპართ საფლავებს შორის“?

ნ. ბარათაშვილი უდიდესი პოეტია, უდიდესი თავისი პოეზიის უნივერსალური ხასიათით, მაგრამ პატრიოტული დაღადისი, რომელსაც „განთიადში“ აღავლენს „მგოსანი“, სამშობლოს ხატთან სანთელივით დამწვარი აკაკის გულისთქმა უფროა, ვიდრე ბედთან შეჭიდებული მხედრის გულის პასუხი.

დავუშვათ, რომ „განთიადიც“, „ცისკრის ვარსკვლავიც“ და „მგოსანიც“ ბარათაშვილს გულისხმობს, როგორც ი. ბოცვაძე ამტკიცებს. უხერხული ხომ არ არის, რომ ერთ ლექსში ერთი და იგივე პიროვნება სამი სახითაა წარმოდგენილი: ორგზის მეტაფორულად, შეფარულად, ერთხელ კი უშუა-

ლოდ? ან ის ხომ არ არის უხერხული, რომ ლექსის პროლოგში დიმიტრი ყიფიანია ნახსენები, რასაც არ უარყოფს ი. ბოცვაძე, „მგოსანი“ ბარათაშვილია, ხოლო აკაკი — შემოქმედი თვალსა და ხელს შუა გვეკარგება?

ვლ. მახარაძემ კარგად შენიშნა ი. ბოცვაძის მოსაზრებაში არსებული წინააღმდეგობა. აი რას ამბობს იგი: „პროფ. ი. ბოცვაძე წერს: „ლექსში მოხსენებული „თავდადებული“ და „რაინდი ურჩი მტრისა“ დიმიტრი ყიფიანია“. ეს დებულება ავტორისეულ დასკვნებს ეწინააღმდეგება („განთიადი“ დაწერილია ბარათაშვილის ნეშტის გადმოსვენებასთან დაკავშირებით“ — ი. ბოცვაძე). ამ ბუმბერაზი მგოსნის გადმოსვენებასთან დაკავშირებით ა. წერეთელი რატომ მოიგრნებდა დიმიტრი ყიფიანს?“ წინააღმდეგობა მიგნებულია, მაგრამ მას სათანადო კვალიფიკაცია არ ეძლევა. ვლ. მახარაძემ ეს წინააღმდეგობა იმით „მოხსნა“, რომ „თავდადებული“ და „რაინდსა ურჩისა მტრისასა“ ბარათაშვილს დაუკავშირა. „განა ბარათაშვილი არ იყო მტრის ურჩი რაინდი? განა მისი შემოქმედება უკუღმართ, მოუწესრიგებელ ცხოვრებასთან მეგრძოლი განწყობილების გამომხატველი არაა? განა ბარათაშვილის მთელი შემოქმედება თავისუფლებადკვეთილი, სამშობლოს ბედზე აცრემლებული და ამ ბედთან შეუდრეკელი მეგრძოლი პოეტის გულიდან ამოხეთქილ განცდათა გამოხატვა არ არის? (გავიხსენოთ მისი „სულო ბოროტო“, „მერანი“ და სხვა)“ — კითხულობს იგი.

ერთი წუთით ვენდოთ ვლ. მახარაძის მტკიცებას, რომ „თავდადებული“ და „რაინდსა ურჩისა მტრისასა“ ბარათაშვილს გულისხმობს, ოღონდ იმასაც ნუ დავივიწყებთ, რომ „ცისკრის ვარსკვლავიც“ ბარათაშვილია. გავიაზროთ ამ თვალსაზრისით პირველი სტროფი. გამოდის, რომ მთაწმინდა შეჰყურებს ბარათაშვილს („ცისკრის ვარსკვლავს“), ხოლო ბარათაშვილი („მნათობი“, „ცისკრის ვარსკვლავი“) სხივებს ჰფენს საკუთარ საფლავს („თავდადებულის საფლავსა“). ასეთი სურათის დახატვა ყოველგვარი პოეტური წარმოსახვის ფარგლებს სცილდება!

დაბოლოს, რომ აღარაფერი ვთქვათ თანამედროვეთა გადმოცემაზე, არის კიდევ ერთი საგულისხმო ფაქტი, რომელიც

პროფ. ვლ. მახარაძის ვერსიას ეწინააღმდეგება. ლექსის ერთ ხელნაწერში მეორე სტროფი ასე იკითხება:

„დადუმებული მთაწმინდა,
ისმენს დუდუნსა მტკვრისასა.
მდინარე ნანას უმღერის
საფლავსა დიმიტრისასა“.

ეს ხელნაწერი ავტოგრაფი არ არის. იგი გადაწერილია და ნასწორები კირილე ლორთქიფანიძის მიერ. მაგრამ ეს ვერ ამცირებს ამ ხელნაწერის მნიშვნელობას. ამ წაკითხვის მიხედვით შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ კირ. ლორთქიფანიძე, აკაკის თანამედროვე და მისი პოეზიის კარგი მცოდნე, იცნობდა იმ ვარიანტს, რომელშიც იყო „საფლავსა დიმიტრისასა“. ბოლო სტრიქონი კირ. ლორთქიფანიძის ნამოქმედარად ვერ ჩაითვლება, რადგან სიტყვა „დიმიტრისასა“ უთანხმდება წინმავალ სარიტმო სიტყვას „მტკვრისასა“. თუ მაინცა და მაინც ჩავთვლით, რომ „საფლავსა დიმიტრისასა“ კირ. ლორთქიფანიძეს ეკუთვნის, ჩანს, მას ჰქონია საამისო საბუთი, რომ ასეთი გასწორება მოეხდინა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ აკაკის თავდაპირველად უნდა ჰქონოდა „საფლავსა დიმიტრისასა“, მაგრამ ცენზურული, ან უფრო მხატვრული მოსაზრებით (კონკრეტული სახე „დიმიტრი“ იძენს განზოგადებას — „რაინდსა ურჩსა მტრისასა“) შეუცვლია იგი.

დამატებით იმის თქმაც შეიძლება, რომ აკაკის ლექსში „ილიას მოკვლის გამო“ ეპითეტით „თავდადებული“ პირდაპირ არის მოხსენიებული ორი პიროვნება — მეფე დემეტრე და დიმიტრი ყიფიანი:

თავი დასდვა ქვეყნისათვის,
მიჰბაძა ძმებს თავდადებულს:
მეფესა და ყიფიანსა...
ამ ორ ქართველს, განდიდებულს!

ამრიგად, საეჭვო აღარ უნდა იყოს, რომ „თავდადებული“ და „რაინდსა ურჩსა მტრისასა“ არის დიმიტრი ყიფიანი, რასაც მხარს უჭერს ამ მოღვაწის ბიოგრაფია, „განთიადის“ ტექსტის ისტორია, აგრეთვე, ლექსი „ილიას მოკვლის გამო“, ხოლო „მგოსანი“ აკაკი წერეთელია.

1973 წ.

6. ლორთქიფანიძის შემოქმედებითი გზა მინიატურული ჟანრის ნაწარმოებებით დაიწყო. მწერალი იმ ხანებში იმპრესიონისტული სკოლის ძლიერ ზეგავლენას განიცდიდა, რომლის ნიმუშებს ავსტრიასა და გერმანიაში ყოფნის დროს გაეცნო. იქ ეზიარა იგი რილკესა და ჰოფმანსტალის, შნიცლერისა და ალტენბერგის ნაწარმოებებს. ეს უკანასკნელი იყო შემქმნელი იმპრესიონისტული მინიატურებისა, რომლებიც გამოირჩეოდნენ დახვეწილი ფორმით და პოეტურობით, დეკადენტური მწერლობისათვის დამახასიათებელი სულიერი მოღლილობის განცდით.

იმპრესიონისტულმა ხელოვნებამ თავის მთავარ ამოცანად სუბიექტური შთაბეჭდილებების გამოსახვა გამოაცხადა; მხოლოდ უშუალო, გონებისაგან შეუმღვრეველი, ბავშვურად ნათელი გრძნობადი შთაბეჭდილება გვაძლევს ჭეშმარიტ სილამაზეს და ესთეტიკურ ტკობას, მხოლოდ მისი გამოხატვა ქმნის ჭეშმარიტებას ხელოვნებაში, განაპირობებს ხელოვნების მიზნებსა და ამოცანებსო,— ამტკიცებდნენ იმპრესიონისტები.

ბუნება, სინამდვილე მათთვის პირველადი ობიექტი იყო, რომელიც ზუსტად უნდა აერეკლათ შეგრძნებაში. იმპრესიონისტული „შთაბეჭდილების პრინციპი“ არ უარყოფდა რეალურ სამყაროს, რითაც ინარჩუნებდა ერთგვარ კავშირს რეალიზმთან. ამიტომ მოულოდნელი არ არის ცნობილი იმპრესიონისტი მხატვრის კ. პისაროს გამონათქვამი: „უნდა გყავდეს მხოლოდ ერთი მასწავლებელი — ბუნება. ყოველთვის მას უნდა მიმართო რჩევისათვის“.

მაგრამ „შთაბეჭდილების პრინციპი“ იმასაც კარგად მიგვანიშნებს, რომ იმპრესიონისტები სინამდვილის უშუალო ასახვას კი არ ცდილობდნენ, არამედ სინამდვილიდან მიღებული შეგრძნებებისა და განწყობილებების გამოსახვას. ბუნებასა და შემოქმედს შორის შთაბეჭდილება ჩადგა. ეს უკანასკნელი იმპრესიონისტებისათვის ცნობიერების შინაარსსაც ქმნიდა და შემეცნების საგანსაც.

იმპრესიონისტულ ესთეტიკას საფუძვლად დაედო ორი დე-

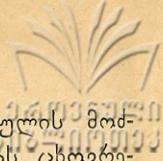
ბულება: „ერთადერთი რეალობა — ეს შეგრძნებაა“ (მახი), „ყოველივე, რაც ნამდვილია, არის ცნობიერების შინაარსი და სუბიექტის შინაარსი“ (რიკერტი). ამის გამო იმპრესიონისტები მკვეთრად უპირისპირებდნენ ერთმანეთს რეალური მოვლენიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას და თვით ამ მოვლენის ასახვას, რითაც არღვევდნენ მხატვრულ სახეში სუბიექტურისა და ობიექტურის ერთიანობის პრინციპს. შთაბეჭდილება, რომელიც იმპრესიონისტული შემეცნების პროცესის დასაყრდენს ქმნიდა, უნდა გამოსახულიყო თავის ერთადერთ და განუყოფელ გამოვლინებაში. მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები უარყოფილ იქნა, ფასი დაედო ყოველსავე სუბიექტურსა და შემთხვევითს.

სუბიექტური თემატიკა არ მოითხოვდა ფართო მხატვრულ ტილოებს. საკმარისი აღმოჩნდა მინიატურა, ესკიზი, ნოველა, რომლებშიც დომინირებდა გარდამავალი, ცვლადი განწყობილებანი, სუბიექტური შთაბეჭდილებანი.

იმპრესიონისტებმა ერთგვარი გულგრილობა გამოიჩინეს საკუთარ ნაწარმოებთა იდეური შინაარსისადმი. შემოქმედი, რომელიც თავის ყურადღებას შეგრძნებათა ფიქსაციით ზღუდავს, გულგრილია აზროვნებისადმი. „თუ არსებობს იმპრესიონისტული აზროვნება, მაშინ მისთვის ახლობელია ფსიქოლოგიზმი და მოცემულობის აღწერა“ (რ. ჰამანი). ახსნა და მოტივირება მისთვის უცხოა.

ნ. ლორთქიფანიძე, როგორც მინიატურების ავტორი, იმპრესიონისტული სკოლის ზეგავლენას განიცდიდა, მაგრამ მისთვის უცხო იყო შინაარსისგან დაცლილი ნაწარმოებები. „ნ. ლორთქიფანიძე პრინციპული სუბიექტივისტი იყო და მისი იმპრესიონიზმის სათავეც ამ სუბიექტივიზმში იფარება“ (დ. შენგელაია). მწერლის ადრეული შემოქმედების იმპრესიონისტული ხასიათი უმთავრესად იმაში მქლავნდება, რომ მისთვის ასახვის ობიექტი სულიერი მდგომარეობის, ცნობიერების შინაარსის გადმოცემა ხდება. ადამიანის სული მისთვის მოქმედების ადგილიცაა და მთავარი მოქმედი გმირიც.

ნ. ლორთქიფანიძის იმპრესიონისტული ნაწარმოებები შეიძლება პირობითად ერთი ლირიკული გმირის გარშემო დავაჯუფოთ, რადგან მათში ერთი ადამიანის სულიერი ცხოვ-



რების სხვადასხვა მხარეა გამოსახული. მისი სულის მოძრაობა თანდათან გვიმუდვენებს გმირის მიმართებას ცხოვრებასთან, ბუნებასთან, ღმერთთან... ამ ნაწარმოებთა გმირები უმიზნოდ და უიმედოდ დაეხეტებიან ცხოვრების გაუვალ უდაბნოში, საკუთარი სუსტი მხრებით ატარებენ არსებობის მძიმე უღელს. უზარმაზარი სევდა სუფევს მათს სულში. ამ სევდის გამომხატველია ნ. ლორთქიფანიძე, რომელიც ამბავს მოგვეთხრობს იმ რწმენით, რომ „სამწუხარო ამბავს აქვს მხოლოდ მნიშვნელობა და მიმზიდველობა“, „სევდა იყოს ჩვენი შემაერთებელი ქსელი“.

ნ. ლორთქიფანიძის ადრეულ ნაწარმოებთა თითქმის არცერთი გმირი არ არის დასრულებული და გამოკვეთილი ინდივიდუალობის მქონე. ამის მიზეზი მწერლის მიერ შემუშავებული პრინციპი იყო: „განა მწერალს, როგორც ყოველ ადამიანს; ცოტა ჰყავს ნაცნობი, რომელიც მზის დაბნელებასავით ერთხელ უნახავს, რომელზედაც გაუგონია ორიოდ სიტყვა და უბრალო შეხვედრაც მეხსიერებიდან ვერ ამოუფხვრია? განა უფლება არა აქვს ბელეტრისტს შემთხვევითი შეხვედრანი, ყურმოკრული ხმები, წუთიერი შთაბეჭდილებანი გადასცეს თავის მეგობარს — მკითხველს?“

თუ გმირთა ხატვისას მხოლოდ „წუთიერი შთაბეჭდილებანი“ და „ყურმოკრული ხმები“ ამოსავალი, ბუნებრივია, რაიმე ზოგადზე, ტიპიურზე ლაპარაკი ზედმეტია. ასეთ ვითარებაში ხასიათის შექმნაც კი შეუძლებელი ხდება. ს. ჩიქოვანი წერს: „ჩვენი პროზაიკოსის ადრინდელ შემოქმედებაში შეჭრილია, ნაწილობრივ მაინც, ე. წ. ურბანისტული პოეტური აზროვნების ფორმები.... ნ. ლორთქიფანიძე ფიქრობდა, რომ სულში შემოჭრილმა ქალაქის მღელვარებამ განდევნა შემოქმედისათვის საჭირო სულიერი სიწყნარე და დაარღვიო, ნაწილობრივ მაინც, პოეტური აზროვნების კლასიკურობა. მისი აზრით, არსებული სინამდვილე არ იძლევა დამშვიდებული შემოქმედებითი მუშაობის საშუალებას, ახლა მხოლოდ განწყობილებათა შექმნა შეუძლია ხელოვანს და არა დასრულებული, გამოკვეთილი ხასიათების გამოძერწვა“.

ნ. ლორთქიფანიძე ერთგვარი ირონიით უყურებს იმ მწერლებს, რომლებმაც „გმირის ცხოვრებას თუ მიჰყვეს ხელი,



დაიწყებენ იმ წამიდან, როცა პირველად აახილა თვალი მოქმედმა პირმა და ჩაყვებიან უკანასკნელ სადგომში — „საფლავში“. მწერალს აქ, ცხადია, მხედველობაში აქვს XIX საუკუნის ვრცელი რეალისტური ტილოები. იგი განაგრძობს: „კიდევ კარგი, როცა ასე მოიქცევა ვინმე გიოტე ან ბაირონი: თუ სინამდვილე არა, ფანტაზია მაინც გაგიტაცებს, სილამაზე გზიბლავს; მაგრამ წარმოიდგინე, შუათანა მწერალი რომ დაიწყებს ფათურს უცხო გმირის ცხოვრებაში, სულში, გულში... გაჭიანურებული სიტყვათა ფრქვევა ჟამივით შეგაძულებს გმირსაც და მის ბიოგრაფიასაც“. ნ. ლორთქიფანიძის სიტყვები თავისი არსით თანამედროვე მოდერნისტული მწერლობის თვალსაჩინო წარმომადგენლის ნ. საროტის აზრს ეხმიანება: „მწერალი, როგორც აქტიური და მაორგანიზებელი საწყისი, ქრება ხელოვნების სფეროდან, რადგან მას მაინც არ შეუძლია შეიჭრას პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს საიდუმლოებებში, არ იცის მათი არც წარსული, არც მომავალი. ამიერიდან ხელოვნების ნაწარმოებმა უნდა აღადგინოს პერსონაჟთა შემთხვევით და შეუკავშირებელ აღქმათა და შეგრძნებათა პრიზმში გარდატეხილი სინამდვილის ცალკეული ფრაგმენტები“.

ნ. ლორთქიფანიძის ნაწარმოებები იმგვარად არის ორგანიზებული, რომ მისი დასრულება მკითხველის ცნობიერებაშია წავარაუდები. მწერალი მხოლოდ ფრაგმენტებს ხატავს, მათი გამთლიანება მკითხველის მოვალეობაა. ასე ყალიბდება ნ. ლორთქიფანიძის პოეტიკის ერთი ძირითადი პრინციპი: „მე სხვადასხვა სურათს მოგაწვდენ ცხოვრებიდან. მათი ერთმანეთთან შეკავშირება შენთვის მომინდვია...“ ამ პრინციპით არის შექმნილი, მაგალითად, ცნობილი ნოველა „უიალქნოდ“, რომლის დახასიათება ისევ მწერლისეული სიტყვებით თუ მოხერხდება: „არც ლექსია, არც პროზა. არც რეალისტურია, არც დეკადენტური; არც სურათებია და არც საჩქაროდ გამოხატული ესკიზი. უსახელო რამ არის“.

„უიალქნოდ“ რამდენიმე ადამიანის ბედს გვაცნობს. ეს არის სიკო, რომელიც მწერალს თავის ერთი ღამის თავგადასავალს მოუთხრობს, ლაზარე კვიხიშვილი, მისი ცოლი და ვიღაც უც-

ნობი ავტორი, შეიძლება თვით ლაზარე, „რომელმაც თავისი ავტორობა არ გამოაჩინა“.

სიკომ თავისი შორეული ნაცნობის, ახლადგარდაცვლილი ლაზარე კვიხიშვილის ქვრივთან გაატარა ღამე და ამ ღამის შემდეგ დაწმუნდა საკუთარი არსებობის პირუტყვეულ ხასიათში. იგი გრძნობს, რომ „ღორობა ჩაიდინა“ და სულს უშფოთებს გამომშვიდობებისას გაგონილი ქვრივის სიტყვები: „ჰო, კარგი, გეყოფა ამდენი ბოდიში და ლაპარაკი, ერთი დამაძინე ჩვენისთანა პირუტყვებში გაგონილა ამდენი სინაზე?“

თვით ქვრივი, რომელიც ნაწარმოებში ისევე მკრთალად ჩანს, როგორც სხვა მოქმედი პირები, თავის დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი ასე აყალიბებს: „ცხოვრება არავისთვის არაა სასიამოვნო: ზოგი ევრე იტანჯება, ზოგიც ევრე“.

ლაზარე კვიხიშვილის სულიერი სამყარო მისი შემოქმედებიდან ცნაურდება მკითხველისათვის. მის ნაწერებში ხან გრძნობის ფარული, ძნელადშესამჩნევი მოძრაობაა აღბეჭდილი, ხანაც სასოწარკვეთილი ხმა გაისმის:

„მე ცოცხალი ვარ, რადგან უკვე მოგკვდი...“

აღარ შემიძლია: ტანჯვამ დამისერა გული; სული მეხუთება... ვამჩნევ, არავისთვის ვარ საჭირო და არავის სურს ჩემი გულში მიკვრა, შეყვარება.

შემიცოდეთ მაინც!

დამეკარგა იმედები“.

ასეთმა განცდამ მიიყვანა კვიხიშვილი ლოთობამდე: „გმირის ხასიათი არა მაქვს... მეზიზღება ადამიანი... თანაც ძლიერ მეცოდება; ამიტომაც, რომ გმირულ საქმეთა მაგიერ... ვსვამ, ვსვამ, ვსვამ...“

ამ ორი ფრაგმენტიდან კარგად ჩანს ლაზარეს სულიერი მდგომარეობა, მისი განწყობილება.

ფრაგმენტებიდან იკვეთება მწერლისეული კონცეფცია ადამიანი პირუტყვია. ყველა თავისებურად იტანჯება. სიცოცხლე სიკვდილზე უარესია. ადამიანი მოითხოვს შეწყალებას. მას არ შეუძლია მოქმედება, რადგან გმირის ხასიათი არა აქვს...

აღრე უკვე აღვნიშნეთ, თუ რა გზით მივიდა ნ. ლორთქიფანიძე მცირე ჟანრის ნაწარმოებებამდე. შევჩერდეთ მინიატურაზე.

მინიატურა იმპრესიონისტული მწერლობის საყვარელი ჟანრი. ნ. ლორთქიფანიძის მინიატურებში ორი ტენდენცია გამოიკვეთება — ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობს თავისუფალი და რიტმული პროზა. რიტმი გარკვეულ შეზღუდვას გულისხმობს, რის გამოც ხშირად შთაბეჭდილების უკეთესად გამომსახველი სიტყვა, ნებისთი თუ უნებლიედ, უარიყოფა და მის ადგილს რიტმულად საჭირო სიტყვა იკავებს. შთაბეჭდილება იჩრდილება, რაც მიუღებელია იმპრესიონისტისათვის. ამიტომ იგი ირჩევს ფრაზის თავისუფალ წყობას, სადაც შთაბეჭდილების გადმოცემა შედარებით შეუზღუდავად შეიძლება.

რიტმულ პროზას მწერალი უმთავრესად მაშინ მიმართავს, როდესაც რაღაც ჰაეროვანი განწყობილება, ან ერთი განსაზღვრული გრძნობა უნდა გადმოსცეს. ასეთ მინიატურებში მხოლოდ მინიშნებაა თემაზე, სხვა ყველაფერი ნიუანსები, „გლუვი“ სახე-სიტყვებია. აი, ორიოდ ნიმუში:

პატარა იყო შემკული ბაღჩა,
თვალი კი ყველას მასზე რჩებოდა
ყველას უნდოდა იმის სინაზით
თვით დამტკბარიყო, სხვას არ რგებოდა.

ან:

ვაჟის მხარი მხოლოდ ოდნავ
ყურძნის მტევანს ეკარება,
ქალწული კი კრთომისაგან
იასამანს ეფარება.
აგერ-აგერ ვარდი, ვარდი:
ბულბული სტვენს... გენატრება?

ეს პროზაული მონაკვეთები, რომელთაც ჩვენ სალექსო გრაფიკა მივეცით, ფაქტიურად, ათმარცვლიანი მეტრით გამართული ლექსებია, რომელთაც რითმაც აქვთ. საერთოდ, იქ, სადაც მწერალი რიტმულ პროზას მიმართავს, ხშირად იყენებს წმინდა პოეტურ ხერხებსაც, როგორიცაა, მაგალითად, ბგერწერა:

„დაუგდეთ როდისმე ყური ლიტანიის რეკას!
ქრისტე! — დაიგრიანებს ერთი ზარი.

აღსდგა! — მიაძახებს მეორე.

ქრისტე აღსდგა! — გუგუნებს მესამე.

ჰეშმარიტად აღსდგა! — უპასუხებს მეოთხე.

კი-კი-კი — წრიბინებს პატარა ზარები...

მე აღვსდგები!

შენ აღვსდგები!

კი-კი-კი“.

ბგერათა ნებისმიერი ხმიანობიდან თანდათანობით ხდება თანაზომიერ რიტმისა და შერჩეულ ბგერებზე გადასვლა, რითაც იდეალურად ხორციელდება შინაარსისა და ფორმის ერთიანობა.

ნ. ლორთქიფანიძის მინიატურები, გადმოსცემენ რა ცნობიერების შინაარსს, ფართოდ იყენებენ იმპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელ მინიშნებებს, ნახევარტონებს, ნიუანსირებული ხატვის ხერხებს. ასეთი მინიატურები საკმაოდაა თავმოყრილი ციკლებში „პანაშვიდი“ და „ხელოვანთა ყავახანა“. ეს მინიატურები უმეტესწილად უსიუჟეტოა. თხრობის ელემენტი მკრთალია, ან სულაც არა ჩანს. აქ ხშირად ხილული და ცნობიერებისეული ერთმანეთში გადადის. მათ აერთიანებთ მწერლის სულიერი განწყობილება.

ნ. ლორთქიფანიძის ის მინიატურები, რომლებიც მოკლებულია ეროვნულ და სოციალურ ტიპილებს, მხატვრულად სუსტია. ტრაფარეტულია პოეტური სახეები: ათასგზის გამეორებული „ვარდ-ბულბულიანი“, უმანკო და მტრედივით ნაზი ქალები და სხვ. აი, ტიპური ნიმუში: „განა ცა მკერდზე არ ამოიჭრის ვარსკვლავებით შენს სახელს? ალვის ხე შენს ნარნარ რხევას ბაძავს. ბულბული თვალებს ხუჭავს, შენ წარმოგიდგენს და გიმღერს. ტალღათა ტორტმანში განა შენი სახელი არ ისმის?!“ გაცვეთილი შედარებანი და მეტაფორები არაფრით გვაგონებს ნ. ლორთქიფანიძეს — „თავსაფრიანი დედაკაცის“ ავტორს.

ნ. ლორთქიფანიძე განწყობილებათა მხატვარია, რომლის უმთავრესი მიზანია მკითხველამდე განცდის, შთაბეჭდილების სრულყოფილად მიტანა. „უმთავრეს მიზნად დასახული მქონდა მკითხველში ერთგვარი სულის განწყობილება გამოიწვია — სიტყვის საშუალებით მუსიკის საწადელი მიმეღწია. ქარ-



თულ მწერლობაში იშვიათია ასეთი ცდა. შეცდომაც და უხერხულობაც ამიტომ მრავალი იქნება“, — წერდა იგი.

განწყობილების შესაქმნელად მწერალი მრავალ ხერხს იყენებდა. მკითხველის სულში გრძნობის პირველი სხივი სათაურს შეჰქონდა, თავისებურ განცდას აღუძრავდა. „უილქნოდ“, „პანაშვიდი“, „სულიერი განწყობილებანი“, „სევდიანი ნახატები“, „მგლოვიარენი გულითა“, „საშინელი მდგომარეობა“ და სხვ. ჩამოთვლისთანავე ქმნიან იმ სულიერ ატმოსფეროს, რომლითაც გაჟღენთილი იყო ნ. ლორთქიფანიძის ადრეული შემოქმედება. მაგრამ ნაწარმოების განწყობილების შესაგრძნობად მხოლოდ სათაურიდან მიღებული შთაბეჭდილება არაა საკმარისი. საჭიროა ნოველის თუ ესკიზის წაკითხვამდე ჩადგე იმ სულიერ მდგომარეობაში, რომელიც მწერალს ჰქონდა ნაწარმოების შექმნისას. ნ. ლორთქიფანიძის ადრეული შემოქმედების გასაგებად ხომ ცივი ლოგიკა არ გამოდგება?! მათს ასათვისებლად იმდენად ცხოვრებისა და ლიტერატურის თეორიის ცოდნა არ არის საჭირო, რამდენადაც უნარი — შეერწყა სხვა ადამიანს, ჩაიყენო თავი იმავე ვითარებაში, რომელშიც შემოქმედი იყო. მაშინ გასაგები გახდება სულის ის მდგომარეობა, რასაც შედეგად ნაღვლიანი სურათები მოჰყოლია. ნ. ლორთქიფანიძე ცდილობს, რომ მკითხველი ნაწილობრივ მაინც მიიყვანოს ამ მდგომარეობამდე, რასაც იგი ახერხებს ეპიგრაფების მეშვეობით:

„მესმის კილო სამგლოვიარო ზარისა და ვწერ“ („ცხოვრება სალომიკასი“);

„გუძღვნი მათ, ვისაც უკანასკნელი პატივი ვერ ვეცი, ერთი მუჟა მიწა ვერ მივაყარე“ („პანაშვიდი“);

„ვისაც გამოუცდია დიდი ავადმყოფობა, ახსოვს ბოდვა, ტკივილის დროს ჩანგი თუ არა, ზღაპარი მაინც მოუსმენია, — იგი გაიგებს ჩემს სულისკვეთებას და სასიამოვნოდ დარჩება არეული ისტორიის, დავიწყებული ზეპირგადმოცემებისა და დაღლილი ოცნების ხლართი, მწარე ღამეებში ნაღვლიანი ფიქრების გასაფანტავად შეკონილი“ („რაინდები“).

„ვწერ შემთხვევით შეხვედრილის ამბავს. თუ ოდესმე დანჯღრეული ომნიბუსით გიმოგზაურნიათ სამტრედიიდან მახლო-

ბელ სოფლებისაკენ, თქვენ, უეჭველია, დაინახავდით მესრის იქით, ეზოში, მოფუსფუსე, შავად ჩაცმულ ქალს, რომელსაც თან დასდევდა ჭადის ნატეხით ხელში პაწია ბავშვი. ახლა იქ რომ ჩავიარე, დედაკაცის უნახაობა დამაკლდა. გამოვიკითხე, და, აი, ძიებამ ძველ მოგონებებთან ერთად რა აღმოაჩინა. ნუ დამიწუნებთ! არ შემიძლია გრძნობა-გონება შევაჩერო დიდ პიროვნებებზე. ისინი აშლიან სულის შემხუთავ სურათებს... შემდეგ, ოდესმე, მათ აღმოუჩნდებათ მოციქული ვინმე მარკოზი ან იოანე. მე ვწერ თავსაფრიან დედაკაცზე“ („თავსაფრიანი დედაკაცი“).

ამრიგად, მწერალი ხშირად სათაურისა და ეპიგრაფის საშუალებით აღწევს ნაწარმოების შესაგრძნობად საჭირო განწყობილების შექმნას. თვით ნაწარმოებები ნ. ლორთქიფანიძისა უმეტესწილად გმირის ლირიკული აღსარებაა, თავისებური პოეტური ინტონაციით გადმოცემული. ეს პოეტურობა იმდენად შესაგრძნობია, რომ იგი ნ. ლორთქიფანიძის პროზის განუყოფელი ნიშანი ხდება.

როგორც ვთქვით, ნ. ლორთქიფანიძისათვის მთავარი განწყობილების და სულის ტკივილების გადმოცემაა, რომელიც თხრობას არ მოითხოვს. „ჩვენ გვინდა არა მოგონილი ისტორია, არამედ განწყობილების გადმოცემა; არა დაკვირვება, არამედ გამოსახვა; არა გართობა, არამედ შთაბეჭდილება“, — წერდა ჰ. ფონ ჰოფმანსტალი. განწყობილების გადმოცემა მწყობრ სიუჟეტს არ საჭიროებს. ნ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაზე იმპრესიონიზმის გავლენა იმ სიუჟეტურ თავისებურებებშიც მეტად აღემატება, რაც მისი ნაწარმოებებისათვის არის ნიშნული. მოვლენები აქ ისეა გადმოცემული, რომ აღიბეჭდება მხოლოდ შეუკავშირებელი შთაბეჭდილებანი, რომლებიც არ ობიექტივირდებიან გაბმული თხრობის სახით. ეს არის ტიპური იმპრესიონისტული ფორმა, სადაც გამორიცხულია კვანძის შეკვრისა და გახსნის პრინციპი. თხზულების ცალკეული თავები დამოუკიდებელი ნაწილებია საკუთარი მოქმედებით და განვითარებით, რომლებიც წარმოადგენენ ძირითადი თემის ვარიაციებს.

ეს მოვლენა ძნელი ასახსნელი არ არის, თუ გავითვალისწინებთ იმპრესიონისტული აზროვნების სპეციფიკას. აქ მთა-



ვარია არა ფაქტების გაერთიანება ერთ სისტემაში, არამედ მათი აღწერა იმ ერთადერთი და განსაკუთრებული სახით, როგორაც ისინი შემოქმედის ცნობიერებაში აღიბეჭდებიან. აქედან გამომდინარე, შემოქმედებით პროცესში ხდება შთაბეჭდილების აღდგენა და მისი ფიქსირება, იმის ნაცვლად, რომ ფაქტებს შორის კავშირი მოიძებნოს. ამბის თხრობა ადგილს უთმობს აღწერას, შთაბეჭდილების ხატოვნად გადმოცემას. ეს ტენდენცია აშკარაა ნ. ლორთქიფანიძის ადრეულ შემოქმედებაში. „იგი მკითხველში განწყობილების შექმნას არა ამბის მოყოლითა და თხრობით ცდილობდა, არამედ ცხოვრებაში თუ ბუნებაში დაჭერილი უჩვეულო მოვლენების პოეტური თუ მუსიკალური აღქმით გადმოსცემდა“ (ს. ჩიქოვანი).

ეს მოვლენა ნ. ლორთქიფანიძის ე. წ. ისტორიულ მოთხრობებშიც შეინიშნება. შემთხვევითი არაა, რომ „მრისხანე ბატონსა“ და „ჟამთა სიავეს“ ასეთი მინაწერი აქვს: არაისტორიული ამბავი. ნ. ლორთქიფანიძე რომელიმე ისტორიული ფაქტის აღდგენას და გაცოცხლებას კი არ ცდილობს, არამედ იმ შთაბეჭდილებათა გადმოცემას, რომელიც მან ისტორიული ქრონიკიდან მიიღო. აქაც ჩანს იმპრესიონისტული აზროვნების კვალი, რომლის იდეალი იყო წარსულის იმდაგვარი გადმოცემა, რომ მისი უშუალო განცდა შესაძლებელი ყოფილიყო. თავისი კონცეფცია ნ. ლორთქიფანიძემ პოლემიკური გამძაფრებით გამოხატა მოთხრობა „რაინდების“ დასასრულში:

— „არ მომწონს სწორედ... ისტორიული ფაქტების დამახინჯება, ისტორიული პირების ნამოქმედარის ერთმანეთზე გადატანა — ეს ისტორიულ ნაწარმოებს არ შეეფერება.

— ავტორი ისტორიულ გამოკვლევას არ აწარმოებდა, ერთერთი ხანის ელფერის, კოლორიტის გადმოცემას სცდილობდა... ეს არის მსჯელობის საგანი... თუ გნებავთ, იმაზე სთქვით. მე-XVIII საუკუნეს ასეთი სიო ჰბერავდა თუ არა?“ (ჟურნ. „კავკასიონი“, 1924, № 1).

ელფერი, კოლორიტი, — აი, რა არის მთავარი წარსულის იმპრესიონისტული წარმოსახვისას.

ნ. ლორთქიფანიძე რამდენიმეგზის მიმართავს იმპრესიონისტული მწერლობისათვის საყვარელ ხერხს — ფერწერული ტილოს გამოყენებას განწყობილების შესაქმნელად თუ მთლი-

ანი ნაწარმოების ასაგებად. მისი ესკიზი „ჯოკონდა“ ერთგვარ
კავშირს ამყარებს ლეონარდო და ვინჩისეული პორტრეტის
საიდუმლოებით მოცულ ღიმილსა და ესკიზის გმირ-ქალს შო-
რის. „უტყვია ცრემლებს“ ასეთი ეპიგრაფი აქვს: „მკითხველს
ვთხოვ მოიგონოს ბიოკლინის სურათი „მიცვალებულთა კუნ-
ძული“, ხოლო „Vita nova“ უცნობი მხატვრის სურათიდან მი-
ღებული შთაბეჭდილების შედეგია, რასაც მოწმობს ეპიგრაფი:
„სულიერი განწყობილება გამოწვეული უცნობი მხატვრის
სურათით“. იმპრესიონისტთაგან ასეთი ცდებით ცნობილია
მ. დაუტენდაი. სამაგალითოდ შეიძლება დავასახელოთ ჰ. ოლ-
დეს სურათის მიხედვით შექმნილი მისი ლექსი „ზამთრის
მზე“ და სხვ.

ნ. ლორთქიფანიძე ექსპოზიციის ოსტატია. ის წერს: „მწე-
რალმა მარმარილო, ტილო, საერთო აზრი, ჩარჩო, ორი-სამი
საზი დაამზადოს: დამთავრება, დაბოლოვება ნაწარმოებისა
მკითხველის გემოვნებასა და სურვილს მიახლოს...“ ეს არსები-
თი მომენტი ნ. ლორთქიფანიძის ნაწარმოებთა კომპოზიციის
გასაგებად. ის ხშირად სჯერდება ექსპოზიციას და არაიშვია-
თად იქ სწყვეტს თხრობას, საიდანაც ამბავი იწყება. იგი „სა-
ერთო აზრს, ჩარჩოს“ ამზადებს, დანარჩენი მკითხველის გემოვნ-
ების, ფანტაზიის, თანაშემოქმედების სფეროა.

იმპრესიონისტულმა ხედვამ გარკვეული კვალი დაამჩნია
მხატვრული ნაწარმოების ისეთ კომპონენტებს, როგორიცაა
პორტრეტი და პეიზაჟი.

ცნობილია, რომ მხატვარი-იმპრესიონისტები პორტრეტს
იშვიათად მიმართავენ. ამ ჟანრში, უპირატესად, ო. რენუარი
მუშაობდა. ნ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაშიც პორტრეტი
იშვიათია. „ნ. ლორთქიფანიძე ისე ღრმად განიცდის ადამიანს
მთელი თავისი ინტიმით, რომ მას არ სჭირდება თავის გმირთა
გარეგნობის ხატვა, მათი აღწერა“, — წერს დ. შენგელია.
პორტრეტი უფრო მაშინ გამოიყენება მწერალთან, რო-
ცა იგი აუცილებელია ჩანაფიქრისათვის. სამაგალითოდ გამო-
დგება მოთხრობა „საბა“. გმირის განცდა, ხასიათის თვისებები
მისი გარეგნობით არის განპირობებული, ამდენად პორტრეტის
ხატვა აქ, როგორც ვთქვით, აუცილებლობით არის ნაკარნა-

ხევი. მწერლის სხვა პორტრეტული ჩანახატები ესკიზური ხა-
სიათისაა.

პეიზაჟი, პორტრეტისაგან განსხვავებით, იმპრესიონისტუ-
ლი მხატვრობის საყვარელი ჟანრია. ნ. ლორთქიფანიძე ხში-
რად ხატავს ბუნების სურათებს და სიტყვიერი პეიზაჟების უმ-
შვენიერეს ნიმუშებს ქმნის. დავიმოწმოთ ერთი ადგილი.

„გათავდა სიმინდის რჩევა... ფუჩეჩიცი კი შეპყარეს საბძელ-
ში; ხმება ნალიაში გადარჩეული ტარო. უკლო დუღილი ჭუ-
რებში ჩასხმულმა ტკბილმა. ყანებში ძნად დამდგარ ჩალის
კონებს წინანდებურად უგულოდ აღარ ჩაუვლის საქონელი,
არამედ შეჩერდება და უფრო ნედლს ფურცელს გამოგლეჯს
და უმაღოდ შეექცევა; ჯერ ვერ მისჩვევია ხმელს; მუცელი
მაძლარი აქვს ოდნავ შეყვითლებული ბალახით. ხშირად აი-
რევა პაერი და მოვარდნილი ქარი დააფრიალებს ფოთლებს,
ფუჩეჩის...

ისმის ხმა მხიარული სიმღერისა.

გოგოები გათხოვებას ელიან.

ბიჭები ცოლის შერთვას.

ცოტახნით მიწის მუშამ იგრძნო შეღავათი.

შემოდგომაა“.

ეს დიდოსტატის მიერ დახატული სურათია, სადაც გარემოც-
იგრძნობა, ადამიანის სუნთქვაც და შემოდგომის სურნელიც.

იმპრესიონისტულმა აზროვნებამ დალი დაასვა აზროვნების
ისეთ მცირე ერთეულს, როგორიცაა ფრაზა. თანამედროვე პრო-
ზის სტილი გადაიქცა ტელეგრაფის სტილად. პ. ალტენბერგი
წერდა: „მე მიყვარს შეკუმშვის ხერხი, სულის ტელეგრაფის
სტილი! მე მინდოდა გამომესახა ადამიანი ერთ ფრაზაში, სუ-
ლიერი განცდა — ერთ გვერდზე, პეიზაჟი — ერთი სიტყვით“.
ნ. ლორთქიფანიძე ამ სტილის დახვეწილი ოსტატია. იგი ნა-
ტიფი მონახაზის, ნახევარტონების, შტრიხის უზადო ხელო-
ვანია. ფრაზის ლაკონურობას თან სდევს ღრმა ქვეტექსტი,
რადგან მწერლისათვის „დაწერილი მხოლოდ უმცირესი ნაწი-
ლია ნაგრძნობისა და ნააზრევისა“. აი, ტიპიური ნიმუში მოთ-
ხრობიდან „ცხოვრება სალომიკასი“:

„აბაშის პირიდან სალომიკაც ქალბატონთან ერთად მოხ-
ვდა იმერეთში...

უცხო იყო ადგილი, ჩვეულება, ხალხი...

ეცინოდნენ უენობას, გაუგებრობას, მიხრა-მოხრას.

ლარიბ ოჯახში...

საქმე ბევრი...

საჭმელი ცოტა...

გასართობი სულ არა...

დრო არ ჰქონდა ფიქრისათვის...

და შეეჩვია..."

აქ თითქოს უბრალო ჩამოთვლაა, მაგრამ მწერალს არსებითი შტრისები აქვს მოძებნილი. ჩამოთვლის მიღმა ღრმა ქვეტექსტია შეფარული.

მოდერნისტული ხასიათის ძიებებმა, იმპრესიონისტული პოეტიკის ათვისებამ გააფართოვა ნ. ლორთქიფანიძის გამომსახველობით საშუალებათა არსენალი, გარკვეულწილად განაპირობა მწერლის პროზის თვისებრივი განსხვავება გასული საუკუნის პროზის ტრადიციებისაგან.

1969 წ.

ერთი მოთხრობის კონცეფცია

მიუნხენის ერთ-ერთ სასტუმროში ჯონ ჰექსლისა და ელი გორდელიანს შორის ასეთი საუბარი იმართება:

— „ამერიკელები... თავდადებულნი არიან სიმდიდრისათვის. ევროპას აღარ აქვს შეურყეველი მისწრაფება სიმდიდრისადმი... იგი გატაცებულია პოლიტიკური, მეცნიერული, მხატვრული იდეებით..."

— ჩვენ კი, ჩვენ რა გვეძლევა? — უეცრად თავისდა უნებურათ დაეკითხა ელი.

— აკი მოგახსენეთ? — გაკვირვებით, თუ როგორ ვერ გაიგო ასე მარტივად ნათქვამიო, ჰკითხა თავის მხრივ ჰექსლიმ.

— მე ჩვენზე, საქართველოზე ვამბობდი, — დაბნევით ჩაილაპარაკა ელიმ.

ჰექსლეი ჩაფიქრდა.

— მე მგონია თქვენ, ქართველები, ყველაზე უფრო არსებობის შენარჩუნებაზე ფიქრობდით... თქვენ გაკაყებული იბრძოდით არსებობისათვის... — ეს არის პირველი. ყველა დანარჩენი — ევროპული გატაცება მეცნიერებით, პოლიტიკით, ხელოვნებით და ამერიკის დევიზი — სიმდიდრე, დოვლათი, დოლარი, — თქვენთვის მეორე ხარისხოვანი მოთხოვნილება იყო თქვენი სულის. მე შევხვედრივარ საქართველოში ყველა მიმართულების, მდგომარეობისა და ასაკის პიროვნებებს და განცვიფრებული დავრჩენილვარ... სადაც სრულიად მოულოდნელია, იქაც კი იბოვით ამ მძაფრ, ავადმყოფურ მუდმივ ფიქრს ეროვნული სხეულის შენარჩუნებისას...”

ნაწარმოების იდეურ გასაღებს ეს დიალოგი წარმოადგენს, რომლის გარეშე აუხსნელი დარჩებოდა მოთხოვნილების ქვესათაური — „დიდი გოდების მცირე ნაკადი“, გოდების მიზეზები და ის მწვავე ტკივილი, რომელიც მწერლის ყოველი ფრაზიდან გამოსჰვივის.

რ. ბეჟანიშვილი თავის მონოგრაფიაში „ნიკო ლორთქიფანიძე“ (თბ., 1969) ამ ნაწარმოების შესახებ წერს: „შელოცვარადიოთი“ არის ყველაზე მკვეთრი მოდერნისტულ-იმპრესიონისტული ნოველა... ღარიბი შალვა გორდელიანი, მარტოხელა მამიდა, უპატრონო ბებია, მშვენიერი ელი, გრაფი ბორჯენკოვი, ინგლისელი ჰექსლეი და ამერიკელი მილიარდერი ბრომლეი — ყველანი ერთ ტაფაში იწვიან... მხატვრულად არ არის მოტივირებული ელის არცერთი ნაბიჯი, გარდა ფინალური სცენისა... ელი ავანტიურისტი ქალია... ნოველა გვაფიქრებინებს, რომ იგი დაწერილია მხოლოდ ფინალური სცენისათვის, რათა ელიმ გველებთან იცეკვოს და საჭირო გახდეს შელოცვა რადიოთი... დანარჩენი ისტორია იმდენად მექანიკურია და უმიზნო, რომ ერთ სიუჟეტში მოთავსებაც უჭირს. ამ ნოველიდან თავისუფლად შეიძლება მთელი ეპიზოდების ამოღება და სხვაგან გადატანა, ამით ნოველას არაფერი დააკლება“ (გვ. 23, 25, 26).

მკვლევარის ეს მსჯელობა გაუგებრობას ემყარება და იგი დაზუსტებას და შესწორებას მოითხოვს.

1. თუ ვამბობთ, რომ ნაწარმოები იმპრესიონისტულ-მოდერნისტული ხასიათისაა, მაშინ ზედმეტია მიზეზ-მედევობრივი მიმართებების ძიება ცალკეულ ეპიზოდებს შორის. იმპრესიონიზმის აღიარებული მკვლევარი რ. ჰამანი წერს: „იმპრესიონისტული ფორმა თემაა ვარაიაციებით. დრამის ცალკეული აქტები, რომანის თავები არ მიემართებიან ერთმანეთს, როგორც კვანძის შეკვრა და მისი გახსნა“.

მწერალი-იმპრესიონისტი განწყობილებას გადმოგვცემს, განწყობილების გადმოცემა კი მწყობრ სიუჟეტს არ მოითხოვს. იმპრესიონიზმის გავლენა ნ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაზე სიუჟეტის თავისებურებებშიც მქლავდება. იმპრესიონიზმის პოეტიკის თანახმად, მთავარია არა ფაქტების გაერთიანება ერთ სისტემაში, არამედ ფაქტების აღწერა იმ ერთადერთი და განსაკუთრებული სახით, რომლითაც ისინი შემოქმედის ცნობიერებაში აირეკლებიან. აქედან გამომდინარე, შემოქმედებით პროცესში ხდება შთაბეჭდილების აღდგენა და მისი ფიქსირება, ნაცვლად იმისა, რომ ფაქტებს შორის კავშირი მოიძებნოს. იმპრესიონისტულ მხატვრობაშიც ერთი არსებითი მომენტია „სიუჟეტისათვის მეორეხარისხოვანი როლის მიკუთვნება შესრულებისადმი ინტერესთან შედარებით“ (კ. მოკლერი). ზემოთქმულიდან ცხადი უნდა იყოს, რომ იმპრესიონისტულ ნოველას მოტივირება და მწყობრი სიუჟეტი არ მოეთხოვება.

