

K 233.726
3

ილიას კანცონები

*

გალაკტიონ
ტაბიძის
სამყაროში

თბილისი . 1999



საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის
რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი



ირაკლი კენჭოშვილი

*

**გალაკტიონ ტაბიძის
სამყაროში**

თბილისი . 1999

894-631 (092 გზით)



ნაშრომში მოცემულია გალაქტიონ ტაბიძის შემოქმედების გენეტიკური და ტიპოლოგიური ანალიზი. ლექსები განხილულია როგორც ისტორიული პოეტიკისა და სხვა მხატვრულ ტექსტებთან ურთიერთობის, ასევე მათი შინაგანი ორგანიზაციის თვალსაზრისით.

რეცენზენტები:

პროფ. ფილ. მეც. დოქტ. სულხან უორდანიძე
პროფ. ფილ. მეც. დოქტ. სოსო სიგუა

- I გამოცემა - 1999, ივლისი;
- II გამოცემა - 1999, ოქტომბერი

სპეგ-2000
შემოწმებულია

წიგნი დააკაზმდა თენგიზ ქიქოძემ (ფონიკა კაბაჯანიძე)

საქართველოს
პარლამენტის
პრეზიუმის

| | |
|---|-----|
| I. გვაბიძის პირველი პერიოდის ლირიკა | 9 |
| II. გვაბიძის მეორე პერიოდის ლირიკა | 40 |
| 1. სიმბოლიზმი | 47 |
| 2. De la musique avant tout chose | 56 |
| 3. Ut pictura poesis | 76 |
| 4. Art Nouveau | 83 |
| 5. იმპრესიონიზმი | 94 |
| 6. ექსპრესიონიზმი | 99 |
| 7. დრამატული ეესტები | 108 |
| 8. ფუტურიზმი | 110 |
| 9. წმინდა პოეზია. მსუბუქი პოეზია | 113 |
| 10. გაუნაურების ტექნიკა | 119 |
| 11. სურრეალიზმი | 121 |
| 12. ახალი მითოლოგიზმი | 128 |
| 13. ეროტიკა და მყვიერი ვენერა | 138 |
| 14. ხალხური მოტივები | 151 |
| 15. სტილთა კონტრაპუნქტი | 154 |
| 16. რომანტიზმი და ლირიკული „მე“ | 165 |
| 17. გვაბიძის პოეზია და ბაროკო | 172 |
| 18. გვაბიძე და თ.ს.ელიოტი | 177 |
| III. გვაბიძის მესამე პერიოდის ლირიკა | 182 |
| 1. გალაკიონის ორი „მე“ | 183 |
| 2. ლირიკული ციკლები | 197 |
| 3. ლანდშაფტი | 200 |
| 4. „სამუალო სტილი“ | 210 |
| 5. რომანსული ინგონაცია | 221 |
| 6. „კლასიციზმი“. „მაღალი სტილი“ | 223 |
| 7. რიყვების მაგია | 234 |
| 8. „დაბმული ჭინკა“ | 235 |
| IV. გვაბიძის პოეტიკის გენეზისი და გიპოლოგია | 245 |
| 1. რითმა, ვეფონია, ინტერენობრივი ურთიერთობა | 246 |
| 2. განმეორება და კომპოზიცია | 262 |
| 4. სამომი, ვერლიბრი და სტროფი | 265 |
| 5. მეტაფორა | 272 |
| 6. სიმბოლო | 290 |
| P.S. | 295 |
| ბიბლიოგრაფია | 297 |

K 33.726

შესავალი

გალაკტიონ ტაბიძე ისეთ ხელოვანთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთა შემოქმედებას დავიწყების ფერფლი არასოდეს ედება. მისი პოეტური მემკვიდრეობა — ქართული ლიტერატურის ევროპეიზაციის ერთ-ერთი უმაღლესი გამოვლინება და XX საუკუნის საქართველოს კულტურული ცნობიერების უმთავრეს ფაქტორთაგანი — ახალი წახნაგებით წარმოსდგება ჩვენს სწრაფად ცვალებად სამყაროში. ქართულ-დასავლური სინთეზის ეს სრულყოფილი ფორმა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს დღეს, როდესაც ევროპასთან ახალი თანაფარდობის დამყარების საკითხი პოლიტიკურ და კულტურულ გზაჯვარედინზე მყოფი ქართული კულტურისათვის კვლავ ცხოველმყოფელი გახდა. ამიტომაც გალაკტიონის პოეზიის შესწავლა და გააზრება არ განეკუთვნება ლიტერატურის ისტორიის მხოლოდ აკადემიურ საკითხთა რიგს. ყოველივე ეს ურთულესი საკითხების ლაბირინთში გაკვლევის აუცილობლობის წინაშე გვაყენებს.

ჩვენ მიერ დასახული კვლევის საგნის — გალაკტიონის პოეზიის გენეტიკური და ტიპოლოგიური ანალიზისა და მისი გაშუქების უფლებამოსილება და აუცილობლობა დავას არ იწ-



ვეს, ვინაიდან მხატვრული სინამდვილის ინდივიდუალური ხორცშესხმა სხვა ინდივიდუალურ ვარიანტებთან კავშირს, გულს-სხმობს და ზეინდივიდუალურ სისტემათა ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. ეს არ ნიშნავს გალაკტიონის მრავალსახოვანი პოეზიის მოქცევას რომელიმე იზმის და მით უმეტეს – ავტორტონურობის ჩარჩოებში, მაგრამ გამორიცხავს ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან მისი დაკავშირებისადმი სკეპტიკურ და ირონიულ დამოკიდებულებას, რაც არაიშვიათად იჩენს თავს და რაც ნებისთ თუ უნებლიედ უგულებელყოფაა იმ უდაო ქეშმარიტებისა, რომ ნებისმიერი კონკრეტული ნაწარმოები შემოქმედებითი პროცესებისა და სისტემების შემადგენელი ნაწილია.

რასაკვირველია, გ.ტაბიძის ლირიკა განუმეორებელია, იშვიათი ინდივიდუალური ნიშნითაა აღბეჭდილი. ამაზე არც არავინ დაობს. მაგრამ სრულიად გაუმართლებელია ამ ინდივიდუალობისა და სპეციფიკურობის შეფასებისას ზეინდივიდუალური ფაქტორების, ტიპოლოგიური განზოგადოების ამოცანათა უგულებელყოფა. ამგვარ ნიჰილიზმს ჩვეულებრ საფუძვლად უძევს ხოლმე „ის მიაპიტური აზრი, თითქოს რაიმე დარგის სპეციფიკურობის და თავისებურების დანახვა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, თუ მოვახდენთ მის აბსლუტურ იზოლირებას და თვალს დავხუჭავთ ყოველივე იმაზე, რაც მის მიღმა მდებარეობს“; სინამდვილეში ნებისმიერი ესთეტიკური მოვლენა სხვა მოვლენებთან ცოცხალი ურთიერთობის წყალობით იქნის თავის თავისებურებასა და სპეციფიკურობას (67, 35).

გ.ტაბიძე ახალი მხატვრული ფორმაციის სათავეებთან დგას. მისი ესთეტიკის საფუძველი, კავშირი წარსულისა თუ მისი დროის მხატვრულ მოვლენებთან არ იფარგლება მხოლოდ ლიტერატურით და მოიცავს აგრეთვე სახვით ხელოვნებას, თეატრსა და მუსიკას. მის ლირიკაში ვლინდება ქართულ ლიტერატურაში მანამდე არნახული ფორმათა ანალოგია პოეზიასა და ხელოვნებას შორის.

გ.ტაბიძის ლირიკის თავისებურებას განაპირობებს კულტურული გარდატეხის ეპოქისათვის დამახასიათებელი დინამიკურო-

ბა, მდინარება, ესთეტიკურ ძიებათა და იდეალთა პლურალიზმი, პეტეროგენული შემოქმედებითი ორიენტაციებისა და მისწრაფებების, ესთეტიკური პროგრამებისა და ჩამოყალიბებული თუ ამორფული „იზმების“ სიმრავლე და თანაარსებობა, პოლიესთეტიკურობა. რასაკვირველია, „მიმდინარეობანი“ და მათში შემავალი „დინებები“ ყოველთვის გარკვეული აბსტრაქციაა, ერთგვარი გამართლებული კომპრომისია აბსტრაქტულ მოდელსა და დისკრეტული ფაქტების სიმრავლის წინაშე უმწეოდ დარჩენას შორის. მაგრამ უდაოა ისიც, რომ მოვლენათა არსში გარკვევა შეუძლებელია პარადიგმების, მოდელების გარეშე. მეცნიერებას სხვა გზა არა აქვს.

გალაკტიონის ლირიკის თავისებურებათა ტიპოლოგიის დადგენის ამოცანა ლიტერატურული კლასიფიკაციის უმთავრესი პრინციპის – ტიპოლოგიურ-ქრონოლოგიურ მთლიანობათა დიფერენცირებისა და შემდგომ თითოეული მათგანის ძირითადი მახასიათებლების განსაზღვრისაკენ გვიბიძგებს. როგორც გოეთეს გვიანდელი შემოქმედება არ იმეორებს „ქარიშხლისა და შეტევის“ ხანის კანონზომიერებას, ასევე გ.ტაბიძის შემოქმედებითი გზა არაერთ ეტაპს მოიცავს. ამ გზის აღქმისას და გააზრებისას არ შეიძლება შემოვიფარგლოთ მხოლოდ მომწესხავი „არტიტული ყვავილების“ პერიოდით. სათანადო ყურადღება უნდა დავუთმოთ ამ პერიოდისაკენ მიმავალ გზასაც და დღემდე არასაკმარისად შეფასებულ გვიანდელ ლირიკასაც.

იდეოლოგიური სქემებისაგან თავისუფალ ლიტერატურულ კრიტიკაში გალაკტიონის შემოქმედების პერიოდიზაციის საკითხისადმი მეტ-ნაკლებად ერთგვაროვანი და არაერთგზის გადამოწმებული მიდგომა ჩამოყალიბდა: ადრინდელი პერიოდი (1908-1914); მეორე (ანუ „სამუშაო ტერმინით“ – სიმბოლისტური) პერიოდი (1915-27); მესამე პერიოდი (1928-58). მართალია, ამ უკანასკნელი ტიპოლოგიურ-ქრონოლოგიური ერთობის ფარგლებიდან ზოგჯერ ცალკე პერიოდებად გამოჰყოფენ დროის სხვადასხვა მონაკვეთებს, მაგრამ სინამდვილეში ეს უკანასკნელნი ქვეპერიოდებია ვრცელი მეგაპერიოდისა.

ეს სამი პერიოდი ფილოსოფიური ტრიადის (თეზისი — ანტითეზისი — სინთეზი) ანალოგი როდია. 1915-1927 წლების ბელკანტო მხოლოდ ნაწილობრივ არის შედეგი წინა ხანის ძიებებისა. მესამე პერიოდის სტილი, რომელზეც გადასვლა ნახტომისებურად მოხდა, ახალი გეზია და არა შეჯამება უკვე გაკეთებულის.

ცხადია, ლიტერატურის ნებისმიერი სხვა კატეგორიის მსგავსად, პერიოდიზაცია მხატვრული ტექსტებისა და პროცესების ზოგად კანონზომიერებათა დასადგენად შემუშავებული პარადიგმაა, რომელიც მხოლოდ უზოგადესი პარამეტრებით ასახავს ცოცხალ შემოქმედებითს სინამდვილეს. ამ ესთეტიკური სურათის თავისებურებანი პოეტური ტექსტების ანალიზით უნდა გამოვლინდეს. მომდევნო თავები ამ ამოცანას ისახევენ მიზნად.

ლექსებთან მითითებულია როგორც გ.ტაბიძის თორმეტტომეულში, ასევე სხვადასხვა მკვლევართა მიერ დადგენილი თარიღები ან პირველი პუბლიკაციის წელი. რამოდენიმე ლექსი ჩვენ მიერ არის დათარიღებული და იქვეა წარმოდგენილი სათანადო არგუმენტირება. ტექსტები, მათ შორის — სათაურები, როგორც წესი, დამოწმებულია პირველი პუბლიკაციების მიხედვით.

გაცნობიერებული გვაქვს როგორც საკვლევ საკითხთა სირთულე, ასევე ჩვენ მიერ წამოყენებულ ცალკეულ დებულებათა შესაძლო პრობლემურობა. არ დაგვისახავს მიზნად თავის დაზღვევა საკამათო და სადაო საკითხებისა და დებულებებისაგან, ვინაიდან მეცნიერულ პროგრესს როგორც უდაო და უცილობელი ჭეშმარიტებანი, ასევე ჭეშმარიტებისაკენ მიმართული ძიებებიც ასაზრდოებენ. ერთი მოაზროვნის თქმისა არ იყოს, არ გვწამს აზრი, თუ ის საკამათო არაა.

14.VII.99



I

ბ.ტაბიძის პირველი პერიოდის ლირიკა

გენეზისს იმ ნეორომანტიზმისა, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძის პირველი კრებულის ერთ-ერთი არსებითი ნიშან-თვისებაა, XIX საუკუნის დამლევთან მიეყვართ. წერილში „სალიტერატურო მიმოხილვა 1896 წლისა“ კიტა აბაშიძე აღნიშნავდა: „ოთხმოციან წლებში ევროპაში დაიწყო რეაქცია ნატურალიზმის წინააღმდეგ. ჩვენშიაც ლიტერატურამ ფერი იცვალა. გადაგვარებულმა რეალიზმმა ქერქი გამოიცივალა და სხვა გზას დაადგა. ეს გახლდათ ნეორომანტიკული მიმართულება“.

გალაკტიონის ადრინდელი პერიოდის ლირიკა ამ მიმართულების ახალი და დასკვნითი გამოვლინებაა. პოეტის პირველ

წიგნში მძლავრად არის გამოხატული ნეორომანტიზმის არსებითი ნიშნები: რომანტიკული მოტივების აღორძინება და მათი გამსჭვალვა „საუკუნის დამლევის“ მელანქოლიითა და ლეკადენტიზმით.

პირველი კრებულით გ.ტაბიძე „მიდიოდა რომანტიკული ლირიკის ნაცნობი გზით. იგი დიდი სიფაქიზით იმეორებდა ძველ მოტივებს“ (12, 269). ამასთანავე ადრინდელი ლექსების თავისებურება მხოლოდ ნაცნობი რომანტიკული მატრიცების განმეორებით არ ამოიწურება. ეს ლირიკა გარდამავალი სახის მოვლენაა, დასკვნითი საფეხურია ნეორომანტიზმისა და მაუწყებელი ახალი ესთეტიკური ფორმაციის მოახლოებისა. ქართული ლექსის უშუალო წარსულის ფონზე აქ მრავალი თვისებრივი სიახლეა, მაგრამ მომდევნო წლების ლირიკასთან შედარებისას არაერთი პარამეტრით ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებულ და არც თუ ისე ახალ მოვლენად გამოიყურება.

პირველი კრებული ცალკეული ფორმალური ნიშნებით ერთგვარი სიახლეა უშუალო წარსულის პოეზიის ფონზე. ამასთანავე აქ პოეტი ჯერ კიდევ ძალიან შორსაა იმ მაღალი მწვერვალებისაგან, რომელთა დაპყრობას 1915 წლიდან დაიწებს. ამასთანავე ჩანასახობრივ თუ მეტ-ნაკლებად სრული სახით აქვე აღმოვაჩინთ საწყისს იმ ცალკეული ნიშან-თვისებებისა, რომლებმაც ქართულ პოეზიაში ახალი ესთეტიკური ფორმაციის შექმნა განაპირობეს.

თანამედროვეთა და ლიტერატურული პროცესების მონაწილეთა თვალთ გალაქტიონისა და მისი თაობის პირველივე ლექსები უაღრესად ახალი მოვლენა იყო. გავიხსენოთ რაოდენ მაღალი შეფასება მისცა აკაკიმ იოსებ გრიშაშვილის ერთ-ერთ პირველ ლექსს. როგორც უშუალო წარსულის, ასევე ქართულ ნეორომანტიკულ ტრადიციაში შექმნილი საერთო ვითარების ფონზე გალაქტიონის პირველი კრებული თვისებრივად ახალი და ცალკეული მონაცემებით – არსებითად ახალი გზის ძიების მაუწყებელი მოვლენაა.

ნეორომანტიკულ განწყობილებათა, მოტივთა და ვერსიფიკაციის გამრავალფეროვნებისაკენ სწრაფვის თვალსაზრისით გა-

ლაკტიონსა და საერთოდ მის თაობას ნიადაგი მომზადებულ
დახვდათ. 900-იანი წლების ლირიკაში ნეორომანტიკული მო-
ტივებისა და შესაბამისად, ლექსიკის ერთ-ერთი მთავარი საკუთ-
ლატორი იყო იმ დროის ლიტერატურული პროცესების ისეთი
უაღრესად საყურადღებო (და ნაკლებად შესწავლილი) მოვლე-
ნა, როგორცაა თითქმის ორი ათეული წლის მანძილზე ფარ-
თოდ გავრცელებული და მაშინდელი ქურნალ-გაზეთების ლამის
სავალდებულო ჟანრი — ლექსი პროზად (ისინი ხშირად პრო-
ზად აწყობილი თეთრი ლექსებია), ფილოსოფიური ხასიათის მი-
ნიატურები, ესკიზები, მცირე პროზის სხვადასხვა ფორმები. ამ
ტიპის ჟანრთა გავრცელებას დიდად შეუწყო ხელი ბოდლერის,
ედგარ პოუს, ოსკარ უაილდის, კატულ მენდესის, მალარმეს,
ქ.როდენბახის, პალტენბერგის, მაქსიმ გორკის და სხვათა ლექ-
სებმა პროზად და ფილოსოფიურმა მცირე პროზამ, რომელთა
თარგმნა და ანარეკლი ჩვენში უკვე XIX საუკუნის დამლევს
იწყება. ამ პროცესების ერთ-ერთი თვალსაჩინო გამოძახილთაგა-
ნია ვაჟა ფშაველას „მთანი მალაღნი“ და სხვ. შედარებით მოგ-
ვიანებით — ჯაჭუ ჯორჯიკიას, ქოლა ლომთათიძის, ტიციან ტა-
ბიძის, ნიკო ლორთქიფანიძის, სანდრო ცირეკიძის მცირე პრო-
ზა და სხვ.

ამასთანავე პარალელურად ლირიკაშიც გროვდებოდა ნეო-
რომანტიკული თემები და ახალი ფორმის ძიების ტენდენციები.
ამის ერთ-ერთი წყარო რუსული პოეზია (ს.ნადსონი და სხვა
დეკადენტები) იყო. ასეთია, მაგალითად, 1903 წელს „კვალში“
დაბეჭდილი თარგმანი ნადსონის ლექსისა: „მთლად შენი არ
ვარ, მე მემახიან/ სხვა ცხოვრება და იდეალები./ და მხნედ მივ-
ცურავ მძვინვარ ტალღებში,/ ბრძოლასა ითხოვს წყდლიადი შა-
ვი“. ამ „იდეალებს“, „წყდლიადს“ და ბრძოლის მოტივს, ირ.ევ-
დოშვილისა და სხვა სოციალ-დემოკრატი პოეტების წრეში ეგ-
ზომ გავრცელებულს, შემდგომ არაერთგზის შევხვდებით გალაკ-
ტიონის პოეტური დებიუტის ხანის ლექსებში.

ახალგაზრდა გალაკტიონის პირადი წერილებიც თავისებუ-
რად ცხადყოფენ, რომ სამწერლო ასპარეზზე გამოსული პოე-

ტური თაობა დეკადენტური ნეორომანტიზმის „სენით“ იყო შეპყრობილი: „სულიერობლობას განვიცდი“ (1913), „აშკარად ვგრძნობ ჩემი სულისობლობას, ჩემს უთვისტომობას, ჩემს მარტობას. მე დღეს შესაძლებელია ორასი ადამიანი ვნახო და დავლაპარაკო, შეიძლება გული გადვუხსნა კიდევ წუთის გავლენის ქვეშ და მაინც მარტო ვარ“ (1912), „ხომ იცი, ჩემი ჩვეულებრივი მელანქოლია როცა დამიპყრობს, ყველაფრის ხასიათი მეკარგება. ბაკურიანში მომკლა ამ მელანქოლიამ“ (1915). ეს სევდიანი ლიტერატურული კილო, რომელიც ბარათაშვილის წერილების ასოციაციებს იწვევს, არსებითად განსხვავდება ილიას, აკაკის, ვაჟას წერილების საქმიანი კილოსაგან. ჩვენს წინაშეა ადრესანტის მიბრუნება ბარათაშვილისეულ კოდთან, რომელიც ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის საზღვრის წაშლას გულისხმობს.

პირველი კრებულის ლირიკული გმირი როგორც წესი „საუკუნეთა მიჯნის“ პოეზიისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული ინდივიდუალისტია. მეორდება არა „მერანი“-სებური გმირული პათოსი, არამედ „შემოღამების“ ელეგიურობა. აწმყო დანახულია როგორც უდროობის ჟამი:

ყმა მგოსანს ჩანგი ხელში ეპყრა აკვნესებული
და არ იცოდა ქვეყნად ვისთვის ეძღვნა ეს ქნარი.
(„მუზა“, 1909).

არაიშვიათად გაიელვებენ ნეორომანტიზმში („მიმწუხრის პოეზია“ და ნეორომანტიზმის რევოლუციური ნაკადი, ნადსონი, ფოფანოვი, ედოშვილი) დამკვიდრებული „ქარიშხლის“, „შავი ღრუბლის“, „მწუხრის“, „შავი ბურუსისა“ და „ღამის“ ალეგორიული სახეები. ერთობ ხშირია მარადიული თემები, რომელთა დამუშავებისას უფრო რომანტიკული ელეგიის გამოძახილი იგრძნობა: „მიჯარს საღამო წყნარი, მშვიდი და მოწყნანილი. მწუხრის ზეწარი ეფინება მდუმარ მიღამოს“. ასეთ ლექსებში „სრული სახით წამოიშრება ბარათაშვილის აჩრდილი. იგ-

რძნობა მისი სევდიანი სახისა და მისი თვალბედითი შავი ყო-
რის ასოციაცია" (27, 267).

საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა სასაფლაოთა თემას: „სასაფ-
ლაოზე" (1909), „საფლავი", „სასაფლაოზე" (1910), „სასაფლაო-
ზე" (1912), „მესაფლავე" (1912), „სასაფლაოზე" (1914) და სხვ.
„ხშირად გვხვდება უდაბნოსა და ოკეანის სიმბოლური სახეები"
(1, 35), რომლებიც ასევე რომანტიკულ პოეზიაში იღებენ სათა-
ვეს.

პირველი კრებულის წმინდა ნეორომანტიკული ლექსების
საერთო განწყობილება ცხადად ირეკლება ლექსში „სად?"
(1913):

საით მივყავარ ჩემს მოწყენილ გზას,
სად ვპოვებ შვებას მიუსაფარი?
რას მომცემს ისეთს მე საქართველო
და ან რას მისცემს მას ჩემი ქნარი?
. . . არ ვიცი. . . მაგრამ უმიზნობაში
ფიქრს ვერ ვიკავებ ცრემლად მონაქუხს. . .
ვწუხვარ. . . ვეძახი სიცოცხლის მიზანს,
მაგრამ არავენ იძლევა პასუხს. . .

ეს ლექსი იკრებს დეკადენტი ნეორომანტიკოსის სულიერი
დადლილობის, მელანქოლიისა და მარტოობის მოტივებსა და
მათ თანმხლებ მინორულ განწყობას. „მარტოდმარტო ვარ",—
აცხადებს პოეტი და თავის თავს „მიუსაფარს" უწოდებს. ამ დე-
კადენტური სტერეოტიპს მიღებას ორგვარი ახსნა აქვს. ნეორო-
მანტიზმი თავისი ზოგადევროპული იერსახით და დახვეწილ პო-
ეტურ ტექნიკაზე პრეტენზიით უფრო მეტად იყო ასოცირებუ-
ლი ნოვატორობასთან და ახალ პოეზიასთან, ვიდრე წინა თაო-
ბის მიერ მრავალგვარად გამოყენებული და უკვე სისხლნაკლუ-
ლი პოეტური ხელოვნება. იყო მეორე მიზეზიც. „არ უნდა დაგ-
ვაიყდეს, რომ ეს სტრიქონები იწერებოდა იმ დროს, როდესაც
ეროვნული მოძრაობის ყველაზე ნაცად მებრძოლთა შეგნებაშიც

კი ნაციონალური ოპტიმიზმი უმწვავეს კრიზისს განიცდიდა. სწორედ ამ წლებში დაიწერა სამოციანელთა ჭედუხრელი პლედის დიდებული მედროშისა და ერთ-ერთი უკანასკნელი წარმომადგენლის — მოხიცი აკაკის ცნობილი ლექსი „ჩაფიქრება“, რომელიც აღსაესება ამ პოეტისაგან თითქმის წარმოუდგენელი უკიდურესი პესიმიზმით” (2, 109). შეუდარებლად უფრო მეტი ცხოველმყოფელი და ზოგჯერ ექსტაზამდე მისული ძალა, მეტი დღის შუქი და დრამატიზმი შემოვა გალაკტიონის ლირიკაში მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც მის შემოქმედებაში დაიწყება ე.წ. სიმბოლისტური ხანა.

გ.ტაბიძის 1908-1914 წლების ლექსების თავისებურება არ ამოიწურება რომანტიკული ტრადიციის ზოგი ასპექტის აღორძინებით. ეს პერიოდი წმინდა ნეორომანიზმით არ იფარგლება. აშკარაა აგრეთვე გადახრა ნეორომანიზმისაგან „ახალი პოეზიისაკენ“, თავს იჩენს მრავალი სიახლე, მათ შორის სიმბოლიზმისა და ესთეტიზმის გამოძახილი, ფორმის კულტისა და არსებული პოეტური ნორმის დეკანონიზაციის მისწრაფება და სხვ. ამ სიახლეს თანამედროვენი განსაკუთრებულად გრძნობდნენ. დამახასიათებელია 1911 წელს გ.ჭუმბურიძის მიერ ახალგაზრდა პოეტთა შემოქმედებისადმი მიძღვნილი წერილის სათაური — „უკანასკნელი წლების სიმბოლიზმი“, რომელშიც აღნიშნულია, რომ „მგოსნები უფრო ხშირად იმპრესიონულად წერენ” (სახალხო გაზეთი, 1911, 3 მაისი).

ახალგაზრდა გალაკტიონის ლიტერატურულ ინტერესთა არეში სიმბოლისტების შემოჭრაზე მეტყველებს მის მიერ 1912 წლის იანვარს დაწერილი ნაშრომი „სიმბოლიზმი უცხო და ქართულ პოეზიაში” (21, 154). აქ თეორიულად უარყოფილია სიმბოლიზმი, მათ შორის ისეთი პოეტიკა, როგორიცაა „ველური სიზმრები”, „მტრედისფერი მოწყენილობა”, ახალი ტიპის გენეტიური მეტაფორები — „ყვითელი ისრები სიბრალულისა”, „მათრახები მოგონებისა” და ა.შ. მაგრამ სულ მალე შემოქმედებითი პრაქტიკა დაუპირისპირდება სიმბოლიზმისა თუ იმპრესიონიზმისადმი უარყოფით დამოკიდებულებას. ის, რასაც გა-

ლაკტიონი ნაშრომში უარყოფდა, თანდათან ორგანულად გადა-
დის ცალკეულ ლირიკულ ტექსტებში: „ლამის სიცილი“ („ხალხ-
ბი ირევა...“), „წიგნი ცის და დედამიწის“ („შავი წიგნი“),
„კმუნვარება მომავლის ჩრდილის“ („მიმღერე რამე“), „ველთა
ზღაპარი“, „ვერცხლის საბანი“ („მე და ღამე“) „ფიქრთა ოკეა-
ნე“, „სიჩუმის იდუმალი მესმის ენა“, „უკმარობის ნიაღვარი“,
„ცეცხლის ტბა“ („გურიის მთები“).

ნეორომანტიზმის გარღვევის პირველი მცდელობა ახალი ეს-
თეტიკური ორიენტირების ძიებისას იყო ეურნალი „ფასკუნჯი“
(1909), რომელშიც დიდი ადგილი დაეთმო სიმბოლისტურ კონ-
ტექსტთან გაიგივებულ ედგარ პოუს (ანუ როგორც მაშინ ამ-
ბობდნენ - „პოეს“). უფრო თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა ახალი
ლიტერატურული გეზის მოთხოვნა 1913-ის 19 მაისს გამოსულ
ეურნალში „ოქროს ვერძი“, რომელშიც თანამშრომლობდნენ
გ.ტაბიძე, პ.იაშვილი, ნ.ლორთქიფანიძე, ტ.ტაბიძე, ალ.აბაშელი,
ს.შანშიაშვილი, ი.გრიშაშვილი, შ. დადიანი, ს.კლდიაშვილი და
სხვ. ამ ეურნალის მეთაურ წერილში ცხადად ჩანს ლიტერა-
ტურის უშუალო წარსულთან გამიჯვნისა და ახალი სახის ლი-
ტერატურის აუცილებლობის მოთხოვნა: „ჩვენ არ შეგვიძლია
გაწუმდეთ, როდესაც ვხედავთ, რომ ქვეყანა თანდათან სცილ-
დება ხელოვნებას. მთელი მისი გრძნობა-გონება საზოგადოებრივ
კითხვებს შეუბოჭავს და იმათ იქით მისთვის თითქმის ყველა-
ფერი ზედმეტია“. ეურნალში იგრძნობა საუკუნეთა მიჯნის ნეო-
რომანტიზმის დაძლევის მაუწყებელი სიმპტომები, ისმის ახალი
სახელები: ვაგნერი, ოსკარ უაილდი, ვილჰელმ დე ლილ ადანი,
იგორ სევერიანინი, კონსტანტინე ბალმონტი, ანდრეი ბელი;
პროგრამირებულია ესთეტიზმი. როგორც ამ ეურნალის იერსა-
ხეს, ასევე ქართულ პოეზიაში შექმნილ ვითარებას (გეზს თვი-
სებრივი განახლებისაკენ) თავისებურად ასახავს მესამე ნომერში
გრიგოლ რობაქიძის წერილი რედაქციისადმი: „საქარველოს რე-
ნესანსი უკვე დაიწყო, წარმოვთქვი ერთხელ და ამ სიტყვის სი-
მართლეს დღითი დღე სულ უფრო ვგრძნობ. მაგრამ რენესანსი
იგი ჯერ კიდევ ქაოსისა და ფორმის ბრძოლაში აშკარავდება

და კიდევ ბევრი დროა საჭირო, რომ ფორმამ სავსებით სძლიოს ქაოსს”.

არა მხოლოდ გალაკტიონ ტაბიძის პირველი პერიოდის ლირიკის, არამედ იმ დროის ქართულ პოეზიაში მიმდინარე პროცესების თავისებურების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი და ნოვატორულ ძიებათა მძლავრი ბიძგის მიმცემი ფაქტორია ბალმონტიზმი (კონსტანტინე ბალმონტის ლირიკიდან მიღებული იმპულსი). ბალმონტიზმის ნიადაგზე შექმნილი ლექსებისათვის (ისინი უმეტესწილად ბესიკური და 16-მარცვლიანი საზომებითაა დაწერილი) დამახასიათებელია ამღერებული, ნარნარა და მონოტონური მელოდოზრობა, და შესაბამისად — ალიტერაციების სიხშირე, ერთგვაროვან მორფოლოგიურ ერთეულთა გამეორება, შინაგანი რითმების სიჭარბე და სხვ.

იმ გარემოებაში, რომ ქართული ლექსის განვითარებაში ეგზომ დიდი როლი ითამაშა გარედან მიღებულმა სტიმულმა და თანაც არც თუ ისე დიდი პოეტის მხრიდან, არ უნდა შეგვაცბუნოს. ეროვნულ სინამდვილეში ყოველი თვისებრივად ახალი უღელტეხილი კულტურული სინთეზის შედეგია. უდაოა ისიც, რომ კლასიკოსების წინამორბედები გიგანტები იშვიათად არიან. დანტეს წინ უძღვის გვინიჩელი, პუშკინს — დერჟავინი. ბოდლერი არ იქნებოდა ბოდლერი, რომ არა ედგარ პოუ — ხარისხით გაცილებით მასზე ნაკლები პოეტი. თომას ელიოტის სიახლის მრავალ ნიშანს არც თუ პირველხარისხოვანი პოეტები განსაზღვრავენ. თ.ს.ელიოტი თავის ესსეში „საუბარი დანტეზე“ აღნიშნავს, რომ მისი შემოქმედებითი მრწამსის ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლი ითამაშა ეიულ ლაფორგმა: „ეიულ ლაფორგი იყო პირველი, ვისგანაც ვისწავლე წერა და გავიზარე ჩემი პოეტური შესაძლებლობები. . . პოეტი, რომელსაც შეუძლია ასეთი სამსახური გაუწიოს ახალგაზრდა მწერალს, სულაც არაა აუცილებელი დიდი შემოქმედი იყოს” (35, 111). არც ბალმონტია განსაკუთრებული რანგის ხელოვანი და არც ქართული ბალმონტიზმის დამწყობი პოეტები (ა.აბაშელი, შანშიაშვილი) არიან ბალმონტზე დიდი პოეტები. მაგრამ ხელოვნებას თავისი კა-

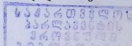
ნონები აქვს.

საგულისხმოა, რომ პირველ ხანებში ბალმონტმა თავის ნამემამულეებზეც გამოგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. დიდხანს არავის ეპარებოდა ექვი, რომ მისი სახით რუსულ პოეზიას ახალი კლასიკოსი, პუშკინზე და ლერმონტოვზე არა ნაკლები ლირიკოსი მოევიდნა. ამ საერთო განწყობას გამოხატავდა ვალერი ბრიუსოვი, როდესაც წერდა: „ლეჟის ხელოვნებაში ბალმონტის ტოლფასი რუსულ პოეზიაში არ ყოფილა. ადრე შეგვეძლო გვეფიქრა, რომ ფეტის ჰანგებში რუსულმა ლექსმა თავის გამჭვირვალებას, ჰაეროვნებას მიაღწია. მაგრამ იქ, სადაც ადრე ზღვარი გვესახებოდა, ბალმონტმა უსაზღვროება აღმოაჩინა. თვით ისეთი თითქოსდა მიუწევდომელი ნიმუში ამღერებულ იქნა, როგორცაა ლერმონტოვის „ცის ოკეანეზე“. გაფერმკრთალდა ბალმონტის საუკეთესო სიმღერების შემდეგ“.

ასე რომ ბალმონტის მელოდიური ლექსის მძლავრი ზეგავლენა იმ დროის ქართულ ლირიკაზე და შესაბამისად გ.ტაბიძის, ი.გრიშაშვილის, ს.აბაშელის, შ.შანშიაშვილის და სხვათა ლექსებში საერთო ადგილების გაჩენა სავსებით ბუნებრივია.

ბალმონტიზმის ინსპირატორები ა. აბაშელი და ს.შანშიაშვილი იყვნენ. ა.აბაშელის „შავი აჩრდილი“, „ცეცხლი“, „გაწყდა სიმი“ (ყველა 1909) ბალმონტისებური სტილის დამკვიდრების პირველ ნიუშთა რიცხვს განეკუთვნება. ბალმონტის მელოდიური სტილი 1910 წელს ა.აბაშელმა რუსულადაც მოსინჯა არაერთ ლექსში. მაგ.: Гребень горный будто дремлет, Стону выюги он не внемлет, Монотонно, непрерывно В струях звонких дождь течет. შდრ. ბალმონტის Все они так сладко дремлют, Безучастно столам внемлют И с спокойствием приемлют Чары ясных светлых снов, монотонный грустный стих, აგრეთვე აბაშელის კრებულის სათაური „მზის სიცილი“ და ბალმონტის „Будем как солнце“.

ბალმონტიზმის ქართული ვარიაციის სიახლის ეფექტი დიდი იყო: „წელს გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე ნიჭიერი პოეტი ს.აბაშელი. მისმა პირველმა ლექსმა „შავი აჩრდილი“ საერთო



ყურადღება დაიმსახურა. სწრაფად გაჩნდნენ მიმბაძველები” (ნა-
რი — „ბუნება პოეზიაში“, თეატრი და ცხოვრება, 1909). ა.შ.შანსა
შიაშვილის ადრინდელი ლექსები და პოემები ასევე აღბეჭდი-
ლია ბალმონტის ზეგავლენით. ეს ჩანს გრძელი საზომებისა და
მილოდიზმისაკენ მისწრაფებაშიც:

ნანას უმღერს ნაძვს ნიაგი უთვისტომოს,
სულით ობოლს.
ჩუ, საბრალოდ ვილაც კენესის.... ვისი ხმაა?
ვინა ჰგოდებს?
ცოდვას აწ ვინ ინანიებს? ვის რა სტანჯავს,
რა აშფოთებს?

ს.შანშიაშვილი ამასთანავე ბალმონტის ერთ-ერთი პირველი
მთარგმნელთაგანია („დღეს მე მსურს“, ფასკუნჯი, 1909). ბალ-
მონტის ზეგავლენის გამო ანონიმი კრიტიკოსი წერდა: „თუ
ა.შანშიაშვილი, რომელშიც მე სერიოზულ პოეტურ ნიჭსა ვხე-
დავ, ბალმონტისა და სოლოგუბის გავლენამ დაემორჩილა,
შორს ვერ წავა“ (დროება, № 48, 1910 წ.).

ბალმონტიზმი ქართულ ლირიკაში ნეორომანტიკული მატ-
რიცების დაძლევისა და პროსოდიული ძიებების თვალსაჩინო
ფაქტორად იქცა. ქართულ ლექსში შემოჭრილი ეს ახალი ნიავ-
ქარი უაღრესად თავისებურად მიიღო იოსებ გრიშაშვილმა.
მუსიკალური ეფექტებით აღსავსე ბალმონტისეულმა ლექსმაც
უბიძგა ი.გრიშაშვილს (საგულისხმოა ა.აბაშელის ბალმონტისე-
ბური ტაეპის — „გაწყდა სიმი, გლოვის ჰიმინი კენესით მოწყდა
ხმას მშობლიურს“ 1909 — რემინისცენცია გრიშაშვილის ლექ-
სში — „გაწყდა სიმი, გატყდა ჩანგი, დაიკარგა ოქროს წკირა“,
1911) ბესიკის, საიათნოვასა და მუხამბაზების ტრადიციისაკენ.

ბალმონტიზმი ასევე მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს გა-
ლაკტიონის პირველი პერიოდის ლირიკის თავისებურებას, განა-
პირობებს როგორც გრძელი, ასევე მოკლე და ჰეტერომეტრული
საზომებიანი მელოდიური ლექსების დამკვიდრებას და, რაც მთა-

ვარია, მისი პოეტური ხელოვნების გარკვეული პრინციპების ჩამოყალიბებას. ბალმონტისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება გალაკტიონს ბოლომდე შერჩა; ერთ თავის გვიანდელ ჩანაწერში გოტიესა და ვერლენის გვერდით მოიხსენიებს: „არ შეიძლება უარყო მომაჯადოებელი სილამაზე ტეოფილ გოტიეს პლასტიკური ლექსების, არ შეიძლება უარყო ვერლენის ნაზი და მძლავრი მუსიკალური აკორდები, რომლებიც გადმოგვცემენ პოეტის ნისლიან, გაურკვეველ ემოციებს, და ბოლოს, ბალმონტის პოეტური სიტყვის გადამღერების, მრისხანების, სინაზის ჟღერა“ (20, 572). იმავე ხანებში უნდა იყოს დაწერილი ლექსი „ბალმონტს“:

შენ ლაჟვარდისკენ მონახე გზები,
შენ ჩაისუნთქე ხალისით ზეცა;
გრიგალებს, ქარებს ემიზეზები,
ქაოსმა თმები გადაგიკეცა.
მზის სიდიადით თვრებოდი, გულო,
გაოქროვებდა მთვარის მაგია;
სხვას ატყვევებდი და ტყვევდებოდი,
ოცნება შენი ამხანაგია.

ბალმონტიზმი როგორც ლიტერატურული ცხოვრების თვალაჩინო ფაქტორი შეუმჩნეველი ვერ დარჩებოდა. აკაკი პაპავა წერილში „ჩვენი ახალგაზრდა პოეტები და იმპრესიონისტული მეთოდები“ (რომელსაც ეპიგრაფად აქვს ბალმონტის ტაეპი — *Влага только на мгновение может на лотос прильнуть*) აღნიშნავდა: „შანშიაშვილთან ერთად ამ მიმართულების, იმპრესიონიზმისა და კერძოდ — ბალმონტის გავლენა ემჩნევა ბატონებს გრიშაშვილს, იასამანს, აბაშელს, ტაბიძეს და სხვ.“

გალაკტიონის ლირიკაში ბალმონტის „პოეტური სიტყვის გადამღერების, მრისხანების, სინაზის ჟღერის“ პირველი გამოძახილთაგანია „კოხიდადა“ (1909), „სასაფლაოზე“, „გაზაფხულის ღამე“ (1910), ხოლო შედარებით გვიანდელ ნიმუშთაგან

ამავე მონოტონური „სინაზის ქლერის“ მსგავსი ხმა ისმის ლექსში „მე და ლამე“ (1913).

ბალმონტმა მანამდე არნახული ასპარეზი დაუთმო გრძელ საზომებს, რომლებიც მის მიერ გამოყენებულ საზომთა 50%-ს შეადგენენ (პუშკინთან იგივე მაჩვენებელი უდრის 27-ს, ტიუტჩევთან – 12-ს). ეს საზომები მან მელოდიური ინტონაციის გამძაფრებისათვის გამოიყენა. ამ მხრივ შთაგონებას პოულობდა სუინბერნის, პოუს, ტენისონის, აღმოსავლეთის პოეტთა ლექსში. ამ ინტერესმაც მიიყვანა მოგვიანებით „ვეფხისტყაოსანთან“.

ბალმონტიზმმა დიდად შეუწყო ხელი ქართული ლექსის საზომთა რეპერტუარის გადახალისებას, წინა თაობის მიერ თითქმის უგულვებელყოფილი გრძელი შაირის რეაბილიტაციასა და სხვა გრძელ საზომთა ხვედრითი წილის ზრდას, თუმცა როგორც გრძელი საზომების, ასევე ინტენსიური მელოდიზმის დამკვიდრებაში გასათვალისწინებელია აგრეთვე ბალმონტის მუსიკალური გადამღერების ერთ-ერთი მთავარი ინსპირატორის ედგარ პოუს „ყორნის“ და „ზარების“ როლი, ფსოლოგუბის ლირიკა და სხვ. რაც არა ნაკლებ საგულისხმოა, გარკვეულ ეტაპზე ბალმონტიზმი იყო ის პირველი ფაქტორი (მაღე ამას ვერლენიდან და სხვა სიმბოლისტებიდან მიეღებული სტიმულიც დაემატა), რამაც ბიძგი მისცა XIX საუკუნის დამლევისა და XX საუკუნის ახალი ევროპული პოეზიის ტიპოლოგიურად ანალოგიური თუ მონათესავე ტრადიციების გამოზიდვას ქართული ლექსის მდიდარი საგანძურიდან და მათ ჩაყენებას გალაკტიონისა და მისი თაობის მხატვრული ამოცანების სამსახურში.

უპირველესად ბალმონტისა და რამდენადმე ფსოლოგუბიდან და ედგარ პოუდან მიღებული სტიმულით აიხსნება არაერთი ძვრა ქართული ლექსის მხატვრული სახეებისა და მელოდიკის სფეროში, მათ შორის 16-მარცვლიანი საზომებისა და ორტაეპიანი სტროფების აღორძინება და საერთოდ ინტერესის განახლება რომანტიზმამდელი (ბესიკისა და ალ.ჭავჭავაძის ხანის) ლირიკისადმი.

ბალმონტმა ბიძგი მისცა გალაკტიონის ლექსში „სიტყვის

გადამღერებას”, მუსიკალური ეფექტების ძიებას:



Если горные вершины развернутся предо мной,
В снежном царстве я застыну под серебряной луной.
მთვარით ნაფენს არემარე ვერ იცილებს ვერცხლის საბანს,
სიო არხევს და ატოვებს ჩემს სარკმლის წინ იასამანს.

ბალმონტიზმმა ხელი შეუწყო ძიებებს ევფონიის სფერო-ში, ალიტერაციებისა და შინაგანი რითმების აქტუალიზაციას, სტროფის ფარგლებში საზომთა მონაცვლეობას და სხვ. შდრ.:

Чуждый чистым чарам счастья
Челн томленья, челн тревог.
ვის უნახავს შავი წიგნი, წიგნი წითელ ასოებით,
დაწერილი სისხლის წვეთით, დაწერილი სასოებით?
Как живые изваянья в искрах лунного сиянья,
Чуть трепещут очертанья сосен елей и берез.
როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში.

ბალმონტის ლირიკით არის გაპირობებული გალაკტიონის, აბაშელის, გრიშაშვილის და სხვა პოეტთა ლექსებში ისეთი იშვიათი კომპოზიციური ფორმა, როგორცაა კიბური განმეორება, რომელსაც რუსულ პოეზიაში ყველაზე ხშირად ბალმონტი მიმართავდა (60, 520). განსაკუთრებით ცნობილი იყო ამ მხრივ ბალმონტის ეს ლექსი:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня.
Я на башню всходил и дрожали ступени
И дрожали ступени под ногой у меня.

ქართული ბალმონტიზმის დასაწყისისთანავე ეს ლექსი ითარ-

გმნა რ.ბებიაშვილის მიერ („ბალმონტიდან. ვუძღვნი ს.აბაშელს“ მთარგმნელმა იცის, ვის მიუძღნას ბალმონტის თარგმანი).

შორს იტაცებდა ჩემს ოცნებას მიმჭრალი ჩრდილი,
მიმჭრალი ჩრდილი მიმჭრალი დღით ძალმილეული,
კოშკზე ვიღოდი და მის კიბე მთლად ირჟოდა,
მთლად ირჟოდა ჩემს ფერხთაგან დამძიმებული.

ოდნავ მოგვიანებით ეს ლექსი სანდრო შანშიაშვილმა და პაოლო იაშვილმაც თარგმნეს.

კიბურმა გამეორებამ ლამის ერთგვარი „ეპიდემიის“ სახე მიიღო. ეს იყო ფორმის განახლებისაკენ სწრაფვის ერთ-ერთი მკვეთრი გამოვლინება. ალექსანდრე აბაშელისა და სხვების კვალად, კიბური განმეორება თანამიმდევრულად არის გამოყენებული იოსებ გრიშაშვილის არაერთ ლექსში, თანაც უფრო ხშირად, ვიდრე გალაკტიონთან.

გ.ტაბიძემ ეს ხერხი პირველად გამოიყენა ლექსებში „შემოდგომა“ (1911), „რა ვქნა“ (1912), „შორეულს“ (1913). განსაკუთრებით ხშირია ეს სტილისტური ფიგურა ლექსში „ქალწულის ოცნება“:

ამ დროს სარკმელს დაყრდნობილი მშვენიერი ქალწული
სდგას,
სდგას, ოცნებობს და სიფრთხილით უდარაჯებს ლამის
სუნთქვას,
ლამის სუნთქვით გაქლენთილი ზამბახების გუნდი მღერის,
მწუხარი სდგას კვლავ ქალწული, კვლავ დარაჯობს
ვარსკვლავთა კვალს,
ვარსკვლავთა კვალს ნისლი უელის და ცრემლები
ქალწულის თვალს.

თანდათან ეს ხერხი გალაკტიონის პირველი პერიოდის არაერთი ლექსის დამახასიათებლ თვისებად იქცა, თუმცა არა მთელი



ტექსტის მანძილზე, არამედ ცალკეულ სეგმენტებში.

ბალმონტის სტილს ჩვეულებრივ იმპრესიონიზმს უკავშირებენ. იმპრესიონიზმის ერთ-ერთი მთავარი პუნქტი — წამიერ შთაბეჭდილებათა აღბეჭდვა ბალმონტისეული სტილის ლექსთა თავისებურებათაგანია. ამ გაგებით „იმპრესონისტულია“ გ. ტაბიძის პირველი პერიოდის არაერთი ლექსი. მაგრამ ისიც უდაოა, რომ ამ „იმპრესიონისტულ“ სტილს გალაკტიონმა არაერთ ლექსში ბალმონტისაგან სრულიად განსხვავებული ფუნქციაც დააკისრა, კერძოდ, სიმბოლისტური უხილავის, ზერეალურის გაცხადების ამოცანა. ეს ამოცანა არც ბალმონტისათვის იყო მთლიანად უცხო, მაგრამ ის მაინც არ იყო „ფრანგული“ ტიპის პოეტი; მიაჩნდა, რომ ყოველივე, რაც გენიალურია XIX საუკუნის სიმბოლისტურ პოეზიაში, რამოდენიმე გამონაკლისის გარდა, შექმნილია ინგლისელების, ამერიკელების, სკანდინავების, გერმანელების და არა ფრანგების მიერ.

„უხილავის“, „არამქვეყნიური ლანდის“, იდეალის მოტივი, ანუ სიმბოლისტური ესთეტიკისა და პოეტური პრაქტიკის საკვანძო სიტყვების დეკლარირება და მათი აქცენტირება სათაურებში გამოტანის გზით ერთობ თვალსაჩინოა გალაკტიონის პირველ კრებულში. ამ საკვანძო სიმბოლისტური სიტყვების „აკვიატება“ სიმბოლიზმის პროგრამული პოეტიკისაკენ სწრაფვაზე მეტყველებს.

სიმბოლიზმსა და პოსტ-სიმბოლიზმში ერთობ ხშირია დისტანცირება ჩვეულებრივი ლოგიკისაგან, განელებულია პოეტური ტექსტის აგების რაციონალური პრინციპი და ასპარეზი ეთმობა მინიშნებათა და მოვლენათა გაუცხოების პოეტიკას, ნაკლებად იჩენს თავს მატერიალური პლანით, თუნდაც რომანტიული ბუნებით ტკბობისა და აღტაცების მოტივი, რაც ეგზომ თვალსაჩინოა გალაკტიონის ლექსებში. მათში დეკლარაციული ნაწილი (უხილავის მოტივი) სიმბოლისტურია, ხოლო პოეტიკა არსებითად „იმპრესიონისტულია“ და არა სიმბოლისტური. დეკლარაციისა და რეალიზების დაცილება არაა იშვიათი რამ ლიტერატურის ისტორიაში.

ამგვარი ლექსების მთავარი ესთეტიკური თავისებურებაა სი-
ნამდვილის, უპირველესად – ბუნების არა ბაროკალურად დაძა-
ბული ან რომანტიკულად ეგზალტირებული, არამედ მშვიდი
ჰარმონიული აღქმა. ჰარმონიის გამოვლინებაა თანდათანობით
გადასვლა ერთი ფრაზიდან მეორეზე, სიტყვათა ფორმების მო-
ღულაციები, განმეორებათა ვარიაციები, კონტრასტების, მოუ-
ლოდნელი გადასვლების უარყოფა და სხვ. ასე, ლექსში „სიჩუ-
მის ანგელოსი“ „ეძინებათ, ეძინებათ, დაიძინე“ ათჯერ მეორდება.
ჰარმონიის განცდას ხელს უწყობს საზღვრულთა წინ „ორმაგი
და სამმაგი ეპითეტები“ (2, 111), მორფოლოგიურად ერთგვარო-
ვანი ერთეულების გამოყენება და სხვ.

განსაკუთრებული მელოდიურობა, რაც გაპირობებული იყო
ბალმონტიზმის სტიმულით და გამეორებათა სხვადასხვა ხერხით
ვლინდება, „უხილავის“ სიმბოლისტური მოტივი, რითმის სრულ-
ყოფისაკენ სწრაფვა და სხვ., იმ საწყისთაგანია, რომლებიც საგ-
რძნობლად განასხვავებენ პოეტის ლექსებს 1900-იანი წლების
ჭარბული ლირიკის ნეორომანტიზმის სხვადასხვა დინებებისაგან.

მისწრაფება მელოდიური ლექსისადმი სათაურებშიც ჩანს:
„სერენადა“, „მუსიკა“, „მიმღერე რამე“, „მგზავრის სიმღერა“,
„რომანსი“, „კანტანტა“. სალექსო საზომთაგან სასიმღერო ინტო-
ნაციის მიზნებისათვის განსაკუთრებით ხშირად გრძელი საზომები
(14 და 16 მარცვლიანი) გამოიყენება. ასეთ ლექსებში იშვიათად
შევხვდებით სენტენციებს, მსჯელობისაკენ მისწრაფებას. მელოდი-
ურობა დასახულია ემოციური ზემოქმედების უმთავრეს საშუა-
ლებად:

მღუმარე ტბის ლალ სივრცეზე ნისლად იდგა ეს სიმღერა
და ტოკავდა ზღვის ქალწულთა მოხიბლული გულის ძგერა.
მწველი იყო ეს სიმღერა, ვით შუადღის ბრწყინვალება,
სადაც გრძნობა გზას პოულობს, სადაც ცეცხლი იმალება.
და ისმოდა ეს სიმღერა და ღვიოდა თვით ამ ხმაში
და ნარნარად იკაფავდა გზას უსაზღვრო ქვეყანაში.
(„მუსიკა“, 1914).



თუ გრძელი საზომებით დაწერილ ლექსებში განმეორებანი (სიტყვების, ფრაზების, ბგერების, შიდა რითმების და ა.შ.), განუპრინციპი ამღერებისა ხშირად ქარბად ჰიპერტროფირებულია (ამ მხრივ ბევრი საერთოა გალაკტიონ ტაბიძისა და იოსებ გრიშაშვილის ბალმონტიზმის ხანის ლექსებს შორის), განმეორების იგივე პრინციპი საშუალო და მოკლე საზომებით დაწერილ ლექსებში (მათში ვეფონიის შემქმნელ სხვადასხვა საშუალებათა ტევადობის სიმცირის გამო), როგორც წესი, ზომიერების ფარგლებშია და სათანადო ეფექტსაც ქმნის:

და დიდხანს, დიდხანს ვისმენდი გუგუნს,
და დიდხანს, დიდხანს ზარი ჰგოდებდა. . .
მაგრამ ამაოდ მოვუწოდებდი
მათ, ვინც ამაოდ მომიწოდებდა. . .
(„ორი ზარი“).

წუხელი ღამით ქარი დაჰქროდა
და დიდხანს, დიდხანს არ დამეძინა;
მე მქონდა ბინა, თავშესაფარი,
მაგრამ ქარიშხალს არ ჰქონდა ბინა.
(„წუხელი ღამით“).

შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე შეთვისებული პრინციპი განმეორების ხერხის გამოყენებისა მუსიკალური ინსტრუმენტირების, ტონალობათა და ფერთა ინტენსიურობის დანაწილების ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებად ბოლომდე გაჰყვება გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკას. გრიგოლ რობაქიძე თავის წერილში „გალაკტიონ ტაბიძე და მისი „ქებათა ქება ნიკორწმინდას,“ მართებულად აღნიშნავს: „როგორც ნამდვილ მგოსანს მასაც საკუთარი მელოდია აქვს: გალაკტიონური. მისი მთავარი ხერხი აქ: განმეორებაა. განმეორება სიტყვისა, თუ თქმის. განმეორება მოსწრებული, მოხდენილი“.

გ.ტაბიძის პირველი პერიოდის ლექსის მელოდიურობას და მის ელემენტარულ ემოციურ შეფერილობას ნაკლებად

აქვს რაიმე საერთო ხალხურ სიმღერასთან. მოკლე საზომებით დაწერილი რამოდენიმე ლექსი შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ლიტერატურულ ტრადიციასთან დაკავშირებულ და საფორტეპიანო მუსიკაზე ორიენტირებულ რომანსებს:

მთის მწვერვალებს მთის მწვერვალებს
მთის არწივი უგზნებს თვალებს,
შესტირის და შევალალებს.

მთის მწვერვალებს სხივი ანთებს
და მის კალთებს და მათ კალთებს
აელვარებს, აქათქათებს.

(„კენესა“).

მომიჯნავე რითმით გაწყობილი ეს სამტაეპიანი სტროფები პირდაპირ ან გაშუალებულად იმ დროის ევროპულ ლირიკაში სტროფიკის გამრავალფეროვნების პროცესისა და ჯვარედინა რითმის ჰეგემონიის შერყევის ერთ-ერთი გამოვლინებაა. შდრ., შესაბამისად, ვერლენისა და ბალმონტის სამტაეპიანი და ერთ რითმაზე გაწყობილი სტროფები:

Mon coer est gros comme la mer
Pour avoir quitte l'etre cher,
Gros comme elle et comme elle amer.

Она одна, она одна
Для всех влюбленных нам дана,
Непобедимая луна.

„მუსიკა“ გალაკტიონის ადრინდელ ლექსებში მეტწილად მონოტონური მელოდიზმის სახით ვლინდება. ეს პროცესი „იმპრესიონიზმის“ დანერგვა და დიდაქტიზმისა და „რიტორიკის“ დათრგუნვისაკენ სწრაფვაა.

მელოდიზმის ტენდენციამ განაპირობა როგორც იმ დროის



ევროპულ პოეზიაში, ასევე გალაკტიონის ლირიკაში მონორიმული სტროფებითა და ლექსებით გატაცება. მონორიმული ლექსები პოეტის პირველი პერიოდის ლირიკის ერთ-ერთი სიახლეთაგანია. მთლიანად ერთ რითმაზეა გაწყობილი რომანსული წყობის ლექსი „არ მშორდება სევდა მწარე“:

არ მშორდება სევდა მწარე,
 შავ ფიქრს ველარ გავეყარე. . .
 ოჰ! რად, რისთვის გამეყარე?

ადრინდელ ლექსებში სასიმღერო ინტონაცია, აკუსტიკური ზემოქმედების ძიება, ენობრივი ქსოველის შეფერადება სიტყვის „მუსიკით“ ყველაზე ნაკლებად ათმარცვლიანი საზომით დაწერილ ლექსებში მქლავნდება. ეს საზომი უმეტესწილად დრამატული მონოლოგისათვის გამოიყენება:

გზაჯვარედინზე შავი დემონი
 წინ გადამიდგა მე ქალის სახით.
 „ოჰ! მებრალეები, მან მითხრა, რადგან
 გზას ვერ გაიპობ ვაი-ვაგლახით!“

საგულისხმოა, რომ უფრო ხშირად სწორედ ამ საზომის ფარგლებში იჩენს თავს „მუსიკის“ გაგება არა ალიტერაციებითა და შინაგანი რითმებით მიღწეულ ჭარბ აკორდულ მელოდიურობად, სიტყვების გადამღერებად, არამედ სიტყვათა აზრობრივი მხარის დაყრუებად, სუგესტირებად, რაციონალურად გამოუთქმელ შინაარსზე მინიშნებად. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს „ქართ დატირებული“ (1914):

ქართ დატირებული, უნუგემოდ შთენილი,
 მიფრინავდა ფოთოლი, ხიდან გადმოცვენილი.
 და სტიროდა მიდამო, იძრცვენებოდა ტყეები,
 და სცურავდნენ, სცურავდნენ ღრუბელთ სიშორეები.
 შემდეგ თოვლი მოვიდა და ვით სულს მოტივტივეს

შევაჩვიე სიცივე ჩემი გულის სიცივეს.

ეხლა ... თოვლში ჩაფლული, უნუგემოდ მთენილია
იყინება ფოთოლი, ჯვლად ჩამოცვენილი.



პირველი პერიოდის ლირიკაში ნეორომანტიზმის „საერთო ადგილებთან“ (ბუნებისა და სასაფლაოთა თემები, პოეტი და ბრბო, სულიერი მარტოობა და სხვ.) ერთად თავს იჩენს სრულიად ახალი საწყისები. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია „გეტერა“, რომელიც ეხმიანება პოსტ-სიმბოლისტური ლიტერატურის დიდ ინტერესს ვნებისდმი (ამ სიტყვის წარმართული, ანტიკური გაებით), ანუ იმ საწყისისადმი, რომლისადმი ნეორომანტიზმი, რომანტიზმის კვალად, გულგრილი იყო.

„გეტერას“ სახით გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში შემოდის ახალი ხელოვნების მიერ სანქცირებული ვნების, ეროსის თემა, რაც როგორც სახვით ხელოვნებაში, ასევე ლიტერატურაში ხშირად ცეკვის მოტივს უკავშირდებოდა. შემთხვევითი არაა ცეკვის მოტივი გრიშაშვილთან, იაშვილთან. ამასთანავე, ოსკარ უაილდის სალომესავით მოცეკვავე ჰეტერას თემის გადაწყვეტისას გალაკტიონი თავს აღწევს ვნების თემის სტერეოტიპულ გააზრებას (ვნება როგორც ირრაციონალური სტიქია და სხვ.). „ჰეტერა“ პოეტის პირველი კრებულში ერთ-ერთი საინტერესო ქმნილებათაგანია, რომელიც ბევრს არ აგებს თვით „არტისტული ყვავილების“ ფონზე.

გალაკტიონის პირველ კრებულში გამოვლენილ თვისებრივ სიახლეს თანამედროვენი როგორც იმპრესიონიზმს, ასევე სიმბოლიზმს უკავშირებდნენ. გ.ჭუმბურიძე 1911 წლის ზემოდამოწმებულ წერილში აღნიშნავდა: „დღევანდელს ჩვენს მწერლობაშიც დაიბადა ახალი მიმართულება. ეს არის სიმბოლიზმი“. ამ დროს კითხულობს გრიგოლ რობაქიძე ლექციას „სიმბოლიზმისა და დეკადენტობის წარმოშობა“ („თეატრი და ცხოვრება“, 1910, № 12).

ახალი მოვლენები (ესთეტიზმისაკენ სწრაფვა, უარის თქმა „უტილიტარულ“ თუ დიდაქტიკურ ამოცანებზე, ფორმის კულ-



ტი, სიმბოლისტური და არატრადიციული მოტივების აქლერება და სხვ.), რასაც გალაკტიონის თანამედროვენი სინონიმური გაუგებებით სიმბოლიზმსა და იმპრესიონიზმს უწოდებდნენ, ანუ ნეორომანტიზმის მიხლოვება ახალ ესთეტიკურ ფაზასთან, გტაბიძის პირველი კრებულის ნოვატორული მხარეებია, უმნიშვნელოვანესი ფაქტორებია ქართული პოეტური ანსაბლის გადახალისების გზაზე. ამ ამოცანის გადაჭრა აუცილებელი იყო, რამეთუ, როგორც თ.ს.ელიოტი აღნიშნავს თავის ესეში „პოეზიის დანიშნულება და კრიტიკის დანიშნულება“, საუკუნეში სულ ცოტა ერთხელ აუცილებელია ლიტერატურული მემკვიდრეობისადმი, ტრადიციისადმი, ჩამოყალიბებული ესთეტიკური ნორმებისადმი ახალი დამოკიდებულების დამყარება.

ახალი ორიენტირების გამოჩენა აჩქარებდა ამორტიზებული სისტემის რღვევას, ლიტერატურულ ღირებულებათა სკალაზე ახალი მაჩვენებლების გამოჩენას, არსებული სისტემის დეავტომატიზაციასა და ძირეულ გარდაქმნას. გალაკტიონის პირველი კრებული თავისებურად ირეკლავს ისეთ ვითარებას, როდესაც მიმდინარეობდა არა თუ აკაკის ხანის, არამედ ნეორომანტიკული პოეტური სისტემის რღვევა ახალი იმპულსების მიღებისა და ახალი ამოცანების გაცნობიერების შედეგად. ეს იყო გარდამავალი ხანისათვის დამახასიათებელი ვითარება, როდესაც ჩვეულებრივ „რომელიმე ერთი ტენდენცია განსაკუთრებულად გააქტიურდება ხოლმე“ (65, 57). 1910-იან წლებში მოხდა სიმბოლისტური და პოსტ-სიმბოლისტური გეზის გააქტიურება, რაც ბუნებრივია, ვინაიდან „კულტურულ და საერთოდ სემიოტიკურ აფეთქებათა ეამს ყველაზე განსხვავებულ, ძნელად მისაღებ, ანუ „გაუგებარ“ ტექსტებს მიმართავენ ხოლმე“ (65, 154), ბიძგს იძლევა „არასტადიალური, სიუჟეტური, თემატური, ჟანრული და ა.შ. მსგავსება, არამედ სხვაობა“ (65, 111). იმ დროის ევროპული ლიტერატურიდან და ხელოვნებიდან სიმბოლიზმი და პოსტ-სიმბოლიზმი ყველაზე მეტად განსხვავებული, ანუ განსაკუთრებულად მიმზიდველი მეტატექსტი იყო.

ამ მეტატექსტთან მიახლოების თვალსაზრისით გალაკტიონის

პირველ კვებულში იმ სიახლეთა გარდა, რაც თან მოჰყვა ბალ-
მონტიზმის ტალღას, ყურადღებას იქცევს აგრეთვე სიმბოლის-
ტური პოეზიის ზოგიერთ საკვანძო სიტყვების გამოყენების
ფაქტი. არაერთ ლექსში ისმის იმ დროის სიმბოლისტური პოე-
ტური კონტექსტის საერთო ადგილად ქცეული ის მოტივი,
რომლის თანახმად პოეტი ქურუმია, უხილავის იდუმალმეტყვე-
ლია. უკვე 1910 წელს დაწერილ ლექსში „პოეზია“ ლაპარაკია
„უკვდავების ნაზ ღვთაებაზე“, რომელიც არის „ჩვენს მიმჭრალ
ცხადზე უფრო წარმტაცი და მიმზიდველი“. პოეტი თავის თავს
„ხელოვნების ქურუმს“ უწოდებს: „ეამი გეძახის ხელოვნების სვე-
დიან ქურუმს“. შდრ. ადრინდელი ბრიუსოვის: Мы, как свя-
щеннослужители творим обряд. უკვე ადრინდელ ლექსებში
იჩენს თავს ხელოვნების დანიშნულების ახლებური გააზრება და
მიახლოება პანესთეტიზმის იდეასთან:

ხელოვნება მარგალიტს ჰგავს, მას ზღვა ფარავს შეუცვლელი,
მას იშვიათ თუ მისწვდება კაცის გული, კაცის ხელი.
(„ხელოვნება“).

ამ სახით თანდათან ჩნდება ნეორომანტიზმის დაისის მა-
უწყებელი სიმპტომები. ნეორომანტიკული ლირიკის საერთო
ადგილების ნაცვლად გ.ტაბიძის ლირიკაში სულ უფრო მეტად
ისმის ზერეალურის ძიების სიმბოლისტური მოტივი. უხილავის
ძიება მრავალი ლექსის ცენტრალური მოტივია: „ვეძებ უხილავს,
ვუცდი ვილაცას“ („სშირად ვიგონებ“, 1912). ამ მხრივ განსაკუთ-
რებით საგულისხმოა ლექსი „უხილავი“ (1912), რომელიც იმე-
ორებს იმ სიმბოლისტურ დებულებას, რომ

უხილავი ყველგან სუფევს, უხილავი ყველგან გეძებს,
უხილავი გაგახარებს, უხილავი აგაკენესებს.

სინამდვილე შეფარდებულია იდეალურთან, რეალურის მიღმა
ზერეალური, „მისტიური“ იმალება:

ო, თვალები! არ მინახავს მე თვალები უკეთესი,
მათში კვნესდა კაეშანი, მისტიური ცეცხლის შთესი,
მათში ფეთქდა უკვდავების უხილავთა ტალღათ კრება,
რაც არასდროს არ მოკვდება, რაც არასდროს არა კვდება!
(„უცხო მოგონება“, 1914).

ფარული რეალობის ძიების პრინციპის შესაბამისად, პოეტს ევლინება „ლანდი წმინდა, მოწყვნილი, ლანდი არა ქვეყნიერი, / ლანდი უცხო, შორეული“ („ლანდი – არა ქვეყნიური“ 1914), „სტიქიის რაღაც ძალა“, „რაღაც იღუმალი“ („მუსიკა“, 1914), „უკვდავების ნაზი ღვთაება“, რომელიც არის „ჩვენს მიმქრალ ცხადზე უფრო წარმტაცი და დიდებული“ („პოეზია“, 1910).

სიმბოლისტური კონტექსტიდან პოეტის ლექსებში შემოდის ხელოვანის, პოეტის როგორც დემიურგის მოტივი, რაც არსებითად განსხვავდება პოეტის როგორც წინასწარმეტყველისა და ერის წინამძღოლის იდეისაგან:

ო, უძლეველო დიდო წამო
შემოქმედების!
ეხლა ყველაფერს, ყველაფერს კვმნი
ახალი ღმერთი!
(„შემოქმედება“).

ლექსში „მარტო არა ხარ“ თავს იჩენს არა ნეორომანტიკული, არამედ სტილიალურად უფრო ახალი მოვლენა – პანესთეტიზმი. ხელოვნება გააზრებულია ერთგვარ სამოთხედ, ინდივიდუალური გადარჩენის საშუალებად:

ნუ დაღონდები. . . არსებობს მხარე,
სად თანაგრძნობა არსებობს შენტვის,
იქ დაუდგვარ, მეოცნებე სულს
ბინა ექნება მუდამ, ყოველთვის.

იქ მალღებოდა პეტრარკას სული,
იქ მუსიკობდა თვით დანტეს ქნარი. . .



სიმბოლისტური ესთეტიკის ცალკეული საკვანძო ფორმულები ზოგჯერ მოულოდნელად გამოკრთება ხოლმე ციციანთელას ნათებასავით: „და სიჩუმის იღუმალის მესმის ენა“ („გურიის მთები“).

ნეორომანტიზმის დაისის მოახლოების მაუწყებელია აგრეთვე სხვადასხვა ლექსიკური სიახლენი. ლექსში „სიბერე“ (1914) გვხვდება ბოდლერისეული „სპლინი“. ლექსში „ფოთლები“ მზის ჩასვლის მოტივის ხორცშესხმა („გამოურკვეველ მწუხარებაში მზეს სული უწუხს და გული სტკივა“) სიახლოვეს ამჟღავნებს დაისის ფერწერასთან ბოდლერისა და ვერლენის ლირიკაში.

განსაკუთრებით საგრძნობია ფარული რეალობის შესაბამისი ის საკვანძო სიტყვები, რომლებიც გენეტიკურად სიმბოლიზმთან დაკავშირებულ ევროპულ ლირიკაში გავრცელებულ მატრიცებს წარმოადგენდნენ: „საიდუმლო“, „იდუმალი“, „უხილაე“, „მიუწვდომელი“, „არა-ქვეყნიური“, „მისტიური“, „იდუმალ-მარადიული“, „შორეული“, „ჩვენება“, „ლანდი“ და სხვ. აქტუალიზების მიზნით ისინი ხშირად სათაურებშია გამოტანილი: „ჩვენება“, „უხილაე“, „იდეალი“, „საიდუმლო“, „ლანდი – არაქვეყნიური“. ზოგჯერ ტექსტში ეს საკვანძო სიტყვები არაერთგზის მეორდება („საიდუმლო შუქით არე ისე არის შესუდრული... დიდი ხნიდან საიდუმლოს მეც ღრმად გულში დავატარებ... იცის ჩემი საიდუმლო, ყველა იცის თეთრმა ლამემ“), ანუ ჩართულია განმეორებათა სისტემაში, მათ შორის ანაფორებში:

საიდუმლო, რომლის ტკივილს განიცდიდა მარად გული,
საიდუმლო, რომლის სევდამ გადმოღვარა სინანული,
საიდუმლო, რომლის გესლი სირცხვილივით მღვედა, მღვედა,
საიდუმლო, რომლის სიღრმეს ვერ დაიტევს შენი სევდა!
(„საიდუმლო“, 1914).



გ.ტაბიძის „საიდუმლოს“ ერთ-ერთი უშუალო წყაროა რუსული სიმბოლისტების тайна (ბლოკი, ვ.სოლოვიოვი, ფ.სოლოგუბი და სხვ.).

„მე და ღამე“-ს საიდუმლოს ესთეტიკა ერთგვარი მიახლოებ-
ბაა მოვლენათა არსის გამოხატვის შეუძლებლობის სიმბოლის-
ტურ იდეასთან. შდრ. ფეოდორ სოლოგუბის – Моей
божественной природы, Я не открою никому, Я – бог
таинственного мира, Весь мир в одних моих мечтах და:

დიდი ხნიდან საიდუმლოს მეც ღრმად გულში დავატარებ,
არ ვუმჟღავნებ ჭვეყნად არვის, ნიაესაც კი არ ვაკარებ.

არაიშვიათად გამოიყენება სიმბოლიზმის მიერ აქტუალიზებუ-
ლი და პოეტის მეორე პერიოდის ლექსებში ჩვეულებრივ მოვ-
ლენად ქცეული და ეგზომ დამახასიათებელი ოქსიმორონები და
კატაქრეზები: „ალერსის სიტყვებს ჩამჩურჩულებს ახლომდგო-
მელი, მაგრამ მარადის დაფარული, მიუწვდომელი“ („უცხო მო-
გონება“, 1914), „უსიტყვო ტბაში, უხმო კამათში“ („შენს ცის-
ფერ თვალებს“), „ვიცი შორს არის, მაშ რად მტანჯავს ეს სიახ-
ლოვე?“ („შორის სიახლოვე“, 1914), „საიდუმლო შუქი“ („მე და
ღამე“), „სიჩუმის იდუმალი მესმის ენა“ („გურიის მთები“), „მხო-
ლოდ თვალებით, მაგ განუსაზღვრელ/ სევდის მორევში მცურავ
თვალებით,/ მითხარი რამე“ („არ მინდა სიტყვა“), „ბნელზმიანი
ფოთლები“ („მერი“), „ბნელი თვალებით იცქირებოდა სამარადეა-
მოდ დაუნახავი“ („ორი ზარი“).

რასაკვირველია, პირველი კრებულის ერთ-ერთი ცენტრალუ-
რი მოტივი – „მეშინური“ სინამდვილის უარყოფა („მე ამ მო-
ნებში ცხოვრება არ მსურს,/ არ მსურს, რომ მათში მეც ვითვლე-
ბოდე“ – „სამშობლოში“) ნეორომანტიკულია და უფრო თვალსა-
ჩინოა, ვიდრე პოსტ-ნეორომანტიკული მოტივები, მაგრამ ნეო-
რომანტიზმის დასუსტებაზე მეტყველებს ისიც, რომ ლექსში
„იდეალი“ (1914) სიყვარული დაკავშირებულია სიმბოლისტურ

მხოლოდ ერთ დავინახე მოჩვენების მსგავსი სახე,
მაგრამ შენი შორი სახე ვერსად ვნახე, ვერსად ვნახე.

ლექსის სათაური Art poetique მუდმივ თანამგზავრთა შორის
ვერლენის პირველი გამოჩენის მაუწყებელია.

იდეალურის, უარსებითესის გამოხატვის ამოცანის წინაშე
სიტყვის უძღურების სიმბოლისტური დოქტრინის გამოძახილი
ისმის ამ ტაეპებში:

არ მინდა სიტყვა, არ მინდა სიტყვა!
როდესაც სიტყვა დაიბადება,
სიმართლის ალი, როგორც ბურუსი,
ისე ირღვევა და იფანტება.

პირველი კრებულის ლექსებში უკვე სავსებით არის გამოკვე-
თილი მიზანდასახული ყურადღება ლექსის აკუსტიკური მხარი-
სადმი, ძიებანი ახალი რითმის, საზომების, ინტონაციის, სტროფი-
კის, სალექსო ფორმების სფეროში. მაგრამ ამ კრებულში „მუსი-
კა“ გაგებულა არა როგორც სინამდვილის არსის ინტუიციური
წედომის ფორმა, არამედ უპირველესად როგორც მელოდიურ-
ობა.

სიმბოლისტური მოტივების, ფორმულებისა და ცალკეული
პოეტიკური კომპონენტების მიღების მიუხედავად, თავის პირველ
კრებულში გ.ტაბიძე ჯერ კიდევ შორსა ახალი პოეტური
ხელოვნებისაგან. ჯერ მხოლოდ ახალი პოეტური კანონის ძიების
მაუწყებელ ცალკეულ სიმპტომების მოწმენი ვართ. იშვიათად,
მხოლოდ ცალკეულ ლექსებში იჩენს თავს გალაკტიონის მე-
ორე პერიოდში მრავალგვარად გამოყენებული მინიშნებათა ხე-
ლოვნება, მისწრაფება ინტუიციური წედომისაკენ:

მყუდრო ღამეში მოხეტიალე
ბედუნის სიზმრად უნაზავს მხარე,

სადაც მუღმივი, დაუქცნობელი
სილამაზეა და სინარნარე.
სადაც ქვეყნიდან უცხო საზღვარზე
სწყდება კაცთ ოხვრა გულმოსაკლავი,
სადაც იღუმალ-მარადიულზე
ესაუბრება ვარსკვლავს ვარსკვლავი.
(„ცად აზიდულა, ვით მარმარილო“, 1914).

ეს ლექსი თავისი დისტანცირებით ჩვეულებრივი სინამდვილი-საგან და იდეალურ სფეროზე პროეცირებით ახალი ესთეტიკისა და ახალი პოეტიკის ნიმუშია. აქ დარღვეულია ტრადიციული იერარქია აღნიშნულსა და აღმნიშვნელს შორის ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ. ლექსი „ცად აზიდულა, ვით მარმარილო“ თავისი განუხლებული თემატიკით მკვეთრად განსხვავდება გ.ტაბიძის 1908-1914 წლების მრავალი სხვა ლექსისაგან.

არა ნეორომანტიზმიდან, არამედ სიმბოლისტური ტრადიციიდან შემოდის გალაკტიონის ლირიკაში დემონის, გაორების, როგორც ღრმა ინტროსპექციის და ამ გზით შინაგანი მთლიანობის დაშლისა და სარკის მოტივი, რომელიც ბოლომდე გასდევს პოეტის შემოქმედებას. იცვლება მხოლოდ მისი გამოვლენის სიმძაფრე და ფორმები. ორეული ხშირად თანამდევნი დემონის სახით ვლინდება: „ჩემი დემონი ხარხარებდა ჩემსვე მახლობლად“ („რისთვის?“, 1909), „გზაჯვარედინზე შავი დემონი/ წინ გადამიდგა მე ქალის სახით./ ჩამჩურჩულებდა ეგ ნეტარი ხმა,/ ხმა ეგ ცბიერი, ხმა მომხიბლავი“ („ერთმა წუთმა“, 1914).

ლექსში „სარკესთან“ (1914, ბოლო ვარიანტი —1927) სარკეში დანახული „მეორე ჩრდილი“ ლირიკული სუბიექტის ცნობიერებაში არსებული კრიზისის, მეორე „მე“-ს განსახიერებაა:

გუშინ მთელი დღე მე ქალაქგარეთ
ვხეტიალობდი, ღრმა იყო წყლული,
ჩემს ბინაზე კი გვიან დავბრუნდი
ისევ იმ ფიქრით აღელვებული.
სარკის სიღრმეში მე დავინახე

მოგონებისა სახე ვნებული,
ვით მოჩვენება – მთვარის ნათელზე
ლიმწაშლილი და გაფითრებული.
დიღხანს ვუცქერდი ჩემს მეორე ჩრდილს,
დიღხანს მის სახეს ვუკვირდებოდი,
ვიტანჯებოდი, ო, მშვენიერო,
და იმა ტანჯვით იქვე ვტკბებოდი!