2. მოთხრობის მოქმედი პირების ერთ ასპექტში განხილვა, „ერთ ტაფაში“ მოქცევა მართებული არ არის. სხვაა ელის ტკივილების მიზეზი და სხვა — ჰექსლეისა და ბრომლეის „მოყრჭების პესიმიზმი“.

ელი; უპირველესად, ქართველი ქალია და მას, როგორც ქართველს, არ შეიძლება არ აწუხებდეს „მუდმივი ფიქრი ეროვნული სხეულის შენარჩუნებისა“. „ქართველად გაზრდილის“ საფიქრალი ოდითგანვე ეგ იყო. მაგრამ დრონი იცვალნენ. საქართველოში მოვიდნენ ბორენკოვები და ჰექსლეები, რომელთაც თან მოიტანეს ქართველთათვის მიუღებელი „ახალი ეთიკა“. უცხოურმა გავლენამ შებღალა ქართული სული, ბზარი გაუჩინა მის მთლიანობას. ელის ტრაგედიის მიზეზი ეს სულიერი რღვევაა. იჩრდილება არსებითი და მის ადგილს მეორეხარისხოვანი იკავებს. ინგრევა ოჯახი და მის ნაცვლად თავი-

სუფალი სიყვარული მკვიდრდება. ადამიანისათვის უცხო ხდება ოჯახური გარემო, მასზე ზრუნვა და ამ ნიადაგზე წარმოქმნილი შებოროტობა. ძლიერდება პირადი ცხოვრების კულტი. ინდივიდი მხოლოდ საკუთარ თავს ეკუთვნის, მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობს. მისთვის თავისთავად გასაგები რამ ხდება ოჯახის მიტოვება და, ვთქვათ, სადმე მიუნხენსა თუ პარიზში დროსტარება. „ახალი ეთიკის“ აღნიშნული ტენდენციები მძლავრად მუდავნდება ელის პიროვნებაში. ეს ეთიკა ბორენკოვმა, ჰექსლეიმ და „ძმათა მისთა“ მოიტანეს საქართველოში. მათ აამღვრიეს ელის თუ თინოს სული, დაჩრდილეს ძირითადი მიზანი მათი არსებობისა.

ნ. ლორთქიფანიძე ელის პიროვნულ ბედში დიდი ეროვნული ტრაგედიის ჩანასახს ხედავს. ევროპული „ახალი ეთიკის“ მოძალეა აფერმკრთალებს „მუდმივ ფიქრს ეროვნული სხეულის შენარჩუნებაზე“, დისჰარმონია შეაქვს ეროვნულ ფსიქიკაში. რეკვიემივით ჟღერს რუსთველის სტრიქონები, რომელიც ნოველას ეპიგრაფად აქვს წამძღვარებული:

რას მიქნევდით, რათ გინდოდით,
ერთმანეთსა რითი ვგვანდით?
თქვენ მორჭმულნი თამაშობდით,
ჩვენ მტირალნი ლაწვსა ვბანდით.

ელის ცხოვრება ორი სიტყვით გადმოიცემა:

„შემთხვევით გადაბმული იყო ერთმანეთში ამ მშვენიერ ქალის ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდი: შავი ზღვის პირად რაღაც ჩვენთვის უცნობი ქვეყანა; თავადის ქალი; ქმარი აშარი და ქმარი ლაჩარი; უკიდურესი სიღარიბე; ქმარ-შვილის საყვარული და... პარიზი: ფუფუნება; კეკლუცი ქალის მდგომარეობა... სული კი მაღალი“.

ანდა რა იყო ელის სიცოცხლე?!

„ეს იყო მწუხარებით ლოთობა. და რაც უფრო ხშირად დააქროლებდნენ გამიჯნურებული ვაჟები დრამიდან ლამის ყავახანებში, დოლიდან სამხრის ჩაიზე, რაც უფრო ძვირფასი იყო ამბაჩა და სირაქლემას კალმებიდან შეკერილი ზედაწელი, მით უფრო დიდხანს რჩებოდა იგი იდუმალ ტანჯვის გამომხატველ ქანდაკებასთან, ნახატთან... ნერვებს სწვავდა ორივე მხრიდან“.

ვერობამ ვერ დაავიწყა ელის სამშობლო. საქართველოში დაბრუნების სურვილმა განაპირობა მისი ტრაგიკული სიკვდილი. უკანასკნელ წუთებში ლონდონის, ბერლინის, ვენის საუკეთესო დოსტაქრებით გარშემორტყმულმა ელიმ სოფლელი როსკანის შელოცვა მოისურვა, სამშობლოს ხმის გავონება ინდომა.

ვერ გაარღვია ელიმ ჯადოსნური წრე, ვერ დაუბრუნდა სამშობლოს. უცხოეთში აღმართეს მისი ძეგლი.

რა აქვთ საერთო ელისთან ბორენკოვს, ჰექსლეის, ბრომლეის?! ისინი სრულიად განსხვავებული მიზნების მქონე, უზრუნველი ადამიანები არიან. სიმდიდრის მოხვეჭა, გართობა, ცხოვრების ტკბობა— აი, მათი კრედო. ეს შეიძლება ეპატიოთ მათ, იმ ხალხის შვილებს, რომელთაც ძალაც მოსდევთ და შეძლებაც. მაგრამ განა შეეძლო იგივე გაეხადა ცხოვრების მიზნად მათგან დაღუპულ ელის, ელის, რომელსაც სამშობლო და ტრადიცია სხვა საქმეს აკისრებდა!

იღუპებიან ელი და თინო, შალვა და მიტოვებული მამიდა, იღუპება საქართველო.

მოთხრობა სევდითაა მოქსოვილი. მასში კარგად ჩანს დაკნინებული ქართული სინამდვილეც და ევროპული დეკადანსის მწუხარე ფერებიც.

1970 წ.

„ოქროს კბილის“ გაშო

„ოქროს კბილის“ აზრობრივი შინაარსი სიყვარულის, სქესის პრობლემას უკავშირდება. ამ პრობლემის დამუშავებისა მ. ჯავახიშვილმა თავი აარიდა ქართულ ლიტერატურაში გაცვალებულ ტრადიციულ გზას, ერთგვარად დაუპირისპირდა ჩვენში მორალურად განმტკიცებულ დოგმატს სიყვარულის გაგებაში.

ქართული მწერლობა ქალ-ვაჟის ურთიერთობის ჩვენებისას

ყოველთვის იცავდა მაღალ ზნეობრივ პრინციპებს. ჩვენში
ოდითგანვე უარყვეს აღმოსავლური ლიტერატურისათვის და
მახასიათებელი ჭარბი მგრძნობელობა, გაშიშვლებული ჩვე-
ნება სიყვარულისა. ამ მხრივ ტიპიურია „ვისრამიანი“: „მი-
წისგან დაბადებული მიწყივ ნებისა და სიამოვნის მონატრეა
და მიწყივ სიამოვნისა ბადითა დაბმული. ღმერთსა კაცთა და-
ბადება ესრე გაუჩენია, რომელ დიაცსა და მამაცსა ერთმანე-
თისგან უფრო არა უყუარს“.

საუკუნეთა განმავლობაში იმეორებდნენ რუსთველის ნათ-
ქვამს:

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

აღორძინების ხანის მწერლობამ სიყვარულს გამოაცალა
გრძნობად-კონკრეტული მხარე, „რომელნი ხორცთა ხედებიან“
და სატრფიალო საგნად. უხილავი, ხელშეუვლები არსება და-
სახა — ფაქტიურად ღვთაების თანაფარდი. ბესიკმა ამ მის-
ტიკურ განცდას სარწმუნოებრივი საფანელი მოაშორა და თა-
ვის სატრფიალო ლირიკას მიწიერი, ხორციელი ვნებათაღელვა
შესძინა, თუმცა რუსთველური კრედო მისთვისაც ძალაში დარ-
ჩა. გასულმა საუკუნემ ნ. ბარათაშვილის პირით იქადაგა:
„თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებსო!“ და
სულის პრიმატს ხორცის მიმართ კიდევ ერთხელ აღუვლინა
საგალობელი.

დადგა XX საუკუნე, რომელმაც საგნებს, მოვლენებს თუ
გრძნობებს კრიტიკული, რამდენადმე სკეპტიკური თვალით
შეხედა, მოახდინა აღიარებულ ჭეშმარიტებათა გადაფასება —
სიყვარულის გრძნობა სექსუალური მოთხოვნილების დაკმა-
ყოფილებას გაუთანაბრდა. ქართველი მწერლებიდან პირველმა
შ. არაგვისპირელმა შემოიტანა ასეთი განცდა. მოპირდაპირე
სქესთა ურთიერთობისას უმთავრესია ვნება და არა სულთა ერ-
თობაო, — ასეთი იყო მწერლის კონცეფცია. „მხოლოდ ეხა-
ხუნებიან ერთმანეთს, სხვა არაფერი. არც სული და არც ხორ-
ცი ერთმანეთს არ უდგება“. არაგვისპირელისათვის სიყვა-
რულის ამგვარი გაგება იყო ერთი ასპექტი საკუთარი მსოფლ-

განცდის მხატვრული ჩვენებისა, ნათელყოფა იმისა, რომ ქვეყნად წმინდა არაფერია, რომ ყველგან და ყველადღერში მხოლოდ სიბილწე სუფევს, რომ მთელი ცხოვრებისეული სიბრძნე ერთ ფრაზაში თავსდება: „ადამიანი... სისულელე... ხა!.. ხა!.. ხა!..“

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

„ოქროს კბილში“ ასახული სიყვარულის ამბავი გარკვეული აზრის მატარებელია. ამ აზრს, სიყვარულის ამ ფილოსოფიას, ვფიქრობთ, კავშირი უნდა ჰქონდეს ავსტრიელი ფსიქიატრისა და ფილოსოფოსის ზიგმუნდ ფროიდის მოძღვრებასთან — ფროიდიზმთან. „კლასიკური ფსიქონალიზის“ შემქმნელმა ზ. ფროიდმა, რომელსაც თანამედროვეებმა „სულის ნიუტონი“ უწოდეს, სცადა შეჭრილიყო ადამიანის სულის ყველაზე ფარულ შრეებში და საცნაურეყო ის არაცნობიერი, რომელიც განსაზღვრავდა პიროვნების ბედს ზოგადად და მის ყოველ მოქმედებას კონკრეტულად. ეს იყო იმდენად დიდი საკითხი, რომ იგი ვერ მოთავსდებოდა ფსიქოლოგიის სპეციალურ ჩარჩოებში. ამიტომაც, რომ ფროიდიზმმა ფართო გავრცელება ჰპოვა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. როგორც აღნიშნავენ, თანამედროვე დასავლეთში „არ არის ერთი ესპეციკური თეორიაც კი, რომელსაც მეტნაკლებად არ განეცა-


დოს ფროიდიზმის გავლენა“ (კ. ჰილბერტი, ჰ. კუნი, „ეპიკური-კის ისტორია“).

„შემოქმედების მე-2 პერიოდში მ. ჯავახიშვილი აქებს და სქესობრივ საკითხს დიდ ადგილს უთმობს. მთელ რიგ მოთხრობებში იგი მხატვრულად ასურათებს ამ დიდ მოვლენას — სქესობრივი ინსტინქტის გამოძეღვენებას და მის ფორმებს, ჩვენს მწერლობაში თითქმის უჩვეულო და უმაგალითო პირდაპირობით და დიად აყენებს მწერალი ამ საკითხს და ცდილობს მის გადაწყვეტას თანახმად უტყუარი მეცნიერული დებულებისა“ (იპ. ვართაგავა).

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

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

„სანინიზმს არც ერთ ქვეყანაში ჭეშმარიტი ნაწარმოები არ შეუქმნია. მით უფრო ვერ შექმნიდა საქართველოში, სადაც ქალ-ვაჟთა ურთიერთობა ეყრდნობოდა და ეყრდნობა მაღალ მორალურ პრინციპს“, — აღნიშნულია ერთგან. სხვები მოთხრობაში მხოლოდ ანომალურ, ფსიქიურად მოშლილ ადამიანებს ხედავენ და მთელი ნაწარმოებიც „გაშიშვლებული ვნების, მხეცური ყინიანობის, ავადმყოფური, ხორციელი გატაცების“ ეპიზოდთა ნაერთად წარმოუდგებათ. მართლაც, თუ მ. ჯავახიშვილის მოთხრობას ტრადიციული პოზიციიდან შევხედავთ, „ოქროს კბილში“ ნამდვილად დავინახავთ „ქალ-ვაჟთა დამოკიდებულების ავადმყოფურ, ფიზიოლოგიურ სფეროში გადატანას“ (ს. კილაია). მაგრამ, საკმარისია, ნაწარმოები ფროიდის შეხედულებათა შეუქმნე განვიხილოთ, რომ დავასკვნათ: ეს არის სიყვარულის გრძნობის ბუნებრივი, სტიქიური გამო-



ქლავნება, როცა „გონების ცენზურა“ უძლურია ბიროვნების მოქმედება საზოგადოებრივ მორალს დაუმორჩილოს. ამიტომ არის, რომ მ. ჯავახიშვილს არ აფიქრებს გრძნობათა უკიდურესი გაშიშვლება და თვით ყველაზე სახამუშო ეპიზოდების გადმოცემისას უხერხულობას არ გრძნობს.

მოთხრობა, მართლაც, თავისებურ ამბავზეა აგებული. „ერთგვარი ანომალია, უჩვეულო და ერთი შეხედვით დაუგერებელი ამბავია მოთხრობილი „ოქროს კბილში“. მოთხრობის ორივე პერსონაჟის გრძნობები, განცდები, მოქმედება, სექსუალური გატაცება, სცილდება ნორმალური ადამიანისათვის დამახასიათებელ ფარგლებს“ (ტ. კვანჭილაშვილი).

გვეხატება კითხვა: რამ აიძულა მ. ჯავახიშვილი, ავტორისეტი მოთხრობებისა, როგორიცაა „ლამბალო და ყაშა“, „მართალი აბდულაჰ“ და სხვ., ანომალური პირობისათვის და უჩვეულო ამბისათვის მიემართა?

ფსიქოანალიზის ძირითადი ცნებებია ცნობიერი და არაცნობიერი, რომელთაგან განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება უკანასკნელს. სწორედ არაცნობიერი განსაზღვრავს, ფროიდის მიხედვით, ადამიანის გრძნობებისა და აზრების გამჟღავნებულ დინებას. არაცნობიერის კონკრეტულ შინაარსს ინსტინქტების სამყარო შეადგენს. მათგან მთავარია სქესობრივი ინსტინქტი ეროსი და სიკვდილის ინსტინქტი თანატოსი. ეს ორი ერთმანეთს დაპირისპირებული ინსტინქტია და ეროიდისმის ცენტრალურ პრობლემას სწორედ ეს არაცნობიერი ფსიქიკური კონფლიქტი შეადგენს. აღნიშნული კონფლიქტი ძნელი შესამჩნევია, რადგან, ჩვეულებრივ, ადამიანის ფსიქიკაში მოქმედებს „გონების ცენზურა“, რომელიც თანდათანობით ავიწროვებს არაცნობიერს და ახდენს სუბლიმაციას — მისწრაფების გარდაქმნას სხვა სფეროში. ნორმალურ და ჯანსაღ ადამიანებში „ცენზურის“ მოქმედება ძლიერია. რაც შეეხება ნევრასთენიკებს, ანომალურ პირებს, მათში ლიბიდოს მოქმედება აღემატება სუბლიმაციის ძალას, ამიტომ არაცნობიერი, ე. ი. არსებითი მხარე ფროიდის მიხედვით, ხელშესახებად მჟღავნდება. ეს თეორია უნდა იყოს განმსაზღვრელი იმისა, რომ მ. ჯავახიშვილის მოთხრობის გმირები ანომალურნი არიან.

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

ფროიდის მიხედვით, ყველა ადამიანი დამუხტულია სხვადასხვა სწრაფვით, რომელთა შორის უმნიშვნელოვანესია სექსუალური სწრაფვა. იგი გამოცხადებულია პიროვნების ეროშირების უნივერსალურ ფაქტორად. არაცნობიერის მოქმედებას წარმართავს სიამოვნების პრინციპი. მაგრამ სიამოვნება თავის გზაზე ხვდება დაბრკოლებებს, რაც იმაში გამოიხატება. რომ ყოველთვის მოსალოდნელია კონფლიქტი სიამოვნებასა და რეალობას შორის. ამ კონფლიქტის შეფერხების ნიადაგზე ხდება ადამიანის ხასიათის თავისებურებათა ჩამოყალიბება ბავშვობიდანვე, რაც შემდგომში მცირე ცვლილებას განიცდის.

თომას პიროვნების ხატვისას მ. ჯავახიშვილი ხასიათის ფორმირების ზემოთმოყვანილი მოდელიდან ამოდის.

ათი წლის თომას მეზობელ გოგოსთან ცუდლუტობის დროს ქალის მამამ მიუსწრო და გაწყებლა. ამ ამბავმა ისე იმოქმედა ბიჭზე, რომ „ნაცემი და დაჭრილი ბავშვი სამუდამოდ დაფრთხა და შეშინებულ ლოკოკინასავით თავის ნატუჟში შექცრა“. ბავშვობისდროინდელმა მარცხმა ღრმა კვალი დატოვა თომას ფსიქიკაში. „თომა წამოიზარდა, მაგრამ თანდაყოლილი შიში და რიდი ვერ მოიშორა. გულში ღრმად შერჩა რწმენა, ვითომ მისი შორეული მარცხი მთელ ქვეყანას მოსდებოდა, ვითომ ყველა დისცინოდნენ და მის სახელს ზიზლით იხსენიებდნენ“. მწერლმა არ აკმარა თავის გმირს გადატანილი სულიერი ტრავმა. ოცდასამი წლის თომას ახალი ფათერაკი შეემთხვა. მეზობელი ექიმის მოახლესთან გამიჯნულების ამბავს თავზარდამცემი დასასრული ჰქონდა, რამაც ბავშვობიდანვე თანდაყოლილი შიში გაუათქეცა. თომა მოეშვა ფიზიკურად და სულიერად. „ექიმმა და მეზოვემ დამუხჯებული და გაქვავებული თომა თავის ოთახში შეიტანეს და კუნძივით დადეს. ერთი კვირის შემდეგ თომა ძუძუმწოვარს დაემსგავსა: რამდენიმე სიტყვა ძლივს ამოილულლულა და ხელები ძლივს გაასავსავა“.

ფიზიკური სიძაბუნე მალე დაძლია თომამ. „ერთი თვის შემდეგ სავსებით განიკურნა, მაგრამ ქალი იმისთვის ცოცხალ ჟინყლად გადაიქცა. შეტუსული თომა ამ ჟინჯლს ხარბი

თვალთ შესცქეროდა, მაგრამ ვერც სიტყვით და ვერც ხელით ახლოსაც ვეღარ უდგებოდა“.

როგორც დამოწმებული ამონაწერებიდან ჩანს, ფროიდის ტულმა კონფლიქტმა სიამოვნებისაკენ მისწრაფებასა და რეალობას შორის თავისი დადასტურება პპოვა მოთხრობაში. სიამოვნება შეფერხდა, მაგრამ რა ცვლილებები უნდა მოჰყვეს ამ მოვლენას ფროიდის მიხედვით?

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

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

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



ბიდანვე გადატანილი შიში თომას უმოწყალოდ ბოჭავს. „ქალის ძვლებსა სცხვენოდა და მათი შიშველი მკერდის, მკლავებისა და ზურგისა ეშინოდა“.

ეს მთვლემარე სექსუალური გრძნობა ხანდახან იფეთქებს ხოლმე თომაში. გავისხენოთ ეპიზოდები თეკლესთან, მაროსთან, როცა „იდუმალი ძალით დაბმულმა ვნებამ შიშის ჯაჭვები დამბალ ძაფებივით დასწყვიტა“. ეს სცენები თავისი პირდაპირობით შეიძლება სახამუშო იყოს, მაგრამ სქესობრივი თავდავიწყების ჩვენება ავტორს სჭირდება იმისათვის, რომ კვაგრძნობინოს დაუკმაყოფილებელი სქესის ძალა.

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

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

„გრძნობს თომა შადიშვილი თავის მორცხვობისა და შიშის ნამეტანობას, მაგრამ თავისი ხასიათი ვერ დაუძლევია. შიშნაჰამ მოლარეს ჰგონია, თითქოს იგი ღიმილის მაგიერ ტუჩებს უწნოდ აპრაწუნებდეს, სიცილის ნაცვლად უხეიროდ კრიჭინებდეს, მკლავებს კონკილებივით იქნევდეს, ხელებს ბაყაყის თითებივით აფათურებდეს და თვითონაც მწვანე გომბეშოს ჰგავდეს. ზოგჯერ სარკეში ჩაიხედავს. თითქოს არაფერი არ აკლია. ყოველი ასო ზომიერია და ბუნებისაგან ადგილზე მიჩენილი. მაგრამ საარშოყოდ რომ დაემზადება და ქალს მიუახ-

ლოდება, სარკეში ნახული სახე უმაღლესი წაიშლება და თვალწინ გაჩაჩხული მაიმუნი აეტუზება“.

მოყვანილი ვრცელი ამონაწერი კარგად გვიჩვენებს, რომ თომას პიროვნული ღირსების გრძნობა დაჩლუნგებული აქვს. სულიერმა კასტრაციამ გამოიწვია ის, რომ თომამ საერთოდ უარყო საკუთარ თავში ყოველივე, თვით ფიზიკური მონაცემებიც კი. ყველა წარუმატებლობას იგი თვითონ იბრალებს: „თომამ აქამდე ერთ ქალსაც ვერ აუდულა სისხლი: ვერც მაროს, ვერც თეკლეს, ვერც ათიოდე სხვას. ალბათ თომას ბრალია. რა თქმა უნდა, თომას ბრალია!“

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

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

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თომა ჩამოყალიბებული ფროიდისტული ტიპია. მაგრამ მ. ჯავახიშვილს აინტერესებდა არამარტო ასეთი ტიპის შექმნა, არამედ იმის ჩვენებაც, თუ როგორ შეიძლება პიროვნების მიერ არასრულფასოვნების კომპლექსის დაძლევა. ამ მომენტიდან უკვე მთელი სიმძაფრით იჩენს თავს სიყვარულის ის გაგება, რომელიც მწერალმა შეიმუშავა. სიყვარული წარმოგვიდგება, როგორც არაცნობიერი სქესობრივი ლტოლვის სუბლიმირების შედეგი, რომელიც ათავისუფლებს პიროვნებას შინაგანი კონფლიქტისაგან. იბადება კითხვა, თუ რა უნდა დაეხმაროს თომას შინაგანი

შეზღუდვის დაძლევაში. პიროვნების გარდაქმნის ამ ფუნქციას მ. ჯავახიშვილი ხორციელ საწყისს ანიჭებს, რადგან თომას მდგომარეობაში მყოფი კაცისათვის სულიერი ზემოქმედება გამორიცხულია. თომასა და თამროს შორის მათელი შემდგომი სულიერი ერთობა განსაზღვრულია იმ ხორციელი სიახლოვით, რაც მათ მთაწმინდაზე განიცადეს. ამდენად, სიყვარული იწყება ხორციით და არა სულთა ნათესაობით.

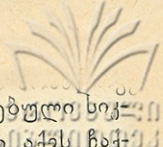
შეიძლება თუ არა ეს კერძო, მოთხრობისეული შემთხვევა, ანომალურ პირთა ურთიერთობაზე გამოთქმული აზრი, ზოგად დებულებად ჩავთვალოთ?

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, თუ რატომ არიან მ. ჯავახიშვილის გმირები ანომალურნი: არაცნობიერი, ანუ ფროიდის მიხედვით, ჰემპარიტად ადამიანური ვნებანი, ანომალურ პირებში უფრო მკვეთრად მჟღავნდება, ვიდრე ჯანმრთელ ადამიანებში. ხორცის პრიმატს არაცნობიერად შეიძლება ნებისმიერი ნორმალური პიროვნება აღიარებდეს, მაგრამ იგი განდევნილია ცნობიერებიდან „გონების ცენტრის“ მოქმედების გამო.

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

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

თამროს მთელი ცხოვრება, მისი სულისა და ხორციელი ლტოლვის ყველა ნიუანსი დისადმი გაგზავნილ წერილშია გად-



მოცემული. ჭლეტით შეპყრობილი თამრო მოახლოვებული სიკვდილის სუნთქვას გრძნობს და ყველაფერზე ხელი აქვს ჩაყენებული. გულმოკლული წერს თამრო: „ცხადად ვხედავ ჩემი უსიცოცხლო სიცოცხლის დასასრულს“, მაგრამ ყველაზე მეტად ის სტკენს გულს, რომ უკვე ოცდასამისა შესრულდა, მაგრამ სიყვარულისა კი ჯერ არაფერი იცის. მის მგზნებარე მოთხოვნას სიყვარულისას ყოველთვის რაღაც ეღობებოდა წინ, ბედისწერას არ სურდა მისთვის ბედნიერების მინიჭება. ჭკნება სიცოცხლისათვის შექმნილი სხეული და თამრო, რომელსაც „ტანში თითქმის უკუთრნებული სენი გაუჩნდა და გულში მძლავრი შიში შეეპარა“, გმობს მოქმედების შემზღუდველ მორალს და სიყვარულით ტკბობაზე თამამად ლაპარაკობს. როცა ადამიანის ყოფნა-არყოფნის საკითხი წყდება, როცა სიკვდილი საღდაც ახლოა, თამროსთვის უკვე აღარ არსებობს სირცხვილის ის შემზღუდველი ნორმები, რომლებიც ჯანმრთელ ადამიანებს დაუწესებიათ. „თქვენთვის, გადარჩენილთათვის, — წერს თამრო, — ადვილია წესიერად მისვლა იმ წყარომდე, ხოლო ჩემთვის, მიმავლისათვის, არ უნდა არსებობდეს რიგი და კანონი“.

„ჭლექიანის სქესი უფრო მძლავრად სცემს, ვიდრე ჯანმრთელისა... მოწამლული სისხლი იმდღეს ისე ამიჩქეფდა, რომ მზად ვიყავი, ქუჩაში გავვარდნილიყავი, უცნობი მამაკაცისათვის წამევლო ხელი და ერთი ღამით სიტკბოების ან, თქვენებურად რომ ვთქვათ, გარყვნილების მორევში გადავვარდნილიყავი“.

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

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

თამროს საკუთარი შეხედულება აქვს სიყვარულზე. „სიყვარული ასე ყოფილა შექმნილი. ერთი იქამდე ეძახის უცნობ სულს თავის კილოზე, სანამ იმის ხმაზე მომართული უცნობი

ამ ყივილს არ გაიგებს და პასუხს არ გასცემს. მხოლოდ ამნაირ შეთანხმებულთა შორის იწყება და ვითარდება ნამდვილი სიყვარული“.

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

დამოწმებულ ადგილს კომენტარი არ სჭირდება.

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

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

„ჩემი სიყვარული ასჯერ უფრო ძლიერია ჩემს სულთან-ხუთავზე, რომელიც შავ მოჩვენებად ატუზულა ჩემს უკან“. — წერს თამრო.

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

მოთხრობის ფინალი, მართლაც, ტრაგიკულია, მაგრამ ეს სამწუხარო ამბავი სულაც არ მიგვანიშნებს „იმ ადამიანთა ზვედრზე, რომელთაც შეეძლოთ კარგი ქართული ოჯახის შექმნა, მაგრამ ბედმა უმუხთლა და არც გარემოებამ შეუწყო ზელი“ (დ. ბენაშვილი). მწერლის განზრახვა არც ის უნდა იყოს, რომ „ოქროს კბილის“ მკითხველს უჩვენოს ცხოვრების სწორი გზა, დაარწმუნოს სიყვარულის სიმაღლესა და ძალაში და სულიერად აამაღლოს თვითონ მკითხველი“ (ტ. კვანჭილაშვილი). „ოქროს კბილი“ არც მხოლოდ-და ფრანგული რომანებისა და მოთხრობების ყაიდაზე დაწერილი ნაწარმო-

გბია, რომლის ავტორი ხშირად ენათესავება მოპასანს“ (გ. ჯიბ-
ლაძე).

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

1969 წ.

„მატერიაზე გავლით — სულოზისაკენ!“

(პ. გამსახურდიას მკვლევარის ნოველა)

„განვითარების წარმოდგენა განუხრელად და პირდაპირად
მხოლოდ პერსპექტივაში თუ შეიძლება. თუ მწერალს კვალში
მივყვებით გზის ყოველ ეტაპზე, ველარ ვიგრძნობთ ვერც
პირდაპირობას და ვერც განუხრელობას მუდმივი შეჩერებე-
ბისა და გამრუდებების გამო“, — წერდა ალექსანდრ ბლოკი.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებით ყანას დაუღალავი შრო-
მის კვალი ატყვია, ათასი სწორით და მრუდით არის დასერი-
ლი. ყოვლისმომცველი ძვრები, დიდი კატაკლიზმები იყო გან-
მსაზღვრელი ნიშანი XX საუკუნის პირველი ოცწლეულისა,
როცა შემოქმედი მწვავედ განიცდიდა ეპოქის ციებ-ცხელებას
და არსებული ქაოსიდან თავის დასაღწევ უამრავ საშუალებას
სცდიდა.

„ჩვენ ყველას, ამ თაობიდან გამოსულთ, ათასგვარი დე-
მონი გვიდაღვდა გულს, ათასი გზები გვიცდია და საშუა-
ლებანი, ათასგვარი სამანი მოგვისინჯავს.

ეს არის ფრიად მტკივნეული პერიოდი ხელოვანის ცხოვ-
რებაში, პერიოდი საკუთარი ხმის მოპოვებისა და საკუთარი
მანერის მიგნებისა“, — იგონებდა მწერალი.

კ. გამსახურდიამ სულიერი ფორმირების წლები დასავლეთ ევროპაში გაატარა. გერმანიასა და საფრანგეთში განსწავლის დროს ეზიარა იგი გაბატონებულ იდეალისტურ ფილოსოფიას: ახალგაზრდა მწერლის თვალწინ იკიდებდა ფეხს ათასგვარი „იზმით“ დამძიმებული დეკადენტური ხელოვნება და, ბუნებრივია, ისიც ვერ ასცდა მის გავლენას. მოგვიანებით მწერალი აღნიშნავდა:

„მე გაზრდილი ვარ ძალიან კონსერვატორული კულტურების ატმოსფეროში, გერმანული იდეალიზმისა თუ იტალიურ-გერმანული მისტიკის ზეგავლენის ქვეშ. თავისთავად ცხადია, მე არ შემეძლო ჩემი შემოქმედების პირველსავე პერიოდში ერთი დაკვრით შემომებერტყნა ყოველივე, რაც ათე წლის განმავლობაში შემეგრძენია, შემიცვნია და შემისწავლია ჩემი განსწავლისა და მგზავრობის წლების მანძილზე“.

ეს ჭეშმარიტად ასეც იყო. კ. გამსახურდიას ადრეულ ნოველისტიკაში საკმაოდ საგრძნობია დეკადენტური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი განწყობილებანი, მოდერნისტული ხასიათის ძიებანი, რასაც თან სდევდა ფორმის ნოვატორობის პრეტენზია. გარკვეულ მოსაზრებათა გამო თავდაპირველად განვიხილავთ მწერლის დამოკიდებულებას ექსპრესიონიზმთან.

პირველი მსოფლიო ომის წლებსა და შემდგომ ხანებში, როდესაც კ. გამსახურდია გერმანიაში იმყოფებოდა, ამ ქვეყანაში აღმოცენდა და აღიარება მოიპოვა ექსპრესიონიზმმა. ეს შიშართულება, რომელსაც გერმანული ეროვნული სულის სპეციფიკური გამოვლინების პრეტენზია ჰქონდა, ფართოდ გავრცელდა ევროპის ქვეყნებში, თუმცა ექსპრესიონიზმის პირველმაგები მას მაინც გერმანულ ნაციონალურ მოვლენად თვლიდნენ.

„რომაელი იღებს თავის ფორმას ობიექტიდან, ბუნებისეული ფორმიდან; გერმანელი ქმნის თავის ფორმას ფანტაზიით, შინაგანი ხილვით, ხოლო ხილული სამყაროს ფორმა მისთვის მხოლოდ სიმბოლოა“, — წერდა მხატვარი-ექსპრესიონისტი ე. კირხნერი.

ამ განცხადების მიხედვით, ექსპრესიონისტული ხელოვნების არსებითი ნიშანი — საგნობრიობის მიღმა არსის განკვეთი-
ტური შეცნობა — გერმანელი ერის ნაციონალურ თვისებად
არის აღიარებული.

ასეთი განმარტება, ცხადია, არ იყო სწორი. თავის დროზე
კ. გამსახურდია ამ საკითხთან დაკავშირებით წერდა: „ექსპრესიონიზმი ბევრს გერმანული ნაციონალური მოძრაობა ჰკონია. ეს დიდი შეცდომაა. უკანასკნელ ათეულ წლებში მთელს ევროპაში საგრძნობი ვახდა მისტიურ-რელიგიური სულის რენესანსი“.

კ. გამსახურდია ახალგაზრდობის წლებში ამ მიმდინარეობის აპოლოგეტი იყო. იგი თავის წერილებში მრავალგზის მიუთითებს სიჭაბუკისდროინდელ ცოდვებზე, ექსპრესიონიზმით გატაცებაზე:

„ლიტერატურა ვენახსა ჰგავს ერთ რამეში. მას უამიდან უამზე ავადმყოფობა შეეყრება. ახალგაზრდობაში ჩვენც შეგვყრია ექსპრესიონიზმის, დადაიზმის თუ ფუტურიზმის სენი, მაგრამ ტალანტები ყოველთვის ბედნიერად იხდიდნენ ამ სენს, ხოლო უნიჭონი იხრჩობოდნენ მასში“.

„დიონისოს ღიმილში“ არის მოცემული თანამედროვე ბურჟუაზიული ევროპის კრიტიკა, უსასტიკესი კრიტიკა, რადგან იმ დროს მე ვემხრობოდი ახალგაზრდა ექსპრესიონისტების ჯგუფს, რომელიც გამოდიოდა ლოზუნგით „გაუმარჯოს რევოლუციას“.

ექსპრესიონიზმი, მსგავსად ჩვენი საუკუნის სხვა „იზმებისა“, იყო იმ კრიზისის შედეგი, რასაც განიცდიდა კაპიტალისტური სამყარო. ექსპრესიონისტების შემოქმედება იყო მძაფრი რეაქცია მილიტარიზმის, ფილისტერული თვითკმაყოფილების, ბურჟუაზიული კულტურის დაშატრული გემოვნებისა და ილუზიების წინააღმდეგ. ეს იყო ინდივიდუალური, ბუნტარული პროტესტი გარემომცველი სინამდვილის მიმართ, რაც რიგ მწერლებთან გადაიზარდა ფატალურ შიშში თვით ამ სინამდვილის წინაშე.

„აროდეს ყოფილა ასეთი დრო, მომაკვდინებელი შიშითა და საშინელებებით ასე შეძრწუნებული... აროდეს ყოფილა ადამიანი ასე ჩია, ასეთი მხდალი. არასოდეს ყოფილა სიხარუ-

ლი ასე მიუღწეველი და თავისუფლება ასე ჩამკვდარი უნდა აღვალინოთ გოდება. ადამიანი მოუხმობს თავის სულს... — სელოვნება უერთებს თავის მოთქმას სიბნელეს. ის გოდებს დახმარების შესახებ, ის მოუხმობს სულს. ეს ექსპრესიონიზმია!“ — წერდა პ. ბარი.

კ. გამსახურდია ანალოგიური სურათის მეშვეობით ცდილობს ექსპრესიონიზმის რაობის ჩვენებას: „სინამდვილეში... საშინელი ნაპრალი გაითხარა, არავის უნდოდა, ცალი თვალითაც რომ ჩაეხედა ამ სინამდვილეში. იზრდებოდა ნაპრალი და ომის კონფუსიებში დამანტული ადამიანის სული ერთბაშად ხედავს, რომ ეს ნაპრალი უკვე საშინელ უფსკრულად გადაიქცა. გაისმა ისტერიული კივილი უფსკრულთან მისულის პირიდან... და ეს კივილია ექსპრესიონიზმი“.

რა არის არსებითი ექსპრესიონიზმისათვის?

„თუ ძველი ხელოვნება ორივე ხელებით უარს ამბობდა, სინამდვილე ახალმა ხელოვნებამ აღიარა“, — წერდა კ. გამსახურდია. დებულება საკმაოდ ბუნდოვანია, სანამ არ გაირკვევა, რა შინაარსისაა ეს „აღიარება“. ყოველ შემთხვევაში, ექსპრესიონისტებისათვის ბუნებისადმი მიბაძვა გამორიცხულია. კ. ელშმიდი წერდა: „სამყარო არსებობს. უაზრობა იქნებოდა მისი გამეორება“. სწორედ ბუნებისადმი მიბაძვას, მის კოპირებას აყვედრიდნენ ისინი იმპრესიონისტებს; „ყოველგვარ იმპრესიონიზმს მიზნად აქვს მხოლოდ ცარიელი მიმბაძველობითი ტენდენცია“. სინამდვილის მიბაძვა, როგორც ვხედავთ, მიუღებელია ექსპრესიონიზმისათვის. მაშ რა ღირებულებისაა ზემოხსენებული „აღიარება“?

ბუნება უცვლელია და ობიექტური, მაგრამ ადამიანთან შედარებით იგი არაარაობაა. ეს იმიტომ, რომ ბუნება თავისთავად არაფერია. მხოლოდ ადამიანი უდგამს მას სულს, ავსებს აზრით და ანიჭებს ფორმას. ბუნება პირველადი მატერიაა, რომელშიც მომწყვდეულია ათასგვარი შესაძლებლობა. ამ შესაძლებლობების ფორმადქმნა ადამიანის სურვილზეა დამოკიდებული. ადამიანი ცენტრია სამყაროსი. იგი სურვილისამებრ ავსებს ბუნების სიცარიელეს ფერებით, სულით, საკუთარი „მე“-თი.

ამ მსჯელობიდან სრულიად აშკარაა ექსპრესიონისტული

ხელოვნების ერთი არსებითი ნიშანი — სუბიექტივიზმი. სწორედ იგი განსაზღვრავს სინამდვილის „აღიარების“ ხასიათს. მწერალი ემპირულ მასალას იყენებს იმდენად, რამდენადაც ყოველგვარი ზოგადი, ასე თუ ისე, კონკრეტულ-გრძნობადი ფორმით უნდა გადმოიცეს. ეს იმიტომ, რომ გარდა ექსპრესიონისტული „მე“-სი, ე. ი. იმისა, ვინც ქმნის, არსებობს კიდევ აღმქმელი „ის“. „მეს“ აზრი აღმქმელისათვის გასაგები იქნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი რამდენადმე კონკრეტული ფორმით მაინც არის გადმოცემული. „ფაქტებს იმდენად აქვთ მნიშვნელობა, რამდენადაც შემოქმედი მათ ჩრდილთა გადაღმა სჭვრეტს ყოველ მათგანის ვიზიონერულ სახეს, მათ ნამდვილ პირველიდღეის“ (კ. გამსახურდია). როგორც ვხედავთ, მწერლისათვის ხილული სინამდვილე მხოლოდ საშუალებაა, რომლის მიღმა არსებითი და უმნიშვნელოვანესი იფარება. დავიმოწმოთ ისევ კ. ედშმიდი: „ფაქტებს იმდენად აქვთ მნიშვნელობა, რამდენადაც მხატვარი მათ მიღმა იჭერს იმას, რაც ფაქტებს უკან იმალება“. როდესაც კ. გამსახურდია წერს, რომ „ჩვენ რეალობა როდი უნდა უარვყოთ, არამედ უნდა შევქმნათ უფრო ძლიერი რეალობა, ვიდრე ყოველი მოცემული რეალობა“, ეს ნიშნავს: გავათავისუფლოთ საგნები სინამდვილისაგან, აღმოვაჩინოთ მათი სული. ვაჩვენოთ არა ობიექტი, არამედ ამ ობიექტში შეფარული სუბიექტი და ამ გზით შევქმნათ ახალი რეალობა. მწერლისათვის ხელოვნებას უდიდესი მისია აკისრია: იგი ცხოვრებას კი არ ასახავს, არამედ ავსებს მას, რითაც კაცობრიობას აძლევს საშუალებას ხელოვნებაში დაინახოს საკუთარი თავი, ამაღლდეს ისტორიის მსვლელობასა და ყოველდღიურობაზე, იგრძნოს ერთიანობა სამყაროსთან, კოსმოსთან. „ახალმა პანდინამისტურმა ხელოვნებამ უნდა გადოს ხიდი კოსმიურსა და ინდივიდუალურს, მე-ია და არა-მეს, პიროვნებასა და სამყაროს შორის“, — ამტკიცებდა კ. გამსახურდია.

რადგან ხელოვნების დანიშნულება „მესა“ და „არა-მეს“ გამოთლიანება, ადამიანისა და ბუნების შეკავშირებაა, საჭიროა შკვდარი მატერიის მიღმა „სულობის“ აღმოჩენა. ხელოვნებისათვის ემპირული სინამდვილე კი არ არის მთავარი, არამედ რაღაც სულიერი, რაც მხოლოდ ადამიანის კუთვნილია და

ბუნებას არა აქვს. ექსპრესიონიზმი ბუნების ასახვის სანაცვლოდ გვაძლევს სულს. „ელნაპერწყალი სულობისა და გრძელი გრძნობისა ჰქმნიან ხელოვნურ გამოცხადებას... ექსპრესიონიზმი მარტო სტილისა და ტექნიკის საკითხი როდია, არამედ ახალი დიდი პრობლემაა სულობისა“, — წერდა თავის საპროგრამო წერილში „იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი“ კ. გამსახურდია.

როგორ ხდება ამ პრობლემის გადაჭრა, საგნის მიღმა სულობის აღმოჩენა? საამისოდ ერთადერთი გზა არსებობს — ეს არის ჰვრეტა. „ექსპრესიონისტი ხელოვანისათვის სივრცეც, ვიზიონერული ფასადია სულობისა. იგი როდი ხედავს, არამედ სჭვრეტს მას. იგი როდი ხატავს მას, არამედ განიცდის. აქ ზუსტობა რეპროდუქტიული როდია, არამედ ფორმად ქმნა და განსახიერება... მის (ხელოვანის — თ. დ.) თვალებს გადაცლილი აქვს ის სიბრმავის აპკა, რომელიც თვალზე გადაკრული აქვთ ემპირიული სიბრმავით შეპყრობილ ადამიანებს“, — ამტკიცებს მწერალი ზემოდასახელებულ წერილში. კ. გამსახურდიას მსჯელობა ეხმიანება კ. ედშმიდის აზრს ექსპრესიონისტებზე: „ისინი როდი ჰხედავენ, ისინი ჰვრეტენ... ისინი ვიზიონერულ ხილვას არიან მოწყურებულნი“.

ექსპრესიონისტების მიერ ჰვრეტის გაფეთქება ხილვის საპირისპიროდ არ იყო შემთხვევითი. ა. ბერგსონმა, რომლის მოძღვრება, კ. გამსახურდიას თქმით, „სახარებად ხდება უახლოესი თაობისათვის“, ჰვრეტა გამოაცხადა შემეცნების ძირითად ფორმად. ინტელექტისა და ინტუიციის დაპირისპირებისას ბერგსონმა უკუაგდო ინტელექტი, რომელიც სამყაროს საგნებად დანაწილების და ანალიზის გზით შეიმეცნებს, და მის წილ ინტუიცია გააბატონა, რადგან, მისი აზრით, ინტუიცია არ ანაწილებს სამყაროს, არამედ მთლიანობაში აღიქვამს მას. „მხოლოდ ინსტინქტია ცოდნა სივრცეში. ინსტინქტი ისეთ მიმართებაშია ინტელექტთან, როგორც ჰვრეტა ხილვასთან“, — წერდა ბერგსონი. აქედან გამომდინარე, როგორც ინსტინქტი, რომელიც, ბერგსონის თქმით, თავის საუკეთესო გამოვლილებაში ინტუიციას წარმოადგენს, მაღლა დგას ინტელექტზე, ასევე ჰვრეტაც განუზომლად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ხილვა. ეს ექსპრესიონიზმის ამოსავალი დებულებაა. „უნდა

ვიაროთ მაღლა და ღრმად, გამჭოლად და მატერიაზე გავლით — მატერიის გასულიერებულ ექსტრაქტში“, — მოითხოვდა კ. ედშმიდი. ექსპრესიონიზმი გრძნობისა და ჭკრეტის გამაერთიანებელი ცნებაა.

ინტუიტივიზმი ექსპრესიონისტებისათვის მხატვრული შემეცნების ამოსავალი წერტილი იყო. ამასთანავე, შემეცნების შედეგი მიმართული იყო არამართო ემოციების, არამედ გონებისკენაც.

ჭკრეტა მხოლოდ საშუალებაა მიზნის მისაღწევად, სამყაროს მთლიანობაში აღსაქმელად. ექსპრესიონისტებისათვის სამყარო და ბუნება ერთი დიდი და მისტიური გამოცხადებაა. კ. გამსახურდია წერს: „ყველაფერი ღვთაებრივია ამ უთვალავ ფერით მოცემულ სამყაროში. ყველაფერს აქვს ბოლოს და ბოლოს დამოკიდებულება და კავშირი ღმერთთან... ხელოვნების და ღმერთობას შორის სულ ერთი ნაბიჯია. ხელოვნების მიზნები ღვთაების კალთაში უნდა ვიგულოთ“.

კ. გამსახურდია ერთგან ექსპრესიონიზმის მეტად ლაკონურ დახასიათებას იძლევა: „ექსპრესიონიზმში ერთმანეთს ხვდებიან აქტივიზმი, მისტიციზმი, ესთეტიზმი“. აქტივიზმი ამ მიმართულებისათვის ნიშანდობლივ ბუნტარულ სულს გულისხმობს, მაგრამ იგი მხოლოდ უკმაყოფილება იყო, რომელსაც არ ჰქონდა გარკვეული მიმართულება და ოდენ სიტყვიერი მოწოდებით კმაყოფილდებოდა: „ძირს ომი! ძირს მსოფლიო კაპიტალიზმი!“ ეს იყო უკანასკნელი გაბრძოლება ინტელიგენციისა, რომელსაც პერსპექტივა არ ჰქონდა. უპერსპექტივობა სკეპტიციზმს ბადებდა, ხოლო „როცა სკეპტიციზმი და ოცნება შეუღლდებიან, წარმოიშვება მისტიკა“ (კ. გამსახურდია). საზოგადოებაში ყოველგვარი კანონზომიერება ეჭვს ქვეშა დაყენებული. ამ ეჭვს ექსპრესიონისტთა უნიადაგო ოცნება ერთვის და იბადება მისტიკა. ეს მისტიური განწყობილებანი ხან ქრისტიანული შეფერილობისაა, ხან აზიური რელიგიებით დავალებული, ხანაც სრულიად ახალი რელიგიის პრეტენზიების მქონე. კ. გამსახურდია აცხადებდა: „ექსპრესიონიზმი არც ლიტერატურული მოდაა, არც ესთეტიკური პოზა. იგი ახალი რელიგიაა ევროპის უახლესი თაობის“.