მარტოდ ხეტიალი, ხშირად – ჭაღაჭაღარეთ როგორც თვითნალიზის ფორმა და ორეულთან შეხვედრის პირობა დამახასიათებელია ამ თემისათვის. იხ. ბლოკის „ღამის ია“: „Город покинул я медленно шел...“. ტანჯვით ტკბობის რომანტიკული მოტივი ამჟღავნებს გაორების დრამას. ორეულის შეცნობა არის არამხოლოდ კრიზისის, გზის დაკარგვის მაუწყებელი ფაქტორი, არამედ სულიერი ორიენტირების ძიების გამოვლინებაც, რაც განსაკუთრებით ცხადად ჩანს ლექსში „იდუმალი მეორე სახე“ (1914):

მარტოობის ჟამს, ჟამს მწუხარე განდეგილობის,
მეწვევა ჩემი იდუმალი მეორე სახე.
გამოუცნობი წრფელი ჟინით ვდგევართ პირისპირ:
იგი – ძლიერი, მე კი სუსტი და მოცახცახე.
თვალწინ მეშლება განვლილ დღეთა მწუხარე რიგი
და უნაყოფო ჩემსა ბრძოლას მაგონებს იგი
და მსურს მე ამ დროს, მსურს უსაზღვრო თავისუფლება,
რომ ჩემს მახლობლად არ სუფევდეს წამების ღმერთი,
მსურს არ დამდევდეს იდუმალი სახე მხილების
და ვიყო ერთი, ყველგან, მუდამ მსურს ვიყო ერთი.

პირველ ტაეპში ედგარ პოუს „ჯორნის“ გამოქაჩილი ისმის ასევე პოუსეული საწყისი ჩანს ლექსში „ბინდის სტუმარი“ (1914) (შდრ.: „მოვა შუაღამის ბნელი სტუმარივით...“ – „საუბარი ედგარზე“), რომელშიც ორეული პერსონიფიციკრებულია იდუმალი

სტუმრის სახით. ასევე პოუს კონოტაციითაა აღბეჭდილი: „წველთვის მგონია ვადიფრენს ყორანი („ყორანი“). ლირიკულ სუბიექტს გაცნობიერებული აქვს გაორების საფრთხე: „... და მე კი თვალს მიხვევს ალერსით და ძმობით“.

გალაკტიონ ტაბიძის პირველ პერიოდშივე გამოიკვეთა მრავალი თემა და მოტივი, რომელიც ბოლომდე გაჰყვება მის შემოქმედებას. ასე, მაგალითად, ადრინდელ ლირიკაში იღებს სათავეს მისი პოეზიის ერთ-ერთი ტრაგიკული მოტივი – „საკუთარ სამშობლოში უსამშობლობის განცდა“ (13, 268), რომელიც ლექსში „თბილისი“ ნერონის ცეცხლსაც კი მოანატრებს ან სხვაგან ათქმევინებს – „ჩემს სამშობლოში მე მოველე მხოლოდ უდაბნო ლურჯად ნახვერდევი“. „ჩემთვის მარტოდენ უდაბნოა ჩემი სამშობლო“ – ამბობს პოეტი ლექსში „უდაბნო“. ასევე, სიყვარულის რომანტიკული კონცეფცია („მე შენში მიყვარს ოცნება ჩემი“), სიყვარულის თემის გადატანა რეალურიდან შორეულ და იდეალურ სფეროში უკვე ადრინდელ ლირიკაში იჩენს თავს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა ლექსი „უსიყვარულოდ“.

ლექსის მყარ ფორმათაგან, რომელთა გადმონერგვა ევროპული პოეზიიდან გალაკტიონ ტაბიძესა და ცისფერყანწელებს უკავშირდება, აღსანიშნავია რონდო („მე მესიზმრება“) და სონეტი („ლაურა“). ესეც ახალი პოეზიის ზოგადევროპული ინვარიანტისაკენ მოძრაობის მაუწყებელი სიმპტომთაგანია.

აღსანიშნავია ისიც, რომ გალაკტიონის ლირიკის ძირითადი უნივერსუმი, ანუ მისი თვალთახედვის მთავარი საგნობრივი საწყარო – ბუნება, პეიზაჟები, ფლორა ადრინდელ ლირიკაშივე იღებს სათავეს. ადრინდელ პერიოდშივე მიმართავს გალაკტიონი პოეტურ ეპოსსაც: „მწყემსი“, „სატანა“. მაგრამ მისი ლირიკული გენიისათვის სრულიად უცხო აღმოჩნდა პოემის ჟანრი.

როგორც ადრინდელ, ასევე გვიანდელ პოემებს არ გააჩნით არც დრამატული ლერძი და არც პრობლემური თუ კონცეპტუალური საყრდენი. ისინი როგორც წესი ლირიკულ ფრაგმენტებად ირღვევიან, რომელთაგან ცალკეული ერთეულები დიდი პოეზიის

ნიმუშებია.

ამგვარად, გალაკტიონ ტაბიძის პირველი პერიოდის ლირიკაში გარკვეულწილად შესუსტებულია კავშირი უშუალო წარსულის პოეტიკასთან, მათ შორის – “შინაარსთანაც”.

ამ წარსულიდან არსებითად შენარჩუნებულია მხოლოდ რომანტიკული ელემენტები. მაგრამ ამასთანავე ჯერ კიდევ ძლიერია კავშირი ნეორომანტიზმთან. პოეტის ლექსებში უპირატესად გულგატეხილი, მარტოსული ადამიანის ხმა ისმის; დროდადრო – საპირისპიროც: „ბრძოლაში ვეძებ თავდავიწყებას” და სხვ. შეხება „ახალ პოეზიასთან” ყველაზე მეტად და თვალსაჩინოდ ბალმონტიზმის (აქ გარკვეულწილად ედგარ პოუც იგულისხმება) სახით არის გამოხატული. ამ ფაქტორის ყველაზე უფრო პოზიტიური შედეგია ათვისება განმეორების ხერხისა როგორც პოეტური ტექსტის აგების ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებისა.



პლაჟატერი ჯორჯინ. ნეიტყნის ცხენები

ბ.ტაბიძის მეორე პერიოდის ლირიკა

XX საუკუნის პირველი სამი ათწლეულის ევროპული ლიტერატურა სხვადასხვა მიმდინარეობათა და სტილთა თანაარსებობით, სწრაფი მონაცვლეობითა და ლიტერატურათა ურთიერთზეგავლენით აღინიშნა. „მრავალ ქვეყანაში პარნასულმა სკოლამ, ნატურალიზმმა და სიმბოლიზმმა ერთდროულად მოაღწია... ამას დაემატა იმპრესიონიზმი, იუგენდშტილი და ერთგვარი ნეოკლასიციზმი“ (52, 183). არც პოეტურ ნოვაციათა მოთავე – ფრანგული პოეზია იყო თავისუფალი უცხო ზეგავლენათაგან, რომელთაგან განსაკუთრებით თვალსაჩინო იყო: პოუ, გერმანული ფილოსოფია, პრერაფაელიტები, სკანდინაველთა თეატრი, უიტმანი, რუსული



რომანი. გერმანიაში ექსპრესიონიზმმა თავის გმირულ ხანაშიც ვერ განდევნა ლიტერატურული სცენიდან ნატურალიზმი, ნეორომანტიზმი, დეკადენტობა, იმპრესიონიზმი, იუგენდშტილი, ფუტურისმი, სიმბოლიზმი. რუსეთში ერთმანეთს უმტკიცებდნენ საკუთარ სიმართლეს დეკადენტები, სიმბოლისტები, ყოფილი სიმბოლისტები, „კლარისტები“ და „მისტიკოსები“, ფუტურისტები და იმპრესიონისტები. მსგავსი ვითარება იყო საქართველოშიც, სადაც ედგარ პოუს, სიმბოლისტური და პოსტ-სიმბოლისტური მოვლენების, მათ შორის – ფუტურისმის, არ ნუვოს (მოდერნის სტილის) გავრცელება თითქმის ერთდროულად ხდებდა.

შესაძლოა არაფერი ისე არ ახასიათებს ზოგადად 1910-20-იანის ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას, როგორც თავისუფლება „ერთი სტილის ტირანიისაგან“, თუმცა იყო პოეტური ასახვის განმსაზღვრელი სტილური დომინანტა, რომელსაც ლიტერატურული პროცესის მონაწილენი სიმბოლიზმს უწოდებდნენ. ეს „სიმბოლიზმი“ რთული შემადგენლობის მოვლენა იყო, რაც თავისებურად ირეკლება ცისფერყანწელების მანიფესტში.

„ცისფერი ყანწების“ პროგრამულ წერილში სიმბოლიზმის მიღების აუცილებლობის მოთხოვნასთან ერთად ისმის ფუტურისტული დეკლარაციების გამოძახილი: „უარყოფთ წარსულს“, „ჩვენ გვსურს შევქმნათ გაუგებარი და უცნაური სიტყვები“ (ეს „ზაუმის“, ფუტურისტული „სიტყვათშემოქმედების“ თეზისია). ტიციან ტაბიძის წერილში არის მოთხოვნა ურბანისტული სინამდვილის ასახვისა: „ახალი ფუტურისტული ტერმინოლოგიით თანამედროვე კულტურა წარმოადგენს უზარმაზარ ქალაქს“. რაც მთავარია, 1910-იანი წლების შუა ხანებიდან ქართულ ლიტერატურასა და საერთოდ კულტურაში უაღრესად პოლიესთეტიკური ვითარება შეიქმნა, რომლის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურება იყო მისწრაფება „ევროპის პრეზენტისმიის და ფუტურისმისაკენ“ (ტიციან ტაბიძე).

როგორც ზოგადევროპულ, ასევე ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში შექმნილი უაღრესად ნაირგვარი ესთეტიკური ვითარების გამო „ქართული სიმბოლიზმის“ ბატონობის დროში

ამა თუ იმ იზმს მიეკუთვნებიან არა შემოქმედნი, არამედ ნაწარმოებები, ხოლო უფრო ხშირად მათში სხვადასხვა სტილი იკვეთება. ამიტომ უნდა გაანალიზდეს ნაწარმოებთა პოლიესთეტიკური სტრუქტურა იმის გათვალისწინებით, რომ ამა თუ იმ მხატვრულ სინამდვილეში ფილოგენეზი ყოველთვის არ უდრის ონტოგენეზს და ხშირად განსხვავებული ფუნქციით გვევლინება. ამ პერიოდის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის განხილვისას განსაკუთრებით საფრთხილოა არ აგვიყოლოს ცთუნებამ მისი დანახვისა მკაცრად ერთგვაროვან სტილურ წარმონაქმნად.

კულტურულ და პოლიტიკურ რღვევათა და ახალ ღირებულებათა ძიებით გაპირობებული პოლიესთეტიზმის ვითარებაში სიმბოლიზმის კულტი როდი გამორიცხავდა ინტერესს სხვა პოეტური სისტემებისადმი. „სიმბოლიზმი ყოველთვის იყო ცისფერი ორდენის განმსაზღვრელი, მაგრამ იგი, როგორც მოდერნისტული მოძრაობა, ინტერესს იჩენდა ყოველივე სიახლისადმი” (19, 152). ცისფერაყნწელთა და გალაკტიონის მიზანი იმდენად სიმბოლიზმი არ იყო, რამდენადც ქართული კულტურის ჩართვა დასავლეთ ევროპული კულტურის სიტემაში, „ევროპული რადიუსით” გამართვა, ანუ ის იდეალი, რომელიც კონსტანტინე გამსახურდიამ ასე ჩამოაყალიბა: „ჩვენ უნდა გადავლაზოთ ქართული კულტურის ეთნოგრაფიული ფარგლები”.

პოლიესთეტიკურ ვითარებაში, როდესაც სტილთა შორის წაშლილი იყო სასაზღვრო ხაზები, სიმბოლიზმს არ შეეძლო წმინდა სახით არსებობა. სიმბოლიზმი ახალ პოეზიას, ტიპოლოგიურად ახალ პოეტურ ხელოვნებას ნიშნავდა, ანუ „უცხო ტექსტების” ერთგვარი შემკრები ცნება იყო.

„სიმბოლიზმი” გალაკტიონისათვის „სხვადასხვა დროის პოეტურ კულტურათა ანარეკლის ერთ ფოკუსში გამაერთიანებელს წარმოადგენდა” (4, 30). გ.ტაბიძის კოსმოპოლიტურ საორიენტაციო მოდელთა წრეში მოექცა არა მხოლოდ სიმბოლიზმი და ვაგნერიზმი, არამედ ისიც, რაც წინ უძღოდა სიმბოლიზმს – პარნასის სკოლა და რაც სიმბოლიზს მოჰყვა – პოსტ-სიმბოლიზმი, ნიცშეანელობა, უაილდიზმი, ვერჰარნის ხაზი, უიტმანიზმი, ვერ-

ლიბრიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურისმი და დადა, პარნასიზმი, იმპრესიონიზმი, „სიცოცხლის ფილოსოფიით“ გამსჭვალული არ ნუვო და სხვ., ანუ ახალი პოეზიისა და ხელოვნების მთელი ევროპული ანთოლოგია და გალერეა.

ლიტერატურული მოვლენების გარდა გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიას განსაზღვრავდა როგორც იმ დროის ევროპულ კულტურაში შექმნილი რთული და მდიდარი ესთეტიკური სინკრეტული ვითარება, ასევე ქართულ სინამდვილეში მიმდინარე ნაირფეროვანი და დინამიკური პროცესები, რომელთა ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურება იყო მჭიდრო ურთიერთკავშირი ლიტერატურისა და ხელოვნებისა. ამ მოვლენათა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია როდენის სკოლაგამოვლილი ნიკოლაძის სკულპტურა, ქართული ოპერის ტრიუმფალური დასაწყისი, ვანო სარაჯიშვილის ბელ კანტო, ფიროსმანი და პრიმიტივიზმის ესთეტიკა, დავით კაკაბაძის ავანგარდიზმი, ლადო გუდიაშვილის მოდერნის სტილი, ოტო შმერლინგისა და მიხეილ ჭიაურელის გრაფიკა, თბილისში მოღვაწე მხატვრების — ვალიშვესკის, სუდეიკინის, ლანსერეს, ს.სორინის, ბაქბიუქ-მელიქოვის ფერწერა, სერგო ახმეტელისა და მარჯანიშვილის ნოვატორული თეატრი, ბალმონტის, იგორ სევერიანინის, ფუტურისტებისა და აკმეისტების „გასტროლები“, არტისტული კაფეები და ლიტერატურული სალონები, ფუტურისმი, დადაიზმი, ექსპრესიონიზმი და სხვა, გრიგოლ რობაქიძისა და ქართული ლიტერატურის „საგარეო საქმეთა მინისტრის“ — კონსტანტინე გამსახურდიას შუამავლობა დასავლეთ ევროპულ და ქართულ კულტურას შორის.

შეიძლება ითქვას, რომ იმ დროის ლიტერატურასა და ხელოვნებას ზშირად აერთიანებს ერთგვარი პანესთეტიზმის იდეა სამყაროს გადარჩენისა სილამაზის, მშვენიერების საშუალებით.

გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში მრავალსახოვანი „ევროპული პრეზენტისმი“ სხვადასხვა სტილური და ესთეტიკური სისტემიდან არის მიღებული; შესაბამისად — ერთიანი სტილური კოდის უქონლობა, განსხვავებული წარმომავლობის სტილთა სინქრონულობა, ხან ერთი და ხან მეორე სტილის დომინანტა და ერთი

სტილიდან მეორეზე გადასვლა, სხვადასხვა სტილურ საწყისთა სინთეზი და მათი დამორჩილება როგორც ტრადიციული, ასევე ისეთი მხატვრული ამოცანებისადმი, რომლებიც მანამდე მდგარა ქართული პოეზიის წინაშე.

გალაკტიონ ტაბიძის მეორე პერიოდის შემოქმედებას, ხშირად ერთსა და იმავე ნაწარმოების ხასიათს ხან ერთი, ხან მეორე და ხან სხვადასხვა სტილურ სისტემათა შეხვედრა განაპირობებს. მეორე კრებულის – *Crane aux fleurs artistiques* – ეპიგრაფებში სიმბოლისტთა შორის პარნასელიც გვევლინება, ხოლო 20-იან წლებში სიმბოლიზმის თავგამოდებული ქომაგის – ვალერიან გაფრინდაშვილის და სხვა „ცისფერყანწელთა ცნობიერებაში ქვეშეცნეულად შემოვიდა ნაკადი ფუტურიზმისა და სხვა დეკადენტური სკოლებისა“ (4, 15). ამგვარად, ის, რასაც 10-20-იანი წლების ქართულ პოეზიაზე საუბრისას ჩვეულებრივ „სიმბოლიზმს“ ვუწოდებთ, თავისი არსით სიმბოლისტური და პოსტ-სიმბოლისტური პოეტური სისტემებისაგან შემდგარი რთული და დინამიკური პოლიგლოტური წარმონაქმნია.

ერთსა და იმავე ხანმოკლე დროშიც კი გალაკტიონი ერთი სტილიდან მეორეზე გადადის, ერთსა და იმავე ლექსში მიმართავს სხვადასხვა სტილთა (სიმბოლიზმის, პარნასის, უაილდიზმის, ესთეტიზმის, აკმეიზმის, უაიტმენიზმის, ექსპრესიონიზმის, ფუტურიზმის, ქართული პოეტური ტრადიციების, ხალხური ლექსის და სხვ.) ორგანულ შეთავსებას; ამ მრავალპოლუსიან სისტემაში ხან ერთისკენ უფრო იხრება, ხან მეორისაკენ, მაგრამ ამათგან რომელიმეს იშვიათად აქცევს თავის ერთადერთ საყრდენად და ორიენტირად.

ძველისა და ახლის შეხვედრა და ზოგჯერ შეთავსება, მდინარება და ცვალებადობა ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესის განუწყრელი თავისებურებაა, მაგრამ განსაკუთრებული სიცხადითა და სიმძაფრით ვლინდება კულტურული გარდატეხის ეპოქა. ასეთ დროს იქმნება ისეთი მხატვრული მოვლენები, რომელთა პოეტიკა გაპირობებულია სხვადასხვა გენეზისისა და ამოცანების მქონე სტილთა კომპონენტებით.

დროთა კავშირის რღვევის ხანის დასაწყისი გალაკტონმა ასე აღნიშნა: „წიწამურში რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“.

ქართული ლირიკა იმ დროს შეეხო სიმბოლიზმს, როდესაც ეს უკანასკნელი ელინისტურ ხანაში იმყოფებოდა (ფრანგული სიმბოლიზმის გადაზრდა ახალ სტადიაში 1890-იან წლებთან იწყება, რუსულისა – 1900-იანი წლების დამლევს). ეს სავსებით ჰქონდათ გაცნობიერებული ქართული სიმბოლიზმის დამწყობთ. ტ.ტაბიძე წერდა („ცისფერი ყანწებით“): „სიმბოლიზმი ... კლასიკურ შკოლად იქცა და ერთი თვალთ უყურებს კიდევ თავის საფლავს“. ქართველი „სიმბოლისტებისათვის“ მოწოდება – „სიმბოლიზმი ჩვენში აუცილებელია. ჩვენში მზადაა ნიადაგი მოდერნიზმისათვის“ – იყო მოთხოვნა მოდერნიზმისა და ახალი ევროპეიზმისა. ამ მოთხოვნის პირველი თეორეტიკოსი გრიგოლ რობაქიძე იყო.

ქართული ლექსის რეფორმა დავალებულია სიმბოლისტური ინვარიანტის როგორც ადრინდელი, ასევე გვიანდელი ეტაპისაგან. თვით საფრანგეთშიც და სხვაგანაც 30-იან წლებამდე ლიტერატურული სინამდვილის ერთ-ერთი უმავერესი ფაქტორი სიმბოლისტების მიერ დაძრული ტალღა იყო. „1920-იანი წლების საფრანგეთში პოეზია როგორც წესი სიმბოლიზმის ნიშნით იყო აღბეჭდილი. თვით სურრეალიზმის ხანაში ყველაზე მეტად გავრცელებული იყო სიმბოლისტური და პოსტ-სიმბოლისტური პოეზია“ (52, 184). ასევე იყო საქართველოში. მაშინაც კი, როცა „ჩნდება ორგვარი განტოლება — ექსპრესიონისტული (გრ.რობაქიძე) და დაისტური (ტ.ტაბიძე, რ.გვეტაძე)“ და შემოქმედებითი კონტექსტი კიდევ უფრო რთული გახდა, ასეთ ვითარებაშიც „ცენტრისტული ხაზი ისევ სიმბოლისტური იყო“ (19, 152).

წერილში „ძვირფასი საფლავები“ გალაკტონი ახალ მიმდინარეობასა და ახალ სტილზე ლაპარაკობს: „ახალმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ, რომელიც 1908 წლიდან დაიწყო, შეეცადა წარსულისაგან შეუსრულებელი იდეების გატარებას, შემოიტანა რა თანამედროვე პოეზიაში ახალი სტილი: სტილი უფრო ღრმა, რთული, ხელოვნური, ნიუანსებით და ძიებებით სავსე, გან-



შორებულნი წინანდელ ჩვეულებრივ ენას... ეს პირდაპირი წინააღმდეგობაა კლასიკური სტილის” (20, 70).

ეს ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა, ქართული მოდერნიზმი და მისი უმაღლესი გამოვლინება – გალაკტიონის მეორე პერიოდის ლირიკა უპირველესად სიმბოლიზმზე იყო ორიენტირებული. მაგრამ სიმბოლიზმის ფუნქციონირება ახალ პოეტურ ენათა არსებობის ვითარებაში, მისი მიღება ახალ მხატვრულ ტენდენციათა მომძლავრების კონტექსტში იმ დასკვნისაკენ გვიბიძგებს, რომ უნდა ვილაპარაკოთ სიმბოლიზმის როლზე, ვიდრე ქართულ სიმბოლიზმზე. ზოგადი და არსებითი პარამეტრებით გ.ტაბიძის მეორე პერიოდის ლირიკის ტიპოლოგიას ყველაზე მეტად პოსტ-სიმბოლიზმის ცნება შეესაბამება, რაც დაახლოებით იგივეა, რაც რუსული „преодоление символизма“-ს სტადია – სიმბოლიზმის ცალკეული ფუნდამენტური იდეის ხვედრი პოლიესთეტიკურ ვითარებაში. ყოველივე ეს უნდა გავითვალისწინოთ და ვიგულისხმოთ, როდესაც სამართლიანად ვამბობთ, რომ „სიმბოლიზმი იყო ის უნივერსალური მოდუსი, რომლის მეშვეობითაც გალაკტიონმა XX საუკუნის პოეტური სიტყვა თანადროულობის ბეჭდით დაბეჭდა” (25, 126).

XX საუკუნის დასაწყისის არაერთი დიდი პოეტი (სტეფან გორგე, ლორკა, უილიამ იეიტსი, პოფმანსტალი, ენდრე ადი, ზიმენესი, ბლოკი და სხვანი) არ განეკუთვნება წმინდა სახით სიმბოლისტურ მიმდინარეობას, მაგრამ მათ შემოქმედებაში არის „სიმბოლისტური შრე” (52, 11). „დიდი ნაწილი ყოველივე იმისა, რასაც უცხოეთში სიმბოლიზმი ეწოდება, ემყარება არა იმდენად ფრანგულ სიმბოლიზმს, არამედ ფრანგული სიმბოლიზმის თარგმანებს და არსებითად შუამავალი ტექსტისა და სიმბოლიზმის თავისებური გააზრების მუტაციის შედეგია” (52, 9). ამიტომ გაისმის ხოლმე ასეთი კითხვა: „ნამდვილად სიმბოლიზმს განეკუთვნებიან ე.წ. უცხოური სიმბოლიზმები?” (52, 399). გალაკტიონ ტაბიძის 1915-1920-იანი წლების ლირიკა ერთ-ერთი უმაღლესი გამოვლინებაა ზოგადევროპული პოსტ-სიმბოლიზმის ინვარიანტი-სა. პოსტ-სიმბოლიზმის მიმართება სიმბოლიზმისადმი დაახლოე-

ბით ისეთივეა, როგორც პოსტ-იმპრესიონიზმისა იმპრესიონიზმი-სადმი.

ქართული პოსტ-სიმბოლიზმი რთულ მუტაციათა შედეგია: პასუხია ეროვნული სინამდვილის მრავალ ფაქტორზე და ამასთანავე ევროპული პოეზიის გადახრაზეც ახალ ესთეტიკურ ფაზაში. 1910-იან წლების საქართველოში შეიქმნა ისეთი კულტურული სიტუაცია, როდესაც ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის „უცხო ტექსტი აუცილებელი ხდება“ (66, 96). ეს „უცხო ტექსტი“ უპირველესად „სიმბოლიზმი“ და მისი სხვადასხვა შემოქმედებითი ფილიაციები იყო; სიმბოლიზმს არ შეიძლებოდა არ მოჰყოლოდა სხვა უცხო ტექსტები.

1. სიმბოლიზმი.

მაგრამ ასეა თუ ისე, თავდაპირველად „ცისფერი ყანწების“ დამაარსებლებმა და ავტორებმა თქვეს: იყოს სიმბოლიზმი! ეს ქართული მიდერნიზმის პირველი დღე იყო. ჩვენც აქედან უნდა დავიწყოთ.

სიმბოლიზმის იმდენი განსაზღვრება არსებობს, რომ ზოგჯერ მოითხოვენ „ამ სიტყვის ამოღებას ლიტერატურის ისტორიებიდან და თეორეტიკოსთა ხმარებიდან“ (A.G. Lehman. Symbolist Aesthetic in France. Oxf., 1950). ვფიქრობთ, განსაზღვრების სირთულე არ ნიშნავს, რომ სიმბოლიზმი არ არსებობს, თუმცა ცხადყოფს, რომ იგი ერთგვაროვანი არაა. მართლაც, მალარმეს ხაზში „პერმეტიზმი“, პოეტური ტექნიკისადმი განსაკუთრებული ყურადღება და სიტყვის ავტონომიურობის პრინციპი დომინირებს, ხოლო ვერლენის ხაზში — იმპრესიონიზმი. „გერმანულ პოეზიაში გეორგე უფრო ახლოსაა პირველ ტიპთან, რილკე — მეორესთან“ (52, 31). გალაკტიონის ზოგიერთ ლექსში, რომლებშიც ლოგიკურად აუხსნელია კავშირი სტრუქტურულ კვანძებს შორის, არის გარკვეული მსგავსება მალარმე-ვალერის ხაზთან. ლექსების ერთი წყობა, „რომელთაც მკვეთრი და დასრულებული რაციონალური კომპო-

ზიცია გააჩნიათ” და „რომანტიკული მსოფლზედვა გამჭვირვალე
საღებავებითაა ამ რიგის ლექსებში გაცხადებული” (2, 30). ახლო-
საა ისეთ ლირიკასთან, როგორცაა ვერლენის „რომანსები უსიტ-
ყოლ” და „სატურნის დღესასწაულები”, ბოდლერის ნოქტურნი-
სებური „სალამოს ჰარმონია”, „სიხარულის ანგელოსი”, „რომან-
ტიკული დაისი”, „ბალკონი”, ალექსანდრ ბლოკის „უცნობი ქ-
ლი”, უდიდესი ამერიკელი პოსტ-სიმბოლისტის – უოლეს სტივენ-
სის „შავის ფერის სიქარბე” ან რენიეს, გეორგეს, ადის ისეთი
ლექსები, რომლებშიც შეთავსებულია პარნასული ფერწერული-
ბა და საუკუნეთა მიჯნის ხელოვნების ვიტალიზმი. ნაკლებ ორგა-
ნულია გალაკტიონისათვის ბოდლერის „რეალიზმით” აღბეჭდი-
ლი, ვთქვათ, „ლეში” და სერთოდ „Spleen”-ის ლექსების წყბა და
ამ ხაზის განვითარება თომას ელიოტის პოეზიაში. ლაპარაკია
დომინანტაზე, თორემ ცალკეული ნაწარმოებები საპირისპირო
დასკვნასთან მიგვიყვანენ.

რაც შეეხება „ტრანსცედენტურ სიმბოლიზმს”, რომელიც
იყო ქრისტიანობის კრიზისის უამს სვედენბორგის გავლით რეა-
ლურის მიღმა მდებარე იდეალური სამყაროს პლატონისეული
კონცეფციის აღორძინება, სწორედ ამგვარ მოდელზე ჰქონდა
აღებული გეზი გალაკტიონს იმ ხანებში, როდესაც თავს იწონებ-
და მეგობრის წინაშე, რომ დაწერა „ალვის ხეები”, რომელიც
„მისტიციზმითაა ავსებული” და წერს პოემას „ქრისტე უდაბნო-
ში” და ამიტომ, „თუ სადმე საღვთისმეტყველო წიგნები მაქვს, გა-
ტაცებით ვკითხულობო” (20, 546) .

ბოდლერს ედგარ პოუს უდიდეს ლირსებად მიაჩნდა სასტიკო
რეალობის დაძლევა და ზერეალურთან შეხება. „პოეზიის საშუა-
ლებით, - ამბობდა ბოდლერი, - შესაძლებელია იმ სიამეთა წვდომა,
რომლებიც სამარის მიღმა გველიან”. პოეტი ერთგვარი ქურუმი
და ნათელმხილველია, რომელსაც ამქვეყნიური სინამდვილის სა-
განთა და მოვლენათა მიღმა მდებარე იდეალურის წვდომა ძა-
ლუძს. ამ მხრივ პროგრამულია ქრესტომატიული „შესაბამისობა-
ნი”. ტრანსცედენტური სიმბოლიზმი „ბოროტების ყვავილების”
ერთ-ერთი ტენდენციაა. ასევე ამ იმიერ თუ ზემატერიალურ სამ-



ყაროს ეძიებდა რემბო. „მე ის ვიქნები, — ამბობდა, — ვინც თვით ლმერთს შექმნის“. ლამის დაარწმუნა ვერლენი, რომ პოეტური სიტყვის გზით ნათელმხილველი გახდებოდა. „მისი „მთვრალი ხომალდის“ აზრი მდგომარეობს მხატვრული სახეების ისეთ დამუხტვაში, რომ ისინი ქმნიან განცდას იმ სამოთხისა, რომელსაც პოეტი ეძებს“ (33, 29). იგივე მისწრაფება ჩანს მალარმეს წერილში მეგობრისადმი: „მე ახლა დეპერსონალიზებული ვარ. მე ვარ არა სტეფან მალარმე, არამედ მედიუმი, რომლის წყალობითაც სულიერ სამყაროს შეუძლია ხილული გახდეს“.

გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში სიმბოლიზმიდან ბევრი რამ მომდინარეობს. სიმბოლიზმს ენათესავენა მისი ლირიკის დიდი ნაწილი აბსოლუტისა და იდეალის, „ზეყოფიერის“ ძიების თვალსაზრისით. მრავალგზის მიმართავს სიმბოლიზმის საკვანძო მოტივებს, როგორც ნაცნობი ესთეტიკური სისტემის ნიშნებს.

ტრანსცედენტური სიმბოლიზმის „სამოთხის“ ძიების მსგავსი მოტივი ისმის „ფანტაზია“-ში:

ფრთები რომ მჭონდეს, ზეცამდე ამაღლდებოდა თვით სული,
რომ მომესმინა ხანდახან თეთრ ვარსკვლავების ჩურჩული,
განვახლდებოდი იღუმალ და ნაზ სიზმრების მხარეში...

ლექსი „მიწა გამოჩნდა“ (ხელნაწერ ვარიანტში — „ხომალდი“, 1927) როგორც რემბოს „მთვრალი ხომალდის“, ასევე ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ ბოლო ლექსის („მოგზაურობა“) „ახლის ძიების“ მოტივთა წრეში გვამყოფებს. შდრ. „მოგზაურობის“ ბოლო ტაეპები — „ო, ძველო კაპიტანო, ო, სიკვდილო, ნუ დავიზარებთ! მე მომბეზრდა აქაურობა, დადგა უამი აფრების გაშლის... სულ ერთი არის სად ამოვყოფ თავს — სამოთხეში თუ ზეციერ სასუფეველში, სრულიად ახლის ძიების გზაზე“, და გალაკტიონის

ხომალდს, რომელსაც ნაფოტივით ღუპავს ბუნება,
რა იღუნება იქ მაღალი ანძების სვეტი,
უხილავ ძალას უცდის პოეტი
და ქარიშხალის აზუზუნება...

ბევრი ეძებდა მის ნახვას დღემდე,
მაგრამ, შეხედეთ: ძიების შემდეგ!
მიწა, გამოჩნდა, მგებობრებო, ახალი მიწა!



აქვე გავიხსენოთ ხოზე მარია დე ერედისა Plus Ultra-ს გალაკტიონისეული თარგმანი: „... იქითკენ! იქით გზას გავიკვლევ, გავანგრევ ყინულს. / სული ვერ იტანს ზღუდეს დარკინულს. / გამარჯვებათა სულს ელოდა ოქროს საზღვარი. / წავალ! გადავალ ამ საზღვარზე გაბედითებით, — / დაე, ზღვის სივრცე, მრავალთათვის ჩუმი და მკვდარი, / ჩემს ამაყ სიზმარს აღერსობდეს დიდის დიდებით“. ამ ტექსტებში არის რალაც საერთო, კერძოდ, ძიების მოტივი. სიმბოლისტური საიდუმლოების ესთეტიკა იგრძნობა ამ ტაეპებში:

რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს,
ჩუმი შრიალი საიდან არი?
ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს,
მაინც მწვერვალებს ეღება ქარი.

ამასთანავე ამ ლექსში, რომელიც სხვადასხვა პოეტური სისტემიდან მიღებული სტილური საწყისებითა და მოტივების გამოყენებით არის აგებული, „უხილავის“ მოტივი ერთ-ერთია სხვა მრავალთა შორის.

„ზეყოფიერებასა“ და სულიერ სამყაროში მხოლოდ ინტუიციური წვდომით ხელშესახებ განზომილებას გულისხმობს პოეტს როდესაც ამბობს:

აღმოვაჩინე მთელი სამყარო,
ქვეყნისთვის ჭერაც მიუკვლეველი.
(„დადგა აგვისტო“).

ყურადღება მეორე პლანისადმი, საიდუმლოს ესთეტიკა გალაკტიონთან უპირატესად სიმბოლისტური ტრადიციით არის



სტიმულირებული. როგორც მუსიკალური აზრი იკარგება სიტყვებით გადმოცემისას, ასევე ხელშეუხებია და იდუმალებითაა აღსავსე გალაკტიონის საიდუმლოს ესთეტიკა: „სული ეძახის იმ უჩინარ ტყვეს, / ვისაც სიზმრებში უხსნიან ბაგეს,“ „ისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს / და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს“ („გზაში“), „მესმის თქვენი ხმა. ბინა დაღონდა, / მოსამსახურეს ვაზა დაჰქონდა, / სად გნახეთ, როდის? რაა ეს გრძნობა? / ვიგონებ, მაგრამ არ მომაგონდა“ („ძველი მოტივით“). ასეთი მხატვრული სახეები იმდენად „აზრის“, „სათქმელის“, „გრძნობის“ გამოხატვას არ ისახავენ მიზნად, რამდენადაც „საიდუმლოს“ წვდომას, საგნებისა და მოვლენების არსში, სულის სიღრმეებში უხილავი და იდუმალებით აღსავსე ირრაციონალური მხარეების გაცხადებას, მათ ირგვლივ უხილავი პოეტური შარავეანდედის, აურის შექმნას. ლექსში „კოშკი“ წინაპართაგან აგებული კოშკის ირგვლივ ერთგვარი აურაც იქმნება და სულიერი კრიზისის დრამაც ცხადდება. ამა თუ იმ ლექსში განსხვავებული ხარისხითაა გამოხატული მიწიერი სილამაზე და ამ უკანასკნელის აურა თუ ირრაციონალური ასპექტები. ყოფიერების უხილავი დრამატიზმი, როგორც წესი, დანახული და განცდილია არა რენესანსული სიმშვიდითა თუ ჰარმონიულობის განცდით, არამედ ისეთი პათოსით, რომელიც მიმართულია არა გონებისადმი, არამედ ემოციებისა და ინტუიციისადმი.

სიმბოლისტურმა პოეზიამ დიდად შეუწყო ხელი ქვეცნობიერის წვდომას, სულიერ და მატერიალურ სამყაროში ირრაციონალური საწყისების ძიებას. შემთხვევითი არაა გ.ტაბიძის ლირიკაში სიტყვა „სულის“ განსაკუთრებული სიხშირე, ამის ირგვლივ ინდივიდუალური ეპითეტების გამოყენება და ჩართვა რთულ მეტაფორათა სისტემაში: „სულო უმზეო, მაგრამ მზიანო („მუსიკალური ფანტაზმა“); „ძვირფასო, სული მევესება თოვლით“ („თოვლი“); „სულო ლაქვარდზე უსპეტაკესო“ („ხომალდს მიჰყვება თეთრი მადონა“); „ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე“ („შერიგება“); „სული ვედრებით განაოცები შენს ფერხთ ქვეშ კვდება, როგორც პეპელა“ („სილაქვარდე...“); „და დროშასავით მე მიმაქვს მალა

სანთელი, შენი სული... სანთელი” („სანთელი“); „შენ სული გქონდა მეტად ფაქიზი და დაჩაგრული” („პირველი ვარდი“); „და, და დაღალულ სულთა მკურნალი დაფნისის სული, კრთომა ქლოესი” („ლურჯი ზომალდი“); „ორხიდეების მწყობრად იდგა მუჭი შლიეფი, განაზებული ჩემის ფერმკრთალ სულის სიკვდილით” („ორხიდეები“); „ნისლის, სულის და ჭარის, ლაკმე, სადა ხარ, ლაკმე” („ჭიანურები“); „დაცხრება სული უდაბნოეთის” („პოემა ვეფხვისა“); „სული გაქანდა ზღვაში მოტივად, თითქო ქაოსის ნისლში შეველი” („საახალწლო ეფემერა“); „ოღონდ ვთქვა, თუ დამეც სულში როგორ ჩაიხედა” („მთაწმინდის მთვარე“); „სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული, სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას” („ეფემერა“); „მაგრამ მე რა ვქნა, მე ვისც სული მაქვს დაწეწილი მწარე ქარებით” („მაგრამ მე რა ვქნა“); „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს” („სტიროდა სული“); „ერთნაირ სულში ერთნაირი მზის მოთავსება” („მარმარილო“); „სული ატარებს თვის მსუბუქ სამოსელს” და სხვ. „სული ერთგვარი სინონიმია „საიდუმლოსი“.

სიმბოლისტიკების კვალად თუ მსგავსად, გალაკტიონსაც შეუძლებლად მიაჩნია „საიდუმლოს”, აბსოლუტის წედომა თუ გადმოცემა ამქვეყნიურის აღწერისათვის განკუთვნილი ცნებებითა და კატეგორიებით. უპირველესად სიმბოლისტიკებიდან აქვს შეთვისებული სამყაროს ურთულესი ასპექტებისა და ჩვეულებრივი ვნის შეუსაბამობის იდეა, ისევე როგორც ფორმის უზენაესობის პრინციპი, პოეტური ტექნიკის მრავალი ელემენტი და სხვ.

და მაინც, გ.ტაბიძე არაა რემბოსებური voyant (ნათელმხილველი). მისთვის უცხოა თუ ყოველთვის პრაქტიკულად რეალიზებული არა, ყოველ შემთხვევაში თეორიული დოქტრინა მინს ფრანგი სიმბოლისტიკებისა: აბსოლუტის, იდეალის ტრანსცედენტულობა, მისი სრული გამოთიშულობა საგნობრივი, მატერიალური სამყაროდან. „ტრანსცედენტური სიმბოლიზმისათვის” ამიერსამყარო ნაკლულოვანია და შესაბამისად – დაუოკებელი ნოსტალგია „იდეალის” გამო. ამ მოვლენისადმი რეაქციაა პოლ ვალუარის ფრაზა – „იდეალი წუწუნის მანერაა”. გალაკტიონთან სხვა

ვითარებაა: ყოველთვის იგრძნობა აბსოლუტის იმანენტურობა მატერიალური სამყაროსადმი, იდეალის განუყოფლობა სავანთა სამყაროსაგან და ადამიანისაგან. ამ გაგებით ამბობს:

გასაოცარია ქვეყნად ყველაფერი,
ძლიერ საოცია,
გასაოცარია,
გასაოცარია. . .

ექსტაზური შეძახილი: „მე გავალ ქარში, როგორც მოცარტი: (მიყვარს მინდვრებში ქარის ზვირთები)!” („შერიგება“) შერიგებაა მატერიალურთან. Жизнь на радость нам дана! – შთააგონებს გ.ტაბიძე ერთ წერილში ოლია ოკუჯაევას (2. II. 1914). სწორია ის აზრი, რომ გალაკტიონისათვის „უცხოა ჩრდილოელი პოეტებისათვის დამახასიათებელი პირქუში მისტიციზმი“ (25, 129).

გალაკტიონი უფრო „ჰერაკლიტეა“, ვისთვისაც მშვენიერება ობიექტურად არსებობს და განუყრელია ბუნებისა და ადამიანისაგან, ვიდრე „პლატონი“. ფორმულა – „დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე – სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი“ თითქოსდა იმეორებს ვაჟას მრწამსს – „მაინც კი ლამაზი არის, მაინც სიცოცხლით ჰყავისა!“. გალაკტიონის სამყარო არის რაციონალური კატეგორიებით აუხსნელი რთული ჰერაკლიტისებური სინამდვილე, რომელშიც ყველაფერი ფორმალური ლოგიკით არ გამოიხატება, „ყოველივე მიმდინარეობს და ამავე დროს დგას ყოველივე“ („წარწერა წიგნზე“), თანაარსებობს სულიერიც და მატერიალურიც, ეფემერულიც და მარადიულიც, გასაგებიც და გაუგებარიც.

როდესაც გალაკტიონის ლირიკაში წამოიჭრება სიმბოლისტური დუალიზმის, მატერიალურისა და სულიერის ურთიერთმიმართების საკითხი, როგორც წესი, არ იხრება რომელიმე ერთის მხარეზე: ორივე ეს საწყისი თანაბარუფლებიანი და თანასწორია. ლექსში „გზაში“ (1915) ლამაზია ამიერსამყაროც – „მინდვრები, მთები და ზღვა ყანები / მზეზე ელვარებს ნამებით სველი“ და ირ-

აქ მრავალია ცისფერი ფერი!
ეს ფერი მარად თვალს ეყვარება. . .
გახედე შორს მთებს! გახედე სერებს!
გახედე ტალღებს ჩაქსოვილს ტბაში!
ცისფერი ისე უცხოდ იფერებს
სამოსელს დღეთა ელვარებაში.

ამ ლექსში ჩართულია დენდიზმის მოტივი („ხელები არ
თრთის ხელთათმანებით“), „გაქცევის“ რუსოისტული თუ რომან-
ტიკული მოტივი („სადმე ყრუ ადგილს დავესახლები / სხვა საუ-
კუნის მგზავრი გვიანი...“), არის რალაც ურბანიზმის მსგავსი
(„კმარა. მოვშორდე შფოთიან ტფილისს! / არც მსურს მახსოვდეს
მისი სახელი!“), ფერწერული პირველი პლანიც („მწვანე ქალებში
აფრინდა მწყერი“) და ირრეალური ჩვენებაც. პირველი
პლანისადმი ინტერესისა და თაყვანისცემის გარეშე წარმოუდგე-
ნელია ტაეპები:

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
არ გავიარე, რაა მამული...

„მამული“ და ჰოფმან ფონ ჰელერსლებენის ლექსით „გერმანია — უპირველეს ყოვლისა“ ნაკარნახევი „საქართველო - უპირველეს ყოვლისა“, „დროშები ჩქარა“, „XX საუკუნე“ და მრავალი სხვა ასეთი ტიპის ლექსი ვერ შეიქმნებოდა წმინდა სიმბოლისტური პროგრამის ნორმათა ფარგლებში, თუმცა სხვაგვარი ლექსები იქნებოდა სიმბოლისტური ფერმენტის გარეშე.

გასაზიარებელია ის ფორმულა, რომ გალაკტიონის მიერ სიმბოლიზმიდან შეთვისებული ერთ-ერთი მთავარ პრინციპთაგანი — „სამყაროს ირაციონალური წარმოსახვა“ არის „საშუალება საგნებისა და მოვლენებისათვის ჩვეულებრიობის გარისის შემოსაცულებლად“ (1, 36).

აღსანიშნავია ისიც, რომ ფრანგული სიმბოლიზმი რეაქციური ანუ არა მხოლოდ რეალიზმის, არამედ პარნასული პოეზიის ზუსტი აღწერილობითობის მიმართაც. ქართულ პოეზიაში არა თუ არ არსებობდა მიზეზი ასეთი გაღიზიანებისათვის „პოეტური ფერწერით“; პირიქით, პარნასელ გოტიეს ისევე მიესალმებოდნენ, როგორც სხვა ფრანგებს. უდაოა, რომ გ.ტაბიძის ლირიკაში არის „პარნასული სკოლის გამოძახილი“ (4, 30).

გალაკტიონის შეხება სიმბოლიზმთან პოლიესთეტურ ვითარებაში ხდება, როდესაც საგრძნობია არა მატერიალურის დაკნინება სულიერის ხარჯზე ან მათი დაპირისპირება, არამედ ვითარდება იმპრესიონისტების მიერ დაწყებული პოეტიზაცია ყოველდღიურობისა, ინტერესი „პირველი პლანისადმი“ და ექსტაზის, ვნების, გონებით უმართავ გრძნობათა, elan vital-ის გამოხატვა, რომლის კლასიკური გამოვლინებანი იყო „ცხოვრების ფილოსოფია“, ნიცშეს დიონისურობის კულტი, ოსკარ უაილდის „სალომე“, აისიდორა დუნკანის ცეკვა. აქედან – „ქარიშხლის აზუზუნება“, დიონისური წადილი – „იყოს მზეთა ორგია ან მაგია მთვარისა“ და სინამდვილის აღქმა ისეთ სტიქიად, რომელიც ზეაწეულ განწყობასა და პათოსის განცდას ბადებს:

ბედი – ქროლვის გარეშე ჩემთვის არაფერია,
ჩემთვის ყველაფერია ისევ ლურჯა ცხენები.
ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება
ძახილით: გალაკტიონ! და ძნელია მიგნება...
ცხენთა შეჯიბრებაზე! ცხენთა შეჯიბრებაზე!
ცხენთა შეჯიბრებაზე გასწით, ლურჯა ცხენებო!

ამგვარად, არა მხოლოდ სიმბოლისტური გენეზისი აქვს და ტიპოლოგიურადაც არაა პირწმინდა სიმბოლიზმი ბევრი რამ, რაც მის ლირიკაში უჩვეულო და ახალია და ფრანგული წარმომომისაა. კერძოდ, როგორც წესი, ნაირგვარი წარმომავლობა აქვს მისი ლექსების ისეთ საწყისებს, როგორიცაა ფართო ასოციაციები და პირობითობა (თანტაზია და სხვ.), იმპრესიონიზმი, „ეს-

თეტიზმი”, ჰიპერბოლიზმი, ნიუანსებისა და „განწყობილებათა“ შექმნის ტექნიკა, საიდუმლოს ესთეტიკა, ჩამავალ მზეთა მელანქოლია და „შუადღის გულმოდგინება“, შორეული მერი და „ცაბეტი წლის ხარ“, „სასაფლაონი“-ს მონოტონურობა და ეფემერების ციკლის პათეტიკა და ა.შ.

ხარისხი გალაკტიონის სიახლოვისა სიმბოლიზმთან ამა თუ იმ ლექსში განისაზღვრება იმის მიხედვით, თუ რამდენად იჩენს თავს მინიშნება ენით გამოუთქმელ რეალობაზე, მეორე პლანზე, და არა იმით, თუ რა ხარისხისაა ტექსტის ბუნდოვანება ან სინამდვილის დეფორმაცია.

ბუნდოვანება და დეფორმაცია არა ნაკლებად მოიტანეს აღმავალმა მხატვრულმა სისტემებმა (ექსპრესიონიზმი და სხვ.) და ამ უკანასკნელთა შემამზადებელმა სკოლებმა (არ ნუვო და სხვ.). უბრალოდ, უნდა გვახსოვდეს, რომ გალაკტიონის პოეტიკა არა მხოლოდ სიმბოლიზმით საზრდოობს და მისი ლირიკული ქმნილებების სტილთა მუტაციაში სხვა მხატვრული სისტემებიც მონაწილეობენ.

2. De la musique avant tout chose.

სიმბოლიზმმა მუსიკალურ ფორმათა სემიოტიკურ თავისებურებათა გამეორება განიზრახა. ვალერის თანახმად, „ის, რაც სიმბოლიზმის სახელით იქნა მონათლული, უბრალოდ რომ ვთქვათ, არის პოეტთა რამოდენიმე (ხშირად—ურთიერთსაპიროსპირო) ჯგუფის საერთო მისწრაფება მუსიკის იდეალისადმი. ამ მიმდინარეობის მთელი საიდუმლოება ამით ამოიწურება“ (49, 42).

„მუსიკის იდეალმა“, ვაგნერიზმმა, ვერლენისა და მისი მიმდევრების ლექსის მუსიკალობამ და საერთოდ ახალი ფრანგული ლირიკის ზეგავლენით სტიმულირებულმა ძიებებმა ვერსიფიკაციის, პოეტური ტექნიკის, აკუსტიკური სრულყოფილების სფეროში ბიძგი მისცა იმ აზრის განმტკიცებასაც, რომ პოეზია არა

მხოლოდ ინუიციური შემეცნების ფორმაა, რომ შეუძლია შეითავსოს და გადმოსცეს „ვიზუალური სილამაზეც და ქლერადობის სილამაზეც“ (38, 66), რომ ლექსი ერთგვარი „მუსიკაცაა“ და ამიტომ უნდა მუსიკობდეს და ამდენად – შეუძლია განწყნებული იყოს „სათქმელისაგან“.

მართალია, მუსიკაზე პოეზიის ორიენტირების ეპიცენტრი საკმაოდ შორს იყო, მაგრამ მისი ნაგვიანევი ბიძგები ჩვენში უაღრესად ძლიერი იყო. ამ ბიძგმა გადამწვეტი როლი შეასრულა ქართული პოეტური ანსამბლის გადახალისების პროცესში, განაპირობა წადილი არა მხოლოდ და არა იმდენად „უხილავის“ გაცხადებისა და სინამდვილის სიმბოლური გარდასახვისა. გარედან მიღებულმა სტიმულმა ხელი შეუწყო ფორმის საკითხისადმი, ლექსის „მუსიკისადადმი“, აკუსტიკური სრულყოფილებებისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას, ქართულ პოეზიაში სიმბოლისტებამდე გაცილებით უფრო ადრე დაგროვილი მდიდარი გამოცდილების ამოქმედებას, თითქმის მივიწყებული სალაროს ხელახლა გახსნას, კერძოდ – ფორმის პრიმატის, მუსიკალურ ფორმებზე ორიენტირებული ქართული პოეტური სიტყვის ტრადიციითა აღორძინებას, განახლებასა და ახალი ასპექტებით გამდიდრებას.

თავისი არსით „მუსიკის იდეალი“, მოწოდება – „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“ ენათესავენა იდეალს აღმოსავლური ხელოვნებისა, იმდენად, რამდენადაც „აღმოსავლეთის ხელოვნება ხასიათდება განწყნებული ცნებით და ფორმით. დასავლეთის ხელოვნება დამყარებულია კონკრეტულ და მატერიალურ ფორმებზე. აღმოსავლეთის ხელოვნება მიილტვის მარადისაკენ, დასავლეთისა – დროულისაკენ... აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნებისათვის ბუნების გადმოცემა იმ სახით, როგორც არსებობს, არასოდეს არ ყოფილა მიზანი. დასავლეთის ხელოვნებისათვის კი ბუნება თვით არის მიზანი“ (დავით კაკაბაძე). ამასაც გულისხმობდა ანდრეი ბელი, როდესაც აღნიშნავდა, რომ სიმბოლიზმში „აღმოსავლური მისტიკის მძლავრი ნაკადი შემოიჭრა“. აქ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ სპარსული პოეზიიდან ქართულ ლირიკაში შე-

სისხლხორცებულ და გათავისებულ ელემენტებს შორის განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ყურადღების გამახვილება ფორმაზე. არა შინაარსზე, ლექსის აკუსტიკურ სრულყოფილებას, სიტყვის მუსიკალობის პრინციპი, რაც თავისებურად აისახა თეიმურაზ I-ის პოეტიკურ იდეალში: „სპარსული სიტყვის სიტკბომან მასურეა მუსიკობანი“.

რუსთაველის, თეიმურაზ I-ის, ბესიკის, აღრინდელი ალექსანდრე ჭავჭავაძის ენობრივი შრე გალაკტიონის ლირიკაში გაპირობებულია უპირველესად იმით, რომ აღნიშნული ტრადიცია გარკვეულ ტიპოლოგიურ სიახლოვეს ამჟღავნებს სიმბოლისტური „მუსიკის“ იდეალთან. ასე მოხდა შეხვედრა რუსთაველისა და მალარმესი, თეიმურაზ I-სა და ვერლენისა.

სიმბოლიზმის Art poetique-მა ბიძგი მისცა ქართული „პროტო-სიმბოლიზმის“, „მუსიკაზე“ ორიენტირებული ლექსის აღდგენასა და რეაბილიტაციას და მის ჩაყენებას ახალი ამოცანების სამსახურში. ლექსის ფრანგული მოდელით მოზიზღულმა ქართველმა პოეტებმა უმალ იგრძნეს, რომ ის იდეალი, რისთვისაც იღწვოდნენ სიმბოლისტები თუ პოსტ—სიმბოლისტები, გარკვეული სახითა და ოდენობით უკვე ხორცშესხმული იყო აღმოსავლური ტრადიციებისაგან დავალებულ ქართულ ლექსში, „ქართულ პროტო-სიმბოლიზმში“. ამის ერთ-ერთი მკვეთრი, ზედაპირზე გამოტანილი გამოვლინებაა ის გარემოება, რომ იოსებ გრიშაშვილის ლირიკაში ფართოდ გაეხსნა გზა წინა თობის მიერ პარნასის პერიფერიებში მოქცეულ მუხაბმაზურ პოეტიკას; აქვე გაეიხსენოთ მისი „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა“.

„ახალი პოეზიის“ ფრანგულ მოდელსა და „ქართულ პროტო-სიმბოლიზმს“ შორის გარკვეული პუნქტის ტიპოლოგიური სიახლოვით აიხსნება ისეთი ფორმულები, როგორიცაა
გაფიზის ვარდი მე პრუდონის ჩავდე ვაზაში,
ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს.
(ტიციან ტაბიძე),

არტურ რემბოსთან ბოროტ ტყუპად ჩახუტებული
მადგამენ გვირგვინს თეიმურაზ და ჭავჭავაძე.

(გიორგი ლეონიძე).

სხვათა შორის, როგორც ფრანგი პოეტები მიუბრუნდნენ რონდოს, ტრიოლეტებს, ვილანელას და დიდი ხნის წინათ მივიწყებულ სხვა „მუსიკალურ“ სალექსო ფორმებსა და საზომებს, ასევე ქართველ პოეტთა ლირიკაში ხან ცნობიერად, ხან გაუცნობიერებლად აღსდგა ეროვნული პოეზიის ყველაზე მუსიკალური და განუხლებელი სალექსო ფორმები და ხერხები (გრძელი საზომები, ალიტერაციები, შედგენილი და მაჯამური რითმები და ა.შ.). საგულისხმოა აგრეთვე სპარსული ლირიკის სალექსო ფორმის — გაზელას კულტის დამკვიდრება ახალ ფრანგულ და რუსულ პოეზიაში და გაზელა და მისი ვარიაციები გალაკტიონის ლირიკაში.

აღსანიშნავია, რომ ქართულ ლირიკაში გამოვლენილ ამ „ნეო-ორიენტალიზმს“ თან ახლავს პარალელური მოვლენა სახვით ხელოვნებაში გუდიაშვილის ფერწერის სახით, რომელიც უხვად საზრდოობს სპარსული მინიატურების სტილით (შდრ. იაპონიზმი იმ დროის ევროპულ ფერწერაში). აქვე გავიხსენოთ რემბოს გაქცევა აფრიკაში, გოგენისა — პოლინეზიაში, ტანკას სალექსო ფორმით გატაცება და XX საუკუნის დასაწყისის მხატვართა დაინტერესება იაპონური და აფრიკული ხელოვნებით.

ყოველივე ეს თავისებურად ცხადყოფს, რომ ის, რაც იმ დროს ქართულ პოეზიაში (ნაწილობრივ სახვით ხელოვნებაშიც) ხდებოდა, ახალი დასავლურ-აღმოსავლური სინთეზი იყო. თავის ერთ წერილში იმ დროის ქართული პოეზიისა და ხელოვნების შესახებ ოსიპ მანდელშტამი წერდა, დასავლური კულტურით გატაცებული ქართული პოეზია აღმოსავლეთს წყდებოდა. ვერც კი წარმოიდგენდა რა დოზით ჰქონდა მიღებული ქართულ კულტურას აღმოსავლური ფერმენტი. სინამდვილეში ქართული ლექსი ახალი სინთეზის ძიების გზით მიდიოდა: ითვალისწინებდა ერთი მხრივ დასავლეთის პოეზიისა და ხელოვნებაში ფერწერული გამოცდილების უმდიდრეს ტრადიციას და მეორე მხრივ — ამავე დასავლურ სამყაროს სწრაფვას „აღმოსავლური“ საწყისისადმი — განუხლებელი და სიმბოლური ფორმებისადმი და მათ შორის —

მუსიკის თავისებურებისადმი.

ქართულ-დასავლური სინთეზის თავისებურება ის იყო, რომ „დასავლური საწყისი“ ხელს უწყობდა ქართულ პოეზიაში არამხოლოდ „მუსიკალური“ ამოცანებისადმი, ფორმის საკითხისადმი სერიოზულ მიბრუნებას, არამედ პოეზიაში ფერწერული ამოცანების სპექტრის გაფართოებასა და განახლებას, მათ შორის პოეტურ ფერწერაში ახალი, მანამდე მისთვის უცხო თემებისა და მოტივების ჩართვას და ამ მიზნისათვის ახალი პოეტური ტექნიკის მომარჯვებას. ამ უმნიშვნელოვანესი საკითხის სრული გაცნობიერებისათვის საჭიროა მცირე ექსკურსი ისტორიულ პოეტიკაში.

დასავლურ ლიტერატურის განმსაზღვრელი ფაქტორი პორაციუსისა და ვირგილიუსის პოეტური კანონები იყო, ანუ პრინციპი — *ut pictura poesis* (პოეზია იგივე ფერწერაა). განსაკუთრებით იმძლეა ამ პრინციპმა რენესანსის დროს: „ფერწერა მუნიციპალიტეტის პოეზიაა, ხოლო პოეზია — ბრმა ფერწერაა. ერთიც და მეორეც ცდილობს მიბაძოს ბუნებას“ (ლეონარდო და ვინჩი). მიმეზის ნატურის აღწერა-ასახვა რენესანსული და პრე- და პოსტ-რენესანსული ლიტერატურისა და ხელოვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა. დასავლური ქრისტიანული სამყაროს კატაფატიკური გეზისაგან განსხვავებით, ქრისტიანული ხანის ქართულ ხელოვნებაში უპირატესობა აპოკალიფტიკურ პრინციპს ენიჭება. ასევე, ქართულ პოეზიაში ბარათაშვილამდე იშვიათად შეეხვდებით საგანთა „ხატვას“, ფერწერული მსგავსების სურვილს ფერწერულობისაკენ სწრაფვა „ვეფხისტყაოსანში“ მხოლოდ ტენდენციის სახით იჩენს თავს.

დასავლურ ლიტერატურაში გაცილებით ჩვეულებრივ მეტოპორი იყო ფერწერასა და ლიტერატურას შორის. ამ მხრივ ქართულ სინამდვილეში განსხვავებული ვითარებაა. უკვე ჩაბრუნებისთანავე ჩნდება ის აზრი, რომ პოეზია მუსიკას უნდა ბაძავდეს: „მწადლარე ძნობა ვრცლად განაბრძნობა, სამუსიკოთა შენასხამისად“. „თამარიანი“ არა „ფერწერით“, არამედ აკუსტიკური ნიშნით იქცევის ყურადღებას. რუსთაველის თანახმად, მოშიარის ენა უნდა „მუსიკობდეს“: „მისგან კიდევ ნურა უნდა, მისთვის ენა



მუსიკობდეს”. აქაა გასაღები „ვეფხისტყაოსნის” პოეტიკისა.

სესილ მორის ბაურა (სხვათა შორის, იგი, კლასიკური ლირა ტერატურისა და საგმირო ეპოსის მკვლევარი, ავტორია აგრეთვე ნარკვევებისა ევროპელ სიმბოლოსტებზე) თავის წერილში რუსთაველზე შენიშნავს, რომ „ვეფხისტყაოსნის” პოეტური ხელოვნება „შეიძლება გაპირობებული იყოს მიღწევებითა და ცვლილებებით მუსიკის სფეროში, რასაც თავისუფლად შეიძლებოდა ჰქონოდა ადგილი XII საუკუნეში” (30, 552). მართლაც, ცნობილია ქართული საეკლესიო მუსიკის აღმავალი განვითარება X საუკუნიდან XIII-მდე.

ქართული პოეზიის განვითარებაზე, ფორმის საკითხის გააზრებაზე უდიდესი ზეგავლენა იქონია სპარსულმა პოეზიამ, რომლის ნიმუშები „სიტყვებისაგან შედგენილი ნამდვილი მუსიკალური კომპოზიციებია” (ო.სენკოვსკი). ისევე როგორც არაბულმა პოეზიამ ხელი შეუწყო დანტეს ტერცინების სამზავ რითმებს, ასევე უდაოა აღმოსავლური, უპირველესად – სპარსული პოეზიის წვლილი ჰომეოთელავტების დონეზე მყოფ ქართულ სალიტერატურო ლექსში სრულყოფილი რითმის დამკვიდრებისას.

„ვეფხისტყაოსანში” მუსიკაზე ორიენტიების გარეგნული გამოვლინებებია დაბალი და მაღალი რეგისტრების მონაცვლეობა, აკუსტიკური ეფექტები (სხვადასხვაგვარი რითმები, ალიტერაცია) და რაც მთავარია – ისეთი ფაქტორები, როგორიცაა დეტალიზმზე, ჰარბ აღწერილობითობაზე უარის თქმა, თუმცა იგრძნობა აგრეთვე „დასავლური” ტენდენცია – ფერწერული საწყისის ნიშნები. გავიხსენოთ აგრეთვე ყინწვისის ანგელოსის ფრესკაში ნატურასთან ფერწერული მიახლოება, სულიერისა და მატერიალურის ჰარმონიზირების ის ტენდენცია, რომელმაც დიდხანს ვეღარ პოვა განვითარება. პოსტ-რუსთველურ ხანაში მუსიკაზე ორიენტირების პრინციპი არსებითად უცვლელი დარჩა.

ევროპულ რომანტიკულ პოეზიაში მუსიკის იდეალის შედგად რამდენადმე შერბილდა *ut pictura poesis*-ის პრინციპი. მაგრამ რომანტიკოსთა მიერ მუსიკის გამოცხადებამ უმაღლეს ხელოვნებად მაინცდამაინც დიდად არაფერი შეცვალა და ეს ორი-

ენტაცია არსებითად მაინც ფერწერული ამოცანის ახლებურად გადაწყვეტის ტექნიკური საშუალება აღმოჩნდა. პარნასის სკოლამ მიზნად დაისახა რომანტიზმის ფერწერული ხაზის გაძლიერება მედიტაციის, აღსარების ხაზის შეზღუდვის გზით. სიმბოლისტურმა დოქტრინამ გადაახალისა ut pictura poesis-ის პრინციპი: ტრადიციული მიმეზისის ამოცანებში არსებითი კორექტივები შეიტანა და ხელი შეუწყო ფერწერული საწყისის ჩაყენებას „მუსიკის“ სამსახურში, ხოლო ზოგ უკიდურეს შემთხვევაში ფერწერული ამოცანა მთლიანად უგულვებელყოფილ იქნა „მუსიკის“ დომინანტის ხარჯზე.

ქართულ პოეზიაში (და საერთოდ - ლიტერატურაში) ut pictura poesis-ის პრინციპის დამკვიდრება რომანტიზმიდან, ბაროთაშვილიდან და ალ. ჭავჭავაძის „კავკასი“-დან და „გოგჩა“-დან იწყება. ეს დიდი სიახლე იყო ბესიკისა და მისი სკოლის და აღრინდელი ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსის შემდეგ.

გალაკტიონის ლირიკაში არის ცალკეული ლექსები მუსიკაზე ორიენტირების პრინციპის უკიდურესი ვარიანტისა, მაგრამ არსებითად მისი ლირიკა ღებულობს და ავითარებს ut pictura poesis-ის ზოგადსიმბოლისტურ და პოსტ-სიმბოლისტურ იმ ვარიანტს, რომელიც ითავსებს ახლებურად გააზრებულ ფერწერულ ამოცანებსა და მუსიკალობას. ამ ვარიანტში ფერწერულ ამოცანებთან ერთად დიდი ყურადღება ეთმობა პოეტურ ტექნიკას, ფორმის უზენაესობას. ყოველივე ამაზე საგანგებოდ ჩერდება ვერლენი თავის „პოეტურ ხელოვნებაში“.

სიმბოლისტური „მუსიკალობის“ პრინციპი გალაკტიონისა და ცისფერყანწელებისათვის ადვილად მისაღები აღმოჩნდა, რამეთუ ქართული პოეტური ტრადიციისათვის ნაცნობი იყო სიტყვის ავტონომიურობისა და მუსიკის ვერლენისებური იდეალი. შემთხვევითი არაა, რომ ყველაზე მუსიკალური რუს პოეტთაგან - კონსტანტინ ბალმონტი, რომელიც დედანში კითხულობდა ვერლენსა თუ „ულალუმის“ ავტორის ლექსებს, ხარბად დაეწათა ქართული „პროტო-სიმბოლისტური“ პოეზიის ისეთ ნიმუშს, როგორცაა „ვეფხისტყაოსანი“.

თუ რაოდენ უდაოა გენეტიკური კავშირი და ტიპოლოგიური სიახლოვე ქართულ „პროტო-სიმბოლიზმსა“ და გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკას შორის, ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს „მარტო ტკბილ ხმათათვის“ შექმნილ ლექსებში („უცნაური სასახლე“, „Voiles“, „ვუალისა და ვიოლიეს შესახებ“ და სხვ), რომლებშიც მინიმუმამდეა დაყვანილი პროექცირება ობიექტზე, უკიდურესადაა განხორციელებული სიმბოლისტური პოეტიკის „მუსიკისა“ და სიტყვათა დესემანტიზაციის პუნქტი. ყოველივე ამას ცხადყოფს, შესაბამისად, ალ. ჭავჭავაძის სხვადასხვა ტაეპებისა და გ. ტაბიძის ლექსის „უცნაურის სასახლის“ შემდეგი ტაეპების შედარება:

გული საკვდად იმაღვის,
ჭირი სად, ვით იმაღვის?! .
აწ — სიშორე იმ აღვის.. . .
ბედსა ვხედავ მზარადა,
რისხვა მირევს მზარადა. . .
საკვდად არის მზა რადა?

მან კოშკები ამაღა,
ხან ეთერში ამაღა,
ხან ქარივით ამაღა. . .
ყრუ ოხვრით და ზარებით
იღუმალი ზარებით,
განტევება, ზარებით. . .

ამავე ლექსში „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც „მუსიკობს“, გ. ტაბიძისათვის ერთ-ერთ წყაროდ იქცა „მუსიკალური იდეალის“ მისაღწევად, „რიტორიკისა“ და დიდაქტიზმის დასათრგუნად:

ამნაირი დარებით,
კიდითკიდე დარებით,
ფერის ფერთან დარებით
შენობების შენება.

აქ ეს თითქმის დესემანტიზებული „დარი“ მომდინარეობს „ვეფხისტყაოსნიდან“: „დარი არ დარობს დარულად“ (14,14), ბესიკიდან და მისი სკოლიდან. შდრ. ბესიკის რითმები: „დარითა - დარითა - და რითა“. აქვე გავიხსენოთ გალაკტიონის „ის მღერის როგორც დარის დარება“ („გრძნობა. . .“), „დარის დარება“ („მა-

მული“). „ღარის ღარების“ ანალოგიებია და ასევე რუსთველური და ბესიკური გენეზისი აქვთ ასეთ სახეებს: „ზარების ზარი“, „ფერით მფერები“, „ზარავდა ზარა“ და სხვ. შდრ. აგრეთვე ბესიკური რითმები „შეაშენენ შენები — შენები — შენ ები“ („ხმა სიკანონოს“) და გალაკტიონის რითმები — „შენობების შენება - უშენობა“, „შენობა - უშენობა“.

ბარათაშვილამდელი პოეტიკისადმი გალაკტიონის განსაკუთრებულ ყურადღებაზე მეტყველებს მისი ჩანაწერი სამაიანის გამო: „საინტერესოა აქვთ თუ არა ბესიკსა ან ალექსანდრე ჭავჭავაძეს ან დ.გურამიშვილს“ (20, 168).

საგულისხმოა გ.ტაბიძის მიერ ალ.ჭავჭავაძის ლექსის რეფრენის გამოყენება და ორივე პოეტის ლექსებში ერთგვარი ესთეტიკური და მსუბუქი პოეზიისათვის ნიშანდობლივი ეპიკურიეზმის მოტივი:

ღიმილმან კარი ლალისა
განალო გამჭვირვალისა,
დღეს ესე მყოფნის სიმღირედ,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
აღვის ნაყოფი მრჩობლადი
შევიცან ჩემი დამბნედი,
დღეს ესე ოდენ გავბედი,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
ნიავეთ მობერვით შეძრულმან
სუნი მაწოსა სუმბულმან,
დღეს ამით განიშვა გულმან,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
(„ღიმილმან კარი ლალისა“).

ხვალემ იზრუნოს ხვალისა,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
ღვინომ მიილოს ღვინისა,
წყალმა წაილოს წყალისა!
არც ვწუხვარ, არც მერიდებ
მიმავალ-მომავალისა.
წყალმა წაილოს „ღიდება“,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
გულმა მიილოს გულისა,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
ღვინომ მიილოს ღვინისა,
წყალმა წაილოს წყალისა!
(„ხვალემ იზრუნოს ხვალისა“).

ძირითადად სიმბოლისტური სტიმულის შედეგად მოხდა ქართული ტრადიციიდან იმ საწყისების გამოხმობა, რომლებიც გალაკტიონის „უცნაურ სასახლეს“ სინამდვილისაგან საკმაოდ განრიღებულ წმინდა პოეზიად და ენობრივ მუსიკად აქცევენ. ამის

გამოვლინებაა ფორმის უპირატესობა, „რიტორიკაზე“ უარის თქმა, ამღერებელი ინტონაციის შემქმნელი კენტმარცვლიანი საზომი და სხვ. ახალია ენობრივი მასალის ნაწილი (ტრიანონი, შირაზი), მინიშნებათა ხერხის სპეციფიკური გამოვლინება – ენიგმატური სათაური და სულიერი მღელვარების მოტივი („ფართან ლანდი ფარული“, „მტანჯავს მე უშენობა“, „მომკლავს მე უშენობა“). შესაძლოა ასეთ ლექსებში „უაზრობის ესთეტიკა“ გარკვეულწილად ფუტურისმიდან მიღებული სტიმულითაც არის გაპირობებული.

აღ. ჭავჭავაძის ლექსთან პირდაპირ თუ გაშუალებულ გენეტიკურ კავშირსა და ტიპოლოგიურ ნათესაობაზე მეტყველებს ის გარემოებაც, რომ გ.ტაბიძემ მიიღო აღ. ჭავჭავაძის 11-მარცვლიანი საზომი (რითმები: $aaxa$) და ამ სტრუქტურაში სიტყვათა მისწრაფება შინაარსისაგან თავისუფალი არსებობისაკენ. ამასთანავე ამ პოეტურ ტექნიკაში ცვლილებაც შეიტანა: უახლოვდება ომონიმურ რითმას, მაგრამ ამ ზღვარზე ჩერდება. ეს ნათლად ჩანს ა. ჭავჭავაძისა და გ. ტაბიძის შემდეგი ტაეპების შედარებისას:

სახე შენი მემახევა, მებადა,
სრულ განმძარცვა, რაცლა ცნობა მებადა,
პატიმრობას მიმცა დაუსრულებელს,
მღერად ოხრვა, ლხინად გლოვა მებადა.
(„სახე შენი მემახევა. .“).

თქვენი სასახლის ძველი მოტივით
გული მისცურავს წყალზე მოტივით,
იქ ლურჯ კუნძულებს დაენახევა
ხან სიზმარივით, ხან ნაფოტივით.
(„ძველი მოტივით“).

„ძველ მოტივი“ ძველი მოტივის არანთქრებაა.
არც აკაკი და არც ვაჟა არ ყოფილან გარკვეული პოეტური ტექნიკის დამაგვირგვინებელნი. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ იმ მოტივების წრესთან, რომელთაც დიდი ადგილი უკავიათ გალაკ-

ტიონის ლირიკაში, ვაჟა ფშაველაც ახლოს მივიდა: „მთანი მალანი“ და მისი მცირე პროზის არაერთი სხვა ნიმუში ელგარ პოუს პროზისა და პროზად დაწერილი ლექსების მოტივებს შეიცავენ. ამ მოტივებისადმი მისი სწრაფვა იმდენად დიდი იყო, რომ თარგმნა პოუს „ყორანი“, მაგრამ წარუმატებლად, ვინაიდან მისი პოეტური ტექნიკა ამ ამოცანისათვის შეუფერებელი აღმოჩნდა. ეს ჩანს, თუ შევადარებთ ირაციონალური შიშის მოტივის ხორცშესხმას პოუს „ყორნის“ ვაჟასეულ თარგმანსა და გალაკტიონის ლექსში „ედგარი მესამედ“. სხვაობა არსებითად პოეტურ ტექნიკაში ვლინდება:

ხელახლა ისევ შემიპყრო შიშმა.
არსად სინათლე, არსაიდან ხმა.
წარსულ, დაკარგულ ბედნიერ წამზე
დაუსრულები მოთქმა და გლოვა.
მას ვერ მისწვდება ხალხისა გროვა.
ტკბილ ოცნებათა გარდათხმულ ზღვაში
„ლენორა!“ უცბად გაისმა ცაში.

ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი,
იყო სადამო, ლოცვები ზარი.
და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა,
რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი.
ენატრებოდა ფრთებს სითამამე
უზრუნველობის, შენი სიშორის!
მაგრამ უეცრად ვილაც მესამე,
ვილაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის.

გალაკტიონის ლექსი „არწივებს ჩასძინებოდათ“ არის ნიმუში ძველის განახლებისა, ვაჟას პოეტური ტექნიკის დახვეწისა:

ჩასძინებოდათ არწივებს,
სთვლემდნენ მუხათა ტოტები,
ბნელ ღამეს ააქარცივებს

„პროტო-სიმბოლისტური“ საწყისი, ერთ-ერთი მთავრ საყრდენთაგანი გალაკტიონის პოეტური ტექნიკისა, მის ლირიკაში მომდინარეობს არა მხოლოდ რუსთველიდან და ალექსანდრე ჭავჭავაძის ხანის ლექსიდან, არამედ აკაკი წერეთლის პოეზიიდანაც. შდრ. შესაბამისად, აკაკისა და გალაკტიონის ეს სტროფები:

შენ ხარ მისთვის დარადა,
მე უდაროს დარადა,
რათ მიწყრები, ვიცოდე
ვის გამო ან და რადა?
(„მე. . . ს“).

ამნაირი დარებით,
კიდითკიდე დარებით,
ფერის ფერთან დარებით
შენობების შენება.

აკაკის ლექსის სისადავე, მელოდიაში, სიახლოვე სასაუბრო ენასთან, მისი სტროფიკა, საზომი და რითმათა წყობა გალაკტიონს არაერთ ლექსში აქვს მიღებული. მაგრამ იმ ხანად აკაკის ლირიკიდან გალაკტიონს განსაკუთრებით იზიდავს „ლექსი-სიმღერა“ (მომდევნო პერიოდში მის ყურადღებას აკაკის ლირიკიდან უპირველესად „ლექსი-მეტყველება“ მიიქცევს), კერძოდ ისეთი, სადაც აკაკი ბესიკისა და ალ. ჭავჭავაძის ტრადიციას აგრძელებს. არსებითი სიახლე ისაა, რომ აკაკისაგან მიღებულ პოეტურ ტექნიკას უკიდურესად ხვეწს და სრულყოფს. ეს კარგად ჩანს მათი ლექსების შედარებისას:

არ მომიცდი მაშინა,
ტყვილად არ დაღალდები!
ვით რკინიგზის მაშინა,
სხვისკენ გასრიღდები!
განჰქრნენ ეამნი ოცნების,
რაც მწამდა, აღარ მჭერა.
ბაგეთ არ ეკოცნების
და აღარც გულს აქვს ძგერა!
(„განჰქრენ ეამნი“).

ცაზე ვხედავ წეროებს,
თითქო მწკვრივი ღეროა,
მღერონ რომანსეროებს,
რა დროს რომანსეროა?
წყარო ხევში ვალაღებს,
გაჰქრა გიჟი ოცნება,
კოცნი მე შენს დაღალდებს,
მაგრამ რა მეკოცნება?

გუშინ გქონდა მოლხენა,
დღეს რად მოგიწყენია?
რად ჩაგვარდნია ენა,
ხომ არაფრის გრცხვენია?
(„ალალ-ვერდი“).

გაცრეცილ და მტვერიან
ცას სინათლე კლებია,
ყვავილებზე მღერიაან.
რა დროს ყვავილებია?
(„რა დროს რომანსეროა?“)

აკაკი, მიმღები არა მხოლოდ ხალხური ლექსების ფორმების, არამედ მემკვიდრეც ა.ჭავჭავაძისა და მისი ხანის პოეტური ტრადიციისა, არაიშვიათად ახერხებს „სათქმელისათვის“, „რიტორიკისათვის“ „კისრიმს მოგრეხვას“ (თუმცა საბოლოოდ მაინც „სათქმელისაკენ“ იხრება). ამის მაგალითია „ფარეშების სიმღერის“ ესტროფი:

ამან ის თქვა. . . იმან ის თქვა!
ეს ის არის! ის ის არი!
ამას ეს ქვა! იმას ეს ქვა!
ეს ისარი! ის ისარი!

აქვე შეგვიძლია დავიმოწმოთ აკაკის „მაზურკის ხმის“ ეს ტეპები, სადაც ტექნიკა თრგუნავს „რიტორიკას“:

გრძნობით აღესილი დარია
თვით ანგელოსის დარია,
ვისაც ის სხივებს მიმოფენს,
მის გულში მაშინ დარია.

მართალია, აკაკი ერთ-ერთი მთავარი მემკვიდრე იყო ბესიუსა და ა.ჭავჭავაძის პოეტური ტექნიკისა, რომელშიც ბევრი სიახლე შეიტანა, მაგრამ არ დაუსახავს მიზნად ამ ტექნიკის სრულყოფა. ეს ამოცანა გალაკტიონმა გადაწყვიტა. შდრ., ამ თვალსაზრისით, შესაბამისად, გალაკტიონისა და აკაკის შემდეგი სტოფები:

პატარა საყვარელო,
ჩემო მკვლევო, უგულო,
გალიაში გაზრდილო,

წინანდალელი ნათელა
ულამაზესი ქალია,
ო, ჩემო ციციანათელა,

გაზაფხულის ბულბულო.