ექსპრესიონისტებს მრავალი შეცდომა ჰქონდათ. შეცდო-

მათა სათავე ის იყო, რომ ისინი ერთადერთ რეალობად ადამიანის შინაგან სამყაროს თვლიდნენ და ვერ ხედავდნენ სუბიექტის ცნობიერების შინაარსის დაქვემდებარებას ობიექტური სინამდვილისადმი. ექსპრესიონისტებმა შეგნებულად დაისაბეს მიზნად ცნობიერების შინაარსის გადმოცემა. მათთვის გარესამყარო მხოლოდ პირდაპირი ან ირიბი საბაზია სუბიექტის სულიერი მდგომარეობის საჩვენებლად. ხელოვნება და სინამდვილე ორი განსხვავებული რეალობაა. მხატვრული ნაწარმოები, როგორც თვითმყოფადი ორგანიზმი, სრულფასოვანია ბუნებისა და თავისი შინაგანი არსობით არ უკავშირდება მას. — ასეთი იყო საბოლოო დასკვნა. მაგრამ ეს დასკვნა გულისხმობდა არა ბუნებისაგან სრულ მოწყვეტას, არამედ კონკრეტული სინამდვილის უარყოფას: „არა ქვა, რომელიც ვარდება, არამედ მიზიდულობის კანონი“.

სინამდვილის გრძნობადი შემეცნებისაგან განდგომამ ექსპრესიონისტული ხელოვნების ნიმუშები ადამიანთა სოციალური პრაქტიკიდან მოწყვეტილ მისტერიად გადაქცია. ექსპრესიონიზმი იყო ბურჟუაზიული ცნობიერების რღვევის კიდევ ერთი გამოვლინება XX საუკუნეში, რომელმაც გარკვეულწილად აიფიცა და განავითარა ევროპული მოდერნისტული სკოლების ფორმისეული ძიებანი.

არის ზოლმე ნაწარმოები, რომელსაც მწერლის შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე საპროგრამო მნიშვნელობა აქვს. ასეთად გვესახება კ. გამსახურდიას მრავალმხრივ საინტერესო ნოველა „პორცელანი“.

სიტუაცია, რომელშიც ნაწარმოების მოქმედი პირები ერთმანეთს ხვდებიან, ტიპიურია დეკადენტური მწერლობისათვის. მადამ როსტრუპმა და „ქართველმა ოდისეიმ“ ერთმანეთი ხელოვანთა მასკარადზე გაიცნეს. საუბრისას აღმოჩნდა, რომ ორივეს ერთნაირი შეხედულება ჰქონდა ხელოვნებაზე, რამაც განაპირობა კიდევ მათი დაახლოვება.

როგორია ეს შეხედულება?

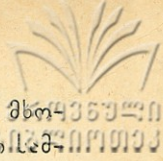
მთავარი თეზისი, რომელიც განსაზღვრავს მოსაუბრეთა მთელს შემდგომ მსჯელობას, ასეთია: „ხელოვნება დღესაც

ბანალურ რეალიზმში ისრჩობა... საერთოდ ჩვენი ევროპული რეალიზმი მძაგს“.

რეალიზმი, რომელიც სინამდვილეს ასახავს და ანზოგადებს, მიუღებელია მათთვის. ამასთანავე, თურმე ხელოვნების ვერც ერთი დარგი ვერ აკმაყოფილებს ფანტაზიით აღსავსე შემოქმედის მოთხოვნებს. „ხელოვნების ვერც ერთ დარგში ვერ მოვეწყვე, რადგან მეგონა, როგორც სიტყვითი, ფერადობითი, ისე ტონალი ხელოვნებანი ვერ იძლევიან ისეთ ფაქიზსა და რხეულ ნიუანსებს“. გამოდის, რომ სიტყვა, ფერი, ტონი უძლურნი არიან ადამიანის ფანტაზიის, მისი სულიერი განკლების მრავალფეროვანი გამის გადმოცემაში. ეს უარყოფა გამოწვეულია იმით, რომ თითოეული მათგანი შეიცავს სინამდვილის ანარეკლს, განსაკუთრებით, სიტყვა და ფერი. ის, რაც სინამდვილისეულია, მიუღებელია. ამიტომაც, რომ მაღამ როსტრუბი უარყოფს არამარტო სიტყვასა და ფერს, არამედ ტონს, ბგერას, ე. ი. ყველაზე ირაციონალური ხელოვნების — მუსიკის საფუძველს. ამგვარად, გამოდის, რომ რეალიზმი უკუ-საგდება, რადგან იგი სინამდვილეს ასახავს. ასევე გამოუსადეგარია რეალისტური ხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებანი. ბუნებრივად იბადება კითხვა: რა ავსახოთ და როგორ ავსახოთ?

ჭეშმარიტი სინამდვილე თვალთ უხილავია და ადამიანის ხედვის მიღმა არსებული. მაღამ როსტრუბმა მაშინ შეიგნო ეს, როცა ქმრის მიკროსკოპს ჩახედა. „ნამდვილი სინამდვილე მაშინ ვნახე, სულ სხვა ფერადი, სულ სხვა ხაზმოსმა, ვიდრე ის სინამდვილე, რომელსაც ჩვენ შეუთარაღებელი თვალთ ვხედავთ“. ამ აქამდე უხილავი სამყაროს ხილვამ იგი იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ „ჩვენი სინამდვილე მტკნარი სიცრუე ყოფილა. კიდევ ყოფილა მეორე სინამდვილე. ხელოვნება კი მესამე სინამდვილეა, მხატვრის მიკროსკოპში დანახული“.

ბარონესა როსტრუბის ზემოთმოყვანილი მსჯელობა ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ძირითადი დებულების დეკლარაციაა. ექსპრესიონიზმი დაეჭვებულია ბუნების არსებობის ჭეშმარიტებაში. მისთვის ამოსავალია ა. შოპენჰაუერის კონცეფცია, რომელიც თვლის, რომ სამყაროს შემეცნების ძირითადი ფორმები — დრო, სივრცე, მიზეზ-შედეგობრიობა მატერიის



არსებობის აუცილებელი კატეგორიები კი არაა, არამედ მხოლოდ სუბიექტური წარმოდგენები. ამიტომ მატერიალური სამყარო სუბიექტურ წარმოდგენათა ჯამია. იგი არსებობს იმდენად, რამდენადაც ადამიანის ცნობიერებას აქვს უნარი წარმოდგენისა. ა. შოპენჰაუერი დაასკვნის: „სამყარო ჩემი წარმოდგენაა“.

ექსპრესიონისტები ეძებენ ხილული სამყაროს მიღმა მეორე სამყაროს, მეორე სინამდვილეს. ეს არის ირაციონალური ფერადებით აღსავსე სინამდვილე, რომელიც, მხატვრის მიერ დანახული და გამოხატული, ქმნის მესამე სინამდვილეს --- ხელოვნებას. ამიტომაც, რომ, ექსპრესიონისტების აზრით, ხელოვნება თავისი არსით ყოველთვის იყო და იქნება ყველაზე უფრო გაბედული უკუქცევა ბუნებისა და ბუნებრივობისაგან. ბუნება ერთი სამყაროა, ხელოვნება — მეორე. მათ შორის არაფერი შეიძლება იყოს საერთო. აზროვნების ასეთი მსვლელობისას უკვე ცხადი ხდება, თუ რატომაც „ბანალური“ და უკუსაგდები რეალიზმი. იგი ხილულ სინამდვილეს ასახავს, ხილული სინამდვილე კი ილუზიურია და ჩვენი წარმოდგენის მიერ შექმნილი. რეალისტური ხელოვნება ილუზიათა სამყაროს ამსახველია და ყოველგვარ შემეცნებით ღირებულებას მოკლებული.

და აი, მადამ როსტრუპმა მიკროსკოპით მიაგნო „ირაციონალურ ექსპრესიონიზმს“, ხოლო მისმა თანამოსაუბრემ ეს მიგნება ისე აღიქვა, როგორც ჭეშმარიტების აღმოჩენა: „ჩემს სულში ახალი ჭეშმარიტება ჩაეწვეთ“.

ზემოხსენებული ირაციონალის აღმოჩენამ ბარონესას აღმოსავლეთი შეაყვარა. მისი საკითხავები გახდა უფანიშადები, ლაოძე და იაპონური მითოლოგია. განსაკუთრებით მოიხიბლა აღმოსავლური მხატვრობით. „მე იაპონელების და ჩინელების მხატვრობა მიყვარს. ისინი არასოდეს ხატავენ ჩიტს ისეთს, როგორც ეს ბუნებაშია, არამედ ჩიტს მუდამ ტრანზიტორულ მდგომარეობაში“. როგორც ვხედავთ, მოწონებას იმსახურებს ის, რომ ხელოვნების პროდუქტი არ ჰგავს სინამდვილეს, რომ იგი რაღაც გარდამავალი მოვლენაა რეალურსა და ირეალურს შორის. სწორედ ასეთი ხელოვნება იყო ექსპრესიონისტი მხატვრების ოცნება. ერთი მათგანი, მ. ბეკმანი წერდა: „ის, რაზეც

მსურს მივეუთოთ ჩემს ნაწარმოებებში, იდეა, რომელიც იმალება ე. წ. სინამდვილის მიღმა. მე ვდებ ხილს, რომელსაც ხილულიდან უხილავისაკენ მივყავართ. მე ვხსნი სახის შინაგან რეალობას“.

ასე აყალიბებს მწერალი „პორცელანში“ ხელოვნების მამართლებას სინამდვილესთან, ხელოვნების ამოცანებს. ამ საკითხების გააზრებისას იგი ექსპრესიონიზმის პოზიციებზე დგას.

მოველაში შესანიშნავად არის ნაჩვენები ევროპის დეკადენტური ატმოსფერო. „ქართველი ოდისეი“ ასე გვიხასიათებს როსტრუპების ოჯახს: ეს იყო „ძველი, ტრადიციული, ვერმანელი ბარონის ოჯახი, რომელიც თავისი დეკადანსის მწუხარში მისტიკით, წმინდა ხელოვნების იდეალებით და არისტოკრატიული ესთეტიზმით იკვებება. დეკადანსი, გამბობ, რადგან როსტრუპის ოჯახი, როგორც მადამ როსტრუპის სამკაულზე შევატყვე, ვალებში იყო ჩაფლული“.

მწერალი აქ ეკონომიურ დეკადანსზე მიგვითითებს, მაგრამ უფრო ხაზგასმულია სულიერი კრიზისის მაღალი საზოგადოებისა, რომელიც დროს ლიტერატურულ სალონებში, თეატრებსა და სპირიტუალისტურ საღამოებზე ატარებს. ეს სულიერი კრახის პროცესი შესანიშნავადაა ნაჩვენები როსტრუპების უსაყვარლესი რელიკვიის — პორცელანის ხვედრით.

„ერთად-ერთი ნივთი, რომელიც ბარონ როსტრუპის აღმოსავლურ გემოვნებას მოწმობდა, ეს იყო პორცელანის ჭურჭელი“. ეს მშვენიერი ჭურჭელი, სამი თაობის ხელში გამოვლილი, „რადაც განუზომელი სიყვარულის საგანი იყო ამ ოჯახში“. ბარონი როსტრუპი თავისი თხოვრებით ამ საგნის გაცოცხლებას ახერხებდა („ჰოი, საკვირველებავ, ისეთი აღამიანებიც რომ მოიპოვებიან, რომელთაც მატერიაში სულის ჩარგვაც ეხერხებათ!“). ერთ დღეს როსტრუპებს გაჭირვებამ პორცელანი გააყიდვინა. ის ნიუ-ორკის ერთ-ერთმა მუზეუმმა შეიძინა.

კ. გამსახურდია საგნის სულიერი დაცლის ისტორიის თხოვრებით ცხადად გვაგრძნობინებს თაობის სიკვდილს. „აღამიანი საგნების გარემოცვაში ცხოვრობს და სრულიად ბუნებრივია, რომ მათ შორის ემოციური კავშირი მყარდება. საგნები

იქონთებიან ადამიანური სულით: ადამიანი მათში აქსოვს ეპოქის გემოვნებას, მშვენიერებაზე წარმოდგენას, სოციალურ დამოკიდებულებათა შინაარსს“ (აკ. ბაქრაძე).

პორცელანის ისტორიის მნიშვნელობა მით უფრო დიდია, რომ ეს საგანი მთელი ეპოქის სულიერი ცხოვრების სიმბოლოდ არის ქცეული: „და შენ, ერთ წამში, ხელიდან გააგდე ეგ ძვირფასი საუნჯე, რომელიც მთელი ეპოქის სულიერი სიმდიდრის ჭურჭელიც იყო“. ილუპება არისტოკრატია და მისი სულიერი საუნჯე, ეპოქის გემოვნება, თვით ნივთის დანიშნულება, რაც პორცელანში იყო განხატებული, იმსხვრევა. პორცელანი სულისაგან დაცლილ ნივთად, მუზეუმის უსიცოცხლო ექსპონატად იქცა.

მთელი ამ ისტორიის უკუფენას ერთი გარკვეული აზრი წარმოადგენს: ცივილიზაცია და კულტურა წინააღმდეგობაშია ერთმანეთთან. ფ. ნიცშეს მსგავსად, კ. გამსახურდია იმ აზრზე დგას, რომ ცივილიზაცია დემოკრატიის საქმეა, მდაბიო სისხლის ხალხისა, კულტურა — არისტოკრატიისა, განსხვავებული სისხლის ადამიანებისა.

როცა პორცელანი არისტოკრატ როსტრუპის კუთვნილება იყო, ის ახერხებდა მასში სულის ჩარგვას, გრძნობდა მის ნამდვილ ღირსებას. რადგან, მწერლის თქმით, „ყოველი ერი, და ყოველი პიროვნება ყოველდღიურ წვრილმანებშიაც ისე აშკარად იჩენს თავის სულიერ სახეს, როგორც თავის ფილოსოფიისა და მწერლობის უმნიშვნელოვანესს ძეგლებში“, და რომ „ცხოვრება სხვა რაღაა, თუ არა და საგნებისადმი დამოკიდებულების გამომჟღავნება“ — როსტრუპისა და მისი კლასის სულიც პორცელანთან დამოკიდებულებაში ჩანს: ეს არის კულტურით გამსჭვალული სული.

არსებობს პორცელანისადმი სხვა დამოკიდებულებაც — დამოკიდებულება ბურჟუაზიისა, რომელიც პორცელანში მხოლოდ ძვირფას ნივთს, სამუზეუმო ექსპონატს ხედავს. ბურჟუაზიამ საგანს გამოაცალა სული, რომელიც მას ხელოვნების ნიმუშად აქცევდა. ბურჟუაზიამ მოკლა ხელოვნება. შემახვევითი არაა, რომ მწერალმა პორცელანი ამერიკის ერთ-ერთ მუზეუმს შეასყიდინა. ამერიკა მისთვის ის ქვეყანაა, რომელსაც „თუმც ცივილიზაცია და ტექნიკა მოეპოვება, მაგრამ სუ-

ლი და კულტურა არა აქვს“. ამერიკა „უსტილო, უწარსულო ქვეყანაა, ენაღრეული ბაბილონი, თავის მრავალსართულოვან ქორედებზე წამოყუნცული... მას არც დიდი კულტურა აქვს, არც მხატვრობა გააჩნია, არც მუსიკა“.

ამრიგად, ცივილიზაცია, რომელიც ბურჟუაზიის პირშია, ღუპავს კულტურას და მის ჭეშმარიტ მსახურს — არისტოკრატias. „მოკვდა“ პორცელანი და მასთან ერთად მთელი ეპოქის სულიერი სიმდიდრე, რადგან იგი „ეპოქის სულიერი სიმდიდრის ჭურჭელი იყო“.

კ. გამსახურდიას აქვს ორი ნოველა, რომლებიც თავისი იდეური მიზანდასახულობით და ამ იდეის მხატვრული ხორცშესხმის ხერხებით ტიპიურნი არიან ექსპრესიონისტული მწერლობისათვის. ესენია „კლარა“ და „ფოტოგრაფი“.

პირველი ნოველის სულიერ ატმოსფეროს კაპიტულირებული გერმანიის სინამდვილე ქმნის. ნოველის გმირს სული ეზუთება ამ გარემოში. იგი ცდილობს გაიქცეს ამ თანამედროვე ბაბილონიდან, მიატოვოს „ათასნაირი ფოკუს-მოკუსი ადამიანური სისულელეებისა“, რომელსაც ცივილიზაცია ჰქვია და სადღაც, ბერლინის გარეთ, სატრფოსთან ჰპოვოს თავდავიწყება იმდენად დიდია გმირის ზიზლი გარემომცველი საგნებისა და ადამიანებისადმი, რომ ყველაფერი მის აღქმაში ფანტასტიკურ და გროტესკულ სახეებად გარდაიქმნება. სინამდვილე დაღალა იგი. „ჩემი ოცნება გაეყარა ამ სინამდვილეს და ასე მგონია, ცხენს მივაჭენებ ბნელ ღამეს, სადღაც, რომელიღაც ღმწვანო, უფოთლო ტყეში“. სინამდვილე მირაჟივით ქრება გმირისათვის და მას ოცნება ეუფლება, ოცნება, როცა იკარგება საკუთარი „მესა“ და გარემოს შეგრძნება. ეს სულიერი ტრანსის მდგომარეობაა: „მე იგი აღარა ვარ, და არც იქა ვარ, სადღაც ვარ და მეც ის არა მქვია, რაცა მქვია“.

ნორვანაში გადასული გმირი შენიშნავს კლარას, რომელიც ღანდების სამეფოდან გადმოხვეწილს ჰგავს. „იგი თავჩაქნილადრული ზის, ხელები საკვოიყუზე უწყვია, თეთრი, გრძელი თიოები; ასეთი ხელები აქვს ლუკას კრანახის რომელიღაც მღონას“. კლარა ბურჟუა არაა, ამიტომ არც მუთაქასავითაა

მოყვანილი და არც ბეჭდები, გამოფენილი სიშდიდრე, ყვირის მეს სელებზე. იგი ნოველის გმირის სულის თანაზიარია: „ჩვენს შორის სიჩუმე დადის, დადის და ენა მიმოაქვს. ჩვენმა სხეულებმა არ იციან, თუ რას მოუთხრობენ ერთმანეთს ჩვენი სულები“.

მთელი შემდგომი პასაჟები „სულთა ურთიერთობისა“ მ. მეტერლინკისეულ დუმილის ფილოსოფიას გვაგონებს. მ. მეტერლინკი წერდა: „ისინი, ვინც ლაპარაკობენ ყველაზე ღრმაზროვნად, ყველაზე მეტად გრძნობენ, რომ სიტყვები არასდროს გამოხატავენ ნამდვილ ვითარებას ორ არსებას შორის“, ამიტომ „თუ გსურთ ნამდვილად მიეცეთ ერთმანეთს, დადუმდით“.

ნოველის გმირს ისეთი გრძნობა აქვს, „თითქოს დიდი, დიდი ხანია, რაც ერთმანეთს ვიცნობთ, თითქოს ამ ხნის განმავლობაში იმდენი რამ ძვირფასი და სანუკვარი გვეთქვას კიდეც ერთმეორისათვის, რომ სიტყვა აწი აღარ გვჭიროდეს, სიტყვებს მნიშვნელობა დაჰკარგვოდეს... და ახლა ურთიერთის ნდობის სიჭარბეს მიუჭირვებელი დუმილით გამოვხატავდეთ“.

სიტყვა საჭირო აღარაა, როცა არსებობს სულთა ერთობა. ასეთი ვანცდისას დრო და სივრცე იკარგება. ადამიანი თავისუფლდება კონკრეტული სინამდვილისაგან. სამყარო შემოღია ადამიანში და ადამიანი შეერწყმის სამყაროს. ეს ერთი წამი სამყაროსთან ერთიანობისა „ისე უჟამოა, დაუსრულებელი, როგორც მოწყვეტილი ცდომილის ეტლი, უსრულოების მარადჟამულ სრბოლაში“. ერთ წამში ხორციელდება შეუძლებელი: „ჩვენი სულები საუკუნეების ამბებს მოუთხრობენ ერთმეორეს“.

როგორ დისონანსს ქმნიან კონკრეტული სინამდვილე და იქ მცხოვრები ადამიანები იმ მარადიულ ყოფნასთან, იმ მარადიულ ჰარმონიასთან შედარებით, რაც ადამიანთა სულებს განუტყლიათ. „ადამიანებს რაღაც ზრდილობის კანონები გამოუგონიათ, თუ ვინმემ არ გაგვაცნო დიდ ქალაქში ქალი, ისე არ შეიძლება მასთან დალაპარაკება. რა იციან ამ შლეგებმა, ეგებ ჩვენი სულები, ერთხელაც განუკვეთელი ერთეულები იყვნენ, მირიად საუკუნეების სახეცვლაში ისინი გასთიშა სივრცემ, დრომ და გარდაცვალებამ“.

ახლა განუმეორებელი წამი დგას. დაძლეულია დროც და სიერცეც. გათიშული სულები შეერთდნენ. ნოველის გმირი კლარას სახით იბოვა ქალი, რომელზეც მუდამ შეყვარებულ იყო. იგი გრძნობს ამ წამის სიღიადეს, ღვთიური ძალის სასწაულებრივ გავლენას: „იცოდე, კლარა, ეს წამი აღარ მობრუნდება, საკმარისია ახლა შენ ადგე, შემდეგ სადგურზე ჩამოხვიდე და ბრბოში გაერიო, მერმე ვინ იცის, სად გიპოვნი ამ ჭუთმილიონიან ადამიანების მასაში“.

წერაღას კლარას სახე ისე აქვს დახატული, რომ იგი რეალურად და ირეალურის მიჯნაზე დგას. ის რაღაც ღვთაებრივი საწყისის მატარებელია. მას ძალუძს გმირს განუმეორებელი წამი მიანიჭოს, მიაღწევინოს მიუღწეველს — სამყაროსთან შერწყმას.

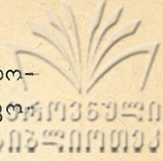
მაგრამ წამი, რომელიც თუნდაც უსაზღვროებას გაგრძობინებს, მაინც წამია. ორი არსების „უტყვე მტყველებას“ არღვევს ვიღაც ცეროდნა ბურჟუა. „ჩვენ ღუმილით ვესიტყვებით ერთმანეთს, ღუმილით და ეგ ოჯახური შემოგვეჩხირა. დაჯდა და მოყურიადესავით გვათვალიერებს ეს გაბღენძილი, ეს ბურჟუა, ეს არამზადა“. სულთა საოცნებო ჰარმონია, წამი უსაზღვროებასთან შერწყმისა, ცეროდნა ბურჟუამ დაარღვია. გაქრა ოცნება და კლარას ოცნებისეული სახეც ბრბოში შთანთქმდა.

ნოველის ჩანაფიქრი იკვეთება ფინალურ სცენაში. გმირი მივიდა თავის სატრფოსთან შონებურგის ვილაში. ეს ქალი გარეგნობით ძალიან ჰგავდა კლარას, მაგრამ „სულ სხვა იყო“ გმირის სატრფო მხოლოდ ხორციელი, მატერიალური სინამდვილის განსახიერებაა იმ ღვთაებრივ და მიუწვდომელ საწყისთან შედარებით, რაც კლარაში იყო განხატებული.

ოცნებაში წასული გმირი ამბობს: „ვსდუმვარ და ვფიქრობ შორეულისა და მიუღწევლის გამო...“ ღუმილი და ფიქრობა შორეულსა და მიუწვდომელზე, სინამდვილის გარღვევა და ღვთაებრივამდე მისვლა არის ამ ნოველის იდეური მიზანსწრაფვა.

„ძირითადი აზრი ექსპრესიონისტული ხელოვნებისა... არის ცდა ბუნების კანონთა მავთულხლართებს შორის ღვთაებისა კენ გაჭრისა“. — წერდა ვ. ვორინგერი.

„კლარა“ ასეთი მცდელობის ერთი ნიმუშაა.



კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული მსოფლგანცდის ზოგერთი მხარე რელიეფურადაა გამოკვეთილი ნოველაში „ფოტოგრაფი“.

ის ფაქტი, რომ ნაწარმოების გმირი ფოტოგრაფია, ღრმა აზრის შემცველია. ფოტოგრაფი ის კაცია, ვინც ერთგულად ემსახურება სინამდვილეს, პირდაპირ და შეუმცდარად, მექანიკურად აღბეჭდავს მას. „ფოტოგრაფმა არ უნდა იცრუოს, რადგან ფოტოგრაფი ერთადერთი კაცია ამ ქვეყნად, რომელიც არ სტყუის“. ამ რწმენით ემსახურებოდა იგი თავის საქმეს, მაგრამ ერთხელ შავმა ფრინველმა აგრძნობინა, რომ ნამდვილი სინამდვილე იმ ემპირიის მიღმა იწყება, რომელსაც იგი ასახავს. ნოველის გმირი პირველად დაეჭვდა თავისი საქმის სისწორეში. მისი სული ორად გაიყო. მან რესტორანს მიაშურა, რათა შინაგანი კრიზისი ალკოჰოლით და სექსით ჩაეხშო. მაგრამ, როგორც თვით კ. გამსახურდია წერს, „ახალი თაობა აერთოტულია იმ მხრით, რომ იგი ეროტულ მომენტში ვერ ჰხედავს ყოვლის შემცველ ძალას, არამედ ერთს, ყოველ შემთხვევაში, მეორე რანგის ფენომენს კოსმიურ ფენომენთა შორის“.

ფოტოგრაფმა ქუჩას მიმართა, ლამპიონებით გაჩირალდნებულ ქუჩას, რადგან „ფოტოგრაფს მეტი სინათლე უყვარდა“. მის გონებას ერთი ფიქრი აწვალეხს: რა იქნება, რამდენიმე მილიონი აპარატი რომ გაამწყრივო მთელ დედამიწაზე, ერთ წუთში მთელ ქვეყანას სურათი გადაუღო: ქვეყანა საგიჟეთს დაემსგავსება. ზოგი მიდის. ზოგი მირბის. ზოგი კვდება. ზოგი ფეხით. ზოგი ავტომობილით. ზოგი ტირის... ზოგი ვიტრინასთან დგას. მან ფიქრი ვერ გაათავა. გულში გაეცინა ამ ბავშვურ სურვილზე“.

როგორც ვხედავთ, ფოტოგრაფს სამყაროს მთლიანობაში აღქმა სწყურია, მაგრამ სამყაროს ასეთი აღქმა ფოტოგრაფიული ნატურალიზმის მეშვეობით შეუძლებელია. მას უმწეოდ ელიმება — „პირველად იგრძნო, რომ ის საცოდავი გზაარეული ფოტოგრაფი იყო და სხვა არაფერი“. სინათლემ დაღალა იგი. სახლში დაბრუნებული ერთსლა ფიქრობდა: „ქვეყანა შემძულდა!“

მეორე დღეს ფოტოგრაფი სამშობლოში გაემგზავრა. გემ-

ზე ასვლისას თვალი მოჰკრა „აუარებელ მავთულებს, ელექტროტექნიკურ მოწყობილობებს, კაბელებს, ტურბინებს ალაგებდნენ... დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ მიმავალი სინათლე გაიფიქრა ფოტოგრაფმა“. თითქოს ამ სინათლეს გამოჰყვამოდნენ აღმოსავლეთისაკენ, შუა ზღვაში შავი ფრინველი დაჰყარანტალებდა გემს. კაპიტანმა რადიოგრამა მიიღო, პროექტორებით ებრძოლა შავ ფრინველთან. საღამოს „პასტორმა... დიდხანს ილაპარაკა სინათლის მნიშვნელობის შესახებ... ფოტოგრაფმა ყურები ცქვიტა. ეს საკითხი მასაც ძლიერ აინტერესებდა“. აქვე მოჰკრა ყური, რომ „მალე მთელი აღმოსავლეთი უნდა გაჩათდეს“. ფოტოგრაფმა წაიხურჩულა: „სინათლე ყოველთვის საჭირო როდია“.

ევროპულმა „სინათლემ“ — ცივილიზაციამ განაპირობა შავი ფრინველის გამოჩენა. „ყველგან, სადაც შავი ფრინველი მივიდა, ჰირო გაუჩნდა საქონელს და ადამიანებს, ან ამბოხება ატყდა. ქალები ვაჟებზე მეტი იბადებოდნენ. ბოლოს, ქალები სიძვის ისტერიით წყდებოდნენ“. შემდეგ, იმის კვალობაზე, რომ სინათლე აღმოსავლეთისაკენ დაიძრა, შავმა ფრინველმა გადაუქროლა ევროპას და ფოტოგრაფის ქვეყანას ეწვია. აქაც დაიწყო საყოველთაო უბედურება: გაპარტახება, ციება, სიკვდილი, სიძვის ისტერია... უბედურებაში ხალხმა ღმერთი გაიხსენა — ეკლესიას მიაშურა. შეკრებილი ხალხის თვალწინ ჯერ ვიღაც ჩოხოსანმა, ხოლო შემდეგ შავმა ფრინველმა უარყვეს ღმერთი. „ვერ გაიგე? ღმერთი რომ მოკვდა?“ — დაიძახა შავმა ფრინველმა, ჩოხიანმა კი ხატს ტყვია დაახალა. „შენ შემაყვარე ღმერთი“ — ასეთი იყო ფოტოგრაფის რეაქცია. არარსებულის ასეთი თავგანწირული უარყოფა გარკვეულწილად მისი არსებობის რწმენას ბადებს. ფოტოგრაფმა ირწმუნა ღმერთის არსებობა და ის დიდი საშიშროებაე თვალნათლივ წარმოიდგინა, რომ ღმერთი შეიძლება ნამდვილად მოკვდეს.

„ფოტოგრაფის სული ერთბაშად საოცარმა შიშმა შეიპყრო. სადმე რომ ელექტრონი გადაიწვას, მთელი ქალაქი ხანძარში გაეხვევა. აფეთქდებიან ნავთის რეზერვუარები, ქიმიური ლაბორატორიები, არსენალები და მაშინ ხომ გაიგებს ქვეყანა, რომ ნამეტანი სინათლეს მავნებელია... მთელი ქვეყანა

შავ ფრინველს უნდა უმადლოდეს, თორემ ელექტროს ხანძარი ქვეყანას გადასწავდა“.

ნოველის მთელი მდინარეა და გმირის განცდები განსაზღვრულია იმით, რომ სინამდვილის ნატურალისტური ასახვა მართებული არაა, რადგან იკარგება ღვთიით მომადლებული სული. სინათლემ, ცივილიზაციამ უკუაგდო ეს სულიერი მხარე. სინათლით გატაცებამ დაჩრდილა ქვეყნის შემოქმედი, მოკლადმერთი. ამან გამოიწვია შავი ფრინველის გამოჩენა. ფოტოგრაფი კარგახანს ვერ ხვდებოდა, რას წარმოადგენდა შავი ფრინველი, უბედურებისა და ბოროტების სიმბოლოდ მიაჩნდა იგი. მაგრამ „ჩვენს სულში ნელ-ნელა, წლიდან წლობამდის გროვდება, მწიფდება ამა თუ იმ საგნის შთაბეჭდილება, ვიდრე ერთ წუთში თვალი არ წააწყდება მას და გაოცდება“. ასე წამიერად აეხილა თვალი ფოტოგრაფს და მან შავ ფრინველში ღვთიური სულის არსებობის მაუწყებელი დაინახა. შავმა ფრინველმა თავისი მტკიცებით „ღმერთი მოკვდა“, ფაქტიურად გააცოცხლა იგი.

საგულისხმოა ნოველის ფინალი:

„კარი გაიღო, შავი ფრინველი დინჯად შემოვიდა. ნისკართით აიღო ნაციები სოფლის და ელექტრონიანი ქალაქის სურათი. თავზე გადაახია ფოტოგრაფს. ფოტოგრაფი წამოდგა. ფოტოგრაფიულ აპარატზე წამომჯდარ სტუმარს დააცქერდა.

— ქვეყანა სურათის გადაღებად არა ღირს, — დაიყრანტალა სტუმარმა და გაფრინდა.

ფოტოგრაფმა თავისი აპარატი გადმოიღო. ჩექმის ქუსლით დაამტვრია.

ამის შემდეგ მას სურათი არ გადაუღია.

ფოტოგრაფი ახლა წიგნსა სწერს: „ქვეყანა, რომელიც სურათის გადაღებად არა ღირს“.

ასე ხდება სინამდვილის უარყოფა, უარყოფა მისი ასახვისა. ნოველის გმირის მთელი შინაგანი სამყარო, მის შეგნებაში მომხდარი ძვრები თვალსაჩინოვდება სინათლესთან ურთიერთობაში: „ფოტოგრაფს მეტი სინათლე უყვარდა... სინათლემ დაღალა იგი... სინათლე ყოველთვის როდია საჭირო... ნამეტანი სინათლე მავნებელია“.

ფოტოგრაფმა უარყო სინათლე — სიმბოლო ცივილიზაცი-

ისა და სხვა ნათელი აღიარა. „ყველაფერი და ყოველივე მიმართულია იმისაკენ, რომ რეალობის მიღმა მივიღეთ კოსმურ სულამდე“. სინათლის, ცივილიზაციის უარყოფა, სულობის, ღვთაებრივის აღიარებას ნიშნავდა.

კრიზისი, რომელშიც ევროპა იმყოფებოდა, ფაქტი იყო, თანაც იმდენად გამოკვეთილი და ცხადი, რომ მისი უარყოფა ან მიჩქმალვა შეუძლებელი იყო. იგი ახსნას მოითხოვდა. შემოქმედებითა ინტელიგენციამ, რომელიც არ ცდილობდა კრიზისის ობიექტური მიზეზების პოვნას, ეპოქის კრიზისის მიზეზად მითოსის კრიზისი დასახა.

„უმითო ეპოქაში ადამიანის სულს ევიწროვება ყოფნა... მხოლოდ სწრაფვას ზეცისაკენ შეუძლია იხსნას მითოსს მოკლებული დრო“, — წერდა დ. მერეჟკოვსკი. მისი აზრით, მხოლოდ რელიგიური გრძნობის გაძლიერებით იყო შესაძლებელი სულიერი კრიზისის დაძლევა.

ამავე პოზიციაზე იდგა კ. გამსახურდია: „შუბლით ვეხლებით ახალ დროს; მისი საუკეთესო ეპიტაფიაა: მითოსს მოკლებული დრო... ევროპის სულიერი კრიზისი სრულებით არ არის სტილის კრიზისი, ან იდეების სიღარიბე. მითოსს მოკლებული დრო, სიმძიმე აქ არის... ექსპრესიონისტების უახლესმა ლიტერატურულმა თაობამ სწორად შეიგნო ევროპულ კრიზისის მთავარი მიზეზი. მითოსს მოკლებული დრო უნდა დაძლეულ იქნას. მიტომაც ექსპრესიონიზმი არ არის ლიტერატურული სტილის საკითხი. იგი უპირატესად ახალი რელიგიისათვის ფეხმძიმობაა“.

იცავდა რა ამ თვალსაზრისს, კ. გამსახურდია პრაქტიკულადაც ცდილობდა თავის შემოქმედებაში მითის გაცოცხლებას. იგი ექსპრესიონისტის პირდაპირობით კითხულობდა: „და თქვენ იცით, რა ძნელია პოეტისათვის კრიზისი? კრიზისი ჩვენი სულის გამოფხიზლებაა ზმანებისა და მითის ჯადოსანგან. კრიზისი? უმითოდ ყოფნაა. ჩვენთვის: არ ყოფნა“.

ასეთი წინასწარი მსჯელობის შემდეგ უკვე შემზადებული ვართ პარადოქსული აზრის მოსასმენად: „პირველთაგანვე იყავით. ამ ქვეყნად ყოველივე მითით შეიქნა, რაც კი რამ შე-

იქნა. ძიითი წინ უსწრებდა ადამიანის ყოფნას. მითი იყო უპირ-
ველესი განზრახვა ღმერთკაცისა. და როცა ყოველივე არაქონი
რად იქმნება, დარჩება ალბათ: მითი..."

მითის მნიშვნელობის უარყოფა მხატვრული აზროვნების
სფეროში შეუძლებელია, მაგრამ მითის კ. გამსახურდიასეული
შეფასებისას არ შეიძლება გადაჭარბება არ ვიგარძნოთ. მწე-
რალი დავალებული ჩანს ნიცშეანური თვალსაზრისისაგან.
ფ. ნიცშე თვლიდა, რომ ბერძნული ტრაგედია იყო უმაღლესი
ხელოვნება, რომლის უმჯობესი კაცობრიობას არაფერი შეუქ-
მნია. ამიტომ ადამიანის სულისა და კულტურის ასაღორძინებ-
ლად საჭიროა ბერძნული ტრაგედიული ხელოვნების აღორძი-
ნება. ბერძნული ხელოვნების საფუძველი იყო მითი. ახალ
ხელოვნებას, რომელიც კრიზისის განიცდის და რომელიც ბერ-
ძნული ტრაგედიის სიმადლეზე უნდა ავიდეს, საფუძვლად
მითი უნდა დაედოს. ნიცშეს ეს აზრი ეწინააღმდეგებოდა სი-
ნამდვილისადმი ადამიანის დამოკიდებულების განვითარებას.
ბერძნული ხელოვნებისათვის, როგორც კ. მარქსი ამბობდა,
მითი ნიადაგიც იყო და მასალაც, მაგრამ შემდგომში, როცა
ადამიანის შეხედულებანი და ცოდნა სამყაროს შესახებ გა-
ფართოვდა, მითის არსებობის დასაყრდენი შეირყა, მითი
მოკვდა.

XX საუკუნემ მკვეთრად გამოამჟღავნა მითის გაცოცხლე-
ბის ტენდენცია. ტექნიკური შესაძლებლობების შეუღარებ-
ლად მაღალ დონეზე ადამიანმა შეიძლება მაინც განიცადოს
შიში. ეს არ არის შიში ბუნების ძალების წინაშე. ბუნება უკვე
გარკვეულწილად ალაგმულია. ადამიანს ახლა მის მიერ შექ-
მნილი სოციალური მოვლენებისა ეშინია, რომელიც მას და-
ლუბვას უქადის. მაშასადამე, XX საუკუნის მათმქმნელობის
რეალური მიზეზი, ზოგადად, არც ბუნების წინაშე შიშია და
არც ნიცშეანური აზროვნების გავლენა, არამედ შიში სოცია-
ლური სინამდვილის წინაშე. თვით ფ. ნიცშეს თეორიაც ამ
შიშის კონკრეტული ნაყოფია.

მითის გაცოცხლების ცდაა კ. გამსახურდიას ნოველაში
„ტაბუ“. ნაწარმოების ცენტრში დგას გაორებული ქართველი
არისტოკრატი, ნათავადარი. მის სულში ორი პიროვნება ჩაბუ-
დებულია: ერთი — ქართული სინამდვილიდან ამოზრდილი,
9. თ. დოიაშვილი

ტრადიციით მიღებული ქართული ფეოდალური კულტურის მატარებელი, რომელსაც „თივთიკის ჩაბალახით თავი მეგრულად აქვს წაკრული“, მეორე — ევროპული კულტურით გულგამოჰყმული, დასნეულებული, „ნაცრისფერ, ფორეჯიან, ინგლისურ ჰომპსონის კოსტიუმში“ გამოწყობილი. „მე—მონოკლიანი“ ყოველთვის თან დასდევს „მე-ჩოხიანს“, დასცინის, „მოსისხარივით ზვერაგს და უთვალთვალებს“. „ჩვენს დროში მიზინოსათვის ვის სცხელა!“ — ეუბნება ნათლიმამა მხედარს და ჩვენთვის „მე — მონოკლიანის“ დაცინვის მიზეზი გასაგები ხდება. „მე — ჩოხიანი“ ზედმეტია ახალი სინამდვილისათვის, ზედმეტია ის ძველქართული წეს-ჩვეულებაც, რომელსაც იგი მისდევს.

სულიერი გაორების, შინაგანი კრიზისის დაძლევის მხედარი მითების სამყაროში შესვლით ცდილობს. იგი მიდის ნაჟყვედში, მთელს საჟყოინდოში უდიდეს სოფელში, რომლისგანაც დარჩა მხოლოდ მითი. სწორედ ეს იზიდავს მხედარს ნაჟყვედისაკენ.

„მე — მონოკლიანის“ სარკასტულ სიცილს „მე — ჩოხიანი“ მითს უპირისპირებს, მითით სურს დაძლიოს თავისი ცივილიზებული „მე“ და სულის მთლიანობა აღიდგინოს. „ორფულო, ჩემო მოსისხლე მტერო, დუშმანო. მომეწყინა ამ ქვეყნად უმიზნოდ ყიალი. მინდა მატყლივით თეთრი წვერი მქონდეს. შორს ვიყო ადამიანებისაგან. განუზრახველის გამყდუნება შემეძლოს“, — მიმართავს „მე — ჩოხიანი“ „მე — მონოკლიანს“.

ოცი წლის შემდეგ სამშობლოში მობრუნებულ მხედარს აღარ სურს ხეტიალი. მან ხომ ოცი წელი დაჰყო ევროპაში, აქ ჩააცვა თავის „მეს“ ინგლისური სმოკინგი და აქვე შეისრუტა დაავადებული კულტურის ჰაერი. როგორი გულუბრყვილობაა იმის გაფიქრებაც კი, რომ ადამიანის სული უცვლელი რამაა. „ჩვენ ხომ უცვლელი გვგონია ჩვენი სული, ჩვენი სხეული დაბადებიდან სიკვდილამდის. ეს მოჩვენებითი უცვლელობაა. ჩვენ მუდმივ ფერისცვალებას განვიცდით და ამას უთუოდ საგნების ხსენება და შეხება იწვევს“. საგნები განაპირობებენ ჩვენი სულის თვისებრიობას, ათას ნაწიბურს

ტოვებენ მის ეთეროვან სხეულზე, ზოგჯერ ულმობლად ხლეჩენ კიდევ მას, ასე გაიყო ორად მხედრის სული ქართულ-ფეოდალურ და ბურჟუაზიულ-ევროპულ ყოფიერებასთან ურთიერთობისას.

ძვირფასი ჩვეულება ჰქონდათ წინაპრებს: „ძველად ესმოდათ, რომ თქმა კმნაზე უფრო დიდია, რომ თქმას დიდი მორიდება უნდა, სიტყვა ბევრ რამეს იწვევს, სიტყვა სულს იწვევს და სულიერს“. ამიტომ შემოიღეს ტაბუ. ტაბუ დაედოს ყოველსავე საშინელს, ყოველ სახიფათო სახელსა და საგანს, რადგან „ყოველი საგნის სახელი ჩაფერფლილ ვულკანსა ჰგავს. მიჩქმალულია და იღუმალი მისი შინაგანი ძალა ჟამის მოღწევამდის. მაგრამ უთუოდ არსებობს ბედითი წუთი... და ეს მაშინ ხდება, როცა მისი უჩინარი შინაარსი მიწის გულში დაგუბებული ცეცხლივით გადმოსქდება“.

არსებობს ბედითი წუთი, როცა საგანი გამოაჩენს თავის ბუნებას და ეს საგანი, რომლისაც ყველაზე უფრო მეტად ეშინია მხედარს, ცივილიზებული სინამდვილეა. სინამდვილის არსებობა დიდხანს ასატანი იყო, მაგრამ ჩამოდგა ბედითი წუთი, სინამდვილემ გამოაჩინა თავისი თავი და ადამიანის სულის პარმონია დაარღვია. „საგანთა შორის მრავალი რამ არხსენებისა და დუმილის წიაღში უნდა დარჩეს... სამარადჟამოდ“. უნდა აღვადგინოთ ტაბუ. ტაბუ დაედოს სინამდვილეს, რადგან იგი საშინელია. გზა მივცეთ მითს, რომელიც საშინელს ფანტაზიის სფეროში გადაიტანს. არ დაირღვეს ტაბუ, თორემ ნაწყვედელთა ამბავი ცხადზე უცხადესია: როგორც ხვარამზეს ნაშობმა მორიელმა იმსხვერპლა ტაბუს დამრღვევნი, ისევე ჩანთქავს სინამდვილე ადამიანს. ტაბუ დავადოთ სინამდვილეს, განვამტკიცოთ „ვაშინერსი“. მივმართოთ ღმერთს და არული ეშმაკს. სინამდვილე არ უნდა არსებობდეს, იგი ტაბუს ღირსია. გზა მივცეთ მითს, რადგან „პირველთაგანვე იყო მითი“, — ასეთია ნოველის იდეა.

„ტაბუ“ ექსპრესიონისტული ნოველაა. ავტორი რეალური და ირეალურის მიჯნაზე ტრიალებს და ზოგჯერ ახერხებს კიდევ მათს შერწყმას, ერთ მთლიანობად გადაქცევას. ნოვე-

ლის ორივე პლანი, როგორც რეალური, ისე მითოლოგიური, ერთი იდეის გამოსახვას ემსახურება.

მითის მნიშვნელობის გაზვიადებამ არა მარტო გააძლიერა მხატვრულ ნაწარმოებში მითის ელემენტების შემოტანა, არამედ გზა გაუხსნა სინამდვილის გამითებას. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ნოველა „ქოსა გახუ“.

ნოველაში ორი ტენდენციაა გატარებული: ერთი — წარსულის რომანტიკული იდეალიზაცია, მეორე — თანამედროვეობის, სინამდვილის მითიზაცია.

„მე იმ ხანებში ახალი მოთხრობის თემებს ვეძებდი.

თქვენ ბედნიერი გგონიათ მწერალი?

მუდამ დამკვირვებლის როლშია. მოთხრობელივით უთვალთვალეbs ქვეყანას, ბუნებას, ადამიანებს და ყველაზე მეტად თავის თავს. აბა რა შენიშნოს, რა დაიჭიროს, რა დაიხსოვნოს.

მწერალს არ შეუძლია თავდავიწყება თვით უადრესი ტკბობისა და ექსტაზის ჟამს. სიყვარულის სარეცელზე, ხმელზე, ზღვაზე, ბუნების წიაღში, ყველგან, ყოველთვის აკვირდება იგი სამყაროსა და თავის თავს“.

მწერალი ბუნების დამკვირვებელია, სინამდვილიდან იღებს მასალას იგი, მაგრამ ყველაზე მეტად მაინც საკუთარ თავს აკვირდება, რადგან სუბიექტი განსაზღვრავს იმას, თუ რა აიღოს სინამდვილიდან. რას იღებს კ. გამსახურდია ამ შემთხვევაში ემპირული სამყაროდან და როგორ ეპყრობა მოპოვებულ მასალას?

„მომეცით ჯადოსნური ძალა თავისი თავგადასავალი ვაამბობინო ტაგუ სამუგიას“, — წერს იგი.

ვინ არის ტაგუ სამუგია?

„ტაგუ სამუგია ბატონიშვილისა და მისი მკვიდრი დის ზათუნას შვილია... მანუჩარ ხომ ქრისტეს ფეხის მკვნეტელი იყო, მაგრამ ტაგუ სამუგიასთან შედარებით იგი ანგელოზათ მოგეჩვენებოდათ“.