ჩემო ციხე და გალია.

როცა აკაკის რითმა სრულყოფილია, გალაკტიონი ამასაც აფასებს. შდრ. პირველის რითმები „ბარათო – მარადო“ („საიდუმლო ბარათი“) და მეორის „ბარათის – მარადის“ („ანგელოზს ეჭირა. . .“). მისთვის განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა აკაკის ლირიკის მელოდიზმი. კვლავ მივმართოთ პარალელს:

დღე და ღამე იყრება,
ცელქი ვარსკვლავთა კრება
მოწმენდილ ლაფვარდ ცაზე
ხანა ჰკრთის და ხან ჰკრება.
(„დღე და ღამე იყრება“).
დაგვექათქათებდა ვარსკვლავი,
სხივები გადმოსულიყო,
მას შევეკითხე შემსჭვალვით:
შენ ხომ არა ხარ, სულიყო?

მგლოვიარე ბინდებით
იბურება ყვარელი,
ვაზითა და სიმინდით
მიღის გზა საყვარელი.
(„ეს მშობლიური ქარია“).
ბრწყინავდა საარაკო ცა,
მთვარე დაბრუნდა ბინაზე,
როს შუქმა ღრუბელს აკოცა
ყველა ქალების ჭინაზე.

გ.ტაბიძე მაქსიმალურად სრულყოფს აკაკის ტექნიკას. მისი ლექსის „შუსიკა“ ხშირად განვითარებაა უკვე არსებულისა. მისი შაირისა თუ თერთმეტმარცვლელების, შეიდმარცვლელებისა და თოთხმეტმარცვლელების (7-7) მელოდიკა და სიტყვის მისწრაფება ავტონომიურობისაკენ განვითარებაა უპირველესად ბესიკის, ალ.ქავჭავაძის, აკაკის ლირიკის 7-მარცვლიანი და 14-მარცვლიანი ლექსებისა სამჭერადი რითმებით (a,a,x,a) (მათ შორის „საიდუმლო ბარათი“; „საიდუმლო ბარათს“ მღეროდნენ ყველა წრეებში“ – გალაკტიონი, 20, 597).

შეიდმარცვლედის გაორმაგებითაა დაწერილი ალ. ქავჭავაძის „ბალახშ-ბეზეკის ბაგით“, მუხამბაზი „უწყალო სიყვარულო“, „კავკასია“, „მე შენ არ გეტყვი გეტრფი“, „ეჰა, ჩემო ოცნებავ“, „ძვირფასო საყვარელო“, „კამენასადმი“, „მშვენიერთა ხელმწიფავ“. შდრ. აკაკის შეიდმარცვლელები, და გალაკტიონის 14-მარცვლელები, რომელთაც თვალსაჩინოებისათვის დატეხილად ვი-



მოწმებთ:

მისთვის გიღებ უბეში,
 გალობ ცრემლის გუბეში,
 ამისრულებ რაც გითხრეს,
 თუ ხარ ჩემი ნუგეში.
 ვერა მხედავ მღუმარეს,
 ცრემლებს რომ ვღვრი მღულარეს?
 რად არ მეტყვი მის ამბავს,
 ნუგეშს არ მცემ მწუხარეს.
 („საიდუმლო ბარათი“).

მღუმარების გარეშე
 და სიცივის თარეშში
 სამუდამო მხარეში
 მხოლოდ სიმწუხარეა.
 ვერავინ განუგეშებს
 საოცრების უბეში,
 სძინავთ ბნელ ხვეულებში
 გამოუცნობ ჭიმერებს.
 („ლურჯა ცხენები“).

აკაკი წერეთელი ერთგვარი შუამავალია ბესიკისა და ალ.ქავჭავაძის ხანის ლირიკასა და გალაკტიონს, ფრანგულ და ქართულ პოეტურ კანონთა შორის. შდრ. შესაბამისად, ბესიკის, ალ.ქავჭავაძის, აკაკისა და გალაკტიონის შემდეგი ტაეპები:

ცნობა მიმილო და გული,
 ხედვით შემზღულა ანამან,
 კვლავ მომკლა მისმან ციალმან
 და წელთა მიმოტანამან. . .

სვემ მაწვიმა მანანა,
 მომივლინა მან ანნა,
 მას თან მოჰყვა მანანა,
 მინანავა მან ნანა.

თაფლს ბუდედ ჰქონდა მანანა,
 ვინც მე სიცოცხლე მანანა,
 ისაა გრძნობის დამტკბობი,
 ვით უდაბნოში მანანა.

გახსოვს? რა დრო იყო ის დრო. . . ო, მანანა,
 მე რომ აღტაცება იგი დამანანა.

(„გახსოვს? რა დრო იყო ის დრო!“).

შემოქმედების მეორე პერიოდში გ.ტაბიძისათვის აკაკის ლირიკიდან განსაკუთრებით ახლობელია ისეთი ლექსები, რომლებშიც „აღმოსავლური“, „პროტო-სიმბოლისტური“ ტრადიციაა გაგრძელებული. ამითაც აიხსნება მის ლირიკაში ორტაეპედებისა და 11-მარცვლედთა გამოყენების სიხშირე. აქ განვითარება და გარდაქმნა აკაკის ტრადიციისა, რომლის ორტაეპედები, ომონიმური და ტავტოლოგიური რითმები ბესიკისა და ალ.ჭავჭავაძის ხანაში იღებენ სათავეს. შდრ. აკაკისა და გალაკტიონის ტაეპები:

იქ ჩაბრძანდი, სად გელიან ლოდებით,
ბარით, ნიჩბით, კუბოთი და ლოდებით.

(„აღმართ-აღმართ“).

შემოსილნო გამჭვირვალე ბლონდებით,
ყრმობის ქარნო, ნეტა რად მაგონდებით?!

(„ლაქვარდ ცაზე...“).

შდრ. აგრეთვე აკაკის „გელიან ლოდებით“ და „ლოდინი ლოდის“ („ჩვენ ვხვდებით ისევ“) გალაკტიონისა, რომლის პოეტური ტექნიკა უფრო დახვეწილია, დაძლეულია ნაცნობი რითმების ინერცია, საგრძნობია ფერწერული და მუსიკალური ამოცანების შეთავსება, ტავტოლოგიური რითმა ამგვარი რითმის ილუზიითაა შეცვლილი:

ნახევარი ცხოვრების გზა გავლიე,
სიტკბოზედა მწარე მეტი დავლიე.

(„მუხამბაზი“).

მზის გადასვლამ სივრცეები დაწმინდა,
იბინდება, იბინდება მთაწმინდა.

ცხადია, ეს არ ნიშნავს, თითქოს გალაკტიონი საერთოდ უარს ამბობდეს მაჯამურ რითმებზე, რომელთაც ზოგჯერ გვიანდელ ლექსებშიც მიმართავს: „ჩამავალი მზის ფერადო კიდევ, / ჩემს

ხსოვნში არ დაშლილხარ კიდევ” – „ჩამავალი მზის“, 1935,
„გულში მწუხარე ის მორევია, / რომელსაც გული ვერ მორევია“
– „გული მწუხარე“, 1935).

„პროტო-სიმბოლისტური“ ტრადიციის როლი გალაკტიონის
სინთეზურ, კონტრაპუნქტულ სტილში თვალნათლივ ჩანს აგრეთ-
ვე ლექსში „ყავილები და ღვინო“ (1927):

წყნარზე წყნარო მზე და ღვინო,
შვების წყარო მზე და ღვინო,
მე მთვრალი ვარ სიყვარულით,
არ დამცარო, მზე და ღვინო. . .
უცხოელი არ გეგონო,
მე ვარ კინტო – მზე და ღვინო. . . .

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ეს ლექსი, რომელშიც მუხამ-
ბაზური ხმა ისმის, არის „ერთადერთი შემთხვევა, ერთადერთი
გამონაკლისი გ.ტაბიძის პოეზიაში, როდესაც მან, წინააღმდეგ თა-
ვისი ბუნებისა, აზრთა წყობის, გემოვნების, თავისი შემოქმედები-
თი პრინციპებისა, ხარკი მოუხადა თბილისელი კინტოს გულისამ-
რევ, მართლაც შანთით ამოსაწვავ კულტს. . . ძნელი სათქმე-
ლია, რამ აიძულა გ.ტაბიძე თავისი რაფინირებული კალამი აღ-
მოსავლური კულტურის ამ მახინჯი ხორცმეტის საზოტბოდ შეე-
ბილწა თუნდაც ერთხელ“ (16, 87). ჩვენი აზრით, ყარაჩოღულიც
და მისი „დეკადენტური“ ვარიანტი – კინტო ისევე საინტერესო
მოვლენებია, როგორც „ციგანშიჩინა“ რუსულ კულტურაში. ქარ-
თულ ხელოვნებაში ფიროსმანმა დაინახა „პოემა კინტოს ლხენა-
ში. . . ფიროსმანის კინტოების სერიები დაუფიწყარია თავის ვჭ-
სპრესიით და უცნაური პროფილებით“ (გრ. რობაქიძე „ნიკო ფი-
როსმანი“). ამ ტიპაჟთან არის დაკავშირებული ლადო გუდიაშვი-
ლის ძველი თბილისის დიდებული ციკლი, მათ შორის - „კინტო-
ბის ქეიფი ქალთან ერთად“. ფიროსმანისა და გუდიაშვილის კვ-
ლად, ამ ტიპაჟის ბოჰემური „ცხოვრების ფილოსოფია“, „ქეიფ-
როგორც არტისტიზმი“ (გრ.რობაქიძე – იქვე) კონსტრუქციულ

ელემენტად შემოდის გ.ტაბიძის ლექსში „ყვილები და ღვინო“ და ცხადყოფს მისი პოეტიკის გარკვეული პუნქტის ტიპოლოგიური ერთობასა და გენეტიკურ კავშირს ბესიკისა და ალ.ჭავჭავაძის „მსუბუქ პოეზიასთან“ და ფიროსმანის სამყაროსთან.

ლექსში „ყვილები და ღვინო“ აშკარად ჩანს გალაკტიონის პოეტიკის ერთ-ერთი სათავეთაგანი და ამ წყაროდან მიღებული საწყისის გათავისება და განახლება. ისმის ნაცნობი ხმა, რომელშიც შემოდის „კინტოს“ სტილისათვის უცხო მოტივი: „იყოს მრავალქამიერი საქართველოს მზე და ღვინო,“ „ეტყვის ყველას სადღეგრძელოს საქართველოს მზე და ღვინო“. ასევე სიახლეთა რიგს განეკუთვნება სტროფის აგებულება, ინტონაციური მრავალგვარობა.

ძველის, ნაცნობის ეს განახლება-გათავისება და ძიებანი ლექსის ორკესტრიანობის სფეროში ემყარება არა მხოლოდ რუსთველურ და ბესიკისა და ალ.ჭავჭავაძის ტრადიციას და ამ უკანასკნელის ევოლუციას აკაკის ლირიკაში, ევროპული სიმბოლიზმის თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკას, მათ შორის ვაგნერის ლაიტ-მოტივების პრინციპს (იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელია ლირიკაში), აგრეთვე ხალხური პოეზიის ისეთ ნიმუშებს, რომლებიც პოეტის ლექსებში არსებითი გადამუშავების შემდეგაც ინარჩუნებენ თავიანთ „უანრულ არქაიკას“ (ბახტინი), მათ შორის — ინტონაციურს.

ლექსში „მწუხარება, როგორც გველი“ ტონალობის ცალკეული ელემენტები და ტაეპი „შენ, მეღვინე, ღვინო გვასვი“ ხალხური შაირიდან მომდინარეობს (21, 104). ლექსი მიზმულია ასევე სხვა ტრადიციულ სტილებზეც. „ეს მძინარე მთა და ველი“ სამოქალაქო ლირიკის ელემენტური მოტივია; პასუხგაუცემელი სასოწარკვეთილი და კატაქრეზის შემცველი კითხვა — „ნუთუ არსით არის შველა / უჩვევი და ჩვეული?“ „ახალი პოეზიის“ სისტემიდანაა. ხალხური ლექსის მელოდიკის გამდიდრებასა და ახლებურად აქლერებას ხელს უწყობს აგრეთვე რვა და შვიდმარცვლიან ტაეპთა მონაცვლეობა.

ერთხელ კიდევ ხაზს ვუსვამთ იმ ფაქტს, რომ სიმბოლისტურ

რი სტიმულის შედეგად გალაკტიონი მიუბრუნდა ქართული პოეზიის „მუსიკალურ ფორმაციათა“ გამოცდილებას, მათ შორის ისეთ „ფორმალურ“ მომენტებს, როგორცაა – კენტმარცვლიანი საზომები, დახვეწილი რითმები, სიტყვათა აბსტრაგირება, ალიტერაციები, ლექსიკური „ფორმალიზმები“, აკუსტიკური მომენტისადმი განსაკუთრებული ყურადღება და სხვ.

გ.ტაბიძემ და სხვა პოეტებმა წინა თაობის მიერ შეყვანებული ტრადიცია განაახლეს. თითქმის ყველამ, ვინაც კი ყურადღება გამოიჩინა პოეზიის ახალი ფრანგული მოდელისადმი, გააცნობიერა თუ იგრძნო, რომ სიმბოლისტურ „მუსიკას“ ქართულ პოეზიაში თავისი პროტოისტორია ჰქონდა. მაგრამ ყველაზე ადრე, ფართოდ და მრავალმხრივად გალაკტიონმა გაუხსნა გზა ბესიკისა და ალ.ქავკავაძის თაობის მიერ დანერგილ კენტმარცვლიან საზომებს, დახვეწილ რითმებსა და განწყნებულ ფორმებს, ლექსის მუსიკალური ეფექტის ტრადიციებს როგორც ლიტერატურაში, ასევე ზეპირსიტყვიერებაში. აქვე გავიხსენოთ ანალოგიური მოვლენა ფრანგულ პოეზიაში. ჯერ კიდევ ჰიუგომ აღადგინა უძველესი ფრანგული საზომები და გერმანული საზომებიც კი გამოიყენა. ეს პროცესი სიმბოლისტებმა რითმაზე, სალექსო ფორმებსა და ზოგ კომპოზიციურ სფეროზეც განავრცეს.

ის საწყისი, რომელიც ხასიათს უცვლის რომანტიკულ აღსარებასა და „თვითგამოხატვას“, ხელს უწყობს მნიშვნელების ავტონომიურობის ზრდასა და ტექსტის დესემანტიზაციას, განსაკუთრებით ხელშესახებია ლექსებში „ეუალისა და ვიოლის შესახებ“, Voiles, „ქარხალი“. დავაკვირდეთ ამათგან პირველს:

ვენერა სარკესთან ეგონა ფრაგონარს
პალაცო პიტტი და პერუჯი, ვინეტა.
ფერები მიენდო მშვენიერ საგონარს,
რომელსაც იძლევა ხმები მასსენეთა.

გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი!
ოცნება! შენ წარსულს ვედრებით შესძახებ,
რომ ისევ აინთოს უცნობი ლამპარი

საგულისხმოა, რომ ამ ლექსში გამოყენებული საზომი, ერთობ იშვიათი გალაკტიონის უშუალო წარსულის ლირიკაში, ასევე დასტურდება ალ. ჭავჭავაძესთან („ფერსა ბნელს, ფერსა შავს“). სათაური სიმბოლისტური კონტექსტიდან ნასესხები „ციტატაა“, გარკვეული ლირიკული ტექსტების ერთგვარი ემბლემატური სიტყვაა. იხ. მალარმეს *Et la voi rappelant viole et clavecin*, რემბოს *Voyelles* („ხმოვნები“, ვუალი ვერლენის *Art poétique*-ში, ბლოკის *Скрыла очи под черной вуалью*, ვალ. გაფრინდაშვილის „აცბიერდება ეს საღამო, როგორც ვუალი“ და სხვ. „ვუალი“ ერთგვარი მეტონიმიური ერთეულია, ინტერტექსტუალურობის საშუალებათაგანია, ისევე როგორც „ვენერა სარკესთან“, რომელიც ველასკესისა და სხვა მხატვართა სურათების სახელწოდებას იმეორებს. ლექსის „უაზრობა“ მალარმესებურ ჰერმეტიულ ლირიკულ ტექსტებზე მიმანიშნებელი საწყისია, რითაც „უაზრობა“ გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს. აქ ისეთი მოვლენის მოწმენი ვართ, როდესაც „გაურკვეველობა (obscurity) მკითხველს უნერგავს იმ განცდას, რომ ელიტისათვის განკუთვნილ სფეროს თანამონაწილეა“ (51, 150), რომ ეს ტექსტი ერთერთია მსგავს ტექსტებს შორის. ასეთი ტექსტები „მხოლოდ მაშინ იძენენ მნიშვნელობას, როდესაც მათ გარკვეულ ჟანრთა მეტონიმიებად აღვიქვავთ“ (51, 163). ლირიკული ტექსტი გათავისუფლებულია „აღსარებისა“ და სიუჟეტის განვითარების იმ რაციონალური პრინციპისაგან, რომლის დარღვევას რომანტიზმი ერიდებოდა.

გ. ტაბიძის ნოვატორობა, მისი ლექსის „მუსიკა“ არის შედეგი იმის გაცნობიერებისა, რომ რომანტიკოსების ყურადღების ცენტრში ძირითადად არა ფორმის, არამედ ემოციის საკითხი იდგა. „ფორმის საკითხს რომანტიკოსებისათვის არ ჰქონდა არსებითი მნიშვნელობა“ (54, 68), გაცილებით მეტი ყურადღება ეთმობოდა განცდების გადმოცემასა და სინამდვილის ემოციურ ფერწერას. „გრძნობათა გამობტვის რომანტიკული პრობლემა

მხოლოდ მაშინ მოგვარდა, როდესაც რომანტიკოსთა მეორე თაობამ მიზნად დაისახა სპეციალური ტექნიკის შემუშავება. სხვაობას რომანტიზმის პირველ და მეორე თაობას შორის ის კნის, რომ პირველი თაობა კონვენციურ ფორმებს მიმართავდა, ხოლო სიმბოლისტებმა ახალი ფორმები აღმოაჩინეს. წყალგამყოფი ამ ორ თაობას შორის ცხადად არის გამოხატული, კერძოდ – ბოდლერთან... განსხვავებით პირველი თაობისაგან, რომელიც თავისი ემოციებით უფრო იყო შეპყრობილი, ვიდრე ფორმით, ბოდლერმა და მისმა სიმბოლისტმა მიმდევრებმა (მალარმემ, ბოლოს – ვალერიმ) პირველად გაიაზრეს თავიანთი პოეზია როგორც გრძნობებიდან ამოზრდილი მოძრაობა, ხაზი და რიტმი” (54, 70); გალაკტიონის ლირიკა ამ ბოლო სტადიის ევოლუციურ ხაზზე იმყოფება.

3. Ut pictura poesis (პოეზია როგორც ფერწერა).

ლიტერატურაში ფერწერულობის საკითხის კვლევას დიდი ხნის ისტორია აქვს (სიმონიდე, პორაციუსი, ლეონარდო და ვინჩის „მხატვრის კამათი პოეტთან, მუსიკოსთან და მოქანდაკესთან“, ლესინგის „ლაოკოონი“ და სხვ.). თანამედროვე გამოკვლევები ცხადყოფენ, რომ ამა თუ იმ ეპოქის მწერლობასა თუ ტექსტში ფერწერულობა განსხვავებული ხარისხითაა წარმოდგენილი. ამასთანავე ფერწერული სახისმეტყველება ნაწარმოების თავისებურებაა და არა მისი ღირებულების საზომი. ასე, მაგალითად, გალაკტიონის უბრალოდ ნაკლებად ლექსში „ყვავის ბაბალა“ საერთოდ არაა ფერწერული სახეები, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ პოეტის მესამე პერიოდის ლირიკაში თავს იჩენს ისეთი უანრების მოქარბება, რომლებშიც ნაკლებად გამოიყენება პლასტიკურობა ფერთა კოლორიტი და სერთოდ იკონიზმის საწყისი.

1910-იანი წლებიდან საქართველოშიც იჩინა თავი ლიტერატურის, სახვითი ხელოვნების, თეატრისა და მუსიკის სინთეზისა

კენ სწრაფვის ზოგადვერობულმა პროცესმა. ქართულმა პოეზიამ მანამდე არნახული მჭიდრო კავშირი დაამყარა სახვითი ხელოვნებისა და თეატრის ენასთან. პოეზიისა და ხელოვნების ურთიერთსწრაფვის თავისებური გამოხატულებაა მხატვრებისა და პოეტების არტისტული კლუბი — „ქიმერიონი“, ფიროსმანის კულტი მწერალთა წრეში. „ცისფერი ყანწები“ და „ლურჯა ცხენები“ მოდერნის სტილის რუსი მხატვარების ჟურნალის — *Голубая роза*-ს და გერმანელი მხატვარების გაერთიანების — *Blaue Reitere* (ლურჯი მხედარი) მსგავსად, იმ დროის მხატვრობაში ცისფერის კულტის აღორძინებისა და ახალი ფუნქციით აღჭურვის გამოვლინებაა.

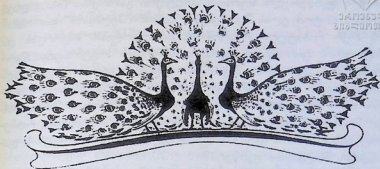
სტეფან გეორგე წუხდა იმის გამო, რომ გერმანულ ლიტერატურაში არ ჩამოყალიბდა ფრანგული პარნასის მსგავსი სკოლა. რაღაც ამგვარი მოთხოვნილება, ეტყობა, გალაკტიონსაც ჰქონდა. შემთხვევითი არაა გოტიეს სახელი გალაკტიონის მეორე კრებულის ეპიგრაფთა შორის. აქვე გავიხსენოთ მისი სიტყვები: „არ შეიძლება უარყო მომჩაღობელი სილამაზე ტეოფილ გოტიეს პლასტიკური ლექსების“ (20, 572).

გალაკტიონი იმ პოეტთაგანია, ვისაც „ყური“ და „თვალი“ თანაბრად ემორჩილება. მისი მუსიკალური რიტმული ლექსი გადმოცემულია „ფერწერული სახეებით“ (გრ.რობაქიძე). იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელია პოეზიაში, სხავედასხვა კილოს, თემებისა და მოტივების ორკესტრიკობით, სიტყვებისა და ფერების მანიპულირებით, მის ლექსებში „მუსიკისა“ და „ფერწერის“ შეთავსებით არის განხორციელებული ვაგნერის იდეალი ხელოვნებათა სინთეზისა. მაგრამ როდესაც გ.ტაბიძის ლირიკის ფერწერულ სახისმეტყველებაზე ვსაუბრობთ, უპირველსად მისი შემოქმედის პირველ და მეორე პერიოდს ვგულისხმობთ.

გ.ტაბიძის მეთოდის თავისებურების განსაზღვრისას ჩვეულებრივ ისეთი ცნებები გამოიყენება, როგორიცაა: მუსიკა, ვაგნერის ლაიტმოტივი, ფუგა, კონტრაპუნქტი და სხვ. აღსანიშნავია ისიც, რომ გ.ტაბიძის მეთოდის მრავალი ასპექტი ანალოგიურია იმ ესთეტიკური პრინციპებისა, რომლებიც დამახასიათებელია

XIX საუკუნისა და XX-ის დასაწყისის მრავალი მიმდინარეობისათვის და სხვადასხვა სახით ლიტერეატურაშიც და ხელოვნებაშიც გამოვლინდა. მაგრამ რაგინდ საკვირველიც არ უნდა იყოს, გ.ტაბიძის მეთოდის არაერთი ასპექტი ხშირად ამ მიმდინარეობათა სახვით ხელოვნებაში უფრო პოულობს ანალოგიას. მისი იმ ლექსების სტრუქტურა, რომლებშიც დარღვეულია თემის განვითარების რაციონალური პრინციპი, XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობათა პრინციპს იმეორებს. არ ნუვოსათვის, პოსტ-იმპრესიონიზმისათვის, სურრეალიზმისათვის ნიშანდობლივი თავისებურებანი — ნატურისაგან დისტანცირება, ასახვის ტრადიციულ პრინციპზე უარის თქმა, რეალური ფორმების დარღვევა, ხშირად — რეალურისა და პირობითის შეთავსება არაა უცხო გ.ტაბიძის მეთოდისათვის. „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ თავისი ენიგმატური სახეებით, ზმანებითა და ჩვეულებრივი სინამდვილისაგან განდგომით ახლოსაა ოდილონ რედონის, რუსოსა და გვიანდელი სურრეალისტების ესთეტიკასთან. სურრეალისტი მხატვრების პოეტური ვარიანტია ეს სტრიქონები: „ღამე კი კუბო საესეა იით/ და წაქცეული სვეტები ღვება...“ ანდა დავუკვირდეთ ასეთ ამ იკონოგრაფიას: „და კიბეებზე, ვინ ვინიეტკა,/ დაფენილია დაფნის ფოთოლი“ („თბილისი“). აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ არ ნუვოს ნიშან-თვისება — კომპოზიციაში ყვეილების ჩართვა, გალამაზებისაკენ მისწრაფება. თვის „ვინიეტკა“ (viniette) არ ნუვოს ერთ-ერთი ჟანრია. ახლოს არის პოსტ-იმპრესიონიზმის ფერწერასთან მკაცრად მოწესრიგებულ შემდეგი სურათი: „სილაზე იყო გზა პირდაპირი/ სილაში უხმოდ ჩაწოლილ ნავთან“ („ცხრაას თვრამეტი“).

მისი ლირიკა ამჟღავნებს ფორმათა და მოტივთა იშვიათ ანალოგიას XIX საუკუნის დამლევისა და XX საუკუნის სახვითი ხელოვნების არაერთ დინებასთან. არასოდეს მანამდე ქართულ პოეზიას არ მიუღია ამდენი სტიმული ხელოვნების ფორმების, ფერებისა და ხაზებისგან, არასოდეს მანამდე არც ერთ ქართველ პოეტს არ მოუმარჯვებია ეგზომ მრავალგვარი პოეტური ტექნიკისპეციფიკური ფერწერული ამოცანებისათვის.



ოტტო ეკმანი. ვინიეტი. ჟჟონჯლი Pan (1896)

გ.ტაბიძის ლექსების შინაარსს, ინფორმაციულობას, ფერთა პალიტრას, საგანთა პლასტიკას, ფუნქციონებას ერთგვარ პოლიგლოტურ წარმონაქმნად მრავალი ფაქტორი განაპირობებს. გალაკტიონი თავის ლექსებში გზას უხსნის იმ ესთეტიკურ პრინციპებს, იკონოგრაფიას, სინამდვილისადმი მიდგომასა და ფორმის გააზრებას, თემებსა და მოტივებს, რომლებიც დამახასიათებელია მრავალი მიმდინარეობისათვის. მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია რომანტიზმი, იმპრესიონიზმი, პოსტ-იმპრესიონიზმი, არ ნუვო (იგივე – მოდერნის სტილი, რომელმაც ხელი შეუწყო ექსპრესიონიზმისა და სურრეალიზმის ჩამოყალიბებას), ექსპრესიონიზმი, და სხვ. შდრ. აპოლინერის გატაცება კუბიზმით და თომას ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ პოეტური ტექნიკის ანალოგია „კუბისტებთან, სურრეალისტებთან, ფუტურისტებთან, დადაისტებთან და იმ დროის გრაფიკასთან“ (31, 87).

გალაკტიონის მკვიდრო კავშირი ფერწერასთან თავისებურად მელანდრება ამგვარ სიტყვებში: „მოსვლა ფერების: ვერონეზი და ტიციანი“ („არდაბრუნება“).

ლექსი „ორი ზღვა შეხვდა ერთიმეორეს“ ღია ბარათზე გამო-

სახული ფერწერული სურათის პოეტური გააზრებაა (იხ. გალაკტიონის 12-ტომეულის შენიშვნები). „თეთრი პელიკანი“ ფიროსმანის მიერ მოხატული რესტორნის სახელწოდებას იმეორებს და ამავე დროს ფიროსმანის ფერწერის მოტივის პოეტიზაციას წარმოადგენს: „მიეთოვოს, მიეთოვოს კედლებს ფარშავანგები“. ეს ფარშავანგები ფიროსმანის ფერწერიდან არის გადმოსული, ხოლო მათი მოწოდების არტიტული ფორმა საერთოს პოულობს ფარშავანგების დეკორატიულად წარმოსახვის მოტივთან, რომელიც ეგზომ ხშირი იყო XIX დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის მხატვართა ფერწერაში.

მართალია, „და ვან დეიკის ლანდებივით მწვანდება ღამე“ არაა დაკავშირებული ვან დეიკის ფერწერასთან (რომელსაც ლანდებისა და ღამის ფერწერასთან არაფერი აქვს საერთო), მაგრამ ამ შემთხვევაში ვან დეიკი სინონიმიად დიდი ფერწერის. გალაკტიონი არა რეალურ, არამედ ფერწერაში ასახულ ღამეზე გვესაუბრება. „ლანდებივით მწვანდება ღამე“ ახლოსაა სიმბოლისტურ ფერწერასთან, რომლისათვის უცხო არაა ლანდების მოტივი და თამამი ფერები.

მრავალი მეტაფორა მიზნად ისახავს ვიზუალიზაციას: „შიშპანზეს ტყეში მისდევს შიმპანზე“, „და ნაბადის ქვეშ ელავი ცივად თვალები — ცეცხლის ორი აბედი“.

დავაკვირდეთ ფერწერასთან ფორმათა და მოტივთა ანალოგიის თვალსაზრისით ამ სტროფს: „გუგუნებს ალი მზიარულ ბუჩურის, / მაფიქრებს ალი და ვწვავ წერილებს, / კიდევ ედება გედებს მწუხრის / გედებს ცეცხლისკენ გადაღერილებს“ („ღგება შემოღგომა“). აქ ეფექტსა და აფექტს დიდად უწყობს ხელს არა მხოლოდ „მუსიკა“, არამედ სიმბოლური და ფსიქოლოგიური მუტივი, გაპირობებული პოეზიისა და სახვითი ხელოვნების ნაცნობი მოტივებისა და სტილის მოხმობით. „კიდევ ედება გედები მწუხრის / გედებს ცეცხლისკენ გადაღერილებს“ არ ნუვოს ფერწერაში გედების მოტივის ორნამენტალიზაციის პრინციპს იმეორებს. „და სიყვარული, ვით ვატერლოო, მოფენილია უცხო ცხედრებით“ ფერწერაში უკვდავყოფილი ბატალური სცენების (მათ შორის —

ვატერლოოს ბრძოლის) სიუჟეტებს ეხმაურება და სიყვარულის მოგონებას მასშტაბურობას ანიჭებს.

არა მხოლოდ XIX საუკუნის დამლევისა და XX-ის დასაწყისის ლიტერატურაში (უაილდი, რენიე, ჰიუსმანსი და სხვ.), არამედ ხელოვნებაშიც პოულობს პარალელს გალაკტიონის არაერთ ლექსში გამოვლენილი რაფინირებულობის, აპრიორული სილამაზის კულტი. „ქალნი ლანდობენ თლილი თითები, / სიმებთან ერთად ატირებს იმათ / თვალების ნაზი ქრიზოლიტებით“. არა მხოლოდ გუდიაშვილის ფერწერაში გვხვდება „თლილი თითები“. ქრიზოლიტები ტრადიციული გიშერი არაა, არ ნუვოს კოლორიზმის გამოვლინებაა და ემსახურება თვალების არა ფიზიკურ აღწერას, არამედ მათ აყვანას აღმატებით ხარისხში.

სახვით ხელოვნებაში უკვდავყოფილი გედების, ინფანტებისა და ანგელოსების იკონოგრაფიიდან მიღებული სტიმული ჩანს ამ მხატვრულ სახეებში: „რიტმიული ლანდები“, „დელაროშის ფერები“, „მენადები – გედები და ფრთები – ინფანტები“ („გოტიეს“).

ვიზუალურის ახლებურად ასახვის მხატვრული (იმპრესიონისტული) ტექნიკის გარეშე ვერ შეიქმნებოდა ასეთი ტაეპები:

და ისევ მთები. . . მეჩეთია ეს თუ საკანი?
თუ მოგონებათ დაკარგული ნეგატივები?
(„მცხეთიდან“, 1927).

ცალკეულ ლექსებში გ.ტაბიძე მიჰყვება ე.წ. pittoresco-ს ხაზს, რომელიც სხვადასხვა მიმართულებით დაამუშავეს გვიანდელმა კლასიციზმებმა, რომანტიკოსებმა, სიმბოლისტებმა, იმპრესიონისტებმა და არ ნუვოს წარმომადგენლებმა. პოეზიაში ამგვარი ენარი უპირატესად დაკავშირებულია ისეთი ლანდშაფტების ფერწერასთან, რომელიც იღუმალ განწყობილებას იწვევს როგორც თავისი ხასიათით, ასევე იმის გამო, რომ პეიზაჟურ ფერწერაში უკვდავყოფილ მოტივებს იმეორებს.

გალაკტიონის ცალკეულ ლექსებში არის ისეთი ელემენტები,

რომლებიც ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ასახული კულტურული პეიზაჟების ასოციაციებს აღძვრავენ; ასეთებია „ნოემბრის ბალები“ (ფეოდალური ბალები), ხეივანები („სდგას ხეივანი სასახლის წინ“, „ღამეა. მთვარე. ხეივანი“, „მდინარის პირას ხეივანში...“), ძველი სასახლეები და კოშკები, ციხის ნანგრევები, „უმაკო ჩასახვის სავანე“, „დავიწყებული ჭიშკრის კარბაზე/ ხავსი, ყურები და წვიმის წვეთი“, სასაფლაოანი, სანთლები და ფარდების შრიალი, ჩაბნელებული დარბაზები და ძველი ფოლიანტები, აბრდილები და ყორნის ჩხავილი („ფარდების შრიალი“, „დომინო“, „ყორანი“, „ედგარი მესამედ“). შეუმჩნეველი არ დარჩენია არც ბესიკის „სევდის ბალი“:

ფრთხილად და შიშით შევალე კარი,
სადაც სცხოვრობდა მშვენიერება,
იქ რუსთაველის დრტვინავდა ქნარი.
იქ ვნებით თრთოდა ბანოვანთ კრება,
ბესიკის ხმაზე გარინდებული...

სიმბოლისტური და პოსტ-სიმბოლისტური „გაუცნაურების ტექნიკა“, რომელიც ახლოსაა მუსიკის სემიოტიკურ ფორმის პრინციპებთან, არ ეწინააღმდეგება „მუსიკასთან“ სპეციფიკური ფერწერული ამოცანების შეთავსებას. პირიქით, იზრდება ფერის და ფორმის მნიშვნელობა. ბოდლერის „რეალიზმს“ ან ვერლენის იმპრესიონიზმს რომ თავი დაეანებოთ, „ანრი რენიემ, პერედონ და ვიელე-გრიფენმა გზა გაუხსნეს პარნასული სკოლისა და სიმბოლიზმის სხვადასხვა ნაირსახეობათა სინთეზირებას“ (4, 126). ანალოგიური ნიშნით განვითარდა გენეტიკურად სიმბოლიზმთან დაკავშირებული პოეზიის ევოლუცია სხვა ქვეყნებშიც.

პარნასთან, იმპრესიონიზმთან, „პერმეტიზმთან“ და სხვა სკოლებთან სინთეზირებული სიმბოლიზმი, აგრეთვე ვაგნერის მუსიკისა და თეორიული პოსტულატების და სახვით ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების ზეგავლენა პოეზიაზე ის ფაქტორები იყო რომელთა წყალობით გალაკტიონის თაობა ქართული ლექსის ის

ტორიაში ურთულეს ფერწერულ ამოცანებსაც წყვეტს. ყოველივე ეს თავისი მრავალგვარობით ჭარბობს მანამდე შექმნილ პოეტურ ფერწერას (ბარათაშვილი, გრ.ორბელიანი, ილია, აკაკი, ვაჟა).

ლექსში „რომელი საათია?“ სტროფების რეფრენი — „რომელი საათია?“, იშვიათი საზომები, ყველა ლუწი რითმის ერთგვაროვნება და ხმოვანზე დაბოლოება მისი „მუსიკის“ რთულ ორგანიზაციაზე მეტყველებს. ამასთანავე აქ არის თავისებური ფერწერაც ლამეული ქალაქისა, რომელიც ზოგი ნიშნით ახლოსაა ლაფორგის ლექსში პროვინციული ქალაქის ღამის სურათით შექმნილ მარტოობის დრამასთან. აი ლაფორგის ლექსის ზოგი დეტალი: „პირდაპირ კლავისინს უკრავენ, მოედანზე გადარბის კატა... ფანჯარასთან პიანინოა. ნეტავ რომელი საათია?“. შემდეგ ღამის ფერწერული სურათი ირონიული ნიშნით ვითარდება: „აჰ! ღამაში საესე მთვარე, ავლა-დიდებდასავით გაპარპაშებული“, „მთვარევ, დილეტანტო მთვარევ...“, „მთვარე — კეთილი ბებრუხუნა“. ფერწერული საწყისის შეთავსება ირონიასთან გალაკტიონის ლირიკაში იშვიათობაა.

გალაკტიონ ტაბიძის მეორე პერიოდის ლირიკის სტილთა მრავალგვარობას ასევე შეესაბამება ფერწერულობის გადაწყვეტის სხვადასხვა ვარიანტები, რაც უკავშირდება საკითხს მისი პოეტიკის სტილური დომინანტების გენეზისისა და ტიპოლოგიის გარკვევისა.

4. Art Nouveau (მოდერნის სტილი).

მრავალი ევროპული ქვეყნის მსგავსად, არ ნუვო (მოდერნის სტილი) მძლავრად გამოვლინდა XIX საუკუნის დამლევისა XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში, თბილისის, ქუთაისის, ბათუმისა და სხვა ქალაქების არქიტექტურასა და დეკორატიულ ხელოვნებაში

ვიტრაჟები, ინტერიერი, ლითონის ბალკონები და ქიშკრები, აკობ ნიკოლაძისა და გუდიაშვილის შემოქმედებაში, ოტო ლინგისა და მიხეილ ქიაურელის გრაფიკაში, ეურნალ-გაზეთებისა და წიგნების გაფორმებაში, ახალი შრიფტების მოხატულობაში და სხვ. მოდერნის ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი პრინციპია კონდენსირებული გრიგოლ რობაქიძის მიერ 1900 წელს წაკითხულ ლექციაში „სილამაზის რელიგია“ (Новая речь, 1910 31 მარტი).



ამ „სილამაზის რელიგიას“ თან მოჰყვა „დეკადენტებისა“ და „სიმბოლისტების“ კულტი, მეტადრე – უაილდის, რომლისადმი მიძღვნილ იმპრესიონისტულ ესსეში (1915) გიორგი ლეონიძე წერდა: „ის სილამაზის მოციქული იყო“. თვითონაც ამ იდეალს ისახავდა მიზნად: „და მეც ვე-

ძებ სილამაზეს“ (ლექსი „უაილდი“). მაგალითების დამოწმება შორს წაგვიყვანდა, ვინაიდან ეს იქნებოდა მიმოხილვა XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშან-თვისების ნაირგვარი გამოვლინებისა.

არ ნუვო „ორნამენტიდან იწყება“ (დ.შტერნბერგერი), რაც ნიშნავს არა უბრალოდ ორნამენტის ზშირად გამოყენებას, რამდენადაც ადამიანის, ფლორის, ფაუნისა და საგანთა ორნამენტიზებას. ამ მხრივ სახვით ხელოვნებაში განსაკუთრებით ხელსაყრელი „მასალაა“ თმები, ტალღები, ყვავილები, ცეკვები, ფარშევანგები და გედები, და ა.შ.

გალაკტიონი არაა რენესანსული ტიპის შემოქმედი. მისთვის უცხოა სტატიკა; მის პოეტურ სამყაროში ყოველივე პულსირებს. ფეთქავს, აქ ირრაციონალური ძალებიც მოქმედებენ. მისი ლირიკის საერთო განცდა უფრო მანიერიზმისა და ბაროკოს ხანის აფორიაქებული განცდებითა და დინამიზმით აღბეჭდილ ხელოვნებას

ბას, ხან როკოკოს ხანის ნატიფ სამყაროს გვახსენებს. ამ დინამიურობისა და დახვეწილობის გამო მისი ესთეტიკისათვის უაღრესად ახლობელი და ორგანულია ბოტიჩელის ფერწერა და არ ნუვოს ხელოვნების მისწრაფება ორნამენტისადმი, ანუ ისეთი მომენტისადმი, როცა ერთი მოვლენა მეორეში გადადის („როცა ერთმანეთს უახლოვდება მყუდრო საღამო და ღამე ბნელი“):

ფანჯრის მინებზე
ქარბუქივით ატყდა ტყეები,
გლელიჩიები, ზამბახები, ორხიდეები.
გადარეული ორნამენტით
მოირთო ბინა.

აქვე გავიხსენოთ ერთი ადგილი ახალგაზრდა გალაკტიონის წერილიდან: „განვაგრძობდი დიდი ხნის წინათ დაწყებული წიგნის „ქართული ორნამენტის“ წერას. საქმე იმაშია, რომ ყრმობიდან მიტაცებდა ქართული ორნამენტის საიდუმლოება“, და ლექსების სათაურები — „ორნამენტი“, „ქართული ორნამენტი“, „ოქროს თასი ორნამენტებით“.

არ ნუვოს თავისებურებაა ორნამენტულობა კუთხეებისა და მკვეთრი ტეხილების გარეშე, ხაზების სილბილუე და ტალღოვანება, გადაზნეჭილი და მოძრავი პლასტიკა, რაც მრავალგვარ გამოვლენას პოულობს გალაკტიონის ლექსებში:

ჟლი მელანდება გადასაკონელი
(„საღამო სოფლად“);
და მტანჯავს მწუხარების ჟლით გადაქანება
(„გვიანი ოცნება“);
მე მისი წელი მეგონა თლილი ვენერას წელი
(„გრიგალი“);
მას საქართველომ გადაუზნიქა
ვერხეები შორი ალაზანისა („სტიროდა სული...“);
ოდეს მკვლელი შეღამებით



ალვად გადიზნიქები („მწარე იავენანა“);
 წელს გადაიწვეს ხელი მინაში („აჰა, ბინდღება“);
 როგორც მძიმე ხეხილი,
 ნაყოფებით დატვირთული,
 ქარით გადაზნექილი („დალამღება...“);
 ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს
 გადაზნექილი სიზმრების წელი („ალვები თოვლში“);
 გადაუგდე ნიავს ყლი („იქით ნუში, აქეთ ნუში“);
 ირგვლივ ეყარა დანგრეულთა ჩრდილთა ჩუქურთმა
 („გემი დალანდი“);
 სადაც ღელავს ნიმფა და ასფოდელი,
 ახალი მზე სურვილს გადეწიგნება
 („ახალი მზე“);
 ისევ ეღება გედები მწუხრის
 გედებს ცეცხლისკენ გადაღერილებს
 („ღგება შემოდგომა“);
 ბაგე ატმებად გადაპობილი
 („გაოცდა უფრო“);
 მსოფლიო ქაოსებს დრომ გადაუზნიქა
 მსოფლიო შურისა და ნიშის საგებო
 („კოსმიური ორკესტრი“);
 სიმღერა სულით ემშვიდობება
 გამამწკვრივებულს ზღვისკენ წეროებს
 („ყანები“);
 ხიბლავდა გარაშემოს მინდვრების გადასოსნება
 („ეს გრიგალია სიახლის“).

აქ არის არა ორნამენტის განთავსება საგანზე, არამედ საგნის გარდაქმნა ორნამენტულ ფორმად. ეს პარალელს პოულობს ან ნუვოს სახვით ხელოვნებაში, რომლისთვისაც დამახასიათებელი პლასტიკის აქტიურობა, გეომეტრიული ბაზების წაშლა და მოძრაობისადმი განსაკუთრებული ყურადღება. ქალის გადაზნექილ წელის, „გადაღებული“ ყლის ესთეტიკა იმეორებს საუკუნეთ

მიჯნის სახვითი ხელოვნების ტალღოვანებისა და ვიტალური რიტ-
მულობის პრინციპს.



როდენის, მაიოლის, როშის, რ.ლარშის, იაკობ ნიკოლაძის და სხვათა სკულპტურასა და ფერწერაში აქცენტირებულია პლასტიკა თმების, მიმსგავსებული ტალღებთან ან ნაჩვენები ქართ შერხეულ მდგომარეობაში. ასეთივე პლასტიკური მოტივია მალარმესთან: „შენი თმა არის თბილი მდინარე“ („ზაფხულის სევდა“), „სქელი ჭერა თმა სურვილების შორეული დასავლეთისაკენ იშლება“ („თმები“). იგივე დინამიკური პლასტიკაა გალაკტიონთან. ამ სპეციფიკის გამოვლინებას პოეტის იკონოგრაფიაში ეხება დემნა შენგელაია: იაკობ ნიკოლაძემ „სალომეს ნებით დაწვა მარმარილო. მან ააშუილა ქვაში თმაგაწეწილი ქარი“. აქ ნაგულისხმევია, რომ გალაკტიონის „თმაგაწეწილი ქარი“ როდენის „სალომეს“ და იაკობ ნიკოლაძის „ქარი“-ს პლასტიკურ კანონს მიჰყვება: „თმებს მიწეწდა ქარის გაბოროტება“ („მეოცნებე აფრებით“), „ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული“, „ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა“ („ავტოპორტრეტი“), „და თმების ქართით გამოქროლება“ („თოვლი“), „და შლიდა ბაირაღებს თმაგაწეწილი ქარი“. შდრ. აგრეთვე: აუზის მოტივი გალაკტიონთან („დარჩება აუზთან სანდალი / და ძველი ფოთლები, ყვითელი“ – „შემოდგომა უმანკო. . .“) და როდენთან („აუზთან“).

ქალის თმების გალაკტიონისეული ესთეტიკა ითავსებს სხვა ტრადიციასაც. ტაეპებში – „აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის მსუბუქი ტალღები და ლურდა ცხენები“ – „გიშერი“ ქართული ტრადიციის გამოძახილია (ძველის განახლებს პრინციპი). ამასთანავე ამ სტრუქტურაში იგრძნობა ბოდლერის ლექსის „თმები“-ს ნიუანსები. ბოდლერის აღტაცებით ამბობს: „ო, კულულები!.. ექსტაზი!.. სიყვარულით გარინდებული აზიის და მცხუნვარე აფრიკის შავი ოკეანე“. თმებისა და ექსტაზის ურთიერთდაკავშირება არის გალაკტიონის ლექსშიც: „ო, მისი თმები. . . სადაც მეფობს ექსტაზი“ („გრიგალი“).

გ.ტაბიძის „არტისტული ყვავილების“ პერიოდის ლირიკა წარმოუდგენელია ყვავილების გარეშე. ყვავილოვანია პოეტის მე-

ორე კრებულის ეპიგრაფებიც. გავიხსენოთ აგრეთვე გ. ტაბიძის „ყავილებისადმი არაჩვეულებრივი სიყვარულის გრძნობა“ (1920, 474).

„ბოროტების ყავილების“ ავტორი არ ერიდებოდა ყავილებს „მისი ძუძუები – ჩემი ვაზის მტევნები“. რემზო დასცინოდა ყავილებით გატაცებას; მალარმე – პირიქით: „ველური გლადიოლუსი გედის ნატიფი ყლით და გარდასულ სულთა დაფნა ლეთაებრივი ქალის სხეულის მსგავსი ჰიაცინტი, მირტი ელვარე შუქზე და სასტიკი ვარდი ჰეროდიადას ნათელ ბაღში“. მეტერლინკს სურდა ყავილებისათვის სიმბოლური ნიშნადობა მიენიჭებინა: „ირგვლუ ყავილების სიმბოლოებია: ღუმფარები ზანტი მოლხენის, შეყვარებული პალმების ფარული ხიბლი, ლიანების ოცნება, ხაჯის სიცივე“. მორეას განსაკუთრებით უყვარდა ყვითელი და შირაზის ვარდები. ჰიუსმანის დეზესენტის ოთახს „წიგნები და იშვიათი ყავილები“ ამშვენებენ. რემი დე გურმონის ერთ-ერთ წიგნს „ყავილები“ ჰქვია; მის ლექსში „ვარდის ლოცვა“ გვხვდება „დუმილის ყავილი“. თავისი მეორე კრებულის „ყავილოვანი“ სათაური (რომელშიც თავის ქალას მოტივი ყავილთა სიმბოლიზაციას ემსახურება), ფლორის მოტივებით გალაკტიონი თავის ლირიკას ყავილთა ესთეტიკის დიდ სტილურ მეტატექსტში რთავს. ვრცელი მეტატექსტის ნაწილია „და უაილდის ყავილივით დაეცი გზაზე“. ყავილები „მსოფლმხედველობრივი“ ტრიადის ნაწილიცაა „მუსიკა, ღვინო და ყავილები“ („საახალწლო ეფემერა“).

გალაკტიონის ფლორა პოლიგენეზისურია. ვაჟა ფშაველას სამყაროდან მომდინარეობს პირიმზე („პირიმზე“, „პირიმზეს“), ჩინარი – ბარათაშვილიდან; ვარდი - უპირველესად რუსთაველიდან. ამ მხრივაც განსაკუთრებით საგულისხმოა არ ნუვო, რომლის ფერწერაში, გარაფიკაში, სკულპტურასა და ვიტრაჟებში დიდი ადგილი ეთმობა ფლორის მოტივებს.

„თმით – მიმოზებით“ („ი.ა.“) – საუკუნეთა მიჯნის პოეტიკაა როცა პოეზიასა და ფერწერაში „ახალი“ ყავილების კულტი შეიქმნა: ორჭიდეები, ირისები, ლოტოსები (გრ. რომაელების

„ლოტოსი“)... შდრ. ერთი მხრივ — გალაკტიონის „ორხიდეების
მწყობრად იდგა მუქი შლელი“ („ორხიდეები“), „ორქიდეები“
მა ნილოსს“ („სასაფლაონი“), „გაჩნდნენ ორხიდეები / ყოვლად
უმიზეზონი“ („დგება თეთრი დღეები“) და მეორე მხრივ — ვრუ-
ბელის „ორქიდეები“, ბალმონტის „ორქიდეა“ და სხვ.

პარალელური მოვლენებია: ყვავილოვანი მეტაფორები „უა-
ილდის ყვავილი“ („მგლოვიარე სერაფიმები“), სიმბოლური თუ
ალეგორიული „სილაში ვარდი“ და „თოვლმა სილას მიაწება /
ნოვალისის ყვავილი“ („ადარ არის მენესტრელი“), „სულში ვატა-
რებ ყვავილს / სავსეს მისტიურ შხამით“ („მე უშიშარი ლომი“),
მაიოლის „ფლორა“ და არ ნუვოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი
დინების — სიმბოლისტური ფერწერის ტიპური წარმომადგენლე-
ბის — ოდილონ რედონის „ქაობის ყვავილები“ და გუსტავ მოროს
„მისტიკური ყვავილი“.

სილამაზის განადგურების პოეტური დრამაში — „ატმის ყვა-
ვილები“ არ ნუვოს ფერწერის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებე-
ბია ვარდისფერი ღილები, ყვავილების და პეპლების მოტივი, ქა-
ლის გარეგნობისა და მცენარეულ ფორმათა ურთიერთდაკავში-
რება: „ატმის ხე იდგა თაიგულივით“, „ატმის ხე იდგა, ვით ნაზი
ქალი, ვით დედოფალი უცხო მხარეში“.

აპრიორულად ლამაზი ანგელოსები, მათ შორის სერაფიმები,
რომლებიც უცხოა იმპრესიონიზმისათვის, გალაკტიონის ლირიკა-
ში მოდიან არა ფრესკებიდან, არამედ ისეთი კონტექსტიდან, რო-
გორიცაა მაღარმეს სონეტი „გედი“, რემბოს „შავი ანგელოსები“,
მომღერალი თეთრი გედი რუსული სახვითი ხელოვნების ჟურნა-
ლის — „მირ ისკუსტვა“-ს ყდაზე, პრერაფაელიტების, მორის დე-
ნის, გუსტავ მოროს მხატვრობა, არ ნუვოს ხელოვანთა წრეში
გათავისებული ბოტიჩელის ფერწერა და სხვ. აქვე გავიხსენოთ: ჰი-
უსმანის „პირუკუ“-ში დეზესენტის დახვეწილი ხელოვნების სა-
საზღის ქერი მოხატულია „ვერცხლისფერი სერაფიმებით“.

ფერთა პალიტრისა და ემოციურობის მხრივ ბევრი საერთოა
ვრუბელის სერაფიმებსა და გალაკტიონის დადალულ, სევდიან და

ცისფერ ანგელოსებსა და სერაფიმებს შორის: „და მწუხარების
მალე ნიავეში მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოსები“, „ოპ, სერაფიმები
ცისფერი სული“ („ავდრის მოლოდინი“), „სერაფიმის ფრთა, სე-
დიანი ჩემი სანთელი“ („უნაზესი ხელნაწერი“), „ვით დაღალულ
სერაფიმები, ჰქროდენ ანძები მგლოვიარები“ („ანძები“), „ანგელო-
სები უედემონი“ („ცხრაას თვრამეტი“), „ანგელოზს ეპირა გრძე-
ლი პერგამენტი / მწუხარე თვალებით მიწას დასცქეროდა“.

გედი არ ნუვოს ხანის ლიტერატურასა და ხელოვნებას ხიბ-
ლავდა პლასტიკის სილბილით, ორნამენტული ფორმით და იმ
თქმულებით, რომ „სიცოცხლეში თეთრი გედი მხოლოდ ერთხელ
მღერის“ („მარიამ ანტუანეტა“); „აჰა, მოვედი გედი დაქრილ
ოცნების ბალით“ („სილაჟვარდე...“), „მე, შავი გედი“ („პოეტ
ბრბოში“), „დე მეც მოვკვდე სიმღერებში წყლის სევდიან გედად“.

გალაკტიონის ლექსებში არაიშვიათად გამოიყენება არ ნუვო-
სათვის დამახასიათებელი ისეთი იკონოგრაფიული პრინციპის
როგორცაა საგანთა ანარეკლები სარკეში, ფანჯრის მინასა და
წყლის ზედაპირზე: „წელს გადაიწვენს ხელი მინაში“ („აჰა, ბინ
დდება“), „სარკეებში ჩუმად თენდება“ („უნაზესი ხელნაწერი“),
„სარკეთა სახეებს სანთლები მოედო“ („დრო“), „და ლანდებზე
თეთრ სარკეზე ჩნდება სახე-მკრთალი“ („მარიამ ანტუანეტა“),
„სარკეში თეთრი თმები თოვდება“ („გადია“), „და გაფითრებულ
სარკეში მცურავს / ეს გაფიჭრება ვინ დამიფასოს?“ („შენი საფ-
ლეგრძელო“), „პოეტს მაისის სიზმრების ზილვით / ესარკებოდ
პარიზის რკალი“ („ისევ ეფემერა“) და სხვ.

არა იმპრესიონიზმთან, არამედ არ ნუვოს (განსაკუთრებით -
სიმბოლისტური მხატვრობის) სტილთან პოულობს პარალელს
ტაეპები:

ლამემ მოვერცხლილ ძაფების გროვა
გადააჭოვა სარკმლის მწვანე ბროლს,
სარკეს ანათრთოლს დაუახლოვა
და დაათოვა სურათებს, საწოლს.
(„ის“, 1919).



ერთ თავის გვიანდელ ჩანაწერში გალაკტიონი აღნიშნავს, რომ არსებობს „ორი მოპირდაპირე მიმდინარეობა ხელოვნებაში – გოია და ბოტიჩელი, შელლი და ბაირონი, მაიაკოვსკი და ესენინი” (20, 426). ცხადია, თავისი თავი ბოტიჩელის მიმდინარეობაში ესახებოდა. ბოტიჩელის ფერწერას გალაკტიონი უთუოდ იცნობდა არა მხოლოდ ქართული თუ რუსული ჟურნალების რეპროდუქციებით, არამედ ერმიტაჟისა და მოსკოვის მუზეუმების ნიმუშებითაც.

ბოტიჩელის ეს ხსენება, ცხადია, შემთხვევითი არაა: „მწვავს, როს გოიას და ბოტიჩელის / სხვადასხვა ლანდი მომეჩვენება” („პარალელი”). ეს გაცნობიერებული ესთეტიკური ორიენტაციაა, რასაც ის გარემოება განაპირობებს, რომ ბოტიჩელი „ერთ-ერთი უდესი ზეგავლენათაგანი იყო XIX საუკუნის სიმბოლისტურ სახვით ხელოვნებაში. . . ეს გამოწვეული იყო უმთავრესად ბოტიჩელისეული ფორმებით და არა ამ ფორმებში ჩაქსოვილი შინაარსით” (46, 12). ბოტიჩელისებური სინაზის, დაბვეწილობის, სინატიფის კულტის გამოვლინებაა ბალმონტის ტაეპები – И нежный как вздох Боттичелли, Нежней чем весенний свирель.

გალაკტიონისთვის ბოტიჩელი იმ ხელოვანთაგანია, რომელიც შეესაბამება არ ნუვოს ესთეტიკურ იდეალსა და მხატვრულ გემოვნებას. ლექსში „პარალელი” ბოტიჩელის გარდა დასახელებულია აგრეთვე არ ნუვოს ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი – ჯოვანი სეგანტინი (1858-1899): „დემონი ეჭვით სავსე მხატვარის ვრუბელის? – ირ.კ.] და სეგანტინის „Ave Maria”. „ჯოვანი სეგანტინის ფერწერა არ ნუვოს გაეკუთვნება... Ave Maria-ში ღვთიშობელს ნაზი ტოტები ეხვევა...” (46, 44). სეგანტინის „იდილია”, რომელშიც აფხავებული ხეები იდილიის განცდას ბადებენ, თითქოსდა ილუსტრაციაა „ატმის ყვავილების” დასაწყისისა.

ბოტიჩელის „გაზაფხულის” ოქროსთმიანი ანგელოზისებური ქალწულების ანალოგიითაა შექმნილი ეს ტაეპები:

და მესიზმრები შენ, ვისაც ჭერა

სამოსი გმოსავს სნეულ ოცნებით
და არ მშორდება ღვთიშობლის ცქერა
სავსე ქართული პატიოსნებით.

(„თბილისი“);

ოცნებიანი ახალგაზრდა ქალი,
ირისისფერი ტანსაცმელით,
ოქროსფერი თმით,

ვერონიკას სახით.

(„ეს იყო ოქტომბრის დამლევს“).



არ ნუვოს წარმომადგენლის უოლტერ კრეინის (1845-1915) სურათი „ნეპტუნის ცხენები“, რომელშიც ზღვის მძლავრი ტალღებიდან დაბადებული ლურჯა ცხენები ნაპირისაკენ მოქრობენ, თითქოსდა „ლურჯა ცხენების“ ილუსტრაციაა. შდრ. აგრეთვე ლ.გუდიაშვილის „ფანტასტიური ხაზის“ (ვახტანგ ბერიძე) ნიმუში „ლურჯ ცხენთან“ (1920).

შალიაპინი ამბობდა: ჩემი დემონი ვრუბელიდან მოდისო. იგივე შეეძლო გაემეორებინა თავის დემონებზე გალაკტიონს: „ღმონისას ჰგავს წარბებს / მძლავრი ნიაღვრის ფრთები,“ „წარბები - მშვილდი და თმები - ძეწნა“, „პატრონი იგი დემონთა წარბის“ წარბების გამკვეთვით ვრუბელის დემონთან ამქლავნებს სასალოვეს. შდრ.: „უყვარდა ვრუბელს, გენიალურ პალადინს დემონსა და ცისფერი გედის“.

მეფისტოფელის პორტრეტი, ცალი თვალით ბრმა, ხოლო მეორე თვალში - „განგება, მეტი სიმკაცრე და სიძლიერე“ პარალელს პოულობს ვრუბელის დემონთან, რომლის „თვალები ასომეტრიული და სხვადასხვანაირია. ერთში, თითქოს წყნაა, მეორეში - მრისხანება და შურისძიების წყურვილი“ (70, 126).

სატანის მჭდომარედ გამოსახვა, მაგრამ არა დაკნინებულად არამედ მედიდურად („ვით გიოტე, ზის იქ სატანა“ - „მაგიდალამბიკებით“) გააზრებითა თუ იკონოგრაფიით საერთოს პოულობს ვრუბელის („მჭდომარე დემონი“ და სხვ.) დემონთან და შესაძლოა გიოტეს სკულპტურულ გამოსახულებებთან.

არ ნუვოს ინტერიერის კედელთა გაფორმების ერთ-ერთი მთავარი საშუალება იყო გობელენი და გობელენის მსგავსი პანოები და შპალერები. ამ ესთეტიკაში იღებს სათავეს გალაკტიონის „გობელენი“:

„დამთვრალი ბალი გაშლის გობელენს“, „რტოების ნოხი და ფარდაგები“ („პირველ თაველებს“), „ძველ სასახლეში ვეფხის ტყავებით/ ფარავდა ვინმე გობელენს, მანდილს,/ შეენოდა იგი ფერაყვავებით /აქ სადარბაზოდ მოსულ ავთანდილს“ („ჩვენი დრო...“).

არ ნუვოს სიმბოლურ სურათებს ენათესავება, თუმცა განსხვავებული გენეზისი აქვს გოთიკური რომანების ატმოსფეროს, შიშის, იდუმალებისა და დეკადანსის განწყობილებას და შავი ფერის დომინანტას ლექსებში „საუბარი ედგარზე“, „ედგარი მესამედ“, რომელთა ძველი ფოლიანტები, ფარდების შრიალი ედგარ პოუს „ჯორნიდან“, მოთხრობებიდან და არ ნუვოდან მოდის:

ლანდებს სასახლეში მხოლოდ მაშინ ელი,
როცა საუბარი ედგარ პოეზეა!
აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელთა
დასდევს განწირულთა შავი პოეზია.
ხშირად მაგონდება: ფოთლებშემოცლილი
სახემიბნედილი ქალის მწუხარება!..

ასევე პოუს „ჯორნის“, „ეშერთა სახლის დაცემის“, „სიკვდილის ნიღბისა“ თუ „ლიგეას“ ატმოსფეროა გადმოსული ახალ თემატურ წრესთან დაკავშირებით ლექსში „ფარდების შრიალი. შდრ. აგრეთვე პოუს „ქალაქი წყალქვეშ“ და გალაკტიონის ამევე სახელწოდების ლექსი, რომლის ვარიანტში კვითხულობთ: „დახარბდებოდა თვითონ ედგარი ამ იდუმალი გზის სანახავად“. ამასთანავე ამგვარი ლექსების სტილისტიკა ანალოგიას პოულობს პრერაფაელიტების, გ.მოროსა და არ ნუვოს ცალკეულ წარმომადგენელთა ფერწერასთან.

5. იმპრესიონიზმი.



გ.ტაბიძის მრავალი ქმნილების სტილს შეეფერება სიტყვა „იმპრესიონისტული“, დაახლოებით იმ გაგებით, როგორც ეს ცნება ვერლენის ლექსების განსაზღვრებისას იხმარება, და განსაკუთრებით მაშინ, როცა ლაპარაკია ფერთა პალიტრასა და საგანთა მკვეთრი კონტურების მოშლაზე („იისფერი თოვლი“, „ვარდისფერი თოვლი“, „შავი თოვლი“, „ლურჯი და დაღალული“ ფიფქი, „იელვებს, ჭრება და კვლავ იელვებს შენი მანდილი ამ უდაბნოში“, „გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? ეს ჩემი სამშალოს მთებია“). ამასთანავე არც ის უნდა დაგვაფიქვდეს, რომ ზოგი ნიშნით (ხშირად ასახვის ობიექტითაც) „იმპრესიონისტები რეალისტები იყვნენ“ (54, 73) და ნატურისაგან დისტანცირების მიუხედავად „ბევრად ვერ აჯობეს რეალისტებს“ (54, 78).

„იმპრესიონიზმი ფერწერაში ნიშნავს უპირატესობის მინიჭებას ლანდშაფტისადმი და არა თხრობისადმი“, „ყურადღების გამახვილებას განათების ნიუანსებზე და არა საგანთა ფორმაზე“, „საგანთა ცალკეული მხარეების დათრგუნვას“; „იმპრესიონიზმს ლიტერატურაში, რომელიც გარკვეულწილად იგივე სიმბოლიზმია, შემდეგ ნიშან-თვისებებს გულისხმობს: განწყობილების, მუსიკის და არა საგნის პირველადობას; საგანთა იერსახის შეცვლას და მკვერპმეტყველებაზე უარის თქმას („ბოლო მოუღე რიტორიკას“); *pleinair*-ის განწყობილების აღბეჭდვას („შუადღის გრძელ მკრთოლვარე შუქი“), ანუ ბუნების სათუთ განცდას; ყურადღების გამახვილებას ნიუანსებზე („მხოლოდ ნიუანსი აკავშირებს ხილვას ხილვასთან“), ანუ მინიშნებათა ხელოვნებას; კონტურების შერბილებას („ნაღვლიანი სიმღერა, რომელშიც ბუნდოვანება სიზუსტეს ხვდება“), ანუ მწყობრი ლოგიკური თხრობის უგულვებლყოფას; შუქჩრდილების პრინციპს („არავითარი ფერები, მხოლოდ ჩრდილები“), ანუ მეტაფორების და არა შედარებების უზენაესობას“ (40, 169). ამგვარად გააზრებული იმპრესიონიზმი გალაკტიონ

ნის არაერთ ლექსში უპირველესად ბუნების ფერწერისას ვლინდება. თუ რომანტიკოსები მეტწილად სალამოსა და ღამის პეიზაჟებით იფარგლებოდნენ, გალაკტიონი ასევე იხიბლება შუადღითა და მზით განათებული ხედვებით. ამით მისი ლირიკა იმპრესიონისტულ და პოსტ-იმპრესიონისტულ ფერწერაში პოულობს ანალოგიას.

ღამისა თუ დღის პეიზაჟებს მის ლექსებში ის აერთიანებს, რომ ბუნებას „ეთერიული ხორცი შეუსხავეს“ (ე.ბარნოვი), „ბუნება გადმოცემულია ნახევარჩრდილებით . . . საგნები ფაქიზი პირბადით არიან დაფარულნი“ (11, 185), ასეთ ლექსებში განსაკუთრებით მძლავრად იგრძნობა „ყოფის სიზმარეულობის მოტივი“ (16, 58):

უჩინრად ჩნდება ვნებათ ქარბუჭი. . .

ეს მართლა ხდება თუ მესიზმრება?

(შდრ. ბლოკის: ИЛЬ ЭТО ТОЛЬКО СНИТСЯ МНЕ?);

ეს იყო წინათ, დიდი ხნის წინათ. . .

სად, როდის, რისთვის, არ ვიცი, არა!

(„ვერხვები“)

ღამემ მოვერცხლილ ძაფების გროვა

გადააქსოვა სარკმლის მწვანე ბროლს.

„იმპრესიონისტი“ ვერლენის ლექსების გალაკტიონისეულ თარგმანში (რომელიც ემყარება რუსულ თარგმანებს, ხოლო ეს უკანასკნელნი დედნის განწყობილებისა და ინტონაციის გამეორების მცდელობას უფრო წარმოადგენენ, ვიდრე ნამდვილ მხატვრულ ადექვატს) თითქმის არაფერია ვერლენისეული, გარდა „იმპრესიონიზმისა“. ფერწერა დახვეწილი ნიუანსებითა და შერბილებული კონტურებით ხორციელდება. ალი სევდიანია და მოყვითალო, ქალი — ზეციერი, მთვარე „სამგლოვიარო ჩრდილებით შებურული“, ნისლი რუხია, ტყე იღუმალ საზმარშია გახვეული, ღამე იწვევს გამოხმობას „ძველისძველი მოგონებისა“. შდრ. „თოვლი“, სადაც ფიფქები ცისფერია, ხარება ლურჯია, ფიფქი —

დაღალული. ორივეგან შერწყულია რომანტიკული ფერწერის
თოდი, რომელიც არსებითად ემოციურობის ხარისხით განსაზღვრ
დება რეალიზმისაგან. გალაკტიონს გათავისებული
იმპრესიონისტური ტექნიკის არსებითი ნიშნები — კონტურებს
წაშლა, ნიუნანები, არა მხოლოდ ღამის, არამედ დღის განათების
ეფექტები, ლანდშაფტის, გარე სამყაროს დემატერიალიზაცია. ამ
ნიშნით, განსაკუთრებით პეიზაჟების ფერწერისას, ახლოსაა ვერ
ლენთან და იმპრესიონიზმის ხაზთან. ბევრისმთქმელია მისი სიტ
ყვები: „ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას“
იმპრესიონისტულია ამგვარი სურათი:

ჰორიზონტი ოდნავ ღელავს შემოდგომის მკრთალი სხივით
და ეცლება ხეს ფოთლები მომაკვდავი ფოთლებივით.
ყვითელ ფოთლით მიიფარა ხეივანი, ბილიკები,
თეთრი ნისლით შეიმოსა ცად აწვდილი შორი მთები.
(„ჰორიზონტი ოდნავ ღელავს“).

მაგრამ იმპრესიონისტული ტექნიკის ხერხების გამოყენება არ
ნიშნავს იმპრესიონისტობას. გალაკტიონთან იმპრესიონისტული
ფერწერულობა ძალიან ხშირად სიმბოლოზაციასა და ზოგჯერ
მითოლოგიზაციაში გადადის. არ თავსდება იმპრესიონისტული მე
თოდის ფარგლებში გალაკტიონის პოეტიკის ისეთი ნიშან-თვისე
ბები, როგორიცაა ფართო ასოციაციები, ვიზიონერული საწყისის
გამოყენება, პათეტიკურობა და ფორსირებული ემოციურობა,
ირრაციონალურობა, სიმბოლიზაცია, მითოლოგიზება და სხვ.
ალარას ვამბობთ ისეთ ლექსებზე, რომლებშიც ერთობ ძნელია ან
შეუძლებელია „თემის“ დადგენა; იმპრესიონიზმი არასოდეს ქმნის
ასეთ გადაულახავ სირთულეს. ბუნება მისთვის, როგორც წესი,
უფრო მეტია ან რაღაც სხვაა, ვიდრე იმპრესიონისტებისათვის.
მორის ღენის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, ბუნება გ. ტაბიძის
მრავალ ლექსში საშუალებაა, რომელიც მიზნად ისახავს „არა
გრძნობების გამოხატვას, არამედ მათ გარდაქმნას კოლორიტად
და მხატვრულ სახეებად. ეს სახეები, გამოგონილი თუ ბუნებიდან

აღებულ, სულიერი განწყობის ნიშნები და სიმბოლოები”.

არაერთ ლექსში მძლავრი და ორიგინალური გამოხატულება პოვა სიმბოლიზმისა და პოსტ-სიმბოლიზმის, არ ნუვოს, ექსპრესიონისტულ, სურრეალისტურ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მრავალგვარად გამოყენებულმა ისეთმა ხერხმა, ისეთმა მხატვრულმა მანერამ, რომელიც დასაშვებად მიიჩნევა გარე სამყაროს ერთგვარ დეფორმაციას, რომ შესაძლებელი გახდეს სინამდვილის სიმბოლიზაცია, როგორც სულის, ასევე ქვეცნობიერის წვდომა და საგანთა მოულოდნელი რაკურსით დანახვა. ახალ პოეზიაში ეს მაშინ დაიწყო, როცა ბოდლერმა რეალისტებს „საგნების პარაზიტები“ უწოდა და აღტაცება გამოხატა რემბრანდტის „შუქჩრდილების ტექნიკის წინაშე“ (შდრ. გალაკტიონის „ლანდი, რომლითაც უკურნებლად სწუხდა რემბრანდტი“). ეს იყო გზა სუბესტირების, მინიშნებათა ტექნიკისაკენ, რომელიც თავისთავად სიმბოლისტებამდეც იყო, მაგრამ მათთან, პოსტ-სიმბოლისტებთან, მათ შორის – გალაკტიონთან ამას დაემატა კიდევ ერთი მომენტი – მისწრაფება ტექსტის გაუცნაურებისაკენ, რეფერენციალური ენის ნორმათა დარღვევისაკენ.

ისეთ ლექსებში, სადაც ხშირია და საგრძნობია სიუჟეტის ირრაციონალური განვითარება, ერთი თემიდან მეორეზე მოულოდნელი გადასვლა, ფანტაზიით შექმნილი სახეები, ვიზიონერული ჩვენებები, რეალურისა და პირობითობის შეთავსება, (რაც უცხოა იმპრესიონიზმისათვის, კლოდ მონეს, მანეს, პისაროს ან რენუარის ფერწერისათვის), უნდა ვილაპარაკოთ პარალელზე ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისეთ დინებებთან (სიმბოლოსტური მხატვრობა, არ ნუვო, ექსპრესიონიზმი, სურრეალიზმი), რომლებიც, ერთი მხრივ, წარმოადგენდნენ რეაქციას რეალიზმისა და იმპრესიონიზმის რაციონალიზმის წინააღმდეგ და, მეორე მხრივ, სულის, ქვეცნობიერისა თუ სინამდვილის ირრაციონალური მხარეების გადმოცემას ისახავენ მიზნად.

იმ ლექსებში, რომლებშიც გ.ტაბიძე ლანდშაფტებს აღწერს და იცავს ჟანრულ პრინციპს („ყანები“, „გახედე: კახეთი!“, „რამშვენიერი მინდვრებია“, „გორიდან“, „გავსცლით ხანდაკსაც“ და

სხვ.) ნაკლებად შეიმჩნევა იმპრესიონიზმის ტექნიკა. ^{ქართული} ^{ანალოგი} ^{ნახიტი} რიკის ნიმუშში „ყანები“ (რომლის თავისებური ანალოგი გვიანდელი ლექსი „მატარებლიდან“) სოფლის მადონების, შინ დაბრუნების იდილიური მოტივი რომარტიკული ფერწერის (ეან ბატისტ კორო და სხვ.) გამოძახილია. ამ იკონოგრაფიის ^{ქართული} გენეზისით აიხსნება „მადონა“. ამასთანავე აქ არსად ^ა ჩანს პოეტის „მე“, სურათი იმპრესიონალურია. ამით „ყანები“ ^{გე-} ტიესებური ლექსია. იმპრესიონისტული ნიშნებიდან არის მხოლოდ – ინტერესი ჩამავალი მზის შუქისადმი:

გამოჩნდა რხევა მაღალი ტანის,
ნამგალით მკლავზე, მავალი ობლად,
მისი სიმღერა ხმა არის ყანის,
სადგურის ახლო მივარდნილ სოფლად.
სიმღერა სულით ემშვიდობება
გადამწკრივებულს ზღვისკენ წეროებს,
მზე ეხუტება, როგორც ობობა,
ნაზად დაქსელულს ხის კენწეროებს.
სულმა არ იცის რა არის მონა!
გზებზე ნახირი ისევ ბრუნდება.
კრავებს მოდენის სოფლის მადონა.
მადონა სოფელს დაუბრუნდება.
(„ყანები“).

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ გ.ტაბიძე ცალკეულ ლექსებში ენათესავება „იმპრესიონისტ“ ვერლენს ისეთი ნიშნებით, როგორცაა ფაქიზი ნიუანსები, შერბილებული კონტურები, „ჩამავალ მზეთა მელანქოლია“ („შემოდგომაა. წვიმამ მოლია ტყვითა მზე ბუჭი მელანქოლია“), ხასხასა ფერები, კენტმარცვლიანი საზომების „მუსიკა“ და სხვ. საერთო ჯამში გ.ტაბიძე მაინც არაა იმპრესიონისტი. სხვათა შორის, არ უნდა იყოს შემთხვევითი ის ფაქტი, რომ მის ლექსებსა და ესეებში მოხსენიებულ მხატვართა შორის არ გვხვდება იმპრესიონისტების სახელები. ამასთანავე მის პოეტურ კამში თვალსაჩინოა იმპრესიონისტული ტექნიკის როლი.

6. ექსპრესიონიზმი.

პოსტ-სიმბოლიზმი, რომელიც ნაკლებადაა შეზღუდული პროგრამული აკრძალვებით, არა მხოლოდ ექსტაზით ლებულობს ეროტიკასა და ვნებას, არამედ საერთოდ მას არ ეშინია „მიწასთან დაბრუნების“. „მიწასთან“, პირველ პლანთან ბოდლერიც და რემბოც ახლოს იყვნენ, მაგრამ ეს მეტწილად არგუმენტი იყო მეორე პლანის – „სამოთხის“ ძიებისა. „სიცოცხლის ფილოსოფიით“ გამსჭვალული ლიტერატურა და ხელოვნება იმ ფაქტორთაგანი იყო, რამაც ხელი შეუწყო პირველი პლანის ახლებურ გააზრებას. ამ ტენდენციის სხვადასხვა ეტაპები და სხვადასხვა მანიფესტაციებია არ ნუვო (სიმბოლისტური სახვითი ხელოვნების ჩათვლით), ვერჰარნის ურბანიზმი და ვერლიბრის ტრადიცია, ფუტურიზმი, ექსპრესიონიზმი, ექსპრესიონისტების მიერ „აღმოჩენილი“ უიტმანი და სხვ.

„პოეტები ბრუნდებიან ხელოვნების მინდვრებიდან, ბრუნდებიან პოეზიის ელიზიუმიდან და როგორც ელიაზარი ათბობდა თავის გაყუნულ სხეულს სინამდვილის მზეზე... ეს არის დაბრუნება მიწასთან“, წერდა ვ.გაფრინდაშვილი 1923-ში. ეს იყო სიმბოლიზმის „დაძლევა“, მისი გადაზრდა „ელინისტურ“ სტადიაში. ამ პროცესის გამოვლინებათაგანია გალაკტიონის მიერ ლექსებში ტექნიკური პროგრესისა და კულტურის ახალ ნიშანთა ჩართვა მათი ესთეტიზაციის გზით: „შორი ხმა ლოკომოტივის“, „ავტომობილი“, „თვითმფრინავი“, „ხმოვანი კინო“, „ჯონ რიდი“ და სხვ. ახლის „დაძველების“ ნიმუშია „ავტომობილის“ და ძველი კულტურული ღვევის – „ღვინო, მუსიკა და ყვავილები“ ერთიან კონტექსტში თანაარსებობა: „კართან მოაგდო ავტომობილი, / გაჩერდა ორი ყვითელი თვალი / და შეშინებით გაკრთენ ჩრდილები, / კარებთან კივის წარსულის ვალი: / მუსიკა, ღვინო და ყვავილები“ („საახალწლო ეფემერა“). ლექსში „მწირის სიძველე“ ერთმანეთს ხედებიან ზაპესი და „ღამე მარიამობის“.

გალაკტიონის ლირიკაში, რომელიც აპოლონურ საწყისთან

ერთად ითავსებს დიონისურ საწყისს, დიონისური ბრმა, სტრატეგია
რი ნების გამოხატვის თვალსაზრისით განსაკუთრებით თვალსაზრისით
ოა ექსპრესიონიზმის როლი. მართებულია ქართულ ლიტერატურაში
რაში ექსპრესიონიზმის გავრცელების შესახებ საუბრისას გამო-
ქმული ის შენიშვნა, რომ „შეუმჩნეველი დარჩა გ.ტაბიძის აპო-
ლიფსურ მოტივებზე გაშლილი „ლურჯა ცხენები“ და ეფემერა
რკალი“ (19, 183). ექსპრესიონისტული აპოკალიფსური ცხენების
მოტივი განსაკუთრებით ცხადად ჩანს ლექსში „ახალი მერნების
წყება“, (რომლის ბოლო ტაეპი — „უელსის ბრუნვა იტყვის და
ნარჩენს“ ჰ.უელსის რომანის „ბედის ბორბლების“ გამოძახილი).