წინაპართა ცოდვა თან დაჰყვა სისხლის აღრევის შედეგად შობილ ტაგუს. მამამ საკუთარი ცოდვის დასაფარავად გლეჯს სამუგიად მონათლა თავადად ნაშობი ტაგუ. ამან მოუწამლა ტაგუს სიცოცხლე, „მთელ ქვეყანაზე გაბოროტებული მხოლოდ ბოროტებას თესავდა“. საარაკო იყო ბოროტების სამსა-

ხურში გამოჩენილი მისი მოხერხება. ბევრ დიდებულს შურდა ტაგუს ქონება და მისი ვაჟკაცობა, მაგრამ მოვიდა რევოლუცია და ნააბრაგალ ტაგუ სამუგიას ცარიელი ბოხჩა ჰვიდო სმიტ-ვენსონის სისტემის რევოლვერისა. დადის გულაღრენილი ტაგუ და კომუნისტებს აგინებს: „აი, დედასა, რა დრო წაგვივიდა, უბედურო ჩემო თავო... გაფუჭდა, ჯიმა აჯამი, ჯვეყანა, გამამაძაღლდა ხალხი. წინათ მთელს წაჩხურს, მთელს საჰყონდოს, როგორც მომეპრიანებოდა, ისე მოვხერხავდი ყურს, მანუჩარ დადიანსა და „ვეზნაჩაილნიკს“ ჩემს გემოზე ვაცეკვებდი, ახლა ზღმურტლიანი ოჩიგავა მღვდლის ბიჭი -- ვირის აბანოთი მექაღნება“.

ეს ახალი, რაც დრომ მოიტანა, მიუღებელია ტაგუსათვის. „ყოველისფერი სიკეთე“ ძველმა დრომ წაიღო თან. ან როგორ შეეგუოს ტაგუ ახალს, როცა „იგი ახალ დროში გადარჩენილი ძველი კაცია, წინაპართა ცოდვებით დატვირთული კაცი“.

რატომ მიმართა მწერალმა ტაგუს, ახალ დროში გადარჩენილ ამ ძველ კაცს? ტაგუ მას მოსწონს, რადგან „ტაგუ სამუგიას მართლაც რომანტიული წარსული აქვს... და მე უთუოდ დავსწერდი ამ მასალისაგან მთელს ეპოპეას. დიახ“.

რა ვუყოთ, რომ ტაგუ კაცისმკვლელი და ავაზაკი იყო, სამაგიეროდ, „ჩვენს დროში რომანტიული დროების ავანტიურისტი თუ სადმე დარჩა, ეს გახლავთ ტაგუ სამუგია“. რა ვუყოთ, თუ მისი სული ცოდვებით დამძიმებულია. „მე ლმობიერად ვექცევი ჩვენი წინაპრების ცოდვებს და ვნებებს“. წარსულის მიმართ ასეთ დამოკიდებულებაში, ტაგუს პიროვნების პოეტიზირებაში, უკვე აშკარად ჩანს მთელი წარსული ცხოვრების რომანტიზირების ტენდენცია.

წარსულთან მიმართებაში სინამდვილე გამითებულია, ე. ი. მისი არსის გახსნა ზღაპრულის, გამონაგონის გზით ხდება. ქოსა გახუს ტრაგედია ემოციური თვალსაზრისით უაღრესად შთამბეჭდავია, მაგრამ სინამდვილის არსებითი ტენდენციის ჩვენების თვალსაზრისით, უაღრესად გონებისეული, შეთხზული, მითიზებული. რისთვის დასჭირდა ეს მწერალს?

ქოსა გახუს ტრაგედიას ახალი სინამდვილე განაპირობებს. ეს სინამდვილე იმდენად მკაცრია, რომ იგი ადამიანში ადამიანურ ღირსებას კლავს, ანადგურებს პიროვნებას.

ორი სინამდვილის — წარსულისა და თანამედროვეობის — დაპირისპირებისას აშკარად იკვეთება მწერლის პოზიცია: წარსულის რომანტიზირების გზით და აწმყოს ანტიუმანურობის ჩვენებით უარყოს დღევანდელობა. ნოველაში ერთი მომენტია უმნიშვნელოვანესი. თუ წინაპართა ცოდვებს მწერალი ღმობიერად ეკიდება, აწმყოს სასიცოცხლო მოთხოვნას წარსულის ნაშთებთან დამოკიდებულებაში ისე აფასებს, როგორც ჰუმანიზმის პოზიციებიდან გადახვევას. ტენდენციის არსი სწორედ ეს არის.

1920 წელს, ბერლინში ყოფნის დროს, კ. გამსახურდიამ დაწერა პატარა ნოველა „საათები“. ეს არის ღრმა ტკივილითა და შეუფარავი შიშის გრძნობით გამსჭვალული ნაწარმოები.

„საათზე უფრო ღრმა სიმბოლო მე არ მეგულება!

თვალწინ მიდგას ღრმად მოხუცებულის დამპყნარი სახე, თეთრი მთვარესავით მრგვალი და ბრტყელი. თვალებჩანისლული და თავდავიწყებაში მთვლემარე. ნელა, ნელა ეპარება ამ სახეს ორი ვარდისფერი პაწია თითი შვილის-შვილისა. უცაცუნებს ბებიას სახეზე და ნაოჭს უსწორებს. პაწია თითები მიცოცავენ ბებრის სახეზე“.

ღრო არის დასაბამი არსებობისა, მაგრამ, ამასთანავე, უბერებელი, მარად ახალგაზრდა. ჟამთა შეუჩერებელი დენა ცდილობს ღროის განახლებას, ნაოჭის გასწორებას მის მიმპყნარ სახეზე, მაგრამ მალე თვითონაც ერთ ნაოჭად იქცევა. მიდის ღრო და „თითქოს ვიღაცას... ძვირფასსა და საყვარელს მიასვენებენ სადღაც, დიდი ქალაქის ბნელ ქუჩებში“. საათი, როგორც სიმბოლო, ამ შინაარსის შემცველია.

ღროის დინება უმტკივნეულო არაა მოკვდავისათვის. მიდის ღრო, რეკავენ საათები და „ზარითა და ზათქით მიასვენებენ მზეგადასულ ღროს, რომელიც ყველაფერს გვართმევს, ყველაფერს თან წაიღებს, რაც აქამდის გვიგრძნია, ყველაფერს, რაც გვყვარებია და შეგვძულებია“. ნაწარმოების დრამატიზმს სწორედ ტრანსსუბიექტურ და ინტერსუბიექტურ ღროთა შეპირისპირება განაპირობებს.



ნოველის თემად დროის კატეგორიის აღება შემთხვევითი არ არის. ფიქრობთ, აქ ფიქსირებულია დროის ბერგსონისეული კონცეფცია. ა. ბერგსონისათვის დრო და სივრცე ღრმად განსხვავებული კატეგორიებია. სივრცე მატერიას ახასიათებს. რაც შეეხება დროს, „ყველგან, სადაც რაიმე ცოცხლობს, ყოველთვის მოიძებნება გადაშლილი რეესტრი, რომელშიც დრო თავის ჩანაწერებს აწარმოებს“. ბერგსონისათვის დრო არსებობის ფორმაა, მაგრამ იგი გულისხმობს არა მათემატიკურ დროს, არამედ ე. წ. „ხანგრძლივობას“. „ხანგრძლივობა სინამდვილის მასალაა, რომელიც მუდმივ ცვლილებაში იმყოფება და არასდროს არ არის დამთავრებული“.

დროის, როგორც ხანგრძლივობის, გააზრებაა მოცემული კ. გამსახურდიას „საათებში“. სივრცე არ აინტერესებს მწერალს, რადგან იგი მატერიის არსებობის ფორმაა. მას გული სტკივა იმ სულიერ ფასეულობათა განქარვების გამო, რომელიც ხანგრძლივობას, როგორც მარადიულ მოვლენას, უმტკივნეულოდ მიაქვს, „იწერს გადაშლილ რეესტრში“. ადამიანი კი, რომლის სიცოცხლე დროით არის განსაზღვრული და არა ხანგრძლივობით, დაცარიელებული რჩება. „ყველაფერს, ყველაფერს თან წაიღებენ საათები, საათები ჩვენი ბინის კედლებზე, საათები ქალაქის მოედნებზე, საათები სიკვდილის სატრიუმფო ჭიშკრებზე...“

აზრი, რომ ადამიანის სიცოცხლე შეუმჩნევლად იკარგება ხანგრძლივობის განუსაზღვრელობაში, იმდენად შემაძრწუნებელი იყო, რომ იგი ტანჯვის გრძნობას და უკვალოდ გაქრობის შიშს ბადებდა. განურჩევლობის, ინდიფერენტულობის, გაუცხოების გრძნობა დაუფლებია გმირს ნოველისას „შეხვედრა მკვდართან“. უგზო-უკვლოდ მოხეტიალე გმირის სულში იბადება აზრი, რომ ადამიანს თავისუფლება დაკარგული აქვს, რომ თვით მაშინაც კი, „როცა ჩვენ გვგონია თავისუფლად გსუნთქავთ და ბოლთას ვცემთ, მაშინ ვიღაც კოფოზე გვაზრის და სადღაც მიგვაჩქარებს“. იგი ადამიანის ნებას დამოკიდებულად თვლის რაღაც ძალაზე, რომლის ბუნება და რაობა მისთვის უცნობია. მარტოობა და ტყის სიბნელეა გმირის ერთადერთი მეგობარი. „მე არავის ვეძებ, არავინ მეძებს... მე მარტო ვარ ჩემს ფიქრებში, მე მარტო მივდივარ ჩემს ბნელ ვზაზე“.

ამ გზაზე გადაეყრება იგი ჩამომხრჩვალ კაცს და შიში სიკვდილის წინაშე ერთ წამში დამთრგუნველ გრძნობად გადაიქცევა. ქალაქში დაბრუნებული, შეძრწუნებული გმირი ფიქრობს: „ჩვენ ყველანი საგნების თოკზე კვიდივართ დღე და ღამ და გამვლელ-გამომვლელს ვედრიჯებით: „ძირს ჩამომიღე, დამასვენე, შე ქრისტიანო!“.

სიცოცხლე და სიკვდილი გაიგივებულია. ტანჯვა და ტკივილის გრძნობა — ასეთია ბედი გაუცხოებული პიროვნებისა, სანამ ვინმე არ ჩამოხსნის ტანჯვის თოკიდან. ვერვინ გადავა ბედის სამზღვარს, იმას, რაც გამოუცნობ, იდუმალ განგებას დაუდგენია ქვეყნად.

ფატუმის აღიარება ერთი პოლუსია კ. გამსახურდიას მხატვრულ აზროვნებაში. იგი მეორე უკიდურესობაში გადაიზრდება. თუ აქამდე მწერალი ადამიანის ცხოვრებას ფატუმით განსაზღვრულად თვლიდა, შემდგომში ამტკიცებს, რომ არავითარი კანონზომიერება არ არსებობს, ყოველივე, რაც იყო, არის და იქნება, შემთხვევითობის შედეგია.

კ. იუნგი წერს: „თუ ჩვენ წარმოვიდგენთ საგანთა სვლას მათი ბუნებრივი მდინარეებით, მაშინ თითოეული მოვლენა, თითოეული შემთხვევა წარმოგვიდგება, როგორც შემთხვევითობა. ხოლო კანონზომიერება, მიზეზობრიობა იშვიათი გამონაკლისი, პრაქტიკულად თითქმის არარსებული რამ ხდება“. ეს თვალსაზრისი მახლობელია კ. გამსახურდიას ადრეული შემოქმედებისათვის.

მოქმედების განვითარება ნოველაში „ლილ“ შემთხვევითობით არის განპირობებული. ეს შემთხვევითობათა წყება ხაზგასმულია იმიტომ, რომ დაამტკიცოს თეზისი: „ჩვენი ბედისწერისა და განცდების საქმეში, რაიმე ლოგიური თანმიმდევრობის ძიება, სავსებით უნაყოფოა“. ნოველაში შემთხვევითობათა მთელი ჯაჭვი ერთ კანონზომიერებას ემორჩილება — მოახდინოს ნოველის სკეპტიკური სულისკვეთების არგუმენტირება.

ექიმი შარუხია განსხეულებული სკეპტიციზმია. ამ ბევრისმნახველ კაცს ყოვლისმომცველი ეჭვის გრძნობა დაუფლებია: „დაუძინებელი კრიტიკული ჭია ჰყავს თავში. ასეთი ადამიანები ყოველ მოვლენაში გაცილებით მეტ მავნე მხარეს ხედა-

ვენ, ვიდრე სასარგებლოს“, ნოველის გმირი ჯამლეთი შარუხიას ცოლს, უმშვენნიერეს ლილს გაუმიჯნურდა და ეს მიჯნურობა სავალალოდ დამთავრდა: გმირის სულში შარუხიასეული სკეპტიციზმი ჩასახლდა.

აექსენტი შარუხიას სკეპტიციზმი ერთ დებულებას ემყარება: „არაფერი ისე უმგვანოდ არ არის მოწყობილი ჩვენს აგებულებაში, როგორც თვალი. არაფერი ისე არ გვატყუებს, როგორც თვალი“. მხედველობა საგნებისა და ადამიანების შესახებ სწორ წარმოდგენას ვერ გვაძლევს. ის ნიადაგ გვაცდუნებს, ცრუ წარმოდგენას გვიქმნის, თუმცა არც საგნების შეცნობაა სასურველი. „საგნის შეცნობა სხვა არაფერია, თუ არა მისივე შეძლება, — ამბობს შარუხია, — მე ადამიანი შემოძულა ანატომიისა და ფიზიოლოგიის შესწავლამ“.

შარუხიას ასეთი მსჯელობა ჯამლეთის აღშფოთებას იწვევს. „მე მაშინ გაუტეხელი იდეალისტი ვიყავი“, — ამბობს ჯამლეთი. ამიტომ ის გადაწყვეტს, არ დაუმეგობრდეს ექიმ შარუხიას, რადგან იგი „გულგამოჰყმული სკეპტიკოსი იყო, რომელსაც ცაზე ღმერთი არად მიაჩნდა და ადამიანი სძაგდა ან ებრალებოდა“. მაგრამ შარუხიამ მას მანამდე აუხმვრია სული, სანამ ის გაცლას მოახერხებდა. ავადმყოფ ჯამლეთს ექიმში ცინიკურად აიხედებს, მალე განგკურნავ სენისაგანო. ეს სენი იდეალიზმია, ხოლო განმკურნელი საშუალება — შარუხიასეული სკეპტიციზმი.

როცა ჯამლეთმა ნახა, რომ ლილის უზადო მშვენნიერების მიღმა რახიტისანი ძვლები იფარება, როცა მოისმინა შარუხიას ცინიკური განმარტება: „ახლა ხომ ხედავ, რა ძნელია რახიტისანი ცოლის ქმრობა და როგორ გვატყუებს ჩვენ თვალი?.. ჰე, ჰე, ჰე, ახლა ხომ მორჩით, ხომ მორჩით?“, მის სულშიც სკეპტიციზმის ჭია ამოძრავდა.

„ლილ“ ისეა აგებული, რომ შარუხიას ყოველი აზრი ჯამლეთის პროტესტს იწვევს, მაგრამ ნოველის განვითარების ლოგიკა შეუმცდარად მიგვანიშნებს: ჯამლეთის იდეალისტური სულის ჰარმონია შარუხიას უსულოგულო სკეპტიციზმმა დაარღვია.

შარუხია გამონაკლისი არ არის კ. გამსახურდიას ნოველისტიკაში. ასეთივე სკეპტიკოსია თამაზ ვარდანიძე ნოველიდან

„ქალის რძე“. ნაწარმოების სულიერი ატმოსფერო ძველია და ნაცნობი: „ადამიანი პატარავდება უსაზღვროების პირისპირ“. ასეთ წუთებში სულში ვიღაცა ლიტანიობს: „მოვედ, სიკვდილო, ტყბილო სიკვდილო“.

თამაზ ვარდანიძე მრავალჭირნახული კაცია, თავზეხელაღებული და სიკვდილის მაძიებელი. წუთისოფელმა და ადამიანებმა მის თვალში ფასი დაკარგეს. „გული ისე უნდა გამოიწაფო, რომ სიბრალული არ შეგეპაროს. ვისაც ქვეყანა ებრალება, ქვეყანა მას არასოდეს არ შეიბრალებს“. — ასეთია მისი ცხოვრებისეული კრედო. რამდენადაც მოულოდნელი და საშინელია ნოველის ფინალი, იმდენად ემოციური და შთამბეჭდავია იგი. ის ერთგვარ შიშს ბადებს ადამიანის ქვეცნობიერი მოქმედების წინაშე.

ადამიანის ხასიათში ბოროტისა და საშინელის გამომზეურება უცხო არ არის კ. გამსახურდიასათვის. ის არ ერიდება ბოროტმოქმედთა, კაცისმკვლელთა გაიდევლებას, რადგან მათში რაღაც რომანტიკულს ხედავს. ნოველაში „ჯამუ“ მწერალი გვიყვება მომაკვდავი ყაჩაღის ამბავს და ამბობს: „მე მასში უპირატესად ყაჩაღს როდი ვხედავდი, არამედ გზაარეულ ადამიანს. იგი უკვე სიკვდილის საუფლოში იმყოფებოდა და მხოლოდ სიკვდილი ბრალს ჩამორეცხავს კაცთაგანს!“ მწერალი უთანაგრძნობს ჯამუს, რადგან მისი სული ღალატის საზიზღარმა ამბავმა შეარყია, რადგან იგი უებრო იყო თავის ბოროტ საქმეებში.

ადამიანთა უარყოფითი ქმედების გადმოცემისას მწერალი ყოველთვის განსაკუთრებულ მომენტს იღებს, ისეთს, რომლის შესახებ ამბობდა ექსპრესიონიზმის თეორეტიკოსი კორნფელდი: „არსებობს მომენტი, როცა ჩვენ ვგრძნობთ, როგორი უშინშენებელია ყველაფერი ის, რაც ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ ამა თუ იმ ადამიანზე“. ასეთ სიტუაციაში, მწერლის აზრით, საინტერესოა არა მოქმედების მორალის პოზიციებიდან შეფასება, არამედ თვით ქმედების თავისთავადი ემოციური ღირებულება. ასეთი ამბებისა თუ სიტუაციების ხატვისას კ. გამსახურდია, ვფიქრობთ, იზიარებდა ფ. ნიცშეს აზრს: „აქამდე ნებადართული იყო გვეძებნა სილამაზე მხოლოდ ზნეობრივსა და კეთილში. ეს გარკვეულწილად ხსნის იმას, თუ რატომ იპო-

გეს იგი ასე მცირე რაოდენობით და რატომ დახარჯეს ამდენი დრო წარმოსახული მიხრწნილი სილამაზის ძებნაში. ბოროტი შეიცავს ბედნიერების ასობით სახეობას, რომელთა შესახებ წარმოდგენაც კი არა აქვთ ქველმოქმედთ. მასში არსებობს ასობით სახე სილამაზისა და ბევრი მათგანი აღმოჩენილი არაა“.

კ. გამსახურდიას აქვს მშვენიერი ნოველა — „ზარები გრიგალში“, სადაც შეიძლება დავინახოთ კვალი დეკადენტური რეციდივებისა სინამდვილესთან დამოკიდებულებაში, ერთგვარი რელიგიური ექსტაზიც, მაგრამ ეს მხოლოდ მეორეხარისხოვანი მომენტებია ნაწარმოების მთავარ იდეასთან მიმართებაში.

ნაწარმოების გმირია მნათე ოქოპირი. „მისი ცხოვრება მოსაწყენი და კომმარული სიზმარი იყო... არც ერთი ყურში ძაღლი არ ისურვებდა ოქოპირსავით ცხოვრებას“. მაგრამ მნათეს ერთხელაც არ აუმაღლებია ხმა. ვინ იყო ოქოპირი? „ნებელობით მგლოვია რე... უიმედო გლახაკი, სიბნელეში დაბრმავებული“.

რა გრძნობა ამოქმედებს მწერალს მის მიმართ?

„მე მინდა ვუმღერო ნებაყოფლობით მგლოვია რეებს, რადგან ასეთი იყო მნათე ოქოპირ...“

მე მინდა ვუმღერო უიმედო გლახაკს, რომელმაც დიდების პორფირი უნდა მოისხას, რადგან ასეთი იყო მნათე ოქოპირ...“

მე მინდა ვუმღერო სიბნელეში დაბრმავებულებს.

ჩრდილში დგას, მიტომაც ვერავინ ჰხედავს.

მაგრამ ბედი მოვა, ჩრდილში მდგომებსაც შეარყევს შუალამის გრიგალი.

მე მინდა ვუმღერო გრიგალისაგან შერყეულებსაც, რადგან ასეთი იყო მნათე ოქოპირ!“

ექსპრესიონისტებს პიროვნება აინტერესებთ მისი სულიერი ძალების უმაღლესი, ექსტაზური დაძაბულობის დროს. ოქოპირსაც ასეთ მდგომარეობაში გვიხატავს ავტორი. მღვდელთან შეზარხოშებულმა ოქოპირმა რაღაც ფარული სიხარული იგრძნო. მოუნდა ვიღაცისათვის გაეზიარებინა ეს სიხარული, მაგრამ „სად წასულიყო ამ შუალამეს? ვისთვის ეამბნა, რომ მის სულში სიხარული მოულოდნელად შემოიპარა, მნათე ოქ-

ობირსაც რომ რაღაცა უხარია“. ასეთი არავინ ჰყავდა და მან ნაცნობ სამრეკლოს მიაკითხა. აზვადნენ გრიგალში ზარები და „ხარობდა მნათე ოქობირ, მისი აღტყინებული სული ფოლადსა და რკინას აგალობებდა“. ექსტაზში დაიღუპა მნათე ოქობირ, მოძველებული სამრეკლოს ნანგრევებში შთაინთქა.

რა არის ამ სიმბოლური სურათის აზრი? კ. გამსახურდია ერთგან წერს: „მე დავწერე ერთი პატარა ნოველა „ზარები გრიგალში“. გამოყრუებული მნათე ადის სამრეკლოზე და იწყებს ზარის რეკვას და ისეთ ექსტაზში შეევა, რომ გრიგალი ანგრევს სამრეკლოს, ის კი მაინც ვერაფერს გრძნობს და ამ სამრეკლოსთან ერთად იღუპება. მე ამით ვთქვი, რევოლუცია ანგრევს რელიგიას, მაგრამ პარალელურად აღვიძებს რელიგიურ ექსტაზს“.

ჩვენ უფლება არ გვაქვს, არ ვერწმუნოთ მწერალს, მაგრამ სურათი იმდენად სიმბოლურია, რომ მას შეიძლება სხვა გააზრებაც მიეცეს. ნოველაში წარმმართველია ექსპრესიონისტთათვის დამახასიათებელი თანაგრძნობა უჩინარი ადამიანისადმი, პიროვნების აღზევების იდეა:

„ასწიეთ ადამიანი მაღლა, სულ მაღლა და დასვით მნათე ოქობირ შემოქმედის მარჯვენა მხარეს“.

ადამიანის ამაღლების იდეა — აი, რა არის მწერლისათვის უმთავრესი.

კ. გამსახურდიას ნოველების სტილი თვისებრივად განსხვავდება ქართული კლასიკური პროზის სტილისაგან. მის ნოველებში გამოყენებულია გამოსახვის ისეთი ხერხები, მხატვრული სახეების ისეთი სისტემა, რომელსაც არ იცნობს XIX საუკუნის ქართული პროზა.

გასული საუკუნის პროზა, ძირითადად, ხედვას ემყარება. ამოსავალ წერტილად იგი ბუნებაზე დაკვირვებას, მოვლენათა განზოგადებას თვლის. წამყვანი აქ თხრობის ელემენტია, სიუჟეტურობაა.

კ. გამსახურდია მხოლოდ ხედვით არ კმაყოფილდება. მისი სახეები გრძნობის ორგანოთა მონაცემების სინთეზის შედეგია.

კ. გამსახურდიას პროზაში ხედვას სმენა ერთვის, გამძაფრებული შეგრძნება სიტყვისა და რიტმისა.

მწერლის ნოველების ერთი სტილური ნიშანი შეიძლება ის იყოს, რომ აქ სიუჟეტის გამოგონება არაა მთავარი. მისთვის უმთავრესი გამოსახვაზე ყურადღების გადატანაა. თუმცა ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ კ. გამსახურდიას აქვს ერთ განცდაზე აგებული ნოველებიც და ჩამოყალიბებული სიუჟეტის შქონენიც. ორივე ტიპის ნოველების გამაერთიანებელი ნიშანი ნატვის, გამოსახვის მომენტზე ყურადღების გადატანაა.

კ. გამსახურდიას ნოველების სტილური თავისებურებანი განსაზღვრულია მისი ექსპრესიონისტული გატაცებებით. სინამდვილის ასახვაზე უარის თქმამ, კონკრეტული ფაქტებისაგან მოწყვეტამ რიგ შემთხვევებში მის მხატვრულ სახეებს დაუკარგა სიმკვეთრე და მწერალი „ირაციონალურ ფერთა შეხამებამდე“ მიიყვანა.

ექსპრესიონიზმი მთლიანი სტილური სისტემით არ ხასიათდება. გამოსახვის სპეციფიკურ საშუალებებთან ერთად აქ შეიძლება შევნიშნოთ იმპრესიონიზმისა თუ სიმბოლიზმის ელემენტები. ამიტომაც, რომ კ. გამსახურდიას ნოველებში ალბათ იმპრესიონისტული ხედვა იგრძნობა, როცა აქცენტი გადანაწილია გარეგან შთაბეჭდილებებზე. საამისო ნიმუშები საკმაოდანა ნოველებში „კლარა“ და „ფოტოგრაფი“. ამ უკანასკნელში სინამდვილის იმპრესიონისტული ხილვა ერთგვარი ზერხია გვირის მსოფლალქმის საჩვენებლად. ფოტოგრაფის მიერ აღქმული სამყარო შთაბეჭდილებათა ნაერთია. მაგალითად: „ფოტოგრაფი ვიტრინებს მიჰყვა: სპორტის ტანისამოსეა. ბეწვეული, საყელოები. ქუდები. იქვე ბანკის ბიურო დარკინული კარებით, საანგარიშო წიგნები, კინომატოგრაფიის რეკლამები საშინელი სცენებით“ და ა. შ. ეს აზრი უფრო დამაჯერებელი გახდება, თუ ვიტყვით, რომ ფოტოგრაფის შეგნებაში მომხდარ ძვრებთან ერთად, ნოველის მომდევნო თავებში წყდება უშუალო შთაბეჭდილებათა ნაკადი და გვირე უკვე საგანთა მიღმა ცდილობს არსის აღმოჩენას.

კ. გამსახურდიას ზემოხსენებული ორი ნოველა აგებულია სცენათა სწრაფ ცვლაზე. ერთმანეთს მისდევს „ჩვენებები“, „კადრები“, დეტალები. იგრძნობა ყოვლისმომცველი მოძრაო-

ბა, ვნებიანი აღტყინება. ეს ექსპრესიონისტული სტილის არ-
სებითი ნიშანია.

დიდისა და მცირის მონაცვლეობა, გრანდიოზული მონათხრობი და მცირე შტრიხების მიღევნებით ჩვენება მხატვრულ სა-
ხესა და მკითხველს შორის დისტანციის მუდმივი ცვლილე-
ბის შთაბეჭდილებას ქმნის. გრანდიოზულის დასანახავად შო-
რიდან ცქერაა საჭირო, შტრიხის შესამჩნევად — ახლოს
წისვლა.

კ. გამსახურდიას ნოველებში წინ არის წამოწეული სუბი-
ექტი. ნაწარმოებებში დომინირებს „მე“, რადგან მწერალი იმ
ხანებში ხელოვნების ამოცანას შემოქმედი პიროვნების თვ-
სებებისა და თავისებურებების მაქსიმალურად სუბიექტურ
გამოსახვაში ხედავდა. „მეს“ წინწამოწევა სულიერი მარტო-
ობის შედეგია, ეს მარტოობა ბადებს ნაწარმოებს. უთუოდ
მარტოობის განცდის ჟამსაა შექმნილი „კლარა“ და „ფოტო-
გრაფი“, „საათები“ და „შეხვედრა მკვდართან“, „ტაბუს“, „ქა-
ლის რძისა“ თუ „ჯამუს“ ცალკეული პასაჟები.

კ. გამსახურდია იცავდა ექსპრესიონისტულ პრინციპს,
რომლის მიხედვით ხილულის გამოსახვა არ არის გამორიცხუ-
ლი, მაგრამ ისე, რომ სულმა იზეიმოს მატერიაზე. ზუსტად
რომ ვთქვათ, იგი უარს ამბობდა საგანთა გარეგან ფორმაზე
მათი ტრანსცენდენტური არსობის შეცნობის მიზნით. სუბი-
ექტივიზმი და მისწრაფება მატერიაში გაღწევისა დიდ გავლე-
ნას ახდენს მხატვრული სახის სტრუქტურაზე. იმის გამო, რომ
სუბიექტის შინაგანი სამყარო რაც შეიძლება ზუსტად გამოსა-
ხონ, ახდენენ სინამდვილის დეფორმირებას. სუბიექტი ნების-
იერ ფორმას ანიჭებს გარემომცველ სინამდვილეში არსებულ
საგნებს. ამასთანავე, სულობის ძიებამ, ერთი მხრივ, აზრის
დინამიკა შეაფერხა, მეორე მხრივ, გააძლიერა მისტიკური ნა-
კადი. „მისტიკოსი მხატვარი არ უარყოფს იდეურ შინაარსს,
მხოლოდ თავისებურ ხასიათს აძლევს მას. მისტიციზმი იდეა,
მაგრამ ბუნდოვანი, უსახო, როგორც ნისლი“ (გ. პლენანო-
ვი). ასევე „ბუნდოვანი და უსახო“ მხატვრული სახეები. მა-
გალითად:

„რიჟრაჟი მოვიდა. მუქლურჯი ზეცა გაფხრიწა ცისკრის
ნაოღელმა ღიმილმა. აუშვა ავრორამ ცისფერი ეტლები, ეთერის

უფსკრულში ტრიუმფით აჭრილმა. გაიბნა. გაფითრდა ცის
ლურჯი ფორეჯი და ნაზი მიმქრალი ღრუბლების მარმაში იღვე
კროს სევადით დაჰფარა მზემ“.

ეს ფერწერული სურათია, ფერებში გადმოცემული განთი-
ადი, მაგრამ განთიადის მხოლოდ ბუნდოვანი ფეროვნება შეიმ-
ჩნევა, არ იხატება კონკრეტული მოვლენა.

ეს ტენდენცია შესამჩნევია არათუ ცალკეული პასაჟების
ხატვისას, არამედ რიგ ნოველებში თხრობის წარმართვის დრო-
საც. მწერალი ხანდახან ისეთი გამომსახველობის შექმნას აღ-
წევს, რომელიც რეალურისა და ირეალურის საზღვარზე დგას.

ექსპრესიონიზმს პრეტენზია ჰქონდა კონკრეტულის წილ
ზოგადი ყჩვენებინა, რისთვისაც იგი ხშირად მიმართავდა სიმ-
ბოლოს მისთვის დამახასიათებელი მრავალმნიშვნელოვნებით.
ასეთი სიმბოლური სახეებია შავი ფრინველი „ფოტოგრაფიდან“
კლარა — ამავე სახელწოდების ნოველიდან, საათები და სხვ.

რიგ შემთხვევებში კ. გამსახურდიას ნოველის გმირები
ღროსა და სივრცის გარეშე დგანან. ისინი მოკლებულნი არი-
ან კონკრეტულ-ინდივიდუალურ ნიშნებს და უფრო პირობით
— სიმბოლური, ან გროტესკული ელფერი დაჰკრავთ. რასაკ-
ვირველია, აქ არ ვგულისხმობთ ტაგუ სამუგიას, ექიმ შარუ-
ხიას...

განზოგადებისაკენ მისწრაფება ბადებს ისეთი ხერხების
გამოყენების აუცილებლობას, როგორიცაა დეტალების მონ-
ტაჟი, კონტრასტი, ჰიპერბოლა, გროტესკი. ეს უკანასკნელი
ხშირად პორტრეტის ხატვის აუცილებელი ხერხია. გროტეს-
კის მრავალი ნიმუშია თავმოყრილი „კლარაში“. მაგალითად:
„უფროსს ინგლისური ბულდოგი უზის ფერხთით. და მე გამ-
ჩნევ: ეს ძაღლი ძლიერ წააგავს თავის პატრონს. სწორედ ამ
ბულდოგისმაგვარ ბურჟუას ცოლს ნუშისოდენა იაგუნდი ჰქო-
ნდა ცელზე“. ან: „თეძომოქცეულ კაცს... ცხვირზე უშველე-
ბელი მეჭეჭი აქვს, კისერზე ჭრელი კაშნე. კისერი რომ მოიღ-
რიჯა, გამოირკვა: თავი და ტანი ისე შეზრდილი ჰქონია, რომ
კისერი აღარც კი უჩანს“. გროტესკი მწერალთან ორპლანოვა-
ნია. პირველი — ხილული, დეფორმირებულია, მეორე — დე-
ფორმაციის მიზეზს გვიხსნის. ეს არის აღმქმელი სუბიექტის

ზოგი ბურჟუაზიისადმი. კ. გამსახურდიას აქვს პორტრეტული შედევრები, რომლებიც, მართალია, ფსიქოლოგიური სიღრმით არ გამოირჩევა, მაგრამ ხასიათის არსებითი ნიშნები შესანიშნავად არის გადმოცემული. ასეთია ტაგუს, შარუხიას, ქოსა გახუს პორტრეტები.

პეიზაჟი კ. გამსახურდიას ნოველების განუყრელი კომპონენტია. მისი პეიზაჟები არ არის ერთფეროვანი. იგი ხან ქალაქის ხატებას, მის რიტმსა და აკუსტიკას გვაგრძნობინებს, ხანაც ოსტატურად დახატული ბუნების სურათებით გვჩიბლავს. ზოგ შემთხვევაში ეს პეიზაჟებიც ორპლანია. ერთი — რეალური — კარგადაა აღბეჭდილი, ხოლო მეორე პლანს მხატვრის ემოცია ქმნის, რომლის მიტანა მკითხველამდე უმთავრესია. დავიმოწმოთ ორი ნიმუში:

„ქუჩიდან ავტობუსების, ტრამვაიების, ომნიბუსების ზმუილი...

გასწვრივ, სახლის სახურავის კოშკზე, რეკლამების მარაო ტრიალებდა: „ამერიკული ფეხსაცმლების მაღაზია შუუ“.

„რესტორანი ღამურა. კაბარე“.

„აქციონერული საზოგადოება“.

„გაუფრთხილდით სიფილისს“.

„ვენეროლოგი რენიე“.

ან:

„გვიმრა მიჰყვება ფშალითა და ეკლით დატვირთულ კატაბარდებს. მელიკუდითა და რძია-რძიით მოფენილი ტრამალი, ხავსმოდებული ჭოჭი, სამუხლე ლელი და ბაყაყების მწყობრი ორკესტრი... მიცვალებულის თვლებივით გამოციებული და მოწყენილი... მწვანე ტბორები. უყმური და ციება ბინადრობს ამ ჭაობში. აქ მიწის კაცი შემხვედრია შებინდებულზე, პირალმა მწოლარე ცას რომ უშვერდა თავის წითელ, ხორკლიან მუცელს...“

პირველ შემთხვევაში, რეკლამების მიღმა ევროპული ცივილიზაციით მოწამლული სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილება დგას, ხოლო მეორე შემთხვევაში ჭაობნარის სურათის მიღმა რალაც საშინელის, შეუცნობელის განცდა იგულისხმება.

კ. გამსახურდიას პროზის ერთი არსებითი ნიშანი რიტმულობაა, მე მხოლოდ ერთ ადგილს მოვიყვან ნოველიდან „ზა-

რები გრიგალში“. თუ შესაძლებელია სიტყვის მეშვეობით
ქედრადი, რიტმული სიმფონიის შექმნა, ეს ზარების გრიგალ-
თან ბრძოლის გრანდიოზულ სურათშია მიღწეული:

„მოუქნია მნათემ დიდსა და პატარას ერთად.

კენტად და წყვილად.

წყვილად და კენტად.

დიდები დროდროზე სულ უკან მდგარნი.

პაწია, წკრიალა, ჩხრიალა ზარები უფროსებს ხანდახან წინ
გადაუსწრებდნენ, ველს გადაირბენდნენ, კვლავ შეჩერდებოდ-
ნენ.

ლუწი და კენტი, კენტი და ლუწი. დიდი და პატარა, მსხვი-
ლი და წვრილი ერთბაშად შეჯგუფდნენ, შედედდნენ, შეერთ-
დნენ, ხმა ხმაზე მიაწყვეს, ხელი ხელს ჩაჰკიდეს. გაჰქანდნენ,
გაიპრნენ, ეძგერნენ ქარს“.

ამ სურათში არის მოძრაობა, რიტმი, პლასტიკა, ქედრა-
დობა და, რაც მთავარია, ერთი მთლიანი, დიდი სიმფონია...

კ. გამსახურდიას სამწერლო პრაქტიკაში ბედნიერად შე-
ერწყა ერთმანეთს ქართული კლასიკური პროზის ტრადიციები
და მოდერნისტული მწერლობის გამოცდილება.

1970 წ.

III

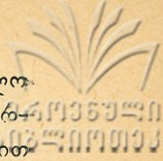
„ქარი არა სჩანს“...

რამდენიმე წლის წინ ჟურნალ „ვოპროსი ლიტერატურის“ ფურცლებზე საინტერესო დისკუსია გაიშალა თანამედროვე პოეზიის საკითხებზე. სადისკუსიო პრობლემა ამგვარად იყო ფორმულირებული: „პოეზია: აღმავლობა? კრიზისი? ძალაში დაგროვება?“ ამ კუთხით თუ მივუდგებით უკანასკნელი წლების ქართულ პოეზიას, პასუხი კონკრეტულ სახეს მიიღებს: თანამედროვე ქართულ პოეზიაში თავს იჩენს კრიზისის სიმპტომები. ამავე დროს, ლიტერატურული პროცესის სიღრმეში იგრძნობა ძალათა დაგროვება, ლტოლვა განახლებისაკენ.

ყოველი სალექსო რეფორმა განსაზღვრული პოეტური კანონის ჩამოყალიბებით მთავრდება: ახალი ფორმა თანდათან საერთო მონაპოვარი ხდება. მოქმედი კანონის ფარგლებში ლექსის შესაძლებლობანი ამოწურულია, იწყება ინერციის ხანა. კრიზისიდან თავის დახსნის უმოკლესი გზაა ძველი ფორმების რღვევა, დეკანონიზაცია.

ეს უნივერსალური მოდელი ზუსტად ასახავს დღევანდელი ქართული პოეზიის კონკრეტულ მდგომარეობას — პოეტური აზროვნების სტანდარტიზაციას და ინერციის დაძლევის პათოსს.

ვეშმარიტი პოეზია ხალხის სულიერი ცხოვრებით უნდა ცხოვრობდეს. როგორ უპასუხებს ქართული პოეზია ამ მოთხოვნას, რა არის მისთვის უმთავრესი თემა? სააღბათო არაფერია: ჩვენი მწერლობის მამოძრავებელი ძალა კვლავაც სამშობლოს სიყვარულია, მამულის ბედის გააზრება ახალ ისტორიულ ვითარებაში. აქ გლინდება ყველაზე მძაფრად ქართული ლექსის ენერგია და მისი შესაძლებლობანი. ტრადიციული თე-



მის დამუშავება თვისებრივად ახალ ფაზაში შევიდა: იკლო პაიეტიკამ, მზა ემოციის ექსპლოატაციამ, ისტორიული წარმართული თავმომწონეობამ. მაგრამ ეს ტენდენციები სავსებით როდი გამჭრალა?! სამწუხაროდ, დღესაც ხშირად იწერება ძახილის ნიშნებით გადატვირთული „პატრიოტული ოდეები“, რომელთა ავტორებს უბრალოდ გინდა უთხრა, რომ ეს უწმინდესი გრძნობის პროფანაციაა. სამაგიეროდ, ჩვენი უკეთესი პოეტების ლექსებში ქებათა-ქების ნაცვლად, რაც ერთ პერიოდში ცუდად დაებედა ქართულ პოეზიას, მეტი ინტიმი და გულმტკივნეულობა იგრძნობა. ისინი მისდევნენ იმ გზას, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძემ მონიშნა: არამარტო აღტაცება ეპოქის სიდიადით, სამშობლოს ბედნიერი აწმყოთი, არამედ მრავლისდამტევი დეტალით გამოხატული ტკივილიც:

უფლისციხესთან ერთი ხეა გადატეხილი,
იმ საღამოზე მოწყენილი ეგდო გზის პირას.

უკანასკნელი წლების ქართულ პოეზიაში მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს ინტენსიური მორალურ-ეთიკური ძიებანი, მოქალაქეობრივი მოტივის გამძაფრება. არაჯანსაღმა სულიერმა ატმოსფერომ, რომელიც შეიქმნა ჩვენს გარშემო უახლოეს წარსულში, მძიმე შედეგები დატოვა. ქართველმა პოეტებმა იგრძნეს, რომ პასიურობამ ცხოვრებისეული მოვლენების მიმართ, შემგუებლობამ და სულმოკლეობამ დიდად დააზარალა სინამდვილეც და პოეზიაც. მათს ლექსებში მომძლავრდა თვითმამხილებელი პათოსი, რაც ზნეობრივი განწყობის საფუძველი გახდა. შეიქმნა საზოგადოებრივი ჟღერადობის მხატვრული ნაწარმოებები. მაგრამ... და აქაც უნდა ითქვას სათქმელი. სამოქალაქო თემატიკის დამკვიდრება ზოგმა ისე გაიგო, თითქოს ჭეშმარიტი ლიტერატურის ბედს მხოლოდ თანადროულობა, თემის აქტუალობა წყვეტდეს და არა მისი ესთეტიკური გააზრება. არცთუ იშვიათად, სინამდვილის ფაქტები პირდაპირ, ნედლი სახით, მხატვრული დამუშავებისა და განზოგადების გარეშე გადმოდის ლექსში, როცა სინამდვილესა და ლექსში გამოსახულ რეალობას შორის განხვავებას მხოლოდ მეტრი და რითმა ქმნის. პოეზია, როგორც

სინამდვილის პრიმიტიული დუბლიკატი, ხელოვნების არსს ეწინააღმდეგება.

პოეზიის ე. წ. „ყოფითი“ რეფორმა, რაც 50-60-იანი წლების მიჯნაზე განხორციელდა, თანდათანობით უფრო ღრმედება. შეიცვალა მკითხველთან მიმართება, რამაც ლექსის ინტონაციური წყობის ცვლილება განაპირობა. ნაცვლად პირობით-რიტორული აწეულობისა დამკვიდრდა უშუალო, სასაუბრო ტონალობა. პოეზიამ ყოფითი შეფერილობა მიიღო, მოხდა ამაღლებულის „დამიწება“. თვით ისტორიული ეპოქისა და კატაკლიზმების გააზრებაც კი პიროვნულ-ბიოგრაფიულ პრიზმში გარდატყდა. ლირიკამ მიიღო მეტი ფილოსოფიური საღრმე, ემოციამ მოკავშირე იპოვა ინტელექტის სახით. პოზიტიურ ცვლილებათა ამ ფონზე უსიამო გრძნობას ბადებს ძველი ჩნერციით დაწერილი ლექსების ანტიპოეტურობა. სამწუხაროდ, ზედაპირულობა, თემისადმი ზერელე დამოკიდებულება, ყალბი პათეტიკა იგრძნობა ბევრ ისეთ ნაწარმოებში, სადაც ჩვენი თანამედროვის შრომა და ცხოვრების ჰეროიკა არის გამოხატული. ქართული პოეზიის დღევანდელ დონეზე უხერხულად ისმის ამგვარი სტრიქონები:

ფრთა როგორც კი მიატოლა
მზემ ლაყვარლის ცისფერ ნოხებს,
ხარაჩოზე დგება შრომა
და ხელს ვართმევ ახალ კოლხეთს.

უამრავი ნაუცბათევი ლექსი იწერება ისტორიულ თარიღებთან დაკავშირებით. ისტორიული თარიღების მიღმა დიდი ქართვეილები, ამაღლებული და ტრაგიკული მოვლენები იგულისხმება, რაც საინტერესო მასალას იძლევა ფილოსოფიური დაფიქრებისათვის. გულსატკენია, როცა ეს მდიდარი შესაძლებლობანი, ფაქტიურად, გამოუყენებელი რჩება. სათარისო ლექსები ნაუცბათევად შესრულებული „საშინაო დავალების“ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელსაც გულმოდგინედ რატომღაც ერთიდაიგივე ავტორები ასრულებენ. იქმნება განცდილგან დაცლილი, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი სტერეოტიპებით გაწყობილი სტრიქონები:

იწერებოდა სამოც წელიწადს:
ნამგლით და დაზვით,
კალმით და ჩარხით,
ვაზით და ყანით...

კრიზისის სიმპტომები პოეზიაში განსაკუთრებით მაშინ იჩენს თავს, როდესაც იწყება ტრადიციული თემატიკის დაუსრულებელი ვარიირება, ფსევდოფილოსოფიურობა. „წვრილ ლექსებში... თავის გატობა“. სული, რომელიც ფსევდობოჰეტური ლირიკის ტრაგიკომიკური გმირი გახდა, მიუხედავად მისი ფანტასტიური მეტამორფოზებისა მხატვრულ სახეებში, მაინც აბსტრაქტულ ცნებად დარჩა. ეს უკვე ღირებულების გაუფასურებაა. სული პოეზიის უშრეტი წყაროა, მაგრამ როცა იქ მასაზრდოებელი ნაკადი შრება, ეს საფრთხეს უქმნის პოეზიის განვითარებას. სულის სიცარიელეს სხვაგვარად სათქმელის უქონლობა ჰქვია. კარგად ამბობს პოეტი:

სათქმელი არ ჩანს, ვერ გეტყვი ლაჩარს,
მაგრამ ისეთი, რომ გავდეს ხანჯალს, —
არა და არა,
არა და არა,
არა და არა,
სათქმელი არ ჩანს!
ლექსში უსაგნოდ დგას კოპიტები,
ოქროს ნეკერჩხლებს უწოდებ ხანძარს,
სათქმელი არ ჩანს,
კმაყოფილები
ამ შემოდგომის
ქარვას და მარჯანს.

ბასრი სიმართლის ნაცვლად ნეიტრალური პეიზაჟი, სინამდვილის პრობლემებიდან დაშორებული მარადიული თემება. ქართული პოეზიის სატკივარი ისიცაა, რომ თანამედროვეობა აქ საჭირო სიღრმით ვერ სახიერდება. შევჩერდეთ მხოლოდ ერთ ასპექტზე. დღეს საკმაოდ ბევრს მსჯელობენ სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციისა და ლიტერატურის ურთიერთ-შიმართებაზე, მაგრამ ამ უზარმაზარი მნიშვნელობის მოვლენის სათანადო მხატვრული ასახვა ჩვენს პოეზიაში ჯერაც არ იგრძნობა. საკმარისი არ არის იმის თქმა, რომ „ეს ეპოქაა ატომე-

ბის, არა ტაციტის“; არც რობოტის, გენის, რაკეტის ანა-
ტრანსპლანტაციის ხსენებაა საკმარისი:

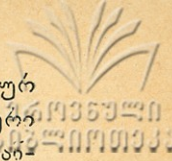
ამბობენ, თითქმის ტრანსპლანტაცია
თვალის, გულის და ფილტვის
ახალი იყოს ხელოვანება
მეცნიერული რიტმის,
ბერნარი, კიდევ ვილაც-ვილაც
პირველობისკენ ილტვის...

თემისადმი უდარდელ მიდგომაზე რომ არაფერი ვთქვათ,
ლექსის უადრესად დაბალი კულტურა ტექნიკური პროგრესის
სასწაულების ფონზე მართლა „სასწაულად“ აღიქმება. ცნე-
ბებისა და ტერმინების მომარჯვება არაფერს არ წყვეტს. მთა-
ვარი გარდაქმნადი სამყაროს არსში წვდომაა, იმ ცვლილება-
თა მხატვრული გააზრება, რასაც სამეცნიერო-ტექნიკური რე-
ვოლუცია ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე.