არ ნუვომ, სურრეალიზმმა, ექსპრესიონიზმმა შეისისლბორ-
ცეს და გაითავისეს არა მხოლოდ ლიტერატურაში, არამედ სიბ-
ბოლისტურ სახვით ხელოვნებაში დამკვიდრებული პრინციპი რე-
ალურისა და პირობითის შეთავსებისა, ვიზიონერული მოტივების
გამოყენებისა. ეს, ისევე როგორც ექსპრესიონიზმის მისწრაფებს
ვიზიონერული საწყისისადმი, თავის ანალოგიას პოულობს გალა-
ტიონის მრავალი ლექსის სტრუქტურასა და სტილთა კონტრ-
პუნქტში. გავიხსენოთ „ეფემერას“ ლურჯა ცხენები და აპოკალიფ-
სურ მოტივზე მიმანიშნებელი სახვითი დეტალები („ელვა უელსის
გაეკრა, დაელეწა ცას ღვარი“, „კოშკებს სიზმარეთისას ნისლი გ-
დაეცალა“ („ისევე ეფემერა“).

ექსპრესიონისტული მატრიცების ანაბეჭდებია გალაკტიონის
არაერთ ლექსში როგორც აპოკალიფსური მერნები, ასევე „ველ-
კანური“, „კოსმიური“, „ორკესტრები“ და სხვ.: „ველკანიური
ორკესტრივით უნდა ისმოდეს / გრძნობათა ჩვენთა და ოცნებათა
ძლიერი ქნარი“ („წერილი მეგობრებისადმი“), „დღევანდელ დღეს
ეს ხმა უნდა ისმოდეს, როგორც ხმა ვულკანური ორკესტრის“
(20, 86). შდრ. ექსპრესიონისტული ფერწერის პროპაგანდისტის -
კანდინსკის სიტყვები: „ყოველი ნაწარმოები, ტექნიკურადაც ისე
წარმოიშობა, როგორც წარმოიქმნა კოსმოსი, კატასტროფების
გზით, ორკესტრის ქაოსური გრგვინვის მსგავსად“ (61, 54).

ასევე ექსპრესიონისტული გენეზისი აქვს გალაკტიონის კოს-
მიზმს (ეს სათაურებშიც ჩანს), გლობალური პოლიტიკური კა-

ტაკლიზმების, ნგრევისა და კატასტროფათა მოტივებს: „კოსმიური შეიქმნა გუბე/ აპოკალიფსის გადაიმსხვრა კლდეებზე ცხენი“ („გუბე“); „მსოფლიო ნგრევათა კვლავ მოწმე გავხდებით“ („კოსმოსური ორკესტრი“); „ნგრევა ღრუბლების, დაღეწილი ცა!“, „იღუპება გემი „იმედი,“ („ზღვის ეფემერა“); „კლდეები სიციხისაგან სკდებიან შუაზე, / რღვევის და სიმწარის მოისმის ხათქანი“ („ალმოსავლეთი“); „არა ერთ გავიხსენებ ნანგრევ შენობას“, „ერთი წამია ნგრევის შეგნება“ („ქარი ამწევი ფარდის“); „მნგრეველების არის ყრილობა! / იფეთქა ცეცხლმა, იბუგება მთელი ქვეყანა“ („პოემა ვეფხვისა“). „ნგრევა“, „რღვევა“, „სკდომა“, „წარღვნა“, „ქაოსი“, „ტალღები“, „მიწისძვრა“, „სამუში“, „ნიაგარა“, „ცეცხლი“, „ალი“, „გრიგალი“, „ქარი“ ექსპრესიონისტული პოეზიის საკვანძო სიმბოლოებია.

რღვევის მოტივი ერთ-ერთი წამყვანთაგანი იყო ექსპრესიონისტების ლირიკაში. შდრ. მისი გამოძახილი ბრიუსოვთან (В огне и дыму, – Новой песней Встанет новой жизни свет! Разрушению – привет!), გალაკტიონთან („მსოფლიო რღვევათა კვლავ მოწმე გავხდებით“) და საბაშელის ლექსში „ცეცხლის გალობა“ (კრებული „რევოლუციის პოეტები“, ტ.ტაბიძისა და გ.ლენინიძის რედაქციით, 1921):

შეშლილი ქვეყანა სივრცეში ქანაობს
და პირველყოფილი იღვიძებს ქაოსი.
წითელი ღრუბლები ახალ ქარს ელიან
და სისხლის ნაორთქლით ფრთებს იფერადებენ.
მას ცეცხლი გაუჩნდა. მოსალოდნელია
ჯერ კიდევ უცნობი რ ღ ვ ე ვ ი ს სურათები!

გალაკტიონთან მსოფლიო ნგრევათა მოტივში ჩაქსოვილია ხან საყოველთაო განწმენდის, განახლებისა და სულიერი თავისუფლების ნატვრა („ესაა მძაფრი და მშფოთვარე რევოლუცია – ადამიანურ ძლიერების აღიარება“ („გრიგალი“), ხან გააზრებულია როგორც სატანის ზემო: („ძველი ხელები წყდება კალიფ-

სოს”); „გრიალი გააქვს მსოფლიო ორკესტრს, / მას ღირიქორის
თვითონ სატანა” („სატანა ღირიქორი მსოფლიო ორკესტრის”)

ქვეყანა ცეცხლმა შორს გაიწვია
და დროს დაარქვა რევოლუცია.

კოსმიზმის მოტივი გალაკტიონის ლირიკაში გაპირობებულა
არა მხოლოდ ექსპრესიონიზმით, არამედ ექსპრესიონისტების ბე-
ერ „თავისიანად” მიჩნეული უიტმანითაც. არაა შემთხვევითი,
რომ „ექსპრესიონისტულ” ლექსში რთავს უიტმანის ტაეებებს: „ქე-
ვარ უიტმენ, მე ვარ კოსმოსი, ჩემის სამშობლო მანხეტანია”.

სულ სხვაა ქარი ისეთ ლექსებში როგორცაა „ქარი ქრის” და
ქარი და გრიგალი ისეთ ლექსებში („გრიგალი”, „მღვრიე ქარი”,
„ქარი ამწევი ფარდის” და სხვ.), რომლებიც „სულის აქტიუზიზ-
სა” (გრ. რობაქიძე) და ისტორიის ხმის გაცხადებას ისახევენ მი-
ნად. აქვე გავიხსენოთ ქარისა და გრიგალის ექსპრესემა ექსპრესი-
ონისტების ლექსებში და მათი ერთ-ერთი ყურნალის სახელწოდე-
ბა: „დერ შტურმ”; ქარის სიმბოლური დაკავშირება ისტორიულ
ქარტეხილების კონტექსტთან ბრიუსოვის კოსმისტობის ხანის
ლექსებში (Вой ветер осени третьей, Просторы России
мети; Эй, ветер, ветер, поведай, Что в распрях, в тоске, в
нищете). ამ კონტექსტს ეხმიანება გალაკტიონის ექსპრესიონის-
ტული პათოსი, რაც ხელს უწყობდა პათეტიკური, ექსტაზით აღ-
სავსე ორატორული ინტონაციის მომძლავრებას, გზას უხსნიდა
სოციოფიზიკური სინამდვილისადმი დისტანციის შემცირებას.

მუნკის სასოწარკვეთილი „ყირილი”-დან დაწყებული ყირი-
ლის, კივილის ინტონაცია, ბაროკალური დინამიკა და ემოციის
გადაზრდა ექსტაზში ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი არსებითი ნი-
შან-თვისებად იქცა. გოერინგის პიესის რემარკა — „პიესა იწყება
ყირილით” „შესაძლებელია ეპიგრაფად წარემძღვაროს ექსპრესი-
ონიზმისადმი მიძღვნილ ნებისმიერ გამოკვლევას. . . ექსპრესი-
ონისტული ყირილი ხან ტკივილის, ხან სიხარულის გამოხატულებე-
ბაა, რასაც ყველა სხვა ადრინდელი სტილისათვის უჩვეულო დაძა-

ბულობითა და სიმძაფრით ავლენს” (53, 112).

ექსპრესიონისტული გენეზისი აქვს ყირილის ესთეტიკას გალაკტიონის არაერთ ლექსში. ეს ზოგჯერ სათაურშიც ჩანს: „რას ჰკვირს ქუჩა“, „ამ კვილისთვის ირევიან“, „პლაკატების კვილი“. ამგვარ ლექსებში ხშირად ისმის ყირილისა და ძახილის ხმა: „წყვლა ამ საგნებს“ („იგი ომია“) და „თმაგაწეწილი ორატორის მძაფრი ძახილი“, „ჯერ არნახული, ჯერ ართქმული, ჯერ არსმენილი ხმით გუგუნებენ მოედნები“ („ქარი ამწევი ფარდის“), „გრგვინაედა, როგორც ესეექსი თვითონ ლიდერი“, „გესურს აკივლდეს კაცობრიობა“ („ეს ლექსი“). „გრიგალს“ ლაიტმოტივად გასდევს – „გრიალებს ქარი“. ზოგჯერ ქარიც კივის: „დამქრეს! ეს მე ვარ! ეს მე ვარ ქარი, გამიღეთ კარი, / გამიღეთ ჩქარა!“ („როგორ ებრძოდენ. . .“). ამ ლექსში შეთავსებულია ექსტაზი და გარდუვალი პოლიტიკური კატაკლიზმების წინათგრძნობა. ამ პათეტიკას შემდეგ გალაკტიონი თავისი მესამე პერიოდის ლირკაშიც გამოიყენებს.

ექსპრესიონისტული ყირილის ესთეტიკის გამოვლინებაა არაერთ ლექსში გამოყენებული ლოზუნგები, მოწოდებები და მიმართვები: „სალუტი! სალუტი! სალუტი“ („ზღვის ეფემერა“), „წყნარად, მსოფლიო! წინ, მსოფლიო! მსოფლიო, ჩუმაღ!“ („ქარი ამწევი ფარდის“), „დროა! დრო! დროა! დრო! დროა! დრო!“ („ეს ლექსი“), „განცხადებები შუა გვერდში, ყოველ კვირაში! / განცხადებები უჩვეულოდ უნდა აიწყოს!“ („პლაკატების კვილი“), „ო, ცეცხლო, ცეცხლო!“ („იგი ომია“), „დეპეშა! დეპეშა! დეპეშა! რევოლუცია! რევოლუცია!“ („ჯონ რიდი“), „ომი ომს!“, „სიკვდილი მასის უნდობარ მტერს – უკულტურობას!“, „ისმის ლოზუნგი: ომი ომს!“ („აღმოსავლეთი“).

ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელია შიშის, აგონიისა და ეპიდემიის მოტივი. შდრ. ლექსში „შიში“ ეპიდემიის თემა, აგრეთვე „სად ყრია ეს ლეშები? / საიდან სდის გახრწნის ასეთი სუნნი?“ („ქიმიურ საგნებთან“) და გოტფრიდ ბენტის „მორგი“. ლექსში „შიში“ საგანთა ბუნებრივი ფერის შეცვლა დრამატიზირების მიზნით ექსპრესიონისტული სვლაა და არა იმპრესიონისტული სუ-

ბიექტივიზმი: „მზე ჩავა, ამოვა, / ყოველთვის შავია”.

გალაკტიონის იმ ლექსების წრეს, რომლებშიც ცხადად იგრძნობა ექსპრესიონისტული ფერმენტი, განეკუთვნება აგრეთვე „ჩერ ისევ გუშინ”, რომელიც ასევე სიმბოლიზმის ემბაზში განმდინილი და ექსპრესიონიზმთან ახლოს მისული ბრიუსოვის ლექსის „ამხ. ინტელიგენტებს” შემოკლებული და თავისუფალი ვარიანტია (შდრ.: Из круга жизни, из мира прозы Мы вброшены в невероятность — „ცხოვრების წრიდან, დღიურ პროზიდან / ეფემერებში ხარ ანასროლი”. შდრ.: „შენ, ამხანაგო, დღიურ პროზიდან / ეფემერებში ხარ ანასროლი” („დღიური პროზიდან”); „ის პოეზიად ხდიდა ჩვენი დღეების პროზას” („გაპქრენ ზაფხულის დღენი”).

ექსპრესიონიზმთან „ჯონ რიდს” და ზოგ სხვა ლექსს საერთო აქვს არა მხოლოდ თემები, მოტივები, სიმბოლოები, ყვირილის ესთეტიკა და ინტონაციური მომართულება, არამედ აგრეთვე გამოყენება ბილინგვალიზმის, ვულგარიზმებისა და ერთგვარი კინომატოგრაფიული მეთოდის — ფართო და ვიწრო პლანების მონაცვლეობის.

ფრანგულ პოეზიაში „დიდი ქალაქის პეიზაჟის” ჟანრი ბოლღერმა შექმნა. ქართულ ლირიკაში ქალაქის თემა XIX საუკუნის დამლევს ჩაისახა და რამოდენიმე მიმართულებით განვითარდა. ქართულ ურბანისტული პოეზიის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშადანია კ.გამსახურდის „XX საუკუნე” და „დიდ ქალაქში”.

გალაკტიონის 1914 წლის კრებულში ქალაქი ეპიზოდურად თუ გაიღვებს („ხანდახან მშფოთვარ ქალაქის ხმაში, / გრგინე-ქუხილში, კვენესა-წუხილში, / ფრთხილად მოისმის ბულბულის სტვენა”). გ.ტაბიძის შემოქმედების მეორე პერიოდში ქალაქის თემა გარკვეულ ადგილს იმკვიდრებს: „რამოდენიმე დღე პეტროპოლში”, „შიში”, „თბილისი”, „ჯონ რიდი”, „ქუჩაზე”, „ბავშვი გზაზე”, „უბინაო ბავშვები”, „ქალაქში”, „უეცარი ქალაქი”, „რომელია საათია?”, „როდესაც ყველას სძინავდა”, „თბილისი”, „ქალაქი სიბნელეში”. ურბანისტული ტენდენცია გაპირობებულა მრავალი გარემოებით, მათ შორის — ექსპრესიონიზმით, უიტმა

ნით, ქართული პოეზიაში გამოკვეთილი ურბანიზმითა და ანტი-რომანტიზმით, ვერჰარნის დიდი პროპაგანდისტით – ბრიუსოვით (Верхарн! Ты различил властительные ритмы В нестройном ритме грядущих голосов) და „დროის ახალი დანტეით“ – ვერჰარნით.

ექსპრესიონიზმმა ხელი შეუწყო ლირიკაში ეპოქის ხმის შემოჭრას. სიმპტომატურია, რომ იმავე ხანებში, როცა თავის სტატიებსა და ლექსებში („ჩვენ ყველანი რობინზონები ვართ“ და სხვ.) ბრიუსოვმა აინშტაინის ფარდობითობის თეორიაში პოზიტივიზმის შემოტევა დაინახა, გალაკტიონი ასევე აინშტაინის თეორიის გამო ქმნის ბარათაშვილის „ვპოვე ტაძრისა“ და ედგარ პოუს „მეცნიერების“ თემატური წრის ლექსს „თუ ბრძოლა არ არის“:

თუ ბრძოლა არ არის. . . ამოვებით
მათ ენატრებათ ისევე ძველი
ფანტასტიური საღამოები. . .
„ვიგონებ, ველი“.
მრავალ სახეზე არის ობლობა,
მრავალს აშფოთებს რაღაც მონობა:
როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა?
ვით ავიტანოთ უმადონობა?
გაჰქრა ზმანება, გაჰქრა ფერია,
ნუთუ ბოდღერიც არაფერია?
შელლიც ჰიუგოს დაეგვანება?
მიუსსე? ვერლენ? კაენი? ღმერთი?
აჰა, ქალაქთა გვიანი ნებით
ბურუსებში სჩანს აინშტაინი.

საგულისხმოა, რომ მისთვის დამახასიათებელი დეკლარაციულობის გარეშე გალაკტიონი ამ ლექსით ეხმიანება ახალი ფილოსოფიური დინებებით „დროთა კავშირის“ რღვევის იმ საკითხთა წრეს, რომელიც ჯერ კიდევ ინგლისური ბაროკოს უდიდესმა წარმომადგენელმა ჯონ დონმა აღძრა: „ახალი ფილოსოფია სავეა

ექვებით. . . ამბობენ, სამყაროს დაღუპვა ელის... ქვეყანა განწირულია, იგი მრავალ ატომად დანაწევრდა. ყველაფერი ირღვევა ასევე ისპობა დროთა კავშირი. ამიერიდან ყველაფერი ფარდობითი ხდება" („სამყაროს ანატომია“). ჯონ დონისა და გალაკტიონის ლექსების განწყობის ეს თანხვედრა მრავლისმეტყველია.

გალაკტიონის ლირიკის მთელ „შინაარსს“ განაპირობებს ესეთიკური ღირებულებების საფუძველზე მყარი ორიენტირების ძიება იმ საუკუნეში, რომელსაც ერთნიშნა განაჩენი გამოუტანა „ეს საუკუნე – მეფისტოფელი“. შდრ. ელიოტისეული ფორმულა – „უნაყოფო მიწა“.

ამგვარად, გალაკტიონის არაერთ ლექსში ცხადად არის გამოხატული ინტენსიური ექსპრესიონისტული საწყისები – „აქტივიზმი სულის“, „ბაროკოს კონფულსია“ (გრ.რობაქიძე) და ექსტაზი, ეპოქის ხმა და რიტმი.

მაგრამ არიან თუ არა ისინი, ვთქვათ, „ეფემერების“ ციკლის ლექსები, წმინდა სახის ექსპრესიონისტული ქმნილებები? თუ გავითვალისწინებთ მათ ერთობ პოლიესთეტიკურ სრუქტურას და იმ გარემოებასაც, თუ რამდენად უცხო იყო გალაკტიონისათვის ნებისმიერი პროგრამული პოეტიკა, თუ გავიზიარებთ იმ მოსაზრებასაც, რომ ნამდვილი ექსპრესიონიზმი წმინდა გერმანული მოვლენაა, მისი ლექსებიდან ორიოდეს თუ მივიჩნევთ წმინდა სახის ექსპრესიონიზმად.

მართალია, გერმანული ექსპრესიონიზმიც რთული შედგენილობის მოვლენა იყო – „ბოდლერში ხიბლავდათ სპლინის მოტივები, რემბოში – ალოგიკური მეტაფორები, ვერჰარნში – უჩინიზმი და თავისუფალი ლექსი, უიტმანში – კოსმიზმი და პროზიზმები, დემოკრატიზმი და სახელების „კატალოგები“ (37, 73) და ასე შიქმნა პირობა უიტმანის, რემბოს, ვერჰარნისა და ექსპრესიონისტთა თავისუფალი ლექსის შერწყმისათვის, მაგრამ ყოველივე ამას „ექსპრესიონიზმად“ აქცევდა „ტონოსი კოლექტივის მონოლიტური ნების“ (გრ.რობაქიძე – „ექსპრესიონიზმი“). გალაკტიონთანაც არის ეს საწყისი, მაგრამ ჩართულია სხვა „ტონოსთა“ მოტივთა და სტილთა კონტრაპუნქტში.

საგულისხმოა ისიც, რომ „ექსპრესიონისტულ“ ლექსებში გალაკტიონი აღძრავს ისეთ საკითხს, რომელიც ამ მიმდინარეობისათვის არ იყო ორგანული. ასეთია ეროვნული საწყისებისა და თვითმყოფადობის საკითხი. ეს იყო გამოვლინება კულტურათა დიალოგისათვის დამახასიათებელი იმ კანონზომიერებისა, რომ რაღაც ეტაპზე უცხოური კულტურის „მიმღებს უჩნდება კონტრარეაქცია გაბატონული მხარისადმი და იწყება მძაფრი ბრძოლა სულიერი დამოუკიდებლობისათვის“ (65, 123).

ამ კანონზომიერების გამოხატულებაა ძვირფასი სახელების – პოუს, გოტიეს, ბოდლერის, რემბოს, შელისა და ბაირონის სათავეში რუსთაველის დაყენება („ყველა სახელებში მხოლოდ რუსთაველი იხსნის განსაცდელში ყველა საუკუნეს“), ეროვნული გადარჩენის იდეა („მშობლიური ეფემერა“, „ეს მშობლიური ქარია“, „მამული“, „ჩვენ, პოეტები საქართველოსი“, „ხალხური მოტივებიდან“, „15 საუკუნე“, რომლის თემასა და ორატორულ წყობას გ.ტაბიძე მოგვიანებით არაერთგზის მიუბრუნდება), თავისებური ფოლკლორიზმი (მკათიო მაგალითი: „აგერა! აჰანდა!“), ეროვნული თვითმყოფადობის ხაზგასმა – „წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული“ („ეფემერა“) და კრედო – „საქართველო – აი, რა არის შემოქმედება!“ („კოსმიური ორკესტრი“).

კომუნისტური რეჟიმის პირობებში ექსპრესიონისტული პათოსით ჟღერდა გალაკტიონის ხმა:

დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია
და სისხლიანი დგას ანგელოსი,
ახალ გრიგალებს ვწირავთ სიცოცხლეს
ჩვენ, პოეტები საქართველოსი!

7. დრამატული ეესტები.



ცისკენ აღაპყრობს ხელებს,
კაცთ კი არ გასცემს პასუხს.

ბოდლერი რემბრანდტის შესახებ წერდა: „ერთადერთი მხატვარი იყო, რომელმაც ჰეშმარიტი დრამა შექმნა, უშუალო და ღრმა დრამა, ღრმა მელანქოლიით აღსავსე შემადრწუნებელი დრამა, რომელიც ვლინდება არა მხოლოდ ფერებით, არამედ ეესტებით“. ბოდლერის ლირიკაში დიდი ფუნქცია აქვს მიმეტიკურ-ეესტიკულაციური საშუალებებს, პოზებსა და ეესტებს.

გ.ტაბიძეს განსაკუთრებულად ჰქონდა გამძაფრებული ეესტის, პოზის, მოძრაობის და სულიერი მდგომარეობის შესაბამისობის განცდის უნარი, კარგად ესმოდა სხვადასხვა ნიშანთა ენა. ეს მას კრიტიკულ ჩანაწერებშიც ვლინდება. აი რას წერს დანიელ ჟონქაძის სურათის გამო: „ეს არის ტიპიური ინტელიგენტი გასული საუკუნის სამოციანი წლების. . . თმა გვერდზე სუფთად გადააქცხნილი, ევროპიული კარგად შეკერილი ტანსაცმელი. ატარებს პენსნეს. როგორც სჩანს, აქვს მანერა ნაპოლეონისებური გულზე ხელის დაკრეფისა და ერთი ნაბიჯის წინ გადადგმის. თეთრი საყელო, გული და ყლსახვევი სამოციანი წლების ყალიბის“.

საინტერესოა აგრეთვე აკაკი წერეთელთან გადაღებული სურათის ეესტიკულაციურ-მიმეტიკური ანალიზი: „ია ეკალაძე მხატვრულ ხელით დაყრდნობია ილია ბახტაძეს, რალაც ნდობით, რალაც სიახლოვის ნიშნით. ვარლამის პოზა ისეთივეა, რაც მას ასიათებდა: აკაკი წერეთელს დაინახავდა თუ არა, მის გვერდით უნდა მოხვედრილიყო. . . ი.ეველოშვილსა და იასონ ნიკოლაიშვილს რომ ფეხი ფეხზე აქვთ გადადებული აკაკის წინ, ეს რალაც არ მომწონს“ (20, 456).

ბოდლერის, რემბრანდტისა თუ ვან დეიკის მსგავსად, გალაც ტიონი არაერთგზის მიმართავს ეესტების, პოზების, მოძრაობის

ამეტყველებას სულიერი მდგომარეობისა თუ მსოფლგანცდის / გამ-
ბლემატურ ნიშნად:

სულ ერთი არის ქალით ან ღვინით
ან ყვავილებით, გაქრნენ ვნებები,
შუბლზე გადვისვამ ხელებს კანკალით,
რომ განიფანტონ მოგონებები.
(„დგება შემოდგომა“).

შუბლზე ხელის კანკალით გადასმა თეატრისა თუ თეატრა-
ლურობის ენიდანაა. შდრ. ჩანაწერი აკაკისთან გადაღებული სუ-
რათის გამო: „ია ეკალაძე მაინც თავისებურია ამ ფოტოში. ხელი
შუბლზე ნიშნავს ერთგვარ თავისებურებას მისას“. ეს კინეზიკა ლი-
რიკულ გმირს წარმოგვიდგენს ისეთ სუბიექტად, რომელსაც თა-
ვისი ქცევის წესი ხელოვნების კანონების მიხედვით აქვს აგებული.

ხელის პლასტიკისადმი ყურადღება ჩანს აგრეთვე შემდეგ
ლექსებში: „დაბოლოება წარმოითქმის / სავსებით წყნარად. / ხე-
ლი მეგობრის დაექდობა / მოსაუბრის ხელს“ („წარსულის ჩრდი-
ლები“).

ღენდის რაფინირებული და აფორიაქებული სულიერი და
ფიზიკური სამყაროს განცდასა და დანახვას ემსახურება ხელთათ-
მანიანი (ხელთათმანი – ღენდის ჩაცმულობის ელემენტი) ხელების
თრთოლვა:

მოკლული ვიყავ უცხო ზმანებით,
დამწვარი ვიყავ ქალაქის ქაფით,
ხელები არ თრთის ხელთათმანებით!
სული არ ტირის შავი ნიღაბით!
(„გზაში“).

უესტებისადმი განსაკუთრებული ყურადღება ჩანს ამ ტაეპებ-
ში:

შენ მოგდევს კოცნის გამძაფრება და თვითთელი
ძარღვი ხელების.. შავი ხალი მაღალი ყლის.
(„აუზისაგან“).

ლირიკული სუბიექტის დრამატულ მდგომარეობას სიმძაფრე ანიჭებს ეს პლასტიკური პოზა: „ვიყო ამ დრინცელში მარად ხელაღმართული“ („ეფემერა“), „ცისკენ აღაპრობს მზერასა კაცთ კი არ გასცემს პასუხს“. მიმიკურ-ჟესტიკულაციური პლასტიკის სემანტიკური დამუხტვა თავისებურ პარალელს პოულობს მანდელშტამის ავტოპორტრეტში: „В поднятии головы крылатой — намек“.

ჟესტებისადმი და ფიგურათა მიმოხვრისადმი ეს ყურადღება არ ისახავს მიზნად ლირიკული სუბიექტის ინდივიდუალიზაციას აქ მიზანი სხვაა: ამ ენის ჩართვა ნიშანთა იმ სისტემაში, რომელიც გვაწვდის ინფორმაციას იმაზე, თუ როგორი ტიპის ცნობიერებაში ირეკლება სინამდვილე. გარდა ამისა იჭმნება ესთეტიკური აფექტი, განცდის გამძაფრება, ფერწერული ხატისა და ემოციის ურთიერთდაკავშირება. ამ ნიშან-თვისებითაც გალაკტიონი ენათესავება არა „სტატიკურ“ რენესანსულ სახვით ხელოვნებას, არამედ ბაროკოს ხელოვნების მისწრაფებას აფექტისადმი, რომელსაც უყვარს აღმატებული ხარისხი, ემოციის გამძაფრება, „ფიგურების თამამი მიმოხვრა და რაკურსები, დრამატული ჟესტიკულაციის ზეაღმართული ხელები, ცისკენ მიპყრობილი მზერა, ანუ ყველავე ის, რაც მნახველს გრძნობათა მორევში ითრევს“ (75, 49).

8. ფუტურიზმი.

გალაკტიონის აზრი ფუტურიზმისა და დადაზე ჩანს პოეტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელ ლექსში „ფუტურისტის გარდაცვალება“:

უფრო ადვილად რომ შიმშილი გადაიტანოს,
რამდენი დღეა, რაც საწოლში წევს ფუტურისტი;
სურსათის ნაცვლად ამხანაგი უზიდავს წიგნებს,
აქ არის „ლექსი“ მაიაკოვსკი და პასტერნაკი.
ააკიდვინა ამხანაგებს კედელზე ჭრელი

და წინდაწინვე მოამზადა ეპიტაფია:
„მე ფენსაცმელი დავიხურე, ფეხებზე ქული,
თავის მაგიერ უსათუოდ ნესვი მაბია“.



ამ მიმდინარეობების ანტიესთეტიზმი მისთვის მიუღებელი იყო. მაგრამ ზოგიერთი ლექსის პოეტიკაში შეიმჩნევა ფუტურიზმისა და დადას ცალკეული პუნქტების კვალი. პალინდრომებით ფუტურისტების გატაცების გამოძახილი უნდა იყოს ლექსი „აირა მზის სიზმარია“.

ლექსში „ქარხალი“ ფუტურიზმითაც არის გაპირობებული „ენობრივი ვარჯიში“, ასემანტიკურობა, სამეტყველო ნორმის დარღვევა, უჩვეულო და მსგავსი ჟღერადობის სიტყვების თავმოყრა. იგრძნობა არქაული ენობრივი აზროვნების იმიტირების ფუტურისტული სტილის პაროდირებაც და ერთგვარი მიღებაც. თავს იჩენს სიმონ ჩიქოვანის ლექსის – „ცირა“ – ლექსიკისა და ეფფონიის გამოძახილი: „ცაბორიო“ („ცირა“) – „ბურულო ცაო“; „ფაფარი, ქელტამი“ – „ქვერი, ქელტამი“; „სცურაედა სურა“ – „ცირა ციბას“; „ბობრი ბელავდა“ – „ვაიდით გადაფრინდი“; „დოი-დოი“ – „ეი! დო“. იხ. აგრეთვე „ფუტურიზმები“ „ჯონ რიდში“ – „რა, რა, რა, რა, რა“, „არარარარა“.

ეტყობა, გ.ტაბიძე დაინტერესდა ალოგიზმის როგორც შემოქმედებითი პროცესის დედაარსის დადასტური დოქტრინითაც, რომლის თავისებური გამოვლინებაა თამაშის საწყისი, სალი აზრის გამიზნული დარღვევა, სერიოზული „საუბრის“ მოლოდინის გაცრუება ლექსში „ბაწარზე“ (1927):

იგრიხება ბაწარი –
ვიწრო ტოტი ქარისა,
ქვევით ისმის საზარი
გრგვინვა ნიაგარისა.
დაივიწყ რაც არი,
შორით მოსჩანს ტაძარი
მთისა მინანქარისა.

წინ ბაწარზე ორეულ
მზით აივსე პეშვები!
დაგინდობს ან მორევი,
ან ნაპრალთა ეშვები,
ან მზეს ნახავ შორეულს,
ან სიგიჟე-მორეულ
ზღვაში გადაეშვები.
(„ბაწარზე“, 1927).

შესაძლოა ფუტურში, დადა, ხლებნიკოვისა და ქართულ
ფუტურისტების ლექსები და თეორიული მსჯელობები მხატვრულ
შემოქმედებაში მიზანდასახულ ინფანტილიზმზე, გროტესკულ
პრიმიტივიზმსა და „ახალ მითოლოგიზმზე“ არის ის სტიმული,
რომელმაც განაპირობა გ.ტაბიძის ლექსი „დედოფალა“ (1927):

...სთქვი, დედოფალა!
იმღერე, დედოფალა,
რა გქვიან შენ სახელად?
ხომ არ მიირთმევ, დედოფალა,
ბაგით ალუბლებს?
მაგრამ შენ გინდა ერთადერთი:
წიველისგან განთავისუფლება.

აზიითა და წარმართობით, აგრეთვე პარონიმული ეფექტებით
ხლებნიკოვის გატაცების თავისებური გამოძახილი იგრძნობს
ლექსში „დრო“ (1919):

აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის
მსუბუქი ტალღები და ლურჯა ცხენები!
შენ მხოლოდ მარადი სიმალღე გიშველის,
როს შუქად მშობლიურ ცას შეეშენები.
სარკეთა სახეებს სანთლები მოედო
და შვენის რუსთაველს შირაზის ვარდები;

სიმღერის მხურვალე დრო არის, პოეტო,
თუ ასე წარმართი გზით წარემართები.



ლექსში „მატარებელში“ (1928) არის ფუტურისტულ პოეტიკასთან მონათესავე ცალკეული ელემენტები: თამაშის მომენტი – ენის გასატეხის მსგავსი ტაეპები („ქორი მიაქვს ჭარს, რაღაც მიაქვს ჭორს“), კალამბურული რითმები („სტვენს – ტვენს“), გარეთუ შიდა რითმებად ერთმარცვლიანი სიტყვების გამოყენება. დადასა და ფუტურიზმის ესთეტიკა აადვილებდა წმინდა პოეზიის პოეტიკის მიღებას.

9. წმინდა ხელოვნება, „მსუბუქი პოეზია“.

სიმბოლისტებმა ხელი შეუწყვეს პოეზიაში მიმეზისის პრინციპის გადასინჯვას, სიტყვის დისტანცირებას ექსტრალინგვისტური ვითარებისაგან. ამ ტრადიციაში ზოგჯერ ლირიკული ტექსტების თავისებურებას მთლიანად „შეუზღუდავი ენობრივი ვარჯიში განსაზღვრავს“, „აზრი უაზრობითაა გამოხატული“ (51, 97).

ფლობერის ოცნებამ, შეექმნა „წიგნი არაფრის შესახებ, მთლიანად თავისუფალი ყოველივე გარეგნულისაგან“, თავისებური ხორცშესხმა პოვა წმინდა პოეზიაში, უპირველესად – მალარმესთან. როგორც აბსტრაქტული ფერწერისათვის უცხოა კონკრეტული საგნები, ასევე წმინდა პოეზია გაუარბის შეხებას სინამდვილესთან. ჰერმეტიული მშვენიერების სამყაროა შექმნილი ლექსებში „ვუალისა და ვიოლეს შესახებ“, „Voiles“.

ამათგან პირველი ლექსი ენობრივი ქსოვილის უკიდურესი ავტონომიურობითა და პოეტური ტექნიკის უზენაესობით გტაბიძის ლირიკაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მალარმესებური ლექსია. ეს „ფრანგული კოდით“, „ევროპული“ კულტურის მეტონიმიებით გაწყობილი ლექსი გადაძახილია მალარმესებურ ჰერმეტიულ ტექსტებთან.

ლექსი „შადრევნების ვედრება“ სადღაც შუაშია წმინდა მსუბუქი პოეზიას შორის:



ცამდე ალბათ ბევრჯერ აღის
შადრევნების ვედრება,
დამტვრეული სიფერადის
სულით შემოთეთრება.
ობოლ დობას, ვარდთა კონებს,
დროთა ფუჭად სიოხრეს,
იგი ისე ვერ იგონებს,
რომ არ ამოიოხროს.

სახეზეა მისწრაფება დესემანტიზაციისაკენ, „სათქმელისაგან“ გათავისუფლებისაკენ. მაგრამ ლექსი ინფორმაციულობას იძენს „ახალი პოეზიის კონტექსტში“, რომელზეც მიგვითითებენ პირველ სტროფში აქტუალიზებული ახალი ტიპის გენეტიური მეტაფორები. მეორე სტროფში თითოეული სიტყვა ლიტერატურულ ასოციაციებს აღძრავს: არის ტრადიციული ოხვრის მოტივი; გარკვეული ლირიკული ჟანრების მეტონიმიური ერთეულებია „ვარდთა კონები“ + „დროთა ფუჭად სიოხრე“ = ამოცემა. ასეთ კონტექსტში „ობოლი დობა“ ასევე რაღაც ტექსტისა თუ ტექსტების მეტონიმიურ ერთეულად აღიქმება. პირველ სტროფში „ახალი პოეზიის“ ენით აღძრული მოტივები მეორე სტროფში უფრო ტრადიციული პოეზიის ენითაა გადმოცემული. ინფორმაციული ლექსის სათაურიც. გენეტიური მეტაფორის უცნაურობა ლექსის ჟანრისა თუ პოეტიკის მეტონიმიური ერთეულია. გარდა ამისა, შადრევნების, ანუ კულტურული არტფაქტის გამოყენება ისეთივე მარკირებული, გარკვეული მხატვრული სისტემის ნიშანია, როგორც „ჭიმვრები“ ან „ფეფერა“. სათაური გვკარნახობს, რომ ეს ლექსი ახალი პოეზიის მოტივთა ვარიაციაა.

ცალკე უნდა შევჩერდეთ ისეთ ლექსებზე, რომლებსაც პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ „მსუბუქი პოეზია“, რამდენადაც მგრძნობელობისა და ჰარმონიულობის კულტი, მშვიდი კლო

თი ზოგჯერ ფრანგული როკოკოსა თუ „მსუბუქ პოეზიას“ გვიხსენებენ: არ ჩანს ან მინიმუმამდეა დაყვანილი გალაკტიონის მეორე პერიოდის ქრესტომათიული ნიმუშების მუდმივი თავისებურება — სულის, განცდის დრამატიზმი, შეშფოთება, აფექტი, ექსტაზი და პათეთიკა, აფორიაქებული სულისა თუ ეპოქის ტრაგიკული სიგნალების ხმა, ყირილისა თუ კვენესის ესთეტიკა. პირიქით, თვალსაჩინოა ჰარმონიულობა, სიმშვიდე, დაბალი რეგისტრები, ერთგვარი ესკეპიზმის, გადარჩენის უტოპიური კუნძულის ძიების მოტივი და სხვ.:

მთავაზობდით დები ვარდთ
და ამბობდით ლანდებით:
თქვენ ისეთი კარგი ხართ,
თქვენ პოეტი ბრძანდებით. . .
(„სახლი ტყის პირად“).

ეს სახლი ტყის პირად გალაკტიონისათვის იგივეა, რაც გოგენისათვის იყო ტაიტი ან რემბოსათვის — ზმანებათა სამყარო. ოღონდ ამჯერად ამ ესკეპიზმის, ამ „სამოთხის“ ძიება მიმდინარეობს არა ეგზოტიკურ გარემოში ან რემბოსებურ მეტაფიზიკურ განზომილებებში, არამედ „სახლში ტყის პირად“, ეპოქის ხმაურისაგან განრიდებულ სამყაროში:

მე თქვენი ბინა, შემოვალე თუ არა კარებს,
დამხვდება ისე, ვამარცხებდი თითქოსდა დევებს;
მარიგებს იგი, მიაღერებს, მკიცხავს, მამხნევეს,
არავითარ გესლს და სინანულს არ გამაკარებს.
ვინ დაივიწყებს იმ გრიგალებს და ნიაგარებს?
მაგრამ ეს ბინა მაპატივებს და მომიტყევეს
უგონო დღეებს, მწარე დღეებს, ყრუ ღამისთევებს
და თვალებს ახალ სიხარულით გამიანკარებს.
(„თქვენი ბინა“).

ლეჟი „პირველ თაველებს“ (1920, აღრინდელი სათაური —

„გვარდია“) ფორმის დახვეწილობით, ელემენტურობით, ხანის სიმსუბუქით, ლირიკული „მე“-ს ფლირტის კილოთი ხანის მსუბუქ პოეზიასა და ვერლენის „გალანტურ ზეიმებს“ ვაგონებს:

. . . ავშალეთ მთაში მტევნები ფუტკრის,
ვაფები ირმებს სდევდნენ ჭირითით.
უცებ. . . მახლობლად დაჭრილი ნუკრის
მოგვესმა კვნესა და ჩვენ ვტიროდით.

არც რაიმე „სერიოზული“ თემაა აღძრული, არც ეპოქის ხმური ისმის, არც ღრმა განსჯაა რაიმე საკითხის და არც ინტროსპექცია. ეფექტს ქმნის ქალის თვალებით დანახული და განცდილი ღამის იდილიური სურათი, რომელსაც, როკოკოს საუკეთესო ქმნილებების მსგავსად, ოდნავ მელანქოლიური იერიც დაკრავს. ასევე ფილიგრინულად დამუშავებული მსუბუქი პოეზიის ნიმუშია „მაისი ჰყავის“:

მაისი ჰყავის, ხარობს ხეხილი
ჯერ ქარისაგან არ დატეხილი
და ეუბნება მწვანე მდელოებს
ედემი მრავალ სადღეგრძელოებს.
ჩრდილების ქვეშ წევს შიშველი ევა,
იგი ხან წარმტაც ედემში შევა,
ხან ოცნებანი სწვავენ ქარისა,
დღეა რონების და სიზმარისა.

ამ ტექსტის ერთიან მხატვრულ სისტემაში სახეზეა რამოდენიმე სტილის რთული ურთიერთკავშირი. პირველი სტროფი პოეზიური ლირიკის, მაისის სილამაზის ხოტბის ნაცნობი სტილით იწყება და გვიქმნის იმ განცდას, რომ აღწერილი ბუნების ხედი ედემივით ღამაზია. მეორე სტროფში თავს იჩენს გაუცნაურების ტექნიკა. „შიშველი ევა“ ბიბლიური ევაა თუ ღამაზი ქალის ჩ-

ნაცვლების მეტაფორა? „დღენი რონების“ (შდრ. „ევრის და პარჩი-
ზის“ ლექსში „წარწერა წიგნზე მანონ ლესკო“) არაქართულ
კონტექსტზე მიგვანიშნებს და ამდენად მეორე სტროფის შეგვიძ-
ლია გავიაზროთ ედემში შიშველ ევასადმი მიძღვნილი ევროპული
ფერწერისა და ლიტერატურის ძეგლების ერთგვარ გამოძახი-
ლადაც. ამგვარ კატეგორიულ დასკვნას ეწინააღმდეგება პირველი
სტროფის მკვეთრად გამოხატული ქართული კოდი, მათ შორის
„სადღეგრძელოები“ და ქართული ბუნების ლირიკის მატრიცები
– „მაისი ჰყვავის, ხარობს ხეხილი“, „მწვეანე მდელოები“. ერთი და
იგივე გარემოს ორგვარად გააზრების შესაძლებლობა, „ქართუ-
ლი“ (სადა) და „ფრანგული“ (რთული) სტილური კოდების კონ-
ტრასტული შეთავსება გაწონასწორებულია ორივე სტროფის
ერთგვაროვანი ფონეტიკური პარალელიზმით. ყოველივე ეს ქმნის
ორი განსხვავებული პოეტური სინამდვილის – პირველ სტროფში
წარმოსახული ედემისა და ლიტერატურისა და ხელოვნების ძეგ-
ლებში უკვდავყოფილი ედემის იგივეობის განცდას.

როკოკოს ფერწერასა და პოეზიაში ხშირად არის შეთავსე-
ბული მგრძნობელობა, თავისებური ირონიისა თუ ოხუნჯობის
საწყისი და ამასთანავე „როკოკოს ცინიზმი არასოდერს არაა
გარკვეული მელანქოლიის გარეშე“ ((40, 104). გ.ტაბიძის ლექსში
„ავადმყოფს“ (1925) შეზავებულია მინორული და ერთგვარი გა-
ლანტური თამაშისა და ფლირტის ინტონაცია:

შეხედე ვარდნი მშვიდი თვალებით
სძლებენ ნარიდნი მსუბუქ ძალებით,
ვარდები უფრო კეთილშობილი
კვდებიან სწრაფი გარდაცვალებით.
გაყვითლებულა მიდამო-არე,
ფაენმა სიცილით მოვლო მთა-ველი
და არა ერთი მოჰკლა ყვავილი.
შემოდგომაა... ტკივილი ჩუმი
და ხელის გულთა ნაზი ქავილი.
ყვითელო, ჩემო ყვითელო ვარდო,

შემოძარცული მთებით მოარე,
შთენილხარ მარტო, სრულიად მარტო.
რითმების გარდა არაფერი მაქვს. . .
რითი გაგართო? როგორ გაგართო?



ფაუნის მოტივი ერთგვარი სიგნალია გარკვეული მხატვრული და ლიტერატურული ტექსტების მისამართით.

ასევე მსუბუქი პოეზიის ფორმითაა დაწერილი „ვილანელი“. ლაიტმოტივად გასდევს აზრი: „ყველაფერი ქარია და ჩვენება, მარადია ერთადერთი: შევენება“. ველანელის თავისებური აგებულების გამო ეს აზრი მრავალგზის მეორდება. შეთავსებულია ორი სხვადასხვა კოდის, „მსუბუქი“ სტილისა და „სერიოზული“ სტილის. როკოკოს მსგავსი „ცინიკური“ ინტონაციაა ამ ტაგებში.

ვარდებში ღელავდნენ ლამაზი ქალები,
მათ უყვართ ჩურჩული და მიეთ-მოეთი. . .
ამბობდნენ: ამურებს ვერ დაემალები,
თუნდ იყო პირველი და დიდი პოეტი.
ძვირფასო ქალებო! არ მოგერიდებით,
ერთს თქვენგანს ეკუთვნის სულ ჩემი წიგნები.
ნეტავი დამათრო მის ბროლის თითებით,
პირველი და დიდი გენია ვიქნები.

საგულისხმოა, რომ გ.ტაბიძის ლირიკაში ყურადღება ეთმობა როკოკოს ლიტერატურის წარმომადგენლის – პრევეოს „მანონ ლესკოს“ მოტივებს (გვიანდელ ლირიკაში – „წარწერა წიგნზე „მანონ ლესკო“). აღსანიშნავია ისიც, რომ მის ლექსებში ნახსენებ მხატვართა შორის არის როკოკოს ხანის ფერმწერი – ფრაგონარი („ვენერა საარკესთან ეგონა ფრაგონარს...“). როკოკოს სტილური შრე და როკოკოს ქანრული ტიპის ლექსები ცხადყოფენ რაოდენ მრავალსტილოვანია გ.ტაბიძის მეორე პერიოდის ლირიკა.

XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან დასავლურ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში თავი იჩინა და აღმავალი ხაზით განვითარდა სინამდვილის დეფორმაციისა და დესემანტიზაციის პროცესმა. ფერის, ხაზის, ფორმის, ფაქტურის, რიტმის „მოწესრიგება ხშირად ნაწარმოების მთავარი საგანი ხდება“ (55, 92).

ლირიკული სიუჟეტისა თუ მოტივის განვითარების რაციონალური პრინციპის დარღვევას სიმბოლიტური პოეზიის მკვლევარი ჯ.კიუგელი გაუცნაურების ტექნიკას (technique of strangeness) (45) უწოდებს. ეს ტერმინი იდეალური არაა, მაგრამ მრავალი ლირიკული ტექსტის მიმართ მისაღებია იმდენად, რამდენაც მეტს გულისხმობს (საგანთა გარკვეულ დეფორმაციას, საიდუმლოების ესთეტიკას და სხვ), ვიდრე ჩვეულებრივი სუგესტირება.

სიმბოლიზმის ჩამყალიბებას და განვითარებას თან ახლდა ის ღრმა რწმენა, რომ ლექსი უნდა იყოს უცნაური, „რასაც თან სდევდა სტილისტური პრობლემა, თუ როგორ უნდა გახდეს ლექსი უცნაური“ (45, 32). ეს პროცესი გალაკტიონის მრავალსტილოვან ლირიკაში განსხვავებული ხარისხით გამოვლინდა. არის ისეთი სტილის ლექსები, რომელთაც მკვეთრი და რაციონალური კომპოზიცია გააჩნიათ (4, 30). ზოგიერთ ლექსში დესემანტიზაცია მინიმალურად მჟღავნდება. ამასთანავე გალაკტიონს აქვს მთლიანად ასემანტიკური თუ უსაგნო სტილის ლექსები (Voiles და სხვა). განსაკუთრებით ბევრია ისეთი ლექსები, რომელთა ერთიანი სემანტიკური ინტერპრეტაცია შეუძლებელია და რაციონალური გააზრება მხოლოდ ცალკეული სემენტების დონეზე ხერხდება. აქ სემანტიკას ქმნის არა ლოგიკურად აგებული „სიუჟეტი“, არამედ ძირითადად — ცალკეული სიტყვების, ფრაზების კონტექსტური მნიშვნელობა. ყოველი ასეთი ფრაგმენტი იმდენად მრავალგვარ ასოციაციას აღძრავს დამოუკიდებლად და მით უმეტეს — ურთიერმიმართებისას, რომ მკითხველის ფანტაზიას ფართო ასპარეზი ეძლევა.

მალარმეს შემდეგ პოეტური ენისათვის დამახასიათებელი ევოლუცია გართულების მიმართულებით, არ ნუვო, (მეტად არ არ ნუვოს ის ხაზი, რომელმაც ევროპულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ხელი შეუწყო სურრეალიზმისა და ექსპრესიონიზმის შემზადებას) და ექსპრესიონიზმი იმ მთავარ ფაქტორთაგანია, რომლებმაც უზარმაზარი როლი შეასრულეს გალაკტიონის მრავალი ლექსის პოეტიკის თავისებურებაში იქაც, სადაც მათი მატერიალური კვალი თვალნათლივ არ ჩანს.

მის „გაუცნაურების ტექნიკაში“, ერთი თემიდან, მოტივიდან თუ სემანტიკური სისტემიდან მეორეში გადასვლასა და ასოციაციების გაბმის წესში ყოველთვის ადვილი არაა იმის გარჩევა, თუ როგორი გენეზისი აქვს პრინციპს რეალურისა და პირობითობის შეთავსებისა თუ მოვლენათა გაუცნაურებისა. უდაოა, რომ ხშირად მიმართავს ექსპრესიონისტული ლირიკის იმ პრინციპს, რომლის თანახმად „ფრაზები აღარ იკვრიან „ლოგიკური გადასვლის ბუფერით,“, „ფრაზები სხვარიგ იქსელებიან რიტმში, მელოდია მართავს მათ“ (გრ.რობაქიძე — „ექსპრესიონიზმი“). ამ ფრონტზე გაიშალა ექსპრესიონიზმის „ომი იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ“ (იქვე). ეს პრინციპი განსაკუთრებით ცხადად იგრძნობა გ.ტაბიძის იმ ლექსებში, რომელთა სტრუქტურაში თავს იჩენს ცალკეულ „ბლოკებს“ შორის ლოგიკური კავშირების მოშლა, სტილური მლიანობის მართვა არა ლოგიკით, არამედ ემოციით ან „აქტივიზმით სულის“ (გრ.რობაქიძე — „ექსპრესიონიზმი“). თემის განვითარების რაციონალური პრინციპის დათრგუნვა და არ ნუვოს ცალკეული ნიშნები („ზამბახთა კალათა“, „ანგელოზი“) ნათლად ვლინდება ლექსში „გული გრძნობს“ (1927), თუმც ეს არც ექსპრესიონიზმის ნიმუშია და არც ნუვოს ლირიკული ადგეკატა

ავტომობილის მღვრიე თვალებს დარევდა სევდა,
ელვარე ღამე აყირავებს ზამბახთა კალთას,
შენ გახსოვს? მღვრიე ქარიშხალი ჰაერს რომ რევდა:
გული გრძნობს ღალატს.
მწუხარე თოვლში წამიყვანა ფერადმა გემმა,

წინად ანგელოზს – დედამიწას ვუცქერი ჭალათს,
ო, შურს იძიებს უსათუოდ როსმე ბოჰემა,
გული გრძნობს დალატს.



ლირიკული „სიუჟეტი“ ბუნდოვანებითაა მოცული, ვინაიდან გასაიდუმლოებისა და გაუცნაურების ტექნიკა არ ცნობს „სიუჟეტის“ აგების რაციონალურ პრინციპს.

11. „სურრეალიზმი“

გ.ტაბიძის ლირიკაში არის ერთი წყება ისეთი რთული სტილის ლექსებისა (მათ ხშირად „სიმბოლიზმზე“ საუბრის კონტექსტში განიხილავენ), რომელთა ესთეტიკა გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს სურრეალიზმთან, რასაც მრავალგვარი გენეზისი აქვს – დანტე, სიმბოლისტური ფერწერა, ედგარ პოუ, რემბოს Illuminations, ვაჟა ფშაველას მითოსი, ფ.სოლოგუბი, ა.ბელი, ექსპრესიონიზმი და სხვ. ვგულისხმობთ ისეთ ლექსებს, რომლებშიც ჩვეულებრივი სინამდვილე შეთავსებულია ზმანებათა, ფანტასტიკური წარმოსახვისა თუ „გონებრივი მოშლილობის“ შედეგად შექმნილ სურათებთან, სადაც ერთმანეთს ზვდება ჩვეულებრივი და ფანტასტიკური, რეალური და „surrealite“ (ზერეალური).

რეალურისა და ზმანებულის, წარმოსახულის, ფანტასტიკურის შეთავსება, სპეციფიკური კომბინირება, ჩვენს ირგვლივ არსებული სინამდვილის ჩვეულებრივი აღქმის საზღვრების გაფართოება ქვეცნობიერის ჩართვის გზით გალაკტიონის არაერთი ლირიკული ქმნილების ის თავისებურებაა, რომელიც ახლოსაა სურრეალისტურ მეთოდთან (სალვადორე დალი). სწორედ ამგვარი ლექსების სტილისტიკას შეესაბამება გალაკტიონის სიტყვები, რომ ჭართული ლიტერატურის ახალი მიმდინარეობა „პირდაპირი წინააღმდეგობაა კლასიკური სტილის“, ვინაიდან „სავსეა ნევროზით, მოუშორებელ იდეების გალუცინაციებით, რომლებიც პირდაპირ შერყვამდე მიდის“. საგულისხმოა, რომ „სურრეალისტურია“ გა-

ლაკტიონის მიერ 1924 წლის ალბომში შესრულებული ემპირიკური ხასიათის სურათი, რომელზეც გამოსახულია ბაყალი ტარით, გაშლილი წიგნის წინ — სამი თავი.

ზოგ ლექსში გამოყენებული უცნაური, რაღაც ირრაციონალური შინაარსის მქონე მსვლელობათა მოტივი განსაკუთრებით ახლოსაა სურრეალისტურ (ს.დალი) ფერწერასთან: „ფერმკრთალ ქალების მიმოდის წყება“, „ქანდაკებებმა ჩაიარეს მოხდენილ წყებად“ („ვინ არის ეს ქალი?“). მითის იმიტირებას ემსახურებს ფანტასტიკური სამყარო ლექსში „დომინო“:

აქ მკვდრები დაქრიან ზღაპრული რაშებით
და ბედის ეტლებით,
რომელთაც ჰაერი სიკვდილით დაფარეს.
დარბაზში ისმოდა:
დომინო!
დომინო!
(„დომინო“);

სურრეალისტური იკონოგრაფიაა ამ ტაეპებში: „გამოჭრილი აქვთ ყლები მინდვრებს, როგორც დაღუპულ ადამიანებს“. რეალურისა და წარმოსახულის შეთავსება ლექსში „ახალი მოსახლეობა“ ჩვეულებრივ სინამდვილეს უცნაურ სამყაროდ აქცევს:

ვიღაცა მახინჯი მხიარულ სიცილით
შემოგვხვდა. . . დაგვიწყო, დაგვიწყო პატიყი!
ვინ იყო? საიდან? ჩვენ ის ვერ ვიცანით
და ყველა შევეყვით შავი დღის ბადეში.
დავბრუნდით ბინაში და დაგვხვდა ცხეღარი.

ანალოგიური ხასიათისაა იკონოგრაფია ლექსში „მიცვალე ლის ხსოვნა“:

გგონია: ბინდი ვარსკვლავთაგან გემუღარება

და შეშინება უმოწყალო სიმთვრალეს ბადებს.
სახლის კარებთან უმოძრაოდ მდგომარე ლანდებს
იციავს სიბნელე, შეექვეება და მღუპარება.
ლანდი ქუჩაზე აჩქარებით თავს უკრავს სხვა ლანდს.
ეს ცოცხლებია? არა! გზებზე მიდიან მკვდრები
და სიბნელიდან უბინაო მათი ცხედრები
სამარისებურ უდაბნოში ტოვებენ ქალაქს.

ლექსში „ქალაქი წყალქვეშ“ ზღვისპირა ქალაქის სინამდვილეზე ხდება ზმანებათა პროეცირება:

ილუზიაა, ჩვენება! მასში
სულ ახლო, ახლო რომ იმალება,
თითქო ეს ხმები ეკუთვნის არა
მხოლოდ და მხოლოდ ფრინველთ გვიანებს,
მათში წყალქვეშა გუგუნებს ზარა
და ხმა ეკუთვნის ადამიანებს.

ასევე ერთმანეთს ენაცვლება ვიზიონერული სურათები ლექსში „გრიგალი“:

მე დავინახე მცურავი სული.
მე მისი წელი მეგონა თლილი
ვენერას წელი...

სურრეალისტური ფერწერის ასოციაციებს აღძრავს ჰაერში ყორნის მიერ ატაცებული „ნაზი ხელები ქალის“ ლექსში „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“:

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

სურრეალისტური სურათია წარმოსახული ლექსში „ორი
გაიპო წითელი კლდე“, რომლის თავისებურება ისაა, რომ
ფანტასტიკურ სანახაობას ინტერტექსტუალური ურთიერთობა
იმ დროის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში გავრცელებული ზღს-
რული რაშის, აპოკალიფსური ცხენის და სხვა ანიმალისტური მო-
ტივების სიმბოლიკასთან (ბრიუსოვის „ჩალისფერი ცხენი“, ესენინის
„წითელი ცხენი“, პეტროვ-ვოდკინის „წითელი ცხენის ბანაობა“, პო-
ლოლო იაშვილის „წითელი ხარი“). ინტერტექსტუალურად არის გა-
მოყენებული და უარყოფითი ნიშნით არის აღბეჭდილი აგრეთვე წი-
თელი ფერი. „ორად გაიპო წითელი კლდე“ სიმბოლურ მოტივთა
ვარიაციაა. ამ ლექსში არის კიდევ ერთი საწყისი, რომელიც ხელს
უწყობს მის ინტერტექსტუალურ წაკითხვას.

იმ დროის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ანიმალისტური
მოტივები, მეტადრე ცხენისა და ხარის, მოხმობილი იყო ზღაპრე-
ბიდან, ბიბლიიდან და მითოლოგიიდან. გალაკტიონის ლექსში
არის არა უბრალოდ ცხენი, არამედ მითოპოეტური „რაში“ და
„მერანი“. საინტერესოა, რომ ლექსში გამოყენებულია ხალხური
შელოცვის ტექსტი: „გასკდა წითელი კლდე, გამოვიდა წითელი
კაცი, წითელი თოფი, იარაღით, წავიდა წითელსა ზღვასა, ჩაუყო
წითელი ხელი, ამოიღო წითელი გველი, გადაკრა წითელსა სისა-
ქვასა“ (3, 9). ამ ლექსში არის აგრეთვე მინიშნება ეგვიპტის ტყე-
ობიდან ისრაელიანთა გამოსვლისას მეწამული ზღვის შუაზე გა-
პობის ბიბლიურ მოტივზე (ხალხური შელოცვა აქედან უნდა
მომდინარეობდეს). შდრ. შესაბამისად „გამოსვლისა“ და გალაკ-
ტიონის ლექსის ეს ადგილები: „კვერთხი აღმართე და ზღვას და-
ღირე. შუაზე გაიპობა იგი... დააღირა ხელი ზღვას მოსემ... და გა-
იპო წყალი“ – „შუა გააპო წითელი ზღვა, ჩაპყო მის გულში სის-
ხლიანი ხის ყვარჯენი“. ამასთანავე გალაკტიონთან ზღვის გაპობს
არა გამოხსნას, არამედ უბედურებას უკავშირდება: „ციდან წვე-
წვეთად მოდიოდა ცეცხლები მწველი/ და მძლავრდებოდა დღე-
მიწის ომი საზარი“. ჩვენს წინაშეა ისეთი ტიპის ლექსი, რომელ-
თა „მნიშვნელობას განაპირობებს არა ღრმა აზრი, არამედ ის
ფაქტი, რომ საქმე გვაქვს მოტივის ვარიაციასთან“ (51, 163).

სულიერი აფორიაქების, ნერვოზული ხილვის შედეგია ასეთი სურათები:



ყოველთვის მგონია: ჩემს სახელს ნაცნობი აჩრდილი თან დასდევს სისხლიან ხელებით.
(„ყორანი“);

იქ ვერაფერმა გააანკაროს
სახლების წყება, რისხვით ალაგი,
რომ მოზმანებულს გავდეს სამყაროს
და უეცარი აღდგეს ქალაქი.
(„უეცარი ქალაქი“)

„უცნაურია“, „სურრეალისტურია“ ლექსი „ქარი არხვედა იტალიურ შობის ხეს ტრიპოლისში“. სათაურს არა აქვს უშუალო კავშირი ლექსთან. შესაძლოა მისი შექმნის თავდაპირველი ბიძგი იტალიელთა მიერ დაპყრობილ ტრიპოლისთან დაკავშირებული რაიმე ფაქტი გახდა, მაგრამ ეს ტექსტში არ პოულობს გამომახილს. ცალკეულ პასაჟებს შორის აზრობრივი კავშირი მინიმალურია. ეს დისკრეტული მასალა მუსიკალური კომპოზიციის მსგავსი კანონებით არის გამთლიანებული. მხატვრული სახეების, თვით ფერწერული სურათების მიზანია იმის გამოხატვა, რაც ლოგიკური ენით არ გადმოიცემა.

იმპრესიონიზმისაგან განსხვავებით, რომელიც ზოგჯერ აბსტრაქციასაც კი უახლოვდება, მაგრამ ბოლომდე არ ჰკარგავს გამოსახვის საგანს და არ მიისწრაფვის გაუცნაურებისა და ენიგმატურობისაკენ, ამ ლექსში არაერთგზის შემოდის იმპრესიონიზმისათვის უცხო საწყისი — პირობითობა, სურრეალისტური ტიპის „უცნაურობა“, რეალურისა და ვიზიონერული ჩვენების შეთავსება:

მოდის ახალი წელი,
თოვლით მოსილი ღამე,
მიწას ედება ცელი,
ფანტასტიური რამე.
ღამით ფერდობებს ფიქრის

ესხა ღვარი და თქეში,
აწ პროპელერი მიჰქრის
და დუმილია ტყეში.
ამოზიდულო დილა,
მკრთალო დღიურო მთვარე!
ლურჯად ეღვარებს სილა,
გაყინულია მხარე...



ამ რეალურ გარემოში თანდათან შემოდის პირობითობა,
„ცელი“ სიკვდილის ალეგორიული გამოსახულებაა. თოვლიან მხარეში „შობის ხეებს“ (ნაძეები?) შორის ზმანებით ისახება პალმა.

მე მეზმანება პალმა,
შობის ხეებში რგული. . .

შესაძლოა ეს ზმანება გამოძახილია ჰაინეს ცნობილი ლექსისა, რომელშიც ჩრდილოეთის ნაძვს შორეული უდაბნოს პალმა ესიზმრება.

სათაურის თანახმად, იტალიური „შობის ხე ტრიპოლისში“ ხოლო ძირითადი ტექსტის თანახმად, ეს ორი ლოკუსი ისეა ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ ჩრდილოეთში დანახულია სამხრეთი, სამხრეთში — ჩრდილოეთი. სურრეალისტურია სურათი:

ერთმა ბოროტმა რკალმა
მასზე დაკიდა გული...

მეტაფორა „ბოროტმა რკალმა“ ბოროტი ქალის, აღჭაგის სინონიმია. ხეზე გულის დაკიდება პროფანაციაა როგორც საშობაო ხის, ასევე ხეებზე ჭინჭების დაკიდების წარმართული რიტუალისა. ამ მკრეხელობის გაგრძელებაა „მწარე მირონი“, აშკარა ოქსიმორონი. მოწმენი ვხვდებით შავი მესის, კარნავალური ჯოჯოხეთის სადაც საშობაო ხეებზე საჩუქრების ნაცვლად ადამიანები ჰკიდდებიან.

იგი ხე არის თალხის,
მწარე მირონის ცხება,
მშვიდობიანი ხალხის
მასზე ჰკიდია წყბა.



ამ კარნავალურ ჯოჯოხეთში საშობაო ხე თალხია („სამგლო-
ვიარო ფერი“ – საბა). ეშმაკისეულის გაგრძელებაა ის, რაზეც
ლაპარაკია მომდევნო ტაეპებში:

გაწყდა მრავალი ტომი,
გულის რკინის და თუჯის,
მოდის მსოფლიო ომი
და კონონადა ქუჩის.
მოდის მედგარი გრდემლი
ცეცხლით, ტყვიით და რღვევით,
ვის არ უგძვნია ცრემლი
შობის ხეების რხევით?

აქ „გრდემლი“ კომუნისტური სიმბოლიკის – ნამგილისა და
უროს ვარიაციაა. შდრ. ამ ტაეპის შავი ვარიანტი: „იყო წითელი
კრემლი“. ვიზიონერული ხასიათისაა და სურრეალისტურ სუ-
რათს ჰგავს ეს ტაეპებიც:

ფანტასტიური პალმა
სდგას შემკობილი ცხედრით.

ამირანის მითის გამოძახილია – „მის გულიდან სჩქეფს სის-
ხლი/ და სისხლს ულოკავს ძაღლი“. ამ სურათს შეესაბამება ამი-
რანის გარემოს აქრომატულობა: „გაფითრებულო მთებო“. ამგვა-
რად, ლექსში „ქარი არხევდა იტალიურ შობის ხეს ტრიპოლისში“
არის სინამდვილის ფერწერა, ხატვა, მითოლოგიზირება, რეალურ
სურათში პირობითობის, უცნაური ზმანების შეტანა. აქ ვერ გა-
ვიმეორებთ მაღარამეს ნათქვამს პარნასელებზე – საიდუმლოება

აკლიათო. ასეთი ლექსების პოეტიკის კვალიფიკაცია, ცხადია, გეორგი პერიოდის მთელ ლირიკაზე არ უნდა გადავიტანოთ.

გალაკტიონის სტილური მრავალგვარობის შესაბამისად, მრავალ ლირიკულ ქმნილებაში ოდნავადაც არ იჩენს თავს საიდუმლოების ესთეტიკა, ყოველ შემთხვევაში იმგვარი, როგორც ვთქვამთ, „საიდან ისმის ჩუმი გალობა და უღონობა სუნთქვის შემწყდარის?“ ან – „აქ მკვდრები დაქრიან ზღაპრული რაშებით“ („დომინო“) ან „კოშკებს სიზმარეთისას ნისლი გადაეცალა / და იქ მიეჭანება სული განწირულებით“.

12. ახალი მითოლოგიზმი.

მითმა როგორც ემპირიულ ყოფაში ზედროული განზომილების შეტანის საშუალებამ დიდი ადგილი დაიკავა პოსტ-სიმბოლისტურ ლიტერატურაში. „ახალ მითოლოგიზმში“ ხშირად იჩენს თავს მითისადმი თავისუფალი მიდგომა, რელიგიებისა და მითების, წარმართობისა და ქრისტიანობის, გოლგოთისა და აეროპოლის აღრევა. მაქს კლინგერის სურათში „ქრისტე ოლიმპზე“ (1897) წარმათული ღმერთებით გარშემორტყმული მაცხოვრებლის ტახტზე ჰზის. გ.ტაბიძის ლექსში „ყველგან უჩინრად ტარის ცერერა“-ს არა აქვს მოტივაცია მითოლოგიაში. არც „მზუთიბათვისა, ყოფნა უმზუო! / მზე მიიცვალა ღია თვალებით!“-ს მოეპოვება საფუძველი სოლარულ მითებში; მზის არატრადიციულ სიმბოლიზაციას („იყოს მზეთა ორგია“) წინ უძღვის სიმბოლისტების ევროპელი წინამორბედის (ამ მხრივ არაფრანგი წინამორბედი ედგარ პოუ იყო) – ნერვალის „მელანქოლის მზემზე“. (სხვათა შორის, გალაკტიონთან უფრო ხშირია მზე და მზის სიმბოლიკა, ზოგჯერ მითოლოგიურად მიზანდასახული, ვიდრე რომანტიკული მთვარე; „მთაწმინდის მთვარე“ ბარათაშვილის ლირიკის ინერციაა).

გალაკტიონის ლექსებში მითოლოგიური თემები, გმირები თე

სიუჟეტები ნაკლებად გამოიყენება. მისთვის უფრო ორგანულრა მითის სტრუქტურული პრინციპები — ალოგიზმი და პირობითობა, ნიშანთა აბსტრაქტულობა, სინამდვილის ისეთი მოდელირება, რომელიც ზეისტორიულ, პანქრონულ ხასიათს იძენს, კერძოდ, იუნგისებური „კოლექტიური ქვეცნობიერი“ და ისეთი არქეტეიპები როგორცაა, ვთქვათ, წლის დროთა ციკლები. მითი მის ლირიკაში ვლინდება არა იმდენად შინაარსის, რამდენადაც ფოთიერების ირრაციონალურ და პარადოქსულ მხარეებზე მინიშნების სახით და მიზნად ისახავს „წამიერში მარადიულის, სასრულში უსასრულოს, მედინში წარუდინებლის წვდომას“ (16, 133).

თუ ბაირონის კაენი, შელის პრომეთე, ბარათაშვილის მერანი, აკაკის ამირანი, ვაჟას წარმართული მითოსის სახეები გარკვეული ალეგორიები არიან, „ახალი მითოლოგიზმი“ ხშირად ძნელად ექვემდებარება რაციონალურ და ერთნიშნა ინტერპრეტაციას და სინამდვილის ინტუიციური წვდომის, მასში ახალი სიმბოლური შინაარსის, ერთგვარი საიდუმლოების ძიების ამოცანას ემსახურება. „მითის საშუალებით ქეშმარიტი სიმბოლიზმი ეზიარება საიდუმლოს, რომელიც არასოდეს მქლავნდება და რომელიც არასოდეს არ უნდა გამქლავნდეს. . . პოეტები იმ დროისა, რომელსაც სიმბოლიზმს ვუკავშირებთ, არა მხოლოდ მითის მრავალნიშნადობისაკენ, არამედ ამასთანავე ისეთი მრავალნიშნადობისაკენ მიისწრაფოდნენ, რომ ეს მითები ლამის მრავალნიშნადობის სიმბოლოებად მივიჩნიოთ“ (52, 407).

შეგვიძლია ავხსნათ ამა თუ იმ სახის წარმომავლობა, მაგრამ შეუძლებელია ზუსტი, ცალსახა და ბოლომდე ახსნა იმისა, თუ რისი სიმბოლოა „ლურჯა ცხენები“, „სისხლიანი ანგელოსი“, „გრაალის კოშკები“ ან იდუმალი პერსონაჟებით დასახლებული სასახლე („დომინო“). ასეთ მითოლოგიზებულ სიმბოლოებს „ზუსტი“ მნიშვნელობა არ გააჩნიათ. მხოლოდ ის შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს სახეები, ისევე როგორც პოეტის აპოკალიფსური მერნები, კოშკების „გრგვინვა-გრიალით“ რღვევისა და დაცემის სურათები სინამდვილის სიმბოლური გარდასახვის, ლიტერატურისა და ხელოვნების დიდ თემებთან და მოტივებთან ასოციაციების გაბმი-

სა და სემანტიკური კავშირების დამყარების საშუალებანი რად ისინი წარმოადგენენ იმ სახეებს, რომლითაც ხდება სინამდვილეზე surrealite-ს პროეცირება, ჩვეულებრივი აღქმის მასშტაბების ზრდა და ყოფის წვდომის პროცესში ქვეცნობიერის ჩართვა.

„ახალი მითოლოგიზმი“, ანუ „მითის იმიტირება მითოლოგიური ცნობიერების გარეშე“ (63, 69) გალაკტიონთან არსებითად „ლურჯა ცხენებით“ იწყება. ლექსი ფართო კულტურული მეტატექსტის ფონზე იკითხება. ძირითად სემანტიკურ ინფორმაციას მნიშვნელოვნად აფართოებს მისი ინტერტექსტუალურობა, მასში გამოყენებული სხვადასხვა ენა, კავშირი სხვადასხვა იდეურ-კულტურულ სისტემებთან.

ბოდლერის „მოგზაურობათა“ და განსაკუთრებით რემბოს „ჯოჯოხეთში ჩასვლის“ მსგავსად, „ლურჯა ცხენები“ ფუნდამენტური არქეტიპული მითოლოგიების სისტემის ნაწილია. ამ ლექსის სტილისტიკა და იკონოგრაფია ნეორომანტიკულ ლირიკაში მინიატურებსა და პროზაულ ლექსებში გავრცელებული სასაფლაოთა თემის ტრანსფორმაციაა „ახალი მითოლოგიზმის“ შესაბამისად. მასში მგზაურობა სულის უღრმესი შრეების, ქვეცნობიერის წვდომის საშუალებაა. ჯოჯოხეთში ჩასვლა საკუთარ „მე“-ში გაქცევაა, თვითნაღიზია, უკიდურესი ინტროვერსიაა, ანუ „კომპლექსების გამო გარე რეალობისაგან განრიდების საშუალება“ (42, 178). ერთ-ერთი ინტერპრეტაცია ამ „კომპლექსისა“ შესალოა ასეთი იყოს. ლირიკულ სუბიექტს, ჰამლეტისებურად, გაუცნობიერებელი აქვს თავისი შინაგანი გაორება, ერთი მხრივ – ქედების წყურვილი და მეორე მხრივ – ქმედების უუნარობა. „საფლაოზე, - წერს გალაკტიონი, - მოუცავს ერთმანეთს გადახვეული ჯვრები, ქვები და იასამანი. აქ თვითეულს ებლანდება თავისი ორეული, მიცვალებული“ (20, 60). „სამუდამო მხარე“ ისეთივე სპეციფიკური ტოპოსია, როგორც ლექსში „კაფეში შევალ სრულიად მარტო“ ის კაფე, რომლის სარკეში ლირიკულ სუბიექტს თავისი მეორე „მე“ ევლინება.

მაგრამ ნებისმიერი ინტერპრეტაციისას უნდა გვახსოვდეს

რომ „ლურჯა ცხენების“ სემანტიკას განსაზღვრავს არა იმდენად თხრობა, რამდენადაც რიტმი, რომლის გამო „ლექსის მთლიანი ფაქტურა პროტესტანტული სულითაა გამსჭვალული“ (4, 26); სულიერი მღელვარება იმდენად სიტყვებით არ არის გამოხატული, რამდენადაც „მღელვარე“ რიტმით. ბარათაშვილისეული ობერტონები, ექსპრესიული რიტმი გაორების, სულიერი კრიზისის დაძლევის განცდას ბადებს; არსებითი სხვაობა „მერანსა“ და „ლურჯა ცხენებს“ შორის ისაა, რომ პირველი ექვემდებარება რაციონალურ ინტერპრეტაციას, რაც მეორეში ერთობ ძნელდება. ეს უკვე ახალი პოეტიკაა.

„სურრეალისტურია“ და „მითოლოგიურია“ იკონოგრაფიული ნიშნით ლექსის ზოგი ვიზუალური ხატი, მათ შორის – „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“. ამ სახის ასოციაციას დანტეს „ჯოჯოხეთის“ სანახაობათა გაღერეისაკენ მიჰყვართ“ (13, 271). შდრ. „ვით სამოთხიდან ალიგიერი, / მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული“ – „სილაყვარდე...“; „ერთხელ ზმანებით მე ამოველ ბნელ სამარიდან“ – „მგლოვიარე სერაფიმები“.

სრულიად ახლებურია, გარკვეულწილად „უცნაურია“ ამ ლექსის ლირიკული გმირი. ამ „უცნაურობაშიც“ თვალნათლივ ჩანს რაოდენ დიდი ტრანსფორმაცია განიცადა გალაკტიონის ლირიკულმა გმირმა ნეორომანტიზმის დასკვნითი ხანის შემდეგ.

„ლურჯა ცხენები“ თვისებრივად ახალი, ანუ „მითოლოგიური“ სტადიაა იმ „მარადიული თემების“ გააზრებისა, რომელთაც თავისი ადრინდელი პერიოდის ლექსებში გალაკტიონი სასაფლაოთა თემას („მესაფლავე“ და სხვ.) უკავშირებდა. პოეტიკის სიახლის მიუხედავად, „ლურჯა ცხენებში“ შენარჩუნებულია სასაფლაოთა თემის მითოლოგიური „უანრული არქაიკა“ – მონოლოგი საიჭიოში. გარკვეული ნიშნით ეს ლექსი ჰამლეტის „უცხო მხარესთან“ დაკავშირებულ მონოლოგს ეხმიანება. „ლურჯა ცხენები“ ერთგვარი პასუხია ჰამლეტის კითხვაზე:

ბოლო მოუღოს. . . მიიძინოს. . . სხვა არაფერი. . .

ამ მიძინებით გათავდება ის გულის ქენჯნა

და ათასი სხვა ბუნებრივი უკუღმართობა,
რაიც ხორცშესხმულ ადამიანს წილად ხედომა?
განა ეს ბოლო სანატრელი არ უნდა იყოს?
იქ რა იქნება, იქ იმ ბნელსა და უცხო მხარეს,
სადით არც ერთი მგზავრი უკან აღარ ბრუნდება?



შდრ. „ლურჯა ცხენების“ „სამუდამო მხარე“ და „უცხო მხარე“ „ჰამლეტისა“. „არც შეება-სიზმარია“ თითქოსდა გამოძახილია ჰამლეტის სიტყვების:

მერე სიზმრად იქ ვნახავთ რასმე? . . . ძნელი ეს არის.
არ ვიცი თუ მაშინ რა სიზმრები მოგვევლინება.

პირობითობა, ზოგჯერ მითოლოგიზმთან მიახლოებული უფრო ზუსტად – პირობითისა და რეალურის შეთავსება იმ საშუალებათაგანია, რომელსაც გალაკტიონი ხშირად მიმართავს სინამდვილის სიმბოლური ხატის შესაქმნელად. ლექსში „წმ. გიორგი“ გაშლილია „წარმართული ორგინატული ხილვა-სურათი, სიმბოლოებში გადასული, თავაწყვეტილი ექსტაზით“ (13, 49). მეტაფორიზმი მეტამორფოზმში გადადის, ჩნდება ანალოგიები და ჰინკები:

. . . არის კვილი, მღელვარება, ცეკვა, სიცილი
ასიათასი და მრავალი ათასი ალის,
აღფრთოვანება-გაგიჟების ხმა არ შეწყდება,
სანამდე რაშით არ წამოვა წმინდა გიორგი.

პირობითი მითოლოგიზმი აქაც სინამდვილის გარდასახვის ახალი სინამდვილის შექმნის საშუალებაა. დილა არღვევს წარმართული მითოსის პირობითს სურათს: „ხმობა ნელდება, ცა ფითრდება და მზე ამოდის, / წელში მოხრილი ზვირთივით დგას ძველი წისქვილი“. ასევე დღის სინათლე აუქმებს ლამეულ ორგინატულ ლექსში „ქაჯები, ალები, ჰინკები“: „მორჩა, დაიწყო დილაჲ / სხივების თოვა / და გაიფანტა უსივრცობაში / ჰინკების გროვა“.

დღის სინათლეზე ღამეული ხილვების რღვევის მოტივი თავისებურად ცხადყოფს გალაკტიონის ესთეტიკისა და უფრო ფართოდ — მსოფლგანცდის თავისებურებას: მხოლოდ პოზიტივიზმის უარყოფა იძლევა ახალი მშვენიერების შექმნის საშუალებას. რეალურისა და პირობითის შეთავსების პრინციპი შეესაბამება იმ დროის ხელოვნების საერთო ტენდენციას.

წმინდა მითოლოგიური მასალის გარეშეა აგებულ ასეთი გარემო „დომინო“-ში, რომელიც „ანდრეი ბელის „მასკარადის“ გავლენით უნდა იყოს დაწერილი. აბელის ლექსს ლიტმოტივად გასდევს *Маска смерти, черное домино*. შდრ. „ნილაბები წითელი, ნილაბები ათასი. . . დომინო“ (18, 155). ამასთანავე „დომინო“-ში არის ედგარ პოუს „სიკვდილის ნიღბისა“ და „ემერთა სახლის დაცემის“ მოტივი. ამ და სხვა ლიტერატურული ასოციაციების წყალობით „დომინო“ ფართო მითოლოგიური სისტემის ფონზე იკითხება.

აჩრდილებით დასახლებული სასახლის მკვიდრი, „ფარული ვნებებით“ შეპყრობილი და „ფერმკრთალი ქალებით“ გარშემორტყმული მოხუცი ენათესავება თომას ელიოტის „გერონტიონში“ რღვევის პირას მისულ სახლში (სულიერად დაუძლურებული ევროპაში) მცხოვრებ სექსუალურად დაუძლურებულ მოხუცს. შესაძლოა „დომინო“-ში იმპლიცირებულია გრაალის მითის მცველი ასულებისა და მათი შეურაცხყოფელი იმპონტენტი მეფისა და იავარქმნილი ქვეყნის მოტივი.

„დომინო“-ს მსგავსად, „ახალი მოსახლეობის“ (1919) სინამდვილის მითოლოგიზირება ტრადიციული მითოლოგიური პერსონაჟების გარეშე ხდება, ლირიკულ „მე“-ს მისი სუბიექტური ფანტაზიით შექმნილ უცნაურ სამყაროში შეფყვართ. ვინ არის „ვილაც მახინჯი“? ლირიკული სუბიექტის alterego? შდრ.: „ვილაც მესამე, ვილაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის“ („ედგარი მესამედ“). აქ თავს იჩენს სიმბოლისტური პოეტიკის ის პუნქტი, როდესაც ტექსტი „მოგვითხრობს რაღაცაზე ან ვინმეზე, მაგრამ ამ თხრობის საგანი, პიროვნება თუ მოვლენა გაუხსნელი რჩება“ (52, 26).

ვაჟა, რომელიც „ოქროს სჭრიდა საკუთარ შტამპით“, მხო-

ლოდ დაქრილი არწივის მოტივით როდი შემოდის გალაკტიონის ლირიკაში. მისი ბუნების ფერწერაში არაიშვიათად ჩანს ვეფხის მითოლოგიზმისა და მეტაფორიზმის გამოძახილი. შდრ.: „მთვარე დაბრუნდა ბინაზე“ – მთვარეს „ისევ თუ სძინავს მკლავზედა“; „შუქმა ღრუბელს აკოცა“ – „სხივნი არ გაუგზავნიან პირის საბინად“; „თუ ანგელოსი გირწევდა აკვანს, შემდეგ დემონად მოესიკვდილი“ – ბუნება „ერთგვარად მტვირთველი არის საქმის თეთრის და შავისა“; „აქ გული მონაა და თანაც ბატონი“ – „ბუნება მბრძანებელია, იგივე მონაა თავისა“.

ვაქას სამყაროში „ღამ-ღამ ჰხედავენ სურათსა წერა-მწერლის წერითა“; ამ ხილვის ნაწილია „პირიმზე მოღერებულის უღლითა“. ვაქას პირიმზე გადმოსულია გალაკტიონის ლექსის („პირიმზე“) სათაურში და ღამის მითოლოგიური სურათის ხილვისათვის გვამზადებს:

კუბო კი ღამით სავსეა იით
და წაქცეული სვეტები დგება,
ამოდის მთვარე და სამაიით
ფერმკრთალ ქალების მიმოდის წყბა...

ტექსტის ბოლოს სურრეალისტური სურათი იფანტება და კლავ დღის სინათლის გამო: „დილით დამქცნარი არის ბაღი, / ზედიზედ ისევ, ეცემა სვეტი, / გაიყვეს ძმებმა მოხუცი ბაღი / და მწუხარება დამრჩა ასეთი“.

ელეგიური ტონალობის ლექსში „მშობლიური ეფემერა“ ამირანის მითი ჩართულია ახალი პარადიგმების სისტემაში, თავს იჩენს სემანტიკური გადაძახილი, ინტერტექსტუალური კავშირი სხვადასხვა ნაწარმოებებთან. ლირიკული გმირის სიმბოლური გასაუბრება ტყსთან და ამ გარემოში – „იქ ვილაც კვნესის დიდი ხანია“ ეხმიანება ეროვნული კვნესის მოტივების ფონდის ისეთ თვალსაჩინო ნიმუშს, როგორცაა ილია ჭავჭავაძის „ელეგია“ („ქართველის ძილშია კვნესა ისმოდა“). ამ გარემოცვაში ნახსენები „გუგუნებს თერგი, ხმაურობს თერგი“, „ყაზბეგის შუბლი შემო“

სეს ღრუბლით” და „დარიალიდან ზარავდა ზარა” ის სასიგნალო ერთეულებია, რომელთა წყალობით ლექსი ლელთ ღუნისა ეპიზოდის, ყაზბეგის თემატიკის, თერგდალეულებისა და რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის ფონზე იკითხება. გარდა ამისა ამირანის მითის კონტექსტში შემოდის „ძვირფასი ლანდების” (შდრ.. ლექსი „აკაკის ლანდი” და „აქ ჩემს ახლოს მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით” - „მთაწმინდის მთვარე”) - სულიერ წინაპრებთან ერთიანობის მოტივი. პარონიმული საწყისით გამძაფრებული „ზარავდა ზარა” ზარით დატირების ასოციაციებს იწვევს.

ფართო მითოლოგიკმათა სისტემაში ერთვება გალაკტიონ ტაბიძე ქვეცნობიერის უღრმესი შრეების, სულიერი დრამის ისეთი ასპექტის გაცხადებისას, როგორცაა მეორე „მე“-ს, საკუთარი ღმონის ძიება.

ზოგადევროპული ორეულის პოეტიკის თანახმად, ორეული „შეიძლება ერთში მეორე იყოს ან ორში მესამე. გალაკტიონს ყველგან თან სდევს მისივე მეორე, ანუ ის „ვიღაც მესამე”, რომელიც ორთა შორის ჩნდება” (17, 490). ლექსში „ედგარი მესამედ” „ვიღაც მესამე” იგივე „საშინელი მეორეა”, ჩართული ერთგვარ ედგარ პოუსეულ ქრონოტოპოსში. მაგრამ არაა სწორი თითქოს ეს იგივე მესამეა, „რომლის შესახებაც ელიოტი კითხულობდა: „ვინ არის ის მესამე ჩვენს შორის?” (17, 490). ელიოტისეული „ვინ არის ის მესამე, რომელიც მუდამ თან მოგვეყვება?”, სხვა რამეს გულისხმობს, კერძოდ - ღმერთს, რომლისაც უნაყოფო მიწის მგზავრებს ან არ სჯერათ ან მოჩვენებად მიაჩნიათ” (31, 77). პარალელები სხვაგან იძებნება.

ისევე როგორც ამას ხშირად ვხვდებით ბლოკთან (Чей-то образ, Чей-то странный В кабинете ресторана За бутылкою вина) ლექსში „შენი სადღეგრძელო” (1919) ორეულთან შეხვედრა კაფეში ხდება. ეს უკვე არა რომანტიკული, არამედ ახალი ტოპოსია. ქართულ პოეზიაში ორეულის მოტივს კაფე პირველად გალაკტიონმა დაუკავშირა (თუმცა კაფე პირველად ვ.გაფრინდაშვილთან გვხვდება - „ვერლენი კაფეში”, 1916):



კაფეში შევალ სრულიად მარტო
 და ორს ავივსებ სასმელით ჭიქას,
 ერთი შენია (უნდა ვიდარდო
 ასეც და ისეც, აქაც და იქაც!).
 შენს სადღეგრძელოს ჩუმად ჩამძახებს
 ჭიანურები, ვსვამ: ალავერდი!
 მაგრამ შენს ჭიქას ხელს არვინ ახებს,
 პასუხს არ მაძლევს ხმათა ხავერდი.
 და გაფითრებულ სარკეში მცურავს
 ეს მწუხარება ვინ დამიფასოს?
 მე გეუბნები ასე სამდურავს,
 მაგრამ შენ მაინც არ მაძლევ პასუხს.

სასმელთან განმარტოებულ ლირიკულ სუბიექტს თავის ახსენებში, „ხმათა ხავერდის“ პატრონი ევლინება. დრამატიზმს აძლევს სხვა დაპირისპირებანიც: „ჭიანურები“ – „ხმათა ხავერდი“, „ალავერდი!“ – ორეულის დუმილი; „აქაც“ – „იქაც“. გალაკტიონის ესთეტიკის შესაბამისად, აქ არ არის მორალური შეგონების რაიმე ნიშანწყალი.

აქაც და ორეულის თემასთან დაკავშირებულ სხვა ლექსებში სარკის მოტივი ორეულის მითოლოგიის ფართო ლიტერატურულ-კულტურული მეტატექსტიდანაა: Устал я в чужих зеркалах отражаться – ბლოკი; ბრიუსოვის „სარკეში“, გიხუსის „სარკეები“; მალარმეს „სარკის პოეზია“ (10, 475). „მე“-ს უცხოებულ ანარეკლის შემქმნელი სარკის მოტივი, ისევე როგორც სანთლების, მარტოდ ხეტიალის, მეფისტოფელური ხელშეკრულების („ჩვენ სისხლით დავდეთ ხელშეკრულება“, „ველ შანდალში ჩაქრა სანთელი“) მოტივები გარკვეულ კავშირს, ინტერტექსტუალურ ურთიერთობას ამყარებენ არა მხოლოდ გალაკტიონის თემატურად მონათესავე ლექსებს შორის, არამედ ორეულის ზოგადვერობულ სიმბოლოებთან.

გალაკტიონისათვის უცხოა გატაცება მითოლოგიური ანტიკითა და ეგზოტიზმით ან მითის რაციონალური გამოყენება

ოტი, ჯოისი და სხვ.). როგორც წესი, ახდენს განცდების, სულიერ-
რი სფეროს მითოლოგიზირებას რეალობაში ალოგიზმისა და ირ-
რაციონალური საწყისების გაცხადებით. მითოლოგიური სულის-
კვეთებითაა გამსჭვალული ლექსი „მზეო თიბათვისა, მზეო თიბათ-
ვისა. . .” და კიდევ უფრო მეტად – „მას გახელილი დარჩა თვა-
ლები“. ცალკეულ ელემენტებს რომ თავი დავანებოთ (მზე –
ღმერთის სინონიმი; გრაალის მოტივი; რეალურისა და პირობი-
თის თანაარსებობა და სხვ.), მითოლოგიზებულია გარემო, გან-
ცდები, ლირიკული გმირის შექაჩილები და სხვ.

ადრინდელ ლექსში – „Ave Maria” (1912) ღვთიშობლისადმი მიმართვა სავსებით ტრადიციული იყო: „ღედაო ღვთისავ, შენსკენ მოილტვის / ლოცვა-ვედრება და საკმეველი!” ლექსში „სილაჟვარ-დე ანუ ვარდი სილაში” მზე ღვთიშობელია: „ღედაო ღვთისავ, მზეო მარია!” ეს უკვე „ახალი მითოლოგიზმია“. ლირიკული გმი-რი, „დაღლილ ხელებით, წამებულ სახით“, თავს ისე გრძნობს, როგორც დანტე ჯოჯოხეთში: „ვით სამოთხიდან ალიგიერი, / მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული“. სწრაფი ცხენები („დავიკრეფ ხე-ლებს და გრიგალივით / გამაქანებენ სწრაფი ცხენები“), რომლე-ბიც უკვე ვიხილეთ „სამუდამო მხარეში“ („ლურჯა ცხენები“), არის არა ჩვეულებრივი სიმბოლური მეტაფორა, არამედ ინდივი-დუალური მითოლოგიური სამყაროს კომპონენტებია. ყოფის სიზ-მარეულობის მოტივი („ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“) ასევე ხელს უწყობს სიმბოლოების მითოლოგიზებას. ამ ლექსში არის ერთგვარი საყვედური ღმერთისადმი და კამათი მასთან: „შეხედ! დასტკბი!..“, „სად არის ჩემთვის სამაგიერო?“. მაგრამ პროტესტი ღმერთის წინააღმდეგ, თვით ანტითეიზმი ხშირად „ღრმა რელი-გიურობის ქვეშეპირი ელემენტებია“ (პაულ ტილიჩი).

ცხადია, მითოლოგიური როდია გალაკტიონის ლირიკაში ყვე-ლა ისეთი ლექსი, რომელიც რაციონალურ ახსნას არ/ ან ძნელად ექვემდებარება, მაგ., ეს ლექსი:

ის, მოწყვეტილი ყოველგვარ საგანს,
გაიყურება შორს დაჟინებით,

სადაც მხარეა გაუგებარი,
საესე წუხილით და დაშინებით.
და აი, ჩნდება ჰაერში რაში
და იფარება გველის სლიანი
და ევედრება მირაეს მირაეი
შეშინებული და ნისლიანი.
შეტაკებები მკაცრი და მწარე
ეფინებიან ველებს მზიანებს,
გამოჭრილი აქვს ყლები მინდვრებს,
როგორც დაღუპულ ადამიანებს.
(„მთა“, 1927).

„ჰაერში რაში“ მითოლოგიური სიმბოლოა. მაგრამ გალაკტიონი სულაც არ ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ მირაეი მირაე მართლა ევედრება ან რომ მინდვრებს ყლები აქვს და თანაც გამოჭრილი. ყოველივე ეს მხოლოდ სიმბოლიზაციის სამსახურში ჩაყნებული მეტაფორიზმია. მაგრამ როცა ლექსში „ედგარი მესამედ“ პოეტი ორს შორის ჩამდგარ ვილაც მესამეზე, ვილაც მესამეზე ლაპარაკობს, ეს უკვე მთლიანად მითოლოგიზებული ტექსტია.

13. ეროტიკა და ზეციერი ვენერა.

„არტიტული ყავილების“ ხანის ქართულ მწერლობაში უკვე შემოდის „სიცოცხლის ფილოსოფიასთან“ ახლოს მყოფი ლიტერატურის, სახვითი ხელოვნების, მუსიკის, თეატრისა და დრამატული ხელოვნების ის თემები, მოტივები, ფორმები და მსოფლგანცდის განმსაზღვრელი სხვა ასპექტები, რომლებიც დღეს განაპირობებენ გალაკტიონის ლირიკის სტილურ თავისებურებას და მრავალგვარობას, ინტერტექსტუალურ ურთიერთობასა და ფერწერულობას.

„სიცოცხლის ფილოსოფიის“ სულისკვეთებით გამსჭვალულ

ლიტერატურა და ხელოვნება უპირისპირდება პოზიტივიზმს და ცდილობს გამოხატოს სამყაროს დედააზრი – სიცოცხლის დამკვიდრებისაკენ ის მარადიული სწრაფვა, რაც ირრაციონალური სტიქიის სახით ვლინდება. სიცოცხლისაკენ სწრაფვის (elan vital), ვიტალიზმის ახალი კულტი, ეს ერთგვარი ნეოწარმართული მსოფლგანცდა, მიმართულია როგორც პოზიტივიზმისა და ათეიზმის, ასევე ქრისტიანობის გარკვეული ასპექტის – მორჩილების წინააღმდეგ. უმაღლესი ფორმა არსებობისა არის დიონისური ექსტაზი, ნება, სიცოცხლით თრობა. ეს მრწამსი ნიცშემ არა მხოლოდ



ლიტერატურულად, არამედ შემოქმედებითი სამყაროსათვის მიმზიდველი და გასაგები თეორიული სახითაც ჩამოაყალიბა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ფართო ასპარეზი დაეთმო ვნებისა და ირრაციონალური ნების გამოხატვას.

„ჩვენმა დრომ, რომელმაც წმინდა მოვლენად გამოაცხადა ვნება, პირველად მისცა შემოქმედს საშუალება გამოსახოს იგი მორიდების გარეშე და თავისი უფლებამოსილების რწმენით“.

წერდა 1904 წელს ვალერი ბრიუსოვი, იმ ხანად უკვე პოსტ-სიმბოლისტი და „ПОЭТ СТРАСТИ“ (ჟირმუნსკი), რომლის ლირიკაში დიდი ადგილი დაიკავა ეროტიკამ. ამ ნაკადშია შექმნილი ბრიუსოვის ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი – „ანტონიუსი“.

„სიცოცხლის ფილოსოფიის“ განსხეულება იყო აისიდორა დუნკანი, რომელმაც ფეხშიშველამ დაიწყო ცეკვა და სხეულის პლასტიკას მიანიჭა უპირატესობა. ახალი ხელოვნების ერთ-ერთი მქადაგებელმა — აკაკი ფაღავამ 1910-ში „ფასკუნჯში“ გამოაქვეყნა აისიდორა დუნკანის „მომავლის ცეკვა“, რომელშიც ვკითხულობთ: „მხოლოდ შიშველ სხეულს შეუძლია იყოს ბუნებრივ თავისი მოძრაობით. ადამიანი ცივილიზაციის მწვერვალს რომ აღწევს, სიშიშველეს დაუბრუნდება“.

არაა შემთხვევითი, რომ რეცენზიაში ჯარჯი ჯორჯიკიას მოთხრობებზე გალაკტიონი ამბობს ისეთ რამეს, რაც წინა თაობის სალიტერატურო კრიტიკას ნაკლებად აინტერესებდა: „სქესობრივი იდილია დიდებულად შეიძლება აღწეროს კაცმა“ (20, 12). გ.ტაბიძეს შეუმჩნეველი არ დარჩენია ის გარემოება რომ „საფრანგეთის ლიტერატურა, ისე როგორც მხატვრობა, დღეს ხანია, რაც მიეცა ამ კულტს ჭალის სხეულისა“ (21, 159). ამას წერს 1912-ში.

არა რომანტიკული ლიტერატურისა და ხელოვნების, არამედ ნიცშეს დიონისეს კულტის თაყვანისმცემელთა თუ უაილდის, როდენის, რ.შტრაუსის, ი.ნიკოლაძის „სალომე“-ს, გ.კლიმტის ფ.შტუკისა თუ არ ნუვოს (მოდერნის სტილის) სხვა წარმომადგენელთა მიერ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დაძრული გახლებული ვნებების მაკროკონტექსტის ნაწილია ეს ტაეპები:

მწვავდნენ ქალები,
მწამლავდნენ თქვენი,
მღევდნენ თვალები,
თვალები თქვენი.
კარგი რომანი,
ლაჟვარდი, ევა,
ეროტომანი.

(„იბრძოდნენ შურნი“).

იყო მეორე: დასწვეს, დადაგეს
ვნებებმა მისი მხურვალე გული,

როდესაც ვარდთა სისხლიან ბაგეს
ეწაფებოდა თვალდახუჭული.
(„შემოდგომის ფრაგმენტი“, 1919).



„სიცოცხლის ფილოსოფიის“ ლიტერატურაში (ბრიუსოვის „ანტონიუსი“, „მედეა“, „კლეოპატრა“, პ.იაშვილის „ქორწილი“, ი.გრიშაშვილის „სძინავს დედოფალს“ და სხვ.) ეროტიკული მოტივები ხშირად ეგზოტიკურ ან ანტიკურ გარემოშია გადატანილი. გავიხსენოთ „გეტერა“:

მზის სხივზე თითქოს ოქროსი იყო
გაშიშვლებული გეტერას ტანი.
იმგვარად თეთრი, ვით მარმარილო,
თრთოდა, ტოკავდა ძლიერი მკერდი.

„სიცოცხლის ფილოსოფიის“ გამოძახილია და ლექსის სტილური კონტრაპუნქტის, „პოლიგლოტური“ ელერადობის შემადგენელი ნაწილია თითქოსდა არ ნუვოს ფერწერიდან გადმოსული ეს იკონოგრაფიული ხატი:

ფეხთან პერანგი იწვა ცბიერი,
როგორც ელვარე ფარშავანგები.
(„დამწველი თავის სიმშვენიერით“);

იმ დროის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დიდ ადგილს იკავებენ დემონური ქალები — სალომე და კლეოპატრა, სულამითი და ამორძალები, ლორელეი და ივდითი, დანაია, დალილა და ჩვეულებრივი თუ „გვირგვინოსანი ჰეტერები“ (ბრიუსოვი).

ამავე კონტექსტის ნაწილია ქართულ სინამდვილეში უაილდის „სალომე“-ს ფართო გამოძახილი (ნიკოლაძის „მოცეკვავე“ და „სალომე“ და სხვ.).

ხელოვნებაში სანქციონებული ინსტინქტების, ვნებების, ეროტიკის, ექსტაზის კულტმა გახადა შესაძლებელი პაოლო იაშვილის

ე.წ. ელენე დარიანის ლექსების ციკლი. ევროპული ლიტერატურისა და ხელოვნების ამ ვიტალისტურ ნაკადში იღებს სათავეს გრიგოლ რობაქიძის „ვნების ტეხა“, კონსტანტინე გამსახურდიას დიონისური კულტი, გრიშაშვილის „ქალი-გველი“, დედოფლის ეროტიკული სიზმარი („სძინავს დედოფალს“) და ეროტიკის ქართული ტრადიციებისადმი მიბრუნება, ტიციან ტაბიძის ფატმას ხათუნი, „მოგონება ცხელი ასულის“ და „მუშკ-ამბრით ნაზულ ტანი“; გიორგი ლეონიძის „ცეკვაში მთვრალი სალომე“ და „ეთერის სარეცელზე აბესალომი“ და მისი „ნინოწმინდისა“ თუ სხვა ლექსების ვნების პათოსი და ენერჯია.

გალაკტიონთან ამ ნეოწარმართულმა, ნეოდონისურმა სიწყისმა უკვე პირველ კრებულში იჩინა თავი. ამ მხრივ ყველაზე მკვეთრი ნიმუშია „გეტერა“, თუმცა თანამიმდევრული გეოგრაფიული ეგზოტიზმი როგორც პოეტური ეფექტის მიღწევის ერთი მთავარი საშუალება გალაკტიონისათვის უცხოა.

ქალისა და ეროტიკის ანტირომანტიკული გააზრების გამოხილია ის ფაქტი, რომ წერილში „გოეთე თუ მისტიკოსი“ (1922) კ. გამსახურდიას „ავითარებს ნიცშეანურ შეხედულებას, რომლის თანახმადაც, „სულით მაღალი მამაკაცი ქალისათვის მუდამ გულგებარია“, რომ „ქალი ხშირად დაბრკოლებაა ყოველივე აღმაშენებისაგან“ (19, 28). ამგვარი აზრები გალაკტიონის ესეებშიც გამოკრთება ხოლმე: „ზოგიერთები ამ ქალთაგანი [ლაპარაკია ბართაშვილის დროის ქალებზე — ირ.კ.] იყვნენ უსირცხვილო, თითქმის პირუტყვიური პროსტიტუციის გამომსახველნი, თავიანთი ნიღბებით, ფერუშარილით, თვალებით. მათი ბაგეები გასისხლანებული ქრილობას ჰგავდა. მათ თავიანთი სხეულების ბიწიერება გადაჰქონდათ აგრეთვე სულზედაც; ისინი იყვნენ ამაყი, ცივი, როგორც ყინვა და სასტიკნი. მათი დატკბობა გამოიხატებოდა მხოლოდ ვნებიანობის დაკმაყოფილებაში. ისინი დაუმცხრალნი არიან, როგორც უნაყოფობა... მოღუშულნი არიან, როგორც მოწყვნილობა, მათ აქვთ მხოლოდ ისტერიული და უგონო ფანტაზიები და, როგორც დემონი, მოკლებულნი არიან სიყვარულის ნიქს. ისინი, დაჯილდოვებულნი შემაშინებელი სილამაზით, სახე-

კრთალნი, გრძობას მოკლებულნი, მიდიან თავიანთ მიზნებისკენ,
მიდიან გულებზე და ქეჭუნ მათ თავიანთ ფესსაცმელის ქუსლე-
ბით” (20, 63).

საქართველოს
საბავშვო ლიტერატურის
სამეცნიერო ცენტრი

გალაკტიონი არაიშვიათად მიმართავს იმ დროის ლიტერ-
ატურასა და სახვით ხელოვნებაში ეგზომ გავრცელებულ დემონი-
ური ქალების მოტივს:

მაგრამ უეცრად ქარტეხილივით
მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი.
დემონიური არევ-დარევით
ყოველი მხრიდან ავარდა ალი.
სულში დაჰქროდა ქალი ქარივით
და შეშლივით კიოდა ქალი. . .
ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია!
მიეცით წარსულს ელვა ან ხმალი,
რომ ამოკვეთოს ეპიტაფია:
„მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი“...
(„ისევ ეფემერა“, 1922).

იგივე დიონისური თრობის მოტივი ისმის ამ ტაეპებში:
„ცეკვავს ქალების დასი, მთვრალი მუსიკის ჟინით. . . / ოჰ, სას-
ტიკია ხშირად მათი სიცილის ქარი” („ალის თასი“, 1927),
„გიჟური ვნებით ზედ დააკვდება ორ გველს და ორ ლერწს – შენს
დალლილ ხელებს“ („ამაო ცდა“).

ვენერას სახის გააზრება თითქოსდა იმეორებს ტიცციანის „ზე-
ციური და მიწიერი სიყვარულის“ თემას. არის Venus Naturalis
(„სათაყვანო გეტერას ტანი“) და არის ამაღლებული, ზეციური ვე-
ნერას („წმიდა ტაძარში თვით აფროდიტა“) ძიებაც:

მერი! მე ისევ მენატრება ჩუმი ალერსი
არ-დაბრუნების!
წვეილი ცხენები, ეტლი სწრაფი, ზრუნვა მზიანი!

რაღაც სხვაგვარი.

მოსულა ფერების: ვერონეზი და ტიცციანი
და ნიაღვარი.

ვიცნობ ბაგეებს, ვიცნობ ხელებს! ათასი მხვედბა
ბაგე და ვარდი. . .

ნუთუ, ზეცაო, ვით მე მიყვარს შენი ღიღება,
ისე გიყვარდი?
(„არდაბრუნება“).

ლექსში „გრიგალი“ ვენერას სახე უკავშირდება ორი საწყისის
— მიწიერისა და ზეციერის ანტითეზისს, მათ ერთგვარ
დაპირისპერებას და ბოდღერისებურ შეკრთომას მიწიერი ვენერას
წინაშე:

მე დავინახე მცურავი სული.

მე მისი წელი მეგონა თლილი
ვენერას წელი.

ვიგრძენი გულის მისისა ვნებით
ავადმყოფობა. ო, მისი თმები. . .

სურნელოვანი ობობას ქსელი,
საიდანაც სწოვს ბაგეებს ბაგე,
როგორც ობობა.

(„გრიგალი“, 1923).

ლექსი „მთვრალია ყოფნით, მთვრალია ცეცხლით“ (1925) აღ-
სავსეა ასოციაციებით კულტურის სხვადასხვა სფეროებიდან; შე-
იძლება ითქვას, რომ აქ ყოველი სიტყვა ხან “დიონისურ” ლიტე-
რატურასა და ხელოვნებაში ასახული მიწიერი ვნებებით თრობს
და ხან რომანტიკული სიყვარულის თემებისა და მოტივების წრე-
ში გვამყოფებს:

ვარდების ფენით ტრიალებს ჟინი,
მთვრალი ვარ შენით, მთვრალია ლხინი.
ოცნებას შევნი, ვით თვალნი შენი,
შოპენი, ვარდნი და პაგანინი.

პოეტის ახლო გედება ალი,
იგი, უსახლო, გიცქერის მთვრალი,
მთვრალია ყოფნით, მთვრალია ცეცხლით
და მაინც ღვინით ჰგონიათ მთვრალი.



პ.იაშვილისა და გ.რობაქიძისაგან („დაგედვენები... /თეთრი მუხლები თითქოს ჰკვივან: / შენი ვარ, შენი, მოდი, გევნები“) ან უაილდის „სალომეს“-აგან განსხვავებით, გალაკტიონი არ იცავს თანამიმდევრულად სტიქიური ვნებების გამოხატვის, ასე ვთქვათ, ეპიკურულ პრინციპებს.

თვალსაჩინოა ვნების, ეროსის მოტივი ლექსში „ხელები“ (1919), რომელშიც იგრძნობას პაოლო იაშვილის „პირამიდების“ რემინისცენცია: „საყვარელ ხელებს მივეცემი როგორც ნაზ საწოლს“ („პირამიდები“) – „საყვარელ ხელებს შეშლილივით დავეწაფები“; „მზისფერ სილაზე“ – „მზისგან სავსე აღისფერ ღვინით“; „მომინდები... დანაბული“ – „გავეგები, გავინაბები!“

გ.ტაბიძემ არ მიიღო იმ დროის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ეგზომ გავრცელებული დიონისური თემებისა და მოტივების დამუშავების სტერეოტიპი. რაც სხვებისათვის სემანტიკური ლაიტმოტივი და ხშირად სტილის მათორგანიზებელი მთავარი ერთეული იყო, მან სტილის ერთ-ერთ მოტივად და ელემენტად აქცია. „ტკბობათა მორევს ვცლიდით თასებით“, – ამბობს პოეტი. მაგრამ ეს ლექსის ერთ-ერთი მოტივია და არა ლაიტმოტივი. ლექსში „ცამეტი წლის ხარ“ სტიქიური ვნების მოტივი აღარ ვითარდება. თავს იჩენს მოლოდინის გაცრუების ეფექტი.

„ხელები“ მხოლოდ დასაწყისში მიჰყვება „პირამიდების“ ეროტიკულ მოტივს, რომელიც გაუცნაურების, მინიშნებათა თუ სიმბოლიზაციის ტექნიკის საშუალებით ჰკარგავს ლოგიკურ ხასიათს და ახალ მოტივში გადადის, გზა ეთმობა სულიერების მოტივს:

პოემას უვრცესს
დაერქმევა
აღვა და სურო.

იქ შორეული მხარეები
უნდა გამეფდეს!
ოჰ!

ეს იქნება ალტაცება ჩემი ნამდვილი,
რომელიც დათვლის შენს თითებზე
დამსხვრეულ ბეჭდებს.



გალაკტიონმა დაინახა და გაითავისა 'ნიცშეს, უაილდისა თუ არ ნუვოს სპონტანური ვნების სტიქიის მოტივები, მაგრამ მთლიანად არ დადგა ამგვარი მსოფლგანცდისა და შესაბამისი სტილის საფუძველზე, არამედ დიონისური საწყისი თავისი სინთეზური თუ კონტრაპუნქტული სტილის შემადგენელ ნაწილად აქცია.

სტილთა კონტრაპუნქტში ეროტიკული მოტივი ნათლად ჩანს აგრეთვე ლექსში „ხიდი რიალტო მთის მდინარეზე“ (1927):

მან გადალანდა წყალში საყურე,
ლურჯი ზღვა იგრძნობს ტანს ზამბახეულს
და ეხლა სამი მოსამსახურე
შეუმშრალეებენ ნებიერ სხეულს.
მეოთხე მხევალს მიმოაქვს ფრთხილად
სურნელებებით სავსე ფეშხუმი
და ეხვევიან ფეხებს დაღლილად
თმების სინელე და აბრეშუმი.

[რიალტოს ხიდის დაკავშირება მთის მდინარესთან გ.ტაბიძის ფანტაზიის ნაყოფია. XVI საუკუნის დამლევის ხუროთმოძღვრებისა და სამშენებლო ტექნიკის ეს თვალსაჩინო ძეგლი ვენეციის შუაგულშია. ამ ხიდისა და პალაცო პიტტის ხსენება იტალის ხელოვნებისადმი გ.ტაბიძის ინტერესზე მეტყველებს].

აქ მეორდება იმ დროის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მხეველების მიერ ლამაზი ქალის ბანვის იკონოგრაფია. „ფეშხუმი“ ეროსთან და დახვეწილობის კულტთან დაკავშირებული აქუსურია (ჰიუსმანსის „პირუკუ“, ბუნინის „სულამითი“, უაილდის „სა

ლომე”, ტიციან ტაბიძის „მუშკ-ამბრით ნაბანი ტანი“). მაგრამ მომდევნო ტაეებში ეს იკონოგრაფია იკარგება; თანდათან მისი თანმხლები „მუსიკალური აკომპონიმენტიც“ იცვლება; გაუცნაურების ტექნიკა წყვეტს თემის ლოგიკურ ხაზს; ჩნდება „მოჯადოებული სარკის“ (ისევ სარკის ესთეტიკა!) მოტივი და სურრეალისტური ზმანების მსგავსი – „ჰაერში სასახლის კალთა“. ბოლო სტროფში კვლავ იჩენს თავს ვნების მოტივი:

მარჯვნივ, ჰაერში სასახლის კალთა
დაიფარება ლალების ძგერით
და აბინდდება ხიდი „რიალტო“
მოჯადოებულ სარკეში ცქერით.
სიმაღლის შიშით ხიდი დანებდა
მას, რასაც ჰქვია ბედი, ზმანება,
რაც მას მოწყვეტით დააქანებდა
და სწრაფი იყო ეს დაქანება.
ის შეშლილივით დაეცა ქალთან,
როცა ლანდებით მოვიდა მთვარე
და კვლავ ამალლდა ხიდი „რიალტო“
და ძილს მიეცა ისევ მდინარე.

„ეროტიკული“ დინების გარკვეული ასპექტების გარდა აღსანიშნავია გაუცნაურების ტექნიკის გართულება ტექსტის ცალკეულ ნაწილებს შორის ლოგიკური კავშირების მოშლით.

ლექსში „სიშორით შენით“ დრამატიზმს ქმნის სულიერისა და მიწიერის, სტიქიურის ანტინომია:

სიშორის შენის სიახლოვე, მარადის მძაფრი,
აბრუებს ყნოსევას, ვარდო ტყუარო!
მესმის ბილიკთა სიხარულით გადანაზაფრი
უვერტიურა.
და სიახლოვის სიშორეში, კვლავ უფრო შორი
მისვლა ყლამდე, მიწვდომა ყლის. . .

არის ნანატრი ედემები, სიკვდილის სწორი -
მზე, მთა და ველის.
ო, იგი წამი, მშვენიერო, ო, იგი ბაგე!
ო, ეს წყული სისხლის დუდილი,
ძეგლთა სიმალლით სივრცეებში! მე იქ აღვაგე
სულის წუხილი!



ორი საწყისის - სულიერის და მიწიერის კონფლიქტი თუ
დუალიზმი სახეზეა, მაგრამ ამასთანავე ხაზი ესმება ამ ორი საწყისის
მჭიდრო ურთიერთკავშირს. სენსუალური მოტივი - „ო, იგი წამი,
მშვენიერო, ო, იგი ბაგე! / ო, ეს წყული სისხლის დუდილი“ -
უცხოა სიყვარულის რომანტიკული კონცეფციისათვის. ასევე
„ახალი პოეზიის“ გამოძახილია და სულიერ საწყისში ირაციონალური
ასპექტების გაცხადების ამოცანას შეესაბამება აბსტრაქტული
პოეტიკა - „სიმბოლისტური“ ოქსიმორონები („სიშორის შენის
სიახლოვე“, „სიახლოვის სიშორეში“, „შორი მისეღა ყლამღე“,
„ედემები, სიკვდილის სწორი“), თამამი მეტაფორებით აღსავსე
მიწიშენებათა ხერხი - „მესმის ბილიკთა სიხარულით გადანაზნაური
უვერტიურა“.

გ.ტაბიძის „შიშველი“ ერთგვარი პოლემიკაა ქალის შიშველ
სხეულის „ნეოდიონისურ“ გააზრებასთან. სულისა და მატერიალურის
დაპირისპირების ნაცვლად, წინ არის წამოწეული ამ ორი საწყისის
ჰარმონიული ერთიანობის კლასიკური იდეალი:

სიმალღე ლაქვარდთა,
ვარსკვლაეთა სიმალღე,
სიმალღე ზამბახის!
ყლი გაქვთ გედვიით მაღალი და სწორი!
ოჰ, თქვენს თმებს შეჰფერის დაფნა და
ამბორი!
ელადა, ელადა!
აქ სული ატარებს თვის მსუბუქ სამოსელს.
ასეთი სინათლით შუბლი უელავდა
ვენერა მილოსელს!

სრულიად განსხვავებული ვითარებაა ლექსში „რაც უფრო შორს ხარ“ (1927), რომელშიც გ.ტაბიძე მთლიანად და უცვლელად ლებულობს სიყვარულის რომანტიკულ კონცეფციას, რაც ჭერ კიდევ პირველი პერიოდის ერთ-ერთ საუკეთესო ქმნილებაში – „უსიყვარულოდ“ – გამოჩნდა. მართალია, როგორც აღვნიშნეთ, გ.ტაბიძეს გამოთქმული აქვს „ნიცშესებური“ აზრები, მაგრამ მასზეც შეგვიძლია გავიმეოროთ მისივე სიტყვები: „ბარათაშვილი სატანისტი არ იყო. სატანისტის დამახასიათებელი ისაა, რომ მას არაფერი არ უყვარს და არავის წინ თავს არ ხრის“ (20, 64). ლექსში „რაც უფრო შორს ხარ“ (1927) სიყვარულის ობიექტი – „შენ“ (ქალი) შორდება ქალისადმი სიყვარულის დერომატიზებულ ნიცშესებურ ვარიანტს და მეორდება ის რომანტიკული კონცეფცია, რომლის თანახმად „სიყვარული მთლიანად მოკლებულია ქალისადმი მამაკაცის ფიზიკური ლტოლვის ნიშნებს... ერთიანობის იდეალი შესაძლებელია მხოლოდ in abstracto, და ამიტომაც ნებისმიერი რეალური სიყვარული ყოველთვის არის წინააღმდეგობა იდეალური ზეობისადმი ჩემი სულის მისწრაფებასა (ასეთი ზეობა იქნებოდა ინდივიდუალურობის საზღვრებიდან გასვლა, ანუ გაწყვეტილი კავშირების სამყაროდან საყოველთაო გაგების სამყაროში გადასვლა) და პოეტის ვნების საგნის სახით ამ იდეალის ამქვეყნიურ განსახიერებას შორის“ (64, 170). ეს კონცეფცია მთელი სიცხადით არის ჩამოყალიბებული პირველსავე ტაეპებში:

რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ვტკბები!

მე შენში მიყვარს ოცნება ჩემი. . .

შდრ. ლერმონტოვის Нет не тебя так пылко я люблю, Люблю в тебе я прошлое страданье.

„უძველესი დროიდან ევროპული ხელოვნება მიზნად ისახავდა ვენერასათვის ჩამოეცილებინა ხორციელი საწყისი და მიენიჭებინა მისთვის სრული ზეციერება, მაგრამ ეს მიზანი არასოდეს ყოფილა მიღწეული. ბოტიჩელის ვენერა, რომელიც ბროლივით სპეტაკი სულიერების განსახიერებაა, მაინც არაა მოკლებული გარკვე-

ულ სენსუალურობას, ხოლო რუბენის ვენერა - ბუნების სენსუალის განსახიერება - მაინც მიისწრაფვის სულიერებისაკენ (71).

მერის სახით გალაკტიონი შორდება ეროსის სტიქიის, სენსუალიზმისა და სულიერების ანტითეზისის ხაზს და ზეციური ვენერას ხატების შექმნის ტრადიციაში ერთვება. მერი განსხვავდება მისივე სხვა ქალებისაგან, რომლებიც ხშირად საკმაოდ ამბეჭედი რი თუ სენსუალური არიან („მაგრამ სხვა იყო შენი თვალები და შენი კოცნა... ო, ვერონიკა“, „მოვიდა ქალი ცისფერ ლიფით, თვალებზე ნამით“). გალაკტიონის მერი ზეციური ვენერას მითოლოგიებიდანაა, ბეატრიჩეა და არა პუშკინის ბაკური სიმღერის მერი მთლიანად იდეალურ სფეროში იმყოფება; სადღაც შორსაა და არა „აქ“: „მერი, ჩემო შორეულო მერი, / შენგენ მოჰქრის ბუდე იალქანი“.

გ.ტაბიძის მერი ზეციური ვენერას ძიებდა. თავისი ლექსების მერიზეც შეეძლო ეთქვა ის, რაც დანტეს ბეატრიჩეზე თქვა: „შორს დაუსრულებელ სილაქვარდეში მოსჩანს სათაფხანებელი ღამის ბეატრიჩესი, მუდმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური, ღვთაებრივი სილამაზე, ჰაეროვანი, უსხეულო ღამის შორეულ ქალის, შექმნილი სინათლისა, აღის და სურნელებისაგან, ღრუბელი, ოცნება, ანგელოსთა ქვეყნის ანარეკლი“ (20, 63). ამ სიტყვებშიც პოულობს ახსნას ის ფაქტი, რომ მერი ყოველთვის დისტანციიდან არის დანახული რეალურისა და პირობითობის ზღვარზე:

შენ ზღვის პირას მიდიოდი, მერი,
სხივქვეშ კრთოდა შენი ნაზი ტანი
და გფარავდა მწვანე სუროსფერი
ცაცხვისა და ალვის ხეივანი.
(„მერი“);

ზღვას საღამო ედებოდა მუჭი,
შენ ზღვის პირას სჩანდი, როგორც მუჭი.
(„შენ ზღვისპირას. . .“, 1927);

და ერთადერთი ნაზი დარაჯი
გადიფრენს თვალწინ აჩრდილი მერის.
 („გზაში“, 1927).



ეს მერი არის არა რუბენსის ვენერა, არამედ ზეციერი ვენერა – Venus Coelestis, ანუ, „მუდმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური, ღვთაებრივი სილამაზე, პაეროვანი, უსხეულო ლანდი შორეულ ქალის“. ყოველგვარ მიწიერებასაა მოკლებული და მთლიანად სტერილურია „ცისფერი ქალი“, რომელიც ერთგვარ მითოლოგიურ სამყაროშია დანახული:

ვინ არის ეს ქალი, ვინ არის ეს ქალი
ასეთი ცისფერი?

კუბისტი მხატვრის მსგავსად, გ.ტაბიძე სხვადასხვა მხრიდან, სხვადასხვა პოზიციიდან უდგება ვენერას თემას და მის სხვადასხვა წახნაგებს წარმოაჩენს.

14. ხალხური მოტივები.

რა განაპირობებს იმ გარემოებას, რომ გალაკტიონის არაერთი ლექსი დაწერილია ხალხურ მოტივზე? ხალხური ლექსი გალაკტიონისათვის ადვილად მისაღებია, ვინაიდან მისი ლირიკული გმირი არის არა ეს დენდი, ეს ესთეტი, ეს მგოსანი, არა ეს „ლამენათევი და ნამთვრალევი“, არა ეს „უდროობის იანიჩარი“, არამედ საერთოდ დენდი, საერთოდ ესთეტი და ა.შ. გარკვეული ტიპის ცნობიერება და მსოფლგანცდა უფრო აინტერესებს, ვიდრე კონკრეტული პირი. ამიტომაც მისთვის ახლობელია ხალხური პოეტური შემოქმედების ისეთი პრინციპი, როგორცაა მოვლენათა ზეინდივიდუალური ხედვა.

ხალხური ლექსი გ.ტაბიძისათვის დიდებული მასალაა, სადაც

იყნებს არა იმდენად ახალ ტექნიკას, რამდენადაც უპირველესად ბულ ტექნიკას (უპირველესად — აკაკისა და ხალხური ვითარებს, სრულყოფს და საბოლოოდ ხვეწს.

უპირველესად დახვეწილობის ხარისხით განსხვავდება მოტივებზე შექმნილი მისი ლექსები აკაკი წერეთლის ლორიტის ლირიკული ქმნილებებისაგან. გალაკტიონი სრულყოფს ხალხური ლექსის მელოდიკასა და რითმების სტრუქტურას.

ხალხური შაირები („იაგუნდისა წვიმამა / მოლი, მინდობა დანამა, / მომკლა და აღარ მაცოცხლა / იმ ქალმა ლერწმისტამა“ და „გოგომ დამწყველა ლამაზმა / ხელშეღებილმა ინითა, / წეტამცა წინა შემყარა, / ზარხოშათ ვიყო ლეინითა“) ტრანსფორმირებულია გალაკტიონის ამ ლექსში (21, 102):

ქალმა დამწყველა ლამაზმა
მხურვალე ლალის ბაგეთი,
ღმერთმა ვერ მითხრას ათასმა,
რა ჩავიდინე აგეთი.
მაგრამ იმ წყველამ როგორ სთქვას,
გული სიცოცხლით დანამა,
თუ ვინმემ გული მომიკლას,
ისევე იმისთანამა.

ხალხური ლექსის კომპოზიციაში ლიტერატურული ფაქტორის შეჭრაზე მეტყველებს რითმების სრულყოფილება („ბაგეთი - აგეთი“) და სიახლოვე ბესიკის ტაეპებთან: „ცნობა მიმიღო და გული, / ხედვით შემზღუდა ანამან / კვლავ მომკლა მისმან ციალმან / და წელთა მიმოტანამან“.

გენეტიკურად ხალხურ შაირს უკავშირდება აგრეთვე „რომ მიყარდა“ (21, 106). ახალი პოეტური კულტურის ნიშნით აღბეჭდილი რითმები „ის არი — ისარი“, „ირემის — ყრიმის“.

„მწუხარებავ, როგორც გველი“ ხალხური შაირიდან მოდის (20, 104). ხალხური სიმღერის მელოდიკა შეცვლილია მაღალ სტილის ინტონაციით. ლიტერატურულია, არაფოლკლორული

ფორმები: „ნუთუ არსით არის ძველა, / უჩვევი თუ ჩვეული“,
„მწუხარებაჲ, როგორც გველი. / ხშირად გულში გამიარ“ და სხვ.
ხალხურ მოტივებზე დაწერილი ლექსები თავისუფალი იმპროვიზაციის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. არ ჩანს ინტერესი ირაციონალური საწყისის ძიებისადმი. გალაკტიონის „ფოლკლორიზმი“ ცხადყოფს რაოდენ უცხოა მისთვის ნორმატიული პოეტიკა და რაოდენ მრავალი პოეტური სტილის ფრონტზე იბრძვის.

„მასობრივი ლიტერატურის“, ქალაქური სატრფიალო ლექსის სტილისტიკის არანეირების ნიმუშია „ხალხური მოტივებიდან“ (პირველ ხელნაწერში სათაურად აქვს „ტიჟიკოს სიმღერა“, რაც ქუთაისურ რომანსზე მიგვანიშნებს):

შენი თვალები — მალღები —
სამხრეთის ზღვების ფერია,
კბილები — თეთრი ძაღლები,
მიღრენენ, არაფერია. . .

სიყვარულის თემის დამუშავება აქ მთლიანად მოწყვეტილია რომანტიკული თუ სიმბოლისტური კანონისაგან, რომელიც მოითხოვს მაღალ რეგისტრსა და სიყვარულის გრძნობის გატანას იდეალურ სფეროში. ამ არანეირებაში მასობრივი ლირიკის სტილი წარმოდგენილია შაირის საზომით, „ია“, „ები“-იანი რითმებით, თვალ-წარბ-კბილთა ხოტბით, დიალექტიზმით „წევან“, ფსიქოლოგიურ წიაღსვლებზე უარის თქმით. ახალია გროტესკი („კბილები — თეთრი ძაღლები“ და სხვ.), რაც გამკვეთრებულია „ტიჟიკოსათვის“ უცხო მხატვრული სახეებით („სამხრეთის ზღვები“, „ოცნების ორი ასული“, „ოქროს ხალები“) და რაფინირებული ფორმით.

გ.ტაბიძე ლებულობს ხალხური ლექსისა და სიმღერის არამხოლოდ პოეტიკას, არამედ ლირიკული „მე“-ს თავისებურ მსოფლგანცდასა და ლირებულებათა სისტემას.

15. ინტერტექსტუალურობა და სტილთა კონტრაპუნქტი.



არიან ისეთი პოეტები, რომელთა შემოქმედებაში ამა თუ იმ ტრადიციის მატერიალური კვალი შენიღბულია და ძნელად იხილება. გალაკტიონი საპირისპირო ტიპის პოეტია. მის ლირიკაში ტრადიცია ზედაპირზეა გამოტანილი, როგორც მხატვრული სისტემის ერთ-ერთი კონსტრუქციული ელემენტი და ტექსტის მრავალმნიშვნელობის შემქმნელი ფაქტორი. არაა შემთხვევითი, რომ თავის ესეეებსა და დღიურებში დიდ ყურადღებას უთმობს ტრადიციისადმი და მათ შორის – ევროპული კულტურისადმი დამოუკიდებულების საკითხს. ყოველთვის ახსოვდა, რომ ახალ პოეტურ ხელოვნებას „ყვეს თავისი მასწავლებლები“ (20, 71).

ინტერტექსტუალურობის ხარისხი და ფუნქცია სხვადასხვა მხატვრულ სისტემაში განსხვავებულია. ამ მხრივ განსაკუთრებული მოვლენაა დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“; XX საუკუნის ლიტერატურაში – ჯოისის „ულისე“ და ელიოტის „უნაყოფო მიწა“, ახმატოვას „პოემა უგმიროდ“. „უნაყოფო მიწა“-ში ოვიდიუსის, დანტეს, მილტონის, შექსპირის, სპენსერის, ბოდლერის, ვერლენისა და სხვათა ტაეპები და მოტივები ჩართულია ევროპის სულიერი დაისისა და მისი გამოცოცხლების აუცილებლობის თემაში. გამძაფრებულმა პოლიესთეტიკურმა ვითარებამ დიდად შეუწყო ხელი ინტერტექსტუალურობის ფუნქციის ზრდასა და მის გამოვლენის ფორმათა მრავალგვარობას.

მკიდრო კავშირი ამა თუ იმ ლიტერატურულ შრეებთან, სხვადასხვა კულტურულ კონტექსტებთან და ამ მიზნით სხვადასხვა ციტატების სიუხვე, „ენათა სიმრავლე, რომელთაც ვინმე ფლობს, – აღნიშნავს პოლ ვალერი, – დიდად განსაზღვრავს იმას, რომ იგი რაღაც ახალს მიაგნებს“. მინიშნება სხვა ტექსტებზე, მათ მოტივებზე ან მათი თავისებური ციტირება განაპირობებს პოსტ-სიმბოლისტური პოეზიის ერთგვარ „კულტუროლოგიურ“ ხასიათს. გავიხსენოთ გალაკტიონისათვის ნაცნობ შემოქმედთა წრე –

რუსი პოსტ-სიმბოლისტები — აკმეისტები. მათ ლექსებში "ციტატები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ იმის გამო, რომ შეიცავენ ღირებულებრივი თვალსაზრისით ურთიერთშეთავსებულ და ერთმანეთის შემნილბავ წყაროს. აკმეისტთა პოეზიაში მოწმენი ვართ კულტურის ტექსტთა სტილისტური და სემანტიკური სტერეოტიპების უმისამართო დამოწმებისა" (71, 153).

რომანტიკული, სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული თუ ხალხური პოეზიის ტექსტების ხან ღია, ხან ფარული გამოყენება და აღუზია უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს: ლექსს პოლიფონიურ ელერადობას ანიჭებს, აფართოებს მის ინფორმაციულ ველს. ისინი გამოიყენება არა მწყობრი აზრობრივი ფორმულისა თუ თეზისის ასაგებად, არამედ იმისათვის, რათა მკითხველი ჩაერთოს ამა თუ იმ ლიტერატურულ-კულტურულ სისტემათა კონტექსტში. ამ თვალსაზრისით გალაკტიონის ლირიკასაც შეესაბამება ის, რაც ითქვა ციტატის ფუნქციაზე მანდელშტამის ლირიკაში: „ასოციაციათა რთული კომპლექსი არ იძლევა მათი პირდაპირი ინტერპრეტაციის საშუალებას. როგორც ჩანს, არც უნდა დაისვას ინტერპრეტაციის საკითხი, ვინაიდან ლაპარაკია არა ცალკეულ ციტატებზე, არამედ იმაზე, რომ ამით იქმნება ერთგვარი ენა, რომელშიც სემანტიკურ კავშირებს ლიტერატურული ასოციაციები განაპირობებენ" (71, 53). გალაკტიონთან ასეთია განსაკუთრებით ის ლექსები, რომლებიც „თავისი კომპოზიციით, ლაიტმოტივის განვითარებით, ბგერადი ინსტრუმენტირებით დასრულებულ მუსიკალურ ნაწარმოებებს მოგვაგონებს" (2, 116).

მისწრაფება სხვადასხვა მხატვრული სისტემებისადმი არ ნიშნავს ბალმონტიანებურ განურჩეველ და თითქმის თანაბარ ინტერესს ყველა დროისა და ხალხის კულტურისადმი ეგვიპტითა და იტალიით დაწყებული და აცტეკებისა და პოლინეზიის სამყაროთი დამთავრებული.

მის აქსეოლოგიაში გამორჩეულ ყურადღებას იმსახურებენ სიმბოლიზმი და მისი მომდევნო ფილიაციები და მასთან ბენეტიკურად დაკავშირებული მოვლენები.

მეორე პერიოდის ლირიკულ ქმნილებათა დიდი ნაწილის სა-

ხით ჩვენს წინაშეა ცხადად გამოხატული ნიშნები ისეთი მხატვრობის სისტემისა, რომელშიც ინფორმაცია იმ ენაზე, რომლის ხდება ცნობათა მოწოდება ხშირად ამ ტექსტის ძირითადი მაციას წარმოადგენს (64, 107).

ლექსი „ათოვდა ზამთრის ბალებს“ ისეთი ნართულაპარაკის პრინციპს ემყარება, რომლის „ქარაგმა არ შეიძლება არც უნდა იქცეს გაშიფრვის ობიექტად“ (4, 28). მართლაც შეუძლებელია რაიმე ერთნიშნა რაციონალური ახსნა მოეძებნოს ამ ტაეპებს:

ათოვდა ზამთრის ბალებს.
მიჭონდათ შავი კუბო
და შლიდა ბაირალებს
თმაგაწეწილი ქარი.
გზა იყო უდაბური,
უსახო, უპირკუბო.
მიპჭონდათ კიდეც კუბო:
ყორნების საუბარი:
დარეკე! დაუბარე!
ათოვდა ზამთრის ბალებს.

ამავე დროს მასში არის სიგნალების, ნიშნების მთელი სისტემა, რომელიც გვაწვდის ინფორმაციას, თუ რომელი სულიერი და კულტურული ღირებულებების სისტემის ენაა გამოყენებული მკითხველი, რომელიც მეტ-ნაკლებად იცნობს „არტისტულ ჯგუფებს“ და მისი ეპიგრაფების ავტორთა შემოქმედებას, უბრალოდ გრძნობს, რომ ამ ლექსის თითოეული სიტყვა — იქნება ეს „შავი კუბო“, „თმაგაწეწილი ქარი“, „ყორნები“, ბალები თუ თოვ — და თვით ინტონაცია გადმოსულია ფართო კონტექსტიდან, რომ ეს ლექსი ნაცნობი მოტივების ვარიაციას და სხვადასხვა ფრაგმენტებით არის წაგები.

„სხვისი მეტყველების“, „სხვისი ხმის“ გამოყენებით, ტექსტის მონოლოგიზმის დარღვევით, ალუზიებით, ციტატებით, ნაცნობ მოტივებსა და თემებზე მინიშნებით (ლექსიკური, მეტრული

რიტმული და სხვა ხერხებით) გალაკტიონს კულტურულ მეხსიერებაში განსაკუთრებული შინაარსითა და მნიშვნელოვან ალბექტილი ტექსტების, სხვადასხვა „ენათა“ და სემანტიკურ სისტემათა შიშველში შევყვართ. „მე წავალ ქარში, როგორც მოცარტი“, ამბობს და ამ გზით იშლება ქარის სიბოლიკასთან და მოცარტის ბიოგრაფიასთან დაკავშირებული ასოციაციების ფართო წრე. ამბობს – „დადაფნულ გზაზე მიდიოდი, ვით კეისარი...“ ან „და უაილდის ყვავილივით დაეცი გზაზე“ და ამით ვერთვებით დაფნის გვირგვინით შემკობის, ტრიუმფალური და ტრაგიკული სვლისა და გზის მოტივის იმ წრეში, რომელიც ალბექტილია კულტურულ მეხსიერებასა და ხელოვნებაში. შდრ. ტიუტჩევის – Я поздно встал и на дороге застигнут ночью Рима был და კამასაქურდიას სავარსამიძის „ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემომალამდა“.

ხშირად იჩენს თავს მინიშნება პოეზიისა და სახვითი ხელოვნების ცნობილ თემებსა და მოტივებზე, სხვადასხვა ხანის დამახასიათებელ არტეფაქტებზე. ამ მიზნით გამოიყენება ღია და ფარული ციტატები, ამა თუ იმ კულტურის მეტონიმური ერთეულები და სხვ. ასეთი თავისებური ციტატაა ტაეპები „მოვა შუალამის ბნელი სტუმარივით, / სანთლებს გაანელებს, დარბაზს დაბნელებს, / მიდის სავარძელთან სხვაგვარ მდუმარებით“ („საუბარი ედგარზე“), რომლის წყაროზე სათაური მიგვანიშნებს და ედგარ პოუს „ჯორნის“ ასოციაციებს აღძრავს. „ბნელი სტუმარი“ ოპოზიციანაა „სტუმარ-მასპინძლი“-ს. ამავე დროს „ბნელი სტუმარი“ სრულ სიმბოლურ დატვირთვას გალაკტიონის სხვა ლექსებთან ინტერტექსტუალური ურთიერთობის გზით იძენს.

ანალოგიური ვითარებაა ლექსში „ედგარი მესამედ“, რომელშიც „ვილაც მესამე“ პოუს შემოქმედების ფონის საშუალებით აღიქმება ციტატად „დემონოლოგიის არითმეტიკიდან“.

არაიშვიათია „ციტირება“, რაიმე პასაჟის დამოწმება მკითხველისთვის სრულიად უცნობი სიტუაციიდან. ამავე ლექსში ტაეპი – „რად ხარ უცხოეთში? მე შენ გელოდები!“ ისეთი ციტატაა, რომლის წარმომავლობა ბურჟუსითაა მოცული. იხ. აგრეთვე „ფანტასტიური საღამოები. . . ვიგონებ, ველი“ („თუ ბრძოლა არ

არის"). მთლიანად ცხოვრების ტექსტიდან აღებული სხვადასხვა ციტატებისაგან შესდგება ეს სტროფი: „რა უბედური ქარია! ვიცი, მელოდი! / დავლიეთ, გაგიხარია. . . (ვამაყობ საქართველოთი!)“ („მივარდნილი აივანი“). არაიშვიათია ციტირება საკუთარი ლექსებიდან. ლექსში „ეს მშობლიური ქარია“ დამოწმებულია ნაწილობრივად ლექსიდან „გაგონდება თუ არა კარალეთის დღეები“ და ამ ციტირების წყალობით კორელაცია მყარდება ეპარულად სხვადასხვა ტიპის ლექსებს შორის.

„ვაგნერი“ და „Art poetique“ (1915), რომელიც „სიმბოლისტური პოეტიკის ნაცნობი აკორდი იყო“ (18, 116), ცხადყოფს, რომ 1915 წელს თავის პოეზიას გალაკტიონი გარკვეულ ტიპოლოგიურ სისტემაში ხედავდა, რომ პროგრამულად სიმბოლისტური ტრადიციისაკენ იყო მიმართული. ამ პროგრამის შედეგზე არ შექმნილ თავისი კვალი არ დაემჩნია იმ გარემოებას, რომ მისი შესრულებას ახალ პოეტურ ენათა ბატონობის ხანაში ხდებოდა.

„ლურჯა ცხენების“ „გამოუცნობი ქიმერები“ ერთგვარი ციტატაა „საფლავების მესაიდუმლის“ – ნერვალის „ქიმერები“-დან და ზოგადსიმბოლისტური საკვანძო სიტყვების სალაროდან „ახალ პოეზიაში“ ქიმერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მოპოვებული. ამის ერთ-ერთი გამოძახილია პოლონელი მოდერნისტების ეურნალი „ქიმერა“ და მისი ქართული ანალოგი – ეურნალი „ფასკუნჯი“ და ქართული პოეზიისა და ხელოვნების ურთიერთდაახლოვების თავისებური გამოვლინება – „ქიმერონი“.

„ლურჯა ცხენები“ იმთავითვე შეუფარდეს „მერანს“ (10, 595), რომელიც თავისი ხასიათით ახლოსაა „ახალ მითოლოგიზმთან“. შდრ.: „აქ ლბილს მდელიოზე სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით“ – „მეკი არ მენანება, ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში“; „გინახავთ სული, ჭერეთ უმანეკო, მხურვალე ლოცვით მიქანცული“ – „ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში“; „ზარით, ღრიალით“ – „გრგვინვა-გრიალით“; რითმები – „ცისა კამარას – მისა ამარას“, „შუქთა კამარა – რიცხვების ამარა“.

„ეფემერა“ ინტონაციურად და ლექსიკურად ეხმაურება მრავალ სისტემას, მათ შორის – „მერანის“ მითოლოგიას. შდრ.

„გარდამატარე ბედის საზღვარი“ – „სულს სწყურია საზღვარი“,
„უქანასკნელ ძებნათა სევედიანი საზღვარი“; „გასწი მერანო...“ +
„გასწით, ლურჯა ცხენებო“.

საიდუმლოს მალვის მოტივს („დამჩხეს ეს საიდუმლო, რო-
გორც წმინდა ემბაზი“), რამაც ჯერ კიდევ „მე და ლამე“-ში იჩინა
თავი, სიმბოლისტური და პოსტ-სიმბოლისტური ლირიკის კონ-
ტექსტში შეეყვართ. ლექსში „ქარი ჰქრის“, ვერლენის „უსიტყვო
რომანსების“ ერთგვარ ანალოგში, მხატვრულ ზემოქმედებას განა-
პირობებს არა მხოლოდ აკუსტიკური სრულყოფილება და მელან-
ქოლია, არამედ აგრეთვე მისი ინტერტექსტუალურობა, ინტონა-
ციური და ლექსიკური მინიშნებები ენიგმატურ და პასუხგაუცე-
მელ კითხვათა მეტატექსტზე. შდრ. „სადა ხარ, სადა ხარ, სადა
ხარ“ და „О, царица моя Где же ты, где же ты, где же ты
(სოლოგუბი).

„მზადება სამოგზაუროდ“ (1919) სიმბოლისტურ პოეზიაში
გავრცელებული მოგზაურობის მოტივის (ბოდლერის „მოწვევა
სამგზაუროდ“, „მოგზაურობა“, რემბოს „მთვრალი ხომალდი“ . .
) თავისებური აღუზია-ციტატაა, რაც ერთგვარი გროტესკისა თუ
თამაშის ფორმით არის ხორცშესხმული. ამ მოტივს ჩამოცილე-
ბული აქვს მისთვის შესაფერისი მაღალი რეგისტრი იმის გამო,
რომ რითმები „დარებია – მყვარებია“ პოპულარულ სიმღერებს
გვახსენებენ, ხოლო ასეთი რითმების გარემოში სარიტმო სიტყვა
 („დალია“) „ოდელია, დელია“-ს ასოციაციას იწვევს. ასევე მაჟო-
რულია და ამდენად შეუფერებელია სიმბოლისტური ესკეპიზმის
მოტივაციისათვის რეალობასთან დაკავშირებული ფერების გამა:
„მაისი“ (გაზაფხულის ფერები), „ფორთოხლების რტოები“ (მწვანე,
ყვითელი), „სამშობლო“ (ფირუზ-ზურმუხტი). სამშობლოს
ფერწერული სურათი („უცებ დადგა მაისი ნელი და შემპარავი, /
ფორთოხლების რტოებში აზვირთდნენ ნიავეები“) ამბივალენტურ
ქლერადობას ანიჭებს ესკეპიზმის მოტივს: „რადგან არ მაქვს სამ-
შობლო, რადგან არ მყავს არავინ...“. ენა (ინტონაციის ჩათვლით)
არ შეესაბამება მაღალ თემას. ეს განსაკუთრებით ცხადად იგ-
რძნობა ბოლო ტაეპებში: „რადგან მთელ სიცოცხლეში არავინ
მყვარებია, / მე მიყვარს საფრანგეთი, ალპები, იტალია!“

ლექსში „მთაწმინდის მთვარე“ ინტერტექსტულობა სტილთა კონტრაპუნქტი მრავალი ნიშნით მჟღავნდება. ერთმანეთს ხვდება რომანტიზმის, სიმბოლიზმის სტილური ნიშნები აკაკის თემა („მთაწმინდა გულში იხუტებს თავდადებულის სამარეს“), ისმის „მერნის“ („მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა ვამცნო გულისა მე საიდუმლო“) გამოძახილი: „დე მეც მოვადგე ოლონდ ვთქვა...“. შემოქმედებითი იდეალისადმი თავდადება გათვლებულია „მერნის“ გმირის თავგანწირვასთან; სათავე ედება იმ საკვანძო სიმბოლოებს (ცისფერი, ვარდისფერი, მთვარე, ჭარბი ვარდი) და მოტივებს (ხელოვნება როგორც უკვდავების ფორმა). რომელთა ნიშნები უკვე პირველ კრებულში გამოჩნდა. სიმბოლური ტოპოსი (მთაწმინდა – თავდადებულთა და უკვდავთა სვანე) ჩართულია პოეტთა უკვდავების „მითოლოგიზმში“.

„მთაწმინდის მთვარე“ არაა მთლიანად მოწვეტილი რომანტიზმის პოეტიკას, ამასთანავე მასში თავს იჩენს ახალი პოეტიკის ნიშნები. ცხადად არის გამოვლენილი კატაქრეზა, სიმბოლიზმის მიერ ეგზომ აქტუალიზებული სინამდვილის სუბიექტური ფორმაციისათვის და ირრაციონალური განცდის შესაქმნელად ფერწერის ტექნიკა ახლოსაა იმპრესიონისტულთან. ეპითეტები და ფერთა პალიტრა იმდენად საზღვრულ საგანთა აღწერას არ ისახავს მიზნად, რამდენადაც კონტექსტს ეხება. მთვარე „წყნარია“, ცა – „ჩუმი“, ლანდს „სძინავს“, სული „ზღვამ აღზარდა“, „სიკვდილის გზა“ ვარდისფერია, გედის ჰანგს თან ახლავს „ვარდები და ჩანჩქერები“.

ეფემერების ციკლში „ეფემერისა“ და „ეფემერულის“ საკვანძო სიტყვებად გამოყენება „ტრანსცედენტური სიმბოლიზმის“ ფონს ქმნის. სიტყვა „ეფემერა“ ჯერ რომანტიკოსების და შემდეგ სიმბოლისტების ამადლებული ლექსიკის ერთ-ერთი მთავარი ერთეულია, რომელმაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა ბოდლერის „შესაბამისობათა“ თეორიული ასპექტების განხილვისას: „იდეები ეფემერულ მოვლენებში თავიანთ მარადიულ და ზედროულ არსს ამჟღავნებენ“ (ანდრეი ბელი). სათაურებშივე („ეფემერა“, „ისევ ეფემერა“, „საახალწლო ეფემერა“) მინიშნება იმ ფონზე, რომელზეც ეს ლექსი უნდა იქნას წაკითხული ლირიკული გმირის სრბოლის მოტივს „ეფემერაში“ საერთო აქტ

როგორც რომანტიზმთან, ასევე რეზობოს „მთვრალ ხომალდთან“ და ბოდლერის „მოგზაურობა“-სთან. ამავე კონტექსტის მეტონიმიური ერთეულებია რიტორიკული შეკითხვა: „სტჰვი, რას ნიშნავს ზენიტზე მდგომი შორი პალმები?“ და სიმბოლისტური საიდუმლოს ესთეტიკაზე მიმანიშნებელი საკვანძო სიტყვა „საიდუმლო“: „ჩემებრ დიდ საიდუმლოს მე იქ მივესალმები“, „დამრჩეს ეს საიდუმლო, როგორც წმინდა ემბაზი“. ამავე დროს აქ კორელაცია მყარდება „მე და ღამის“ საიდუმლოსთან. რეზობოს მთვრალი ხომალდის ანალოგის — ლურჯა ცხენების სემანტიკა ბარათაშვილის მერანის სიმბლიზმსაც ირეკლავს. როგორც აღინიშნა, ამ ლექსში ჩანს აგრეთვე შეხება ექსპრესიონიზმთან.

ასევე პოლიგენეზისური მასალაა გამოყენებული „ისევ ეფემერა“-ში. სიმბოლიზმის სისტემას ეხმიანება უპასუხოდ დატოვებული და რაღაც საიდუმლოზე მიმანიშნებელი კითხვა — „რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს, / ჩუმი შრიალი საიდან არი?“. ტექსტში — „მარად და მარად ტყდება ჩინარი“ სიმბოლური „ჩინარი“ აქტუალიზებულია და ბარათაშვილის „ჩინარს“ გვახსენებს. ახალი პოეზიის ურბანისტულ პრობლემათა კონტექსტიდანაა „ვერჰარნი, დროის ახალი დანტე“. შდრ. ბრიუსოვის სტატია „თანამედროვეობის დანტე“ (1910), რომელშიც ვერჰარნი „ახალი დროის დანტედ“ მოიხსენიება.

უაღრესად დიდია ამ პოლიგლოტური სტილის ლექსში, ისევე როგორც პოეტის მეორე პერიოდის მრავალ სხვა ლირიკულ ქმნილებაში, სიმბოლოზმიდან და არ ნუვოს ხელოვნებიდან მიღებული მოტივებისა და ესთეტიკური პოზიციის ხვედრითი წილი. შდრ. „დემონიური არევ-დარვეით მის ცხოვრებაში შეიქრა ქალი“ და ბოდლერის ლექსი „ლოცვა-კურთხევა“. „ბოდლერს აქვს ერთი შესანიშნავი ლექსი, — წერს გალაკტიონი, — რომელსაც სახელად ჰქვია „ლოცვა კურთხევა“. მაგრამ აქ არავითარი კურთხევა არ არის, აქ არის წყევლა და მხოლოდ წყევლა. . . მგოსანი ხანდახან მსხვერპლი ხდება რომელიმე სისხლისმსმელი დალილასი. . . ძალიან სამწუხაროა, რომ ეს ლექსი ქართულად არ დაიწერა“ (20, 61). გავიხსენოთ აგრეთვე არ ნუვოს ხელოვნებასა და იმავე ხანის ლიტერატურაში დემონიური ქალების სახეები (უაილდის და როდენის „სალომე“ და სხვ.).

„ისევ ეფემერა“-ში ისმის აგრეთვე იმავე ხანის ლიტერატურა
 სა და ხელოვნებაში დამკვიდრებული ექსტაზისა და დიონის
 სტიქიის, არტისტული ბოჰემის, ესთეტიზმისა და დენდაზმის
 ყაროს სხვადასხვა მოტივები: „და პაგანინიც. . . ორგანის ბაღა
 / მანქანო თასით გადაკრავს ღვინოს. . .“, „ქალნი ლანდობენ
 თლილი თითებით“, „ვერლენს მაისის სიზრების ხილვით/ ესა
 ბოდა პარიზის რკალი“. გარდა ამისა, „ო, სიყვარული ზღვების
 ქაფია“ მინიშნებაა ზღვის ქაფიდან ვენერას დაბადების მითოლო
 გიურ მოტივზე. ვიზუალური ხატი ტაეპებში - „მიეცით პოეტ
 ელვა ან ხმალი, რომ ამოკვეთოს ეპიტაფია/ მის ცხოვრებაში შე
 იჭრა ქალი“, ახლოსაა ოდილონ რედონის, მეტადრე - გუსტა
 მოროს („ხილვა“ და სხვ.) სტილისტიკასთან. შდრ. აგრეთვე ტართ
 ლი პოეტური ტრადიციისათვის მანამდე უცნობი პანის მოტივი
 („გაჰყურებს შორს პანს. . .“), რომელიც ეგზომ უყვარდათ პარნა
 სელებს და რამაც დიდი ადგილი დაიკავა აპოლინერთან. აქვე გე
 ვისხენოთ რუსული მოდერნის სტილის მოვლენათა წრის უმთვე
 რესი წარმომადგენლის - ვრუბელის „პანი“. პანის მოტივის
 მსგავსად, დოსტოევსკის მოტივიც შეაგზაზე წყდება, რაც ბუნებ
 რივია, ვინაიდან პოსტ-სიმბოლიზმში ხშირია ნახტომები ერთი
 კულტურული ფენიდან მეორეში. ერთი ესთეტიკისა და მსოფ
 ლგანცდის ფარგლებში სხვადასხვა გენეზისის მქონე მასალის მარ
 მონიზაცია, „კონტრასტული, ურთიერთგამომრიცხავი მასალის
 შეთავსება, ხშირად ერთსა და იმავე კულტურულ შრეში ნარ
 გვაროვან მოვლენათა და ტენდენციათა შეერთება დროის დამას
 სიათებელი თავისებურება იყო. შეიძლება ითქვას, რომ ამ შეთავ
 სებაში ვლინდება იმ ხანის განწყობის არსი“ (70, 31).

„ისევ ეფემერის“ სინკრეტიზმის კიდევ ერთი ელემენტია
 განცდის უკიდურესი გამძაფრება და ხმამალალი ძაბილის, ლამის
 ყვირილის ინტონაცია, რაც უიტმანისა და ექსპრესიონიზმის გა
 მოძახილია: „ვერჰარნ! გაისმის მათი ხარხარი, / ნუთუ არაშდრის
 არ შევჩერდებით?“ და სხვ. ეს მრავალი „ციტატა“ სხვადასხვა ფენ
 რებიდან და სტილთაგან ქმნის არა კოლაჟს, არა ფრაგმენტების
 ქაოსს, არამედ სტილთა კონტრაპუნქტს, დასრულებულ მლინო
 ბას, რომელსაც შეესაბამება რიტმისა და რითმების რთული სე

მეტრია, ინტონაციის გამაერთიანებელი ფუნქციონება და სხვ.
მერი სახელი ზოგადევროპულ რომანტიკულ და სიმბოლურ-
ტურ კონტექსტს ეხმიანება. შდრ.: „მერი, ჩემო შორეულ მერი,
/ შენკენ მოჰქრის ბედის იალქანი“ – О деве дальной в
светлом взоре, О дальней Мэри, светлой Мэри (ბლო-
კი).

ეპოქის ხმა და მთავარი მახასიათებლები ხშირად არა უშუა-
ლოდ საგანთა და მოვლენათა პირდაპირი დასახელებით, არამედ
„ციტატების“, ლიტერატურული, სოციალური, პოლიტიკური და
კულტურული ასოციაციების აღმძვრელ მოტივებზე მინიშნებითა
და სიმბოლოებით შემოდის. „დაისერა მსოფლიო გამოუცნობ
წყლულებით“, მსოფლიო ნგრევათა სიმბოლური სურათები
(„ეფემერა“) ლიტერატურულ ტექსტებზეც და ეპოქის გარკვეულ
პროცესებზეც მიგვანიშნებენ. ასეთივე ფუნქცია აქვს „ისევ ეფემე-
რა“-ში ექსპრესიონისტულ კომპონენტებს – სულის კვილს, პა-
თეტიკას, ქაოსის, ქარისა და კატაკლიზმების სიმბოლოებს („ჰე,
ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება“, „აჰა, შორით მოისმის
ჭეჭნიური გუგუნი“, „ელვა ელვას გაეკრა, დაელეკა ცას ღვარი“)
და უიტმანისებურ მოტივებს („მძიმე ჭვების ქუსლებით დავეყ-
რდნობი პოლიუსს“). ამასთანავე ეს სიმბოლური სურათები არ
არიან მიბმული მხოლოდ ისტორიასთან, კალენდართან. მართე-
ბულად შენიშნავს დ. რეიფილდი, რომ 20-იან წლებში გალაკტიონ-
ნის ლირიკა „იუნგისეული არქეტიპებით“ ივსება. იხ. „ეფემერას“
ფუნდამენტური ოპოზიციები: აწ – მერმისს, აქ – იქ, ახლოს –
შორს: „სადაც ახლა ვაზია და გვიანი მტევნები, / იქ უკვდავი მა-
გიის მარმარილო იჭნება“.

გალაკტიონის სტილთა კოტრაპუნქტში ფერწერულ საწყისს
და გადაძახილს სახვითი ხელოვნების მოტივებთან უალრესად დი-
დი ადგილი უკავია. ლექსში „გადია“ – ხანდაზმული მანდილოს-
ნის თემის გადაწყვეტისას (შდრ. მახინჯი მოხუცების თემა ბოდ-
ლერის „ბოროტების ყვავილებში“) თავს იჩენს დროსთან დაკავში-
რებული ალეგორიული ნატურმორტების მსგავსი სურათი, შეს-
რულებული იმპრესიონისტულად წაშლილი, სიმკვეთრეს მოკლე-
ბული ფერებით:

.. ბზა, სახარება, სარკე, საათი. . .
სარკეში თეთრი თმები თოვდება
და საათიდან სამოცდაათი
წელი, გადია, გიახლოვდება.



ბზა, სახარება, სარკე, საათი – „vanitas” მოტივის ალგორითმის რეკვიზიტები და „სარკეში თეთრი თმები თოვდება” – სარკეში არეკლილი საგნების წაშლილად წარმოსახვა დიდ ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენს, ვინაიდან ეს სახეები ფართო მხატვრულ სისტემის ნიშანთა ერთეულებია. მომდევნო სტროფი ასევე ერთგვარი პოეტური ნატურმორტია, რომელშიც ამასთანავე „ბნელი ასული” (შდრ.: „მოვა შუაღამის ბნელი სტუმარივით”) ვარული სისტემის სასიგნალო სიტყვაა:

ლობილ ბალიშებზე ისვენებს კატა,
ნებიერების ბნელი ასული,
ცეცხლმა კანკალით შემოახატა
კედელს მოხუცი წრიდან გასული.

ლექსში „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა საფანქვ” ფორმის ორგანიზაციის თვალსაზრისით თვალსაჩინოა საგნების მიერ შექმნილი ასოციაციებისა და მათი კონოტაციების საშუალებით სხვადასხვა მხატვრულ (მათ შორის არქიტექტურისა და სახვითი ხელოვნების) სისტემათა მოტივების მოხშობა, ტექსტის აგება როგორც ლიტერატურის, ასევე ხელოვნების სხვადასხვა ფონზე. არ ნუვოს (მოდერნის სტილის) მოტივებია „ნოემბრის ბაღები, სასახლის ქაღები”, „აუზთან სანდალი და ძველი ფოთლები, ყვითელი”. „სასახლე” ფეოდალური პარკების გარემოშია დანახული. ამ გარემოს ელემენტებია: „. . . გაზელებს – მგოსანი სასახლის, ხელთათმანს – სასახლის მდივანი”. გავიხსენოთ ხაიამის რაბაებისა და გაზელების მოდა პოსტ-რომანტიკული ხანის მაღალ საზოგადოებაში. სასახლის კონტექსტში ნახსენები ხელთათმანები დენდიზმის კონტექსტიდანაა. ალუზიებითაა აღსავსე ტაბუები „რომანზე ისვენებს შანდალი, / რომანში – შეშლილი სკვითელი”.