აღნიშნულმა საკითხმა ქართულ პოეზიაში ცალმხრივი გა-
ვითარება მიიღო და დაკონკრეტდა, როგორც ცივილიზაციისა
და ბუნების, უფრო ზუსტად, ქალაქისა და სოფლის ურთიერ-
თა მიმართების პრობლემა. ეს გასაგებიცაა — მუდმივი თემა
„ბუნება — ადამიანი“ ჩვენს თვალწინ დრამატულ სიმაღლეს
აღწევს. თანამედროვე ცივილიზაციისათვის ნიშანდობლივი
მოვლენები — ცხოვრების სტანდარტიზაცია, ბუნების ხელყო-
ფა — შინაგანად წარმოშობს ბუნებასთან, მიწასთან მიბრუ-
ნების აზრს. ამის შედეგია ანტიურბანისტული ლექსების მო-
ძალეობა ქართულ პოეზიაში. ბუნებას მართლაც დაცვა სჭირ-
დება. იქნებ არც იყოს გადაჭარბება ირონიზმით შეფერილ
გულმტკივნეულ სტრიქონებში:

არა! ამ ტყეში დიქტოფონით უნდა ვიარო,
თორემ უკვალოდ იკარგება
შელამებისას
ჩამავალ მზისკენ მიბრუნებულ
შაშვის გალობა.

ეს ლექსი გაფრთხილებაა და მისი არსებობა საჭიროა და
აუცილებელი. მაგრამ როცა ბუნებას იცავენ ტექნიკის ხელყო-



ფისაგან და სანაცვლოდ ბუნების ბანალურ-სენტიმენტალურ სოტბას გვთავაზობენ, ამის გამართლება ძნელია. ტექნიკური პროგრესი არსებული ფაქტია და მასთან დაპირისპირება ანტიისტორიზმს ნიშნავს.

ქალაქი ჩვენი პოეტების ლექსებში ხშირად აბსტრაქტული ენებაა. შარშან გამოსულ ერთ-ერთ კარგ პოეტურ კრებულში, სადაც პრობლემას „ბუნება-ცივილიზაცია“ განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა, ქალაქის დასახასიათებლად დაჟინებით მეორდება ერთი სტერეოტიპი: „ბეტონის ყიამეთი“, „ბეტონის უდაბნო“, „ბეტონის ტევრი“, „ბეტონის გამოქვაბული“. ქალაქი ზოგადად აღებული ნეგატიური ენებაა, რის გამოც პრობლემა კარგავს თავის სიმწვავეს და მხატვრულ დამაჯერებლობას.

ქართულ პოეზიას ანტიურბანისტული განწყობილებების გამძაფრება არ სჭირდება, პირიქით, თემის დაუფლებაა საჭირო. დაპირისპირება ნამდვილად არსებობს, მაგრამ იგი აბსოლუტური არ არის. მე მინდა თანაგრძნობით დავიმოწმო ა. ვოზნესენსკის პოლემიკურად გამძაფრებული სტრიქონები: „სასაცილოა დისკუსიები პროგრესზე — ტექნიკაზე, მანქანებზე, ტყეებსა და ქალაქებზე. ქალაქიც ბუნების პროდუქტია, ტვიზის ბიოდენების პროდუქტი. თითქოს აზოტისა და რკინის შემცველი შენადნობები, ავტობუსად რომ იქცევა, აღარ არიან ბიოლოგიური კომპონენტები პროცესისა, რომელსაც ბუნება ჰქვია“. ქალაქმა, როგორც ცივილიზაციის ციტადელმა, კუთვნილი ადგილი უნდა დაიკავოს ეროვნულ პოეზიაში. ქართველმა პოეტებმა უნდა დაამტკიცონ, რომ «уж не село, а вся земля им мать». (ს. ესენინი).

მინდა ერთი კერძოობითი ხასიათის შენიშვნაც გამოვთქვა. ჩვენს პოეზიაში სამართლიანი განგაში ისმის მიტოვებული, დაცარიელებული სოფლების გამო. მაგრამ ამ მოთქმას, ჩემი აზრით, კონკრეტულობა და პირადი პასუხისმგებლობის გრძნობა აკლია. მშვენივრად წერს ამის თაობაზე ახალგაზრდა პოეტი ქალი: „ვიდრე ლექსს დაწერდე, პაპის საფლავს შამბი და შალაფა მოაცალე“. მეტიც — „მაყურებელივით ნუკი დარდობ, მონაწილესავით განიცადე“. ამის გარეშე „შორიდან მოთქმა, რომ მიატოვეს, რა ვქნა, თუ სიყალბედ მეჩვენება“.

კრიზისის სიმპტომები უფრო მკვეთრად ფორმის სფეროში
შეიმჩნევა. გავრცელებული აზრი, რომ ქართული პოეზიის ვერ-
სიფიკაციული დონე ამდლდა, რომ გაიზარდა პოეტური კულ-
ტურა, დაზუსტებას საჭიროებს. ლექსის წერის კულტურა მარ-
თლაც დაიხვეწა, მაგრამ დაიხვეწა მკითხველის გემოვნებაც.
ძღეს მკითხველს თვალს ვერ აუბამ მარცვალთა ოდენობების
დაცვით და მარტივი რითმით. იგი მეტს მოითხოვს პოეზიისა-
გან. მკითხველის ცნობიერება თანდათან თავისუფლდება იმ
შეხედულებისაგან, რომლის მიხედვით „ლექსი“ და „პოეზია“
სინონიმებია. ლექსის შეფასება უკვე ცალკეული ელემენტე-
რის მიხედვით კი არ ხდება, არამედ მათი ერთიანობით და
ურთიერთმიმართებით. ლექსის სატიკვარი, შეფასებული ამ
კრიტერიუმით, თავს ვეღარ მალავს. მაშასადამე, პოეტური
კულტურის დონის ამდლება შეფარდებითია და იგი არ გა-
მოდგება ქართული პოეზიის სვეკეთილობის დასტურად.

ფორმის სიძნელეების ერთი ნიშანი ისიცაა, რომ უჩვეუ-
ლოდ მომრავლდა ზოგადი მნიშვნელობის, ეფემერული შინა-
არსის ლექსები. ახალი პოეტური ჭეშმარიტების ძიებას ბანა-
ლური ჭეშმარიტების ვარიირება ენაცვლება. შეიძლება ერთი
შეხედვით ვერც იგრძნოთ ლექსის ეფემერულობა — ყოფითი
დეტალები, სიტყვიერი კლიშეები ქმნიან მოჩვენებით მნიშვნე-
ლობას, მაგრამ არ იგრძნობა აზრისა და გრძნობის დაძაბულო-
ბა, ვერ ხორციელდება პოეზიის სასწაული. ამ ზოგადი მოე-
ლენის ანალიზი პოეტური აზროვნების არსებით ნაკლზე მიგ-
ვანიშნებს — სიტყვა და აზრი დაშორდა ერთმანეთს, სიტყვამ
დაკარგა აზრობრივი ორიენტაცია. ამან სიტყვისადმი უნდობ-
ლობის გაცნა და დაბადა:

სიტყვები, ყალბი და მატყუარები,
თავის ნებაზე რომ დაათრევენ ჩვენს აზრს და ფიქრებს...
სიტყვები, რათა კიდევ ერთხელ ვთქვათ
ის, რაც არასდროს არ გვიფიქრია.

ეს სტრიქონები მიმართულია არა საერთოდ სიტყვის, არა-
მედ ეფემერულ ლექსში გაუფასურებული სიტყვის წინააღმ-
დეგ. სიტყვა გაეთიშა აღსანიშნს, შეირჩა რჩეულ „პოეტურ“
სიტყვათა ლექსიკონი, შეიქმნა ე. წ. „პოეტიზმების პოეტიკა“.

მ მოვლენის სათავე ყალბად გაგებულ ტრადიციაში უნდა
გვეძიოთ.



მუსიკალურ პრინციპზე აგებული ჯადოსნური სტრიქონე-
ბის კითხვისას შეიქმნა შთაბეჭდილება, თითქოს პოეზიის უჩ-
ვეულო ხიბლს თავისთავად სიტყვები ქმნიდნენ. პოეტიკა, სა-
დაც სიტყვათა სემანტიკა და მათი ლოგიკური შეთანხმება
თითქმის უარყოფილი იყო, და, ამდენად, კავშირის სიტყვასა
და საგნობრივ სამყაროს შორის გაშუალებული ხასიათი ჰქონ-
და, ზედაპირული მიდგომისას ამგვარ ილუზიას იწვევდა. ყუ-
რადღების მიღმა დარჩა ის, რომ სპეციფიკური ფორმა განსა-
უფრებულ შინაარსს გადმოსცემდა. დაიწყო სახეთა გარეფორ-
მის იმიტაცია არსისაგან მოწყვეტით. ეს პროცესი დღესაც
გრძელდება და „პოეტურ სიტყვათა“ კომბინირებით ასეთი სა-
ხეები იქმნება: „ნისლის კრეტსაბმელს ქსოვდა ქარი“, ან: „მი-
წას მომწყდარი წეროს შრიალით ყვავილთა თოვლზე ძალით
მატეკვებ“.

ქართულ პოეზიაში მომრავლდა სახეები, სადაც კონკრე-
ტული ხილვა იგნორირებულია — ტროპი „პოეტიზმის“ პრინ-
ციპით აიგება. მაგალითად, როცა პოეტი წერს: „ტანი — შინ-
დი, ყელი — ალვა“, გარეგნულად თითქოს ყველაფერი რიგ-
ზეა, მაგრამ თუ დავაკვირდებით, აღმოვაჩინებთ, რომ მხატვრუ-
ლი სახე არაზუსტია — პროპორციები დარღვეულია. ამის მი-
ზეზი კი ისაა, რომ პოეტი კონკრეტული ხაზით არ იყო შთა-
გონებული, ზოგადად აღებული სილამაზე ტრადიციული „პოე-
ტიზმებით“ გამოხატა. ერთი ნიმუშიც:

და სცვლის ორატორი ორატორებს,
როგორც რიბირაბოს — გარიჟრაჟი.

აქაც თითქოს ყველაფერი რიგზეა, მსგავსების ნიშანი —
დროში მონაცვლეობა — მოძებნილია. მაგრამ მთავარი ისაა,
რომ სახის სტრუქტურულ ელემენტებს შორის კავშირი არ
მყარდება. ხელთ უფუნქციო კონსტრუქცია გვაქვს.

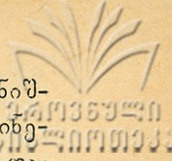
ქართულმა პოეზიამ დროულად გაიხსენა ცნობილი ჰეშმე-
რიტება, რომ „დადუღებული ლექსი იტანს და იტევს მხოლოდ
და მხოლოდ უკიდურესად აუცილებელ სიტყვებს“. ქართულ

ლექსს დღეს აკლია აუცილებელი სიტყვის ეს გრძნობა. ერთადერთი სიტყვის შერჩევა, სულ ცოტა, სემანტიკური, ემოციური, მეტრული და ევფონიური მონაცემების გათვალისწინებას მოითხოვს. მაგრამ ნუ ვიქნებით ასეთი მომთხოვნნი. ოდენ აზრობრივი საჭიროების მიხედვით რომ გავსინჯოთ თანამედროვე ლექსები, ოდნავ მაინც შეგვეცვლება აზრი პოეტური კულტურის „საერთო დონეზე“. მხოლოდ ორიოდ ნიმუში: „გაზაფხული მოსულა — სიყვარულის ამური“, „სიხით ავადმყოფს გიზიდავდა ხორაგს ბიცოლა“. მარცვალთა რაოდენობა დატულია, სიტყვის ერთადერთობის პრინციპი — არა. ასე ნიღბავს ვერსიფიკაციული „უხადობა“ პოეტური კულტურის დეფექტს.

სადღა ძველი ფორმების რღვევა, დეკანონიზაცია? მოდით, ნუ ვიქნებით პესიმისტები: ქართულ პოეზიაში განახლებისაკენ გაცნობიერებული ლტოლვაც უდავოა. იგი დაკავშირებულია, ერთი მხრივ, უფროსი თაობის შემოქმედებით გააქტიურებასთან, საკუთარ პოეტიკაში ახალი შრეების აღმოჩენასთან, არსებულის სრულყოფასთან, მეორე მხრივ კი, საშუალო და ახალგაზრდა თაობის ძიებებთან, რაც პოეტური მემკვიდრეობის ნოვატორულ გააზრებასა და მსოფლიო პოეზიის მიღწევათა ათვისებაში იჩენს თავს.

თანამედროვე ქართული პოეზიის სიღრმეში რთული პროცესები მიმდინარეობს. თავის დაღწევა „პოეტონების პოეტიკისაგან“, რაც სიტყვისა და აზრის გათიშვის გამო წარმოიშვა, სიტყვისადმი ახლებური დამოკიდებულების შემუშავებას მოითხოვს. ამ ამოცანის გადასაჭრელად ქართველმა პოეტებმა სხვადასხვა გზა მოსინჯეს.

პოეტთა ერთმა ნაწილმა კლასიკური პოეტიკის სტილიზაციას მიმართა. თუ მოქმედი პოეტური კანონის სტილიზებამ, როგორც ზემოთ ვნახეთ, ეპიგონები მოამზავლა და შედეგად „პოეტიზმებზე“ დამყარებული ლექსი მოგვცა, კლასიკური პოეტიკის პრინციპების აღდგენამ თვისებრივად ახალ პოეტურ ატმოსფეროში ნოვაციის სახე მიიღო. მუსიკალურმა სტილმა, რომელიც წარმოიშვა როგორც რეაქცია რეალობისადმი გადაჭარბებული ნდობისა და სიტყვის უზუალურ მნიშვნელობაზე დაფუძნებული პოეტიკის წინააღმდეგ, შექმნა სასურველი



ფონი საგნობრივ სინამდვილეზე და სიტყვის პირდაპირ მნიშვნელობაზე ორიენტირებული პოეტური აზროვნების ალორძინეზისათვის. კლასიკური პოეტიკის ელემენტები მეორდება თანამედროვე პოეტთა შემოქმედებაში, როგორც უარყოფის უარყოფა. ამ გზით იხსნება გათიშვა სიტყვასა და აზრს შორის. ძიებანი მათი შესატყვისობის მაქსიმალური პოეტური ეფექტის გამოვლენისაკენ არის მიმართული.

განახლების მიზნით ქართულმა პოეზიამ სხვა გზაც მოსინჯა. უკანასკნელ პერიოდში მომძლავრდა ირონიულ-პაროდული ნაკადი, რაც მხოლოდ სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ახალი მოდუსის შემუშავებას კი არ მოასწავებს, არამედ სიტყვისადმი სპეციფიკურ მიდგომასაც. ირონიულ-პაროდულ კონტექსტში მოქცეული სიტყვა ორმაგი სიცოცხლით ცოცხლობს: გარდა პირდაპირი აზრისა მას გადატანითი, შეფარული შინაარსი აქვს. იზრდება სიტყვის შინაგანი დაძაბულობა — იქმნება საშუალება პირდაპირ და გადატანით მნიშვნელობაზე თამაშისა, სიტყვის ინერტული მდგომარეობიდან გამოყვანისა. პაროდირებისას, რაც სტილის განახლებისაკენ ლტოლვას გამოხატავს, პოეტთა რომელიმე კონკრეტული ნაწარმოები კი არ არის პაროდირებული, არამედ მოარული კლიშეები, საერთო ადგილები. ასეთი მიმართება ინერციის დაძლევის საშუალებას იძლევა. ხდება პოეტურ აქცენტთა ირონიულ-პაროდული გადაადგილება, „მაღალი“ გვარის რიტმულ-სინტაქსური ფიგურების შეთავსება „დაბალ“ თემებთან. ახლდება ლექსიკური ინვენტარი, სახეობრივი და ინტონაციური წყობა. პაროდული ნაკადის დამკვიდრება დაკავშირებულია ღირებულებათა გადაფასებასთან, „პოეტიზმების“ გაუფასურებასთან:

რალა ვერწმუნო სიტყვის ლოთების,
ფარვანის, სანთლის, ბულბულის, ვარდის...
თურმე ერთმანეთს უახლოვდება
შედგენილობით ცრემლი და შარდი.

ამ სტრიქონებში „პოეტიზმებს“ შარავანდი ჩამოცლილი აქვთ. საგნის ღრმად წვდომა, ანალიტიკური მომენტის გაძლიერება ზედაპირული შთაბეჭდილებებიდან არაფერს ტოვებს. ირონიული სტილი აზროვნების ცვლილების ამსახველია. რო-

დესაც ირღვევა წარმოდგენა საგანთა და მოვლენათა იერარქიის შესახებ, ეს, ცხადია, სიტყვათა იერარქიის რღვევასაც იწვევს. სხვადასხვა იერარქიის სიტყვების ნებისმიერი შეიჩევა და კომბინირება პოეტურ სტრუქტურაში ირონიულ-პაროდული ნაკადის დამახასიათებელი ნიშანია. ასეთი ლექსი „ტკბილ“ პოეზიას ნაზიარებ მკითხველზე მაშოკირებელ შემოქმედებას ახდენს. ზოგჯერ მწარე საყვედურსაც გაიგონებ, აღარაფერი დარჩა შეუბღალავი, წმინდათა წმინდაო. პოეტებს ამ საკითხზე თავისი აზრი აქვთ: ირღვევა გაქცევებული მიმართებები, ფასეულობანი და სიწმინდე ხელშეუვალია.

ინერციის დაძლევის გზაზე დიდმნიშვნელოვანი ფაქტია თავისუფალი ლექსის დამკვიდრება თანამედროვე ქართულ პოეზიაში. ვერლიბრი, როგორც გამოვლენა პოეზიის პროზაზე ორიენტირებისა, მიზნად ისახავს ნიველირებული სალექსო ფორმის განახლებას საპირისპირო კონსტრუქციასთან მიახლოვების გზით. წავიდა ის დრო, როცა «Поэзия жила как прозы веселое опровержение» (ბ. სლუცკი). თუ 20-იან წლებში პროზამ დაძლია კრიზისი პოეტურ სიტყვათან ზიარებით, 50-იანი წლებიდან პოეზიამ მიმართა პროზაულ ელემენტებს. ვერლიბრი ამ პროცესის გაღრმავებაა. ქართული თავისუფალი ლექსის წინაშე ურთულესი ამოცანა დგას: პროზაულ სიტყვასთან მიახლოვებით კვლავ შეიგრძნოს პოეტური სიტყვის მადლი. ამიტომ ნუ გაგვიკვირდება, თუ ვერლიბრი არც თუ შორეულ მომავალში მძლავრ ბიძგს მისცემს კონვენციური ლექსის ახლებურად აღქმასა და აღორძინებას.

პოლემიკამ ვერლიბრის გარშემო პოეზიაშიც გამოჟონა. გამოიკვეთა ოპოზიცია: „საჭიროა, საჭიროა რითმები, რომ მუსიკა აელვარდეს ლექსად“ — „ვათავისუფლებ ოთხ სტრიქონზე ჯვარცმულ რითმებს და მარცვლებდათვლილ სიტყვებს ლექსში ვათავისუფლებ“. თავისუფალი ლექსის პრობლემა რომ ხშირად რითმისა და მეტრის პრობლემაზე დაიყვანება ჯოლმე, ამ სტრიქონებშიც აირეკლა. ურითმოზა და მეტრული თავისუფლება ვერლიბრში კვალიფიცირებულია, როგორც პოეტური კულტურის რღვევა, ანარქიის დამკვიდრება. მაგრამ იქნებ ღირდეს იმაზე დაფიქრებაც, რომ ვერლიბრი მხოლოდ ლექსის ფორმა არაა, რომ იგი სამყაროს თავისებური ხედვის

ფორმაცაა და, ამდენად, პოეტური აზროვნების ცვლილების
მაუწყებელი.



მშვიდობით, რითმის კეთილ ღმერთო,
შენს ძველისძველ იმპერიაში,
მაგ მოზეიმე ლანდების გვერდით,
ველარ მიხილავ,
სულ სხვა ფიქრი მიერეკება
ჩემს აჩრდილს,
სულ სხვა ხმების წყვედიადი
მომდენის აქეთ,
სადაც ფრინველთა უდირიურო ორკესტრი უკრავს.

ამ სტრიქონების ავტორს რომ საკუთარი პოზიცია აქვს, ამის უარყოფა შეუძლებელია. უარს ამბობს რა პათეტიკურობაზე პოეზიაში, ვერლიბრი საკუთარ პოეტიკას ქმნის. თავისუფალ ლექსში წარმმართველია საგანთა და მოვლენათა ანალიტიკური ათვისება, დიდი ყურადღება ექცევა კონკრეტულ ხილვას, ზუსტ დეტალს, პატივშია „სიტყვა — სამოსელშემოძარცვული ნადირივით დედიშობილა, რომ ჩაფრენია ერთადერთ საგანს“. ვერლიბრის მომხრეები მხოლოდ მეტრისა და რითმის უარყოფელნი კი არ არიან, არამედ მხატვრული აზროვნების ტრადიციული ფორმებისაც. იქმნება ახალი პოეტური სისტემა, ახალი ესთეტიკა. პოეზია იცვლება და ამ ცვლილებათა დროს ზოგჯერ გვიჭირს მისი ცნობა.

ვერლიბრი არც პოეზიის უარყოფაა და არც ლექსისა.

«Верлибр подчеркнул стиховое начало на внеметрических признаках»; და კიდევ: «Развитие Верлибра доказывает, что конструктивное значение ритма осознано достаточно глубоко для того, чтобы оно распространялось на возможно более широкий ряд явлений» (ი. ტინიანოვი).

თანამედროვე ქართულ თავისუფალ ლექსს თავისი პრობლემები და სიძნელებები აქვს. სიტყვის ერთადერთობის პრინციპის დაცვა ისე არსად არის საჭირო, როგორც ვერლიბრში. როდესაც პოეტები სიტყვამრავლობენ, ნაკლებ ეძიებენ, შემთხვევით სიტყვას ენდობიან, ღალატობენ თავისუფალ ლექსსაც და პოეზიასაც.

ვერლიბრის ავტორები ხშირად მიმართავენ მეტაფორას,



რომელიც მათთვის, უპირველესად, საგნის სიღრმისეული აღ-
ლის შემეცნების საშუალებაა. მაგრამ ისეც ხდება, რომ მეტ-
ფორის კონსტრუქციული სირთულის მიღმა ელემენტარული
შესაბამისობა, ანდა სულაც ბანალური შინაარსი იფარება
იწყება „უბრალოდ წყალთა მღვრევა“, რათა თავთხელში
ფსკერი არ გამოჩნდეს. სათქმელი სხვაც ბევრია. ვერლიბრის
მომხრეებს საზრუნავი არ აკლიათ და მხოლოდ მათს ნიჭსა და
შემოქმედებით შრომაზე არის დამოკიდებული ამ ფორმის
ქრულუფლებიანი დამკვიდრება მრავალსაუკუნოვანი ქართული
რითმიანი ლექსის გვერდით.

ქართული პოეზიის სიღრმეში რთული პროცესები მიმდ-
ნარეობს, ამიტომ ზემოთ წარმოდგენილი სქემა, ცხადია, ამა-
ტივებს მრავალფეროვან სურათს. პოეზიაში პროგნოზები სა-
ხიფათო საქმეა. უახლოეს მომავალში შეიძლება წარმართვე-
ლი გახდეს ის ტენდენცია, რომელიც ამჟამად ემბრიონალუ-
მდგომარეობაშია.

ქართულ პოეზიაში ჭერჭერობით კვლავაც იგრძნობა ინერ-
ციის ძალა. მაგრამ პარალელურად მიმდინარეობს ძალთა და-
როვნების პროცესი. როგორც გალაკტიონი იტყოდა, „ქარი არ
სჩანს“, მაგრამ, იმედია, ახალი სიმაღლეების წვდომის ჟინ
კვლავ გაამძაფრებს ეროვნული პოეზიის სასიცოცხლო მაჯის
ცემას და მაშინ ქარი მწვერვალებს მოედება.

1978 წ.

თანამედროვე პოეზიი და ტრადიცია

დღეს ძნელად თუ დაარქმევს ვინმე თავის ლექსს „არს-
პოეტიკას“, მაგრამ ალბათ იშვიათად თუ დაწერილა ოდესმე
იმდენი ნაწარმოები პოეზიისა და პოეტის დანიშნულების შე-
სახება, რამდენიც ჩვენს დროში. პოეზია გახდა საყვარელი
თემა პოეზიისა.



გ. გეგეჭკორის ახალ პოეტურ კრებულში („მსახური“, 1977 წ.) შეტანილია მშვენიერი ლექსი „ცასწავალა“, სადაც ფაქიზი ლირიკული განცდით არის გამომჟღავნებული შემოქმედის დიალექტიკური მიმართება სინამდვილესა და ოცნებასთან. ბუნების მგოსნის — ტოროლას თავისუფალ ლტოლვასა და აღმაფრენას, ცად ამაღლებამდის მიწიერის ყურთასმენას რომ უაღერსებს და მგალობელის სახელს იმკვიდრებს, უპირისპირდება პოზიცია პოეტისა, რომელსაც სული, ფიქრი, ოცნება, მსგავსად მგალობელი ჩიტისა, ზევით ეზიდება, მაგრამ ხორცი და ვალი ამა სოფლისა სამუდამოდ აკავშირებს რეალობასთან, რადგან:

მიწისა ვარ, მიწამ მშობა,
მიწას თავი მოვუდრიკე,
აქ ვზეიმობ გამარჯვებას
ხელგაშლილი, როგორც ნიკე...

უროსა ვცემ ჩემი ხელით
და მიწაში ჩადის პალო,
სოფელ როგორ ვუღალატო,
ცაში როგორ გავიარო?

ეს ერთი პოლუსია.

მაგრამ პოეტური შემოქმედება ხომ წარმოუდგენელია იდეალურისაყენ ლტოლვის გარეშე?! ამიტომ:

მე არა ვარ, მაგრამ ჩემი
ფიქრი არის ცასწავალა.

როდესაც პოეტის კონცეფციის ლოგიკურ გააზრებას ვცდილობ, უნებურად მახსენდება კლასიკური სტრიქონები: „მისთვის არ ვმღერ, რომ ვიმღერო“, „ხან მიწისა ვარ, ხან ცისა“, ზოლო მათს მიღმა ეს ოპიზიცია ილანდება: „მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან“ — „ჰე, ცაო, ცაო, ხატება შენი“. ვფიქრობ, ანალოგიები კომენტარს არ საჭიროებს — განსხვავებულია მსგავსება გამჭვირვალეა.

გ. გეგეჭკორის ურთიერთობა ეროვნულ პოეტურ ტრადიციასთან, რომლის მნიშვნელობა მწერლის ეთიკური და მხატვრული ძიებებისათვის ექვსგარეშეა, იგივეობისა და ანალოგი-

ის ფორმებში პოულობს გამოვლენას: იგივეობრივში განსხვავებული ირეკლება, განსხვავებულში მსგავსება გამოკრთის. ამიტომაც, რომ გ. გეგეჭკორის პოეტურ სამყაროსთან ზიარება „უცნობ ნაცნობთან“ შეხვედრას ჰგავს.

რეტროსპექტივა:

პოეტური სისტემის ტრანსფორმაცია მრავალ კომპონენტს მოიცავს, მაგრამ გადამწყვეტი მაინც სიტყვისადმი, როგორც ლიტერატურის პირველელემენტისადმი, ახალი მიმართების შემუშავებაა. როდესაც ეპიგონთა ხელში მოქცეული „სამოციანელების“ რაციონალისტური პოეტიკა საუკუნის დასაწყისში შტამბებისაკენ დაქანდა, მოვიდა ახალი ორფეოსი, რომელმაც ქართული სიტყვის წიაღში მირიადი ხმა და ფერი გამოათვისუფლა, მოიტანა „სტილი უფრო ღრმა, რთული, ხელოვნური, ნიუანსებითა და ძიებებით სავსე... პირდაპირი წინააღმდეგობა კლასიკური სტილისა“. და... „ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები“, ამღერდა „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“, „გაფითრდა ციურთა თანადი ოცნება ნახაზი საგანთა უარით“, „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“...

მაგრამ გავიდა წლები, სიახლე კანონად ჩამოყალიბდა. საუკუნის უღელტეხილზე გამოჩნდა კრიზისის სიმპტომები: მიმბაძველობა, ტრაფარეტი. მხოლოდ ციომოვლინებულნი ახერხებენ თავისთავადობის შენარჩუნებას, ქმნიან პოეზიის ოაზისებს ინერციისა და შტამპის უდაბნოში. კვლავ წამოიმართა ნაცნობი დილემა: განახლება ან ეპიგონიზმი! ქართულმა ლექსმა ნოვაციისაკენ აიღო გეზი. დაიწყო მტკივნეული, მაგრამ აუცილებელი პროცესი — არსებული პოეტური ნორმის დეკანონიზაცია. ირღვევა მწყობრი მეტრიკა, თავისუფლებას იღებს რიტმი. ლექსი თავისი არსის შესაგრძნობად იმედის თვალს პროზისაკენ მიმართავს. პოეზიაში ჩნდება პროზაული თემები, სიახლედ აღიქმება პროზაიზმები.

მაგრამ იყო სხვა გზაც — გზა კლასიკური მემკვიდრეობისაკენ მიბრუნებისა, კლასიკური პოეტიკის გაცოცხლებისა ახალ ლიტერატურულ ატმოსფეროში. შორეულ ასოციაციებსა და მუსიკალურ პრინციპზე დაფუძნებული სახეების ფონზე მოულოდნელ, განსაცვიფრებელ სიახლედ გაისმა მშობლიური



„ტყემ შოისხა ფოთოლი“. ტრადიციის გაცოცხლების აუცილებლობა პირველად იხვევ უბერებელმა ორფეოსმა იგრძნო მუსიკალური ექსტაზის შემდეგ სიტყვებს მონატრათ საგნები, მიწა, სიცხადე და კონკრეტულობა. განახლების გზაზე გაჩნდა მძლავრი შინაგანი იმპულსი: „წინ, კლასიკოსებისაკენ!“ ნოვატია ხომ არსებულის აბსოლუტური უარყოფა არაა. ზოგჯერ იგი ძველის, ადრე არსებულის აღდგენა-აღორძინებასთან არის დაკავშირებული.

გოვი გეგეჭკორისათვის ეს გზა უფრო მახლობელი აღმოჩნდა.

„მეცხრამეტე საუკუნის პოეტები“ — ასეთი სათაური აქვს გ. გეგეჭკორის ერთ-ერთ საუკეთესო ლექსს. ინტიმურ ინტონაციაში გამხელილი სიყვარული გარდასულ დროთა მესიტყვეებისადმი იმის დასტურია, რომ მათი ნათელი სახეების გახსენება პოეტისათვის მომგებიანი თემა კი არ არის, არამედ სულიერი მიახლოებაა სათაყვანო წინაპართა აჩრდილებთან. ჯგუფური პორტრეტის სიღრმიდან ნდობით მოგვჩივრებთან უსაზღვროდ ნაცნობი, ძვირფასი სახეები.

რით იზიდავენ ისინი პოეტს, რა ანდამატი ამთლიანებს დარღვეულ დროთა კავშირს? უპირველესად, წინაპართა უზადო მამულიშვილობა და პოეზიაში მოქალაქეობრივი პათოსის დამკვიდრება: „თქვენს ცრემლში თრთოდა ეს საქართველო და თქვენი ლექსით გულს იოხებდნენ“. შემდეგ, ეჭვისა და ძნელბედობის ხანაში — სულის სიმტკიცე, ეროვნული ბუნების შეურყვნელობა, შინაგანი სისპეტაქე და „უბიწო, გულუბრყვილო“ ლექსის ფორმაში აღვლენილი ვედრება: „და ლოცვებით წერდით ლექსებს, ეკლესიაში უნდა წირვაზე წაგეკითხათ თითქოს კვირადღით“.

აი, რა განაპირობებს მაღლიერების გრძნობას, რომელიც ღვთაებრივ თაყვანისცემამდე მაღლდება: „ეტლში ცხენები გამოვუშვით, უნდა გატაროთ, ეტლში შევებათ, როგორც ცხენები“.

მაგრამ ყოველივე ეს წარსულშია. ნუთუ წინაპართა საქმე და პოეზია მხოლოდ იქ დარჩა და პოეტის აღტაცებაც „სამუზეუმო განწყობილების“ ანარეკლია? არა, ყველაზე ფასეული

გ. გეგეჭკორისათვის ისაა, რომ ისინი დღესაც აგრძელებენ სიცოცხლეს თავისი რწმენითა და ზნეობით, თავისი სიტყვითა და შემოქმედებით:

თქვენი მგზნებარე, ნაღვლიანი ქართული ლექსის
სტრიქონი როცა ჩაგვიქროლებს, როგორც კომეტა,
ჩვენთან მოდიხართ, რომ ჩვენთან დადგეთ
ოცდამეერთე საუკუნის მისადგომებთან.

ეს არ არის მხოლოდ ლიტონი სიტყვები. გ. გეგეჭკორისათვის გასული საუკუნის მესიტყვეთა პოეზია წარუვალა როგორც თავისი შინაარსითა და მიზანსწრაფვით, ისე ფორმით, რაც შეუფარავად გვიმჟღავნებს მის მოქალაქეობრივ პოზიციას, ესთეტიკურ ორიენტაციასა და გემოვნებას. ამიტომ გა-ისმის დამაჯერებლად პოეტის ფიცი:

ჩვენ არაფერი გვეპატიება
ახალგაზრდობით, ანდა სიბერით,
და თქვენთან მხოლოდ პირნათელნი უნდა მოვიდეთ,
ყველანი ბოლოს როცა ერთად შევიკრიბებით.

„დოქტორ ფაუსტუსში“ თომას მანი წერდა: თუ ახლის გაგება შეუძლებელია ტრადიციებში გარკვევის გარეშე, ძველის სიყვარულიც ახლისაგან მოწყვეტილად, რომელიც მისგან წარმოიშვა ისტორიული აუცილებლობით, არარეალური და უნაყოფოა.

გ. გეგეჭკორის ლექსებში მარტო სიახლე კი არ აღიქმება ტრადიციის ფონზე, არამედ ტრადიცია სიახლესთან კავშირში უფრო ღრმად მოიაზრება და სიყვარულიც მისადმი რეალური და ნაყოფიერია.

კლასიკური პოეზიის ტრადიციებთან სიახლოვეს განამტკიცებს მიძღვნა დავით გურამიშვილისადმი, თუმცა იგი ვერ თავსდება ტრადიციული მიძღვნის ჩარჩოებში. ეს არც შიშველ აღტაცებაზე დაფუძნებული ხოტბაა და არც დიდი შემოქმედის ტრაგედიის კიდევ ერთი პოეტური ინტერპრეტაცია. ლექსი წარმოადგენს მონოლოგს, რომლის შინაგან დიალოგურ

წყობაში ფიქსირებულია წინაპრისა და შთამომავლის ფიქრი
მამულის ბედზე და პოეტისა და პოეზიის დანიშნულებაზე, მხა-
ტვრული სიტყვის ეროვნულობასა და ხალხურობაზე. სატყ-
მელს აქ ისეთი ადამიანური, უშუალო ფორმა აქვს მოძებნილი,
თითქოს ორი კარგი მეურნე, სოფლის საქმეში ჩახედული კაცი
ლექსად საუბრობდეს.

მშობლიური სანახებიდან გასძახის თანამედროვე პოეტ,
უცხო ქვეყნად გადაგებულ დავითს, თითქოს თავისი ქართუ-
ლით სურს მიახვედროს, რომ საქართველო ისევ ჰგებებს:

აქეთ მღერის ალაზანი,
იქით კიდევ არაგვია,
ჯერ აქ ჩემი აკვანი და
ჩემი ძვალშესალაგია.

წინაპრისა და შთამომავალს პოეზიის არსის იდენტური გა-
გება აერთიანებთ. ლექსი სინამდვილის, ცხოვრების სარკეა,
შემოქმედება — ერთადერთი იმედი წარმავლობასთან ბრძო-
ლაში:

ლექსი ჩვენი თრთოლვა არის
და ფარფატი... ჩვენ ის გვერგო
წუთისოფლის ასარეკლად
და იქ უნდა აირეკლოს.

პოეზიის დანიშნულება ხალხის სამსახურია, პოეტმა კი
ერისკაცის მძიმე ტვირთი უნდა ზიდოს:

ყველა დროში შემოქმედი
ხალხს ამხნევებს და აღვიძებს,
მან უტაცოს უნდა ხელი
გადარეულ რაშს აღვირზე...

ამ ესთეტიკურ და ეთიკურ მემკვიდრეობაზე აღზრდილი
პოეტი ქართული პოეზიის ტაძარში სწირავს იმ რწმენით,
რომ:

ვინც შენს მცნებას უღალატა,
მისი ლექსი გადაგვარდა.

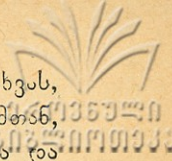
გ. გეგეჭკორი ამ ნაწარმოებში სტილიზაციის ხერხს მიმართავს, რაც არამარტო „დავითიანისათვის“ ნიშანდობლივი მედიტაციური ელემენტის მოჭარბებაში მყდნობა, არამედ პოეტურ საშუალებათა იმიტაციაშიც. ლექსი ორმაგი სიცოცხლით ცოცხლობს: რეალური ტექსტის მიღმა დ. გურამიშვილის წიგნია გადაშლილი. სინამდვილის აღქმა, მხატვრული სახეები, ლექსიკა, რიტმულ-ინტონაციური წყობა მთლიანობაში ზოგჯერ „დავითიანის“ შაირის გამეორების სრულ ილუზიას ქმნის:

თუ სახლს კარი აღარა აქვს,
როგორ უნდა გადარაზო,
ირემს ფეხი თუ შეუკრეს,
როგორ შეჰკრავს კამარასო,
დიდ ჩანგალზე დაჰკიდებენ
და აქნიან ასო-ასო,
მამასისხლად გაჰყდიან,
დაამშვენებს სხვის სუფრასო.

რასაკვირველია, აქ არ შეიძლება მსჯელობა გამეორებასა და იგივეობაზე, აქ მხოლოდ ფაქიზი რხევია ორ პოეტურ სისტემას შორის. მიუხედავად „დავითიანის“ შაირთან სისხლოვისა, ხელთ თანამედროვე ლექსი გვაქვს და არა გურამიშვილის ლექსის დუბლიკატი.

ის პრინციპი, რომელიც დავით გურამიშვილისადმი მიძღვნილი სტილიზაციის გამო ხელშესახებად არის გამოკვეთილი, გ. გეგეჭკორის პოეტიკისათვის მეტად მნიშვნელოვანია. პოეტი უღრმავდება კლასიკურ პოეზიას, ახდენს მისი ფორმების ვარიირებას. მეტაფორულ-ასოციაციური აზროვნების, გართულებული პოეტური საშუალებების კულტივირების ფონზე მისი ორიენტაცია ნათელ სტილზე და სადა აზროვნებაზე აღაქმება, როგორც გამოვლენა რთული სისადავისა. კლასიკური პოეტიკა თვისებრივად ახალ სიტუაციაში ახალ სიცოცხლეს იძენს, პოეზიის განმაახლებელ ფერმენტად იქცევა.

გ. გეგეჭკორი ერთგული დამცველია ზნეობრივ კანონმდებლობაზე ნაანდერძევი კოდექსისა. პოეტი შინაგანად უკომ-



პრომისოა, როდესაც ხედავს ადამიანური ღირსების შელახვას, სულიერ ფასეულობათა ხელყოფას. სიძულვილთან, ცინიზმთან, გულგრილობასთან ჭიდილში იგი წინაპართა თანადგომასა და მხარდაჭერას გრძნობს და, როგორც მათი მემკვიდრე, აეთილ-შობილი, გულწრფელი, პატიოსანი, ზომიერად ამწყი და თავ-მიყვარება. პოეტი იმითაც არის ძლიერი, რომ მას თანამედრო-ვეთა შორის ჰყავს მომხრენი, რომელთა მაღალ პოეზიას და მოქალაქეობრივ მრწამსს ის პატივს სცემს. იმათ საპირისპი-როდ, რომელთა „წიგნი წააგავს ცივ და გულგრილ შენობას“, რომელთა შემოქმედებაც „ეგოიზმით შექმულა სულის მონო-ლოგია“, გ. გეგეჭკორი იმათ მხარეზეა, ვისთვისაც ლექსი „სათუთი ბავშვიც“ არის და „ცხოვრებასთან შეუწყვეტელი კავშირის“ გამომხატველიც. მისი იდეალია აქტიური განმარ-ტოება, ტანსვანრიდებული ცხოვრება იმ პოეტისა, რომელიც „სტრიქონს ისევ უბრუნებს გაოცების უნარს“ („ანა კალან-დაძეს“).

მაგრამ ცხოვრება რთულია და წინააღმდეგობრივი, სადაც აქტიური განმარტოება ძნელად თუ მიიღწევა. წარმოუდგენე-ლია სულიერი სიმშვიდე მაშინ, როდესაც შენს თვალწინ უხამ-სობა და მანკიერება ყვავილობს, როდესაც ხედავ „შეურაცხყო-ფას ღირსეულის უღირსისაგან“. ამიტომ:

ვიდრე ცოცხლობ, მანამდე
 გულგრილობას იმგვარად
 უნდა შეერკინო,
 როგორც ებრძვის ზამთარში
 მეეზოვე წერაქვით
 ტროტუარის ყინულს.

გ. გეგეჭკორს ზნეობრივ ძიებაში ერთი ძვირფასი მოკავ-შირე და მსაჯულიც ჰყავს — მამის გარდასული აჩრდილი. გა-მოუღწვრებელი რომანტიკოსი, რომელმაც დიდი ოცნებით იც-ხოვრა, რომლისთვისაც ცოცხალი სინამდვილე იყო ანტიკუ-რი სამყარო თუ საქართველოს წარსული, ვერ გატეხა წვრილ-მანმა ყოველდღიურობამ. მისთვის არსებობა სულიერი სრულ-ყოფისაკენ სწრაფვას ნიშნავდა, დღიურ პროზაში პოეზია შექჟონდა. აი, ვის წინაშე აგებს პასუხს პოეტი თავისი ცხოვ-

ჩეებითა და სინდისით. ზნეობრივი ძალების როგორი მოზღვა-
ვება უნდა იგრძნოს მან, როდესაც უზენაესი მსაჯულის სიტყ-
ვებს ისმენს:

გეტყობათ, რომ ოცნებას
შერჩით ხელქვეითებად,
და რომ სულმოკლეობა —
მტერი უბოროტესი —
არც გონებას გირყვნით და
არც ღირსებას გითელავთ
და არ დაგირღვევიათ
არც სამართლის კოდექსი.

მაგრამ საკმარისია მხოლოდ პირადი პატიოსნება ზნეობრი-
ვი ატმოსფეროს განსაწმენდად? რომანტიკული ამაღლება
ცხოვრებაზე, უტილიტარულ ინსტინქტთა დაძლევა და კეთილ-
სინდისიერება არ არის ბოლომდე მიყვანილი მოქალაქეობრივი
პოზიცია:

ცხადი არის, დუმილით
რომ ვერაფერს გახდები,
მაგრამ სადაც არ უნდა
ვჩუმდებოდე, ვჩუმდები.

პოეტის სულში მწიფდება აზრი, რომ აუცილებელია ინ-
ტელიგენტური ინერტულობისა და თავაზის დაძლევა, მთელი
ძალის კონცენტრაცია ბოროტების, უხამსობის, უსინდისობის
წინააღმდეგ საბრძოლველად.

მოქალაქეობრივი მოვალეობის ეს მტკიცე შეგნება ჩანს
ლექსში „ფეოდალები“, რომელიც პოეტის უშუალო პასუხია
ცხოვრების მიერ წამოჭრილ პრობლემებზე. ამ ნაწარმოებში
გ. გეგეჭკორი უზუსტესი დეტალებით წარმოგვისახავს კაიკა-
ციობისა და მამულიშვილობის ნიღაბს ამოფარებული თავგა-
სული მომხვეჭელისა და მესაკუთრის სულიერ სიღატაკეს, გა-
მოხატავს საყოველთაო სახალხო ზიზღს მის მიმართ. პოეტი
პოულობს შინაგან ძალას ახლადმოვლენილ, უტიფარ „მბრძა-
ნებელთან“ დასაპირისპირებლად:

შენ დამარცხდები, თუ ბევრ რამეს შეურიგდება,
ლოყის სიღრმეში მიმალულმა შენი ერისთვის
როგორ გასწიო სამსახური,
ხმა ამოიღე!

ნუა პატივში საქმოსანი და აფერისტი.

სარგებლობს შენი მორიდებით, გულკეთილობით,
სარგებლობს შენი მოთმინებით, შენი ღუმილით.
შენ უფროსილდები შენს სიმშვიდეს და მყუდროებას,
საუბრობ ძვირფას აჩრდილებთან მედიუმით.

ო, ამ სიმშვიდის საზღაური იქნება მკაცრი...

კაცი ურცხვი და უტიფარი თავს დაგდგომია,

ხმა ამოიღე,

დამნაშავეს გადაეღობე,

არ დაიხიო,

არ დაუთმო,

ესეც. ომია!..

თანამედროვე პოეტი თავის მოქალაქეობრივ იდეალს სა-
ზოგადოებრივ აქტივობაში ხედავს. გ. გეგეჭკორი აქაც წინა-
პარტა გზის ერთგულია: „მოძრაობა და მარტო მოძრაობა!..“

გ. გეგეჭკორი პასუხისმგებლობას გრძნობს არამარტო აწ-
მყოს, არამედ წარსულის წინაშეც. პოეტისათვის ისტორია არ
არის მხოლოდ წარსული, ის, რაც მის გარეშე და მისგან და-
მოუყიდებლად მოხდა. ის მონაწილეა დროთა სიღრმეში დატ-
რიალებული ტრაგედიისა, რადგან გარდასულ ღღეთა თანა-
მედროვედ გრძნობს თავს. ამიტომაც, რომ პოეტს ასე მკვეთრად
მოესმის ბერძენ ჰოპლიტთა მიერ დარბეულ კოლხეთში „ცი-
ცაბოდან გადავარდნილი... ცოლის და ბავშვის კივილი“. ის,
როგორც თანამოაზრე, გვერდით მიჰყვება ქვენადრისის გზაზე
მიმავალ, სამშობლოსათვის წამებულ თევდორეს. პოეტის სუ-
ლი ითავისებს „ათას საუკუნის მთელ ტრაგედიას“, რომელიც
მის წარმოსახვაში არსებობს, როგორც ცოცხალი სინამდვილე.
წარსული აწმყოში განაგრძობს არსებობას:

საუკუნეთა წიაღიდან მიხმობს მამალი,
უნდა ყივილით გააცოცხლოს დავიწყებული.

ისტორიულ თემაზე დაწერილი ლექსები „ოქროს საწმისი“ „დაბრუნება“, „თევდორე“ პოეტური პარადიგმებია საქართველოს წარსულიდან, რომლებიც გვაგრძნობინებენ ეროვნულ სულის წიაღში დაგროვილ წმინდა მრისხანებას, ნათელყოფენ ეროვნული სულის ძალასა და მარადიულობას.

გ. გეგეჭკორის ლექსების საგრძნობი ნაწილი ყოველდღიურობაზეა ორიენტირებული — ლირიკული თემა მიგნებულია იქ, სადაც მანამდე მისი არსებობა საეჭვოდ იყო მიჩნეული. პოეტი უარს ამბობს ე. წ. მომგებიან თემებზე, პათეტიკურ ზეაწეულობაზე. მისთვის პოეზიის საგანია ოჯახური ყოფა, დილის საუზმე, ბავშვთან გასეირნება... ყოფითი დეტალები ნატურალისტური სიზუსტით შემოდის ლექსის ქსოვილში:

მაინც რა მოხდა, მთელი ქალაქი
რომ ამ სულელურ რომანს კითხულობს...
მაცივარშია ალბათ კარაქი...

ცნობიერებაში თანმიმდევრობით წამოტივტივებული ფრაზები, რომლებიც ერთმანეთთან ლოგიკურად დაუკავშირებელია, „შეჯახებისას“ პოეტურ ნაპერწკალს წარმოქმნიან.

თემატიკის „დაწევა“ ასახვას პოულობს მხატვრულ აზროვნებაში, რაც საესეებით კანონზომიერია. როდესაც დაიძლევა ირონიულად ფორმულირებული შეზღუდვა: «Соловей можно, фурсунка — нельзя» (ვ. მაიაკოვსკი), ამას პოეტიკის ცვლილება, სახის პოეტურობაზე განსხვავებული წარმოდგენა მოაქვს.

გ. გეგეჭკორის მხატვრულ სახეებში ხშირად ისეთი ობიექტებია შედარებული, რომელთაგან ერთ-ერთი, როგორც წესი, ყოფითი სინამდვილიდან არის აღებული. სახე იმგვარად არის ორგანიზებული, რომ შესადარებელი საგნის „პოეტიზაცია“ კი არ ხდება, არამედ მისი გადანაცვლება მაღალი რეგისტრიდან ყოველდღიურობისაკენ. სახის ამგვარი არატრადიციული აგება უჩვეულობისა და მოულოდნელობის სასიამოვნო განცდას ბადებს:

ისე შენახულია
იმის ბებრულ მზერაში
და გაბზარულ ხმაში.
სული დაუქანგავი,
ვით კარადის უჯრაში
დანა-ჩანგლის ფრაჟი.

„სული დაუქანგავი“ და „დანა-ჩანგლის ფრაჟი“ შედარების ორი სტრუქტურული ელემენტია. პირველი — „საგანი“ — რჩეულ პოეტურ სიტყვათა ლექსიკონიდან არის აღებული, ხოლო მეორე — „სახე“ — ყოველდღიურობიდან. სხვადასხვა სიბრტყეთა მოულოდნელი გადაკვეთისას „ამაღლებული“ „მიწიერდება“.

სახის ამ პრინციპით აგება, ვფიქრობ, მხოლოდ საგანთა მიმართების „გაუცნაურების“ მიზნით კი არ ხდება, არამედ პოეტის სინამდვილისადმი დამოკიდებულებასაც აირეკლავს. ეს არის შემოქმედებითი ცდა აბსტრაქტულ ცნებებში გამოხატული საგნების მოთვინიერებისა, მიწაზე დაბრუნებისა და, ამდენად, მათი ხელმეორედ აღმოჩენისა. დამოწმებულ შედარებაში რეალიზებული „სული“ აბსტრაქტულ-ამაღლებული ცნება აღარაა. ის მიწაზე დაშვებული, კონკრეტული სიწმინდეა.

კიდევ ერთი მაგალითი:

ძნელი არის ცხოვრება...
მაგრამ უნდა ბოლომდე
მიიყვანო როლი,
სანამ უცებ გაქრები
ისე, როგორც ენის ქვეშ
ქრება ვალიდოლი.

ეს სახეც შედარების იმავე მოდელს იმეორებს: სიკვდილი — გამქრალი ვალიდოლი. „მაღალი“ ცნება — სიკვდილი ყოველდღიურობის რიგით მოვლენად იქცევა. ეს მოშინაურებული სიკვდილია, ისეთივე ჩვეულებრივი, როგორც ვალიდოლის დნობა ენის ქვეშ. დამთრგუნველი ტრაგიზმი მოხსნილია. თემა ამაღლებულიდან ყოველდღიურობაში ინაცვლებს.

გ. გეგეჭკორს აქვს სევდითა და კეთილშობილური ტკივილით განათებული ასეთი სახე:

ქალი მიყურებს და იღიმება,
ასე უსხლტება გაბზარულ კრამიტს
სინათლის სხივით...



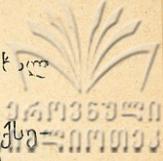
ეს შედარება წარმოსახვის განსაკუთრებულობით, სიღრმითა და სიზუსტით ასოციაციით თ. ჭილაძის მშვენიერ სტრიქონებს მახსენებს:

„შენი დაღლილი ღიმილი მაკრთობს,
გაბმული სევდა ამქვეყნიური,
ო, ასე ჩუმად და ასე მარტო
მთებში სხივებზე დნება ყინული.“

„ღიმილის“ შინაარსი ორივე შედარებაში უჩვეულოდ არის გახსნილი. ოღონდ ეგ არის, „მაღალ“ თემას თოვლის სიწმინდე მოაქვს, „დაბალი“ თემა „გაბზარული კრამიტის“ სიმბოლიკას მიმართავს.

სახის აგების ის პრინციპი, რომელსაც გ. გეგეჭკორი იყენებს, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში განსაკუთრებულ, თავისებურ როლს ასრულებს. პოეზიაში ცნებებით აზროვნებას სიმშრალისა და ლირიკისათვის უცხო ზოგადობისაკენ მივყავართ. საგანთა და მოვლენათა დაბალ რეგისტრში გადატანა, არცთუ იშვიათად სიტყვის, როგორც ცნების, კონკრეტულობისაკენ სწრაფვით არის მოტივირებული. მაგალითად: „ამბებს შემოაპარებს ისე აუჩქარებლად, თითქოს ფრთხილად ვერცხლისფერ ქაღალდს აცლის შოკოლად“, ან: „თითქოს დახვეულია მისი წინადადება, მაგრამ ისე იშლება, როგორც ვაშლის ნაფცქვენი“.

როგორ პარადოქსულადაც არ უნდა გვეჩვენოს, მხატვრული სახის ორგანიზაციის იმ პრინციპით, რომელსაც მიმართავს გ. გეგეჭკორი, იგი თავის სათაყვანო წინაპარს — დავით გურამიშვილს ეხმიანება (შდრ.: „მე საწუთრომ ბერწოვნება მომახვედრა თავში კომბლად“). მაგრამ ის, რაც „დავითიანის“ ავტორთან ცხოვრებისეულ სინამდვილესა და ხალხურ ყოფასთან სიახლოვეს მოასწავებს, თანამედროვე პოეტის შემოქმედებაში გამიზნული მხატვრული ხერხია. გურამიშვილის პოეტურ სისტემაში შემჩნეული მოდელი, პროცირებული სულ




სხვა პოეტურ კანონზე, ტრანსფორმაციას განიცდის და აქალ
ფუნქციას იძენს.

სახეთა უმეტესობა, რომელიც მე დავიმოწმე, იმ ლექსე-
ბიდან არის აღებული, სადაც ყოფითი თემებია დამუშავე-
ბული. თემა შესაფერის მხატვრულ ფორმას პოულობს, რის-
გამოც გ. გეგეჭკორის ძიებანი სცილდება სუბიექტურ გან-
ზრახვათა სფეროს და პოეზიის ფაქტად იქცევა. როდესაც ამ
აზრს გამოვთქვამ, იმის თქმის უფლებასაც ვიტოვებ, რომ „და-
ბალი“ თემებისა და სახეების შემოტანა ზომიერების გრძნო-
ბის განსაკუთრებულ მობილიზებას მოითხოვს, რადგან „ყო-
ველდღიურობის პოეზიიდან“ ნატურალიზმამდე, „დაბალი“
პოეტური სახიდან გულგარულ სიტყვათშეხამებამდე მეტად
მცირე მანძილია. ამგვარი საფრთხე გ. გეგეჭკორის ლექსებში
ძნელად თუ შეიმჩნევა, მაგრამ ზოგჯერ პოეტური სახის კონს-
ტრუირებისას იგი იმ საზღვარს უახლოვდება, რომლის მიღმა
ბანალურობის უსიამო კაობია.

ნიშანდობლივია, რომ გ. გეგეჭკორის შემოქმედებისათვის
მხატვრული აზროვნების ფორმებს შორის ყველაზე დამახასი-
ათებელი ხერხი შედარებაა. თანამედროვე პოეზიის გლობალუ-
რი მეტაფორიზაციის ვითარებაში ამ ხერხის აქცენტირება
შემთხვევითი არ უნდა იყოს.

ყოველგვარი მეტაფორის საფუძველია შინაგანი დუალიზ-
მი — „საგნისა“ და „სახის“ შეთავსება ერთ სტრუქტურაში.
საგნობრივი სამყარო მეტაფორაში, როგორც წესი, იჩრდილება,
უკან იწევს — „საგანზე“ პოეტის წარმოსახვით შექმნილ
„სახე“ დომინირებს. ამის საპირისპიროდ, შედარებაში, სადაც
მხატვრულ ეფექტს საგანთა მსგავსებაზე დამყარებული ურთი-
ერთმიმართება ქმნის, საგნები თავისთავადობას ინარჩუნებენ.
პოეტი, რომლისთვისაც შედარება მხატვრული აზროვნების
ძირითადი ფორმაა, გულგრილი ვერ იქნება საგნებისა და მათი
მიმართებებისადმი, ზოგადად, საგანთა სამყაროსადმი. ეს კი
იმას ნიშნავს, რომ საგანთა რეაბილიტაციასთან ერთად სიტყ-
ვაც, როგორც მისი ნიშანი, აღდგება თავის უფლებებში. თუ
საგანი მხატვრულად ღირებულაა, ცხადია, პოეტისათვის ფა-



სეული ხდება ის სიტყვაც, რომელიც ამ საგანს აღნიშნავს.
გ. გეგეჭკორი სიტყვის კონკრეტულობის მომხრეა. პოეტური ენის პირობითობის საპირისპიროდ. სიტყვა მისთვის თავისი პირდაპირი მნიშვნელობითაც მხატვრული ფენომენია, რადგან მან იცის, რომ პოეზიაში მხოლოდ სიტყვის მეტაფორულობით არ იქმნება სახოვანება. სალექსო კონსტრუქციაში მოქცეული სიტყვა უდრის და არც უდრის თავის თავს — პირდაპირ მნიშვნელობასთან ერთად ის უფრო ფართო, შინაგან პოეტურ მნიშვნელობასაც იძენს.

შედარების, როგორც მხატვრული აზროვნების კონკრეტული ფორმის, წინ წამოწევა გ. გეგეჭკორის პოეტურ კრებულში აშკარად გამოკვეთილი ტენდენციაა. მაგრამ ეს მეტაფორის უარყოფას როდი ნიშნავს. პოეტი, რასაკვირველია, ახერხსაც იყენებს, მაგრამ აქაც კლასიკური ნიმუშების ერთგულია. უნდა ითქვას, რომ გ. გეგეჭკორის ლექსებში დაძლეულია მეტაფორის „კეთების“ ის ტექნოლოგია, პრიალა შტამპებს რომ უშვებს. ამ ტექნოლოგიით „დამზადებული“ სახე (მაგ.: „ყალყზე მდგომი სული ჭიხვინებს“) ერთი-ორგან თუ გამოერევა და უმაღლესი უჩინარდება მშვენიერ სახეთა მდინარეში. ვინც ქვემოთმოტანილ ორ მეტაფორას დააკვირდება, დარწმუნდება, რომ გ. გეგეჭკორისათვის არც რეალური სინტაქსის დარღვევაა უცხო და არც შეუთავსებელთა შეთავსებას პოეტიკა: „და ორღობეში ყვავის თებრონეს აყვავებული კაბის ატამი“, „ნეტავი ვინ გაივლის შენი ცხადი სიზმრების გაუკვალავ თოვლში“. მაგრამ, უპირატესად, პოეტის მეტაფორას განსაზღვრული შინაარსი აქვს. იგი სახის მიღმა უსასრულო სივრცეს არ ქმნის, მეტაფორის სასრულ პერსპექტივას ამოსაცნობი საგნისაკენ მივყავართ. მაგალითად:

ხალხმა არ იცის, ტივი კლდეებს რომ ეჯახება
და უმწეოა ტივზე მეტივე,
რომ საყდარია მიტოვებული
და მოციქული უნუგეშოდ დგას თორმეტივე,
რომ სოფლის თავზე ჭვარტლიანი ტრიალებს სვავი,
რომ ოცნებისთვის მკაცრი არის დღე დღევანდელი
და თმაგაშლილი ანგელოსი დგას და ქვითინებს.

მეტაფორულ სახეთა ამ წყებაში თითოეულ მათგანს თავისი კონკრეტული შინაარსი აქვს, რომელთა მთლიანობა დაქცეულია საქართველოს გულისშემძვრელ სურათს ქმნის. მეტაფორიზაციის ფუნქცია აქ ზერეალობის შექმნა კი არ არის, რაც ახალი პოეზიის არსებითი ნიშანია, არამედ საგნობრივი სინამდვილის ემოციური წარმოსახვა. კლასიკური პოეტიკის პრინციპებზე ორიენტაცია ამ მხრივაც საცნაურია.

გ. გეგეჭკორი არ ერიდება ცნობილი, გავრცელებული მეტაფორების ხმარებას, რაც თითქოს ერთგვარ საფრთხეს უქმნის მის პოეტურ რეპუტაციას. მაგრამ მას შესწევს უნარი ტრაფარეტულ სახეთა განახლებისა. მაგ.: „შემოდგომა“, როგორც აღმნიშვნელი ცხოვრების გარკვეული მონაკვეთის აღმნიშვნელი მეტაფორა, პოეზიის ძველ, ტრადიციულ სახეთა რიგს ეკუთვნის, მაგრამ გ. გეგეჭკორის ლექსებში ის სიახლის ელფერს იძენს: „მაგრამ ჩემი შემოდგომა უკვე მოდის ოქროს ქოშით“, „მისთვის არა შრიალებს შემოდგომის წვიმების სევდიანი ბლუზი“. ამ კონტექსტში მოქცეული სიტყვა-სახე პოეტურა წარმოსახვით შექმნილი სინამდვილის ცოცხალი უჯრედი ზდება.

ტრადიციული მეტაფორების გამოყენების სიხშირე გ. გეგეჭკორის ლექსებში შეიძლება იმით აიხსნას, რომ ისინი ძველ ემოციურობასაც ინარჩუნებენ და, ამავე დროს, იმდენად მყარად ზიან მკითხველის ცნობიერებაში, რომ ორპლანიანობის ნიშანწყალი, ფაქტიურად, წაშლილია. საგნობრივი სამყარო, რომლის მიმართაც პოეტი გულგრილი არ არის, თავის უფლებებში რჩება.

გ. გეგეჭკორის ძიებებში, როგორც ექსპერიმენტი, მონიშნულია გზა ტრადიციული მეტაფორის განახლებისა ყოფითი დეტალების შემოტანით. ეს ის ცნობილი ხერხია მხატვრული სახის დაბალ რეგისტრში გადაყვანისა, რომლის შესახებ შედარებათა ანალიზის დროს მომიხდა მსჯელობა: „შენ, რომელიც ჩხირებით მყუდროებასა და მოწყენას ქსოვ (სამი თვალი მარჯვნივ, სამი თვალი მარცხნივ)“. ამადლებულისა და ყოველდღიურის პოეტურ წარმოსახვაში შეთავსების ცდა აქაც პოლობს თავის დადასტურებას.

გ. გეგეჭკორის პოეზიაში ფორმის ელემენტები (მეტრი, რითმა) აქტიურად მონაწილეობენ შინაარსის ორგანიზაციაში. მე აქ მარტო ისეთ ფაქტს კი არ ვგულისხმობ, როგორცაა . გურამიშვილისადმი მიძღვნილ ლექსში შაირის, როგორც სტილიზაციის ერთ-ერთი ელემენტის, გამოყენება, არამედ, უპირატესად, მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის ორგანულ კავშირს ნაწარმოების თემასთან, მხატვრული აზროვნების სპეციფიკასთან.

როგორც ვთქვით, გ. გეგეჭკორს პოეზიაში ყოველდღიურობის ამსახველი თემები, სურათები და განწყობილებანი შემოაქვს. ყოფითი თემატიკა ვერ ჰგუობს იმ შეზღუდვას და პირობითობას, რაც ტრადიციული მეტრიკისათვის არის დამახასიათებელი. აქ არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება ფრაზის თავისუფლებას, ინტონაციის ბუნებრივობას, რასაც გ. გეგეჭკორი განსხვავებული ხერხებით აღწევს. ლექსთა ერთ წყებაში („კინოში წასვლა“, „ერთაწმინდა“, „ნათურა დღისით“) იგი იყენებს პეტერომეტრულ საზომს 7/7/6, რომლის ორჯერადი გამოვრება მესამე და მეექვსე ტაეპების გარითმვით ქმნის სპეციფიკურ სტროფს. ოცმარცვლიანი (7+7+6) რიტმული პერიოდი მეტ გასაქანს იძლევა ბუნებრივი ინტონაციის შენარჩუნებისათვის:

ესეც კინოს დარბაზი.
ახლა ხან წინ გაუშვი,
ხან წინ გაუძეხი,
მერე პალტო გახადე,
თითქოს ბუტერბროდიდან
ენას გიყოფს ძეხვი.

ინტონაციისა და მეტრის ურთიერთობა გაწონასწორებულია, თუმცა შინაგანად იგრძნობა ინტონაციის გააქტიურება სალექსო სტრუქტურაში.

ინტონაციის დომინანტური როლი უეჭველი ფაქტი ხდება ისეთ ლექსშიც, სადაც კლასიკური მეტრიკის ყველა ნორმაა დაცული („ნოველა“). ნაწარმოებში თავიდან ბოლომდე შენარჩუნებულია მწყობრი მეტრი (4/4/4/4) და რითმა, მაგრამ გადატანათა (ანჟანბმანთა) სიუხვე უჩვეულოდ ცვლის რიტმულ

პროფილს, ლექსის ათვისება ინტონაციის დომინანტობით მიმდინარეობს. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს გ. გეგეჭკორი ქმნის და იქვე აუქმებს სალექსო ფორმას. ეს არის ერთგვარი ბალანსირება ლექსისა და პროზის მიჯნაზე. სპეციფიკური ფორმა შინაარსის თავისებურებით არის განპირობებული. „ნოველა“ პოეტური თხრობაა არამართო იმის გამო, რომ აქ რაღაც **ამბავია** გადმოცემული, არამედ იმითაც, რომ იგი თხრობის **ფორმის** შენარჩუნებას ცდილობს. აქ გადის სადემარკაციო ხაზი ამბის გალექსევისა და თხრობის, როგორც პროზის ძირითადი პრინციპის, პოეზიაში გადატანას შორის.

ინტონაციის მნიშვნელობა და როლი გ. გეგეჭკორის პოეზიისათვის სხვა ლექსებში უფრო მკვეთრად იჩენს თავს. „მეცხრამეტე საუკუნის პოეტების“ თითოეული სტროფი ათ და თოთხმეტმარცვლიანი ტაეპების მონაცვლეობით არის აგებული, მაგრამ მათი კომბინაციები იმდენად მრავალფეროვან სურათს იძლევა, რომ თხუთმეტსტროფიან ლექსში მეტრულად ცხრა ურთიერთგანსხვავებული ვარიანტი გამოიყოფა. სტროფების ერთნაირი მეტრული ელემენტებით აგება და გარითმვა კანონზომიერების ილუზიას ქმნის, ერთნაირ ელემენტთა განსხვავებული კომბინირება კი ლექსის შინაგან თავისუფლებაზე მიგვანიშნებს. ამრიგად, მთელი ლექსი ორგანიზებულია, როგორც „მოწესრიგებული უწესრიგობა“, რაც შინაგან თანხმიერებაშია ლექსის მიზანდასახულობასთან. წინაპრებთან ინტიმური შეხმიანების ის ფორმა, რომელსაც პოეტი ირჩევს, აზრის დაუბრკოლებელ დინებას, გულწრფელ, პირობითობისაგან თავდახსნილ ინტონაციას ითხოვს. რომელიმე ტრადიციული სამი, როგორც ჩანს, ამ მოთხოვნას ვერ აკმაყოფილებს. ამიტომ გ. გეგეჭკორი ქმნის ახალ კონსტრუქციას, სადაც წარმართველი როლი ინტონაციას ეკუთვნის. კლასიკური მეტრიკის ნორმები, მართალია, ირღვევა, მაგრამ ეს საშუალებას აძლევს პოეტს შექმნას ახალი, ლექსის შინაგანი წყობით ნაკარნახევი რიტმული ხმოვანება:

რად არის ასე უძვირფასესი,
წუხილის ასე გამჭარვებელი,
მშობლიური და შვების მომტანი
ვგ თქვენი სახე,

კლასიკური მეტრიკის დეფორმაციის პროცესი თანდათან ღრმავდება. ლექსში „ელეგია“ მეტრული კანონზომიერების ილუზიაც მოსპობილია და მოწესრიგების იერს მას მხოლოდ რითმა აძლევს. აქედან ერთი ნაბიჯია „წმინდა“ ვერლიბრამდე. გ. გეგეჭკორის ისეთ ლექსებში, როგორიცაა „ოქროს საწმისი“, „დაბრუნება“, „თევდორე“, „მსახური“, ვერლიბრის არჩევა სინამდვილის აღქმის კუთხითა და პოეტური აზროვნების სპეციფიკით არის გაპირობებული. ამ ლექსებში ასახული სინამდვილე რღვევის, დისჰარმონიის ნიშნითაა აღბეჭდილი. ამ მხრივ, ვერლიბრი პოეტისათვის, ვფიქრობ, კარგი მოკავშირეა. ამავე დროს, გ. გეგეჭკორი თავის სათქმელს მთლიანად მეტაფორულ სახეებში აძლევს რეალიზაციას, რაც ასევე, გარკვეულწილად, განაპირობებს ვერლიბრის არჩევას. ცნობილია, რომ მეტაფორა, როგორც წარმოსახვაზე გათვლილი ხერხი, სალექსო მეტყველებას ეწინააღმდეგება. ამიტომ ნაცვლად იმისა, რომ მეტაფორათა რიგი მოექცეს მეტრულ სტრუქტურაში, რომელთანაც ის წინააღმდეგობაში იმყოფება, ის ვერლიბრის შემწყნარებელი სტიქიის თავისუფალი და ორგანული წვერი ხდება.

გ. გეგეჭკორის პოეტური კრებული დასრულებული ოსტატის ხელით არის დაწერილი, რომლის დაწმენდილ მზერას და გამახვილებულ სმენას იშვიათად თუ გამოეპარება არაზუსტი დეტალი ან დაუმორჩილებელი ფრაზა. ლექსში „მეცხრამეტე საუკუნის პოეტები“ არის ასეთი სტრიქონები:

თქვენ ესწრებოდით დევების ქორწილს
და ტრიალებდა ოხშივარი საძროხე ქვაბზე.

უკანასკნელ ტაეპს ნაწარმოების აზრობრივ-ასოციაციურ ქსოვილში დისონანსი შეაქვს და ეს ხდება იმის გამო, რომ მკითხველისათვის კარგად ნაცნობ სახეს თავისი ქრონოლო-

გია აქვს. იგი არღვევს თემით განსაზღვრულ დროის ლოკალს და ალიქმება, როგორც უზუსტობა.

პოეტი, რომლის შემოქმედებაშიც აშკარად ჩანს ერთი მოვლენის სხვადასხვა რაკურსით აღქმის უნარი, მხატვრულ სახეს არ უნდა იმეორებდეს. გ. გეგეჭკორის ლექსებში ზოგჯერ თავს იჩენს თვითგამეორებანი. შდრ.: „და ვის თვალეშიც ბეოტიის ნაპირებს ზვირთი უახლოვდება ჰეგზამეტრის ნელი ნაპიჯით“ — „და მათ ჟანგიან თვალეში პონტო ლურჯი ბორცვების დამფრთხალ ფარას მიერეკება“. რამდენადმე მოსათმენია, როდესაც ასეთი კარგი სახე მეორდება, მაგრამ როცა ტრაფარეტული მეტაფორის ვარიირება იწყება, ალბათ, მეტი თვითკონტროლია საჭირო.

გ. გეგეჭკორი ის პოეტი, რომელიც შთავონებას მარტო ხილული სამყაროდან არ იღებს. მის მხატვრულ წარმოსახვას წიგნისმიერი სინამდვილეც ალაგზნებს. წიგნთან, ლიტერატურასთან დაკავშირებული ცნებები თუ ტერმინები მისთვის მხატვრული სახის საშენი მასალაა: „ერთხელ ჩასვლა სოფელში კარგი წიგნის მეორედ გადაკითხვას უდრის“, „წვიმა ლექსიკონით ღამის მწუხრში შრიალებს“, „და ვის თვალეშიც ბეოტიის მსუბუქი ზვირთი უახლოვდება ჰეგზამეტრის ნელი ნაპიჯით“, „განა ჰენებით, ცხენი დაბალი, ანდა მაღალი შაირით მოჰყავს“ (ნიშანდობლივია, რომ ლექსი, საიდანაც მოგვაქვს ბოლო ნიმუში „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟის — ასმათის სახით არის შთავონებული).

მაგრამ ლიტერატურული სინამდვილის პოეზიად გარდაქმნა ყოველთვის არ ხერხდება. მაგალითად, ის მონაკვეთი ლექსიდან „მსახური“, რომელიც დანტეს უკვდავი პოემის ზოგიერთ პასაჟზე მიგვანიშნებს, მხოლოდ ნაცნობ ინფორმაციად რჩება. წიგნისმიერი სახეებისა და შთაბეჭდილებების შეტანას ლექსში გ. გეგეჭკორისათვის შემთხვევითი ხასიათი არა აქვს, ამიტომ მათს პოეტურ გარდაქმნას ავტორმა, ალბათ, მეტი ყურადღება უნდა მიაქციოს.

გ. გეგეჭკორის ზოგიერთი ნაწარმოები თავისი მოცულობით აჭარბებს იმ დაუწერელ ნორმას, მკითხველის ცნობიერებაში ლირიკისათვის რომ არის დადგენილი („ანა კალანდაძეს“, „ღამის ათი საათი“). ამ ლექსების განტვირთვა აზრობ-

ჩივი ღუბლეტებისაგან მათს კომპოზიციას უფრო კომპაქტურს გახდიდა. „გრძელი“ ლექსის წერა, რასაკვირველია, შეიძლება, მაგრამ ალბათ ამ შეგონების ავტორსაც უნდა დაეუჯეროთ: „ლექსის სიუჟეტი ისეთივე უცხოა და აუცილებელი მისთვის, როგორც ადამიანისათვის სახელი“ (პ. ვალერი).

ფაქტები, რომელთა შესახებ ზემოთ მქონდა მსჯელობა, გ. გეგეჭკორის პოეტურ კრებულში თითო-ოროლა გამონაკლისის სახით თუ არსებობს, ამიტომ მათი აქცენტირება იქნებ არც იყო საჭირო. მაგრამ პატივისცემა და რწმენა პროფესიონალი პოეტის შესაძლებლობებისადმი, სურვილი მისი შემოქმედების შემდგომი სრულყოფისა არ მაძლევს ართქმის უფლებას.

გ. გეგეჭკორის პოეტური განვითარება ახალ ფაზაში შედის. ხანგრძლივი, გარეგნულ ეფექტს მოკლებული ინტენსიური ძიებით მან შეიმუშავა ორიგინალური პოზიცია წარსული თუ თანამედროვე პოეტური კულტურისადმი, შექმნა თავისი პოეტიკა.

დგება უამი მწიფე მტევანთა მოსთვლისა.

1977 წ.

„არ ვეთანხმები მაინც მაგელანს...“

ვახტანგ ჯავახიძის პირველი პოეტური კრებული იმ წელს დაისტამბა, როდესაც გალაკტიონი „თავის ძეგლივით დააკლდა მიწას“. ამ შემთხვევით ფაქტში იყო რაღაც სიმბოლური: ქართულ პოეზიაში კიდევ ერთი დიდი ეპოქა დასრულდა, გალაკტიონის „სივრცეებში დაბინადრების“ შემდეგ პოეტური სადროშოები თავიდან უნდა დანაწილებულიყო. ყოველ პოეტს, რომელიც შემოქმედებით გზას იწყებდა, ინდივიდუალურად უნდა გადაეწყვიტა, საით წასულიყო — თავი გენიალური წინამორბედის დიდი სამყაროსათვის შეეფარებინა, თუ სა-

კუთარი რისკით შესდგომოდა გოლგოთას გზას, თავად ეზიდა პოეზიის მძიმე ჯვარი.

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

ვ. ჯავახიშვილის გალაკტიონი იმთავითვე პოეზიის სიმბოლოდ იქცა, მისი მუზის მუდმივი თანამგზავრი გახდა. „და ვაწყობ, როგორც მძიმე აგურებს, სიტყვებს, რომელთაც ფაქი მოიტანსო“, — ამ სტრიქონების ავტორს თიქოს არაფერი უნდა ჰქონოდა საერთო არტისტიზმითა და მუსიკის სულით აღბეჭდილ პოეზიასთან. მაგრამ ვ. ჯავახიძე გვიანი პერიოდის გალაკტიონსაც იცნობს — მისი ლექსების ლირიკული სინაზე და ღრმა ქვეტექსტი, აზრის სინათლე და ზომიერი ირონია, სასაუბრო მეტყველება და ინტონაცია განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა ახალგაზრდა შემოქმედისათვის. ვ. ჯავახიძის პოეტურ განვითარებაში გალაკტიონის ფიგურა ერთგვარი ესთეტიკური ორიენტირის როლს ასრულებს: არის ხანა, როდესაც იგი საკუთარი თუ სხვისი პოეზიის ღირებულებას გალაკტიონთან სიახლოვით განსაზღვრავს, მაგრამ დგება ის ეტაპიც, როდესაც პოეზიის ღირსებას, ქართული ლექსის სასიცოცხლო ინტერესებიდან გამომდინარე, გალაკტიონთან დაშორებაში ხედავს.

ვ. ჯავახიძის დებიუტი წარმატებული იყო. მოვიდა თვითანალიზის ნიჭით დაჯილდოებული პოეტი, რომელმაც შემოქმედების თემად აქცია საკუთარი გზის ძიების, თვითდამკვიდრების მტანჯველი პროცესი. ინერციის ძალა დიდი იყო. იგი ხან უშუალო გავლენაში იჩენდა თავს („და მთელი ქვეყნის მოვლის სურვილი მარადი არის, როგორც სიკვდილი“...), ხანაც სტერეოტიპულ ფორმაში იყო შეფარული („ოთახში მეფობს სიჩუმე თოვლის, გატვრენილია ოცნების ჰუნე“...). მაგ-

რამ ახალგაზრდა პოეტს ფხიზელი გონება ჰქონდა, ის ილუზიებს არ იქმნიდა. ძიების ჟამს მას სხვათა გამეორებაც უხდებოდა და უკვე მიგნებულის, ნაპოვნის ხელახლა აღმოჩენაც: „ვიპოვნი სტრიქონს, თითქო ჩემია, და თითქო ჩემი არ არის მაინცო“. „მეორედ აღმოჩენას“ თავისი სიკეთეც ჰქონდა. პოეტი ბრმად არ იმეორებდა არსებულს, ძველი ფორმების პიროვნული მიგნებით ის საკუთარი ხმისა და სიმღერის ძიებას გაცნობიერებულ სახეს აძლევდა.

სხვათა გადამღერება მაძიებელ პოეტს შვებას ვერ მოუტანდა. საჭირო იყო სიტუაციაში გარკვევა, სინამდვილის მოვლენებში ორიენტირება, პოეტური ტრადიციის გააზრება. ბრძოლების, ჰეროიკის ხანა უკან დარჩა:

დამშვიდებული დამხვდა ცხოვრება,
უკვე ეძინათ მძიმე იარებს,
სახელგანთქმულმა დიდმა ბრძოლებმა
ქვეყნად უჩემოდ გადაიარეს.

პოეზიას მასაზრდოებელი წყარო სხვაგან უნდა ეძებნა. ეროვნული მწერლობის წიაღში მომზადდა ნიადაგი პოეზიის ე. წ. „ყოფითი რეფორმისათვის“. რეფორმა თეორიული მანიფესტების გამოუქვეყნებლად განხორციელდა, მაგრამ ამ პერიოდის მხატვრული პროდუქცია დიდ მასალას იძლევა მის გასაზრებლად. ყოველდღიურობის ერთფეროვნებაში მთვლემარე მშვენიერება თანდათან შესამჩნევი გახდა ახალი პოეტური თვალთახედვისათვის. დამკვიდრდა ახალი თემები და განწყობილებანი. რიტორიკას და ზეაწეულობას საგნებისა და მოვლენებისადმი ინტიმური, განსჯასთან ნაზიარები მიდგომა შეენაცვლა. ეს უკვე ჩამოყალიბებული პოზიცია იყო, დაპირისპირებული მომძლავრებულ პარადულ სტილსა და ბუტაფორულ მონუმენტალიზმთან. პოეტებმა მანამდე აუთვისებელ სფეროებში დაიწყეს შთაგონების ძებნა. „შენ სილამაზეს ეძებდი, სადაც ვერა ხელავდნენ ვერაფერს სხვები“, — წერდა ვ. ჯაფახაძე. განსხვავებულმა პოზიციამ გამოსახვის სხვა მანერა, სხვა ტონალობა მოითხოვა. პათეტიკურ სტილთან გამოთხოვება შეუფარავად აირეკლა პოეტის ზუსტ მინიშნებაში:

და გავურბოდი მყვირალა სიტყვებს,
როგორც ცოდვილი გაურბის სასჯელს.



ანალოგია „პოეტი“ — „ცოდვილი“, „მყვირალა სიტყვა“ — „სასჯელი“ გამჭვირვალე ქვეტექსტის შემცველია.

ახალი სააზროვნო სისტემის დამკვიდრებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ინტროსპექციული მეთოდის პრინციპულ დანერგვას, მედიტაციური ელემენტების გაძლიერებას. „ახალი პოეზია“ ამ ელემენტთა ურთიერთკავშირში მოიაზრება. განსჯა, ფიქრი თვითდაკვირვების მძლავრი იარაღი გახდა. პოეტი, მოქცეული ცხოვრების ყოველდღიურობისა და საკუთარი სულის გარემოცვაში, ფიქრით აკეთილშობილებს არსებობას. ასეთი სულიერი განწყობილების დროს არის ნათქვამი ეს სიტყვები: „რა უცნაური განძია ფიქრი“. ეპოქალური მოვლენების შემდეგ ადამიანმა მოიცალა საკუთარ არსებაში ჩასაღრმავებლად:

მე ჩავიხედე საკუთარ სულში
და უცნაური სურათი ვნახე...
და მე ვიგრძენი, ყველაზე ცუდად
.თურმე საკუთარ სურვილებს ვიცნობ.

ძოულოდნელ აღმოჩენას ინტენსიური თვითდაკვირვება მოჰყვა. გადახალისდა პოეტური ატმოსფერო, გაძლიერდა ინტერესი საკუთარი სულიერი ცხოვრებისადმი.

გარდაქმნის ამ პროცესმა, რომელიც თავდაპირველად სტიქიურ ხასიათს ატარებდა, შემდგომში გაცნობიერებული სახე მიიღო. ვ. ჯავახიძემ თითქმის გზის დასაწყისშივე გაიაზრა, საით მიდიოდა ეპიგონიზმის გზა და საით მიემართებოდა სარის-ხო, მაგრამ საიმედო ბილიკი ახლის ძიებისა:

მხოლოდ პირველი ნაბიჯი მიმძიმს,
როგორ გავენდო დღეებს ხვალინდელს:
საით არ უნდა წავიდე — ვიცი
და ვიცი, საით უნდა წავიდე.

პოეზიის „ყოფითი რეფორმა“ განხორციელდა და ვ. ჯავახიძემ თავისი წვლილი შეიტანა გარდაქმნაში. ახლა მას უკვე

ჰქონდა უფლება, თანაგრძნობა და ყურადღება მოეთხოვა:

სხვები მღეროდნენ ძალიან დიდხანს,
სხვათა ღუმლის დამდგარა ჯერი,
ახლა მეც ვიტყვი ორიოდ სიტყვას,
სხვათა ისმინოს სიმღერა ჩემი.

გზა მიგნებული იყო, მაგრამ ეს არ იყო არსებულის რღვევა, ახალი პოეტური კანონის შემუშავება. მოხდა მხოლოდ ლირიკულ აქცენტთა გადანაცვლება. ვ. ჯავახაძის ყურადღება კონცენტრირებული იყო განწყობილების შექმნაზე, განცდის ინტენსიურობაზე. ლირიკული დღიურის ფორმა აფიქსირებდა ყოველივე იმას, რაც აწუხებდა, უყვარდა, აღელვებდა პოეტს. მის ლექსებს მომხიბვლელობას ანიჭებდა გრძნობის სიწოდველე, აღქმის კონკრეტულობა. ვ. ჯავახაძის ამ პერიოდის ლექსებში ფორმა მეორეხარისხოვანი ფენომენია: მეტრული რეპერტუარი შეზღუდულია, რითმები ყრუ და ჩვეულებრივი, ხოლო ბგერითი ორგანიზაციისადმი ყურადღება — მინიმალური. პოეტი არც მეტაფორული აზროვნებით იქცევს ყურადღებას, პირიქით, მეორდება ტრადიციული სიტყვა-სახეები — გაზაფხული, ქარი, წვიმა... მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს სახეები რაღაც გრძნეულებით განცდის პირველყოფილ სურნელს და კონკრეტულობას ინარჩუნებენ. ვ. ჯავახაძის სტიქია შედარებაა. მხატვრული აზროვნების ეს ფორმა იყო ყველაზე ორიგინალური, რითაც პოეტმა ყურადღება მიიქცია. „ისეთი წყნარი სიჩუმე არი, მესმის ბალახი როგორ იზრდება“, „როგორც ტრამალზე გასულ მენადმეს, ერთი შეცდომის უფლება დამრჩა“, „წვიმის წვეთებში ქალაქი მოჩანს, როგორც ძალიან დიდი სოფელი“... — ეს სახეები უტყუარ პოეტურ ნიჭზე მიგვანიშნებდა.

ვ. ჯავახაძემ მიაღწია იმას, რომ მისი ლექსები არ ჰგავდა სხვისას, მოძებნა სხვათაგან განსხვავებული აღქმის კუთხე. მაგრამ მან, როგორც თვითნაალიზის უნარის მქონემ, ისიც იგრძნო, რომ ეს არ იყო თვისებრივად ახალი პოეტიკა. მისი ლექსები, უპირატესად, არსებული პოეტური ტრადიციით საზრდოობდა. პოეტის დამსახურება მხოლოდ მოქმედი კანონის ფარგლებში ცალკეული ნიუანსების აღმოჩენა და ინდივიდუალური



გააზრება იყო. განვითარების პირველი ეტაპი დასრულდა, ვ. ჯავახიძე ევოლუციის გზით მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ საჭირო იყო თვისებრივად ახალი პოეტიკის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა. როგორც გამოთხოვება დაძლეულ სიმაღლეებთან, როგორც ლტოლვა ახალი სივრცეებისაკენ, ისე გაისმა პოეტის საგულისხმო სიტყვები:

მე შევაჩვიე თვალი საღუტებს,
მე შევაჩვიე სმენა რეჟივებს,
და გუშინდელი სევდა საღუდე
ქვების ორთქლივით გავარეკვიე.
მე შევაჩვიე თვალი სინათლეს,
სიმართლესავით წმინდა სინათლეს,
მხოლოდ ისეთი სიტყვა მიმართლებს,
რომლის იმედიც მქონდა წინაღღეს.
ზღვისკენ მიხმოვბენ წვიმის გამები,
ეხოს მიბრუნებს ყველა ხეობა,
მაგრამ საჭირო სიტყვა გამირბის,
როგორც ლეოპარდს მოსახლეობა.
მე უკან მივდევი უინერციოდ
და, დავემსგავსო თუნდაც იდიოტს,
მაინც ბოლომდე უნდა ვეძიო,
მაინც ბოლომდე უნდა მივდიო...

ლექსი, საიდანაც მოვიტანეთ ეს სტრიქონები, გარდაქმნათა წინაღღეს დაიწერა. ძალების მოსინჯვის პირველი ცდა იყო კრებული „სამხრეთი“ (1970), რასაც მოჰყვა მძაფრი ძიებით აღბეჭდილი „მეშვიდე“ (1974) და ექსპერიმენტებით დაწარმოებული „მარტი, აპრილი, მაისი“ (1977).

ცვლილებანი, რაც ვ. ჯავახიძის უკანასკნელი წლების ლირიკაში შეინიშნება, უპირველეს ყოვლისა, სინამდვილისადმი ახლებური მოდუსის შემუშავებაში გამოიხატა. იყო დრო, როდესაც პოეტი ცხოვრებას მეოცნების თვალეებით შესცქეროდა. ყმაწვილი კაცი, რომლის სული სიკეთესა და სიწმინდეს მიელტვოდა, ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა ცხოვრების ობიექტური მოვლენების გააზრებას. სამყაროს საგნებსა და მოვლენებს იგი საკუთარი სულით ავსებდა და უფრო საკუთარ

პიროვნებაზე გვესაუბრებოდა, ვიდრე ცხოვრების ავ-კარგზე:
„პირდაპირ მითქვამს, რაც მიპოვნია, არა ჩემს გარეთ, არამედ
ჩემში“.

პოეტის ზნეობრივ პოზიციას ადამიანური ცხოვრების სურ-
კილი, გულწრფელობა და მოყვასისადმი თანაგრძნობა განსაზ-
ღვრავდა:

ისე უბრალოდ უნდა ვცხოვრობდეთ,
როგორც ხეები ღვანან ქუჩებში,
გულახდილები ვიყოთ ბოლომდე,
არ დავუკარგოთ ნუგეშს ნუგეში.

ამ მშვიდ, ლირიკულ ინტონაციაში უშფოთველი ცხოვრე-
ბის სურვილი როდი იყო შეფარული. პოეტმა იმთავითვე იგ-
რძნო, რომ ადამიანი ცხოვრების უბრალო მოწმედ არ არის
მოსული ამქვეყნად. დროის წინაშე პირადი პასუხისმგებლო-
ბის გრძნობა, აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია ვ. ჯავახა-
ძის გარეგნულად აუმღვრეველ ლექსებს შინაგან ძალასა და
ენერგიას ანიჭებდა:

შენ ხარ ცხოვრების დიადი კერა
და არა მისი უბრალო მოწმე,
კვირაში ერთი დღე არის მკვდრების,
დანარჩენები ეკუთვნის ცოცხლებს.

სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ცვლილება იმ მო-
მენტიდან იწყება, როდესაც პოეტი თვალთახედვის ისარს შინა-
სამყაროდან გარესსამყაროსაკენ მიმართავს. იგი ცხოვრების
მოვლენებს თავის განწყობილებებს აღარ ახვევს თავს, არა-
მედ ცდილობს მათს არსში გარკვევას. მეოცნების ადგილს
ანალიტიკოსი იკავებს. სინამდვილისადმი მიმართების ასეთი
რადიკალური შეცვლა იმ არნახულმა გარდაქმნებმა განაპი-
რობა, რაც სამეცნიერო-ტექნიკურმა რევოლუციამ მოიტანა.
ჩვენს თვალწინ დაირღვა იდილიური წარმოდგენა სამყაროზე,
რაც პოეტს ავალდებულებდა არამართო გადაესინჯა ძველი ჭეშ-
მარიტებანი, არამედ განესაზღვრა გარდაქმნათა ზნეობრივი
მიმართულება. ვ. ჯავახაძე ქართველ პოეტთა შორის ერთი
პირველთაგანია, ვინც თავისი დროის ურთულესი პრობლემე-

ბის პოეტური გამოხატვა სცადა. მას არ შეუძინებია იმისა, რომ ზოგჯერ ცვლილებათა არსის გააზრება ჭირდა და ამის გამო არც ცივილიზაციისადმი უნდობლობა გამოუხატავს:

ფარდობითობის თეორიის მაღალ გაღავანს
დიდხანს ვუარე, მაგრამ კარი ვერ მოვუხაზე
და გოცების დაუკარგავად
ნდობით შევხედე დღეებს უახლესს.

ეს ნდობა ბრმა ნდობა როდია. იგი გულისხმობს მოვლენათა შეფასებას სიკეთისა და ბოროტების საწყაულოთ, ე. ი. ადამიანის პოზიციებიდან. პოეტი, რომელიც არსებობის ობიექტური კანონების შეცნობას ცდილობს, თვალს უსწორებს ცხოვრების მკაცრ სინამდვილეს, თავისი დროის მართალ სურათს ხატავს:

ატომისა და ნეილონის საუკუნეში
გზები გაიხსნა უძნელესი და ურთულესი
და მიკროსკოპით საძებარი გახდა ნუგეში
ატომისა და ნეილონის საუკუნეში.
ატომისა და ნეილონის საუკუნეში
ადამიანი შეუმჩნევლად გახდა უხეში.
თანდათან კარგავს მოთმინების უნარს იობი,
ძალიან ხშირად ედავება ტყუილი მართალს,
გულგრილად ცხოვრობს უფრო მკაცრი კაცობრიობა:
მღებავი — ღებავს, მხატვარი — ხატავს.

ეს სრულიად ახლებურად დანახული სამყაროა, თავისუფალი ჭაბუკი მეოცნების გულუბრყვილო აღტაცებისაგან. მკაცრა სინამდვილე აღარაფერს ტოვებს ძველი იდეალებიდან: გულახდილობას გულგრილობა ცვლის, სიწრფელეს — უხეშობა, ხოლო ნუგეშისცემას (გახსოვთ, „არ დაუჟარგოთ ნუგეშს ნუგეშიო“) — მიკროსკოპით საძებარი თანაგრძნობა. ცხოვრება მკაცრი გახდა და პოეტის ხმასაც ფოლადი ემატება — სიმართლე, მხოლოდ და მხოლოდ სიმართლე ხდება მისი პოეზიის მთავარი გმირი.

ვ. ჯავახიშვილის ლექსებში მკაფიოდ მოჩანს გარდაქმნილი სამყაროს კონტურები, იგრძნობა დროის რიტმი. იგი არ ეკუთ-

ვინის იმათ რიცხვს, ვინც მისტირის სოფლის იდილიას. ის და
ჟინებით ამუშავენს ქალაქის თემატიკას. ცხოვრების ურბა-
ნიზაციას უარყოფა კი არა, შემოქმედებითი ათვისება სჭირ-
დება — ასეთია პოეტის პოზიცია. იღებს რა ტექნიკური რეგო-
ლაციის ეპოქას, ვ. ჯავახიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას აქ-
ცევს ეპოქისმიერ ზნეობრივ პრობლემებს. ტექნიკურმა პროგ-
რესმა არ მოხსნა სიკეთისა და ბოროტების მარადიული და-
პირისპირება, პირიქით, უფრო გაამძაფრა იგი. კვლავაც ბარი-
კადების სხვადასხვა მხარეს დგანან, ერთი მხრივ, „სერვანტე-
სის დედა და დები, ვან გოგის ძმა და სააკაძის უმცროსი ბიჭი“
და, მეორე მხრივ, „ქრისტეს მოწაფე, აბელის ძმა, მეფისტო-
ფელი“. ჩვენს თვალწინ „გრძელდება ომი, სისხლისმღვრელი,
სასტიკი ომი“. კაცობრიობის მომავალი იმაზეა დამოკიდებუ-
ლი, თუ ვის ხელში აღმოჩნდება მრისხანე ძალა — გაგარინისა
და ამსტრონგის ამხანაგებისა თუ ჯორდანო ბრუნოსა და ლორ-
კას ჯალათთა ხელში. ადამის მოდემის გაფრთხილებად აღიქ-
მება პოეტის ლექსებში ხიროსიმას ტრაგედია, რომლის გამო
ზნეობრივი სრულყოფის გზაზე შემდგარ კაცობრიობას „ეხ-
ლაც ტკივა, ღღესაც ტკივა, ისევ ტკივა — სინიდისი“.