შანდალი რომანზე ძველი ნატურმორტების მოტივია, ხოლო „შეშლილი სკვითელი“ გოთიკურ პროზაზე (ედგარ პოუ და სხვ.) მიგვანიშნებს. ქრონოტოპოსი – „განდგილ მამათა უმანკო ჩასახვის სავანე“, სადაც სულიერ სამოთხეს ეძებენ, ეხმიანება „ნამოთხის“ ძიების სიმბოლისტურ მოტივს და ამძაფრებს ამ ძიების მარცხს: „ჩვენს ეცვი, თუ გინდა! საშველი / არ არის, არ არის, არის!“ ახლოსაა ახალი ხელოვნების ტექნიკასთან ფერთა კოლორითი: „იქ შავი თოვლივით დამათოვს ქვარტლი და ბურუსი თანის“. ასევე შავი ფერის ასოციაციას იწვევს სიტყვები „საშენი“, „შეავეები“, „თებერვალი“, „ყორნები“. ლექსის ფონი „ევროპულიც“ არის და „ქართულიც“.

ინტერტექსტუალურობა იმ საშუალებათაგანია, რომლის წყალობითაც გალაკტიონმა ქართულ პოეზიაში ახალი ტიპის ქართულ-დასავლური სინთეზი განაზოციელა.

16. რომანტიზმი და ლირიკული „მე“.

სიმბოლისტები „ეჭვით მოეკიდნენ რომანტიკოსთა ეგო-ს ეგო-ზალტაციას, შთაგონებისა და პირადი გრძობების პირდაპირი გამომდრისაკენ სწრაფვას“, აღნიშნავს რენე უოლექი (52, 23). XX საუკუნეში კიდევ უფრო გაძლიერდა ანტირომანტიზმი. ჯერ კიდევ ვერლენის მიერ გამოცხადებული პრინციპი „რიტორიკასთან“, დიდაქტიზმთან ბრძოლისა ელიოტმა ასე ჩამოაყალიბა: „იყო კარგი პოეტი, არ ნიშნავს იმას, რომ რაც შეიძლება ხშირად ჩაიხედო გულში“, „პოეზია არ არის ინდივიდუალობის თვითგამოხატვა. . . პოეტი ყურადღებას უნდა იქცევდეს არა საკუთარი ემოციებით, არამედ კერძო და ღრმა პირადი განცდების რაღაც უფრო მნიშვნელოვან, გაუცანაურებულ, უნივერსალურ და ზეპიროვნულ მოვლენად გარდაქმნის უნარით“ (36, 179). ანალოგიურმა მოვლენამ იჩინა თავი პროზაშიც. ჰემინგუეიმ ნიმუშად ფლობერის „ობიექტური პროზა“ დასახა.

ასევე, რომანტიკული გ რ ძ ნ ო ბ ი ს შეცლა ს უ ლ ი თ,

ანუ „თვითგამოხატვისა“ და მედიტაციის ამოცანის შეზღუდვების
ლაკტიონის ლირიკის თვისებრივი სიახლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი
მომენტი.

საქართველოს
საზოგადოებრივი
მეცნიერებათა
აქადემია

რომანტიკული ლექსი თავისებური შინაგანი მონოლოგია ან
ხმამაღალი აღსარებაა. „ორივე შემთხვევაში წინა პლანზეა წამო-
წეული თვითონ პოეტის პიროვნება და მისი ბიოგრაფიის ფაქტო-
რები, გულის გადახსნა თუ ოცნების გამხელა. რომანტიკოსებს
სათვის დამახასიათებელია თანაზიარობა მოსაუბრესთან, მასთან
განცდებისა და გადატანილის გაზიარების სურვილი“ (68, 20).
„რომანტიკოსი პოეტის განცდა, ტოროლას გალობის მსგავსად
ჩვეულებრივ ზემოთკენ იყო მიმართული“ (52, 686): „გულისთვის
ჩემი შენს იქითა იძიებს სადგურს“. გ.ტაბიძემ შეინარჩუნა რომან-
ტიკული ემოციური სიმძაფრე, ინტერესი გარემოს ფერწერისა-
ში, მაგრამ არსებითი ცვლილება შეიტანა ლირიკული გმირის
სტრუქტურაში.

გ.ტაბიძე არ ისახავს მიზნად თავისი ბიოგრაფიისაგან, გან-
ცდებისაგან პოეტური დღიურის შექმნას, თავისი ცხოვრებისა თუ
სულიერი კოლიზიების ლექსში პირდაპირ გადატანას. ერთი შე-
ხედვით „თვითგამოხატვის“ ნიმუშია ეს ტაეპები:

მხოლოდ გული, ო, გული!
ახსოვს დიდი ხანია,
რომ აქ დღეა ორგული
და იქ ალაზანია.
მხოლოდ გრძნობა, ო, გრძნობა,
მოგონება შორისა –
ოცდაორი აგვისტო
ცხრაას-ოცდაორისა!
(„მხოლოდ გული“, 1927).

აქ თამაშის დონემდეა დაყვანილი რომანტიკული მოგონების
მკითხველის წინაშე გულახდილი აღსარების პრინციპი. ცნობები
ფრაგმენტულია, თხრობის რაციონალურობა დარღვეულია, „*რომ*“

მანტიკული პათოსი” გროტესკამდე მიყვანილი. აქ უფრო მეტი
„ენობრივი თამაში“, რომანტიკული მოტივის ახლებური არანე-
რება და ინტუიციური თემა, ვიდრე აღსარება ან მედიტაცია.
დავუკვირდეთ ამ თვალსაზრისით ლექსს „სიკვდილი მთვარი-
საგან“:

წაკითხულ წიგნთა საღამოსის მსუბუქი ბინდი
არეებს მშვიდად, უდარდელად კვლავ ეფარება,
მდინარეთ ლურჯი, ქაფიანი და მძიმე ზვირთი
შავი ზღვისა და კასპიისკენ მიიჩქარება.
ასეთ ფერებში შეერია მთების კალთები
და სიბნელეში აიშართნენ ბასრი კლდეები,
ღაიმსხვრა სადღაც იმედები და ზომალდები,
შთაინთქნენ მაღალ კუბოებში ცის კიდეები.
მაგრამ უეცრად ყვავილივით გაიხსნა მთვარე,
საამო, ნაზი, უხავერდო და უვნებელი,
ჯერ დააგუბა თეთრ ღრუბლებში იების ღვარი
და გადაღვარა ვით სირიის ნელსაცხებელი.
წითელი, თეთრი და ყვითელი ფერების ტვირთით
ერატოს მარად გაფითრება და მღუშმარება,
მდინარეთ ლურჯი, ქაფიანი და მძიმე ზვირთი
შავი ზღვისა და კასპიისკენ მიიჩქარება.

ავტორი მთლიანად გასულია ტექსტიდან. მისი ხმა არსად არ
ისმის. ეს არაა არც რომანტიკული და არც იმპრესიონისტული
ფერწერა; ცხადია, ეს არც „აღსარებაა“. „სიკვდილი მთვარისაგან“
ლამის ნამდვილი პარნასული, გოტიესებური ლექსია, მაგრამ
მასში ირღვევა მასალის რაციონალურად მოწესრიგების პრინცი-
პი. ეს პოეტიკა უფრო ახლოსაა არა XIX, არამედ XX საუკუნის
დასაწყისის ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების პრინციპებ-
თან.

მრავალ ლექსში, იქაც, სადაც ცხადად ისმის ლირიკული სუ-
ბიექტის ხმა, ძნელია ლაპარაკი თვითგამოხატვის ან წმინდა რომა-
ტიკული ფერწერის ამოცანაზე:

... ძვირფასი შხამით საესე ფიალა
 მე გამოვცალე, ასე მეგონა.
 სულში გრიგალმა გადიგრიალა,
 სამუმს სამუმი გადაეკონა.
 ვერ დაფუკავე მერანს სადავე,
 გულმა ხალისი ველარ დამალა,
 მოვიდა გრძნობა და სისადავე!
 ისევ დაბრუნდა ჩვენი ამაღა!



აქ არის რომანტიზმიდან მოხმობილი საწყისები – შხამის ფიალა, მერანი, ემოციური სიმძაფრე, მაგრამ დათრგუნულია აღსარება. ეს არ არის პოეტის ამოცანა იქ, სადაც ახალი პოეტის ქარბობს. ამასთანავე სწორად არის შემჩნეული, რომ გტაბიტი „ხანდახან მაინც არღვევდა თვითგამოხატვაზე მის მიერვე დაღობულ ვეტოს“ (1, 48).

გალაკტიონის ლირიკული „მე“ სხვადასხვა იპოსტასებით გვევლინება; მოვლენები გატარებულია არაავტორისეული ცნობიერების პრიზმში: „საყვარელ ხელებს შეშლილივით დავეწაფები“ („ხელები“), „ამირანს მიჯაჭვეულს და მგოსანს წაქცეულს ვილაყფრთებს მიკვეცავს“ („მე მოვალ“), „ოჰ, უნდა გავყიდო მამული ქალები“ („თიბათვე გავიდა“), „ოჰ, ჩემი სული ბევრს დაიმონებს, მეგობრები კი არ მეყვარება“ („შენ ერთი მაინც“), „ერთხელ ბზნებით მე ამოველ ბნელ სამარიდან“ („მგლოვიარე სერაფიმები“), „მე ვიხდი ნიღაბს! მომგვარეთ რაში!“ („მწუხარება შენზე“). . . პოეტის „მე“-ს დანაწევრება მრავალ ქვესახეობად, ანუ ლირიკულ გმირთა და შესაბამისად – სტილთა სიმრავლე გალაკტიონის ლირიკაში იმით აიხსნება, რომ XX საუკუნე („ეს საუკუნე – მეფისტოფელი“) ანტირენესანსული ტიპის ეპოქაა, რომელსაც არ გააჩნია მხატვრული აზროვნებისა და სამყაროს ხედვის ერთიანი პრინციპი.

მისი ლირიკული „მე“-ების შესახებ მეტ-ნაკლებად შეგვიძლია გავიმეოროთ ის, რაც დოსტოევსკის გმირებზე ითქვა: „გმირი დოსტოევსკის აინტერესებს როგორც თავისებური თვალსაზრისი“.

სინამდვილისა და საკუთარი თავის შესახებ. . . დოსტოვესკისთვის საგულისხმოა არა ის, თუ ვინ არის გმირი ამ სინამდვილეში, არამედ უპირველესად ის, თუ რა არის ეს ქვეყანა გმირისათვის და როგორ ხედავს იგი საკუთარ თავს" (57, 62).

ლირიკულ „მე“-თა მრავალგვარობას უშუალო კავშირი აქვს პოეტის სტილთა მრავალფეროვნებასთან. მრავალგვარი ლირიკული გმირების საშუალებით გალაკტიონი კულტურის ფართო სემანტიკურ სისტემაში ერთვება, დაწყებული მისი ევროპელი სულიერი თანამგზავრებით და ამირანის მითითა თუ ხალხური ზეპირსიტყვიერებით დამთავრებული. გალაკტიონისათვის ლირიკული გმირი ერთგვარი თემაა, მოტივი; თითოეული მათგანი დაკავშირებულია მრავალ როგორც ტრადიციულ, ასევე ისეთ საკითხთან, რომელიც მანამდე არასოდეს მდგარა ქართული პოეტური სიტყვის წინაშე.

პოეტურ ნიღაბთა, „თავისებურ თვალსაზრისთა“ მრავალგვარობა ასახვას პოულობს გალაკტიონის მეორე პერიოდის ლირიკის სტილთა მდიდარ სპექტრში. ამ სპექტრში ზოგჯერ ირონიაც გამოერევა („მივარდნილი აივანი“) ან — „რა სულიერიც არის ეს ქარი, ვიცით, მოგვწყინდა ბაიათები“ („რამდენიმე დღე პეტროგრადში“).

გალაკტიონს არ იზიდავს ყველანაირი ლირიკული „მე“. მისთვის უცხოა, ვთქვათ, ბაირონისებური არისტოკრატიული ან ქუჩის უბეში ვნით მეტყველი მაიაკოვსკისებური ამბოხი ან როდენისებური არაინტელექტუალური „მოაზროვნე“ და ან ელიოტის „ოთხი კვარტეტის“ ქრისტიანული ინტელექტუალური მოაზროვნე. მის ლირიკაში სინამდვილე ხშირად არის დანახული ნიუანსებითა და სინამდვილის სულიერებითა და ესთეტიკური საზომით შემფასებელი მსოფლგანცდის თვალსაზრისით, რომელიც არაიშვიათად არტისტულ სამყაროსა და ერთგვარ დენდიზმთან არის ასოცირებული: „პოეტს მაისის სიზმრების ხილვით/ ესარკებოდა პარიზის რკალი“ („ეფემერა“), „კვლავ მონად ვყვარ თეატრის ვარდებს. / ღამეს, სითეთრეს, ვაზას, მაგიდებს, / კარგი ქალების სიცილს უდარდელს, / ელვარე ლალებს და ყლსაკიდებს./ ისევ დენდიზმი! . . .“ („საახალწლო ეფემერა“). ამგვარი ცნობიერები-

სადმი ინტერესის მიზეზი ისაა, რომ „დენდიზმი გმირობის ნასკნელი გამოვლინებაა საყოველთაო დაცემის ეპოქაში“ (ბოლშევიკი). არაერთ ლექსში გამოყენებული დენდიზმისა თუ არტისტიკული წრის მოტივი გალაკტიონისათვის დაახლოებით იგივეა, რაც ბლოკისათვის – ბოშური ბოჰემის მოტივი.

არტიზმი გარკვეულწილად ახასიათებს, თუმცა მთლიანად არ ფარავს, გ.ტაბიძის მეორე პერიოდის ლირიკის თავისებურებას. იგი ეკუთვნოდა იმ ადამიანთა რიგს, რომელთაც, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ეზიზღებათ ყოველივე არაესთეტიური და მახინჯი, სწულურიათ თვითონ გადაიქცნენ ხელოვნების ნაწარმოებად“ (20, !5). ამიტომაც მისი არაერთი ლექსის დაწერის ადგილი არის „ხელოვნების სასახლე“. მრავალ ლექსში ლირიკული „მე“-ს ქვევითა და აღქმათა სისტემა რიტუალიზებულია, ანუ მოდელირებულია ლიტერატურის, ხელოვნების, კულტურის კანონების შესაბამისად. ასე, მაგალითად, ლექსში „შემოდგომის ფრაგმენტში“ ერთი სიყვარულის ამო მამიებელია – „ამ ქვეყნად სურდა მას სიყვარული, მაგრამ ვერაინ ვერ შეიყვარა“, მეორე – პირიქით: „იყო მეორე: დასწვეს, დადაგეს ვნებებმა მისი მხურვალე გული, როდესაც ვარდთა სისხლიან ბაგეს ეწაფებოდა თვალდახუჭული“.

ამასთანავე, დენდი იჭნება ეს, გემით „დალანდი“ სამშობლოსკენ მომავალი პოეტი თუ ის, ვინც „ელოდება შხამიან წარბას“ („მორი ყინული კავკასიონის“), გალაკტიონის მიზანია ლირიკული სუბიექტების არა პერსონაჟთა გალერეის ან ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნა, არამედ ლირიკული გმირის გადაქცევა ისეთ ფოკუსად, რომელშიც თავს იყრის ლიტერატურის, ხელოვნებისა თუ კულტურის უზოგადესი და ეპოქის მღელვარე პრობლემები.

ხშირად მაშინაც კი, როცა ამა თუ იმ ხარისხით ავტორი უდავოდ თავისი სახელით გვესაუბრება, ამ „თვითგამოხატვას“, მკითხველთან გულახდილი საუბრის ინფორმაციულ მხარეს მნიშვნელოვნად აღემატება სიტყვათა არა ლოგიკური სემანტიკით, არამედ „მუსიკით“, თავისებური სუგესტირებით, მინიშნებათა ტექნიკით გაპირობებული ირრაციონალური თუ ინტუიციური სემანტიკა. როცა პოეტი ამბობს – „იასამანთა გროვად გროვდ“

ბა/ გულში ვედრების ზღვა ნელი, ნელი, / როცა ერთმანეთს უახლოვდება/ მყუდრო საღამო და დამე ბნელი", ან - „მწვავს, როს გოიას ან ბოტიჩელის/ სხვადასხვა ლანდი მომეჩვენება“, აქ ამოცანაა ნა უფრო მეტია ან სულ სხვაა, ვიდრე „რიტორიკა“, „დიდაქტიკა“, „აღსარება“ ან წმინდა „ფერწერა“. ყოველივე ეს სუბესტირესბის ნაწილია, რომელიც სიმბოლურ შინაარსს ქმნის. ამავე დროს სუბესტირება იქნება თუ ფორმის გამსაზღვრელი ყველა სხვა ფაქტორი, ყოველივე ეს სიმბოლისტიკების, პოსტ-სიმბოლისტიკებისა და პოსტ-იმპრესიონისტიკების კვალად, გამოიყენება იმისათვის, რომ მიღწეულ იქნას გათავისუფლება „თვითგამოხატვისა“ და „ასახვის ბორკილებისაგან“ (გოგენი), რაც ნიშნავს ასახვის ამოცანების ახლებურად გააზრებას, ნატურასა და ხელოვანს შორის ახალი ურთიერთობის დამყარებას.

აქვთ რალაც პრინციპულად საერთო ხალხური ლექსის „მე“-ს, ამღერებულ და საქართველოს სადღეგრძელოს წარმომთქმელ კინტოს, დენდისა თუ თეატრალურ ლოკებში ბეატრიჩეს მაძიებელ ესთეტ „მე“-ს და მოგონებებში წასულ „მე“-ს („გახსოვს? რა დრო იყო ის დრო...“), ზამბახის პრინციპსა მაძიებელ „მე“-ს („ეს იყო თხუთმეტი წლის წინათ“) და იმით დამწუხრებულ „მე“-ს, რომ „იკვალნენ დრონი. იკვალნენ დრონი“. ეს საერთო ის არის, რომ ყველა მათგანი „სამოთხეს“ ეძებს, ოღონდ არა „იმიერ“, არამედ აქ, სადაც „გული მონაა და თანაც - ბატონი“. ზედმეტი არ იქნება თუ აქ გავიხსენებთ, რომ ლადო გუდიაშვილის ტილოებზე ყარაჩოღლეებს, დემოკრატიული არტისტული ბოჰემის წარმომადგენლებს (ამდენად - „ანტინატურალისტებს“) თვალები, როგორც წესი, დაბლა აქვთ დახრილი. ამ გარემოებას გუდიაშვილმა ჩვენთან საუბრისას ასეთი ახსნა მისცა: ყარაჩოღლეები პოეტები, არტისტები არიან და თვალებს დაბლა ხრიან, რომ არ დაინახონ ის, რაც უშნო და ულამაზოა და რაც მათი სამყაროსათვის უცხოა.

ამგვარად, გალაკტიონის ლირიკაში არის რომანტიულობა, მაგრამ არსებითად ეს მაინც არაა რომანტიზმი. როგორც არ უნდა განესაზღვროთ რომანტიზმი, სულ ერთია, თუ ამ ცნებას გალაკტიონის ლირიკაზე გავავრცელებთ, ეს იქნება იმ მცდარ დას-

კვამლე მისვლა, რომ მისი ლექსები ისევე უნდა აღვიქვათ და ვიკითხოთ, როგორც, ვთქვათ, ბარათაშვილის ან ბაიროს პოეზია.

დაწერილია
ბარათაშვილის
პოეზიაზე

17. გ.ტაბიძის პოეზია და ბაროკოს ხელოვნება.

კვლავ უნდა შევხერდეთ გალაკტიონისა და 1910-20-იანი წლების ლირიკისა და პოსტ-რუსთველური ლიტერატურული სისტემის ცალკეული მომენტების თანხვედრის საკითხზე, რაც პარალელს პოულობს ელიოტისეულ თეზისში მისი დროის ინგლისურენოვანი პოეზიისა და მეტაფიზიკური სკოლის ტიპოლოგიური ანალოგიის შესახებ, არაერთგზის გამოთქმულ დებულებაში გარკვეულ ტიპოლოგიურ მსგავსებაზე XX საუკუნის 1910-20-იანი წლების ესპანურ „მოდერნიზმ“-სა და გონგორას ხანის პოეზიის შორის, რუსულ პოსტ-სიმბოლიზმსა და ბაროკოს შორის და სხვ. გ.ტაბიძის ქართული პოეზიის მიმართ ასეთივე მიდგომის უფლებამოსილებაზე მეტყველებს 1910-20-იანი წლების ლიტერატურული პროცების მონაწილეთა კომპლიმენტური განცხადებები თეიმურაზისა თუ ბესიკის მიმართ. ვ.გაფრინდაშვილის მიერ დავით გურამიშვილს თავის წინამორბედად მიჩნევა („გურამიშვილი ენათესავება თავისი შემოქმედებით ფრანგ დეკადენტებს და XX საუკუნის ქართველ პოეტებს. გურამიშვილს აქვს ქართული პოეზიის ყველა რითმები, მისი რითმა მდიდარია და მოულოდნელი. მთელი თავისი ფორმით და შინაარსით. ის დღევანდელი პოეტების წინამორბედი“ – 10, 495) შედეგია ტიპოლოგიური თანხვედრის გაცნობიერებისა. გალაკტიონის ლირიკაში ამ ანალოგიის მკვეთრი გამოვლინებანია: ქართული ბაროკოს ერთ-ერთი დამახასიათებელი სალექსო ფორმის – პალინდრომის გამოყენება, მკაფიო რითმებისადმი, განმეორებებისა და აკუსტიკური ეფექტებისადმი მისწრაფება, „ფორმალიზმების“ კულტი, ხშირად სიტყვისადმი მეტ-ნაკლები ავტონომიურობის მინიჭება, სიტყვის გაღრმავება.

კევა პოეტური ტექსტის ლამის ერთადერთ პროტაგონისტად, ბესიკის ჩარიცხვა წმინდა ხელოვნების ქურუმთა რიცხვში (შდრ. ტიციან ტაბიძის მიერ ბოდლერის ბოროტების ყვეულებსა და ბესიკის სევდის ბალის დაკავშირება), გრძობათა გამძაფრება, პათეტიურობა და სხვ.

გალაკტიონის ლირიკაში ევროპული ბაროკოს მოტივების ერთ-ერთი წყარო (გარდა ლიტერატურისა) უნდა იყოს იმ დროის ქართული და რუსული ილუსტრირებული ჟურნალების გატაცება ბაროკოს ხელოვნების ნიმუშებით.

გალაკტიონის მეორე პერიოდის ხელოვნება უფრო ახლოსაა ბაროკოსთან, ვიდრე რენესანსთან. „გავიხსენოთ, რომ რენესანსული გამოსახულება თითქოსდა ჩაკეტილია თავის თავში; საჭიროა ერთგვარი გარინდება, შინაგანი ძალისხმევა მისი სრულყოფილი აღქმისათვის. ბაროკოს გამოსახულება, პირიქით, მაქსიმალურად აქტიურია, ლამის უტევს მაყურებელს; . . . თითქოსდა ძალით გვითრევს განცდების გამიზნულ წრეში“ (75, 47). პათოსი, პათეტიკა, გამძაფრებული ემოციურობა თან ახლავს გალაკტიონის მოტივთა და საგანთა სამყაროს:

მზეებო, ღრუბლებს სხივებით ვარცხნით.

მზეებო, რამდენ ალივით ღვივით.

მზეები მარჯვნივ, მზეები მარცხნივ. . .

რამდენი მზეა, რამდენი სხივით. . .

ბაროკოს ხელოვნებისათვის ეგზომ დამახასიათებელი ემბლემატიკის ჟანრი, სიმბოლურ-ალეგორიულ სტრუქტურაში მითოლოგიური, რელიგიური სახეების, კულტურული არტეფაქტების (ქიმერები, კენტავრები, მუზარადები, ფარები, ლირა, ქნარი და სხვ.), ფაუნისა და ფლორის (ვარდი, არწივი და სხვ.) ჩართვა, რაც პოლისემანტიკური გააზრების საშუალებას იძლევა, ასევე ორგანულია ქართული პოსტ-სიმბოლისტური ანსამბლისათვის. ემბლემატურობის კულტის გამოვლინებაა ისეთი სახელწოდებანი, როგორცაა „ცისფერი ყანწები“, „ლურჯა ცხენები“, „ქიმერიონი“, „მეოცნებე ნიამორები“ და სხვ. ემბლემატურია გალაკტიონის

1919 წლის კრებულის სათაური, რომელიც თავისი გენეზისით დავალებული უნდა იყოს ან ევროპული ბაროკოს vanitas თემის ნატურმორტებისაგან ან ამ უკანასკნელის გვიანდელი ვარიანტებისაგან (შდრ. ბოდლერის „ამური და თავის ქალა“). ამ სათაურის შესახებ გ.ტაბიძე ასეთ განმარტებას იძლევა: „თავის ქალა – სიმბოლო ჩვენი არსებობისა და საშინელი მდგომარეობის. ყვეილები – სიმბოლო არტიტული გრძობებისა მშვენიერებისადმი. ეს ყვეილები მე მოვათავსე არა პრიუდონის ვაზაში, არამედ თავის ქალაში“ (20, 474).

ემბლმატიკაა შემდეგი იკონოგრაფიული კონსტრუქცია: „ცაცხვები დგანან შენს საფლავთან, ვით კენტავრები“ („მგლოვიარე სერაფიმები“). კენტავრები ბაროკოს ემბლემათა რეპერტუარში ერთ-ერთი გავრცელებული მითოლოგიური სახეა. შდრ. აგრეთვე ცხენთა შეჯიბრებაზე მქროლავი ლურჯა ცხენები, „სილავარდის...“ „და გრიგალივით გამაქანებენ ლურჯა ცხენები“ და ბაროკოს ემბლმატიკის დიოსკურის ეტილი.

ემბლმატიკა თავისი შემადგენლობითაც და პოლისემანტიზმითაც „ჯვარი, ლომი და კურო / ფარშაევანგების არის“ („მარმარილო“), რომელშიც შეუღლებულია ქრისტიანული და წარმართული ელემენტები. ამავე ლექსში „ჯვართან მისული სურო – / მარტოობაა ქნარის“ ენათესავენ ბაროკოს ნატურმორტების ერთ-ერთი მთავარი მოტივის – „ვანიტას“ – გამოსახულებას, რომლის პოლისემანტიური მეტაფორულობა ემპირიული სინამდვილისაგან გაღწევისა და სინამდვილის სიმბოლური წვდომის მიზანს ემსახურება. ემბლმატიკურ მოტივებს ემყარება ეს ტაეპები:

სადაც ახლა ვაზია და გვიანი მტევნები,
იქ უკვდავი მაგიის მარმარილო იქნება.

ემბლმატიკასთან ანალოგიას პოულობს გალაკტიონის ლექსის სანთლის მოტივი:

და დროშასავით მე მიმაჭვს მაღლა
სანთელი... შენი სული, სანთელი.

შანდლისა და სანთლის მოტივი, მაგიდა ალემბიკებით, ალქიმური ხელსაწყოებით, ობობის ქსელითა და სატანას მიმსგავსებული გიოტეთი („ყველა შანდალში ჩაქრა სანთელი“) ბაროკოს მოტივთა რემინისცენციებს აღძრავს. ბაროკოს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში და გალაკტიონის ლირიკაში (უფრო ფართოდ — პოსტ-სიმბოლისტურ პოეზიაში) სარკის მოტივის შედარებითი ანალიზი განსაკუთრებით საინტერესო შედეგებს გვპირდება.

ნოვალისის ცისფერი ყვავილის ვარიაცია „თეთრო ყვავილო უცხო მდელოსი...“ („როცა გარშემო...“) სიმბოლურ-ემბლემატურია, თუმცა ასეთი ყვავილი არ ჩანს ბაროკოს ემბლემათურტურში. „ღრუბლებიოქროს ამურებით“ ბაროკოს ფერწერის (მათ შორის — პალაცო პიტტის ქერის მოხატულობის) იკონოგრაფიულ მოტივს იმეორებს.

ბაროკოს მსგავსად, გალაკტიონი იყენებს ისეთ ემბლემატურ ფორმებსაც, რომლებიც ზემოდამოწმებული მაგალითებისაგან განსხვავებით, მეტ-ნაკლებად ერთნიშნად მოიაზრება. ასე, XVII საუკუნის ემბლემა — ღრუბლებიდან გამოწვდილი ხელი ადვილად „იკითხება“ როგორც განგების ალეგორია. ასევე არაა ძნელი შემდეგი გამოსახულების ახსნა: „რომ უიმედოდ მივქროდი ღამით / გატეხილ შუბით და მუზარადით“ („მაგრამ მე რა ვქნა“).

არაა შემთხვევითი, რომ გალაკტიონის პოეტურ საზომთა რეპერტუარი უპირატესად ქართული ბაროკო-როკოკოს ხანის პოეზიაში პოულობს ანალოგიას.

გ.ტაბიძის მრავალი ლექსისათვის ეგზომ ნიშანდობლივი მოულოდნელობის ეფექტი, რომლის მიღწევას ემსახურება ალოგიკური შედარება, გართულებული მეტაფორიზმი ენათესავება ბაროკოს (მეტადრე — მეტაფიზიკოს პოეტთა და გონგორასა და მარინოს) პოეზიის მოულოდნელობის თეზისს — „გაოცება პოეტის ამოცანაა... ვისაც გაოცება არ ძალუძს, უმჯობესია სხვა საქმეს მოჰკიდოს ხელი“ (მარინო). აქვე გავიხსენოთ გალაკტიონის სიტყვები კ.ჭიჭინაძის ლექსების გამო: „ეს წიგნი არის სიახლე, მაგრამ არ არის მოულოდნელობა“.

ზემოთ უკვე ვახსენეთ, რომ გალაკტიონის ლირიკული „მე“ სხვადასხვა ნიღბის სახით გვევლინება და ნაკლებად ქმნის რომან-

ტიკოსებისათვის დამახასიათებელ „ლირიკულ დღიურს“. ამ ნიშნითაც იგი არაიშვიათად ახლოსაა ბაროკოსთან, უფრო ვიწრო ბესიკთან („სვედი სბაღს...“), ვიდრე რომანტიზმთან. გვეხსენება რომ „ბაროკო არაა რომანტიზმის იდენტური მოვლენა... ბაროკო ქეშმარიტებას ნიღაბსა და ორნამენტში ეძებს; რომანტიზმი ბრძოლას უცხადებს ყოველგვარ ნიღაბს; ბაროკო ამკობს მას, რასაც რომანტიზმი აშიშვლებს. ბაროკოს „მე“ არის ინტიმურობა სხვების დასანახად; რომანტიზმის „მე“ – მარტოობის საიდუმლოებაა. ბაროკო ცდილობს ყოფიერება მოჩვენებითობად აქციოს, ხოლო რომანტიზმი გარემოდან არსისაკენ მიეშურება. ბაროკო თავის თავს თეატრის საშუალებით გამოხატავს, ხოლო რომანტიზმი – გულწრფელი საუბრის გზით” (J.Rousset, 68, 120). „შეუძღვრე ლუციფერს ჩემს გულში...“ ნიღაბია და არა გულწრფელი საუბარი. სიტყვა „ნიღბის“ სიხშირე არაა შემთხვევითი: „მე ვიხდი ნიღაბს, მომგვარეთ რაში!“

რასაკვირველია, არ უნდა მოველოდეთ შინაარსობრივ და „იდეურ“ თანხვედრას XX საუკუნისა და ბაროკოს პოეტთა შორის. ეს მრავალი ნიშნით მსგავსი სისტემები განსხვავებულ შინაარს ემსახურებიან. შინაარსობრივი სხვაობის მიუხედავად, არ შეიძლება არ გავაცნობიეროთ ფორმათა ანალოგია, არ გამოვიტანოთ სათანადო დასკვნა იმ ფაქტიდან, რომ რუსთველური „წამწამთა ქოხი“ და არაერთი სხვა სახე გალაკტიონის ლირიკაში რუსთველიდან და რუსთველის ხაზიდან მოდის. გრ.რობაქიძის დებულება, რომ ექსპრესიონისტების სიტყვა „მეჩვიდმეტე საუკუნის ბაროკოს კონვულსიაა“ და გალაკტიონის ლექსების მთელ წყობაში ექსპრესიითა და დინამიზმით აღსაგვ ეესტები და მოძრაობები და ნიაღვრისა და ნიაგარების, გრიგალებისა და სამუშების, ექსტაზისა და ქროლვის მოტივები გარკვეული დასკვნებისაკენ გვიბიძგებენ.

გალაკტიონის პოეზიის არაერთი არსებითი ნიშან-თვისება და ამ უკანასკნელთა განმსაზღვრელი ძირითადი ტრადიციები განსაკუთრებით ცხადად ვლინდება არა მხოლოდ მსგავს, არამედ მკვეთრად განსხვავებულ პოეტებთან შედარებისას. ამ თვალსაზრისით გამართლებული იქნება მისი შედარება XX საუკუნის ასევე დიდ პოეტთან – თომას ელიოტთან. ისინი პოსტ-სიმბოლიზმის ორი საპირისპირო დინების წარმომადგენლები არიან. გალაკტიონი – „სერიოზულ-ესთეტიკურის“, ელიოტი („უნაყოფო მიწის“ პერიოდის) „სასაუბრო-ირონიულის“. თუ პირველი „ბოროტების ყვავილებიდან“ უპირატესად „იდეალის“ ციკლთან, „საღამოს ჰარმონიის“ მსგავს ლექსებთან ამჟღავნებს სიახლოვეს, მეორისათვის უფრო მიმზიდველია „სპლინის“ ურბანისტული და „რეალისტური“ ლექსები მათი გაუბედურებული მოხუცებით, მათხოვრებით, იაფფასიანი მეძავეებითა და დაღვრემილი უბნებით.

მართალია, გალაკტიონი ქალაქსა თუ სამშობლოში თავს ზოგჯერ ისე გრძნობს, როგორც ჰამლეტი დანიაში, მაგრამ ამასთანავე მისი ქალაქი და სამშობლო ლამაზია და მომხიბლავი: „ქალაქზე ნელმა აღმა იფეთქა...“ ელიოტის ქალაქი ზოლას პარიზს მოგვაგონებს: „დილა თავის თავს ამჟავებელი ღუდის გულისამრევი სუნით შეგვახსენებს“. ელიოტისათვის ისევე უცხოა „არტიტული ყვავილების“ გაჩირალდნებული თეატრალური ლოყები, შუბლთან ეფექტურად მთრთოლავი ხელები და საერთოდ – ესთეტიური გარემო, როგორც გალაკტიონის სამყაროში ძნელად წარმოსადგენია „უნაყოფო მიწის“ ძირმაგარიანი მოხელები, დაღვრემილი გარეუბნები და ისეთი ინტერიერები, სადაც მოკმედებენ არა „მენადები-გედები“ და „ქალნი მომიმოზენი“, არამედ „ქორიკნები“ და „ფუჟუ ადამიანები“.

ელიოტისაგან განსხვავებით, გალაკტიონი არ განეკუთვნება „ირონიულ-სასაუბრო“ ხაზს. ამას ისიც ცხადყოფს, რომ მას ლაფორგთან ცოტა რამ აკავშირებს, ყოველ შემთხვევაში – არა ირონია, ამაღლებულისა და დაბალის, „სამი სტილის“, პოეტური

ენისა და დღიური პროზის აღრევის პრინციპი, ანუ არა ის საწყისები, რომელთა გამო ბევრი ხელოვნარად მიიჩნევს ლაფორგის დანახვას სიმბოლისტურ ტრადიციში. გ.ტაბიძის „დაღუპული მამა“ ვერლენია, თ.ელიოტისა – ლაფორგი. „ლაფორგი პირველი იყო, - წერს ელიოტი, - ვისგანაც მეტყველებას დავეუფლე და ვინც ჩემი შესაძლებლობების პოვნაში დამეხმარა“. საქართველოში ლაფორგი დიდი სიმბოლისტებისა და უახლესი ლიტერატურული მოვლენების ჩრდილში აღმოჩნდა. ვალ.გაფრინდაშვილი აღნიშნავდა: ლაფორგი ჩვენში თითქმის უცნობიაო.

ელიოტი განასხვავებს ორგვარ ხელოვნებას: რომანტიკულსა და კლასიკურს: „მიმაჩნია, რომ სხვაობა კლასიციზმსა და რომანტიზმს შორის არის სხვაობა მთლიანობასა და ფრაგმენტულობას, სიმწიფესა და უმწიფარობას, წესრიგსა და ქაოსს შორის“. მისთვის „კლასიკური“ რელიგიისა და ტრადიციული ინსტიტუტებისადმი ერთგულებაა, ხოლო რომანტიზმი – ლიბერალიზმია, ანუ ნაყოფია „ათეისტური ჰუმანიზმისა“. ასევე უცხოა „ათეისტური ჰუმანიზმი“ გ.ტაბიძისათვის. ელიოტის მსგავსად იგიც ტრადიციონალისტია.

გალაკტიონთან სიყვარული არაიშვიათად იდეალურ სფეროშია გატანილი. ელიოტთან წარმოუდგენელია „შორეული მერი“. მისი ქ-ნი პრუფროკი ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი ქალია, რომელსაც ოდნავაც არ გააჩნია პოეტურობის შარავანდედი. ასევე ბ-ნი პრუფროკი არ მოგვაგონებს გალაკტიონის ლირიკული „მე“ს რომელიმე იპოსტასს. აი როგორ ხედავს თავის თავს ბ-ნი პრუფროკი: „არა, მე უფლისწული ჰამლეტი როდი ვარ. ღმერთმა დამიფაროს. თავაზიანი ვარ, ყველას ფიანდაზად ვეგები; არც ეშმაკობა მაკლია, ვარ ფრთხილი და დაკვირვებული, ჭედმაღალიც, ცოტა არ იყოს – შეუგნებელიც, ზოგჯერ ლამის სასაცილო, ხოლო ზოგჯერ – ტაკიმასხარაც“.

გალაკტიონის მთვარე ლამაზია („მაგია მთვარისა“), ხოლო ელიოტის მთვარე ძველ მეძავესა ჰგავს (ლაფორგის სკოლა). გ.ტაბიძესთან ბუნების გამოღვიძება აღტაცების განცდას უკავშირდება, ხოლო ელიოტთან „აპრილი უსასტიკესი თვე არის. ის მკვდარ მიწისგან იასამანს აღმოაცენებს“. შდრ. შესაბამისად

ამ ორი დიდი პოეტის საღამოს სურათი: „საღამო იწვა ხვედრის
ქდაში, ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი“ და „საღამო ისე
იწვა, როგორც ანესთეზირებული პაციენტი მაგიდაზე“.
პოეტიზმი, მისწრაფება რჩეული ლექსიკისაკენ გალაკტიონს
ასევე დიდად განასხვავებს ელიოტისაგან, რომელიც პოეტური
ლექსიკითა და მაღალი ინტონაციით არ იფარგლება და ხშირად
პროზის ლექსიკისაკენ უფრო იხრება.

სხვადასხვაგვარად ვლინდება მათ პოეზიაში მოულოდნელო-
ბის პრინციპიც. ელიოტთან მოულოდნელობა მკვეთრად განსხვა-
ვებული მასალის, ამალელებულისა და ტრივიალურის გაერთიანე-
ბას გულისხმობს. „უნაყოფო მიწისა“ და „ოთხი კვარტეტის“ ავ-
ტორი თავისუფლად მიმართავს თითქოსდა შეუთავსებელ სტი-
ლურ სისტემათა ელემენტებს, ერთად იყენებს ნატურალისტურ
დეტალებს, სასაუბრო ენის ფრაზებსა და ინტონაციას და ამასთანა-
ვე – მითოლოგიზმებს, ბიბლიიდან თუ დანტეს პოემიდან მოხ-
მობილ ციტატებს. ელექტროშოკივით აფხიზლებს მკითხველს
„სინთეტიკური ოდეკოლონი“, რომელიც მოულოდნელად ჩნდება
შექსპირის ტრაგედიიდან კლეოპატრას სიმდიდრისა და ფუფუნე-
ბის აღწერისადმი მიძღვნილი და თითქმის უცვლელად გამომღე-
ბული მაღალფარდოვანი ტაეპების კონტექსტში. „უნაყოფო
მიწის“ თანამედროვე აბაზანის ოთახში მოულოდნელად ტირეზი-
უსი გვევლინება. გალაკტიონი, ასე ვთქვათ, „საშუალო“ ან „მაღა-
ლი“ სტილით სარგებლობს და „დაბალი სტილი“, მეტადრე –
„სამი სტილის“ აღრევის ელიოტისეული პრინციპი მის ლირიკაში
სანთლითაა საქმზნელი.

ელიოტი უფრო თანამიმდევრულად და მიზანდასახულად მი-
მართავს მითს, უფრო მეტად ეყრდნობა მითის კანონოკურ შინა-
არსს, მითის საშუალებით მუდმივ პარალელს ავლებს წარსულსა
და თანამედროვეობას შორის და ამ გზით „ფორმასა და აზრს
ანიჭებს უაზრობისა და ქაოსის იმ სანახაობას, რასაც თანამედ-
როვე ისტორია ჰქვია“.

გ.ტაბიძის მსოფლგანცდა არ ემყარება რაიმე მწყობრ რელი-
გიურ თუ ფილოსოფიურ სისტემას. ელიოტის მრწამსი რელიგიი-
თა და იდეალისტური ფილოსოფიით (ბრედლი, ჰიუმი, ბაბიტი)

საზრდოობს. გ.ტაბიძე ნაკლებად ენდობა თეორიებს, ხოლო ღმერთისადმი დამოკიდებულების საკითხს თავისთვის იტოვებს. „არტიტული ყვეილები“ სამყაროში გრაალის მოტივი რითადად ვაგნერიდან და პოეზიიდან შემოდის, ელიოტი ამოვე მოტივს უოტსონის ინტერპრეტაციით („რიტუალიდან სარაინლო რომანამდე“) ლებულობს. გალაკტიონის ფერთა შერჩევა ხშირად იმპრესიონისტული ხედვის კანონებით განისაზღვრება; ელიოტისა — ქრისტიანული სიმბოლიკითა და კუბისტების გრაფიკის ანალოგიით.

არის არაერთი საერთოც XX საუკუნის ამ ორ დიდ პოეტს შორის. ეს საერთო უპირველესად ენისადმი დამოკიდებულებასა და მათი პოეტური სტილის განვითარებაში ვლინდება. ორივეს სტილი ბაროკალური სიუხვისაგან განტვირთვისა და სისადავის მოპოვების გზით განვითარდა. თანაც, ორივესთან ეს გადასვლა ნახტომისებურად მოხდა.

არა მხოლოდ „ოთხ კვარტეტს“, არამედ გვიანდელი გალაკტიონის მრავალ ქმნილებასაც შეესაბამება ელიოტის მიერ იდეალად დასახული პოეზიის განსაზღვრება — „ისეთი პოეზიის შექმნა, რომელიც თავისი არსითპოეტური იქნება ყოველგვარი გარეგნული პოეტურობის გარეშე, ბოლომდე გაძრკვილი და იმდენად გამჭვირვალე, რომ კითხვისას ყურადღებას იქცევდნენ არა სიტყვები, არამედ ის, რასაც გამოხატავენ. ამგვარ მიზანს — მუსიკის მიღმა გაღწევას ისახავდა მიზნად ბეთხოვენი თავის გვიანდელ ნაწარმოებებში“.

დანტე დიდი შემოქმედია, რომლის მიღმა დიდი ფილოსოფოსი დგას; შექსპირი დიდი შემოქმედია, რომლის მიღმა დიდი ფილოსოფია არ დგას, ხოლო უფრო დიდ ფილოსოფიას რომ დამყარებოდა, მისი შემოქმედება ასეთი დიადი არ იქნებოდა. ელიოტის ამ სიტყვების ანალოგიურად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მისი დიდი თანამედროვესაგან განსხვავებით, გ.ტაბიძეს არ დასჭირებია რაიმე ფილოსოფიური სისტემა დიდი პოეტური ხელოვნების შესაქმნელად.

XX საუკუნის დიდ ინგლისურენოვან პოეტთა შორის გალაკტიონი გარკვეული ტიპოლოგიური ნიშნებით ახლოსაა აგრეთვე

გენეტიკურად ლექსის ფრანგულ მოდელთან დაკავშირებულ და აგრეთვე „სერიოზულ-ესთეტიკური“ ხაზის წარმომადგენელთან — უოლეს სტივენსთან. ასეა თუ ისე, მხოლოდ 1915-27 წლების გალაკტიონის ლირიკაც კმარა ანგლო-ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკაში იმ მთავარი აზრის სიმცდარის დასამტკიცებლად, თითქოს XX საუკუნის პოეზიაში ყოველივე ნოვატორული უპირველესად „სასაუბრო-ირონიულ“ ხაზს უკავშირდება, თუმცა არც ეს უკანასკნელია სრულიად უცხო გვიანდელი გალაკტიონისათვის.

ელიოტის, გალაკტიონის (და უფრო ფართოდ — XX საუკუნის ხელოვნების მრავალი გამოვლინების, ფელინის კინოხელოვნების ჩათვლით) არაერთი ტიპოლოგიური თანხვედრა ბაროკოსთან ერთგვაროვანი როდია. ელიოტი უფრო ახლოსაა მანიერიზმთან და ადრინდელ ბაროკოსთან, მეტაფიზიკურ სკოლასთან, გალაკტიონი — გვიანდელ ბაროკოსთან და ზოგჯერ — ამ უკანასკნელის დასკვნით ფაზასთან, როკოკოსთან.

III

გ.ტაბიძის მესამე პერიოდის ლირიკა

გალაკტიონ ტაბიძის მესამე პერიოდის ლირიკა გაცილებით უფრო ნაკლებად არის შესწავლილი, ვიდრე 1915-27 წლების შემოქმედება. ასეთი ვითარება მრავალი მიზეზით აიხსნება. ბუნებრივია, რომ მკვლევრისათვის უფრო მიმზიდველია შედეგებითა და სხვადასხვა სტილით მდიდარი ის დინამიკური პერიოდი, რომელიც ქართული ლექსის თვისებრივ განახლებასთან არის დაკავშირებული, ვიდრე 1928-58 წლების პოეზია, რომელიც კომუნისტური რეჟიმის კარნახით შექმნილი ნაწარმოებების სიმრავლით გამოირჩევა. გარდა ამისა, როგორც ტექსტოლოგიურ ძიებათა შედეგად გაირკვა, მესამე პერიოდში დაწერილ თავის მრავალ მუსანიშნავ ლექსს („ვარდები“, „გამონაკლისი“, „დაფნა“ და სხვ.) გამოკვეყნებისას გ.ტაბიძე ხშირად 10-იანი ან 20-იანი წლების დამ-

დღემთ ათარილებდა; ასევე დარჩა ეს ქრონოლოგია პოეტის თხზულებათა დღემდე არსებულ გამოცემებში. ყოველივე ეს მკითხველს, ბუნებრივია, ნაკლულ წარმოდგენას უქმნის ამ ხანის ლირიკაზე, რომელიც მხოლოდ „ნიკორწმინდით“ და კიდევ რამოდენიმე შედევრით არ ამოიწურება. არის კიდევ ერთი მიზეზი. ქართული პოეზიის ტრადიცია უფრო მდიდარია არა სადა სტილის „კლასიციკური“, არამედ „მანიერისტული“, ანუ რთული სტილის ესთეტიკური ფორმაციებით. ამის გამო დიადი და კარგი პოეზია უპირატესად ასოცირებულია ქარბად გამოვლენილ მხატვრულობასთან. ამ სტერეოტიპის დარღვევას დიდად უწყობს ხელს გალაკტიონის მესამე პერიოდის შემოქმედება.

გ.ტაბიძის 1928-58 წლების ლირიკას უაღრესად თავისებური იერსახე აქვს, რასაც გარკვეულწილად ის ფაქტორი განაპირობებს, რომ მასში აღარ პოულობს შემდგომ განვითარებას მოდერნისტული პროცესები და მეორე პერიოდიდან არსებითად მხოლოდ არამოდერნისტული სტილური ხაზი და ცალკეული წმინდა ფორმალური მონაპოვარია შენარჩუნებული; აღარ იჩენს თავს მოდერნიზმის ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორცაა სტილის „ფუგისებური“ სირთულე, ექსპერიმენტული ძიებები, ფორმის სიახლე, „ახალი ტრადიციის“ (პ.როზენბერგი) დამკვიდრებისაკენ მისწრაფება, კულტურული აპოკალიფსისა და რღვევის მოტივები და უარის თქმა „რეალიზმსა“ და ტრადიციულ ქანრებზე.

1. გალაკტიონის ორი „მე“: შემოქმედის ტრაგედია.

1928-58 წლების შემოქმედების ერთ-ერთი თვალსაჩინო თავისებურებაა ის, რომ მასში პოეტი ორი მკვეთრად განსხვავებული იპოსტასით გვევლინება, რომელთაგან ერთი პოლიტიკური დაკვეთისა და კონიუნქტურის ზეგავლენით მოქმედებს და თან პათეტიკურად ნიღბავს ამ იძულების მომენტს. პოეტის ეს იძულებითი როლი ერთგვარი მიკრომოდელია მთელი ქვეყნის, ერის, სოციუმის ისტორიული მდგომარეობისა. ორი „მე“, ერთი — ლენინის

ორდენოსანი საბჭოთა პოეტის, კომუნისტური სააგტიაციო ლექსების ავტორის და მეორე – მისთვის უცხო და მიუღებელ გარემოში მცხოვრები შემოქმედისა დიდად განსაზღვრავს გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის მესამე პერიოდის ხასიათს.

ორი „მე“-ს არსებობა, უპირატესობის მოსაპოვებლად გაძღვნილი დრამატული ბრძოლა შემოქმედსა და კომუნისტური სისტემის მეხოტბე „მე“-ს შორის გალაკტიონს სავსებით გაცნობიერებული ჰქონდა. ღრმად შენიღბულმა კრიტიკულმა დამოკიდებულებამ არსებული პოლიტიკური და კულტურული ვითარებისადმი, თავისი გაორებული მდგომარეობის მუდმივმა გაცნობიერებამ იხსნა გვიანდელი გალაკტიონი შემოქმედებითი მარტისაგან. 1948 წლის 2 ნოემბერს პოეტი აკეთებს ჩანაწერს შემოქმედებითი კომპრომისის ტრაგიკული შედეგების შესახებ:

„რა დიდი ამბავია თავისთავის წინააღმდეგ წახვიდე და ისიც მხოლოდ ერთხელ. . . განა ჩემი მომავალი ჩემს ხელში არ არის? განა ხვალვე არ შევუდგები ჩემს სწორი გზით სიარულს, იმ გზით, რომელიც მიყვარს, ვაღმერთებ. . . მაგრამ ხელოვანს იმედი არ გაუმართლდა. იგი ერთხელ მოსწყვეტეს რა კერას, წაიყვანეს თავისი გზით, გაცილებით უფრო იოლით და სასიამოვნოთი, იაფი ტამისცემის გზით, იაფი ყვავილებით, იაფი რეკლამით, და როდესაც ხელოვანმა მოისურვა თავის წინანდელ გზას დაბრუნებოდა, იგი ვეღარ იპოვა, დაჰკარგა რა სწორი გეზი. . . და აქ იწყება მისი ტრაგედია. დაცარიელებული სულით ბრუნდება დიდი ხნის შემდეგ თავის ლაბორატორიაში და იქ ანონიმური ბარათი ხვდება ლექსად დაწერილი:

კაცს საწუთრო როგორ აბნევს, იძლეოდი დიდ იმედებს.
ეგონათ, რომ ბედი დაფნებს მხოლოდ შენთვის გაიმეტებს.
ურემს დიდი სიმწრის ალით მიათრევდა გზად ყვარა,
მაინც განვლე იმ ჭრილით საუკუნის ნახევარი.
ნდობა გქონდა მეტისმეტი და გზას გაგვიანკარებდით,
არ გამართლდა ის იმედი, ჩვენ რომ შენზე ვამყარებდით!
დიდის ჭრილით, მაგრამ მაინც მიდიოდა ურემი. ბოლოს იგი

გადაბრუნდა. ურემი გადაბრუნდა და გზაც მერე გამოჩნდა: ნამდვილი ხელოვანის გზა. მაგრამ... რა ახლოა და როგორ შორსაა იგი... ხელოვანი უკვე ქალარაშერეული კაცია! ექვ, საბოლოოდ გადაბრუნდა!” (20, 57).

იმავე ღამეს გ.ტაბიძე წერს შეშფოთებით აღსავსე ლექსს „ჩემი პოეზიის ინტეგრალები“ ასეთი მინაწერით: „1948 წ. 2 ნოემბერ. ღამე“. მასში იგი ანგარიშობს თავის სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლის 40 წლისთავის „ინტეგრალებს“ – რამდენი ათასი დღისა და საათისაგან შესდგება 40 წელი და ბოლოს დაასკვნის:

სტრიქონებმა კი მიაღწიეს სულ სამას ათასს.
მე ვითვლი სიტყვებს სამ მილიონს, უზრალოს,
სადარს, ნათქვამს იქ, სადაც
ართქმა სჯობდა და სულ ძალით ვიჭერდი ხათას.
და როს ვფიქრობდი: რას ვეძებდი, ვინ დამაძალა, –
ადამიანმა, ინტეგრალის შემეგრძნო ძალა,
არ დამაცალა,
უკანასკნელი ეს საათი ამომაცალა!

დასახელებულია მიზეზი ხელოვანის ტრაგედიისა: „სადაც ართქმა სჯობდა და სულ ძალით ვიჭერდი ხათას“. „ამოცლილი საათი“ ალეგორიაა იმ დაკარგული დროისა, რომელიც საჭიროა პოეზიის ინტეგრალების ამოსაცნობად.

მართალია, პოეტის ქეშმარიტი „მე“ შედეგებს ქმნიდა, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ორთაბრძოლა ორ „მე“-ს შორის ყოველთვის უკომპრომისო იყო. „შინაგანი მეორე „მე“ იყო მშვიდი და ნათელი“ – წერს გალაკტიონი 1932 წლის 12 დეკემბერს გაზეთ „წითელარმიელში“ გამოქვეყნებული თავისი ლექსის გამო (20, 328). მაგრამ ეს უფრო თვითდამშვიდებაა.

პოეტის შინაგანი „მე“ არ უნდა ყოფილიყო მშვიდი და ნათელი იმ დღეს, როცა დაბეჭდილი იხილა თავისი ლექსი „იდეა“, რომელიც მაიაკოვსკის Революционный держите шаг-ის კვალს მიჰყვება:

რწმენით იარ, რწმენით იარ!
მტკიცე გქონდეს ბიჯი!
ყოველ ნიჭზე ძლიერია
ქვეყნის დაცვის ნიჭი! .
გუშაგის ხმას: — თქვენ ვის ეძებთ?
ეუპასუხე: — ლენინს!

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ 1928 წლიდან გალაკტიონს „არ შეუცვლია თავისი ხაზი“ (16, 194). არა, არათუ შეცვალა, არამედ გარკვეულწილად გაამრულა კიდევ თავისი ხაზი და გეზი. პოეტის მესამე პერიოდის ლირიკის თავისებურებას განაპირობებს არა მხოლოდ წმინდა შემოქმედებითი ევოლუცია, არამედ საკუთარი „ხაზის“ წინააღმდეგ იძულებითი წასვლაც.

მართალია, 1928-დან 1958-მდე პოეტს შექმნილი აქვს „ოცზე მეტი შედევრი და მრავალი ჩინებული ლექსი“ (16, 77), მაგრამ ეს მაჩვენებელი მხოლოდ ხარისხობრივად აღემატება, ხოლო რიყ-ხვობრივად შეუდარებლად ჩამოუვარდება „მათთვის“ დაწერილი ლექსების რაოდენობას. აქვე უნდა ითქვას, რომ პოემები, მათ შორის — „მშვიდობის წიგნი“, „საუბარი ლირიკის შესახებ“, მათში გაფანტული ცალკეული ბრწყინვალე ნაწილების მიუხედავად, კომუნისტური იდეოლოგიის ნორმებზეა მორგებული.

რაოდენობრივად მაღალი შემქმედებითი ნიმუშებით მესამე პერიოდი ვერ შეედრება წინამორბედ პერიოდს და ეს აიხსნება კომპრომისით, ქეშმარიტი საბჭოთა პოეტის როლის თამაშით. გ.ტაბიძის იმ დროის ლირიკისათვის დამახასიათებელია არა „უკანასკნელი მატარებელი“, „ვარდები“ ან ასეთი სტრიქონები — „რამასზე გულდამწვვები, / მეტეხო და დიღმის ველო, / მიდიოდე და ფიქრობდე, / ეს არაა საქართველო“, არამედ — „რევოლუციური საქართველო“ და ასეთი იდეოლოგიური სტერეოტიპები — „ეს მისთვის, რომ ჩვენ სტალინი / მუდამ წინსვლას გვიჭადაგებს“. მოწმენი ვართ პოლიტიკური ვითარებით გაპირობებული ისეთი მოვლენისა, როდესაც ამა თუ იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ნაწარმოები სრულიადაც არ არის ყველაზე მნიშვნელოვანი ესთეტიკური ღირსების თვალსაზრისით.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ 30-იანი წლების დამდე-
გიდან ქართული ლიტერატურის პროცესებმა დაკარგეს დინამიუ-
რობა და სინქრონული კავშირი ევროპული კულტურის მთლიან
კონტექსტთან. გალაკტიონმა ასეთ ვითარებაშიც შეძლო საგ-
რძობლად გაეაფართოვებინა მისთვის საგულისხმო კულტურუ-
ლი შრეებისა და ტრადიციების სფერო. ამ პერიოდში იძენს მის-
თვის განსაკუთრებულ და ახალ მნიშვნელობას ანტიკურობა, სა-
ქართველოს ისტორიული და კულტურული წარსული, პირველა-
დი, ანუ სადა სტილის შემოქმედნი და ესთეტიკური ფორმაციები.
მაგრამ სინქრონული კავშირის გაწყვეტამ ზოგადევროპულ პრო-
ცესებთან, კომუნისტური სივრცის მიერ თავის ირგვლივ „ჩინური
გალაუნის“ აგებამ დალი დაასვა ლიტერატურულ პროცესებს და
მთლიანად გაწყვიტა მოდერნისტულ სტილთა და საერთოდ შე-
მოქმედებითი პროცესების ბუნებრივი განვითარება.

პოეტის სააგიტაციო ლექსები, რომლებშიც საბჭოთა სინამ-
დვილის, კომუნისტური პარტიისა და „საბჭოთა ხალხის“ ქება-
დიდება ისმის, კომპრომისისა და კონიუნქტურის შედეგია და არა
გულწრფელი რწმენისა და შთაგონების. გალაკტიონი შესანიშნა-
ვად ერკვეოდა ოფიციალური იდეოლოგიის არსსა და მიზნებში.
თავის ერთ-ერთ ჩანაწერში აღნიშნავს, რომ 1948 წელს კომპარ-
ტიის იდეოლოგის — ჟდანოვის მიერ დაწყებული იერიში უცხო-
ეთის წინაშე ქედის მოხრის წინააღმდეგ იყო მზადება „შემდგომი
აქტებისათვის“. მართლაც, ჟდანოვის მოხსენებას მოჰყვა მწერალ-
თა ახალი დევნა-შევიწროება. მოსწავლის წერილობით შეკითხვას
XX საუკუნის მწერალთა შორის არსებულ განსხვავებათა შესახებ
გალაკტიონი კომუნისტური იდეოლოგიის შესაბამისად პასუხობს
და ამ კონიუნქტურის გამო თავის დღიურში ასეთ ჩანაწერს აკე-
თებს: „ცხოვრებაც და კრიტიკაც ისეა მოწყობილი როგორც
არის და არა ისე, როგორც უნდა იყოს“. 1934 წლის დღიურში
ლაპარაკია „დეენის მანიაზე“: „მეგონა ვიღაც შინჯავს ჩემს
ოთახს“. 1937 წლის დღიურში ჩნდება იმ დროის ხასიათის ამსახ-
ველი გამოთქმა: „საექვო პიროვნებაა“. 1932 წლის 20 ნოემბრის
დღიურში ვკითხულობთ: „ეს ფუსფუსი პატარ-პატარა ხალხის
ჩემთვის სრულიად გაუგებარია. რა გამწარებით ებრძვიან ცხოვ-

რებას და ერთმანეთს. არავითარი სერიოზული. ჩუმჩუმად ხითხითად და არა გულიანი ხარხარი (გაიცინე, საცოდაო, ადამიანურად) მაგრამ ვერავის ვერ გაამტყუნებ. მე კარგად, კარგად ვიცი მიზეზები და სათავე ყველაფრისა”.

ექვსგარეშეა, რომ კომუნისტური ინტელიგენციის მხრიდან ხელისუფლებისადმი გუნდრუკის კმევის ვითარებაში ჩატარებულმა დიდმა წითელმა ტერორმა, რომელმაც მილიონობით უდანაშაულო ადამიანთა შორის პოეტის მრავალი ახლობელი იმსხვერპლა და მათ შორის მეუღლე — ოლია ოკუჯავა, კიდევ უფრო განამტკიცა გალაკტიონის „რიდი“ კომუნისტური სისტემის წინაშე ტრაგიზმი და ტრაგედისათვის ნიშანდოლივი პარადოქსულობაც გვიანდელი გალაკტიონისა იმაში მდგომარეობს, რომ ცხოვრება და მოღვაწეობა მოუხდა ისეთ ქვეყანასა და დროს, სადაც და როცა დუმილიც დანაშაულად ითვლებოდა. არ შეეძლო პოლ ვალენრივით ორი ან სამი ათეული წლის მანძილზე შემოქმედებითი ანტირაქტი გამოეცხადებინა.

ოფიციალურ ლექსებში გალაკტიონის ბელ კანტო შემოქმედებითი ინერციის გამო თუ გაიქლერებს. როგორც წესი, ფალცეტი ისმის:

შეუდარებელ წლებს გადაარჩება — მზე,
საბჭოური კონსტიტუცია!
სოციალისტურ მზის გამარჯვება!

აბა ჰე, აბა ჰე!
აბა მივცეთ მხარი მხარს. . .
ჰარიჰა, ჰარიჰა. . .
ვინ ნახავს რამე დარს,
ახალ საქართველოს დარს,
მეხი მეხს, ჰარი ჰარს!
ჩვენ კი მივცეთ მხარი მხარს!

მასობრივი საბჭოური პოეზიის სტილისტიკის იმიტირება „ხალხურობის“ თამაში, კომუნისტური ლოზუნგების კლიშეები

— ასეთი ნიშან-თვისებით ხასიათდება უმეტესწილად ის ლექსე-
ბი, რომელთაც გალაკტიონი კომუნისტური პარტიის მიერ
ლიტერატურის წინაშე დასახულ თემებზე ქმნის. ტიპურად უნდა
მივიჩნიოთ ამგვარი „პოეზია“:

ჩვენ არ გვინდა სხვისი რბევა,
ჩვენ არ გვინდა ომი,
მაგრამ კაპიტალისტების
არ ისვენებს ტომი. . .
მზად ვართ, როგორც კი გვიბრძანებს
შტაბი, პოლიტკომი,
ვაგრძნობინოთ პუანკარეს,
როგორც უნდა ომი.

გალაკტიონი ნათლად აგრძნობინებდა მკითხველს, რომ ორ-
გვარ ლექსებს ქმნიდა — ნამდვილ პოეზიას და იმ პროდუქციას,
რასაც პოლოტიკური რეჟიმი მოითხოვდა. „განსაცვიფრებლად
მოახერხა განეცალკეებინა „სადღეისო“ [ხელისუფლებისათვის
განკუთვნილი — ირ.კ.] ლექსები მარადისობისათვის განკუთვნი-
ლი სტრიქონებისაგან და ამასთანავე არასოდეს ყვავილებით არ
შეუმკია გილიოტინა” (1, 48). ცდილობდა ფორმის ამოცანები სა-
ეჭაპერიმენტო მასალად გამოეყენებინა პოლიტიკური რეჟიმის
საამებლად დაწერილი ლექსები. მათი უმრავლესობა იშვიათად
აღმატება კარგი პოლიტიკური პლაკატის დონეს, თუმცა ზოგ-
ჯერ მათშიც არის საცნაური პოეტიკური ძიებები, მიგნებები და
უქმად დახარჯული ჩინებული სტრიქონები. ამასთანავე იმავე ხა-
ნებში შექმნილი აქვს მრავალი ისეთი არაპოლიტიკური ლექსიც,
რომელთა დაბალ დონეს უფრო რთული ახსნა აქვს.

გარდა იმისა, რომ საბჭოთა კავშირის დახშულ პოლიტიკურ
სივრცეში საზოგადოების მხრიდან დაკნინდა მომთხოვნელობა შე-
მოქმედისაგან, ამასთანავე გალაკტიონი საარსებო სახსრებით
მთლიანად ჰონორარებზე იყო დამოკიდებული და ამიტომ თა-
ვისთვის კი არ იტოვებდა მთელ „ლაბორატორიულ მასალას“ თუ
აპრიორულად უვარგის ლექსებს, არამედ ჟურნალ-გაზეთებში აქ-

ვეყნებდა და შემდეგ თავის კრებულებშიც შექონდა.

პოეტის ნამდვილი სულიერი მდგომარეობა ვლინდება არა მხოლოდ თეტიკურ სააგიტაციო ლირიკაში, არამედ ძველი თარიღებითა და მოქვეყნებულ ლექსებში, და ისეთებში, რომლებიც გამოსაქვეყნებლად არ იყო გამიზნული: „თუმც ცოცხალ ვარ, / არა მგერა, რომ სული მედგას. / ჩემი ცოდვა მას, / ვინც მოიხმო ასეთი მტერი, / ბედითი მტერი: / სიკვდილის ნატვრა!“ რუსეთის კომუნისტური იმპერიის მეხოტბე „პოეტ-ტრიბუნის“, „საქართველოს სახალხო პოეტის“ დრამაა მოცემული ლექსში „არ გეგონა“:

არ გეგონა, არ ელოდი
და აი მოხდა:
არ მოხერხდა წყლისაგან
ღვინის გამოხდა! . . .
მაშინ როგორ დავარწმუნო
მე თავის თავი,
რომ ეს თეთრი კი არ არის,
არამედ შავი? . . .
სხვას ვამბობდე, როს სხვაგვარად
ვხედავ ცხოვრებას?
ვით იტანს დიდხანს გული
ამ გაორებას?

საბჭოთა სისტემაში შემოქმედის ტრაგიკული გაორების ლექსების წყებას განეკუთვნება აგრეთვე „შენ აღარ ხარ“ (ხელნაწერის ვარიანტში – „დემონი“, 1937) და დაუთარიღებელი „არ მეძინება“, რომლის მეორე სტროფიდან ბოლომდე ორეულის ხმა ისმის: „მაგრამ აქა ვარ, აქ ვიქნები განთიადამდე / შენი დემონი და სტუმარი გაუბედარი“. პირველ სტროფშივე ირკვევა, რომ შეხვედრა დემონთან არაერთგზისია, ეს არის „ნაცნობი ხმა“.

საბჭოთა სინამდვილისადმი პოეტის ნამდვილი დამოკიდებულება ჩანს აგრეთვე 1937 წელს დაწერილ ამ ლექსშიც:

არ მეგონა, არ მეგონა,
არ მეგონა, გულო,

თუ ამგვარი გახდებოდი –
ცივი, უმამულო.



იგივე განცდაა ამ ტაეპებშიც: „რწმენაც ჩაქრა, ვით კანდელი /
და მოელო ბოლო ლოდინს“ (1955).

საბჭოური სინამდვილის თავისებური უარყოფაა „სადღაც კი“
(1935): „სადღაც კი ჰყავის ბროწეული, ნუში და ვაშლი“, სად-
ღაც არის გოეთეს მინიონას იდილიური სამყარო, სადღაც, ანუ –
არა აქ.

„რევოლუციური საქართველოს“, „მასისა“ და „პრესის“ ავ-
ტორის ზიზღი არსებული სინამდვილისადმი, ადამიანთა შორის
გამეფებული ურთიერთუნდობლობა, ხელოვანის მძიმე ხვედრი
მთელი სიცხადით ჩანს პოეტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელ
ლექსში „გაურკვევლობა“ (1935):

არის შენს გულში მწარე
განადგურება მკვდარი,
როცა ზიზღია არე,
როცა ვერ სუნთქავს ქნარი.
როსმე მჩქეტარე, ცხელი,
გაყინულია სისხლი,
თვალთაც არა აქვთ ცრემლი,
გულს – შებრალება სხვისი.
და შეკითხვაზე: „შენს გულს
რა დაემართა, რა სურს?“
ცისკენ ადაპყრობ ხელებს,
კაცთ კი არ მისცემ პასუხს.

საბჭოური სინამდვილის მეხოტბე პოეტის ნამდვილ სულიერ
მდგომარეობაზე მეტყველებს ისიც, რომ თავის თავს „ცხოვრები-
საგან დაქრილ ლომს“ („სტანსები“) უწოდებს.

ასევე ანტისაბჭოური ნაწარმოებების უბრწყინვალესი ნიმუ-
შებია, იმ ხანის მხატვრული დოკუმენტებია (ბუნებრივია – პოე-
ტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელი) ტრაგიკული განცდით აღ-

სავსე ლექსები — „უკანასკნელი მატარებელი“ და „მოწმეა რბევის“, რომლებიც კომუნისტური ტერორის შემზარავ სურათებს გვიხატავს:

მოწმეა რბევის და თარეშის ხეადგურის
ბინდბუნდი საზიზღარ რკინიგზის სადგურის.
აგზავნის სადღაცა კუბოებს — ვაგონებს
და მათი კივილი იმ დღეებს მაგონებს. . .

ლექსში „სიმაღლეებზე აღმართულო“ (1946), რომელიც დაწერილია შენიღბული სონეტის ფორმით (14-ვე სტრიქონი ორბადაა დატეხილი), ასევე შენიღბულად ეროვნული თავისუფლების აზრია გატარებული: „სწორედ ამ ქვიდან, მესხეთამდე, / კილითი კილით, / სწორედ შავ ზღვიდან დარუბანდის / კარებით დილით / ახალი მძლავრი პოეზია [ხელნაწერში — დიდი საქართველო] აღიმართება“.

„დაბრკოლებათა ათასგვარ საგანს, შეურაცხყოფის სუსსსსსს ავიტან“ (ვარიანტში: „ავიტან ბორკილს და ციხის საკანს“), ამბობს პოეტი ლექსში „ჩემი გულია დღეს ეს შავი ზღვა“.

ეს ელემენტური ლექსი ოდის ელემენტებით ქართული ოპოზიციური კულტურის ნაწილია. იგი თავისი სევდიანი განწყობილებით მკვეთრად განსხვავდება ერთიანი ციკლის — „რევოლუციური საქართველოს“ ნაძალადევი და გამოგონილი პათოსისაგან. მისი სემანტიკური ღერძია პოეტის პოზიცია. იგი არის არა რომანტიკული ინდივიდუალისტი ან მემამბოხე, არამედ სტოიკური ნების მქონე პიროვნება. პოეტური ქსოვილის სისადავეს შეესაბამება ლოგიკური მსჯელობის საწყისი: ტაეპი — „სხვას თუ არ უნდა ამის გაგება“ — ლოგიკური არგუმენტაციის მეტყველებიდანაა.

მეორე მსოფლიო ომის დროს პოლიტიკური რეჟიმი ეწ. საბჭოთა პატრიოტიზმის პროპაგანდას მოითხოვდა. ამგვარი საფარველით გალაკტიონი ქმნიდა ისეთ ლექსებს, რომლებიც ქართულ ეროვნულ გრძნობას აღვივებენ: „ჰე, მამულო“, „ავი მუსაფი“, „მე კავკასიის ქედები მთხოვენ“, „თასი“ და სხვ.

ამ დროის ლექსებში ხშირად ისმის გადაჭახილი XIX საუკუნის ქართული ლირიკის მოტივთა ოქროს ფონდის ადვილად გე-

მოსაცნობ და საუკეთესო ნიმუშებთან. ისეთი ლექსების კვალად, როგორცაა „მშობლიური ეფემერა“ და „ამ ბნელი ლამიო“, სიმბოლური კენესის მოტივი ისმის ლექსში „დედა“ (1935). „დედის კენესის“ გაიგივება „წარსულის კენესასთან“, კენესა და „მერანის“ მოტივთა ასოციაციების აღმძვრელი „ჩემი მერანი“ დედის კენესას ეროვნულ პრობლემატიკასთან დაკავშირებულ სიმბოლურ ნიშნადობას ანიჭებს.

„ახალი სიმართლე“ (1954) პოეტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელი იმ ლექსთაგანია, რომელშიც მოჩანს საქართველოს მხსნელი ეროვნული გმირის ნატვრა; ისმის გადაძახილი XIX საუკუნის ქართული ლირიკის მოტივებთან. „მასში ისმის მგზნებარება / და ახალი ხმა სიმართლის“ ფარული „ციტირებაა“ ივანე კერესელიძის სიმღერის ცნობილი ტაეპებისა „მასში ისმის სევდიანი / ჩემი ქვეყნის მდგომარება“. პოეტი კვლავ უბრუნდება გრ.ორბელიანის იმ ლექსს, რომლის გამოძახილმა უფრო აღრეც იჩინა თავი — „ჩემო იარალი“ (1927). :

ვინ აღჩნდეს გმირი,
რომ მის ძლიერ
ბედს დაძინებულს ხმა აღადგენდეს?
რომელ მარჯვენით,
ერთისა დაკვრით
უსულოდ ვეშაპს მიწად დაჰსცემდეს?
(„იარალის“).

სად არიან ის გმირები,
მომფენელნი დიდი ნათლის,
ის გმირები სად არიან?
გამაგონე ხმა სიმართლის. . .
სად არის ის, ვინც ამაყად
მოიტანდა იმ სიმართლეს?
ის გმირები სად არიან,
გამაგონე ხმა სიმართლის.

ორგვარი ფონი — გრ.ორბელიანისა და ივ.კერესელიძისა — ხელს უწყობს „ახალი სიმართლის“ წაკითხვას XIX საუკუნის

ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის წარმომადგენელი
მიერ დასმული ქართლის ბედის პრობლემების კონტექსტში.

ეროვნული გმირის ნატერის მოტივის ვარიაციები
და“(1948). ამ ლექსში, „ვაჟა ფშაველას კაი ყმის“ კვალად, ჩანს
„ესთეტიზაციის ემბაზში გავლებული მეომრის საბრძოლო ფინი
და ექსტაზი“, იგი აგვირგვინებს ქართული პოეზიის იმ ტრადიცი-
ას, რომელშიც „ომის საბრძოლო სულისკვეთება შერწყმულია
ომის პროცესის ესტეტიზაციასთან“ (13, 73). ზნეობრივი პლანი-
დან ომის ასეთივე გამოთიშვასა და ესთეტიკურ განზომილებაში
გადატანას ვხვდებით აპოლინერის ლექსში: „ო, ღმერთო, რა
ლამაზია ომი!”

გალაკტიონის ლექსში ომის მონატრება საქართველოს ბედზე
ფიქრითაა გაპირობებული: „მტერი ერთ წამით გამახსენდება. . .
და კვლავ ომი მომენატრება“ (მდრ.: „მოგვედები, მაგრამ, მზევე
შენც მიხვდები, / მტერს არასდროს არ შევურიგდები“ – „ჩემს გა-
ჭირვებას“). პარადოქსული ნატერა ომისა გამოხატულებათა საყო-
ველთაო ზნეობრივი დაცემის სინამდვილეში საგმირო ხანის არქა-
ული იდეალის წყურვილისა. ამგვარი იდეალი გუზბეგ გარიბალ-
დიმ ასე ჩამოაყალიბა: „თაყვან ესცემ მშვიდობას, სამართალსა და
სამართლიანობას და მაინც არ შემიძლია არ გავიხსენო ერთი
სამხრეთამერიკელი გენერლის სიტყვები: *La guerra es la verdadera
vida del ombre!* (ომი – აი მამაკაცის ნამდვილი საქმე!).

„ასპინძა“ აგრძელებს პოეტის შემოქმედებაში არაერთგზის
აღძრულ თემას – ტირანიის წინააღმდეგ ეროვნული აჯანყებისა.
ამას თავისებურად ცხადყოფს ქართული ოპოზიციური კულტუ-
რის ერთ-ერთი უაღრესად საყურადღებო ქმნილება – „მე უში-
შარი ლომი“, რომლის ლირიკული გმირი გულში ატარებს ღრმა
საიდუმლოს („სულში ვატარებ ყვავილს, / სავსეს მისტიურ შხა-
მით“). იგი მზადაა შეებრძოლოს უსამართლობას:

დროა გავარდეს მეხი,
ჩემებრ განწირულ ძმებით
შევეგებები ქუხილს
მეხის მჭექარე ხმებით.

სული ომებით ბოდავს,
სული სავსეა სისხლით,
შურისძიების ცოდვას
ითვლის თვითველ მისხლით. . .
იყოს ქალაქთა ნაცვლად
სასაფლაოთა რიგი,
თავის ქალებად და ძვლად
გადაიფინოს იგი.

ამ თითქოსდა პარადოქსულ ნატვრას ღრმა ზნეობრივი სა-
ფუძველი აქვს – არაა არსებობის ღირსი სოდომ-გომორი, კო-
ლექტიურ უზნეობაში ჩართული საზოგადოება:

რა საჭიროა თალხი,
თუ უგულოთ და ძალათ
მშვიდობიანი ხალხი
დაემსგავსება ჯალათს?!

ეროვნული აჯანყების სურვილითაა აღსავსე ლექსის ფინალი:

ან იქნებ ფიქრობს ვინმე,
როს აღიარებს ხმაში,
საქართველოს ყინი
არ დაიწყება მაშინ?!

ეროვნული თავისუფლების ნატვრაა აგრეთვე ლექსში „ნეტავ
მალე მიადწევდე მიზანს“, რომელიც 1954-ს გამოაქვეყნა ძველი
თარიღით – 1908. ამავე მოტივს ეხმიანება 1950-ს 1908 წლის თა-
რიღით გამოქვეყნებული ლექსი „გადანახული დროშები“: „ვდგე-
ვარ კლდეზე და ვდარაჯობ / დროშებს, მრავალ ბრძოლანახულს,
/ დროშებს, მომავალისათვის / საიმედოდ გადანახულს“. ახლოსაა
ამავე თემატიკის წრესთან „ხალხური მოტივებიდან“ („კლდეში
ხმალი გადუნახავთ“).

პოეტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელ, უთარილო და სტი-

თბილისის მთანი კლდიანნი
გადასახულან მტკვარზე,
მთაწმინდის ქალნი მთიანნი
მწუხარედ ჩანან მთაზე.
ერთი ერთ საფლავს დასცქერის —
მწუხარე ბუმბერაზზე,
მეორეც — ჯავრით დასტირის:
— მომიკვდი რაზედ, რაზედ?!
ეს არის ხმა დაკვილების
ჩვენი ცხოვრების გზაზე,
უხილოდ არ გაივლების
ამ სისხლის ალაზანზე.

2. ლირიკული ციკლები.

თუ 1915-27 წლების ლირიკაში თვალსაჩინოა რამოდენიმე სტილური დინებისა და მათ გვერდით საერთო სტილური ნორმებისაგან ცალკე მდგომ ნაწარმოებთა თანაარსებობა, მესამე პერიოდის ლირიკაში არსებითად ერთი დომინანტური სადა სტილის ინვარიანტიში განსაკუთრებით საგრძნობია მისწრაფება თემატური ციკლიზაციისაკენ, რომელსაც ხშირად ქრონოლოგიურად საკმაოდ დაცილებული ლექსები ქმნიან. აუცილებელი არაა ამ ერთიანობათა დანახვისას ავტორის მიერ სხვადასხვა კრებულებში მოხაზულ ციკლთა საფუძველზე დავდგეთ. მთავარია გვახსოვდეს, რომ გალაკტიონს გაცნობიერებული ჰქონდა მის ლირიკაში ციკლურობის, თემებისა და მოტივების ერთობლიობის არსებობა.

დიდ ადგილს იკავებს და ასევე ციკლურ ერთიანობას ქმნის ისეთი ლექსები, რომლებშიც აღძრულია ეროვნული ფესვების, წარსულთან სულიერი კავშირის შენარჩუნების საკითხი („ჩემი ბულია დღეს ეს შავი ზღვა“, „ვეწერ ვინმე მესხი მელექსე“, „მეს-

ხის გამოხედვა”, „თასი”, „ავი მუსაიფი”, „წამყ ბეთანიისაკენი”
„ქებათა ქება ნიკორწმინდას”, „ქართლის ცხოვრება მიძინეა”
„შოთა რუსთაველი შავი ზღვის პირას” და სხვ.). ასეთი ცალკეული
ფარგლებში გამოხატვის ფორმად ხშირად სრულიად სხვადასხვა
ინტონაციაა გამოყენებული, დაწყებული ოდით და ელფგიით
დამთავრებული.

ლექსში „წამყ ბეთანიისაკენ” ეროვნული ძირების ძიება
შორს გაქცევის მოტივით ხორციელდება. იუნგის თანახმად, გან-
კერძოებული ადგილის ძიება „მიზნად ისახავს კავშირის დამყარე-
ბას პირველწყაროსთან და იმ იდუმალი და მიმზიდველი განცდის
შეგრძნებას, რომ რაღაც მთელის ნაწილი ხარ” (42, 178).

ლექსში „ვწერ ვინმე მესხი მელექსე” (1936) და „მესხის გამო-
ხედვა” (1940) წარსული, კერძოდ — რუსთაველი დანახულია რო-
გორც მარადიული აწმყო. ამ ორი ლექსის ერთიანობის განცდას
ხელს უწყობს მათში გამოყენებული საზომის, რითმებისა და
სტროფების ერთგვაროვნება და „ვინმე მესხის” დანახვა ყველა
დროისა და ყოველთა ქართველთა პროტოტიპად: „ის გამოხედვა
გასდევდა / შთამომავლობას მესხივედ”, „ქართველში გამოხედვა
/ იმ ერთი ვინმე მესხისა”.

მთლიანი ციკლური ერთიანობაა „მათთვის” — პოლიტიკური
რეჟიმისათვის შექმნილი საბჭოთა ლიტერატურის ნიმუშები
(„ეპოქა”, „რევოლუციურ საქართველოს”, „მშობლიურ ჩემო
მიწა” და მრავალი სხვ.), რომლებიც აღბეჭდილია საბჭოური
პოეზიის იდეოლოგიური და სტილური კლიშეებით. საბჭოური
ციკლი, რომლის ძირითადი არსია კომუნისტური სისტემის პრო-
პაგანდა და განდიდება, როგორც წესი, მდარეა ესთეტიკური
თვალსაზრისით და მთლიანად მიბმულია გაბატონებულ იდეო-
ლოგიაზე, რომლისგანაც გადახვევა მკაცრად ისჯებოდა.

ოფიციალური პოეზიის ნიმუშები გარეგნულად ხშირად ჰგე-
ნან მაიაკოვსკის ლექსებს თავიანთი დატეხილი ტაეპებით. ეს არაა
შემთხვევითი. ეს არის № I საბჭოთა პოეტის — მაიაკოვსკის რო-
ლის თამაშის სურვილის შემადგენელი ნაწილი. ამასთანავე ძირ-
ითადი მაჩვენებლებით გალაკტიონი და მაიაკოვსკი სხვადასხვა სა-
ხის პოეტები არიან. საკმარისია ითქვას, რომ მაიაკოვსკისეულ

პოლიტიკური სატირა და ესთეტიკურად მიზანდასახული უხე-
შობა სრულიად უცხოა გალაკტიონისათვის. რუსი პოეტის НОС
СИФИЛИТИКА წარმოუდგენელია გალაკტიონის ლირიკაში.
შეიძლება ცალკე გამოიყოს აგრეთვე ისეთი თემატური თუ
ქანრული ერთიანობა, როგორცაა, მაგ., ლექსები პოეტებსა და
პოეზიის („საუბარი ლირიკის შესახებ“) შესახებ; შეიძლება ლაპა-
რაკი „ფრანგულ“ ციკლზეც („გოტიეს რომანიდან“, „მისტერია
წვიმაში“, „ტირიფი“, „მონპარნასი“, „წარწერა წიგნზე...“ და
სხვ.), ლექსების რიგზე აფხაზეთის შესახებ.

თავისებურ ერთობას ქმნიან ისეთი ლექსები, რომლებშიც
თავს იჩენს გვიანდელი გალაკტიონის ერთ-ერთი თვისებრივად
ახალი მოვლენა – კომიზმი: „სეინტრი (სალალობო)“, „შოვიდან
ისარმა სხება მოადინა“, „თევზმა თევზს უთხრა“, „მგელი და
ცხვარი“ და სხვ. ლექსების ერთი წყობის („ერთხელ საღამოთი“,
„მისტერია წვიმაში“, „ერთხელ, როცა მხატვრებს ლხინი გვქონდა
გამოსათხოვარი“ და სხვ.) მხატვრული მანერის თავისებურებას
განსაზღვრავს სიუჟეტის საწყისი. ლექსი „ბავშვს ჩაეძინა“ ტიპო-
ლოგიურად ახლოსაა XX საუკუნის ლირიკულ მოთხრობასთან:
მინიმალური სიუჟეტური საწყისი, ფსიქოლოგში, სასაუბრო ინტო-
ნაცია, ქვეტექსტი. ჰემინგუეის მოთხრობაში „ინდიელები“ ცამე-
ტიოდღე წლის ყმაწვილი თავს უბედურად გრძნობს იმის გამო,
რომ მისი საყვარელი გოგონა სხვა ბიჭთან ერთად წასულა სასე-
ირნოდ. მოთხრობის ბოლოს ფარული ირონიაა: „მე გული მო-
მიკლეს, – ფიქრობს ნიკი დაძინებისას. – გული მომიკლეს და
ამას აღარაფერი ეშველება... დილას ძლიერი ქარი უბერავდა და
მალალი ტალღები ეხეთქებოდნენ ნაპირს და დიდხანს იწვა, ვიდრე
გაახსენდა, რომ გული მოუკლეს“. მსგავსი მომენტია დანახული
გ.ტაბიძის ამ ტაეპებში:

ბავშვს ჩაეძინა
შეურაცხყოფილს,
მაგრამ ბედნიერს
გამოელვია.

3. ლანდშაფტი



ბუნება და „შფოთიანი თბილისის“ ანტინომიური გარემო მესამე პერიოდშიც რჩება გალაკტიონის ლირიკის ერთ-ერთ მთავარ საგნად. თუ რა დიდი გზა განვლო ლანდშაფტებისა და გარემოს ფერწერაში „მთაწმინდის მთვარის“ შემდეგ, ეს ნათლად ჩანს ამ ტაეპებში:

შეხედე, რა ცაა!
ეს არის, რაცაა!
(„რა ცაა!“).

შდრ. ბარათაშვილის: „ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს...“. გათამაშებულია წინააღმდეგობა სტილსა და თემას შორის. ერთგვარი ირონიას ქმნის, ერთი მხრივ – მაღალი თემა (ცისა და მიწის ხოტბა) და მეორე მხრივ – მაღალი სტილისათვის შეუფერებელი ელემენტი, მოზაიკურ რითმებად გამოყვნიებული მსგავსი სიტყვებით თამაში და ვიწრო საზომი, რომელიც ნაკლებად არის ასოცირებული ბუნების ფერწერასთან..

ლანდშაფტების ფერწერისას რომანტიკული ფონის შექმნა, რომანტიკული სტილის შესხენება და ამ ფონისა და სტილის, ბუნების წინაშე სენტიმენტალურობის კულტის ერთგვარი გაბიბრება, ფარული პაროდირებაც, ბუნების თემის სრულიად ახალი ესთეტიკა, (რამაც ჯერ კიდევ 1920-იან წლებში იჩინა თავი – „გახედე: კახეთი!“ და სხვ.), არის ერთ-ერთი დიდი სიახლე გალაკტიონის ლირიკის მესამე პერიოდისა. არ იქნებოდა სწორი იმის თქმა, რომ ბუნების „ნაივურ“ (ამ ცნების შილერისეული გაგებით) ჰერეტიკას დაუბრუნდა. არა. უბრალოდ, რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, ბუნების ფერწერისას უარს ამბობს სრულ სერიოზულობაზე და ამ ამოცანის ერთგვარ გათამაშებას, ფარულ ირონიზებას მიმართავს ან უკიდურეს შემთხვევაში – შეძლებისდაგვარად თავს არიდებს რომანტიკულ პათოსს.

შდრ.: ბარათაშვილის „ჰოი, მთაწმინდავ.“, „ოჰ, ვით ყოველ“

შეხედე, რა ზღვაა!
ო, ეს ზღვა სულ სხვაა!
(„რა ცაა!“).

მოსვენებას შესთხოვე ვისმეს?
კი, მაგრამ ვის? ჰე, ვის? ჰე, ვის?
აივანზე ტყიდან ისმის
ხმაურობა უძოს ხევის.
(„ჩვენი იფნის ტყიდან“).

ამ ლექსებში იგრძნობა ნაცნობი მოტივის თითქოსდა ირონი-
ზებული გადასხვაფერება და ენის ავტონომიურობისაკენ მის-
წრაფება.

XX საუკუნის ლიტერატურაში ანტირომანტიზმი თუ გამოს-
ვლა რომანტიზმის სისტემიდან სხვადასხვაგვარად გამოვლინდა;
მაგალითად, სრულიად განსხვავებული გზით წავიდნენ ფუტუ-
რისტები და ელიოტი, მაიაკოვსკი და ჩვენთვის ახლობელ მხატ-
ვართაგან, ვთქვათ, დ. კაკაბაძე. გალაკტიონი, რომანტიკოსების
მსგავსად თუ კვალად, უპირატესობას ანიჭებს „პოეტურ“ სტილს
და „პოეტურ“ საგანთა სამყაროს და არა „პროზაულ“ სტილს და
არაპოეტურ სინამდვილეს, ზოგჯერ რომანტიკულ სტილსაც შეგ-
ვახსენებს ხოლმე. მაგრამ ამ პოეტური მასალის გააზრებასა და
დამუშავებას სრულიად ახლებურად ახდენს:

საშინელი რამ იყო კარზე მათი მოდგომა,
გაზაფხული, ზაფხული, ზამთარი, შემოდგომა!

ამ ლექსის ინტონაციაში, ლექსიკაში, საერთო სემანტიკაში
არის რომანტიკული არქაიკის კვალი, მაგრამ არის თამამის, ფა-
რული კომიზმის საწყისიც, რაც თუნდაც წლის დროთა თანამიმ-
დევრობის დარღვევასა და „რიცხვების მაგიის“ გამოყენებაში
ვლინდება. უფრო მიჩუმათებულია, უფრო ღრმადაა განფენილი
სიცილის საწყისი მესამე პერიოდის ერთ-ერთ საუკეთესო ქმნილე-

ჩამავალი მზის ფერადო კიდევ,
ჩემს ხსოვნაში არ დაშლილხარ კიდევ.
თითქო იქ, შორს, სამი დღეა იწვის
მშვენიერი მწვერვალები წიწვის.
ვეკითხები ხეთა შენთა ფოთოლს:
რამემ ასე უნდა შეგაშფოთოს?
ეს უბადლო საღამოა მთაში.
მართლა ცეცხლი რომ დაინთოს, მაშინ?
ჩამავალ მზის ფერადების მორევს
იგი ცეცხლი შორით უამბორებს.

პოეტი მიმართავს როგორც ჩამავალ მზეს, ასევე ვერლენისა და ბოდლერის და თავისი „არტიტული პერიოდის“ „ჩამავალ მზეს“, რომელიც ამჟამად ახალ სტილურ სისტემაშია მოხვედრილი. 1910-20-იანი წლების ლირიკაში ჩამავალი მზე სინამდვილის სიმბოლური გაუცნაურება-გაუცხოების ამოცანის სამსახურში იყო ჩაყენებული. ამ ლექსში ჩამავალი მზე, რომელსაც წინა პერიოდის პოეტური ნორმა მეტწილად სერიოზულობით ეკიდებოდა, მსუბუქი და ფამილარული დამოკიდებულის საგანია. მასში არის ერთგვარი გროტესკის საწყისი, თავისებური პაროდირება რომანტიკული თემებისა და მოტივებისა. „ჩამავალი მზის ფერადი კიდევ“, „ხეთა შენთა ფოთოლი“, „მშვენიერი მწვერვალები წიწვის“ პოეტიზმებია, პეიზაჟური ლირიკის ელემენტებია, ხოლო მათი გამოყენების მანერა, კილო ხაზგასმულად არარომანტიკულია. ყოფითი საუბრის ინტონაციამდეა დაყვანილი ამ ტაეპთა კილო:

ეს უბადლო საღამოა მთაში.
მართლა ცეცხლი რომ დაინთოს, მაშინ?

„მართლა“, „მაშინ“ შენ-ჩემობითი საუბრის ლექსიკონიდანაა თემის და სტილის დაპირისპირება, ტავტოლოგიური რითმები „კიდევ – კიდევ“ და კალამბურული რითმები „იწვის – წიწვის“

ლექსის სტილისტიკაში ერთგვარი თამაშის ელემენტებია. პოეტი თან შეგვახსენებს წარსულის გარკვეულ პოეტურ ნორმას და თან ამ ნორმისაგან საპატიო მანძილზე დგება და მის ერთგვარ პაროდირებას თუ ირონიზირებას ახდენს. აქ სასურველია გავიხსენოთ ორტეგა-ი-გასეტის თვალსაზრისი ირონიის თავისებურებაზე XX საუკუნის ლიტერატურაში: „ვინმეს ან რაიმეს დაცივნის ნაცვლად თანამედროვე ხელოვნება თვითონ ხელოვნების დაცივნას მიმართავს. არის ეს რალაც სკანდალური? ხელოვნებას ასე ნათლად არასოდეს გამოუმუქავნებია თავისი მაგიური უნარი, ვიდრე საკუთარი თავის ამ დაცივნისას. ამ ლამის თვითმკვლელობის ტოლფასი სვლის წყალობით ხელოვნება კვლავაც რჩება ხელოვნებად და საკუთარი თავის უარყოფით ინარჩუნებს სიცოცხლეს და ტრიუმფს აღწევს“ („ხელოვნების დეკუმანიზაცია“).

როგორც აღვნიშნეთ „მსუბუქი პოეზიის“ განხილვისას, ირონიის საწყისმა უკვე მეორე პერიოდის ლირიკაში იჩინა თავი. ღია სახისაა კომიზში ამ მომცრო ლექსში:

გზად გურულ ქალს ვეუბნები,
რომ გზაც ვარდით ნაფერია,
ის ყურს მიგდებს, მერე მკაცრად
ამბობს: „მაი აფერია!”

ირონიულ ტონალობას ქმნის კონტრასტი მაღალ თემასა და მის ენობრივ გაფორმებას შორის ამ ტაეპებში: „— მოხევევ! გახედე ჩვენს იმერ-ამიერს. ეყუდენის თავის თავს? — ცხადია, ეყუდენის!“ საკმარისია ოდნავ ვიცნობდეთ ალუზიის საგანს, ანუ „ციტატის“ წყაროს („მგზავრის წერილების“ ცნობილ ადგილს), რომ მივხვდეთ: „ეყუდენის“, ანუ ისტორიული შარავანდედით მოსილი, სიმბოლური ნიშნადობით აღბეჭდილი და „მაღალ სტილთან“ ასოცირებული სასიგნალო სიტყვა მოხვედრილია მისთვის უცხო ფამილარულ კონტექსტში (სწრაფი რიტმი, სასაუბრო სიტყვა „ცხადია“). ეს ფარული ირონია, მსოფლმხედველობრივად დატვირთული, მრავალ სხვა ლექსშიც იგრძნობა.

ლექსში „პარიზის სეზონი“ გამოყენებულია წინა პერიოდის

პოეტიკის, „გოტიეს“ მსგავსი ლექსების მატრიცები – პოეტიკაში:
ბი: („ზმანება – ხმოვანება“, „რყევანი“, ნართაულ მრავლობითადაა
და ძლიერ პოზიციასში მყოფი სიტყვები „რეზონი“, „მეზონი“, მე-
ორე პერიოდის სტილისტიკით მარკირებული „უმიზეზონი“ და
ჩვეულებრივ „მაღალი“ პოეზიისათვის განკუთვნილი ბარბარიზ-
მები („ფრანკი“, „რეზონი“, „მეზონინი“), ეპიფორაში ოთხზის
გამოტანილი „სეზონი“ და სხვ. ფარულ კომიზმს განაპირობებს
წინააღმდეგობა „პოეტურ“ სტილისტიკასა და „არაპოეტურ“ მ-
სალასა და ინტონაციას შორის: „პრესა კარგს ვერ სცნობს ავი-
დან“, „ფრანკიც ძირს მიეჭანება“, „ზოგ-ზოგს არ ეპრიანება“ და
სხვ.

ჩვეულებრივის გაზვიადება, ირონიული სერიოზულობა ბუტ-
ლესკისებურ ხასიათს ანიჭებს ლექსს „სვინტრი“.

ლექსში „მისტერია წვიმაში“ მაღალი სტილის ელემენტები –
ბარბარიზმები (ნოტრ დამი, ფანტაზია, კალენკორი, ანგელოზები,
მისტერია, ტიტანიური, დამა) და წინა პერიოდის პოეტიკიდან
მოხმობილ სიტყვათა სპეციფიკური ფორმები („თეთრობა“,
„მკრთალობა“) გამოყენებულია ტრივიალური სურათის – „სნებ-
ანი ფანტაზიის“ – და კოკისპირული წვიმის გადმოცემისათვის.
ობრი ბერდსლისა თუ ტულუზ-ლოტრეკის სურათების მსგავსი
ირონიის იერი დაკრავს ამ სურათს:

ამინდი გაკვიმატდა,
დამამ ქოლგა გაშალა,
წვიმამ უფრო იმატა,
მისტერიაც ჩაშალა.

კომიზმის შექმნის ამოცანასას ემსახურება კალამბურული
რითმა ლექსში „მატარებელში“ („ორთქმავალი სტვენს. შენ კით-
ხულობ ტვენს“).

გროტესკულ საწყისს ქმნის საპირისპირო საწყისთა – მაღალი
თემისა და იუმორის, ლიტერატურულისა და არალიტერატურუ-
ლის შეთავსება ლექსში „მოგონებათა...“:

მოგონებათა თოვის
მოპქრის ნიაფი შოვის,
სხვა სიშორეთა შორის
ალიმართება შოვი.
ქვე გამარჯობა შენი,
ქვე დაილოცოს რაქა.

იუმორის ელემენტის შემცველია ეს ტაეპებიც: „ჩემთვის იმ ხვამლიდან სხივმა მოაღინა, შოვიდან ისარმა სხევა მოაღინა“ („შოვიდან ისარმა“).

ირონიის, თამაშის საწყისი ჩანს თავისუფალი ლექსის – „დღეს ერთმა საოცარმა ამბავმა გამლანდა“ (1930-იანი წლები) – ბოლო ტაეპებში:

დილით ადრე გამოხვალ,
შეხედავ ელვარედ
მომავალ მზეს.
ისეთი შთაბეჭდილებაა!!!
ო!!!

ლექსში „კუმისი“ ტბის მიდამოების სურათი ფერწერულია: „სილაყვარდე მთვარის ჩუმის / მოპჟენია ცისფერ კუმისს, / ტბას დასცქერის მდუმარე ტყე, / მოდარაგე ჩამიჩუმის“. აქ არის რომანტიკული ფერი (ცისფერი, სილაყვარდე), მაგრამ არაა რომანტიზმი. ბუნება აღტაცებით არის დანახული, მედიტაციის, მელანქოლიისა და ნერვოზის გარეშე:

უეცრად შორს არღვევს ღუმილს
ხსოვნა ცეცხლის და სამუმის
და ხმა ოძელაშვილისა
სიმშვიდეშიც აკრობს კუმისს.

რომანტიკულ ბუნებაში სევდაა, მინორია და განათების ნაკლებობა; გალაკტიონის ბუნებაში – მაჟორი ან მინორ-მაჟორია და მეტი სინათლე: „რალაც ნაცნობ სიხარულს მგერის, / უძოს

ხევო, ჟღერა „შენი“ (წვენი იფნის ტყიდან). პოეტი შეჰხარის
ცის სიმწვანეს, მიწის სირბილეს” და ალტაცებით ამბობს:

რამდენი ბავშვი შეჰხარის ამ დღეს,
რა ახალია ეს დედამიწა!
(„ზღვაზე ბავშვების ბედნიერ სირბილს“).

ლექსში „ზღვა წყნარია ნამეტანი“ პოეტი მთლიანად გასუ-
ლია ტექსტიდან და მაჟორული სურათის პირისპირ გეტოვებს;
გვინერგავს იმ განცდას, რომ სიცოცხლე დიდებულისა.

ეს მაჟორულობა, ალტაცება ვიზუალურით, სიხარულისა და
ხალისის განცდა, ფორმის სიმკვრივე ამ ლექსს პოსტ-
იმპრესიონიზმთან აახლოვებს:

ზღვა წყნარია ნამეტანი,
თითქო სძინავს.
და ბრინჯაო — ბავშვის ტანი,
მზეზე ბრწყინავს.
მებადური მოსდევს ბადეს,
ჟრჟოლავს წყალი.
ალტაცებას ბავშვში ბადებს
თევზთ ფრთხილი. . .
ქლიავისფრად შლილნი ფრთანი
ჰგვანან მინას,
ზღვა წყნარია ნამეტანი,
თითქო სძინავს.

ასეთივე ვიტალიზმითაა აღსავსე „გაზაფხულია“: „ხე ფო-
თოლს ისხამს, ხე ფოთოლს ისხამს, / ქალაქის ბალის და სოფლის
ზვარის. / ამ მშვენიერ დღეს, ამ დილას სისხამს / მაცოცხლებელი
ეცემა ცვარი!“ ლექსში „მატარებლიდან“ რომანტიზმის სისტემის
„დაძლევა“ სოფლის იდილიური სურათის იმპრესონალური
აღწერით ხორციელდება:

შორით გამოჩნდა ფოსტა,
იქერს წერილებს მაღლით
გაჩერებული ხბოსთან
ბიჭი პატარა ძაღლით.
გვიან ყვავილთა რიგით
ბალი თანდათან სცხრება,
აქეთ — სადგური, იქით —
მშვიდ სოფლელების კრება.
მოდის სოფელი, როგორც
დამსვენებელი ჩრდილი,
რაღაცას მღერის გოგო
მშვენიერი და ზრდილი.
ჰა, ლამდება. ბიჭი
და — აქვე არის სახლი.
მიდის წერილით ბიჭი,
ხბო და პატარა ძაღლი.
(„მატარებლიდან“).

ეს ლექსი, ინტონაციურადაც და ფერწერული ამოცანით ეგ-
ზომ განსხვავებული „თასის“ ან „ნიკორწმინდას“ მსგავსი ლექსე-
ბის მაღალი სტილისაგან, ცხადყოფს, რაოდენ მრავალმხრივია გა-
ლაკტიონის 1928-58 წლების მხატვრული სისტემა.

გ. ტაბიძის მესამე პერიოდის იმ საუკეთესო ქმნილებებს შო-
რის, რომლებშიც პოეტური გარემოს ასახვა და ესა თუ ის მო-
ტივი არის არა თვითმიზანი, არა „თვითგამოხატვის“ ან „სათქმე-
ლის“ გამოხატვის საშუალება, არამედ ენობრივი მედიუმის გა-
დაქცევა ესთეტიკურ ფორმად, განსაკუთრებით გამოირჩევა ეს
ლექსი:

წამით ოდეს შრიალია ცაცხვისა,
მიზეზისა გამო სხვისა და სხვისა,
წვიმით ოდეს შრიალია ცაცხვისა,
გჭონდეს სული მისი ზეცის და ზღვისა.
ცაცხვეშ ვხედავ ორ მხიარულ დაიკოს,

მათგან უფროსს შორივ ვიცნობ მაიკოს,
ცაცხვის ტოტით მისწვდა ჭიამაია,
ცაცხვის ტოტებს ცეკვა აქვთ, სამაია,
ბავშვის სახე ალტაცებით გაბრწყინდა,
როცა მწერი ლურჯი ზღვისკენ გაფრინდა,
ზღვისკენ, სადაც ტალღა არ მოდუნდება,
სადაც გემი შორი გზიდან ბრუნდება.

აქ არის სტილის სისადავე. თითქმის ყველა სიტყვა ნახშირია პირდაპირი მნიშვნელობით. იაპონური ფერწერის მსგავსად, აქ არ არის არც ერთი ზედმეტი ხაზი, ფერი თუ ტონი. მისი ფაქიზი მელოდიზმი, სასაუბროსა და სასიმღეროს შორის მოლიველივე, ეოკალიზმისა და ერთგვაროვანი (ლია) რითმების უპირატესობა ჰარმონიულობის განცდას ბადებენ. ორტაეპედების სტრუქტურა, საზომი და მთელი ტექსტის ევფონიისათვის ტონის მიმცემი ტეპი — „მიზეზისა გამო სხვისა და სხვისა“ გაპირობებულია დავით ბატონიშვილის შემდეგი ლექსით:

გამიფრინდა სიხარულის მფრინველი,
შემთხვევისა გამო სხვისა და სხვისა.
დავშთომილვარ ასე აწ უნუგეშოდ
უბედობის გამო სხვისა და სხვისა.
აწ შესჭრიან მზესა წვრილ-წვრილი ხალნი,
შეუმოსავეს მასვე ლამაზად აღნი.
ვგუშაგობ, არ ეცეს მჭვრეტელთა თვალნი,
რაყიფებთა გამო სხვისა და სხვისა.
აღარ არის გავსილ, როს ვნახე მთვარე,
მე, გლახ, მჭვრეტს შემქმნია აწ დღენი მწარე.
რად შექმუნვით არის არმოცინარე?
ვკგონებ ურვის გამო სხვისა და სხვისა.
მისის ეშყით მომხვდა ისარი გულსა,
ვინდა დამიპლასტრავს ამ ჩემსა წყლულსა?
ყარიბი აწ ვუძღვნი ძღვნად ჩემსა სულსა,
მიზეზისა გამო სხვისა და სხვისა.

სიმპტომატურია არა მხოლოდ დავით ბატონიშვილის ტაქ-
 პისა და ინტონაციის გამოყენება. საგულისხმოა ორივე პოეტის/
 ლექსში არა ლირიკული სიუჟეტის, არამედ ენობრივი მედიუმის
 პრიმატი. „სათქმელი“ ენას, ენობრივ მუსიკას მიჰყავს და არა პი-
 რიქით. საგულისხმოა, რომ დავით ბატონიშვილის აღნიშნული
 ტაქები (მცირედი ვარიაციით) გალაკტიონმა სხვა ლექსშიც გამოი-
 ყენა, ასევე არა ხატვის ან თვითგამოხატვის, არამედ „სათქმელის
 ტირანიისაგან“ ენის გათავისუფლების მიზნით:

არ დაგავიწყდეს ოქროს სალამო,
 არ დაგავიწყდეს მზის ჩასვლა ზღვაზე,
 მიზეზის სხვისა და სხვისა გამო,
 გთხოვ, არ იფიქრო მხოლოდ ლელვაზე.

ასევე წმინდა პოეზიის, უაზრობისა და ირონიული თამაშის ,
 დესემანტიზაციის ზღვარზეა ეს ტაქები:

შენი წამწამით
 მისდევს წამს წამი,
 ჩამოგვირიგეთ
 ყანწი სამ-სამი,
 ზეცას უფრორე
 გააქვს კამკამი. . .
 შენი თვალები,
 შენი წამწამი!
 ულამაზესი
 წყდება ცას ნამი,
 შენი ღიმილით,
 შენი წამწამით. . .

ბუნების ფერწერასთან დაკავშირებული ზოგი ლექსი ახლო-
 საა მეორე პერიოდის პოეტიკასთან. ლექსში „ტუია“ ამ სიახ-
 ლოვეს განაპირობებს პოეტის საერთო მხატვრულ სისტემაში
 მარკირებული ერთეულები: „ცისფერი“, „უსივრცო“, „მიმოაფი-
 ნა“, გენეტიური მეტაფორა „ღამის ფიალა“ და ტექსტის ერთი და
 იგივე ნაწილის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლო-

ბა. „მწვერვალთან, სადაც ჰყვავის ტუია, / დგებარ ცისფერი“^{უნ}
ან რა არის მწვერვალთან მდგომი ცისფერი: ტრადიციული ლირიკული დიადის „შენ“? მაგრამ ბოლო ტაეპში არის „დგებარ, ტუია“. ავტოგრაფის პირველ ვარიანტში „დგებარ ცისფერი“-ის ნაცვლად არის „ცაა ცისფერი“. არაა ნათელი ვინ რის ამ სიტყვების აღრესატი: „ასე არასდროს არ დაივიწყო ეს შეღამება“.

1928-58 წლების ლირიკაში საგრძნობლად შეზღუდულია ლინგვისპექტრი. არც უნდა მოველოდეთ მდიდარ ლინგვისპექტრს ოდებსა და ჰიმნებში. წინა პერიოდთან შედარებით უფრო ნაკლებად და ზომიერად, მაგრამ მაინც გამოიყენება სიმბოლური თუ ფერწერული ფერები პეიზაჟურ ლირიკაში: „ორიათას წლის ცისფერი მდინარება“ („რაც ეს გაჩნდა ხეივანი“), „ღრუბლებმა მთები მოათევითიკეს ფერად თივითიკით“ („თენღება, გათენდა“), „ცას სილაჟვარდე დაჰფენოდა ბრწყინვალე ზეწრად“ („ასპინძა“), „სილაჟვარდე მთვარის ჩუმის მოჰფენია ცისფერ კუმისს“ („კუმისი“), „მწვერვალთან, სადაც ჰყვავის ტუია, დგებარ ცისფერი“ („ტუია“), „მოჰფენია ფერი ლილის არემარეს ამ წყროთა“ („მოჰფენია. . .“). შესაძლოა ამ ხანისაა დაუთარიღებელი და პოეტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელი ლექსი „ნელა ირხევა შემოდგომით მიმკრთალებული“, რომელიც გამოირჩევა ფერთა იმპრესიონისტული დამუშავებით: „სიო ცისფერი“, „აღისფერად თრთიან ღრუბლები“.

4. „საშუალო სტილი“.

პოეტის მესამე პერიოდის ლირიკის თავისებურებაა ესთეტიკური ზემოქმედების მიღწევა მინიმალური მხატვრულ საშუალებებით, მუსიკის სემიოტიკურ თავისებურებაზე ორიენტაციის მინიმუმამდე დაყვანა, რთული სახეების სისტემის შეცვლა ლოგიკურად ცხადი მხატვრული სახეებით. „ლექსი-მუსიკა“ უკანა პლანზე გადადის და გაბატონებულ ადგილს იკავებს „ლექსი-საუბარი“.

ჭერ კიდევ მეორე პერიოდში მუსიკალური იდეალისაკენ

სწრაფვის პარალელურად ვითარდებოდა სასაუბრო, სამეტყველო ინტონაციის ორი სახეობა, სხვადასხვა ვარიაციებითა და შერეული ფორმებით: „მაღალი სტილით“ აღბეჭდილი რიტორიკული ინტონაცია („დროშები ჩქარა“, „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“, „15 საუკუნე“, „ცეცხლი, მახვილი“), რომლებიც ამზადებენ „თასის“, „ნიკორწმინდას“, „ჰე, მამულოს“, „მაშ დიდება მზეს“, „რომ შექმნა რამე დიადის“ მაღალი „სტილის“ პოეტიკას, და სასაუბრო ინტონაცია, რომლის უკიდურესი გამოვლინებაა პროზასთან მიახლოებული და დიალოგების შემცველი თავისუფალი ლექსები. ამასთანავე ამ ორ ვარიანტს შორის არის გარდამავალი ფორმები.

მესამე პერიოდის პოეტიკის განსხვავება წინამორბედის პოეტიკისაგან თავისებურად მქლავდება იმ მოვლენაში, რომ ამჯერად იშვიათად იჩენს თავს 1910-20-იანი წლების ლირიკისათვის ნიშანდობლივი ტენდენცია საგანთა ორნამენტიზებისა, თუმცა კვლავაც მოწმენი ვართ ინტერესისა ორნამენტული ფორმებისადმი: „ოქროს თასი ორნამენტებით“, „თვალი გართულია ფრთიან ფასკუნჯებით“, „ნაზი შუქურთმებით“ („ნიკორწმინდა“), „თითქო ნაბდიანი მეგრი ორნამენტად ეგება“, „სიცოცხლის ხის, ნათელ მთვარის და მზის ორნამენტებით“, „კარი — შუქურთმებიანი“ („ბუხართან“), „მტევანი ათასწლისა ჭკისგან გამონაკვეთი“ („მტევანი“).

მხოლოდ ორიოდ ლექსში — „ორნამენტი“, „ვარდები“ და სხვ. — გ.ტაბიძე კვლავ უბრუნდება საგანთა ორნამენტიზების აღრინდელ პრინციპს.

გალაკტიონი არა მხოლოდ უარს მბობს 1915-27 წლების რთულ ტექნიკაზე. გარკვეული აზრით შეიძლება ითქვას, რომ იმდენად ახალ პოეტურ ტექნიკას არ ქმნის, რამდენადაც მის მიერვე ადრე შემუშავებულ და პოეტურ ტრადიციებში ჩამოყალიბებული სადა და ნათელი სტილის პოეტურ ტექნიკას სრულყოფს, ხვეწს და ანვითარებს.

პოეტური ტექნიკის დახვეწისა და სტილური სისადავის მოპოვების მიმართულებით ანტიკურობა დამატებითი იმპულსების წყაროს მნიშვნელობას იძენს. ამ მხრივ მთავარი ყურადღების სა-

განია აკაკი წერეთლის ლირიკა, ოღონდ არა იმდენად სასიძულე-
რო, რამდენადაც სასაუბრო ინტონაციის ლექსები. აქ შეიძლება
გავიხსენოთ (თუ გაგებით მივუდგებით) მარგალიტების მთესველის
— აკაკის სიტყვები: „საზოგადოდ, მე ხელოვნებას დიდ ყურადღე-
ბას არ ვაქცევდი და ისე მიმაჩნდა მწერლობა, როგორც ერთი ია-
რალთაგანი დღიურ ავკარგიანობის საბრძოლველ-სამსახუროდ;
თუ რამე ხელოვნური გამომსვლია ხელიდან, ეს ძალაუნებურად
და შემთხვევით მომხდარა“.

თუ ფართო განზოგადებას მივმართავთ, შეიძლება ითქვას:
„მაღალი სტილით“ მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტისას ძი-
რითადი „ნორმა“ ანტიკურობაა, ხოლო „საშუალო“ და „დაბალ“
სტილის გამოყენებისას ასეთი „ნორმა“ უფრო ნაკლებად იგნორება.
ამ მხრივ ხშირად მთავარი ორიენტირი აკაკის პოეზიაა და ამას-
თან ახლოს მდგომი ზეპირსიტყვიერი პოეზიის ნიმუშები,
(ამასთანავე არ უნდა დაგვავიწყდეს რომანტიკული პოეზიის ფო-
ნის გამოყენება), მაგრამ ეს „ნორმა“ არა მხოლოდ სტიმულის
წყაროა, არამედ სრულყოფის, დახვეწისა და განვითარების საფა-
ნია.

XIX საუკუნის ქართული ლირიკის ინტონაციური ფონდის
ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშს — აკაკის „სიზმარს“ („ერთხელ
მხოლოდ...“) ეხმიანება ლექსი „შოთა რუსთაველი შავი ზღვის პი-
რად“. შდრ. შესაბამისად:

თაყვანი სცა სწორ-უპოვარს,
მის წინ მუხლი მოიყარა. . .

პირველ მუხრი მოიყარა,
მოწიწებით გადგა შორა,
თაყვანი სცა მშობელ მიწას. . .

ყოველივე ეს არის არა სტილიზაცია, არამედ „სხვისი ხმის“
ჩართვა საკუთარ სისტემში, უკვე გაკეთებულისა და მიღწეულის
განახლება, გამდიდრება, დახვეწა და სრულყოფა. აკაკის „ხმის“
ემატება „ციტატები“ რუსთველური ტრადიციიდან: „ვექვ“, „ვექ-

მო", „ხამს". სტილური რეტროსპექციისა თუ „მეორადობის" მიუხედავად, უდაოა „ნორმის" სრულყოფისაკენ მისწრაფება. არატრადიციულია რითმები, მეტაფორები („ოქროს ნავეები"), აკაკისებურ სტილში ჩნდება მეორე პერიოდის პოეტური ნორმის ცალკეული ელემენტები — „მიმოსინათლობა", „როსმე ნაზი და უღრუბლო, ზამბახივით ნაზი ბავშვი".

აკაკის ლექსიკის კვალი ადვილი დასანახია ლექსში „მტევანი, ვაზის ჭვარი", რომელშიც არა მხოლოდ „საიდუმლო ბარათი", არამედ შვიდმარცვლედის მომდინარეობს აკაკის „საიდუმლო ბარათი"-დან. ასევე ადვილად საცნობია იქვე ილიას ელეგიის გამოძახილი. „შავი ღრუბელი", „მშობელი მხარე" ხელს უწყობს კორელაციის დამამყარებას ამ ლექსსა და სამოქალაქო პოეზიას შორის.

სტილური სისადავე არის იქაც, სადაც აკაკის ლექსის საწყისი ნაკლებად ივარაუდება. აკაკისა თუ სხვა „ნორმის" დამუშავებისას გტაბიძის ერთ-ერთი მთავარი მიზანი იყო „რუსთაველის რითმის დაცვა, ბარათაშვილის რიტმის გამოყენება" (20, 142).

ლექსში „ბარათაშვილი" (1945) „სათქმელი" სადა, ლოგიკურად ცხადი სიტყვებითაა გამოხატული, არაა საძიებელი რაიმე ორაზროვნება და მინიშნებათა ხერხი. მაგრამ უაღრესად აქტუალიზებულია რიტმი, რომელსაც ამძაფრებს მრავალგვარ განმეორებათა სისტემა. ოთხივე სტროფის პირველი ტაეპი მთლიანად ერთნაირია. ასეთი ანაფორა დიდი იშვიათობაა. ყველა სტროფში მეორდება კომპოზიციური ეპიფორა და ერთი და იგივე რითმები ანაფორასა და ეპიფორაში. ასეთ განმეორებათა სიხშირე, ცხადია, კონსტანტურ ინტონაციას ქმნის. „ამგვარი სტროფული სტრუქტურები განსაკუთრებით ხელსაყრელია სამეტყველო, მიზანდასახულად „არამუსიკალური" ქანრებისათვის" (64, 103). დავსძენთ: მძლავრი რიტმისათვის. აღარას ვამბობთ „რუსთაველის რითმებზე":

... ვდგევარ და გულთან მიპყრია ქნარი.
მე სისხლით ვწერდი, გულის სისხლით
და არა მელნით,

აწ ლანდად მდგარი,
აწ ფერფლი, როსმე მიმჭროლი მერნით.
და იღუმალი აქლერებით ჟღერს ჩემი ქნარი.



„გალაკტიონის უახლოეს ლირიკულ შემოქმედებაში ძლიერი რევოლუციური პათეტიკა და სასაუბრო დეკლამაციის ნაკადი, თქმის რეალიზმი და ფოლკლორული პოეზიის გავლენა“ (II, 190). ბუნებრივია, რომ მხოლოდ „სასაუბრო დეკლამაციის ნაკადის“ ნიმუშებს მოეპოვებათ წინასწარი პროზაული მონახაზები. ლოგიკური მსჯელობის სტილისტიკაა ასეთ გამოთქმები: „ქლაკი ჩემთვის ნათელია, თუ. . .“ („საუბარი ლირიკის შესახებ“; მივაქციოთ ყურადღება სიტყვას „საუბარი“; გაეხსენოთ მაიაკოვსკის „როგორ გავაკეთოთ ლექსები“).

ლექსების ერთი წყობის სადა სტილი, მიზანდასახული დამორება წინა პერიოდის მეტაფორიზმისაგან ამჟღავნებს განსაკუთრებულ სიახლოვეს სასაუბრო ენის ინტონაციასთან. ზოგიერთ ლექსში სასაუბრო, თბრობითი ინტონაცია თითქოსდა ცოცხალი მეტყველებიდანაა გადმოტანილი:

წაგვიკითხეთ „ატმები“

– „მერი“ უმჯობესია.

– გვინდა „ლურჯა ცხენები“!

უმათოდ ხარვეზია.

(„გამოდისარ...“)

პროზის ზღვარს უახლოვდება მეტაფორებისაგან თავისუფალი, გარეგნულ „მხატვრულობას“ მოკლებული ცნობილი სტრიქონები. აქ ყველა სიტყვა პირდაპირი მნიშვნელობით არის ნაბმარი:

წყალტუბოდან ქუთაისში

მიმავალო ქარო,

თუ ოდესმე ქუთაისმა

გკითხოს ვინა ხარო,

უპასუხე რომ სუნთქვა ხარ,
არ კი უთხრა ვისი,
ისეც იგრძნობს ქუთაისი,
ჩემი ქუთაისი.



ლექსში „აქ ოდესმე“ თითქოსდა მოცემულია ერთგვარი ფორმულა პოეტის მესამე პერიოდის პოეტიკის დომინანტური ნიშან-თვისებისა: „მიყვარს ყველაფერი სადა, / მიყვარს ყველაფერი ძველი“.

სასაუბრო სტილისათვის დამახასიათებელი „მოდ“ („მოდი, სადმე უდაბური ვპოვოთ სადმე სამოსახლო“) ნათლად მეტყველებს ლექსის ინტონაციურ დომინანტაზე:

მოდი, სადმე უდაბური ვპოვოთ კუთხე ქედმომადლო,
გადმოვხედოთ მაღლით თბილისს,
მე იქ უნდა დავესახლო!
(„წამყ ბეთანიისაკენ“, 1947)

სასაუბრო თუ თხრობითი ინტონაციის მყარი მოდელებისადმი ინტერესის გამოვლინებაა ყოველი სტროფის ბოლოს განმეორებული „წყალნი წავიდნენ და წამოვიდნენ, / დარჩენ ქვიაშანი“ („დარჩენ ქვიაშანი“), „ეგ არის და გორის ციხე!“ („ეგ არის და გორის ციხე!“) და სხვ.

ლექსში „რა კარგი იყო ქუჩა ბალახუნის“ ყველა სიტყვა გამოყენებულია პირდაპირი მნიშვნელობით. ყურადღებას იქცევს სასაუბრო ფორმების ციტირება: „ვინ მოხვალთ ხონსუ, ხონსუ, ო, ხონსუ!“ ლექსში „სტუმრად“ ასევე ვხვდებით „პროზაიზმს“ – საუბრის ციტირებას: „ ჩემი ქმარი შინ არ არის. / შემობრძანდით ოჯახად. / სადაც არის, გეახლებათ, / მოითმინეთ ცოტა ხანს“. ასეთივე პროზაიზმია შემდეგი ყოფითი დეტალი, სრულიად წარმოუდგენელი 10-იანი და 20-იანი წლების ლექსებში: „თავსაფარი გაისწორა“. ბოლო სტროფში „პროზაიზმს“ კვლავ „პოეტიზმი“ ენაცვლება: „მოგონებათ ნაკადები / სიხარულის მფენია: / სიყმაწვილე, მეგობრები, / ლექსი, შოთას გენია!“ მეორე

პერიოდის პოეტიკის ელემენტი — გენეტიური მეტაფორა „მონაგონებათ ნაკადები“ და პოეტიზმი „სიხარულის მფენია“ ხელს უწყობს იმის განცდას, რომ ერთი და იგივე სიუჟეტი შეიძლება დანახულ და განცდილ იქნას საგნად როგორც საუბრის, „პროზის“, ასევე „მაღალი“ პოეტური ნორმის.

სტილური სისტემის განახლება სისადავის მოპოვებისა და სასაუბრო ინტონაციასთან სიახლოვის ხარჯზე ცხადად ჩანს ლექსში „ბუხართან“, რომლის სტრუქტურაში ამასთანავე ჩართულია 20-იანი წლების ლირიკის ცალკეული ელემენტები და ამ გზით შექმნილია პოსტ-სიმბოლისტური „საამო სტილისა“ და ახალი სადასტილის შეხვედრით გამოწვეული ეფექტი. სემანტიკის ხორცშესხმის თვალსაზრისით ლექსი ორ უთანაბრო ნაწილად იყოფა. პირველი ოთხი სტროფი ინტროსპექციულია, დაკავშირებულია ფიქრებთან ბუხრის წინ; მეორე ნაწილი ექსტროვერსიულია, ეძღვნება არა „შიგნით“, რამედ გარეთ დანახულსა და განცდილს. მედიტაცია და მეორე პერიოდის სტილის ელემენტები — ლექსიკური („ზიარის“, „მოსახება“) და მეტაფორული („სიცოცხლის ხის, ნათელ მთვარის და მზის ორნამენტებით“) თითქოსდა რომანტიკული მოტივისა და სტილისთვის გვამზადებენ. მოველით, რომ ლექსის თემა იქნება — ფიქრნი ბუხრის პირას. მაგრამ თავს იჩენს მოლოდინის გაცრუების ეფექტი. ჩნდება სასაუბრო ენისათვის დამახასიათებელი ინტონაცია და ლექსიკა („ეჰ“, „რა არ გამახსენდება“, „ცას შევცქერა. თენდება“). მომდევნო სტროფებში კვლავ ხდება პოეტიზმების („შემოსილი ლაყვარდით და შუქით უკვდავყოფილით“) და ყოფითი ელემენტების („მსურს შევალო სახლის კარი“, „მობრძანდითო! — მისი ეგრე მესმის შემოგებება“) მონაცვლეობა. ამგვარად, „საამო სტილის“ ელემენტები ჩართულია სასაუბრო ინტონაციაზე, სისადავეზე ორიენტირებულ სტილურ სისტემაში.

თვალსაჩინო პოეტიზმებსა და მეტაფორულობას, რთულ ასოციაციებს მოკლებული სადა სტილის მიღმა, როგორც წესი, რთული სიმეტრია მქონდა. ლექსი „აგე, იმ ჩრდილქვეშ“ უდრესად შთაბეჭედავია, თუმც არ იქცევს ყურადღებას არც ლირიკული სიუჟეტით, არც „მხატვრულობით“. მის ზემოქმედებას

თითქოსდა გეომეტრიულად გაანგარიშებული სტრუქტურა, ნაწილთა სიმეტრიული განლაგება და ერთიანობა განსაზღვრავს კავშირს სტროფებს შორის, ემოციურ ზემოქმედებას აძლიერებს ანაფორები („აგე იმ“, ბოლო სტროფში – „აგე“, პირველ სამ სტროფში – „სადაც“) და ფსიქოლოგიური პარალელიზმი: ყოველი სტროფის პირველი ორი ტაეპი მითითებაა რაიმე ადგილზე, ხოლო მომდევნო ორი ტაეპი ამ დგილებთან დაკავშირებულ განცდათა გადმოცემას ეძღვნება. ეს ლექსი მოგონებათა რომანტიკული თემის სადა სტილით დამუშავებისა და „თვითგამოხავის“ შეუძლებლობის, დუმილის ესთეტიკის თავისებური არგუმენტირების ნიმუშია. გენეტიური მეტაფორა („ხომალდი მოგონებისა“) – რთული სტილის პოეტიკიდანაა, რომანტიკულ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული ფრაზეოლოგიის სალაროდანაა მოხმობილი და ამდენად დალდასმული, მარკირებული ელემენტია. როგორც ვიცით, ასეთი „ციტატები“ „მკითხველს გარკვეული კულტურული, ყოფითი ლიტერატურული გარემოს გახსენებისაკენ უბიძგებენ“ (64, 111), ტექსტის მიღმა მდებარე სისტემების მეტონიმიურ ერთეულებად გვევლინებიან. ამ შემთხვევაში გენეტიური მეტაფორით წარმოდგენილი „ციტატა“ აღძრავს რომანტიკული ლირიკის მოგონებათა მოტივს: „აგე, ზღვა მოჩანს, / ზღვა სიცოცხლის და ოცნებისა, / მშობლიური ზღვა. . . / და ხომალდი მოგონებისა“.

რამოდენიმე ლექსში გ.ტაბიძე ლამის მთლიანად უბრუნდება წინა პერიოდის ისეთ სახეებსა და მოტივებს, რომლებიც იმთავითვე სადა სტილით იყვნენ ხორცშესხმული. შდრ. ლექსებში „იყო მდიდარი სახლის“ და „სად დასასრული იყო“ შემდეგი სტროფები: „სად დასასრული იყო / ვიწრო, უცნობი ქუჩის, / იღვა სანთლების ჯილა / და ქანდაკება თუჯის“ – „იყო მდიდარი სახლის / ერთი მდიდარი კუთხე, / სად ფრთას გრიგალი ხლის / და მარტოობა მწუთხე“. ეს გვიანდელი ლექსი თემატურად ეხმიანება ლექსს „კაფეში“ (1927). ორივეში დანახულია გაუცხოებულნი, სინამდვილისაკენ ზურგშექცეული, უაზრო ნირვანაში წასული კაცი:

იმ დღეს კაფეში ვნახე
მღვრიე თვალები ნაცრის
და გულმოსული სახე
მეტად უძლური კაცის.
(„კაფეში“).

წიგნთა არეულ თალებს
ჰგავდა ფიქრები მკაცრის,
სიმპათიური სახის
მარად უსაქმო კაცის.
(„იყო მდიდარი სახლის...“).

კაფე შეცვლილია მდიდარი სახლის მდიდარი კუთხით. ამ ჭრონოტოპოსს რაღაც საერთო აქვს ედგარ პოუს სამყაროსთან. შდრ. „მოუწვეველი სტუმარი“ და „მოვა შუალამის ბნელი სტუმარივით“ („საუბარი ედგარზე“). „წიგნთა არეული თალები“ შავი მაგიისა და მეფისტოფელის ასოციაციებს აღძრავს. შდრ.: „დაფარულია გრძელი მაგიდა / შავი წიგნით და ალამბიკებით“ („მაგიდა ალამბიკებით“).

ლეჟსი „ორნამენტი“ თავის საგანთა აქსესუარით (გლედინგები, ზამბახები, ორხიდებები) და „ოცნებათა ბალით“ ენათესავენბა მეორე პერიოდის პოეტიკას.

მაჟსიმალური მხატვრული ეფექტის მიღწევა მინიმალური საშალებებით თავისებურად ვლინდება ლეჟსში „ძეგლის გახსნა“, რომელშიც თანდათან მატულობს სტილური სისადავე: „სწერდა მგოსანი: თაყვანს ვერ ვსცემ, / ვით წმიდათ წმიდას, / ჭირკს, ოქრო-ვერცხლის ბრჭყვიალებით / თვალთა მწვამებელს“. ამ სტროფში ხაზგასმული ლიტერატურულობით ყურადღებას იქცევს ძლიერ პოზიციაში – დასკვნით ტაეპად შარმოდგენილი „თვალთა მწვამებელი“. ეს ლიტერატურულობა, „პოეტურობა“ აპოგეას აღწევს მესამე სტროფში: „მაგრამ მარადის სათაყვანო / დღეთ უსიერცოთა, / როგორც ყველასათვის, ესე ჩემთვის, / ძეგლია: შოთა!“

მომდევნო სტროფიდან შექმნილი სტილური ინერცია აღარ ვითარდება. წინა სტროფების ფონზე უფრო ცხადად აღიჭმება

სტილური სისადავე: „აჰა, ძეგლს ხსნიან / და ჩვენს შოთას / რი-
დმ ჩამოხსნეს. / ძეგლი გაიხსნა. აზრს ძეგლისას / ყველა ამოხ-
სნის“. ბესიკური 14 მარცვლიანი საზომის დატეხვა ასახავს დის-
ტანციურებას ამ საზომთან ტრადიციულად დაკავშირებული თემე-
ბის, სტილისა და ლირიკული გმირისაგან; ეს საზომი მისთვის უჩ-
ვეულო თემატურ და სტილურ ამოცანას ემსახურება. ბესიკური
საზომის დეავტომატიზაცია, მასთან ახალი ინტონაციური და თე-
მატური კონსტანტების დაკავშირება დამახასიათებელია მსგავსი
სტრუქტურის სხვა ლექსებისათვისაც.

მხოლოდ სისადავით თუ ენათესავება აკაკის „ნორმას“ „გო-
ტიეს რომანიდან“, რომლის არა მხოლოდ თემა, არამედ ენობრი-
ვი ქსოვილი გამოირჩევა „ლიტერატურულობით“. რომანტიკული
მოტივი გარკვეული ლიტერატურული მსოფლგანცდის მატარე-
ბელთა ცნობიერების პრიზმშია გარდატეხილი: „ჩვენ ვიგონებდით
გოტიეს გმირ ქალს. . .“. „ჩვენ“ განასახიერებს იმ ადამიანებს, ვის-
თვისაც მადმუაზელ მოპენის სახელი „რომანტიულ ჟღერას მიმო-
ფენს“, ვიცაც გოტიეს რომანი ნოსტალგიურ გრძნობას აღუძ-
რავს: „ეჰ, ნუ ვიგონებთ“.

ლექსში „წარწერა წიგნზე მანონ ლესკო“, რომელიც თავისე-
ბური ვარიაცია ლექსისა „თვალს ნაზი და მთვარეული“, რომან-
ტიკული თემა სხვადასხვა პოეტურ სისტემათა ელემენტების სინ-
თეზის საფუძველზეა დამუშავებული. რომანტიკული მოტივი სევ-
დიანი რომანისა ამ ლექსის ენობრივი ქსოვილის ერთ-ერთი ელე-
მენტია. მხატვრულ ეფექტს მისი ინტერტექსტუალური მრავალ-
ხმიანობა განაპირობებს. „ცრემლის მღვრელია“ „ვეფხისტყაოს-
ნის“ ცრემლის კულტის ელემენტია. შდრ.. აგრეთვე „ვარდთა კო-
ნის, ბნედა გონის“ და რუსთველის – „შორით დაგვა, შორით
კვდომა“, „არცა გახლიჩა ბაგეთათ თავი ვარდისა კონამან“. ტაე-
პები – „ყველაფერი იგი გაქრა, ვით სიზმარი გვიანი“ ეხმიანება
რუსთველის სტრიქონს „გასრულდა მათი ამბავი, ვითა სიზმარი
ღამისა“. „სიყვარული“ – „ისარი“ პოეზიის ძველ ტრადიციებთან
გვაბრუნებს. რითმები „მარადისი“ – „მისი“ არატრადიციულია;
ხოლო მორფოლოგიურად ერთგვაროვანი ერთეულებით დაკავში-
რებული რითმები „ძნელია“ – „მღვრელია“ რუსთველის („ლექს-

სთა მკითხველო, „შენიმცა თვალი ცრემლისა მღვრელია“), აკაყისა და ხალხური ლექსის სისტემიდანაა. ქართული პოეზიის სხვადასხვა შრეების ეს მეტონიმიური ერთეულები შეფარდებულია „ფრანგულ ხმასთან“. სატრფიალო პოეზიის სასიგნალო სიტყვა „ოხვრა“ („მსურდა ოხვრა ჩემი მდუმარს მეკრძალა“ – აღ. ჭავჭავაძე; „ოხვრა არის შვება უბედურისა“ – ბარათაშვილი) „ფრანგულ“ გარემოცვაშია: „რუსოს ხანა, ოხვრა რონის“. „ღე გრიესა და შანონის სევედიანი რომანი“ ქართული და ფრანგული პოეზიის „შემჭიდროებული პროგრამების“ სინთეზირების ნიმუშია.

ამ პერიოდის ცალკეული ლექსების სემანტიკასა და მხატვრულ თავისებურებას განაპირობებს ხალხური ლირიკული პოეტიკის ათვისება და ლიტერატურული ხერხით გადასხვაფერება. „ხალხური მოტივებიდან“ (1950) მიჰყვება არა იმდენად რომელიმე გარკვეული ხალხური ლექსის მოტივს, რამდენადაც შეიცავს ფოლკლორიზმის შემქმნელ ისეთ ელემენტებს, როგორცაა: მორფოლოგიური რითმები, გაურითმავი კენტი ტაეპები, „არალიტერატურული“ ხატოვანი სიტყვა-თქმანი – „მართლობა“, „კვირობ“, „ხმალი იგი“, „მეცა“, „გული“, „დამილამე“. მაგრამ ეს არაა ხალხური ლექსის მოტივის გამეორება თუ სტილიზაცია. მკითხველისათვის გაუგებარი რჩება კლდეში გადანახული ხმლის ამბავი და ლირიკული გმირის ვინაობა. ასეთი გაურკვეველობა ლიტერატურული ხერხია.

ხალხური სიმღერის გამოძახილია „შვებული“ (21, 102). საგულისხმოა, რომ გ. ტაბიძის ყურადღებას ისეთი ტექსტი იქცევს, რომელიც ახლოსაა აგრეთვე ბესიკის ინტონაციასთან (შესაძლოა, ხალხური სიმღერა ბესიკის ლექსის ან „ბესიკის სკოლის“ რითმითა ზეგავლენის შედეგია, ან – პირიკით):

დანამა, დანამა, დანამა,
ეუეუნა წვიმამ დანამა,
თუ რამემ გაგვახალისოს
შეხვედრამ ამისთანამა!

ზეპირსიტყვიერებაში შემუშავებული ინტონაცია შემღგომ

სრულყოფასა და განვითარებას ექვემდებარება ლექსში „თამარი ზღვის პირად“ (1944). ყურადღებას იქცევს კონტრასტული ეფექტი, რომელსაც ქმნის ხალხური ლექსის საწყისისა და ლიტერატურულობის შეხვედრა:

თამარმა, აღტაცებულმა
მშვენიერ ზღვის ალაგითა,
ზღვაში ჩაუშვა ხომალდი,
ზედ აღმასები დაჰკიდა.
მოსცურავს ზღვაში ხომალდი,
რა დიდებული რამ არი!
ზღვის პირით დარუბანდამდე
სდგას მშვენიერი თამარი!

ხალხური ლექსის სისტემიდანაა შაირი, „ალაგითა“ და აღმასების დაკიდების მოტივი, ერთნაირი სიტყვების დიდი სიხშირე. მაგრამ ამ ლექსის სტილისტიკას არა ხალხური შაირის მიბაძვა, არამედ „ხალხურობისა“ და „ლიტერატურულობის“ გაერთიანება განსაზღვრავს. ისეთი რითმები, როგორცაა „ხომალდი – დარუბანდამდე“ უცხოა ხალხური ლექსისათვის. არაა გამოყენებული არც ერთი მორფოლოგიური რითმა. მეორე სტროფში ყველა ტაევი გარითმულია. „დარუბანდამდე“ ციტატაა ისტორიულ-კულტურული კონტექსტიდან.

5. რომანსული ინტონაცია.

მესამე პერიოდში მელოდიზმი ყველაზე მეტად ინტიმური ხასიათის ლექსებში ვლინდება, რომელთაც სხვა ციკლებთან შედარებით მოკრძალებული ადგილი უკავია.

ამ პერიოდში მერის ციკლის ნიმუშებია „სადაც ეხლა ზვირთებს სძინავთ“, „გახსოვს?“. ამ ციკლის თავისებური ვარიაციაა „რისთვის მაგონებ, ვაზზე მიმობნეულო ნამო?“.

ლექსში „სადაც ახლა ზვირთებს სძინავთ“ I და II სტროფი,

მერის ციკლის ადრინდელი ნიმუშების მსგავსად, რიტმი და ინტონაცია მუსიკალური მელოდიის პრინციპს მიჰყვება. ამასთანავე ეს ინტონაცია უახლოვდება რომანსს, საფორტეპიანო მუსიკაზე ორიენტირებულ ლექსს.

თუ ადრინდელ ლექსებში მერი უფრო ზეციური ვენერაა („მერი, ჩემო შორეულო მერი“, „შენ ზღვის პირას სჩანდი, როგორც შუქი“, „ნაზო მერი, დაჰჭრი ლანდი ცისფერი“), ლექსში „გახსოვს?“ მერის მოტივი რომანსის ფიდაზეა გადაწყვეტილი: „მოგეხვიე. . . გადავკოცნე / მე იმ სახის არემარე“. ამასთანავე რამდენადმე დათრგუნულია მეორე პერიოდის პოეტიკის ცალკეული პუნქტები. პირველი ორი სტროფი სასიმღერო, მელოდიური ხასიათისაა; არის ტაეპები, რომლებშიც სიტყვები უფრო ემოციურია, ვიდრე ლოგიკურად ცხადი:

ნორჩთა დღეთა გულხმვიერი
მოარხევედა წყალს ნიავი.

რომანსული ინტონაციის შექმნას ხელს უწყობს აგრეთვე მღელვარებით აღსავსე და პასუხის გარეშე დატოვებული კითხვა:

გახსოვს, ოდეს შეხვდნენ, მერი,
ზღვად შენი და ჩემი ნავი?

სხვაგვარი ვითარებაა მომდევნო ორ სტროფში, რომლებშიც რომანსულ ინტონაციას თანდათან ცვლის საუბრის კილო, ქარბობს მსჯელობა, თხრობა, სენტენციურობა, რასაც ბოლო ტაეპებში ერთგვარი ეპიგრამა აგვირგვინებს („რადგან, რასაც ჰკარგავს ხსოვნა, / ღრმად ინახავს ჩვენი გული“), ხოლო „ეპიგრამას არ შეიძლება სიმღერის სახე ჰქონდეს. იგი მოითხოვს არა მღერებას, არამედ ისეთ წაკითხვას, როდესაც აზრობრივად გამოყოფილია ყოველი სიტყვა და დასკვნითი *pointe*“ (60, 59)

„რისთვის მაგონებ, ვაზზე მიმობნეულო ნამო“ (1950) სტილური სისადავით განსხვავდება 10-იანი და 20-იანი წლების მრავალი ინტიმური ლექსისაგან: არაა არც ერთი გენიტიური მეტა-

ფორა. ამასთანავე მეორდება ადრინდელი პერიოდის ისეთი ნიშან-
თვისება, როგორცაა მშვენიერების კატეგორიის აქტუალიზება
როგორც შინაარსის პლანში, ასევე გამოსახვის პლანში, მელოდია-
ლიზმი, რასაც ხელს უწყობს ყველა სტროფში კეთილხმოვანი (ნა-
ზალური) და ღია რითმების გამოყენება და სხვ.

კლასიციზმი. „მაღალი სტილი“.

გ.ტაბიძის მესამე პერიოდის ლირიკის დახასიათებისას ჩვეუ-
ლებრივ გამოიყენება სიტყვები „კლასიკური“, „კლასიკური სისა-
დავე“ და სხვა მისთანანი. მართლაც, ამ პერიოდის ლექსებში
განცდები თუ აზრები გადმოცემულია ქარბი მეტაფორიზმის გა-
რეშე და გატარებულია პრინციპი: მცირედით – მაქსიმალური.

„კითხვაზე, რატომაა გალაკტიონის მსოფლგანცდა კლასიკუ-
რი და არა რომანტიკული, ჩემი აზრით, უნდა გაეცეს პასუხი:
კლასიკური და კიდევ კლასიკური იმიტომ, რომ გალაკტიონის
სუბიექტური განცდებიდან ჩანს გადაზრდა ობიექტივიზმში, სი-
ნამდვილის დიფერენცირებული საწყისები არ შლიან მის უზოგა-
დეს შინაგან მთლიანობას, ემოციური ცხოვრების განცდა არ გა-
დადის ეგოცენტრიზმში, არ ხორციელდება ემოციური ცხოვრე-
ბის ეგზალტაცია არც მხოლოდ დადებით, არც ნეგატიურ ასპექ-
ტში. მათი აბსოლუტიზაცია გალაკტიონმა არ იცის“ (13, 274).

როდესაც გალაკტიონის მესამე პერიოდის ლირიკის კლასიკუ-
რობასა თუ „კლასიციზმზე“ (გარკვეული მხატვრული ნორმისა
და ჟანრული იერარქიის პრინციპი, სისადავე, „იდეურობა“, „რა-
ციონალიზმი“, და სხვ.) ვსაუბრობთ, არ შეიძლება ამ მოვლენის
წმინდა ლიტერატურულ-ესთეტიკური მიზეზებით ახსნა. არ უნდა
დაგვავიწყდეს, რომ კომუნისტურ იმპერიაში ხელოვნების მოთვი-
ნიერების ყოვლისმომცველი პროცესი იმეორებს იმ კანონზომიერ-
ებას, რომ ნებისმიერი ტოტალიტარული რეჟიმი ხელს უწყობს
კლასიციკლური ტიპის ხელოვნების ჩამოყალიბებას, მის მოქცევას
ოფიციალურ ჩარჩოებში და ამ გზით არსებული წეს-წყობილების

განდიდების სამსახურში ჩაყენებას. „კლასიციტური“ იყო ფაშისტური გერმანიისა და იტალიის, კომუნისტური საბჭოთა იმპერიისა და მისი თანამგზავრი ქვეყნების ლიტერატურა და ხელოვნება.

ვრცელ პოეტურ ტრაქტატსა თუ კლასიციტური ტიპის პოემაში „საუბარი ლირიკის შესახებ“ (1940), როგორც სარკეში ისე ირეკლება, ერთი მხრივ, ახალი მხატვრული ხედვის ძიების თეორიული გააზრების მოთხოვნილება, და მეორე მხრივ – ანგარიშის გაწევა ლიტერატურის „კლასიციზაციის“ ოფიციალური გზისადმი. მასში გატარებული ძირითადი დებულებები – „ხალხურობისა“ და ხელოვნების სოციალური მიზანდასახულობის ხაზგასმა და წმინდა ხელოვნების უარყოფა – შეესაბამება კომუნისტური რეჟიმის მოთხოვნას, რათა ყველა მწერალს ჰქონოდა იდეოლოგიურად მიზანდასახული „კლასიციტური“ ტიპის ერთნაირი შემოქმედებითი მეთოდი. შემთხვევითი როდია, რომ ციტატების სიუხვით გამორჩეულ ამ ტრაქტატში უპირველესად დამოწმებულია ოფიციალური საბჭოელი პოეტი - ვლადიმირ მაიაკოვსკი: „მართალი არის, / როს პოეტი / ამბობს თაობის: / გრამი შოვნისა / ნაყოფია / წელთ მუშაობის...“.

ხელოვნების წინაშე დასახული მიზანი სტალინის დროს ასე იყო ფორმულირებული: შინაარსით – სოციალისტური, ფორმით – ეროვნული. სოციალისტური შინაარსის საკითხი გალაკტიონს დიდად არ ანალღებდა, ამასთანავე ბერძენი პოეტების (არქილოქე, ტირტე, სოლონი, სიმონიდე და „უპირველესი პირველთ შორის“ – პინდარი) მაგალითზე დაყრდნობით ცდილობს დაასახუთოს ლიტერატურის ეროვნულობის აუცილებლობა, რაც სიმონიდეს ლირიკასთან დაკავშირებით ასე ჩამოაყალიბა: „ლირიკა მისი / ეროვნული / იყო და სადა“). ისიც უნდა ითქვას, რომ „სისადავე“ საბჭოურ ლიტერატურაში კომუნისტურად გაგებული „ხალხურობის“ ერთ-ერთ აუცილებელ კომპონენტად ითვლებოდა.

„კლასიციტურია“, ნორმატიულია და ხელისუფლებისა და „საზოგადოების“ ინტერესებს იცავს გალაკტიონის მიერ „მათთვის“ დაწერილი ლექსები და პოემა „მშვიდობის წიგნი“, რომლის სათაურში გამოტანილი სიტყვა „მშვიდობა“ საბჭოური ხე-

ლისუფლებების იდეურ-პოლიტიკური ლექსიკონიდანაა. მაგრამ როგორც ეს არაერთგზის მომხდარა ხელოვნების ისტორიში, გალაკტიონი ოფიციალური ხელოვნების ფორმებს ხშირად წარმართავს „არაოფიციალური“ მიმართულებით.

მართალია ის მოსაზრება, რომ პოსტ-სიმბოლიზმის ერთ-ერთი თავისებურებაა „გარკვეული მისწრაფება კლასიციზმისადმი“ (45, 80). უფრო სწორად, ნებისმიერი სტილი გარკვეულ ასაკში საკუთარი თავის უარყოფის გზით ვითარდება. ასეა თუ ისე, „უნაყოფო მიწის“ რთული სტილიდან, „დამსხვრეული ხატებიდან“ (the heap of broken images) კლასიციზმისა და ტრადიციონალიზმისაკენ მიმავალი თომას ელიოტის მსგავსად, გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაც სადა სტრუქტურისა და კლასიციისტური გზით განვითარდა.

პოეტის „რჩეულის“ (1973) ბოლოსიტყვაობაში გურამ ასათიანი აღნიშნავს, რომ გვიანდელი გ.ტაბიძე „შესამჩნევად უახლოვდება ქართული კლასიკური პოეტური აზროვნებისა და მეტყველების ფორმებს, დაჟინებით ეძებს გამონახტვის სადა, ლაპიდარულ, ჰარმონიულ საშუალებებს“.

თუ პოეტის მესამე პერიოდის ლირიკას 1920-იანი წლების ლექსებს შევადარებთ, უნდა დავასკვნათ, რომ რთული ელინისტური თუ ბაროკალური ხასიათის სტილი თავისუფლდება მისი თვისებრიობის განმსაზღვრელი ცალკეული ელემენტებისაგან და ხდება „მიბრუნება მეტყველების კლასიკური სტილისაკენ“ (16, 196). ეს პროცესი არა იმდენად „საშუალო“, რამდენადაც „მაღალი“ სტილით მქლავნდება.

1928-58 წლების მრავალი ლირიკული ქმნილების ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურება — „მაღალი სტილი“, სახოტბო პათეტიკა ჭერ კიდევ მეორე პერიოდში გამოიკვეთა („დროშები ჩქარა!“ და სხვ.). შდრ.:

15 საუკუნე
ხსოვნას აზარებს,
ზღვა არაბების,
სკვითი, ბერძენი

ცელიდნენ ხაზარებს. . .
შენს სისხლიან თასს
ცლიდა შაჰ-აბას
და ვერ დაცალა.
აწ აღსადგენად
მოვა სხვა ძალა!
(„15 საუკუნე“).
ვერარა ძალამ
ვერ გადასრისა
ეს მშვენიერი
მხრები ყაზბეგის!
(„ყაზბეგის მხრები“).

მკითხველის აღქმაც საკმარისია იმის დასანახად, რომ მესამე პერიოდში ერთ-ერთ დომინანტად არის ქცეული 1915-27 წლების პოეტიკის ერთ-ერთი პუნქტი. საერთოდ, გ.ტაბიძის გვიანდელი ლირიკის თავისებურება არის არა მხოლოდ უარყოფა 10-20-იანი წლების ზოგი პოეტიკური კომპონენტისა, არამედ იმ დროს მოპოვებულის ცალკეული პუნქტების შემდგომი განვითარება და კრისტალიზაცია. „ჰე, მამულო!“-ს (1941) ინტონაცია, რომელშიც შეზავებულია ოდისა და თხრობის კილო, „პოეზია – უპირველეს ყოვლისა!“-ს ერთგვარი ვარიაციაა. შდრ.:

სული გვქონდეს უსპეტაკეს თოვლისა!
მეგობრებო, სიკვდილამდის მექნება
მხოლოდ ერთი სიხარულის შეგნება:
პოეზია – უპირველეს ყოვლისა!

არმოშიშარს ქარისა და თოვლისა,
ყოველ ჩვენგანს ურყევ მიზნად ექნება
მხოლოდ შენთვის თავდადების შეგნება:
მამულს გული – უპირველეს ყოვლისა!

ცხადია, სხვა ტიპისაა პათეტიკა, „მაღალი“ სტილი 1920-იან

წლების და სხვაგვარია მომდევნო ხანის „მაღალი“ სტილის პათეტიკა. ეფემერებისა და კოსმისტობის ხანის ექსტაზი, „სულის აქტივიზმი“, ჯირილის ესთეტიკა რაციონალურმა პათოსმა შეცვალა.

„მაღალი“ სტილის ათვისების მიზნით გ.ტაბიძე ხარბად ეწაფება სხვადასხვა ცხოველმყოფელ წყაროს, უპირველესად – ანტიკურობას. „საუბარში ლირიკის შესახებ“ პოეტი ქება-დიდებას ასხამს ისეთ ჟანრებს – ოდებსა და ჰიმნებს, რომლებიც საბჭოთა ლიტერატურის „ოფიციალურ ჟანრებს“ განეკუთვნებოდა. მთელი საბჭოური პოეზია ერთ მეტატექსტად რომ გავიაზროთ, იგი უფრო ოდაა, ვიდრე რომელიმე სხვა ჟანრი. პინდარის ოდებისა და ჰიმნების გამო ნათქვამია: „მისი ოდები / და ჰიმნები / რა აღტაცებით / შეჭიბრებებზე / გამარჯვებულთ / პატივსაცემად / ოლიმპისა / და პითიის / ხატავდა სახეს“. ლექსებში „აზრი გენიალური ჰარმონიისა“ და „დღევანდელი დღის...“ ჰარმონიის დამკვიდრების აუცილობლობის კონექსტში პოეტი ახსენებს ჰიმნს: „ერთ მთლიან ჰიმნად გადაქცეული. . . იგი ქნარი და ეს ჰიმნია, რომელიც მედგარ ხმით იზებირებს / ბევრს საამაყო ომში დაცემულს“. აქ არის გენეზისი, სათავე სათაურის – „ჰიმნი ქართულ ანბანს“ (1947), რომლის ჟანრულ ხასიათს მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავენ ძველი ბერძნული ჰიმნები და ოდები.

გალაკტიონის „კლასიციზმი“ არა მხოლოდ ბერძნული ლირიკით საზრდოობს, თანაც ანტიკურობა არის არა იმდენად კანონი, რამდენადაც სტიმული საკუთარი მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად.

ლექსში „მაღალ მთაზედა ავაგე“ (1931) ჰორაციუსის Exegimonumentum-ის მოტივი გატარებულია ხალხური ლექსის პრიზმში: „მაღალ მთაზედა ავაგე / სასახლე ახალ-ახალი, / ლითონზე უფრო მაგარი, / პირამიდებზე მაღალი...“. ამავე ლექსს ეხმიანება „ცხრა ტომი“ (1954): „ძეგლად აღმართე ჩემი ცხრა ტომი...“ ჰორაციუსის მოტივი და ფედრის არაკის თარგმანი „მგელი და ცხვარი“ (ლათინურიდან უნდა იყოს თარგმნილი; ხელნაწერში მითითებულია დედნის სათაური Lupuset Agnus) ცხადყოფს, რომ „კლასიკურ პერიოდში“ პოეტის ყურადღების ცენტრში რომაული ლიტერატურაც იმყოფებოდა. ლათინური ენის მუსიკის გათავისების წადილი ჩანს ლექსში „ლარიქს სიბირიკა“, რომლის ყოველ სტროფს

ამთავრებს სათაურში გამოტანილი სიტყვები – ციმბირული ნაძვის
ლათინური სახელწოდება. ეს ლათინიზმი შეხამებულია
„ლათინურ“ კლასიციზმთან:

ყინვა გადავიდა,
ნისლი გაირეკა,
მაისს გაუმარჯოს,
ლარიქს სიბირიკა.

მესამე პერიოდისათვის დამახასიათებელ თანამიმდევრულ
მისწრაფებას „პოეტურობისაგან“, „მხატვრული სამკაულებისაგან“
თავისუფალი სადა და ნათელი „კლასიციზმისაგან“ თავისებურად
ცხადყოფს 1934-ს თარგმნილი გვიანდელი ბლოკის ერთ-ერთი ყვე-
ლაზე „კლასიციზტური“ ლექსი „პუშკინის სახლს“, რომელიც გა-
ლაკტიონის 12-ტომეულის VII ტომში შეტანილია დაუმთავრებელ
ორიგინალურ ლექსითა შორის. აქვე გავიხსენოთ, რომ გ.ტაბიძემ
პუშკინიდან თარგმნა ანაკრონოტიული „ბაკური სიმღერა“.

გალაკტიონის ხელოვნება ბოროტების იმპერიაში იქმნებოდა.
ასეთ ვითარებაში სავსებით ბუნებრივია ნატვრა ჰარმონიისა იმ გა-
გებით, რომ „რაიმე მშვენიერი არ არსებობს ჰარმონიის გარეშე“,
შინაგანისა და გარეგანის, ბუნებისა და ადამიანის, სულიერისა და მა-
ტერიალურის, ფორმისა და შინაარსის თანხმობის გარეშე. პოეტს
სურს „ჰარმონია იგი დამკვიდრდეს, / ის ჰარმონია, ის ჰარმონია!“
(„დღევანდელი დღის თვალი და ფიქრი“). ლაპარაკია არა „ამ“, ანუ
საბჭოური ხელისუფლების მიერ გამოცხადებულ „ჰარმონიაზე“,
არამედ „იმ“ ჰარმონიაზე.

ეს არის წადილი ჰარმონიული მსოფლგანცდის, შინაგანი თა-
ვისუფლების, უარყოფა ნიღბის და დისონანსისა პირადულსა და
საზოგადოებრივ გარემოს შორის:

და ჩემი ჩანგიც
ქართთა თუ მზით,
რაც ემართება,
იმ ჰარმონიის
მოელვარე გზით
მიემართება.

ანტიკური საწყისი, კლასიკური ჰარმონია, ტიპოლოგიური ნა-
თესაობა ძველ ბერძნულ და რომაულ სახოტბო ენარებთან – ჰიმ-

ნებთან და ოდებთან აშკარად იგრძნობა მის ერთ-ერთ უმაღლეს ქმნილებაში — „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. ვგულისხმობთ სიახლოვეს პინდარის ან ჰორაციუსის ან სხვა რომელიმე ავტორის არაკონკრეტულ სახოტბო ლექსთან, არამედ მსოფლგანცდისა და პოეტის საერთო ბუნებას. „ნიკორწმინდაში“, მის პათოსში, სისადავეში, სიმეტრიულ სტრუქტურაში არის ელინისტური ხელოვნების საწყისი, ზოგი ელინისტური აქსესუარის ჩათვლით. „მაჭეს გულს მიღებული ქნარი როგორც მინდა“ მითური მგოსნის — ორფევისის პოზაა. ნიკორწმინდის არქიტექტურა „წაკითხულია“ როგორც კლასიკა, რომლის მეტონიმიური ერთეულებია „ჰარმონია“ და „ლიადემა“ — ძველ ბერძენ ქურუმთა თავსამკაული. კლასიკური ხელოვნება გულისხმობს ჰარმონიას, სტრუქტურულ სიმეტრიასა და პროპორციულობას:

რა განძი გვექონია,
რა მხნე, რა მდიდარი,
ჟღერს ქვის ჰარმონია,
დარობს რამდი დარი.