გლობალური საკითხი უფრო კონკრეტულ სახეს იღებს,
როდესაც პოეტი ხმას იმაღლებს ტექნიკის მიღწევათა ეპო-
ქაში ადამიანის გაუფასურების, ცხოვრების ნიველირებისა და
სტანდარტიზაციის წინააღმდეგ. იგი ებრძვის გულგრილობას
და ინდიფერენტიზმს, როდესაც კოსმიურ ხომალდთა ხანაში
კაცობრიობის თვალწინ „ნელა, მზესავით იძირება ოკეანეში
ათასხუთასი წლის ხომალდი — ვენეცია“.

ვ. ჯავახიძის ბოლო პერიოდის ლირიკას სიმკაცრის ელფერი
დაჰკრავს, მით უფრო, მისი აღრინდელი ლექსების ფონზე. მაგ-
რამ მას ხელი არ აუღია ოცნებაზე. ცხოვრების ავ-კარგის შეც-
ნობამ იგი „პირქუშ მეოცნებედ“ აქცია. უფრო რადიკალუ-
რი სახე მიიღო მისმა პოეტურ-ზნეობრივმა კრედიტმა:

გინდა მაქე და გინდა მაგინე,
მწარეს ვერ ვიტყვი ტკბილის მაგიერ,
ვერა, უმანკო სიტყვის მაგიერ
ვერასდროს ვიტყვი სიტყვას მანკიერს.



ახალმა ეპოქამ, თანამედროვე ცხოვრებამ ახალი შინაარსი მისცა ვ. ჯავახიძის ლექსებს, რამაც პოეტისაგან ახალ გამოხატვის სახელობით საშუალებათა ძიება მოითხოვა. ვ. ჯავახიძე არ შემდრკალა, რადგან იგი პოეტთა იმ პლეადას ეკუთვნის, რომელთაც იწამეს, რომ «В век разума и атома, мы — акusherы нового» (ა. ვოზნესენსკი).

განახლების პროცესი ვ. ჯავახიძის პოეზიაში ძველი შეხედულებების გადაფასებით დაიწყო, როდესაც პოეტმა ყოყმანის გარეშე განაცხადა:

შეხედულებებს — ძველს და საეჭვოს —
გადაფასების დაუღა ქაში.

გამოთხოვება „ძვირფას შეცდომებთან“ მტკივნეული იყო, მაგრამ განახლების აუცილებლობა „წმინდა მსხვერპლს“ მოიხზოდა. ახალ სიტუაციაში ახალი რედაქციით გახმიანდა ნაცნობი სტრიქონები:

საით არ უნდა წავიდე, ვიცი,
მაგრამ არ ვიცი, საით წავიდე.

ამ სტრიქონებში ახალგაზრდული უდარდელობის ნატამალიც აღარაა. ყალიბდება ზნეობრივი უკომპრომისობით აღბეჭდილი პოზიცია: პოეტს ერთი კარგი სტრიქონიც გაამართლებს სიკვდილის წინაშე, მაგრამ მან უნდა გაუძლოს ცდუნებას — ლამაზ, „პოეტურ“ ფორმას არ ანაცვალოს უმთავრესი — სიმართლე, ჭეშმარიტება. ვ. ჯავახიძემ ლამაზი ფრაზის „კეთებაც“ იცის, რომელიც მას თვითდამშვიდებას მოუტანს, მაგრამ იგი არ იიოლებს გზას. ის ერთადერთი სტრიქონი მაინც ნაღდი და უტყუარი უნდა იყოს:

მე მხოლოდ ერთი სტრიქონი მმართებს,
რომ გადავურჩე უეჭველ სიკვდილს,
მაგრამ არ ვყიდი ქაღალდის ვარდებს
და არც ხელოვნურ ნაძვისხეს ვყიდი.

სიტყვა პოეტური სამკაული არ არის, ის, უპირველეს ყოვლისა, სიმართლის თქმის საშუალებაა, სიმართლეს კი გრძელ-ერთი და აუცილებელი სიტყვა უყვარს. სიტყვის გამოყენება-საც თავისი ზნეობრივი კოდექსი აქვს, რომლის უმთავრესი დებულება, პოეტის გააზრებით, ამგვარად იკითხება: „შეცვლის ყოველგვარ იერარქიებს სიტყვა ნათქვამი სიტყვის მაგიერ“. ასე ყალიბდება ერთადერთი სიტყვის პოეტიკა:

როცა ტრიუმფი წყალი შეეონავს
და გემს მორევი ითრევს,
გემზე ტოვებენ —
უკიდურესად
აუცილებელ ნივთებს.

ლექსიც ასეა:
დადუღებული
ლექსი იტანს და იტევს —
მხოლოდ და მხოლოდ
უკიდურესად
აუცილებელ სიტყვებს.

ერთადერთი სიტყვის პოვნა, „წისქვილის ქვასავით გაცვეთი-ლი“ სიტყვების ახალი მიზნისათვის დაგეშვა ვ. ჯავახაძის პოეტური ვნებაა. იგი მთელს თავის შესაძლებლობასა და გამო-გონებლობას მხატვრული აზროვნების ტრადიციული ფორმების გადააზრებას, ლექსის ძირითად კომპონენტთა განახლე-ბას ახმარს.

ვ. ჯავახაძის პოეტიკის ზოგიერთ ნიშანდობლივ მოვლენას ერთადერთი სიტყვის ძიების პათოსი განსაზღვრავს. პოეტი გულისტკივილით წერდა: „ერთი საჭირო სიტყვის ძებნაში ათასი კარგი სიტყვა დავხარჯე“. ახლა უკვე მის პოეზიაში საპირისპირო ტენდენცია იჩენს თავს — პოეტური ეფექტის შექმნა სიტყვათა მინიმალური ოდენობით. სწრაფვა სიტყვი-ერი ეკონომიისაკენ გარეგნულ გამოხატულებას პოულობს ისეთ ლექსებში, რომელთა სტრუქტურა სიტყვათა ვაშეორე-ბას ეყრდნობა. რიგ ლექსებში გამეორებანი შეიძლება მანერუ-ლად მოგვეჩვენოს, მაგრამ უკეთეს ნიმუშებში პოეტი ახერ-

ხებს ექსპერიმენტი ლექსის ჩანაფიქრს შეუთანხმოს და ამით მხატვრულ ხერხს მოტივირებული სახე მისცეს.

ვ. ჯავახაძე ძალიან ხშირად იყენებს რიცხვით სახელებს. რიცხვები სულ უფრო მეტ ადგილს იკავებენ ჩვენს ცხოვრებაში, რადგან სამყარო თავიდან ბოლომდე დანომრილია — ბინის ნომრიდან საფლავის ნომრამდე. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ რიცხვი ყველაზე ზუსტი და ამ სიზუსტის გამო შეუცვლელი სიტყვაა. „უფრო მკაცრი კაცობრიობის“ დასახასიათებლად ვ. ჯავახაძე „სიკვდილივით მკაცრ რიცხვებს“ მიმართავს:

მაგრამ ეს ციფრი მკაცრი ციფრია,
არ მაპატიებს იგი არაფერს,
არც ძალიან ბევრს მებოდიშება,
არც ძალიან ბევრს მალაპარაკებს...

იქმნება „ციფრების პოეტიკა“ თავისი მკაცრი სიზუსტით, ობიექტურობით და შეუვალლობით. ეს მშრალი ციფრები, როდესაც ისინი კონკრეტულ სიტუაციას უკავშირდებიან, უჩვეულო ემოციას და ზემოქმედების უნარს იძენენ. არა მგონია, რომის საშინელება უფრო მძაფრად იყოს გადმოცემული, ვიდრე „ციფრების ქვეშარიტებაზე“ დამყარებულ ამგვარ ლექსში:

როგორც ამბობენ სტატისტიკის მოყვარულები,
ორმოცდაათი მილიონი, დაახლოებით
ორმოცდაათი მილიონი კაცის სიცოცხლე
დაუჯდა ომი გაბრაზებულ კაცობრიობას...
დავიმახსოვროთ ერთადერთი მარტივი ციფრი,
ორმოცდაათი მილიონი... დაახლოებით
ორმოცდაათი მილიონი კაცის ღიმილი
აკლია ახლა დაფიქრებულ კაცობრიობას.

ვ. ჯავახაძის ზოგიერთი ლექსი ციფრებით თავისებურ თამაშზეა აგებული. „თამაში“ საერთოდ, პოეტის ბოლო კრებულიში დიდ ადგილს იკავებს. ეს გამოწვეულია არამარტო იმიტომ, რომ ყოველ ადამიანში ჩამალულია ბავშვი, რომელსაც „თამაში“ უყვარს და რასაც ხელოვნებისადმი ლტოლვა ჰქვია. არამედ უმთავრესად იმიტომ, რომ „თამაში“ საშუალებას აძ-

ლევს შემოქმედს ინერტული მდგომარეობიდან გამოიყვანოს პოეტური მასალა, მიმართოს იმგვარ ექსპერიმენტს, რაც „თამაშის“ პირობითობის გარეშე თვითმიზნური, ანდა სულაც უპირობო იქნებოდა. „თამაშის“ ამ შესაძლებლობებს ვ. ჯავახიძე ოსტატურად იყენებს.

ლექსში „მომენატრა მიწა მეტი“ გათამაშებულია კვიმატურიცხვი ცამეტი, რომელიც უშუალოდ დასახელებული არ არის, მაგრამ ხან რითმაში ილანდება: „მომენატრა მიწა მეტი, მზე მეტი და ცა მეტი“, ხანაც ირიბად არის მინიშნებული: „არც თოთხმეტზე მეტი იყო, არც თორმეტზე ნაკლები“, „ორჯერ ხუთი მერცხალი და კიდევ სამი მერცხალი“ და სხვ. ნაფისი ციფრი „ცამეტი“, რომელიც ლექსში დაქარაგმებულია, სიცოცხლეს, შენებას უკავშირდება, და ამდენად, შინაარსობრივ გადააზრებას განიცდის.

რიცხვები ზოგჯერ ნაწარმოების ფარულ ფაბულას ქმნიან. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ლექსი „ერთ სოფელში“, რომლის ზღაპრულ, სტილიზებულ თხრობაში ჩართულია გათვლა ერთიდან ცხრამდე. პოეტი რიცხვებს ან იდიომატურ გამოთქმებში ხმარობს, ან ამბის ბუნებრივ თხრობას უხამებს, რაც „თამაშს“ შენიღბულ სახეს აძლევს:

...ერთი სიტყვით, ერთ სოფელში ატყდა ერთი ამბავი.
მერე უცებ გაიბუტა ბერიკაცი ღრენია
და ოჯახში ორი ღერი სიტყვაც არ დასცდენია.
მიატოვა სამი შვილი და ოთხივე ბაღში,
ორლობეში გაეხირა, როგორც თევზი ბაღში.
ხუთი ვერსი გაიარა, გზაზე გიჟად მონათლეს,
ექვსი ოქრო უწყალობა გაუქმებულ მონასტერს.
მეშვიდე დღეს გამოვიდა მყუდრო სალოცავიდან,
რვა სანთელი წაიღო და ცხრა მთას იქით წავიდა.

ხომ არა აქვს „თამაშს“ თვითმიზნური ხასიათი? ეს კითხვა ვ. ჯავახიძის ექსპერიმენტული ლექსების კითხვისას ხშირად დაგვებადება. პასუხის ძიებაში კანონზომიერებას შევამჩნევთ: პოეტი „თამაშს“ ორგანულად უხამებს ლექსის ჩანაფიქრს, ყოველი მისი „პოეტური უცნაურობა“, როგორც წესი, შინაგანად მოტივირებულია.



ძიების გზაზე პოეტს ყველაზე დიდ დაბრკოლებას აზროვნების შაბლონები, მზამზარეული ფორმები უქმნის. ინერციის დაძლევა პირველი რიგის ამოცანა ხდება. ვ. ჯავახიძე ამ ამოცანას თავისებურ გადაწყვეტას უძებნის. იგი გვთავაზობს მრავალფეროვან ხერხებს, „აუცნაურებს“ ტრადიციულ ფორმებს და ამით მკითხველი ინერტული მდგომარეობიდან გამოჰყავს.

პოეტი მკითხველის გააქტიურების მიზნით შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ იხდის მას. ლექსი „უგამყიდველო მაღაზიაში“ აგებულია, როგორც გაშლილი მეტაფორა. პოეტი ჯერ მარტივ მეტაფორას („პამიდორების ხანძარი“) გვთავაზობს, შემდეგ კი მის საფუძველზე გაიგივებათა მთელს სისტემას ქმნის. მკითხველის აქტიურობას განაპირობებს ის, რომ იგი გაიგივებათა თანამონაწილეა:

უგამყიდველო მაღაზიაში
პამიდორების ხანძარი ენთო
და ცეცხლის რიგში უსიტყვოდ იდგა
ორასზე მეტი მშიფრი ვედრო.
ისე ღვიოდა მუქი ალმური,
ვერ გაარჩევდი ვისმე და რასმე,
არ ისვენებდა ოთხასი ხელი —
თავგანწირული სახანძრო რაზმი.
უხმოდ გაჟონა ალმა სისხლივით,
უცებ მოედო ვეება კვარტალს,
ათასზე მეტი კოცონი ენთო
ყველა კიბესთან და ყველა კართან.
ყველამ ჩაცეცხლა თავისი წილი
და როცა გაქრა შიში და ზაფრა,
უგამყიდველო მაღაზიაში
პამიდორების ხანძარი ჩაქრა.

ვ. ჯავახიძეს უყვარს სიტუაციით ნაკარნახევი მზა ფორმების შეცვლა, გადაზრება, რის შედეგადაც უბრალო ემპირიული ფაქტი მხატვრულ ღირებულებას იძენს:

განუწყვეტელი,
გადაბმული
წვიმების შემდეგ.

საგარნიზონო ლაზარეთის მაღალ ფანჯრებში

ყველაზე

კარგმა

დასტაქარმა

შემოიხედა.

ლექსის პირველი სტრიქონები ინერციით მზამზარეულ ფორმას — „მზეს“ გვთავაზობენ, მაგრამ ამ სიტყვის გამოყენება ნაწარმოებს ფაქტის უბრალო რეგისტრაციად გადაქცევდა. მოულოდნელი შენაცვლებით მოისპო ინერცია, აზრს სხვა სადინარი მიეცა, ლექსი კი სრულიად ახლებური, საინტერესო ქვეტექსტით დაიტივრთა.

ვ. ჯავახიძეს პოეტური აზროვნების პროცესშიც შემოაქვს „თამაში“. იგი ხან „უცნაური“ თემით იპყრობს ყურადღებას, ხან ტრადიციული მეტაფორული თქმების ათამაშებით „იქცევს თავს“, ხანაც საგანთა რეალური ურთიერთობის შეცვლით, ან სიტყვათა ტრადიციული რიგის შებრუნებით „გვაღიზიანებს“.

ლექსში „მანეს იასამანთან“ პოეტი ქმნის უჩვეულო მხატვრულ ტილოს, რომელიც მსოფლიოს უდიდეს მხატვართა რჩეული ფრაგმენტებისაგან შედგება. მათი მონტაჟით პოეტი ჩვენს თვალწინ ქმნის საკუთარი ფანტაზიით წარმოსახულ სურათს:

მანეს იასამანთან და

მონეს იასამანთან

მზემ გოიას საქანელა

გაჰკიდა და გამართა.

ხოკუსაის მთებზე ენთო

წმინდა შარავანდედი,

იღვიძებდნენ ვან-გოგის და

რენუარის ვარდები...

ლექსი „თოვლისფერი ეტლები“ თითქმის მთლიანად ტრადიციული მეტაფორული გამოთქმებისგან შედგება, რომელთაც, ფაქტიურად, მეტაფორულობა დაკარგული აქვთ: „გაზაფხული გამეფდა“, „ბულებლების სამეფო“, „პოეტების მეფე“, „მნათობთა მეფე“, „ქვავილთა მეფე“ და სხვ. მხატვრულ ეფექტი იმას ემყარება, რომ მეტაფორად მრავალგზის გამოყენებული „მეფე“ ლექსის ფინალში პირდაპირი მნიშვნელი



ბით არის ნახმარი: „მეფე იყო აფრიკის რომელიღაც ქვეყნი-
სა“. სიტყვის პირდაპირი და გაღატანი თი მნიშვნელობის „შე-
ჯახებით“ ვ. ჯავახიძე გვახსენებს ჩამოთვლილ გამოთქმათა
ვარდასულ პოეტურობას, ე. ი. აღადგენს თითქმის წარმოცობილ
მეტაფორიზმს.

სხვაგან პოეტი ცვლის მოვლენათა ჩვეულ ურთიერთმი-
მართებას და ობიექტთა გადანაცვლებით ავტომატიზმისაგან
ათავისუფლებს აზროვნებას:

მიაცილებდნენ
 ბავშვები
 სკოლებისაკენ დედებს.
მიაჩქარებდა საათი
 პატარებსა და დიდებს.
გადასასვლელზე
 გოგონა
 მიაქანებდა მამას.
მიაბრძანებდა
 ბუღლოვი
 ასაკში შესულ დამას...

ასეთივე შთაბეჭდილება იქმნება მაშინაც, როდესაც ქვემოთ-
მოყვანილ სტრიქონებს ვკითხულობთ:

ასი ათას
ცხრა მილიონ
ოთხი მილიარდი
კაცი ქვეყნად
 დაჩალიჩობს,
 დამღერის და
 დადის.
მეც დავდივარ —
 რვა თვისა და
 ორმოცი წლის კაცი,
დღეში ვფარავ —
 ას მეტრსა და
 ათ კილომეტრ მანძილს...

ლექსის ფინალში მკითხველს ხუმრობანარევი განმარტება
ელოდება:

და ვკითხულობ არაბულად:
სამი,
ორი,
ერთი.



ხერხები, რომელთაც ვ. ჯავახიძე იყენებს აზროვნების სტანდარტულ ფორმათა გასაახლებლად, მრავალფეროვანია. მაგრამ ამჯერად ჩვენთვის თითოეულის აღნუსხვა კი არ არის მთავარი, არამედ ძიების ყოვლისმომცველი პათოსის ხაზგასმა.

ვ. ჯავახიძის ძიებანი ყველაზე უფრო რელიგიურად რითმის სფეროში გამოჩნდა. ლექსის ეს მნიშვნელოვანი კომპონენტი, რომელიც ადრე არც უღერადობით იქცევდა ყურადღებას და არც ლექსიკური სიახლით, საგანგებო ზრუნვის საგანი გახდა. როდესაც პოეტმა ირწმუნა, რომ ყველა „პოეტური მატერია“ აღმოჩენილი არ იყო, მან მეტი ყურადღება მიაქცია რითმას. გამრავალფეროვნდა რითმის ფონიკა—ზუსტი და ასონანსური რითმების გვერდით მომძლავრდა კონსონანსური რითმა. გაიზარდა სარიტმო სიტყვების სემანტიკური წონა, გახშირდა შედგენილი რითმების გამოყენება. პოეტმა სრულყოფილად აითვისა ის მონაპოვარი, რაც რითმის სფეროში გააჩნდა ქართულ პოეზიას და საკუთარი მიგნებებითაც გაამდიდრა იგი.

მაგრამ ვ. ჯავახიძე აქ არ შეჩერებულა. მის ძიებაში გამოიკვეთა რითმის კრიზისის სიმპტომებიც. რითმისადმი განსაკუთრებული ყურადღების პარალელურად დაიწყო მისი პაროდირება. რითმის შესაძლებლობათა ამოწურვის სიმპტომებს შეიცავს ომონიმური და კალამბურული რითმების გამოყენება ვ. ჯავახიძის მიერ. რითმა აღარ გულისხმობს სმენისადმი პატივისცემას, ძირითადი ყურადღება აზრის ირონიულ-კომიკურ „ათამაშებას“ ექცევა. განსაკუთრებით საყურადღებოა ომონიმური რითმის გამოყენება ამ ფუნქციით, როდესაც ირონიის საგნად თავად რითმის ეს სახეობა იქცევა. პოეტი თამაშობს ნაცნობ ასოციაციებზე, მიჯრით ხმარობს ომონიმურ რითმებს, მაგრამ იქვე აუქმებს მათ:

მაგონდება ბარი, —
არა მთა და ბარი,
არც თოხი და ბარი,
მხოლოდ ღამის ბარი...

ომონიმური რითმის კლასიკური ფუნქციის მოშლაზე მიუთითებს ის ფაქტი, რომ ვ. ჯავახაძის ლექსებში ისინი, უმეტესად, კალამბურულ რითმას უახლოვდებიან.

რიტმის პაროდირების პროცესი უფრო ღრმავდება. ავტორი ზოგჯერ ისე აგებს ლექსს, თითქოს საგანგებოდ ზრუნავდეს რითმაზე, არსებითად კი მის მიმართ თავის ირონიულ-პაროდულ განწყობილებას ამჟღავნებს.

თქვენი ღამაში თვალების გამო
ბევრმა გაუგო ცხოვრებას გემო.
თქვენი ღამაში თვალების გამო
დამშვიდდა მკაცრი ფერების გამმა,
თქვენი ღამაში თვალების გამო
ნაპირს შეცდომით მოადგა გემი.

ლექსში სამგზის გამეორებულ სიტყვას „გამო“ ერითმება ხმოვანმონაცვლე სიტყვები: გემო-გამმა-გემი, რაც პოეტური „თამაშის“ შთაბეჭდილებას ქმნის. მაგრამ არსებითი ის არის, რომ ბოლო სტრიქონი ირონიულ მინიშნებას შეიცავს: ლექსში „გემის“ გამოჩენა რითმამ განაპირობა („ნაპირს შეცდომით მოადგა გემი“). გარეგნულად თითქოს რითმისადმი განსაკუთრებული ინტერესია ხაზგასმული, არსებითად კი რითმის „თავმომწონეობას“ აქ ქვეტექსტში გატანილი ირონიული ღიმილი ანელებს.

ვ. ჯავახაძის ზოგიერთი ექსპერიმენტი კაცს შეიძლება წმინდაწყლის გართობად, ან სულაც პოეტის უცნაურობად მოეჩვენოს. გამოუცდელი მკითხველი იქნებ შეაცბუნოს კიდეც ამგვარმა სტრიქონებმა:

შორს ღრუბლები ტივტივებენ,
ახლოს ქარი ტიტინებს,
თითქოს ტივ-ტივ-ტივ-ტივები
ეხლებიან ტი-ტინებს.

რას ნიშნავს ეს „ტივ-ტივ-ტივ“ ან „ტი-ტი“? პოეტური გართობაა? არა. ლექსი ამ სტრიქონებით იწყება:

ახმაურდა, ბაზარივით,
დაკაწრული ფირფიტა,
ფირფიტიდან დაბზარული
ლექსი ამო-ფრი-ფრინდა.

აშკარაა, რომ რითმათა მეშვეობით (აზანზარებს — ზა-ზა-ზარებს, უსუსურს — სუ-სუ-სულს, პაპანაქება — ბა-ბა-ბანაკებად...) პოეტი გაბზარული ფირფიტის იმიტაციას ახდენს.

ზემოგანხილულ ორ ლექსში ურთიერთსაპირისპირო მოვლენებია ფიქსირებული: პირველ შემთხვევაში გარეგნულად არცთუ აქცენტირებული რითმების პაროდირება ხდება მოტივირების უქონლობის გამო, მეორე შემთხვევაში კი გარეგნულად გამორჩეული რითმები მოტივირების შედეგად კარგავენ ექსტრავაგანტურ იერს.

რიტმის პოეტიკის საფუძვლიანი ცოდნა და მისი პაროდირება განსაკუთრებით იგრძნობა ვ. ჯავახიძის უკანასკნელ კრებულში „მარტი, აპრილი, მაისი“. მაგალითად, ლექსი „ქეთევან დედოფალი“, რომელიც კითხვა-პასუხის პრინციპით არის აგებული, ასე იწყება:

დიდსულოვნება ჩვენი
დიდი და დიადია,
ოღონდ დასტური მოგვეც,
დასტურის სიტყვა!

— არა!

პირველ სარიტმო სიტყვად აღებულია „დიადია“, რომელიც რითმად მოითხოვს „დასტურის სიტყვას“ — „დიად“. რითმა ჩვეული ასოციაციით სწორედ აქეთ გვიბიძგებს. მაგრამ ლექსის ლოგიკა რითმის კარნახს კი არ ემორჩილება, არამედ დედოფლის ისტორიულ პასუხს — „არა“. ეს პრინციპი გასდევს ლექსს თავიდან ბოლომდე: ყოველი სტროფის პირველი სარიტმო სიტყვა („გაბადია“, „ტრადედია“, „მელოდია“, „ლიახვს“, „წიად“) მოითხოვს ევფონიურ გამართლებას — „დიად“, მაგრამ ნაწარმოების აზრობრივი წყობა ყველგან საპირისპი-

რო „არას“ წამოსწევს. დასკვნით სტროფში კი სიტყვას „ჩაი-
რა“ ნაცვლად ეფფონიურად მოსალოდნელი სიტყვისა „არა“
რეალური ვითარების გამომხატველი „ღიად“ „ერითმება“ პო-
ეტური „თამაში“ აქ რითმის მექანიზმის ცოდნას ემყარება:
რითმის პირველი წევრი გვკარნახობს მეორე წევრს, ახდენს
მის ნაწილობრივ ანტიციპაციას, რაც ნაცნობ ასოციაციებზე თა-
მაშის საშუალებას იძლევა. პირველი წევრი ასოციაციურად
იწვევს მეორე წევრს და იქვე ხდება მისი არგუმენტირებული
უარყოფა მეტყველების ჩვეული მიმართულების შეცვლის
გზით.

„ეფფონიური სიტყვის“ „ლოგიკური სიტყვით“ შეცვლის
ეფექტი განსაკუთრებით საგრძნობია მაშინ, როდესაც რითმა
შეცულია, ე. ი. როდესაც რითმის პირველი თანაწევრი მთლია-
ნად შეიცავს ასოციაციურად მისაგნებ სიტყვას, „მოსალოდ-
ნელი“ და „რეალური“ სიტყვები კი ერთმანეთის ანტონიმებია:

დაისადგურებს სულში
სიცივე გამოთშავი
შორს, თანაგრძნობის ნიშნად,
მთა გამოჩნდება თეთრი.

ან

და თუკი მთვარემ ზეცა
მოაშარავანდედა,
დაგესიზმრება ისევ
შენზე უმცროსი მამა.

პოეტი ქმნის ისეთ კონსტრუქციას, სადაც რითმა, როგორც
ასოციაციური წევრი, არსებობს, მაგრამ უარიყოფა კიდევ აზ-
რობრივი ლოგიკით. რითმა არის და არც არის. ლექსის რეა-
ლურ შინაარსთან ერთად „თამაში რითმაზე“ გამჭვირვალე
ქვეტექსტს ქმნის. იგი შენიღბული ფაბულაა პაროდისა.

ვ. ჯავახიძემ ბოლო კრებულში შეიტანა ლექსი „მზიარუ-
ლი ექსპერიმენტი: ბელურა — აქლემი“, სადაც პაროდირე-
ბულია „რითმის ფატალიზმი“. უცნაურ სახეცვლილებაში, რო-
დესაც „ბელურა“ ბოლოს „აქლემად“ გადაიქცევა, მთავარი
დამნაშავე რითმაა. სიტყვიდან სიტყვაზე ეფფონიური ასოცი-



აციით გადასვლა „მზიარული ექსპერიმენტის“ საფუძველს
ქმნის: ბელურა-ხასანბეგურა-ბეგარა-ბაგირი-უნაგირ-ნადირი-
ნადიმი-აქიმი-აქ ლომი-აქლემი. გარეგნულად ლექსი თითქოს
რითვის „ძლევა მოსილებას“ ამტკიცებს, რეალურად კი გარ-
დაქმნის ალოგიკურობა ირონიის წყაროა.

ძიების პროცესში ვ. ჯავახაძის ინტერესთა სფეროში მოექ-
ცა ლექსის ბგერითი ფორმაც, რომლის მიმართ პოეტი ადრე
სრულ ინდიფერენტიზმს იჩენდა. იგი ქმნის ექსპერიმენტულ
ლექსებს, სადაც სიტყვათა ევფონიური კავშირების, ზოგადად,
ბგერითი ფორმის აქცენტირება სრულიად უეჭველია.

ევფონიურ ორგანიზაციას ვ. ჯავახაძის ლექსებში მუსიკალუ-
რი ფუნქცია არ აკისრია. პოეტი ლექსის კეთილზმოგანებისათ-
ვის კი არ იღვწის, არამედ ქმნის დაძაბულობის ველს პოე-
ტური ნაწარმოების სიტყვიერ შინაარსსა და ბგერით ფორმას
შორის. ბგერითი ფორმა ზოგჯერ იმდენად არის აქცენტირე-
ბული, რომ იქმნება ფორმა-შინაარსის გათიშვის შთაბეჭდილე-
ბა. მაგრამ დაკვირვებისას აღმოვაჩინთ, რომ ეს გათიშვა მოჩ-
ვენებითია, პირიქით, კავშირი დემონსტრირებულია პარადოქ-
სული გზით — ბგერითი ფორმის ჰიპერტროფირებით.

პოეტი ისევ „თამაშს“ გვთავაზობს. ევფონიური ორგანიზა-
ციის აქცენტირებით იგი ფორმალისტური ვარჯიშის შთაბეჭ-
დილებას ქმნის, „თამაშის“ მზიარული ფინალი კი ის არის,
რომ სიმულირებული „ზაუმი“ იოლად გაიაზრება მკითხველის
მიერ. მაგალითად:

მზე ათას სართავს ართავდა
და ვიდრე ნებას დართავდა,
თავთავთანა და თავთავთან
თავთავი ამოთავთავდა.
წაიკამათეს თავთავთა,
დარჩნენ თავ-თავის თავთან და
მერე დამშვიდდნენ თანდათან,
დაწყვილდნენ, როგორც მთა და მთა,
როგორც დედა და დედა და
როგორც ტყუპები — და და და.

ამ ლექსში სტრიქონები თითქოს გაბმულ ბგერით რიგს ქმნი-
ან, მაგრამ შთაბეჭდილებას უმცალ ანეიტრალებს მისი გამოკ-

კეთილი შინაარსი. აი, „ფსევდოზაუმის“ კიდევ ერთი ნიმუში: „მაშინ აყვირდა დაბალი: — მე თუ ვყოფილვარ დებილი, მაშინ სადამე, შენა ხარ დაბალი დებილის დობილი“.

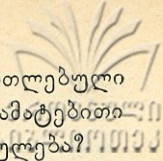
ეს „თამაში“ როგორც სხვაგანაც ვთქვით, მხოლოდ „თამაში“ არ არის. ვ. ჯავახიძე სიტყვის ინერტული მდგომარეობიდან გამოყვანის გზებს ეძებს, ერთმანეთთან შეზრდილი „აღმნიშვნელისა“ და „აღსანიშნის“ გაქცევებული მდგომარეობიდან გამოყვანას ცდილობს...

ვ. ჯავახიძის ექსპერიმენტული ძიებანი ე. წ. „ფიგურულ ლექსებშიც“ აისახა, სადაც სტრიქონებში ასოთა რაოდენობა და განლაგება ქმნის გრაფიკულ სურათებს — პირამიდას, კიბეს, შადრევანს... რა არის ეს — უბრალო პოეტური ეგზერსი-სი თუ მხატვრული ღირებულების მქონე მოვლენა?

„ფიგურული ლექსები“ ახალი გამოგონილი არ არის. ისინი ანტიკურ ხანაშივე იქმნებოდა და არც შუასაუკუნეებისა და ბაროკოს ეპოქის პოეტები დარჩენილან მის მიმართ გულგრილნი. ახალ დროში ფიგურულ ლექსებს ქმნიან რუსეთში — ვ. პრიტსოვი და ს. კირსანოვი, უცხოეთში — ქ. მორგენშტერნი და გ. აპოლინერი, თანამედროვეთაგან — ლ. მარტინოვი, ა. ვოზნესენსკი... ვ. ჯავახიძისათვის, ცხადია, ცნობილია ეს ფაქტები, მითუმეტეს, რომ მისი ზოგიერთი „ფიგურული“ ფორმა („პირამიდა“, „კიბე“) დასახელებულ ავტორებთანაც გვხვდება.

დასაფარავი არ არის, რომ „ფიგურულ ლექსებს“ ერთგვარი პოეტური ვარჯიშის, ფორმით გატაცების დალი აზის, მაგრამ ვ. ჯავახიძის „ფიგურულ ლექსებში“ გრაფიკული ფორმა ყოველთვის დაკავშირებულია ლექსის სიტყვიერ შინაარსთან, თემასთან. ამის გამო მისი ექსპერიმენტები ერთგვარად სცილდება პოეტური ვარჯიშისა თუ გართობის ზღვარს და ახალი გამომსახველობითი საშუალების ძიების ელფერს იძენს. ვცადოთ ამ მოვლენის გააზრება და შესაძლო პერსპექტივების გათვალისწინება.

ვ. ჯავახიძის „ფიგურულ ლექსებში“ დაცულია მეტრისა და რითმის ნორმები, რასაც ერთი შეზღუდვაც ემატება — ასოთა რაოდენობის დაცვა სტრიქონში. პოეტური სისტემის ამგვარმა გართულებამ უნდა გაზარდოს ლექსის ინფორმაციის მოცუ-



ლობა, წინააღმდეგ შემთხვევაში, გართულება გამართლებული
ვერ იქნება. არის თუ არა „ფიგურულ ლექსში“ დამატებითი
ინფორმაცია, აქვს თუ არა მას ესთეტიკური ღირებულება?

სანამ ამ კითხვას ვუბასუხებდეთ, ვ. ჯავახიძის პოეტური
ბუნების ერთ თავისებურებას უნდა მივაქციოთ ყურადღება.
სინამდვილის ათვისებისას ვ. ჯავახიძისათვის ძირითადი ორ-
განო თვალია. ის ფერმწერისა თუ გრაფიკოსის თვალით უმ-
ზერს საგნებს. აკი თვითონვე ამბობს: „ვაკვირდებოდი საყვა-
რელ ფერებს გადაქცეული მარტო თვალებად“. როდესაც
პოეტი საუბრობს „მაქსიმალურად მწვანე ფოთოლზე“, რო-
მელიც მოთავსებულია „ნეიტრალური ფერის ვაზაში“ და
ფერთა აღქმას უკავშირებს „უკიდურესად მუქი ავეჯისა“ და
„ზედმეტად თეთრი კედლების“ ფონს, სურათი ფერმწერის თვა-
ლით არის დანახული. ფერთამეტყველებას არცთუ იშვიათად
გრაფიკოსის ხაზმოსმა ენაცვლება, როცა საგნები გამოისა-
ხება, როგორც გეომეტრიული ფორმები:

გამოუკეტა ქარებს ქარები,
გამოუკვეთა ხიდეზს ხედები,
კვიპაროსები — ვერტიკალები
და წეროების სამკუთხედები.

პოეტს, რომელიც ასე აღიქვამს საგნებს, უჩნდება ამ ფორმათა
გამოსახვის სურვილი ლექსის გრაფიკულ შესაძლებლობათა
ფარგლებში. პოეზია ორიენტაციას იღებს გრაფიკაზე. ცნო-
ბილ ტრიადაში „მუსიკა-პოეზია-მხატვრობა“ პოეზიისათვის
ორი შესაძლებლობა არსებობს — მუსიკასთან ან მხატვრო-
ბასთან დაახლოვება. პირველი შესაძლებლობა დიდი ხანია მო-
სინჯა: მუსიკის კონსტრუქციული პრინციპის გადატანამ პოე-
ზიაში მნიშვნელოვანი შედეგები მოგვცა. მეორე გზა ჯერ-
ჯერობით თითქმის გაუკვალავია, მაგრამ კინოსა და ტელევიზი-
ის ეპოქაში, როდესაც არაჩვეულებრივად იზრდება ინფორმაცი-
ის თვალთ ათვისების როლი, მას გარკვეული პერსპექტივა
აქვს. თანამედროვე ადამიანი არანაკლებ ინფორმაციას იღებს
ჯედვითი სახებიდან, ვიდრე კითხვის გზით. ხედვითი ხატი
მისთვის შეტყობინებად, სიტყვად იქცევა. ამგვარად, მკითხ-

ველის შინაგანი მზადყოფნაც პოეტს ექსპერიმენტის ჩატარების შესაძლებლობას აძლევს.

ვ. ჯავახიძის „ფიგურული ლექსების“ გრაფიკულ ფორმას განსაზღვრავს ლექსის მთავარი სიტყვა-თემა: გზა, პირამიდა, კიბე, შადრევანი..., სახე-სიტყვის ვიზუალური ფორმა. მაგალითად, ვ. ჯავახიძის პირამიდის ფორმის ლექსში ლაპარაკია პირამიდის აგებაზე, რითაც ამ გრაფიკული ფორმის არსებობა გამართლებულია.

ლექსის გრაფიკულმა ფორმამ შეიძლება გარკვეული როლი შეასრულოს პოეზიისათვის ნიშანდობლივი, სპეციფიკური შეზღუდვის დაძლევაში. ცნობილია, რომ ლექსის კომპოზიცია დროშია განფენილი. პოეტურ ნაწარმოებში „ერთი ნაწილი იბადება მეორისაგან და შემდეგი ნაწილი ისე არ ჩნდება, თუ წინარე არ მოკვდა“ (ლ. და ვინჩი), ე. ი. ლექსის ერთიანობაში აღქმა არ ხერხდება. ლექსის თემის გრაფიკული გამოსახვა გარკვეული თვალსაზრისით აფართოვებს პოეზიის გამომსახველობით შესაძლებლობებს: მკითხველის თვალი ერთბაშად ითვისებს იმას, რაც ტექსტში, ლექსის სპეციფიკურობის გამო, ნაწილ-ნაწილ, დროული თანმიმდევრობით არის მოცემული. ა. პუშკინი აღტაცებაში მოიყვანა შ. ნოდის გამომგონებლობამ, როდესაც მან კიბის აღწერისას სტრიქონების კიბისებური განლაგება გამოიყენა. გენიალურმა პოეტმა ამ კერძო ფაქტში პოეზიის გამომსახველობით საშუალებათა გაფართოვება დაინახა და მისი რეაქციაც ამით იყო გამოწვეული.

„გრაფიკული ლექსების“ დღევანდელი დონე არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ ხელაღებით უარვყოთ გავრცელებული აზრი: „იქ სადაც გეომეტრია იმარჯვებს, პოეზია წაგებული რჩება“. მაგრამ გარკვეულ ფარგლებში თეორიულად გამართლებული და პრაქტიკულად მისაღწევი ჩანს ლექსის გრაფიკული ფორმის ფუნქციური გამოყენება. ვ. ჯავახიძის „ფიგურული ლექსები“ კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს ავტორის მაძიებელ ბუნებაზე.

„ბედნიერებას მხოლოდ გატკეპნილი გზით მიაგნებო“, — ეს ფრაზა ფრთხილი, მშვიდი ცხოვრების მოყვარული პოეტის

ნათქვამია. ვ. ჯავახიძემ მიატოვა მშვიდი ცხოვრება, ხელთ მოგ-
ზაურის ჯოხი აიღო და ხიფათით სავსე გზას დაადგა. აღმოჩენა-
თა ხანა ჯერ არ დასრულებულა. „არ ვეთანხმები მაინც მაგე-
ლანს და თვალს ვუსწორებ ახალ პორიზონტს“, — აცხადებს
იგი და მკითხველიც იმედით ელის ახალი პოეტური სივრცეების
ხილვას.

1978 წ.

„ორჯალის“ უშუალოდ

არსებობს მტკიცედ ფეხმოკიდებული ტრაფარეტი პირველი
წიგნის რეცენზირებისა. ამ ერთ თარგზე გამოჰრილ წერილებსა
თუ რეცენზიებში ჩვენი ახალგაზრდული ლიტერატურა, უპირა-
ტესად, გარდისფერ ტონშია აღქმული. თურმე ათი დამწყები
პოეტიდან ცხრა მაინც საკუთარი ხმის მქონეა, სასიამოვნო
სიახლის შემომტანი პოეზიაში. მაგრამ გადის წლები და პო-
ლიფონიური შეხმატკბილების ნაცვლად, რასაც ორიგინალურ
„მათა“ ასეთი „სიუხვე“ გვიქადის, უკეთეს შემთხვევაში, დუე-
ტი თუ ახმიანდება. ნიჭის შემჩნევა და მხარდაჭერა კეთილ-
შობილური აქტია, მაგრამ როცა ავსა და კარვს ერთნაირად
განვიკითხავთ, როცა ვივიწყებთ „ავს თუ ავი არ უწოდეს“
ბრძნულ პრინციპს, ეს უკვე განუკითხაობაა და ნებაყოფლო-
ბითი ხელაღება შეფასების კრიტერიუმებზე. ის ყოვლისმი-
ტევებლური ტონი, რომელიც ძალზე ხშირად გამოკრთის
პირველ წიგნზე დაწერილ მიმოხილვებში, არაფრით არ არის
გამართლებული: იგი ლიტერატურის რეალურ სურათსაც აბუნ-
დოვანებს და არც ახალგაზრდა შემოქმედს ეხმარება ზრდაში.
ავტორისადმი პატივისცემას მისი ნაღვაწისადმი უკომპრომისო
დამოკიდებულებით უფრო გამოვხატავთ, ვიდრე არაფრისმთქ-
მელი ზოგადი ფრაზებით და ირონიული ქვეტექსტის შემცველი
პანეგირიკით.

ჩემს ხელთაა შოთა ქავთარაძის პირველი პოეტური კრებული „ორწყალი“ (1975), რომელიც თავისი ღირსებით თუ ნაკლით განგაწყობს ყოველგვარი ფერუმარილის გარეშე „ენას გულისა ათქმევინო“.

ქართული პოეზიის წინაშე დღეს არაორაზროვნად დგას განახლების აუცილებლობა. თანამედროვე პოეზიისათვის ნიშანდობლივი ძიებანი ვერსიფიკაციისა თუ პოეტური მეტყველების სფეროში განახლებისაკენ გაცნობიერებული ლტოლვის შედეგია. ხელოვნების მარადიული განვითარების პრინციპი არსებულის დიალექტიკურ უარყოფას, ახალი პოეტური კანონის შემუშავებას მოითხოვს. კრიზისის სიმპტომები, პირველ რიგში კი, ვერსიფიკაციური დონის ნიველირება, სულ უფრო ააშკარავებს ნოვაციის საჭიროებას. იმ პოეტური კანონის ფარგლებში, რომელშიც ვითარდება დღეს ქართული ლექსი, თითქმის ყველა პოეტი ახერხებს თვალშისაცემი ზადის გარეშე წერას. ლექსი, როგორც მხატვრული ფორმა, აღარ აღიქმება. ამ ერთფეროვნებისას გამართლებული ჩანს ყოველი ექსპერიმენტი, რადგან ასეთ ვითარებაში მთავარია არა იმდენად კარგი პოეტური ნაწარმოების შექმნა, რამდენადაც ახალი პოეტური გზის აღმოჩენა. იური ტინიანოვი ამბობდა: „როცა ყველა პოეტი „კარგად“ წერს, გენიალურია ის პოეტი, რომელიც „ცუდად“ წერს“. აქ მხოლოდ თქმის ფორმაა პარადოქსული, არსებითი კი ისაა, რომ ტრადიციული „კარგის“ ფონზე ეგრეთ წოდებული „ცუდი“ ლექსი აღიქმება, როგორც სიახლე.

იმ დროს, როდესაც ქართულ პოეზიაში ახლოვდება ჟამი განახლებისა, ახალი სახელის გამოჩენას უნდა ვუყუროთ არა როგორც ორდინალურ მოვლენას, არამედ როგორც კიდევ ერთი რაინდის გამოსვლას ახლის ძიების ასპარეზზე. მთავარი ის კი არ არის, თუ რამდენად აქვს ათვისებული პოეტს არსებული ტრადიცია, არამედ ის, რაც მის შემოქმედებას ამ ტრადიციისაგან თუნდაც მცირედ განასხვავებს.

პირველი კრებულის ობიექტური ანალიზის ნაცვლად, ხშირად წაგვიკითხავს ხმარებისაგან გაუფერულებული, არაფრისმთქმელი ფრაზა, ამა და ამ პოეტს თავისი საკუთარი ინტონაცია მოაქვსო. ასეთ ვითარებაში უადრესად მნიშვნელოვანია



ცნება ინტონაციისა სავსებით გაუფასურდა. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ან ინტონაციის რაობა არ გვესმის, ანდა ამ ცნებას ძალზე ვაუბრებოვით. ახალი ინტონაციის შემოტანა პოეზიაში ახალი ტენდენციების გამოჩენის მაუწყებელია, ვინაიდან ლექსის სტრუქტურაში არ არსებობს უფრო მგრძნობიარე და სინთეზური ფენომენი, ვიდრე ინტონაციაა. ინტონაცია აირეკლავს, თავის თავში აერთიანებს ყველა იმ ცვლილებას, რასაც ლექსის ძირითადი ელემენტები განიცდიან. ახალი ინტონაცია, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, ახალი პოეტის დაბადებას ნიშნავს, ამიტომ ძნელი სარწმუნოა, რომ ყოველ ახალ კრებულში ახალი ინტონაცია ისმოდეს. პირველი კრებულები მრავლად გამოდის, პოეტები კი, სამწუხაროდ, ცოტანი არიან.

რასაკვირველია, მე სულაც არ ვგულისხმობ იმას, რომ დამწყებ პოეტს საერთოდ არ მოვთხოვოთ ისეთი რთული კომპონენტის სიახლე, როგორიც ინტონაციაა. პირიქით, ახალი ლექსების დაქაშნიკებისას არ არსებობს ინტონაციაზე სანდო ონდიკატორი. აქ ძველის გადამღერებაც უმალ აღიქმება სმენის მიერ და სიახლაც დაუგვიანებლად ხშიანდება.

შოთა ქავთარაძის კრებულის გაცნობისას ჩემი ყურადღება, უპირატესად, ამ მხრივ იყო მიმართული. პოეტი თავის ჩანაფიქრს, არსებითად, ტრადიციულ ინტონაციურ ჩარჩოში აწვითარებს, რაც ზოგჯერ იმდენად შეუფარავად ხდება, რომ მისი ზოგიერთი სტრიქონის ინტონაციური ხმეირება ნაცნობ მელოდიასთან მოულოდნელ შეხვედრას ჰგავს. ტრადიციული მელოდიკის ფონზე მაინც შეიმჩნევა საკუთარი ხმის მოსინჯვის ცდა, მაგრამ იგი იმდენად მოკრძალებულია, რომ პოეტი თითქოს მრავალგზის ნამღერსა და გაგონილს უფრო ენდობა, ვიდრე იმას, რაც შინაგანმა „მემ“ უკარნახა. ეს უფრო არსებულ პოეტურ ტრადიციაში რალაც მიუგნებელი ნიუანსის ძიებაა, ვიდრე ამ ტრადიციიდან „ამოხტომა“ და მასთან ჯანსაღი დაპირისპირება. ამიტომაც, რომ შოთა ქავთარაძის ლექსები მოქმედ პოეტურ კანონს ემორჩილება. ისინი ვერსიფიკაციულად გამართულია, ხოლო თემატური თვალსაზრისით თუმცა „არ ახალი“, მაგრამ მაინც თავისებურად დანახული და გააზრებული. „ორწყალის“ ფურცლებიდან ნიჭიერი, მაგრამ რამდე-

ნადმე გაუბედავი კაცი გვესაუბრება, რომელაც შემოქმედებით პროცესში უფრო ტრადიციულ პოეტურ წარმოდგენებს ენდობა, ვიდრე საკუთარ გულისდუდილს.

შოთა ქავთარაძის შთაგონებას ბავშვობის მოგონებანი, მშობლიური კუთხისა და კერიის სიყვარული ასაზრდოებს. ბავშვობის ხანა აქ განცდილია ჩამოყალიბებული პოეტური ცნობიერების მიერ: ემოციების ფერადოვანი სხივი განსჯის, რეფლექსიის პრიზმშია გატარებული. პოეტის ლექსები გადაძახილია გარდასულ ნათელ დღეებთან:

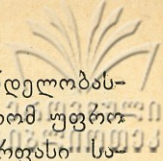
არ მინდა, ვინმემ მომაპყროს მზერა
ან გაკვირვების, ან აღტაცების,
ჩემი პირველი სიზმრების მჯერა
და ჩემი ტკბილი ბერიკაცების.

ეს პირველი სიზმრები განსხვავებული შინაარსისა და ფერადოვნებისაა, მაგრამ პოეტის წარმოსახვაში ყველაზე უფრო ცხადად მაინც მშობლიური სურათები იხატება. იქ, ორწყალთან, როგორც უტკბილეს წუთთა ნიშანსვეტი, დგას ბავშვობის სახლი. იქვე ეგულება მას სათაყვანო ბერიკაცები და თალხკაბიანი დედაბრები, მეხრეები და მწყემსები, პოეტის „ფიქრის გზებით რომ ბრუნდებიან“. თავისკენ მოუხმობს ადგილის დედაც:

მალა მეძახის, შორს მეძახის და შესსვენ ისევ,
ეს გზა, ეს სევდა, ეს ენკენისთვე.

შოთა ქავთარაძის ლექსები კერაზე მიბრუნებული კაცის ფიქრებია, ფიქრები მიტოვებულ სახლ-კარზე, გამოხსნილ ურემზე, დაჟანგულ ნამგალზე, მომცდარ ყანაზე. გახუნებულა წარსულის ფერები, მიღეულა სიცოცხლის ნიშატი და ახლა გარდასული დღეები მხოლოდ მოგონებაშია ცოცხლობს:

და გაგონდება — აქ თვალს სულ სხვა ფერი გტაცებდა,
გადაიარეს ბილიკებზე ბერიკაცებმა.
გადაიარა დედაბერმა თალხისფერ კაბით.
აღარ ჩუხჩუხებს ჩორხაულთა სალუდე ქვაბი.
აღარ მოელი ქუთხიდან სტუმარს,
ნასახლარები მწუხარედ სდუმან.



ბავშვობის ლამაზი სურათები აქ მკაცრ დღევანდლობას-
თან თითქოს იმ მიზნით არის შეპირისპირებული, რომ უფრო
მკვეთრად ვიგრძნოთ სათქმელი: ცარიელდება ძვირფასი სა-
ნახები, ძვირფასი სოფლები:

კვლავ მენატრები... ათასჯერ თქმული
ვიცი, ეს სიტყვა ვერაფერს ახსნის.
თავმინებულ გუთნს და სახნისს
და ჩამქრალ კერას ერევა რული.

პოეტის გულისტკივილი მით უფრო დამაჯერებელია, რომ
მას არ ასვენებს პირადი პასუხისმგებლობის გრძნობა.

მე მმართვეს შენი გაჩეხილ წარბის
და არ მანებებს განცხრომას ჩრდილში.

ეს მარტო საკუთარი ინერტულობის დაძლევა როდია. ეს
არის მოწოდება, მამულისადმი გულში დაგროვილი სიყვარუ-
ლი საქმედ იქცეს და დათრგუნოს განადგურება, სიკვდილი.
სიფხიზლისა და კაცური მოვალეობის გრძნობას უღვივებს
მკითხველს შოთა ქავთარაძის გულწრფელი სტრიქონები:

რომ ჩამოძეკო სიფხიზლის ზარი, —
რომ სხვა ხმაურით შეიძრას სივრცე,
რომ საქართველოს არაგვის ქარი
მწვერვალებისკენ ეძახდეს ისევ.

ამ პათეტიკური სტრიქონების ავტორს სიყვარულის ჩურ-
ჩულით გამხელაც ეხერხება:

ვინ იცის, დიდხანს არცაი ვეწამო
და როცა ქვეყნად აღარ ვიქნები,
შენს სიახლოვეს, შენთან, შენს გამო
იფარფატებენ ჩემი სიზმრები.

შ. ქავთარაძე საერთოდ ერიდება ემოციების უშუალო გამ-
ჟღავნებას, განცდა მკითხველამდე ყოველთვის თავშეკავე-
ბული ფორმით არის მიტანილი. მაგრამ ამ გარეგნული სიმშ-
ვიდის მიღმა იგრძნობა დაუკმაყოფილებლობა და უკმარობის

გრძნობა. ეს ის კეთილშობილური მდგომარეობაა სულისა,
როცა საკუთარ პერსონას ქვეყნის ინტერესების მაღალი სამ-
რეკლოდან უმზერ:

და რა ვიგრძნო სირცხვილის გარდა
მე თქვენს წინაშე.
და ვამბობ მტკიცედ —
მორჩა, ვრეკავ სიფხიზლის ზარებს,
სულ სხვა ცხოვრების, სულ სხვა გზების
მიჯნაზე ვდგევარ.

პოეტმა მიაგნო ურჩეულეს აზრს, რომ იმ დიდ სიმღერას,
ჩასაც სამშობლო ჰქვია, თავისი ხმაც უნდა აუწყოს, რომ უმ-
თავრესი მოქმედების სურვილი და განახლების ჟინია:

უკვე დრო არის ზარმა დარეკოს
და აღმართებზე ავარდეს ცხენი,
თორემ იქნება ეს დღე არ გვეყოს
და მერე მცირე გვეჩვენოს ძღვენი.

შოთა ქავთარაძის ლექსების პირველი კრებულის უმთავ-
რეს ღირსებად მოქალაქეობრივი პათოსი მიმაჩნია, თავისი თა-
ობის ფიქრისა და სათქმელის გამოხატვა.

„ორწყალის“ უკეთესი ლექსები სისადავით და სითბოთი
იქცევეს ყურადღებას. ავტორს შესწევს ძალა, ერთმანეთს შეურ-
წყას პლასტიკა, ფაქიზი გრძნობა და პათეტიკა, სადაც არაფე-
რია ყალბი და გაუთავისებელი. არა მგონია, მკითხველი გულ-
ვრილი დარჩეს ამ სტრიქონებისადმი:

დედის კალთიდან გადმოვარდნილ ნაცრისფერ გორგალს
ეთამაშება პატარა კატა...
ლამპის მკრთალ შუქზე წინდისჩხირებს გააქვს წკრიალი.
ასეთი ახსოვს ერთი სურათი.

ბუნების ძალავ! შენ გაუმართლე
და ყველგან ხელი შენ მოუმართე,
დედის ხატება ვისაც უნათებს.

ძალზე თავშეკავებულია პოეტი ინტიმის გამხელის დრო-

საც. მისი ლექსები სიყვარულზე სადა, წმინდა და აუზღვრე-
ველია. აქ ნაკლებად იგრძნობა დრამატიზმი. ლირიკული გმირი
მოპოვებული ბედნიერებით ტკბება და ესწრაფვის სამომავ-
ლოდაც შეინახოს ჭაბუკური სიყვარულის ცეცხლი და გზნება:

რამე შევინახოთ თბილი, ახლობელი
მომავლისათვის, თამარ!
უალო სანთლებისათვის,
უმზეო დღეებისათვის,
მოგონებებისათვის, თამარ!

რომ მზე გაცრეცილი,
ტოტი გაკრეფილი,
კვლავ აგვიფერადოს, თამარ!
რაიმე შევინახოთ თბილი, საყვარელი
გვიანი ფოთლებისათვის, თამარ!

იქ, სადაც პოეტი ენდობა საკუთარი სულის მოძრაობას,
სჯერა საკუთარი განცდისა, სადაც მისთვის ორგანულ თემებს
მიმართავს, იშვიათად ღალატობს გემოვნება. მაგრამ საკმარი-
სია გადაუხვიოს თავის სათქმელს, იმას, რაც სისხლხორცეუ-
ლად აქვს ნაგრძნობი, რომ პოეზიის ნაცვლად ნაძალადეგობი-
სა და სიმშრალის ნაზავი შეგვრჩეთ ხელთ. ამის ილუსტრაციაა
შ. ჭავთარაძის ის ლექსები, სადაც იგი ქალაქის თემას მიმარ-
თავს. ანტითეზა „ქალაქი“ — „ბუნება“, რომლის უკან ცი-
ვილიზაციისა და ბუნების ურთიერთმიმართების რთული
პრობლემა დგას, ძალიან სწორხაზოებრივად და ზედაპირულად
არის წარმოდგენილი. არ ვიცი, ვის როგორ მოსწონს, მაგ-
რამ ჩემთვის უცხო და არაფრისმთქმელია ასეთი „საშინელი“
ხილვა:

როგორ მოდილდა კუპრის მდინარე...
მოედო დიდი ქალაქის ქუჩებს,
მერე სოფლისკენ მობრუნდა უცებ,
გადმოუარა უმწვანეს მინდვრებს,
გადააშავა ტყეების კიდე...

ეს სურათი არც ავტორის მიერ არის განცდილი და მკითხ-
ველიც მის მიმართ გულგრილი და განუტრეხელია.



შ. ქავთარაძის ზოგი ლექსი („ნუ დაღამდები“, „დამუხტულია დედამიწა“...) ისეთ შთაბეჭდილებას გვიქმნის, თითქმის ავტორი რომელიმე მოარული აზრის გალექსვას ცდილობს. ორიოდ კონკრეტული შტრიხი ზოგად აზრს ავტორის საკუთრებად ვერ აქცევს და არც ცნებების სახეებით შეცვლაა ჭეშმარიტი პოეზიისაკენ მიმავალი გზა. ჩვენ თანდათან მივუახლოვდით იმ არსებით ნაკლს, რომლის დაძლევის გარეშე შოთა ქავთარაძის, როგორც პოეტის, ზრდა მომავალში ალბათ დაბრკოლდება.

„ორწყალში“ აშკარაა ახალი, დამოუკიდებელი გზით შექმნილი სახეების ნაკლებობა. კრებულის პოეტური ენა ხშირად ლიტერატურული წარმოშობისაა და სტერეოტიპულობით დაღდასმული. შ. ქავთარაძის მეტაფორა თუ შედარება ტრადიციულია და ნაცნობი ასოციაციების წრეში ტრიალებს. მზე და მთვარე, გაზაფხული და ზაფხული, რტო და კვირტი, ოცნება და სიზმარი მოკლებულია კონკრეტულ ხილვას. დავიმოწმოთ მხოლოდ რამდენიმე სიტყვა-სახე — „ღამე“, „მთვარე“, „ქარი“, „და შავი თმები გვათრობდა ღამის“, „ეს დღევანდელი უძილო ღამე“, „ვიღაც ცეცხლს მიქრობს, მიმაჩვიოს ღამესთან ცდილობს“; „და მთელი ღამე ღუღუნებს მთვარე“, „ქარი“, „და შავი თმები გვათრობდა ღამის“, „ეს დღე-რო ქარებს“, „გზაზე დასახლდნენ მშვიდი ქარები“, „მოაქვთ ფოთლების სიმღერა ქარებს“... იგრძნობა რომელიმე საგნის ახლებური აღქმა? არა მგონია. ეს უფრო გაუფასურებული მეტაფორებია, რომელიც სიტყვის კონკრეტულობის დღესასწაულს კი არ გვაგრძნობინებს, არამედ სახის ტრაფარეტად ქცევას ადასტურებს. როცა სახეები „აიწყობა“, ვღებულობთ დაახლოებით ამგვარ ლექსს:

ვინ მიახატა სავსე მთვარე
შენს მაღალ კედელს,
ვინ გადაქარგა შენი ბალი
ჭრელი სიზმრებით...
წამოიშართა ჩემი შუადღე,
ვით უმკაცრესი გარდუვალობა,
და ხევებისკენ გადამახედა,
საითაც მალე დავექანები.

შენ კი მეძახი პირველ კვირებთან,
აფეთქებულ დღესთან მეძახი:
შენ ჩამოხსენი ზარებს ღუმილი
და მორევებში დამატრიალე.
ისევ გავბავშვდი — ლომისის ქედზე
ოცნების ღრუბლებს მივერეკები.

ამ ლექსში მთვარეც არის ნახსენები, ბალიც, ხევიც, კვირ-
ტიც და ღრუბელიც, მაგრამ მათ დაკარგული აქვთ ემოციური
ზემოქმედების უნარი. ავტორი თითქოს განგებ გვიშლის ხელს
საგნების კონკრეტულ აღქმაში. მისი მთვარე სავსეა, კედელი —
მალალი, ბალი — გადაქარგული, სიზმარი — ჭრელი, ხოლო სუ-
რათი — უსიცოცხლო. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ ავტორი
ზემოქმედებით სტიმულს რეალობიდან კი არ იღებს, არამედ
მარტივ აზრს გადმოგვცემს მზა მეტაფორებით: ხდება ცნე-
ბების „თარგმნა“ და ჩაჭედვა „პოეტურ“ ტრაფარეტებში. ბა-
ნალური აზრი ბანალურ ფორმაშია მოქცეული და ამ მხრივ,
მართლაც, „იდეალური ჰარმონია“ სუფევს.

ამ მოვლენაზე ალბათ ხმის ამოდება არც იქნებოდა სა-
ჭირო, შოთა ქავთარაძის თვით საუკეთესო ნიმუშებშიც რომ
არ შეიმჩნეოდეს მისი კვალი. წაიკითხეთ 22-ე გვერდზე და-
ბეჭდილი ლექსი „სწორედ რომ სულზე“, სადაც არ არის არც
ერთი კონკრეტულად დანახული საგანი, სადაც ზოგადი, გა-
ნუტყდელი სიტუაცია ზოგადსავე ფრაზებშია შეფარებული და
თქვენ კიდევ ერთხელ დარწმუნდებით ამაში.

შთაბეჭდილებას ისიც ამუქებს, რომ ზოგი სახე ლექსიდან
ლექსში მეორდება. მაგ.: „რომ ჩამოვრეკო სიფხიზლის ზარი“,
„მორჩა, ვრეკავ სიფხიზლის ზარებს“, „ნუ გეგონება, მოგონე-
ბებს ზარები შეეხსენ“. ანდა: „ჭრელი პერანგი, როგორც ზაფ-
ხული“, „ზაფხული — ჭრელი სიასამური“; „ვინ გადაქარგა
შენი ბალი ჭრელი სიზმრებით“, „და გძინავს, გძინავს ჭრელი
სიზმრებით“... არა მგონია, ეს სახეები განსაკუთრებული ემო-
ციურობის გამო მეორდებოდეს.

ამგვარი სტერეოტიპების არსებობა „ორწყალში“ მით უფ-
რო დასაწანია, რომ კრებულის ავტორი თვითონვე იძლევა სა-
განთა პოეტური აღქმის კარგ ნიმუშებს:

არდოტის წყალში დამტყდარი სხივი,
გადმოთოვლილი თეთრად ფერდები
და შეფარული თვალეში ელდად
მაისის თბილი და ჭრელი ფერი.

ანდა:

და აჰა, მიწამ ფერი იცვალა,
ღზებზე. ფოთლები მიიფანტება.
დაიწყეს ქრობა ბრილიანტებმა
და ცა ფოთლებად ჩამოიცალა.

არ მინდა ისე გამიგონ, თითქოს მე უკვე გამოყენებული სა-
ხეების ხმარების წინააღმდეგი ვიყო. აბა, რა იქნება ლექს-
მზისა და მთვარის, წვიმისა და ქარის გარეშე?! მე მხოლოდ
იმის თქმა მინდა, რომ მზეცა და მთვარეც, წვიმაც და ქარიც
კონკრეტული პოეტური აღქმის განუმეორებლობით უნდა
ცოცხლობდეს. პოეზია ხომ, გარკვეული აზრით, სიტყვის
ზოგადობასთან ბრძოლაა.

ზემოაღნიშნული მოვლენა მხოლოდ „ორწყალის“ ავტორი-
სათვის არ არის დამახასიათებელი, რაც იმაზე მიგვანიშნებს.
რომ გარკვეულმა პოეტიკამ თავისი თავი ამოწურა. განვითა-
რების აუცილებლობას ლოგიკურად მიგყავართ ექსპერიმენ-
ტისაკენ, ექსპერიმენტი კი რისკს მოითხოვს. აი, ამ რისკის
გაწევის სურვილი არ ჩანს შოთა ქავთარაძის პირველ პოე-
ტურ კრებულში, რისკი კი ამგვარ ვითარებაში, როგორც იტყ-
ვიან, კეთილშობილური საქმეა.

ჩემი აზრით, შ. ქავთარაძისათვის დამახასიათებელია არა
სიტყვიერ არაბესკაში ფორმაქმნილი სახეობრიობა, არამედ
საგანთა მიმართებებისა და პლასტიკის მოქცევა სიტყვიერ
გარსში. მისთვის არაორგანულია, მაგალითად, ეს სახე: „ნის-
ლები მსუბუქ მოწყენას ცრიან“ (ხომ არ გაგახსენდათ: „შორი
ცა ნისლიან ფიქრებს ცრის“?) მაგრამ პოეტისეული ტვიფრა
აქვს ამგვარ ტროპებს: „შორს გაფრენილან თქვენი ბაფთები,
როგორც პეპლები შარშანწინდელი“, ან: „უეცრად, როგორც
მრუდე მინაში, დაიკლავნება ხე ერთადერთი, დაიკლავნება,
დატყდება უცებ და ნაწილ-ნაწილ მიიწევს ცისკენ“.

„ორწყალის“ მეტრული რეპერტუარი საკმაოდ ფართოა,
რითაც თავიდან არის აშორებული რიტმული მონოტონია. კლა-

სიკურ საზომებთან ერთად პოეტი მიმართავს ვერლიბრს. თავისუფალი თუ თეთრი ლექსის გამოყენება აქ თვითმიზნური კი არ არის, არამედ სათქმელის შინაგანი მოთხოვნითაა პირობადებული.

შ. ქავთარაძე ყურადღებით ეკიდება რითმას. ზუსტი რითმის გაუბზარავ ჰარმონიას ასონანსურ-კონსონანსური ხმიერება ენაცვლება. სიახლის ელფერი აქვს ისეთ რითმებს, როგორიცაა: შენსკენ ისევ — ენკენისთვე, ოთახი — მოთავე, უცებ და — ქუჩები, გოგო — ბოგირს, უგუნებო — გიგონებენ, შეშინდა — შეშლილი... რითმასთან დაკავშირებული ტექნიკური ამოცანები პოეტური აზრის განვითარებას ვერ აფერხებენ, რაც კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს „ორწყალის“ ვერსიფიკაციულ დონეზე. მაგრამ მარტო მეტრულ-რიტმული მრავალფეროვნება და რითმის სიახლე ვერ მოიტანს ახალ ინტონაციას. ინტონაცია უმჭიდროეს კავშირშია სახეობრივ სისტემასთან და იქ, სადაც სახეები ნაცნობია, უმაღლესი ცნაურობა მელოდიური პირველსახე. დავიმოწმოთ მხოლოდ ერთი მაგალითი:

და აწეული დროშებად მადლა
მიაქვს თავისი მართალი სული,

შეადარეთ:

და დროშასავით მე მიმაქვს მადლა
სანთელი... შენი სული, სანთელი.

(გ. ტაბიძე, „სანთელი“)

სახეობრივი და ინტონაციური რემინისცენციების რეგისტრაციას აქ აზრი არა აქვს. მთავარია განახლების აუცილებლობაზე მინიშნება.

შოთა ქავთარაძის „ორწყალი“ საინტერესო კრებულია თავისი ლირსებითაც და ნაკლითაც. მე მომწონს ავტორის მამულიშვილური გზნება, სიფხიზლე და მოქმედებისაკენ ლტოლვა, მაგრამ მაფიქრებს ინერტულობა ახალი პოეტური ფორმების ძიებისადმი. ჩემი სურვილია, პოეტის შემდგომ მუშაობას საფუძვლად დაედოს იმის შეგნება, რომ „ყოველი დღე უნდა იყოს სიახლე“.

1976 წ.

პოეზია წარმოუდგენელია პოეტისა და სამყაროს დრამატული შეხვედრის გარეშე. „პოეტი ჰარმონიის შვილია“ (ა. ბლოკი), მაგრამ ჰარმონია, რომელიც წინააღმდეგობის დაძლევის შედეგი არ არის, გულუბრყვილო ან ყალბი ჰარმონიაა. ამასთანავე, არსებობს ჰარმონიის სხვადასხვა სისტემები, სპეციფიკური შინაგანი წყობითა და წესრიგით. ერთი მათგანის კანონგარეშედ გამოცხადება მხოლოდ იმის გამო, რომ სხვა სისტემას ყური უფრო მიჩვეულია, ნებისთ თუ უნებლიეთ, სმენის დაქვეითებას იწვევს.

მამუკა წიკლაურის ლექსების ახალი წიგნი — „კუნძული“ („მერანი“, 1978) ალბათ ვერ მიანიჭებს კმაყოფილებას იმათ, ვისთვისაც პოეზია მომხიბლავი ილუზიაა, შვების ბაღია. ამ წიგნში ილუზიები გაფანტულია, ბაღი — დამჭკნარი, ოცნება — ფრთებშეკვეცილი. ავტორი დაუფარავად აფრთხილებს მკითხველებს: „აქ ნურვინ მოხვალთ სურნელოვან ყვავილებისთვის, ანდა ფორთოხლის ტკბილი წვენიისთვის“. პოეტი მწარე ნაყოფს გვთავაზობს, რომელსაც „ხე ცნობადისა“ იძლევა. იგი იმათი საზრდოა, ვინც შინაგანად ჭკრეტისა და განსჯისაკენ არის მიდრეკილი.

მ. წიკლაურის მიერ დახატული სინამდვილე ერთგვარად მოულოდნელია მკითხველის ტრადიციული წარმოსახვისათვის. პოეტის მიმართება სამყაროსთან გამოკვეთილად დისჰარმონიულია. ნაცნობი თემატიკა — მთა, ბავშვობა, მამული — თავისებური, განსხვავებული კუთხით არის აღქმული, რის გამოც შეუთანხმებლობის განცდა უფრო საგრძნობია. ჩვენ სიყრმიდანვე ვიცნობთ იმ მთას, სადაც ყელმოღერებით დგას პირიმზე, ხოლო მინდორში დედოფლის თვალები — ყვავილნი „ბზინვენ“. მ. წიკლაურის პეიზაჟები მოკლებულია ფერადოვნებას. ეს იმის გამო არ ხდება, თითქოს პოეტი გულგრილი იყოს ფერებისადმი. მიზეზი სხვაა: „მოკვდა პირიმზე“, „ამოახრჩვეს დეკის ყვავილი“. მათ ნაცვლად მთის კალთებს ჟინულისა და თუჯის ყვავილები მოსდებია.

„ღალიან-ბარაქიანი“ მხარეც სხვაგვარად არის დანახული

პოეტის მიერ. სინამდვილისადმი ანალიტიკური მიდგომა, რაც
ნიშანდობლივია მ. წიკლაურის პოეზიისათვის, ანელებს შეყ-
ვარებული შვილის აღტაცებას:

ეს მიწა საზრდოს აღარ იმეტებს,
ამ ბებერ ძუძუს ვერ გავანდლებთ!
რამდენიც უნდა ვჭმუჭნოთ და ვჭიჭნოთ,
რძე არ მოუვა.

გონების თვალით დანახული რეალობა მკაცრი გარდუვალო-
ბით აგრძნობინებს პოეტს, როგორ ირღვევა კონტაქტი პი-
როვნებასა და მშობლიურ ბუნებას შორის, როგორ იქცევა
სხვად ის, რაც ძვირფასი იყო. ეს დისჰარმონიის პირველი სიმ-
პტომია, თავისებურად გამოვლენილი პოეტის პეიზაჟებში.

გათიშულობას უფრო ამძაფრებს მთის ყოფის კონკრეტული
სურათები, საკუთარ სახლში სტუმრად მისულის გრძნობა, ადა-
მიანურ ურთიერთობათა შესუსტება:

ტყუილად მოვედ,
თავს კალთაში ვერვის ჩავედებ,
ჩემს ნაწვიმარ გულს აქ არავინ მიუალერსებს,
არავინ მორწყავს გვალვისაგან ფერწასულ ტყეებს.
ტყუილად მოვედ,
აქ სულ ყველას თავისი ჰყოფნის...

მ. წიკლაური თავს არ იწონებს თვისებრივად ახალი განც-
დის მიგნებით. მას, როგორც სოციალურ პიროვნებას, უფრო
გათიშვის შედეგი აფიქრებს. პოეტი შინაგანად ებრძვის ამ
გრძნობას, ცდილობს გონების მოგანგაშე ხმა სიყვარულით ჩა-
აყუჩოს. მაგრამ მ. წიკლაურს არ ახასიათებს სანახევროდ
თქმული სიმართლე, ილუზიით თავის მოტყუება. ანალიზი სიყ-
ვარულსაც სწვდება და საცნაურყოფს მის ტრაგიკულ მეტა-
მორფოზას: „მაგრამ სადღაა სიყვარული, სიყვარული აიჭრა
უკვე“. გრძნობა, რომელიც მხოლოდ ტანჯვასა და ტკივილს აღ-
ძრავს, სიყვარული აღარაა. მწარეა პოეტის აღსარება: „ვერ
გეუბნები, ასეთ სიყვარულს, ამ მწარე თამაშს, სიყვარული
აღარა ჰქვია“. სიყვარული პირობითობად, „თამაშად“ იქცა,
გაუცხოვდა პოეტისათვის.

მ. წიკლაურის ლექსების დრამატიზმს ხსოვნაში შემორჩენილი ჰარმონიისა და რეალურად არსებული დისჰარმონიის დაპირისპირება ქმნის. შეჭირვების მძიმე წუთებში იგი ბავშვობას — ჰარმონიის იდეალურ სამეფოს იგონებს. ყოველდღიურობით ალყადარტყმული პოეტი ოცნებით იმორჩილებს დროსა და სივრცეს და იქით მიისწრაფვის, სადაც ის ბუნების შვილად გრძნობს თავს, სადაც ჯერაც ცოცხალია ქართული მითოსის პოეტური სამყარო. მაგრამ ბავშვობის გახსენებაც არ არის სიმშვიდით მოსილი: იგი აქვე, სათავეშივე ამჩნევს იმ ბზარს, რომელიც თანდათან ვალრმავდა და გარემოსთან გათიშვის მწარე შეგრძნებად იქცა. დრომ გაფანტა ბავშვობის ზმანე-ბანი და ამ დღიდან „კარში მოყოლილ სიზმრებიდან ჟონავს ტკივილი“. მსოფლალქმის კარდინალური ცვლილება სამუდამოდ აღიბეჭდა პოეტის ცნობიერებაში:

სხვა დღე გათენდა —

თითქოს ვარსკვლავზე დავიძინე

და ბნელ ორმოში გამოვიღვიძე...

თვალებს ახელ და ცა მოჩანს მხოლოდ,

მაგრამ სადღაა მფრინავი ვარსკვლავები,

იისფერი მინდვრები!

— ის ცა სადღა? — ვეკითხები და მპასუხობენ:

— ის ცა არ იყო,

ის მოხატული ფარდა იყო!..

აი, ნამდვილი ცა —

ორმოზე გადაფარებული სიბი.

ბავშვობის იდილია თავისი აუთენტურობით უპირისპირდება პიროვნების რეალურ სულიერ განწყობილებას, იგი შვების ნაცვლად დაკარგული ბედნიერების მწარე განცდას აღძრავს. ბავშვობა აღიქმება არა როგორც ორგანული ნაწილი ადამიანის ცხოვრებისა, არამედ როგორც რაღაც სხვა, „არა—შე“, გათიშული პიროვნებისაგან:

ჩემი ბავშვობა ჩემი სიცოცხლის ნაწილი კი არა,

მოკვეთილი ნაწილია,

ჩემი მუდმივი კრილობაა მოურჩენელი.

პოეტი, რომელმაც დაკარგა კონტაქტი რეალურ და ოცნე-

ბისეულ სამყაროებთან, მოკავშირეს საკუთარ თავში ეძებს. იწყება საკუთარი არსის ანალიზი. მაძიებელ გონებას აქც მწარე აღმოჩენა ელის: პიროვნების მთლიანობა დარღვეული, სული გათიშულია ხორცისაგან, ხოლო თითოეული ცალ-ცალკე — სუბიექტის ცნობიერებისათვის გაუგებარი, უცხო ნიშნებით აღბეჭდილი. ქრება სულიერი ცხოვრების ინტიმი, საკუთარი სხეულის გრძნობა: „ყველაზე წმინდა საიდუმლო გააჩახახახეს“. „წამებით გვკლავენ, — გვაძულებენ საკუთარ სხეულს“.

წრე შეიკრა: გარესინამდვილეს მოწყვეტილი პოეტი საკუთარ თავშიც მდგმურივით ცხოვრობს. ცნობიერებაში მკვიდრდება პიროვნების გლობალური იზოლაციის განცდა:

წვიმს, — არსადა თავშესაფარი, —
უცხოა ჩვენთვის ეს სოფელი,
საშინლად უცხო...

ამ აზრის გაცნობიერება პიროვნების ფსიქიკაში ყოვლისმომცველ შიშს ბადებს: „მბრძანებლად დაჯდა, სულს წყალივით გაუჯდა შიში“. ცხოვრება აღიქმება, როგორც უაზრო ხეტიალი. სასოწარკვეთილი გონება დაჟინებით კითხულობს: „რად გამოგიხმო სიბნელიდან, ვინც გამოგიხმო, რაში სჭირდება, ჰალეებზე რად გახეტიალებს?“ ხდება არსებობის უარყოფა: „იქ სჯობდა, ა, ის ბნელი ბუდე მერჩივნა“. ეს კულმინაციური წერტილია მ. წიკლაურის ლირიკისა. პოეტი ალტერნატივის წინაშე დგება. ან ჰერმეტიულად დახშული მწუხარება, ან „გარღვევა“. იგი ამ უკანასკნელ გზას ირჩევს.

მ. წიკლაურის ლექსებში ხშირად გაისმის სიტყვა „ტკივილი“ — იგი მისი პოეზიის დადებითი გმირია. „ტკივილი“ მიგვანიშნებს, რომ კავშირი საბოლოოდ დარღვეული არ არის, რომ იმედი ჯერ არ ჩამქრალა, არსებობს შანსი „ბედის სამძღვრის“ გადალახვისა.

„გარღვევის“ ცდა სულიერი ტკივილის მიზეზთა გაცნობიერებული ძიებით იწყება. მაძიებელი გონება პასუხს ითხოვს:

რატომ?

რატომ უნდა მომხდარიყო ასე...

ის სიყვარული —

მოქათქათე თეთრი ყვავილი —

მწარე ნაყოფად რატომ უნდა გარდაქმნილიყო?



დისპარმონიის სათავეს პოეტი დროისმიერ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ მოვლენებში ხედავს: ეს არის შემოქმედი ადამიანის მოქცევა გარემოებათა და პირობითობათა არტახეზში, მისი მანქანად ქცევის საშიშროება („მე ყოველ დილით მაპროგრამებენ და რობოტივით გავდივარ გარეთ“), ცხოვრების სტანდარტიზაცია, ადამიანურ ურთიერთობათა მოუგვარებლობა. მ. წიკლაურს განსაკუთრებით აღელვებს პიროვნებას თავისუფლების პრობლემა თანამედროვე ცივილიზებულ სამყაროში. ეს თემა დაჟინებით გაისმის მის ლექსებში. პიროვნების თავისუფლებისაკენ ლტოლვა პოეტისათვის საზოგადოებრივ მოვალეობათაგან განდგომა კი არ არის, არამედ აუცილებელი პირობა სოციალური ფუნქციის სრულყოფილი აღსრულებისათვის. მ. წიკლაურის ლირიკულ გმირს სწორედ საკუთარი სოციალური ფუნქციის შეგნება შველის კრიზისული მდგომარეობის გადალახვაში:

შენ უნდა გაძლო, უნდა გაძლო, შენ უნდა გაძლო,
არ აიზილო, ამ ტალახში არ აირიო —
სასაფლაოა, ეგ იმათი სასაფლაოა,
ვინც შიშს დანებდა,
ვინც დაეცა,
ვინც ჩამოვარდა.

ყველაზე უფრო მძაფრი მაინც ქართველი კაცისათვის ბედისწერად ქცეული მამულის გრძნობაა: „აქ უნდა ვიდგე — მეხით გადათხრილ ჭიუხებთან... სხვაგან ვერ წავალ — მე ამ ფესვებს ვერ გავეყრები“. თავისუფლების მაძიებელი პიროვნება ერთადერთ ბორკილს ემორჩილება ნებაყოფლობით. ეს გმირის პოზა არ არის. ეს ერის ბედისწერაა, საქართველოს მრავალსაუკუნოვანი ისტორიით შეპირობებული: „აქ უნდა ვიდგე — და ეს სურვილი კი არ არის — ანდა გმირობა, ბედისწერა... ბრძანებაა ჩემი ფესვების“.

ამ გზით დაიძლევა მ. წიკლაურის პოეზიის ძირითადი კონფლიქტი — წინააღმდეგობა დროისმიერ სულიერ ფენომენსა

და ისტორიით განსაზღვრულ ეროვნულ ფსიქიკურ წყობას შორის, „უცხო სოფლის“ სტუმრის სკეპტიკური კითხვა: „რისთვის?“; პასუხი ქართული კლასიკური პოეზიის წიაღშია მიგნებული — მოქმედება, ცხოვრება სიკვდილ-სიცოცხლეს შორის, არსებობა მამულისათვის:

აი, რისთვის ღირს კოდო ლოდები,
აი, რისთვის ღირს, რომ ფესვებით გსრუტონ ლექსებმა,
აი, რისთვის ღირს ჩაუგებლად იქნო ხმალი.

მ. წიკლაური პრინციპულად მიმართავს თავისუფალ ლექსს, ვერლიბრს, რაც მისი აზროვნების სპეციფიკითა და მსოფლალქმით არის გაპირობებული. სინამდვილის ანალიტიკური ათვისება, აზროვნების პროცესის ზუსტი ფიქსაციისაკენ სწრაფვა, ეტყობა, ამ ფორმას უფრო ჰგუობს. მ. წიკლაურის პოეზიის დისჰარმონიული შინაარსი გამოსახვას პოულობს კონვენციური ლექსის ფონზე დისჰარმონიად აღქმულ ფორმაში. მაგრამ „დისჰარმონია“ შეფასებითი ცნება არ არის, ის შეფარდებითი ტერმინია. ეს, ფაქტიურად, ჰარმონიის ახალი სისტემის ძიებაა პოეტური აზროვნებისა და ფორმის სფეროში.

მ. წიკლაურის ვერლიბრს დიფუზიურობისაგან იცავს აზროვნების ლოგიკური სიმწყობრე. მისი ლექსი ხშირად კომპოზიციურად შეკრული სილოგიზმია, ჩაკეტილი ან ღია სტრუქტურით: დასკვნა ან ნაწარმოებშივეა ფიქსირებული, ანდა, საკითხის პრობლემურობის გამო, მკითხველის სამსჯავროზე გატანილი. აზროვნების მოწესრიგებულობა მ. წიკლაურის ლექსებს იცავს ზედმეტსიტყვაობისაგან, „ლამაზი“ სიტყვებისა და ფრაზებისაგან. სამწუხაროდ, ეს მოვლენები ზოგჯერ მის წიგნშიც იჩენს თავს, როგორც პოეტური ინერციის დანაშრევი. მაგალითად: „ბნელში აფეთებს სიყვარულის მარანი სარკმლებს...“

მ. წიკლაურის მხატვრული აზროვნების სპეციფიკას სუბიექტის შინაცხოვრებაზე ყურადღების კონცენტრირება განსაზღვრავს. გარესამყარო მის ლექსებში შინაგანი ხილვის პრიზმშია გარდატეხილი. პოეტის პეიზაჟებიც კი იმდენად ობიექტური სინამდვილის სურათებს არ წარმოგვიდგენენ, რამდენადაც

პოეტის სულის ვითარებას. ფსიქიკური სინამდვილის დომინანტი იწვევს მისი აღმნიშვნელი აბსტრაქტული სიტყვა-ცნებების პოეტური ტრანსფორმაციის საჭიროებას, რის გარეშეც ცნება პოეზიის საკუთრება ვერ გახდება. მ. წიკლაური ხშირად მიმართავს აბსტრაქტული ცნების მატერიალური მეტაფორიზაციის ხერხს, რის მეშვეობითაც იგი (ცნება) იძენს კონკრეტული განცდის გამოხატვის უნარს. დავიმოწმოთ ორიოდ ნიმუში: „სიფხიზლე — გველის ენით ნალოკი ბროლი“, „ხედავოცნებებს — მინის ყუთში ჩაწყობილ თევზებს“... გარეგნულად მ. წიკლაურის ლექსებში თითქოს მატერიალური სამყაროს ელემენტები სჭარბობს, მაგრამ ეს გამოყენებული მხატვრული ხერხის მიერ შექმნილი ილუზიაა — მატერიალური სიმძიმე აქ სულის სიღრმეშია გადატანილი.

აღნიშნულ ხერხს მ. წიკლაური განსაკუთრებით ხშირად იყენებს, რაც ერთფეროვნების საშიშროებას ბადებს. მაგრამ შთავარი სხვაა: ასეთი სტრუქტურის მხატვრულ სახეში, „საგნისა“ და „სახის“ პეტეროგენულობის გამო, აუცილებელია მათ შორის რეალური თუ წარმოსახული კონტაქტის არსებობა. ამის გარეშე ხელთ მხატვრული სახის პრეტენზიის მქონე უფუნქციო კონსტრუქცია შეგვრჩება. მ. წიკლაურს მეტა სიზუსტე და სიფრთხილე მართებს ამ მხრივ, რათა მკითხველები ზედმეტი გაღიზიანების გარეშე გაიყოლიოს მათთვის არცთუ ჩვეულ გზაზე.

მ. წიკლაურის წიგნში ლექსებთან ერთად შესულია პოემა — „წარწერები ბარათაშვილის ბიოგრაფიაზე“, რომელშიც თავს იყრის პოეტისათვის მნიშვნელოვანი პრობლემების მთელი კომპლექსი. „წარწერები“ არ არის დაკავშირებული ბარათაშვილის ბიოგრაფიის გარეგან ფაქტებთან. იგი გადაძახილია პოეტის სულიერი ცხოვრების ისეთ ნიშანსვეტებთან, როგორცაა „მერანი“ და „ბედი ქართლისა“. მ. წიკლაურის პოემის შემადგენელი ნაწილები — „კუნძული“ და „ასტეროიდი“ ბარათაშვილის დასახელებულ ნაწარმოებთა მიხედვით შექმნილი თანამედროვე პარადიგმაა.

პოემის გმირს მისი ცხოვრების ექსტატიურ მომენტში ვეცნობით: იგი იხსნის „ძველ ნიღბებს“, რომლითაც დიდხანს ფარავდა „ნამდვილ ტკივილებს“. „მერანის“ თავგანწირული მხედ-



რის შთამომავალი ცდილობს გასცილდეს იმ „კონტინენტსადაც გულების გამეყინვარება იწყება უკვე“, მიაღწიოს სიმბოლურ კუნძულს, რომელსაც „თავისუფლება“ ჰქვია. პოემის პირველი ქვეთავი „კუნძული“ — აუცილებლობისა და თავისუფლების პრობლემის პიროვნულ ასპექტში განხილვის ცდაა. ამბოხებული ლირიკული გმირი იბრძვის პიროვნების შეზღუდვის წინააღმდეგ, იბრძვის ბიწიერებისაგან განწმენდილი, თავისუფალი, ზნესრული ადამიანისათვის. მის სწრაფვას წინ ეღობებიან „მგლები“, „მსაჯულნი“, „მასწავლებლები“ და „პატრიოტები“ — „თვალბედითი ყორნის“ თანამედროვე ნაშთი. მათ ცხოვრების საკუთარი კანონები აქვთ, „ნორმების“ მძიმე ხუნდებით ბოჭავენ ლტოლვას, ნაკადულის თავისუფლებას, სილამაზეს. „უკანასკნელ სიზმრებს ფატრავენ, რომ გადმოყარონ ვარდები და ნარით აავსონ“. მათი დევიზი ერთადერთი სიტყვაა: „ხორცი, ხორცი, ხორცი!“ ამათ გამოა „გაბნეული მთელ სხეულში მეტასტაზები სიცარიელის და სიყალბის“. სიყალბე შეპარვია მამულის სიყვარულსაც. „პატრიოტები“ შემოსხდომიან ქართულ სუფრას და, სხვა გზის უძებნელად, ფუქსიტყვაობასა და გუნდრუკის კმევაში ფანტავენ ეროვნულ ენერგიას:

სტომაქი უზის ქართულ სუფრას — „აკადემიას“,
იღებს და უშვებს საჭმლისა და სასმლის ნაკადებს,
გვერდით მოისხამს ცოტნეს და დავითს,
ხელებს გადახვევს ბაკურს და ზეზვას
და აფრიალებს ეროვნულ დროშას —
ამ დროშის ჩრდილში ქურდობს და მრუშობს,
ამ დროშის ჩრდილში განცხრომით სძინავს,
ამ დროშის ჩრდილში ნიღბავს და მალავს
უნამუსობას და უფიცობას.
საღდეგრძელოში ზარიანად შესძახებს ხოლმე:
— ჩვენ ფეხზე ვდგავართ და მამულზე გვიჭირავს თვალი!

ეს მკაცრი ირონიაა „ლამაზ“ სიცრუეს შეფარებულ „პატრიოტებზე“. ზუსტია და ტკივილიანი პოეტის კომენტარი: „საშინელია, მტრისას, მოყვრად ქცეული შვილი!“

ამ გარემოსთან შეგუება დალუპვას უდრის. პოემის გმირი თრგუნავს საკუთარ სულში გამოღვიძებულ „ბრძენ“ მრჩე-

ველს, ყოვლისმომთმენ ობივატელს და მტკიცედ ამბობს: „არა! სისხლს და ძვლებს ამ „ცოდნას“ ვერ შევაკმევინებ, ვერ და ვაყრუებ ამ „სიბრძნით“ სხეულს!“ ასე ხდება პიროვნების გამოფხიზლება ინერტულობის ნირვანადან. ტანჯვით, ტკივილით იმკვიდრებს იგი საოცნებო კუნძულს:

ამ კრილობებში ხვალ იფეთქებს თეთრი ყვავილი
და გაანათებს ღამისაგან წალეკილ სარკმლებს.

მეორე ნაწილი პოემისა — „ასტეროიდი“ — განწმენდილი, თავისუფალი პიროვნების ეროვნულ იდეალებს გვაცნობს. ასტეროიდი — ინერციის გადამლახველი ციური სხეული — ეროვნული ტკივილის ფორმაქმნილი სახეა. ქვეთავის დასაწყისში, როგორც ორიენტირი, ჩნდება ისტორიული რემინისცენცია: „მე ეს ტკივილი წაგებული ომიდან მომყვა — კრწანისის ველზე წყალდასხმული ცეცხლის ორთქლია...“ გარდასული ეროვნული ტრაგედია მწვავედ განიცდება თანამედროვე პოეტის მიერ:

შენ საზღვრებმოშლილ მამულში გძინავს!..
მაგ მზემ დაბუგა ჩემი სიმშვიდე,
ჩემი პირადი სიხარულის და სიყვარულის
მწვანე ტყეები გაანათა და ააფეთქა...
მოვა მშველელი?
გადმოჰყიდებს თოკს ამ კლდეებზე,
ისერის მაშველ რგოლს
ამ მძვინვარე ოკეანეში?
თითქოს საჭრეთლით იკვეთება კლდეზე, ისე ჟღერს
წინაპრის სიტყვა: —
— შენი ხმალი და შენი ჯავრი
შენ უნდა ზიდო!

ისტორიული გამოცდილება საგულისხმო გაკვეთილია შთამომავლობისათვის. მაშველი რგოლის მოლოდინი ეფემერაა. იგი აღუწებს პირად პასუხისმგებლობას და ინერტულობას, სიცარიელეს უხსნის კარს. სიცარიელეს პოემაში წმინდა ტკივილი უპირისპირდება, რადგან:

ვისაცა სტკივა, კიდეც იბრძვის—

ებრძვის ტკივილებს.

ვისაცა სტკივა, მას მახვილიც უჭირავს ხელში.



ეროვნული
ბიბლიოთეკა

სხეულისა და სულის გაუტკივარება დასასრულის მოახლოებას ნიშნავს, ტკივილი სიცოცხლესთან კავშირია, ძილიდან გამოფხიზლებაა. ამ სიფხიზლისაკენ მოგვიწოდებს პოეტი. „მოთავრდება უამი სიზმრებში წოლის“.

1978 წ.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

I.

სტრუქტურალიზმი: Pro et Contra	5
სერგი გორგაძე და ქართული ვერსიფიკაციის საკითხები	26
ილია ჭავჭავაძის პოეტიკიდან	38
ვაჟას ლექსი	44
მეტყველი ბგერა პოეზიისა	55
„ივლისისფერი ყინვის თასებით“	65

II.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი თუ დიმიტრი ყიფიანი?	75
განწყობილებათა და შთაბეჭდილებათა მხატვარი	82
ერთი მოთხრობის კონცეფცია	94
„ოქროს კბილის“ გამო	93
„მატერიაზე გავლით — სულობისაკენ!“	110

III.

„ქარი არა სჩანს...“	146
თანამედროვე პოეტი და ტრადიცია	159
„არ ვეთანხმები მაინც მაგელანს...“	178
„ორწყალის“ შუქ-ჩრდილი	202
ფიქრით მორწყული ყვავილები	213

ДОИАШВИЛИ ТЕЙМУРАЗ ИОСИФОВИЧ

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

(На грузинском языке)

Издательство «Мерани»

1982

Тбилиси

пр. Руставели, 42

რედაქტორი ს. სიგუა
მხატვარი დ. ბერძენიშვილი
მხატვრული რედაქტორი კ. ფაჩულია
ტექნიკური რედაქტორი თ. ნათიშვილი
კორექტორი ნ. ლომაძე
გამომშვები ნ. რაზმაძე

ს. ბ. — 1034

ჩაბარდა წარმოებას 9. 04. 81 წ., ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15. 12. 81 წ.,
უე 13793. ფორმატი 84×108¹/₃₂. ქაღალდი საბეჭდი № 2. გარნიტურა
ჩვეულებრივი, ბეჭდვა მაღალი, პირობითი ნაბეჭდი ფურცელი 11,76. სააღ-
რიცხვო-საგამომცემლო ფურცელი 10,03. ტირაჟი 2000 ეგ. შეკვეთა 1131.

*შპსი 65 კპპ.

გამომცემლობა „მერანი“, რუსთაველის პრ. 42. თბილისი, 1982.

*საქართველოს კპ ცკ-ის გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის 14.
Типография издательства ЦК КП Грузии, Тбилиси, ул. Ленина, 14.

402

3.

2805/498

258.249
3
302-4010000