„ვარდები“ დღემდე იბეჭდება ავტორის მიერ გამოგონილი — 1927 წლის თარიღით. ვინაიდან 1935 წლის ხელნაწერში ამ ლექსს ჯერ კიდევ არა აქვს მიღებული საბოლოო სახე, გამართლებულია მისი დათარიღება პირველი პუბლიკაციის წლის — 1948 — უახლოესი ხანებით. „ვარდებში“ ისმის არა შემოქმედის შინაგანი „საკვირველი ხმა“, გაცხადებულია არა „ნერვოზი“, არა სუბიექტური ხილვები, არამედ ახალი ფორმით მოცემულია ზედროული კლასიკური ნორმა მშვენიერების და ჰარმონიისა. „ვარდები“ კლასიკური ნორმის, ზოგადისა და მარადიულის — მშვენიერების აპოლოგიაა. პირველივე ტაეპი „კლასიკურ გასაღებს“ გვთავაზობს:

მე ზამთრისაგან ჯაჭვაწვეტილი
ნაცნობ ბალისკენ მივემართები,
სად ფერად უცხო, ყნოსვად კეთილი,
ზამთარ და ზაფხულ ჰყვავის ვარდები.

ეს ჰარმონიული უნივერსალში სამოთხეა, არკადიაა. ჰესიოდე,

ჰომეროსი, ელადის გემი, რუსთაველის ვარდი სათანადო კონტექსტის ქმნის ვარდის სიმბოლიკისათვის: დანტეს სამოთხის ზეციური ვარდი, საეკლესიო ვიტრაჟების ვარდი და ა.შ. „თვეთიტიკების“ საშუალებით ხდება პოეტის მიერ საკუთარი ლირიკის დანახვა კლასიკური მშვენიერების კონტექსტში. „უწვიმარ სილაში ვარდი“, „ვარდით მოსილი ჩნდა თავის ქალა“, ანუ „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“ დანახულია ანტიკურობის, რენესანსის, ახალი დროის კონტექსტში. როკოკოსა და არ ნუვოს მოტივებია ჩამოთვლილი ამ ტაეპებში:

დაე მაისის ხატავდეს ხელი
ფლორას, გრაციებს, მუზებს და ეროსს.

საგულისხმოა, რომ ხელნაწერში ნახსენები იყო ბესიკი, გალაკტიონის თანახმად, „წმინდა ხელოვნების“ წარმომადგენელი. ბოლო სტროფი

ვიგონებ თაღებს, ვიგონებ სვეტებს
და ყვავილებით მოქარგულ ვარდებს,
მაისს, კოლხიდას, ძვირფას პოეტებს
და კათედრასთან მიმოყრილ ვარდებს

ეხმიანება არ ნუვოს ხელოვნების კლასიციტური ხაზის ეკონოგრაფიას. „ყვავილებით მოქარგული ფარდები“ მიგვანიშნებს არ ნუვოზე, რომლის გობელენების, პანოებისა და ფარდებისათვის დამახასიათებელია ყვავილების მოტივი, ხშირად – ანტიკური ელემენტებით.

„ვარდების“ ვარიაციაში – ლექსში „ოქროს თასი ორნამენტებით“ (1949) ჩანს არ ნუვოსა და იმ ხანის „ნეოკლასიციზმის“ – როდენის, მაიოლის მსგავსი მოტივები და სტილური ნიშნები: ორნამენტში ვარდის ჩართვა („ორნამენტების ჰყავის ვარდები“), მზის ორნამენტიზება („მზე ორნამენტად გეფინა ისე, როგორც მრავალზე მრავალი ვარდი“), ტალღისებური ზეადმართული ხაზები („ჰყავოდეს ვარდი, მალლა ახრილი“), ხაზების სირბილე („დაე აქილეს ჰკვეთდეს ხელი ასე ლბილ ხაზებს“), ძველი არტეფაქტების კულტი („ხელთ, ჩვენს ერამდე, მე მაქვს მეორე ათასწლეულის ოქროს სასმისი“).

„თასი“ (1943) ასევე ანტიკური სტილით არის გადაწყვეტილი, თასი მიგვანიშნებს მებრძოლთა შორის თასის ხელიდან ხელში გადასვლის უძველეს რიტუალზე. გმირული სულის ხოტბაში არის ისეთივე პათოსი, როგორც ეს დამახასიათებელია ძველი ბერძნული ლირიკისათვის. აღსანიშნავია გარკვეული მსგავსება პინდარისადმი მიძღვნილ და „თასის“ ცალკეულ ტაეპებს შორის: „მისი ოდები და ჰიმნები. . . ოლიმპიისა და პითიის ხატავდა სახეს, სამშობლო-სადმი თავდადების გმირობით სავსეს“ – „მრავალ ქარიშხალს გვიხატავდა ცხოვრება ქართლის, ის თავდადების და გმირობის მატია-ნა“. გავიხსენოთ აგრეთვე როგორ ახასიათებს პოეტი ტირტეოსის საბრძოლო სიმღერებს: „პოეტი ჰკრებდა თავის ჩანგის დაუცხრომლობით ხალხის საომარ ენერგიას და ნებისყოფას, გამამხნეველად უმღეროდა მეომართ წყობას!“ ასეთივე სულისკვეთებით არის გამსჭვალული „თასი“, რომელიც აღსავსეა „მებრძოლის ფიცით, რომ არასდროს არ ჩავაგებთ ხმალს“.

ანტიკური საწყისი უფრო ნათლად ჩანს ლექსში „ოქროს თასი ორნამენტებით“: „ხელთ, ჩვენს ერამდე, მე მაქვს მეორე / ათასწლეულის ოქროს სასმისი“ „ანტიკური“ ქრონოლოგიაა. „მარმარილოს ვარდი“, „გვირგვინი სვეტის“ და „აკადემია“ ძველი ბერძნული სამყაროს ასოციაციებსაც აღძრავენ. „ვარდები“-ს ანაკრეონული მოტივი („ან ანაკრეონს ვინ განუმარტოს რაა უვარდოდ დღესასწაული“) აქაც გაისმის: „რომელი ღვინის იყო უთასო...“

დრამატული, ამალღებული, პეროიკული და ორატორული ინტონაციის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია ის „მეტრული ემბლემა“ (ჰოლანდერი), ის სემანტიკურ-ინტონაციური ველი და „შარავანდედი“, რომელიც 14-მარცვლიან (ბესიკურ) საზომს ბარათაშვილმა, ილიამ და შექსპირის დრამების მაჩაბლისეულმა თავმანებმა დაუკავშირეს. ამ ინტონაციური ფონდის მატერიალური კვალი თვალნათლივ ჩანს ბესიკური საზომით დაწერილ ლექსებში.

„1950“-ის ოცდაერთსავე სტროფის რეფრენი – „აი, მიზეზი, გულო ჩემო, აი მიზეზი“ გამოძახილია დეზდემონას დახრჩობის სცენაში ოტელოს ვრცელი მონოლოგის მაჩაბლისეული თარგმანისა:

აი მიზეზი, სულო ჩემო, აი მიზეზი!

ნუ მათქმევინებთ თქვენს წინაშე მას, თქვენ, უბიწო

ზეცის მნათობნო! აი მეთქი, აი მიზეზი!

მაჩაბლის „აი მიზეზი, სულო ჩემო, აი მიზეზი“-ს კვალს მივყვართ აგრეთვე ვრცელ ლექსთან თუ პოემასთან „საუბარი ლირიკის შესახებ“, რომელშიც სასაუბრო და ორატორულ ინტონაციათა მონაცვლეობა და შეთავსება მაჩაბლისეული კამერტონის გამოძახილია. „საუბრის...“ რეფრენების სტრუქტურა, მისი ეფფონიის ხასიათი – ასო-ბგერა ზენის სიხშირე – მაჩაბლის „აი მიზეზი, სულო ჩემო, აი მიზეზი“-ს ვარიაციაა: „აი მიზანი! აი ერთადერთი სურვილი!“, „აი ლირიკა! აი მგოსნის ზეშთაგონება!“, „იდეა, აზრი, ზომა, რითმა – აი პოეტი!“ და სხვ. აქვე გავიხსენოთ გალაკტიონის ჩანაწერი: „ვმაჩაბლის რაღაც მიუწევდომელი თარგმანი შექაპირის არის ურითმო ლექსი“ (20, 178).

14-მარცვლედის ბესიკური ვარიანტით დაწერილი სხვა ლექსებიც – „თასი“, „ასპინძა“ და სხვ. – გარკვეულწილად არა მხოლოდ ბარათაშვილის, არამედ მაჩაბლის ინტონაციური ტრადიციის განვითარებაცაა.

„აი მიზეზი, სულო ჩემო, აი მიზეზი!“-ს გამოც შეეძლო ეთქვა პოეტს ის, რაც მიუსეს ერთი სტრიქონის გამო თქვა: „განა ეს სტრიქონი არ ღირს მთელ პოემად!“

გ.ტაბიძე მესამე პერიოდშიც არ ამბობს უარს თავისუფალ ლექსზე, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ კვლავ ძალაში რჩება ძიებანი ამ სფეროში. ამ მხრივ საინტერესო და დამახასიათებელია „სიმღერის მინდა მე წამოწყება“ (1935), რომელშიც შეთავსებულია რეგულარული რიტმისა და სხვადასხვა სიგრძის საზომთა, გართიმულ და ურითმო ტაქტთა მონაცვლეობა, რაც ტიპოლოგიურად ენათესავება ელიოტისეულ ვერლიბრებს.

მრავალ საუკეთესო ლექსში ინტონაციათა ტიპები ერთმანეთს სიმეტრიულად ენაცვლება. ლექსში „სარკმელი საღამომ...“ ყოველი სტროფი აღმავალი რიტორიკული ინტონაციით იწყება და ერთი და იგივე თხრობითი ინტონაციით ბოლოვდება: „სახლიდან გავიდა / და აღარ დაბრუნდა“. ინტონაციათა განლაგების სიმეტრიულობა (საფუძველი ჰარმონიულობისა) მესამე პერიოდის მრავალი ლირიკული ქმნილების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორთაგანია.

ლექსში „მრავალჯამიერ გუგუნებდეს ხმა!“ ყოველი სტროფი იწყება ჰიმნისა თუ ოდის ორატორული ინტონაციით („მრავალჯამიერ გუგუნებდეს ხმა“), რაც უცებ წყდება და მას თხრობითი ინტონაცია ცვლის – „ეს სიმღერაა საქართველოსი!“

საგანთა, მოვლენათა ჩამოთვლის ინტონაციის თავისებურებათა

გამოყენების ნიმუშია „გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი“.

„ავი მუსაიფი“ მაღალი „შტილით“ იწყება: „გაფიჭრებდეს ხელირიბი/ ზეწარწერა ძველი ხმლისა:/ მე ვარ ავი მუსაიფი / კახთ ბატონის ირაკლისა“. შემდეგ კილო რომანსული ხდება: „შორს ნავს ვხედავ მარტოდმარტოს, / წყალზე ვლიდა მუდამ ფრთხილი“. ამ რომანსული ხაზის განვითარებას ჰკვეთს სასაუბრო კილო: „ვექვ, ზღვამაც ვერ განგვიმარტოს / მუსაიფი მისი ტკბილი“.

„მაღალი სტილი“, ოდებისა და ჰიმნების ინტონაცია გალაკტიონ ტაბიძემ გამოიყენა არა მხოლოდ სახოტბო ჟანრებში. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ ორატორული ინტონაციით არის შესრულებული სონეტის შენიღბული ფორმა – „ქალაქთა ბნელთა“ (14-ვე ტაეპი ორადაა გაყოფილი):

. . . გამოფიტულა შენი გული,
მაგრამ როს კიბით
მიგაქვს წამხდარი ყვავილების
შემლილი ბლუჯა. . .

კიბეზე აღმასვალა და დაბლასვლა ერთ-ერთი უძველესი მითოპოეტური სახეა. კიბეზე სვლა დანტესთან განწმენდის, სულიერი ამაღლების, მიწიერების უკან მოტოვების სიმბოლოა.

კიბის დანტესეულ სიმბოლიკას მიმართავს თომას ელიოტი „ნაცრის ოთხშაბათში“, რომელშიც სულიერების კიბეზე სვლა ურთულესი გზაა: There were no faces and the stair was dark, Damp, jagged, like an old man's mouth drivelling, beyond repair Or the toothed gullet of an aged shark. შდრ. კიბის სიმბოლიკა ლექსში „მარმარილო“: „აჰყვე კიბეებს, სადაც სფინქსი ქვებს ეფერება და შიშში გრძნობდე, რომ ახლოა ბედნიერება“.

სონეტში „ქალაქთა ბნელთა“ კიბე ახლოსაა ამ მითოპოეტური სახის იმ უძველეს გააზრებასთან, რომელიც გულისხმობს როგორც „ქვემოთ“, ასევე „ზემოთ“ მიმავალ გზას:

კიბე წყვდიადის საზიზღარის
დაბლა ვარდება.

7. რიცხვების მაგია.

ამ ხანის ლექსებში განსაკუთრებით ხშირია თარიღებისათვის „საკრალური მნიშვნელობის მინიჭება“ (16, 196), ანუ ის, რასაც ეწოდება რიცხვების მაგია. „რიცხვების მაგია სინამდვილისაგან ყველაზე დაშორებული და ამავე დროს – ყველაზე მგზნებარე ხელოვნებაა, აბსტრაქტული და მისტიკური“ (თომას მანი – „გერმანია და გერმანელები“).

„პოეზიის ინტეგრალები“, რიცხვთა უთიერთმიმართება, სიმეტრიაში გარკვეული მათემატიკური წესრიგის არსებობა ახალ დრომდე ესთეტიკური აზროვნების ერთ-ერთი საყრდენი კატეგორია იყო. ჰარმონია უშუალოდ იყო დაკავშირებული რიცხობრივ საწყისთან. ანტიკურ სამყაროს რომ თავი დავანებოთ, გვიჩვენოთ პოლ ვალერის მათემატიკური „ცთუნებანი“ – ლეონარდოს სისტემის წვდომის გზით „ინტელექტის მათემატიკის“ ძიება.

დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ რიცხვებს დიდი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ამიტომაც უწოდებდა დანტე თავის თავს „გეომეტრს“. შდრ. გალაკტიონის ლექსის „პოეტი-ტრიბუნის“ შავი ვარიანტი: „პოეტი მიდის სწორე, გეომეტრი და მოანგარიშე“. როგორც სხვა შემთხვევაში, გალაკტიონის ლექსებში კომპოზიციური სიმეტრია თუ რიცხვებისადმი საკრალური მნიშვნელობის მინიჭება არ ემყარება რაიმე რთულ თეორიულ სისტემას, მაგრამ არც მთლად გაუცნობიერებელი აქტია.

1914 და 1919 წლების კრებულები, „ბოროტების ყვავილების“ მსგავსად, რომაული ციფრებით არის დანომრილი.

„კომედიის“ გეომეტრიული აღნაგობის მსგავსად, რომლის ყოველი ნაწილი ერთი და იგივე სიტყვით (სტელლე) მთავრდება, „ნიკორწმინდის“ ყოველ სტროფს აგვირგვინებს „ნიკორწმინდა“. [სხვათა შორის, გალაკტიონის ცნობილი ტაეპები „უსიყვარულოდ მზე არ სუფევს ცის კამარაზე“ ეხმიანება დანტეს კომედიის უკანასკნელ

ტაქსს — „სიყვარული, რომელიც ამოძრავებს მზეს და სხვა ვარსკვლავებს“ (L'amor che muove il sole e l'altre stelle). „ნიკორწმინდის“ სტროფების რაოდენობა უდრის ათს — უსრულყოფილეს რიცხვს დანტეს პოეტურ სისტემაში. „ვგრძნობ ვით დიალია თორმეტი სარკმელი“ ქრისტიანული ტაძრის სარკმელთა რიცხვობრივი სიმბოლიკის გამოძახილია.

რიცხვთა სიმბოლიკა მიზანდასახული და გაცნობიერებულია ლექსში „ოთხის დრო“ (1952). ლექსში „წლის ოთხი დროს შესახებ“, — აღნიშნავს გ.ტაბიძე, — „სამ-სამი სტრიქონით გადმოცემულია წლის თვითეული დრო (სამ-სამი თვე)“. ასევე დაცულია მათემატიკური პარამონია ლექსში „შარშან ჩვენი სახლის წინ“ (1951): წლის ოთი დრო, ოთხი სტროფი, ოთხი ეპიფორა. შავ ხელნაწერში ლექსისა „ელვარე და ლომფერი“ ყურადღება ექცევა იმას, რომ სახელები „რუსთაველი“ და „გალაკტიონ“ ცხრა-ცხრა ასოსაგან შესდგება. ამ ლექსს „გალაკტიონი მისთვის ძვირფას საკრალურ რიცხვს ცხრას უძღვნის“ (14, 33).

ლექსში „რარიგ კარგია სამშობლო“ ოთხ სახელს — შოთა, ილია, კაკი, ვაჟა — შეესაბამება ოთხი კატრენი. ასევე რიცხვებში საკრალური აზრის ძიების გამოხატულებათა ეს ტაეპები: „ამ ჩემს მაგიდას რვა უჯრა აქვს. / საოცარია. / ალბათ უცდიდა როდის მოვა / ჩემი რვა ტომი“. ასევე რიცხვების ინდივიდუალურ სიმბოლიზაციას ემყარება ეს ტაეპები: „ცხრაას რვა იყო დასაწყისი, / რამაც არია / მშვიდი ფაზისი, / უმშვიდესი პალიასტომი“, და „ჩემი პოეზიის ინტეგრალები“ (1948). აქ არის ორი ტიპის თამაში: ავტორი თამაშობს რიცხვებით — დრო თამაშობს ავტორით.

8. „დაბმული ჭინკა“

გალაკტიონი განეკუთვნება შემოქმედთა იმ რიგს, ვისთვისაც პოეზიის მიზანი არის მშვენიერება და არა ჭეშმარიტების ძიება. და მაინც, ამ მშვენიერების სამყაროში აშკარად იგრძნობა ფაუსტური მისწრაფება აბსოლუტური ჭეშმარიტების, მათ შორის — ისტორიის საზრისის გააზრებისაკენ. არაერთგზის ეხება საკითხს იმ ეგზისტენციალური სასოწარკვეთილებისა და ნიჰილიზმისა, რაც „დროთა კავშირის“ რღვევის ჟამს იშვა და ჰუმანისტური მსოფ-

ლგანცდის კრიზისს, სკეფსისსა და რწმენას შორის ხეტილს მოასწავებდა. პროგრესის შეუძლებლობაზე, ისტორიის უაზრობაზე, დროის სვლის ნეგატიურ ასპექტზე ამახვილებს ყურადღებას გოეთეს უარყოფის სული – მეფისტოფელი: „რა საჭიროა წინ სწრაფვა და შემოქმედება / ბოლო ხომ მაინც ერთი არის: არაარობა!“ მსგავსი მოტივი ისმის გალაკტიონის ლექსში „დაბმული ჭინკა“. ჭინკა მოთქვამს, რომ არ ძალუძს დაღუპვისაგან იხსნას ის, რაც წარმავალია და რასაც სიკვდილი ელის, რომ არ შეუძლია რეალურ ფორმებს მარადიული არსებობა მიანიჭოს, რომლის უნარი მხოლოდ შემოქმედს შესწევს:

ჩემი სამწერლო მაგიდის ფეხზე
მიბმული ჭინკა
სტირის: რად გინდა, რად გინდა ლექსი
და ალის ჭიქა?
რად გინდა ბროლის რიტმი, მუსიკა?
სიკვდილი გელის!

უფრო ადრე ეამთა სვლის პოზიტიური და ნეგატიური ასპექტების დანახვამ და მახვილის გადატანამ უკანასკნელზე თავი იჩინა ლექსში „ორი მრისხანე სტიქიის ბრძოლა“: „არავის ჭვეწად მე არ ვცემ თავყანს, / მაგრამ ერთია ორივე ჩრდილი, / თუ ანგელოსი გირწევდა აკვანს, / შემდეგ დემონად მოვა სიკვდილი“. ასევე vanitas-ის აზრია ამ ტაეებში:

ვთქვათ: მთად სამზეო და სანიავე
აღმართე ძეგლი, ელოლიავე. . .
ვარდებით მორთე, მოაიავე,
და. . . უცებ ანგრევეს ეამთა სიავე.

აქ შეიძლება გავიხსენოთ „მაკბეთი“-ს ცნობილი ადგილი, (თუმცა ასევე შეგვიძლია ვიკამათოთ რამდენად იზიარებდა შექსპირი ასეთ თვალსაზრისს):

. . . ხვალე ხვალს მოსდევს
და წვრილ ნაბიჯით დღე დღის უკან მიიზღაზნება,
ვიდრე ეამთ ბრუნვა უკანასკნელს საათს დაჰკრავდეს. . .
. . . სიცოცხლე მხოლოდ

ჩრდილი ყოფილა მოარული, ტაკიმასხარა,
რომელიც ვიდრე დრო აქვს, ადის მაღალ სცენაზე
და იჭიმება, იგრიხება მთლად გაქრობამდე.
სულელის ენით მოთხრობილი ამბავი არის,
თუმც უმნიშვნელო, მაგრამ სავსე აურზაურით.



უარყოფის სულს, ყოფიერების, ისტორიის გროტესკულ სცენად დანახვის ფილოსოფიას გალაკტიონი ფაუსტური ადამიანის თვალსაზრისით უპირისპირდება (ადრინდელ ლირიკაში ცხოვრების გროტესკულად გააზრებაზე პასუხი გაცემულია პანესთეტიზმის თვალსაზრისით: „ნუ დაღონდები. . . არსებობს მხარე...“).

ყოფიერების საზრისში გარკვევის სურვილი ჩანს ლექსში „ზღვა ახმაურდა“, რომელიც „წმინდა ფაუსტური კონფლიქტის მრწამსით გაქლენთილი ნაწარმოებია. იგი გამოხატავს სიცოცხლეში ადამიანისათვის შესაძლებელი ყოველგვარი შეგრძნებების შეუზღუდავად მიღების ფაუსტურ წყურვილს. იგი გულისხმობს სიცოცხლის გამოვლინების ყველა თვისებასთან ზიარებას და მისი შინაარსის უნივერსალურ შევსებას. . . აქ ლაპარაკია ადამიანის არსებობის რაობაში გარკვევის წყურვილზე, იმ დაუოკებელ სწრაფვაზე, რომელსაც ამ რეალობის ადამიანურ მაკროკოსმოსში მოქცევის სურვილი იწვევს“ (13, 71). სიმბოლურია ზღვისა და გრიგალის ხმაური: „ზღვა ხმაურობდა / ყრუ ხმაურობით, / ანძა გრიგალის / მეთაურობით / მოგზაურობდა“. შესაძლოა, აქ არის ერთგვარი „ბაროკოს კონველსია“, მაგრამ უდაოა ისიც, რომ ადამიანი დანახულია არა ცხოვრების აბსურდულ სცენაზე მოქმედ ჯამბაზად, არამედ გულში ოკეანის დამტევ ერთგვარ ტიტანად:

და მე ვიგრძენი
უეცრად, მკაცრად -
არა ჩემს გარეთ,
არა რამე სხვა -
არამედ ჩემში
ახმაურდა ზღვა,
ზღვა ახმაურდა.

არა მხოლოდ „პანტა რეის“, არამედ ქამთა სვლის უღმობელობას, მეტამორფოზათა მუდმივობას, დროის ნეგატიურ ასპექტ-

ტსაც გულისხმობს სიტყვა „დაუსრულებლობა“ ლექსში „გზები გა-
უვალი“:



გზები გაუვალი
და გზები გაეღილი,
გულისტკივილით მაქვს
ყველა შესწავლილი.
ადის მწვერვალზე, თუ
ქაობში ეფლობა,
ერთი ნიშანი აქვს:
დაუსრულებლობა.

ბოლო საუკუნეთა მანძილზე, ისტორიული პროცესის სკეპ-
ტიკურად თუ ნეგატიურად გააზრების პარალელურად გამოიკვეთა
პოზიტიური დამოკიდებულება დროის ფაქტორისადმი ადამიანის
ცხოვრებაში, დროის გააზრება შემოქმედების აუცილებელ პირო-
ბად: „დრო სჩეკავს, დრო ზრდის სუფულაფერს ამ ქვეყანაზე“ (შექ-
სპირის „ჰენრი IV“, II ნაწ., III, 1). ადამიანის ცხოვრება, მისი მე-
ტაფიზიკური უკვდავების შესაძლებლობა განისაზღვრება იმის
მიხედვით, რამდენად გამოიყენა დრო „ძღვევად მტერთა“, როგორი
იყო მისი მონაწილეობა სიკეთისა და ბოროტების დაუსრულებელ
ორთაბრძოლაში. ამ თვალსაზრისის გამოხატულებაა გოეთეს ფა-
უსტის სიტყვები:

შეპყრობილი ვარ მე ამ აზრით და ამ მიზანით,
უკანასკნელი სიტყვა არის ეს კაცთა სიბრძნის:
თავისუფლების და სიცოცხლის ღირსი ის არის,
ვინაც ყოველ დღე, განუწყვეტლივ ამისთვის იბრძვის. . .
მაშინ ვეტყვი ამ ლალ წამს ამოდ:
მშვენიერი ხარ, შეჩერდი, წამო!
ჩემი სიცოცხლის ეს კვალიც მაშინ
არ შთაინთქმება ჟამთა სრბოლაში.

„რისიც მგერა და რასაც ყველაზე მეტად ვცემ პატივს,-
წერს თომას მანი,- ეს არის წარმავალობა. მაგრამ არის თუ რა
წარმავალობა, ანუ სიცოცხლის ქრობა რაღაც ძალიან სამწუხარო?
არა! იგი არსებობის დედააზრია, რომელიც მნიშვნელობას, სიღია-
დესა და ცხოველმყოფელობას ანიჭებს ცხოვრებას. წარმავალობა

წარმოშობს დროს, ხოლო დრო არის ყველაფრის დედააზრი. ასეა
თუ ისე, როგორც პოტენცია, დრო არის უმაღლესი, უძვირფასესი/
ჩილდო. დროსთან არის დაკავშირებული ყოველივე შემოქმედებითი
თი და ცხოველმყოფელი, ყოველგვარი წინსვლა უმაღლესი მიზ-
ნისაკენ”.

ამგვარ შეხედულებათა თანახმად, დროის სვლა არის პოზიტი-
ური ფაქტორი, სრულყოფისა და დამკვიდრების უცილებელი პი-
რობა:

...მაგრამ ხანგადასული გული ისევ გულია,
არ ვფიქრობ, რომ ყოველი უქმად დაკარგულია.
მეგობრებო, ჩვენი გზა გასწევს წელთა მრავლობას,
იგი მუდამ დარჩება ხსოვნად შთამომავლობას.

არსებობს დროის პესიმიტურად გააზრების საწინააღმდეგო
ისეთი პასუხიც, რომელმაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა
მოგვიანებით მოიპოვა. ეს არის „დროის წრებრუნვის თეორია, ანუ
რწმენა, რომ ამ ქვეყნად ერთი და იგივე მეორდება კვლავ და
კვლავ. ამას ნიცუმე უწოდა პრინციპი ერთი და იგივეს დაბრუნები-
სა. . . ეს თვალსაზრისი საშუალებას იძლევა ზედროული გან-
ზომილება დავინახოთ დროის ქრონოლოგიური მსვლელობის მიღ-
მა” (48, 79). მართალია, გალაკტიონისათვის უცხოა ელიოტის
„ოთხ კვარტეტში” არაერთგზის წამოჭრილი თემა ტრაგიზმისა
„დასაწყისსა და დასასრულს შორის” (აღამიანებს ყველაზე მეტად
უჭირთ, როცა რეალობას ეხებიან). მაგრამ დროის მოძრაობისადმი
მისი დამოკიდებულება ახლოსაა პერაკლიტედან მომდინარე წრებ-
რუნვის ელიოტისეულ მოტივთან — „ჩემს დასაწყისში არის ჩემი
დასასრული”, „ჩემს დასასრულში არის ჩემი დასაწყისი”. ელიოტის
„ოთხი კვარტეტის” ციკლური თეორიის მსგავსად, ლექსში „ოთხი
დრო” (1952) (რომლის სტროფების სამტაეპედები წლის დროთა
სტრუქტურას იმეორებენ) წლის დროთა ცვლას ზამთარი — სიყ-
ვდილი არ აგვირგვინებს, რადგან

კვლავ მოვა პირველი სამი,
გამოაცოცხლებს ყვავილებს ნამი
ციური კალთის.
განვლილი ჭირი უჩნდეს არაფრად,

დროის ციკლურმა თეორიამ ბიძგი მისცა ჰუმანისტური რწმენის გამომხატველ იმ მითოლოგიზებულ „ზედროულ სქემას“ (თომას მანი), რომ საკაცობრიო ცხოვრება მარადიული აწმყოა; ეს ზედროული მითოლოგემა წარმოშობს კაცობრიობასთან და ყველა დროსთან ერთიანობისა და თანაზიარობის განცდას. „გარდასულ დროთა ბრძოლების, გამარჯვებათა და დამარცხებათა მითურ სახეებში ჩვენი თავის შეცნობით, სხვა რომ არა იყოს რა, ვგრძნობთ პიროვნულ და კოლექტიურ ერთიანობას ამა თუ იმ მითოლოგიური სახით სიმბოლიზებულ ერთობასთან“ (48, 82). ზედროული მითოლოგიური ხედვის შედეგია ის რწმენა, რომ „ქართველში გამოხედვაა იმ ერთი ვინმე მესხისა“.

ლექსში „ამაოება!“ უამთა სვლის ნეგატიური ასპექტი, ამაოება უარყოფილია, ვინაიდან გმირული წარსული და შემოქმედება დანახულია როგორც მარადიული აწმყო:

ამაოებაჲ! ვგრძნობ რად არ აპგვი
ფერფლს, თრთვილივით რომ დაპფარა ჯვარი.
დაიძვრი მარჯვნივ — დაგწვეს არაგვი,
გაიწვევ მარცხნივ — დაგხედება მტკვარი. . .

წარმავალობისადმი, სიკვდილისადმი გალაკტიონის დამოკიდებულების გარკვევა უკავშირდება საკითხს — რამდენად სწამდა ღმერთი. ამ კითხვას ერთ ლექსში ასე მიუგებს: „არა! მაგრამ დიდება მისი ხშირად მსმენია!“ ბევრნაირად შეიძლება ამ პასუხის ახსნა. შესაძლოა ეს უფრო ბრძოლაა ღმერთთან, ვიდრე მისი უარყოფა, ისევე როგორც — „სამგლოვიარო მან შეჰქმნა მარში, / რომ წყველა-კრულვა / ეთქვა ღმერთისთვის“ („ედარებოდა შემოილს“, 1927).

„სიკვდილთან საოცარი სიმშვიდით შეხვედრის უდიდესი ადამიანური დოკუმენტია ლექსი „ეს იყო წინათ“ (13, 89). დონალდ რეიფილდის აზრით, ამ ლექსში არის „შოპენპაუერული ხოტბა არყოფნისა“. ეს შეფასება მისაღებია იმდენად, რამდენადაც გალაკტიონის ნამდვილმა „მე“-მ საბჭოურ ყოფნას „შოპენპაუერული“ არყოფნა ამჯობინა. ამ ლექსში სიკვდილი მიღებულია ანტიკური სტო-

იციზმით, ყოველგვარი ტრაგიკული გრიმასის გარეშე; ასეთ სიმ-
შვიდეს ღმერთის რწმენა იძლევა:



მიდიხარ. . . ისე
მიგაქვს წვალემა,
თითქოს ზღვის კარად
თივას თიბავდე. . .

თიბვა, დაკავშირებული ცელთან, სიკვდილის სიმბოლოა. გარდაცვალებაში დაბადების დანახვა არაა შემთხვევითი. იუნგის თანახმად, „სიკვდილის ცივი ხელის მოხვევა ამავე დროს დედის სა-
შოა, ისევე როგორც ზღვა ნთქავს მზეს, მაგრამ კვლავ აბრუნებს“ (42, 218). აღიარებულია „პანტა რეის“ პრინციპი: ყველაფერი მიმ-
დინარეობს. აღიარებულია ისიც, რომ ადამიანის სიცოცხლე თავის არსში შეიცავს ტრაგიკულ საწყისს, რომელსაც არ აჩუმათებს სუ-
ლიერი სტროიციზმი:

ეს იყო წინათ,
დიდი ხნის წინათ,
რაც გახსენება,
გულმა არ ჰგუბოს,
მაინც მოვიდა
ვილაც გვირგვინით
და შენს უბრალოს
ამშვენებს კუბოს.

„ვინა თქვა შენი / გარდაცვალება? / არა, სწორედ დღეს / შენ
დაიბადე“ – ეს იგივეა, რაც ელიოტის – „ჩემს დასასრულში არის
ჩემი დასაწყისი“.

გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის ერთ-ერთი თავისებურებაა სტო-
იციზმის კულტი. განსხვავებით რუსთველის ან რომანტიკოსები-
საგან, და მსგავსად ჰემინგუეის გმირებისა, რომელთა ცხოვრების
ფილოსოფიაა ჭირის, ჭრილობებით გამოწვეული ტკივილების
მაღვა (to keep grace under pressure), გალაკტიონის პრინციპია –

თუმცა მრავალია გულში დაგუბული,
მაგრამ დაცემული არვის ვენახები.

თავის ერთ-ერთ ყველაზე პირადულ ლექსში ბოროტების იმპერატორის საშინელებით შეძრწუნებული პოეტი ძველი ელინიკის მითითებით მართავს თავის თავს:

... არ დაგინახო
თვალეებზე ცრემლი,
განწირულებას
არ მისცე თავი.
ბევრზე ბევრია
გზები სავალი,
ხალხთ სამსახური
უფრო მრავალი.
დამლოცოს შენმა
კეთილმა ჩრდილმა
მძიმე, ეკლიან
გზით მიმავალი!

(„ერთხელ შენ გაჰხვენი“, 1934).

„ზღვის ეფემერა“-ში კაპიტანი ლონგე სიკვდილს სალუტით ეგებება. ამ სტოიციზმს განაპირობებს უარყოფის სულის დამთრგუნავი იდეალი, ჩვენი აზრით — რწმენა ღმერთისა და უკვდავების. ლექსში „შეხედეთ, მიწა!“ (1952) თავისებურად მიმდინარეობს ღმერთის ძიება. ჭერ ნაჩვენებია ჯოჯიხეთისებური სურათი: „ბარიერივით/ გადაიკეტა/ მომავალის გზა/ მოტორტმანე. / იღგნენ ყინულის / სასახლეთა / მუნჯნი გროვანი, / ყინულის მთები / და კოშკები / მაღალ თაღებით“. უეცრად ჩნდება ის ღვთაებრივი ნათელი, რომელსაც სამოთხისაკენ მივყავართ:

და იმ ნათელში,
იმ საოცარ
წამში უეცრად
მაღალ ანძასთან
ხელში დროშით
შენ დაგინახე,
სიციციხისა ჩემო გენიაც. . .
ვხედავდი როგორ
დაყრავდა,
როგორც ღრუბელი

და გაიფანტა
ის ქალაქი
ყინულოვანი!

ამ ლექსის ერთ ხელნაწერში „შენ“-ის ნაცვლად სწერია „იდეალო“. ვინ არის ეს „შენ“? ვფიქრობთ, ეს „შენ“ არის იგივე დანტესეული ბეატრიჩე, სიმბოლო ღვთაებრივი სიყვარულის. ეს ლექსი შთაგონებული უნდა იყოს „ღვთაებრივი კომედიით“. როგორც დანტე იკვლევს გზას ჯოჯოხეთიდან სამოთხისაკენ, სადაც წმინდა ნათელში ბეატრიჩე ევლინება, ასე გალაკტიონი ჯოჯოხეთის მსგავსი ყინულების გარემოცვიდან ღვთაებრივი იდეალის წყალობით გზას პოულობს

მხარისაკენ, რომელს
საოცნებო
ჰქვია ედემი!

გ.ტაბიძის დამოკიდებულება ღმერთისადმი ის საკითხია, რომელიც გარკვევას მოითხოვს. მაგრამ სავსებით გარკვეულია ღმერთის დამოკიდებულება გ. ტაბიძისადმი, რომელსაც ქართული პოეტური ენის ღვთაებრივად აქლერების მისია დააკისრა. ურთულეს ისტორიულ ვითარებაში, ზოგჯერ ტორტმანით, ბოლომდე ზიდა თავისი მძიმე ჯვარი გოლგოთისაკენ:

მაგრამ ქრისტეს გოლგოთა ხედა წილადა,
მე კი ჩემი დამიფარავს მთაწმინდა...

* * *

გალაკტიონის შემოქმედებითი გზა, მსგავსად ელიოტისა, თავისებურად ამტკიცებს სიმართლეს მანდელშტამისა და ვალერის მიერ სხვადასხვაგვარად ჩამოყალიბებული ერთი და იგივე ღებულებისა: ყოველი რევოლუცია პოეზიაში საბოლოოდ კლასიციზმის გამარჯვებით მთავრდება. რასაკვირველია, ქართული „კლასიციზმი“ უფრო მდიდარი, თვისებრივად უფრო ნაირგვარი და ახალი იქნე-

ბოდა, რომ არა ერთობლიობა ზემოაღნიშნული უარყოფითი მიზე-
ზებისა (საბჭოური სინამდვილის თვითიზოლაცია, გარედან მომდინარე ტექსტების ნაკადის შემცირება, ევროპეიზაციის პროცესის შესუსტება და სხვ.) და მაინც, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ოდისეა, რომელიც დაიწყო არა მხოლოდ ნეორომანტიზმი-საგან, არამედ ერთგვარი „კლასიციზმისაგან“ დაშორებისა და ახალი პოეტური ტექნიკის ძიებითა და „სტილისტური რევოლუციით“, კვლავ „კლასიციზმთან“ მისვლით დამთავრდა. მაგრამ ეს მიბრუნება იყო უკვე ტრადიციად ქცეული ესთეტიკური და ეთიკური ნორმის არა გამეორება, არამედ მისი გახსენება და გამოყენება ყველასათვის გასაგები და მისაღები პოეტური სიტყვის შესაქმნელად.

IV

ბ.ტაბიძის პოეტიკის გენეზისი და ტიპოლოგია

XX საუკუნის დამდეგს კაცობრიობა უდიდესი მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ნაში შევიდა. აინშტაინისა და ფროიდის თეორიები მეცნიერების ახალი ეტაპის დასაწყისს მოასწავებდა. ლიტერატურა და ხელოვნება იზმების არნახული სიუხვით აღინიშნა. პოეზიაში ეპოქის შესატყვისი სტილის ძიებას თან ახლდა ძირეული გარდაქმნები ლექსის ტექნიკის სფეროში, რითმის, საზომის, სტროფის, ინტონაციურ, რიტმულ და სინტაქსურ ურთიერთობათა, ინსტრუმენტირების ყველა ტრადიციული საშუალებათა ჩამოყალიბებული სისტემის დეკანონიზაცია და ახლის შექმნა. ეს პროცესი ევროპის ზოგიერთ ლიტერატურაში (უპირველესად – ფრანგული სიმბოლიზმის გამოცდილების საფუძველზე) უფრო ადრე დაიწყო, ვიდრე ქართულ პოეზიაში. ამ მხრივ ანალოგიური დაგვიანების

მოწმენი ვართ ინგლისურ ლიტერატურაში, სადაც ასეთი დეკანონიზაცია 1910-იანის დასაწყისში იღებს სათავეს. ინგლისურ პოეზიაში ყველაზე ნოვატორულ მოვლენასთან – სიმბოლიზმით დაძრულ პროცესებში ჩართვა მაშინ დაიწყო, როდესაც ევროპის მრავალ ქვეყანაში სიმბოლისტური გაკვეთილები ძირითადად განვლილი ჰქონდათ.

ევროპელ სიმბოლისტთა და პოსტ-სიმბოლისტთა გაცნობამ ისეთივე გადამწყვეტი როლი შეასრულა ქართულ პოეზიაში, როგორც ინგლისური და რუსული ლექსის შემდგომ განვითარებაში.

1. რითმა, ევფონია, ინტერენობრივი ურთიერთობა

ქართულ ლექსში მიმდინარე დეკანონიზაციის პროცესი გენეზისის (ხშირად ტიპოლოგიის) თვალსაზრისით იმეორებს იმავე სურათს, რისი მოწმენი ვართ იმ დროის მრავალ ევროპულ პოეზიაში, მათ შორის – რუსულში. „რომანტიკოსების, პარნასელების, ფრანგი სიმბოლისტების რითმა ზეგავლენას ახდენდა რუსულ რითმაზე. უახლესი ფრანგი, გერმანელი, იტალიელი პოეტების რითმები იმეორებენ იმავე პროცესს, რაც ახალ რუსულ რითმაში დასტურდება“ (59, 546). იგივე მოხდა ჩვენშიც.

სიმბოლისტებისა და პოსტ-სიმბოლისტების გამოცდილების საფუძველზე გალაკტიონმა და ცისფერყანწელებმა გადატრიალება მოახდინეს ქართული ლექსის ტექნიკის სფეროში. ქართული ლექსის უახლესი, უპირველესად სიმბოლისტური წრის პოეტებთან დაკავშირებული პერიოდის გენეზისისა და ტიპოლოგიური კონტექსტის დადგენა შეუძლებელია რუსული რითმის უახლესი პერიოდისა და ამის განმსაზღვრელი ფაქტორის – ვერსიფიკაციის სფეროში ფრანგი პოეტების ნოვატორობის გათვალისწინების გარეშე.

ფრანგებმა რითმის განახლება, გამრავალფეროვნება უპირველესად ასონანსის დამკვიდრებით დაიწყეს. ბოდლერის, განსაკუთრებით რემბოს, ვერლენის, მალარმესა და მცირე სიმბოლისტების ლექსებში ჩვეულებრივი გახდა ისეთი ასონანსური რითმები, როგორიცაა, მაგ., ვერლენის *faucile- Cecile*, ან რენიეს *glaiive-levres, citerne- referme, salvames- anes*. რუსულ ლექსშიც სიმბოლიზმამდე ასონანსი იშვიათად თუ გაიელვებდა. ფრანგების ზეგავლენით ბრი-

უსოვემა და შემდეგ ბლოკმა სათავე დაუდეს მახვილიან ხმოვანთა თანხვედრაზე დამყარებული რითმებს: медленно-месяца, вечерее-светлее, гнева - небо, (ბრიუსოვი), наяву - внизу, двери- полени, детки- соседке (ბლოკი). ანალოგიური ვითარებაა ქართულ ლექსშიც. „ასონანსი მთელი თავისი სისრულით – XX საუკუნის დიდი მონაპოვარი – არსებითად გ.ტაბიძის სახელთანაა დაკავშირებული” (27, 236). ჰარმონიული რითმის ნიმუშებია ასონანსები: მარიამ – სიზმარია, პიტალო – მოყვითალო, საშვენი – საშველი, იწოდა – უმასოდა, ნაწერი – აღმაცერი, შებერვას – თებერვალს. ბრიუსოვის მსგავსად, ზოგ ლექსში („გრადაცია“) ყველა რითმა ასონანსურია.

ვერსიფიკაციის რეფორმატორები ნერგავდნენ განსხვავებული გრამატიკული ერთეულებისაგან შედგენილ ასონანსებს, როგორცაა, მაგ., ბრიუსოვის броненосцев - грозным, антихрист - утихнут. ასეთივე მორფოლოგიური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა გალაკტიონ ტაბიძის რითმები: „დარაზოდეს – არასოდეს“, „ტაძრის – მკაცრის“, „საყლო – უსახელო“, „კლანჭები – ვიტანჯები“.

ქართულ ლექსში გ.ტაბიძისა და ცისფერყანწელთა მიერ დამკვიდრებულ ერთ-ერთ თვისებრივ სიახლეს – გართმული სიტყვების „არათანაბარმარცლიანობას” (27, 156) ასევე სიმბოლისტური გენეზისი აქვს. ბრიუსოვემა და შემდეგ – ბლოკმა და მაიაკოვსკიმ დააკანონეს ისეთი რითმა, რომელშიც მახვილის შემდეგ მარცვალთა რაოდენობა განსხვავებულია: зари - Марии, девственница - лестница, сложено - невозможно, городом - гордом (ბრიუსოვი), очи - ночь, бездны - звёздный (ბლოკი), Врубель - в рубль, простая - простаивая (მაიაკოვსკი).

არათანაბარმარცვლიანი რითმები მტკიცედ დამკვიდრდა როგორც ცისფერყანწელების, ასევე გალაკტიონის ლირიკაში: „წერეთელი – წერტილი” („რამდენიმე დღე...“), „მეტად – პოეტად” („რისთვის“), „გიციდი – არტისტი” („შემოდგომა“), „ცქერა – ცერერა“, „სიცოცლესზე – უახლოესი“ („მას გახელი. . .“), „უარს – აუარს” („არმიელი ვარ“), „მუნჯი – საუნჯე” („ცხრაას თვრამეტი“), „დივანს – აივანს” („მაგიდა აღამბიკებით“).

„ღია და დახურული მარცვლები რითმის კადენციაში, ანუ შერეული დაბოლოებანი XX საუკუნის 10-იანი წლების მეორე ნახევრამდე ქართულ ლექსში იშვიათად გაიეღვებდა. თვით რომანტიკოსების ნაკლები რითმა ამ მხრივ გამონაკლისს არ უშეებს” (27,

42). გალაკტიონის ამგვარი რითმები („ტებია – თებია“, „მცინარებად – მდინარება“, „დღემდე – შემდეგ“, „საამსოფლოშობლოვ“, „კოხტას – მოხდა“) ზოგადევროპული პოეტური ტექნიკის ელემენტთაგანია. რითმების წყვილში ბოლო თანხმოვნის მოკვეცის თაოსანი რუსულ პოეზიაში ბრიუსოვია: *искры-быстрым, города-холодом, родное-воем, прибыл-могли бы, серым-горело*. განსხვავებით კლასიკური რითმებისაგან, რომელიც სიტყვის დაბოლოებათა თანხვედრაზე ამახვილებს ყურადღებას, თანამედროვე რითმა ხშირად უპირატესობას ანიჭებს სიტყვის დასაწყისს.

ფრანგულმა მოდელმა განსაზღვრა ინგლისურ ლექსში „ასონანსები და არახუსტი რითმები“ (53, 136). იმავე მოდელით არის გაპირობებული იგივე მოვლენები ქართულ და რუსულ პოეზიაში. ინგლისურ პოეზიაში ამ ტიპის რითმის (*para-rhyme*) დამკვიდრება 1910-იან წლებში უილფრედ ოუენმა დაიწყო, ხოლო ელიოტმა, ოდენმა და სხვებმა გააფართოვეს მისი გამოყენების დაპაზონი და ავტორიტეტი განუმტკიცეს. შდრ. გალაკტიონისა და ბლოკის კონსონანსური რითმები: „ციდან – ცლიდენ“, „გოლვას – რევოლვერს“, „ტყვა – ტყია“, „ნიაღვარს – ამგვარს“; *розах - рызах, дают-лед, солнца-сердце*.

ქართული პოეზიისაგან განსხვავებით, მოზაიკური, ანუ შედგენილი რითმა ევროპულ პოეზიაში იშვიათად გამოიყენებოდა და ჩვეულებრივ – მსუბუქ ქანრებში. ამგვარი რითმის ფუნქციის გაზრდა ევროპულ პოეზიაში შედარებით ახლი მოვლენაა (ლაფორგი, კობიე, კროსი, ნეში, ბრიუსოვი, მაიაკოვსკი).

ქართულ შედგენილ რითმას უმდიდრესი ისტორია აქვს, რომლის გამოცდილება გალაკტიონის ლექსში უდაოა. შდრ. გურამიშვილის „სილამაზე – სილა მაზე“ და გ.ტაბიძის „სილაში ვარდი – სილაფვარდე“. ასეთი პარალელები რომანტიკოსებთან (ბარათაშვილი, გრ.ორბელიანი, თუმანიშვილი) არ დასტურდება, და კიდევ რომ გამოვლინდეს, უფრო „შემთხვევითობა“ იქნება, ვიდრე კანონზომიერება.

პარალელები აკაკის მხოლოდ ისეთ ლექსებში იძებნება, რომლებიც რომანტიზმამდელი პოეზიის ფორმალურ ნიშნებს იყებენ. ამ ტრადიციასთან მიბრუნებისა და განახლების ერთ-ერთი ფაქტორი სიმბოლიზმისა და პოსტ-სიმბოლიზმის კონტექსტი იყო. იხ. ბრიუსოვისეული *ландыши - души, сладострастья - не в силах*

заклЮчитья, иволга - лениво ლგი. ამგვარი რითმების ზეგას აყენებს შაიკოვსკი (раб, расти - храбрости, развеселились - разве слились), რომლისაგან განსხვავებით ერთი ლექსის მანძილზე მრავალ შედგენილ რითმას გალაკტიონი არ მიმართავს. ალიტერაციის სიჭარბის მსგავსად, ასეთ რითმასაც ახლავს ავტომატიზმში გადაზრდის საშიშროება. გალაკტიონის შედგენილი რითმები კეთილშობიანია და ბუნებრივად ჟღერს: „არა ჰგვი - არაგვი“ („ამაოებაე“), „ჰე, ვის - ზევის“ („ჩვენი იფნის...“), „ან ის - დანის“ („ისეთნაირად“), „თუ არა - გადაუარა“ („მამულო, სიცოცხლეო“), „იციანი კი - ცინიკი“ („შეცდომა...“), „მე სხვისა - მესხისა“ („მესხის გამოხედვა“), „განა შვიდს - პანაშვიდს“ („გამზიარულდი...“), „ხმა დირისა - და აი რისა“ („ამ ბნელი დამით“), „რუსთაველი - ის თაველი“, „შირაზიდან - ვინ აზიდა“ („კოსმიური ორკესტრი“), „რამდიდარი - რამდი დარი“ („ნიკორწმინდა“), „ფანტაზია - პანტასია“ („ჩვენს პოეტებს“), „ამო სულის - ამოსულის“, „გამო იწვა - გამოიწვა“ („სამარესთან“), „არ წივის - არწივის“ („რა არის სიტყვა“).

„ძველი“ და „ახალი“ რითმების განცალკევებულად გამოყენებით ან შეთავსებით გ.ტაბიძის ლირიკა თანამედროვე პოეზიის ერთ-ერთ კანონზომიერებას იმეორებს. მრავალ ლექსში გადასინჯულია რითმათა განლაგების კლასიკური კანონი, რომელიც უცხოობდა რითმების ერთმანეთისაგან დაცილებას ორ ტაეპზე მეტად. სამი ტაეპითაა დაცილებული „მზეზე - მიზეზი“, „მოუსვენარი - კენარი“ („როგორ ებრძოდენ...“), ოთხი ტაეპითაა დაცილებული: „აბრეშუშია - სამუშია“ („სასაფლაონი“).

გ.ტაბიძის ლექსში ხშირად რითმებს აკისრია ტექსტის სემანტიკური მუხტის მატარებელი ერთეულების, ქრონოლოგიურ, გეოგრაფიულ და კულტურულ შრეებზე მიმანიშნებელი საკვანძო სიტყვების ფუნქცია, დიდ როლს ასრულებენ „სახელების მაგიის“ შექმნაში; რითმებში გვევლინებიან: „დემონი“, „ვარდი“, „ლურჯა ცხენები“, „ყვავილები“, „მუსიკა“, „ლიუციფერი“, „ქარი“, „ცისფერი“, „ლაყვარდი“ და სხვ. არაიშვიათად რითმებში არიან წარმოდგენილი პოეტის სულიერი თანამგზავრები (რუსთაველი, ბოდლერი, ვაჟა, ვერლენი, პოუ, მიუსე); მითოლოგიური, ისტორიული და ლიტერატურული პერსონაჟები (ლაურა, ბეატრიჩე, ლენორა, მერი, ემმა, ვერონიკა, მანონი, დიონისე, გრეი, კლეოპატრა, ლოზენი, რობესპიერი, ამირანი, ნესტანი, ჯოკონდა). არაქართულ გეოგრაფი-

ულ სახელთაგან უპირატესობა ფრანგულ სამყაროს ენიჭება: პიმონანი, ტრიანონი, პარიზი, მონპარნასი, ბრეტანი, ვატერლოო, რომანა, მადლენ დე მოპენი, მანონ ლესკო.

რითმა ხშირად გამოიყენება კორელაციის დასამყარებლად ამა თუ იმ ტექსტთან ან პოეტურ სისტემასთან. ასეთ კავშირს ამყარებს რუსთველის პოემასთან რითმა „განგებინი“ („იმ ვენეციურ ხიდეზე“) და მთელი ლექსის მანძილზე „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ სტროფთან ასოცირებული კლაუზულის – „იანი“-ს გამოყენება. ამ კორელაციის წყალობით მეტაფორული „შველი შევნიშნე მზიანი“ რუსთველური ასოციაციებით ივსება. ლექსში „შოთა რუსთაველი შავი ზღვის პირად“ რუსთველის პრემასთან და აკაკის „სიზმართან“ დამყარებულ კორელაციაში ჩართულია რითმებიც, რომლებიც რუსთველურ ლექსიკას („დაგვაშორიშორა“, „ვეძმო“, „გზობა“) იმეორებენ. ლექსს „თბილისის მთანი კლდიანნი“ მეტრით (შაირი) და ხალხური ლექსის რითმებით „კლდიანნი“, „რაზედ“, „ალაზანზე“, „გაივლებს“ დიალოგურ ურთიერთობა აქვს ხალხური პოეზიის ელემენტური ტიპის ლექსებთან.

გ.ტაბიძე გაურბის რითმაში თანხმოვნების თავმოყრას, ხმოვნები არ იჩრდილებიან თანხმოვნებით (27, 239), ამასთანავე დიდ ყურადღებას უთმობს ტაეპის ან ტაეპთა მანძილზე ასონანსურ წყობას, რაც ან განმეორებას ან სიმეტრიას ეფუძნება. ხშირია ტაეპში ან ტაეპთა მანძილზე ერთი და იგივე მახვილიანი ხმოვნის განმეორება ან სიმეტრიულად განლაგება: „მაისი ალით ააზამბახებს“ („შერიგება“), „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“ („ათოვდა...“), „სასახლის ჩაქრება ქაღები“ („შემოდგომა...“), „ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველგან“ („ქარი ჰქრის“), „აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი /დასდევს განწირულთა შავი პოეზია“, „სანთელს გაანელებს, დარბაზს დააბნელებს“ („ედგარი მესამედ“), „გათენდა, გაჩუმდა ზღაპარი“ („ეულისა...“), „ნანაობს ქარი და მიქანაობს“, „ტყდება, ნანაობს ეთერი ჩქარი“ („ატმის ყვავილები“), „ღამის ნათელში, მტვერში, მთვარეში, / ყოველთვის მოდის ახალი ტალღა“ („სანთელი“). ასევე, ბრიუსოვის ლექსის ვოკალიზმის თავისებურება ხშირად ერთი და იგივე ხმოვნის განმეორებაა: В блестящих залах из коралла Выглядывала тайна дня. ბლოკის ლექსში „უცხო ბანოვანში“ ხშირია „ა“-სა და „უ“-ს სიმეტრიული განლაგება: Дыша духами и туманами, Она садится у окна.

სონანტებისადმი (აკუსტიკურად ხმოვნებთან ახლოს მდგომი თანხმოვნებისადმი) მისწრაფება დამახასიათებელია მუსიკაზე ორიენტირ-

რებული პოეტიკისათვის. „ო“-სა და ნაზალურ თანხმოვანთა აქტუ-
ალიზაცია დიდად განსაზღვრავს ვერლენის „შემოდგომის სიმღე-
რის“ მუსიკასობას:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

ევფონიითაც იზიდავდა პოუ სიმბოლისტური ხაზის პოეტებს.
გავიხსენოთ მისი ქალების კეთილშობიანი სახელები – Eulalie
(ულეილიე), Lenore, Annabel Lee. შდრ. გალაკტიონის – მერი,
ემმა, ვერონიკა, მეგი.

სონანტების მნიშვნელობა ევფონიური ამოცანებისათვის სავსე-
ბით ჰქონდა გაცნობიერებული გალაკტიონს, რომელიც ასო-ბგერა
ლასის გამო წერს: „ამ ანბანის მნიშვნელობა ცნობილია პოეზიაში,
განსაკუთრებით ლირიულში უნაზესი ემოციების გამოსახატავად.
Там, где пели, свирестели, Где качались тихо ели, Прилетели,
улетели Стаи тонких снегирей ან „საიდუმლო ალები ზღვათა
იდუმალების, სადაც რომ იმალება იაგუნდი, ლალები. .“. გავიხსენ-
ნოთ გალაკტიონის რეფრენები: ინესა, ნანა, დელია, ძირითადად
ვოკალიზმითა და სონანტებით ორკესტრირებული „Voiles“, პიაშ-
ვილის „ასო ლასი“, სოლოგუბის უტოპიური სამყაროს კეთილშობ-
იანი ტოპონიმია: ქვეყანა – ოილე, ვარსკვლავი – მაირ, და Лиля,
лиля, лиля, качала

ქართული „პროტო-სიმბოლიზმი“ საკმაოდ ახლოს მივიდა იმ ევ-
ფონიურ ამოცანებთან, რომელთაც სიმბოლისტები და მათი მემ-
კვიდრეები წყვეტდნენ. გავიხსენოთ ნაზალურ ბგერათა აკუსტიკუ-
რი ეფექტი ბესიკის, ა.ქავკავაძის, აკაკის ლირიკაში. საინტერესოა
ლასის აქტუალიზაცია დავით რექტორის ლექსში „ყაწვილს ვისმე
უთქვამს“ (ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი S 1512):

დაკლიფოთ თვალი ლალები და მალგალიტი მალეები,
გული ავივსოთ სულელით, ულვილით დანამალები,
სულ შემოვკლიფოთ შაილნი და მიცნი ლექსთა ქალები,
კაკბულათ მოვიწადილოთ ბოლო კალკაზნი ქალები.

სიმბოლისტურმა და პოსტ-სიმბოლისტურმა პოეტიკამ გალაკტიონის ლირიკაში ბიძგი მისცა ხმოვანთა და თანხმოვანთა ორკესტრირებული ურთიერთობის აქტუალიზაციას და ქართულ პოეზიაში ამ მხრივ დაგროვილი უმდიდრესი გამოცდილების შეთვისებას. „უ“-სა და ნაზალური თანხმოვნების (მ, ნ, რ, ლ) აქტუალიზება განაპირობებს ევფონიის განსაკუთრებულ როლს ლექსში „სასაფლაონი“:

სარკოფაგიდან დგება მუშია. რა სიჩუმეა. ჰაერში
ლურჯი აბრეშუმია. . .
არ შეუძლია იყოს პირფერი, არ შეუძლია მტვერი არ იყოს.
და საუკუნეთ რიგვს თვლის მუშია, მზიანი დღეა
თუ სამუშია.

ანალოგიურია „ი“-სა და ნაზალურ თანხმოვანთა ურთიერთობა ბრიუსოვის ლექსში „შეხვედრა“:

Близ медлительного Нила, там, где озеро Нерида,
в царстве пламенного Ра,
Ты давно меня любила, как Озариса Изиды, друг,
царица и сестра!

ამ ლექსებში გრძელი საზომების დაკავშირება ერთგვაროვან ეგზოტიკურ ქრონოტოპოსთან და ევფონიურ საშუალებათა მსგავსება ცხადყოფს რაოდენ მჭიდრო ურთიერთკავშირია სიმბოლიზმიდან გამოსულ ესთეტიკასა და პოეტურ ტექნიკას შორის, რაოდენ ორგანულად ჩანს გალაკტიონის არაერთი ლექსი ამ ტიპოლოგიურ ინვარიანტში.

ევფონიური საშუალებანი, მათ შორის – ალიტერაცია სიმბოლისტებისათვის რაღაც უფრო მეტია, ვიდრე თუნდაც რომანტიკოსებისათვის. ბოდლერის *Qui semblent s'endormir dans un reve sans fin*, ვერლენის *L'ombre des arbres dans la riviere embrumee*, მალარმეს *Mais chez qui du reve se dore Tristiment dort un mandore*, ბლოკის *Пусть вспыхнет папоротник алый*, აბელის *Струнят и строят инструменты* სიმბოლისტური ტრადიციის პოეტიკაში ალიტერაციის განსაკუთრებულ როლზე მეტყველებენ. გავიხსენოთ უკიდურესი გამოვლინებანი: პაოლო იაშვილის „ასო ლასი“, ბალმონტის

მთლიანად ერთი თანხმობის ალიტერაციაზე აგებული ლექსები; გრიუსოვის „Мой милый маг, моя Мария“-ში ყოველი სიტყვა „მ“-თი იწყება. გ.ტაბიძის „ფოთლების შრიალი“ ორი თანხმობის ალიტერაციაა: „ნელ შრიალით შლის ნიავე ჩაშავებულ შჭერებს, / აშრიალებს ალვის წვერებს შიშით შენაჩერებს“. „Voiles“-ს თითქმის ყველა სიტყვაში არის „ლ“. ხშირად სათაურებიც ერთგვაროვან თანხმობათა განმეორებით არის აგებული. გავიხსენოთ ვერლენის Chanson d'automne, Le lune blanche, ბალმონტის В зареве зорь, გალაკტიონის „შადრევნების ვედრება“, „ქარებს ქარობა“, „ქარი ქანაობს ქნარად“, „სილაყვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „მაისის ისრით“, „ტფილისს სძინავს მძიმე ძილით“, „უზარმაზარი რეზერვუარის“, „რა დროს რომანსეროა“. საგულისხმოა, რომ გალაკტიონმა არაერთი ალიტერაცია „ხალხური პოეზიის მასალაზე დაყრდნობით“ შექმნა (27, 251), თუმცა გაცილებით უფრო თვალსაჩინოა ამ მხრივ რუსთველისა და პოსტ-რუსთველური პოეზიის მატერიალური კვალი.

ცალკე უნდა შევვხვით იმ საკითხს, რომ გალაკტიონი იმთავითვე ჩაერთო XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული პოეზიის ისეთ პროცესშიც, როგორცაა მხატვრულ საშუალებათა შორის პარონიმების სიხშირე და მათი ხაზგასმა. წმინდა ალიტერაციისაგან პარონიმები (Леса обезлосели - ხლებნიკოვი; курс на Курск, Италия - и талия - მაიაკოვსკი; уста не устали - ესენინი; Он вне себя, Он внёс с собой - პასტერნაკი; ფერი და ფერვალი - გალაკტიონი) განსხვავდებიან იმით, რომ ისინი ფონეტიკურად მსგავსი სიტყვებია და ამდენად თავიანთი ქღერადობითა და უჩვეულო თანამეზობლობით განსაკუთრებულად იქცევენ ყურადღებას. პარონიმული შეწყვილება რამდენადაც იშვიათობაა, ამდენადვე განსაკუთრებით მჭიდროა: Их не разарвёшь - железная цепь (მაიაკოვსკი).

გალაკტიონმა თავისი უბადლო პოეტური სმენით, ინტერესით აკუსტიკური ეფექტებისადმი და სხვადასხვა ტიპის განმეორებებისადმი, რაც მისი პოეტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშან-თვისებაა, ფართოდ გაუხსნა გზა პარონიმებს და ამ პროცესში ე.წ. ოკაზიონალიზმებიც (გამოგონილი სიტყვები) ჩართო: „ფერი და ფერვალი“; „ფერობდა დელაროშის ფერებით“; „ფერით მფერები“; „დოვინ, დოვენ, დოვლი“; „ოლარებს ააელვარებს“; „შიშით შეიშლება“; ხლებნიკოვისებური - „წარმართი გზით წარემართები („დრო“); „რტოებს რტობა“; „ტივების ტევით“ („ადრიანი გაზაფხული“);

„სერავს სერებს“ („გრიგალი“); „ვულის, ვიოლეს“; „დროს დროება“; „ზარების ზარა“; „საათიდან სამოცდაათი“.

პარონიმიებისადმი სწრაფვა იმდენად მძლავრია, რომ პრაქტიკულად ისინი კიბურ რითმებშიც არიან ჩართული: „აისრულე სურვილი“ („სურვილისაგან“), „ალვა ელვამ“ („სალამო“). პარონიმები გამოყენებულია ტაების თავსა და ბოლოშიც.

„ტაების დასრულების მინიშნება, მისი ერთიანობის ხაზგასმა ზოგჯერ სტრიქონის საწყის და ჩამკვეთ სიტყვათა ევფონიური შეთანხმებით ხორციელდება. ტაების დამამთავრებელი სიტყვა, უთანხმდება რა საწყის სიტყვას, სტრიქონის დასრულების მაუწყებელი სიგნალის ფუნქციას ასრულებს“ (15, 58). ყოველივე ეს პარონიმული კავშირია: „მთებს ეფინება თებო“ („შენ რალას იტყვი“). იგორ სევერიანის *Повернула влево королева, королева* (21, 186) პარონიმული ფრაზაა.

ბგერობრივ განმეორებათა გამრავალფეროვნების გარდა გტაბიძის ლირიკაში იმთავითვე იჩინა თავი კომპოზიციური განმეორების მრავალგვარ სახეობათა დანერგვისაყენ მისწრაფებამ.

გტაბიძეს აქვს ისეთი ლექსებიც, რომლებშიც არის დიალოგური ურთიერთობა ფრანგულ და ლათინურ ენებთან, ამ ენათა აკუსტიკასთან. ასეთი რამ არაა უცხო პოეზიის ისტორიისათვის. გაეიხსენოთ არაბიზმები და სპარსიზმები „ვეფხისტყაოსანში“, თეიმურაზის „სპარსული ენის სიტკბომან მასურვა მუსიკობანი“, ტიუტჩევის *И медь торжественной латыни*, „ადრინდელი ხიმენესის ცდა ისე ეწერა ესპანურად, თითქოს ფრანგულ ტექსტს ქმნიდა“ (52, 160). ვალერის კრებულის *Charmes* ეფექტი ემყარება ამ სიტყვის ლათინურად (სიმღერები) და ფრანგულად (ხიბლი) წაკითხვას. ინგლისური სიტყვა „სპლინი“ ფრანგმა სიმბოლისტებმა (ვერლენმა – არაერთი სხვა ინგლისური სიტყვაც) თავიანთ ერთ-ერთ საკვანძო სიტყვად მიიღეს. ვერლენის არაერთი ლექსის სათაური ინგლისურ ენაზეა და ინგლისური სიტყვები ხშირად არის ჩართული ტექსტებშიც. რემბოს *Illuminations* ინგლისურიდან მომდინარეობს.

აქ უნდა შევეხოთ შემდეგ საკითხს. ტრადიციული სტილისტიკა „ნაწარმოების სისტემას ისევე იაზრებდა, როგორც ენის სისტემას, რომელსაც თითქოსდა არ შეიძლება ჰქონდეს დიალოგური ურთიერთობა სხვა ენებთან. ენის ფილოსოფიის, ლინგვისტიკისა და ამგვარ საფუძველზე დამყარებული სტილისტიკის მიღმა თითქმის მთლიანად დარჩა სიტყვის ის თავისებური მოვლენები, რომლებიც

განაპირობებენ სიტყვის დიალოგურ ურთიერთობას სხვა უცხო ენებთან", ამიტომ საჭიროა შევისწავლოთ სიტყვის „ცხოვრება და ქმედება მრავალენოვან და მრავალეროვან სამყაროში“ (57, 65).

გალაქტიონის ლირიკაში ფრანგულ პოეტურ ენასთან დიალოგური, ინტერენობრივი ურთიერთობის უცხადესი გამოვლენაა მეორე კრებულის სათაური და ეპიგრაფები, ხოლო უფრო თავისებური — ის ფაქტი, რომ „ყურადღებას არ იქცევს რითმაში თანხმონების თავმოყრით. მისი პოეტური მეტყველებისათვის საერთოდ არ არის დამახასიათებელი სიტყვებში თანხმონთანა შეგჯუფება, როგორც ეს ნიშანდობლივია, მაგალითად, გლეონიძისათვის. გლეონიძის ძარღვმაგარი სიტყვა, შეიძლება ითქვას, მკლერ და მკვეთრ თანხმონთან სიმრავლეზეა დაფუძნებული“ (27, 239).

ამის ერთ-ერთი (ცხადია არა ერთადერთი) მიზეზი ისიცაა, რომ მისი ლექსი სხვადასხვა ნიშნით არაიშვიათად კოორდინირებულია რომანულ ენათა აკუსტიკასთან, ანუ ერთგვარ ტექსტთაშორისი ფონოლოგიური ურთიერთობა აქვს მასთან. ამ მიზნის მიღწევის ერთ-ერთი საშუალებაა რითმებში რომანული ენებისათვის დამახასიათებელი ბგერათა კომპლექსების სიხშირე: არ, ორ, ელ, ალ, ინ, ზენ, ონ, უნ, ოზ, ოსი, ესი, აია, უია, ამ, ვვრ, ევ.

ამ პრინციპის უკდურესი გამოვლინებაა *Flor extra final* „საახალწლო ეფემერა“-ში, რომლის ბოლო სტორფში ევროპული თემა — დენდიზმი რითმებში ევროპულ ენათა მსგავს ბგერათკომპლექსშიც პოულობს საყრდენს: „ლხინი — პინგინი“, „ეენება — აშადრევენება“, „მინა — fina“. ანალოგიური ბგერათკომპლექსი ახლავს ქართული ხალხური ლექსისა და ფრანგული მოტივის შეხვედრას „კოსმიურ ორკესტრში“: „ისევ უცხო მოგონებით / წაჰყვა თანდათანა, სად იზოლდას და ტრისტანის / მოისმოდა ნანა“. იხ. აგრეთვე: „ტრიანონის — მანონის“, „ნდომანი — რომანი“, „მერნებს — ტავერნებს“ („თვალს ნაზი და მთვარეული“), „პიმოდანი — არამციროდენი“, „ლოზენი — მემიმოზენი“, „ლანდები — ინფანტები“ („გოტიეს“). ფრანგულ თემას მხარს უჭერს შესაბამისი რითმული აკუსტიკა, ხოლო ფრანგული თემა აუცხოებს, „აფრანგულებს“ რითმათა ელერადობას.

კონტექსტური ნეოლოგიზმი „მომიმოზენი“ არა მხოლოდ მიმოზისა და მომიზეზეს, არამედ აგრეთვე ფრანგულ სიტყვათა (შდრ. *maison*) ელერადობის იმიტაციიას; ვოკალიზმითა და სონანტებით მდიდარი ფრანგული ენა ევფონიის ერთ-ერთ საშუალებად არის

გამოყენებული. ლექსში „გოტიეს რომანიდან“ ფრანგულ თემას ასევე შეესაბამება ფრანგული ენისათვის დამახასიათებელი ნაზალური ბგერების აქტუალიზაცია. რითმები Forte და Piano („შენეშარტლები“) გამოყენებულია ქართული სიტყვების კონკორდაციისათვის რომანულ ენათა ჟღერადობასთან: „მზიანი“, „დამიზიანო“, „ლილიანო“, „დიანა“.

უაღრესად პლასტიკურ, მოქნილ და მრავალი ნიუანსის შემცველ ქართულ ზმნას, მრავალი ინდოევროეკროპული ენისაგან განსხვავებით, აქვს ერთი სუსტი მხარე: ქართული „მასდარიანი კონსტრუქცია მძიმეა და სტილისტურად მოუქნელი“, ხოლო „რთულ წინადადებაში მიმღეობით დაკავშირება დამოკიდებული წინადადებისა მთავართან ქართულს ეუცხოება: მძიმე კონსტრუქციას ქმნის. აქ სალიტერატურო ქართული ეძებს საჭირო კატეგორიის გამოსახატავ საშუალებას. ძველი ქართული ძეგლების მთარგმნელებსაც, როგორც ჩანს, უხდებოდათ ამგვარ საკითხებზე ზრუნვა“ (ა.ჩიქობავას შესავალი წერილი – 24, 076).

გ.ტაბიძის ლირიკაში ისეთი ვითარებაა, თითქოს მასდარები, მიმღეობები და დამოკიდებული წინადადების დაკავშირება მთავართან მიმღეობის საშუალებით ქართულს არა თუ არ ეუცხოება, არამედ სავესებით ბუნებრივი და ძალიან გავრცელებული ნორმა იყო. ყოველივე ამით მისი ლექსი დიდად განსხვავდება არა მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის, არამედ მის თანამედროვეთა პოეზიისაგანაც და გარკვეულ მსგავსებას პოულობს რუსთაველთან, გურამიშვილთან, ა.ქავჭავაძესთან, ნ.ბარათაშვილთან.

მიმღეობათა აქტუალიზაციაზე მეტყველებს ის გარემოება, რომ კონტექსტური ნეოლოგიზმების დიდ წილს ისინი შეადგენენ და ჩართული არიან მეტაფორულ კონსტრუქციებში: „შემდეგ უდაბნოს ყვავილთა მზოგარ თვალთ მძებნელი და მარებელი“ („ცხრაას თვრამეტი“), „მთების შეღამებით მონაიავეები“ („სალამო სოფლად“), „სძლებენ ნარიდნი მსუბუქ ძალებით“, „შემოძარცული მთებით მოარე“ („ავადმყოფს“), „ვერამცდენმა სიმწრის ფიალის“ („საუბარი ლირიკის შესახებ“), „ცეცხლი მისარქმელი“ („ნიკორწმინდა“), „ქალნი მომომოზენი“ („გოტიეს“), „ჩამავალ მზით ნაფერი“ („ლურჯა ცხენები“), „ქალარით, მხრებზე გადანახარით“ („ძველი მოტივით“), „ხანა დაუნდობელი და მოშურნალი“ („ჩვენი ჟურნალი“), „ბინა მინაგები“ („ეს მშობლიური ქარია“), „ნუგეშმფენი ხმა“ („მისდევს...“), „ყლი მელანდება გადასაკონელი“

(„სალამო სოფლად“), „გადასცქეროდა ბოროტებას განარიდები“
(„სად იყო სმენა...“).

მიმღეობა აქტუალიზებულია როგორც მეტაფორიზმით, ასევე
ინვერსიული მდგომარეობით, რითმებად გამოყენებით და სხვა
საშუალებებით:

..... ხეხილი

ნაყოფებით დატვირთული,
ქარით გადაზნექილი.

(„დალამდება...“).

..... ხევი,

მრავალ საუკუნის მტევი.

(„ნისლი...“).

..... მანდილი,

ქვეყნად მთვარეულ ზამბახებში შეფარებული.

(„გემი „დალანდი,““).

..... ჰამლეტი,

მოჯადოებულ ბურუსში მყოფი.

(„აღმოსავლეთი“).

..... მიდამო, არე,

შემოძარცული მთებით მოარე.

(„ავადმყოფს“).

..... სამყარო,

ქვეყნისთვის ჭერაც მიუკვლეველი.

(„დადგა აგვისტო“).

და ბალიც კვდება ძველად დარგული,

ის ყველაფერს გრძნობს კვალდაკარგული.

(„ქველი წიგნების...“).

ზვირთი, ყველაფერს ნაზიარები,

იდუმალ ფიქრით ჯაჭვაწვეტილი.

(„როგორ ებრძოდნენ...“).

აქ კი, ბრწყინვალე და ანთებულნი,

სასანთლეების წყალზე მთოველი,

ზვირთებზე ოდნავ დალანდებული.

(„სადაც ტყეების...“).

ლაქვარდით გადათოვლილი

და ვერცხლით ნათილისმარი.

(„ეს მშობლიური ქარია“).

მიმღობათა აქტუალიზაციის გამოვლინებაა ის ფაქტიც, რომ ისინი ზოგჯერ მთლიანად ან თითქმის მთლიანად იკავებენ ტაბლას „დაუნდობელი და მოშურნალი“ („ჩვენი ეურნალი“), „თვალის მძებნელი და მარებელი“, „გაფითრებული ფერით მფერები“ („ცხრაას თვრამეტი“), „ლამენათევი და ნამთვრალევი“, („სილაჟვარდე...“), „რომ სულ შემთხვევით ჩამარხულებს და ჩაკალულებს“ („პოემა ვეფხვისა“), „ფიჭრებს მღელვარეს, ვნებებს მღულარეს“ („პორტრეტი“).

მაღალია მიმღობათა სიხშირე „ნიკორწმინდაში“: „მიღებული“, „დამკარგავი“, „დამქარგავი“, „მისარქმელი“, „მოქნილი“, „ამოდქმნილი“, „მაღალღეროვანი“, „ალერილი“ (სამჯერ), „ფრთამოდულუნეს“. ყოველი ამათგანი სარიტმო სიტყვაა.

ზოგიერთ ლექსში არც ერთი მიმღობა არაა ან თუ არის, არაა აქტუალიზებული, ვინაიდან მათი სიხშირე და დაწინაურება დაკავშირებულია თემატურ, ინტონაციურ და რიტმულ მხარესთან.

მიმღობების ერთ-ერთი წყაროა „ვეფხისტყაოსანი“. რუსთაველი ხშირად მიმართავს წინა ვითარების გამომხატველი მიმღობებს: „ნააზატები“, „ნაბანი“, „ნაბანები“, „ნაბურთალი“, „ნაბუქალი“, „ნაგზები“, „ნაგუშინდლევი“, „ნადენი“, „ნაერთგულევი“, „ნათარგმანები“, „ნაკრთომი“, „ნამკრთალი“, „ნაწვეთალი“. გალაკტიონმა აიტაცა თანამედროვე ქართულში საკმაოდ დამრდილული ეს ნაირსახეობა მიმღობისა: „ლამენათევი“, „ნამთვრალევი“, „განაოცები“ („სილაჟვარდე...“), რომელიც ტექსტში არაერთგზის მეორდება, „ნახვერდები“ („თოვლი“), „განაბზარი“ („ატმის ყვეილები“), „ნანდაზები“ („მგლოვიარე...“), „ნაწამწამარი“ („ჩვენი დრო“), „ნათილისმარი“ („ელეგია“), „ნაყაჩადარი“ („რამდენიმე დღე...“), „გადანაზარი“ („ძველი მოტივით“), „ნანდერძევი“ („მგლოვიარე სერაფიმები“), „არნასხვისარი“ („ერთგული ცხენი“), „ნაბური“ („გემი დაღანდი“), „ნაზავთარი“ („ოფორტი“). ასეთი ფორმები განსაკუთრებით იქცევენ ყურადღებას, ერთი მხრივ, აკაკის, ილიას, ვაჟას ლირიკის ფონზე, და მეორე მხრივ – თავიანთი ტიპოლოგიური ნათესაობით ევროპულ ენებთან, რომლებიც მდიდარია მიმღობიანი კონსტრუქციებით.

არის კიდევ ერთი მიზეზი, რაც განაპირობებს გ.ტაბიძის ლირიკაში ეგზომ თვალსაჩინო მისწრაფებას მიმღობებისადმი, რომელთა უმრავლესობა ნამყო დროშია და მაშასადამე – ვნებითი გვარისაა („ნარიდნი“, „ლამენათევი და ნამთვრალევი“, „განარინდები“ და

სხვ.) აქ უნდა გავიხსენოთ ამ ბოლო დროის დაკვირვებები, რომ რელიგიურ კულტურათა ტექსტებში ვნებითი გვარის კონსტრუქციების უპირატესობა შეიმჩნევა, რაც მაჩვენებელია ამ ტექსტების გარკვეული საკრალიზაციისა და საკუთარი თავის განცდისა ღვთაებრივი ძალის ობიექტად. ვნებითი გვარის მიმღობები და „ხელოვნურად“ წარმოებული სიტყვები და განმეორებანი (შელოცვების ხერხი) იმ საშუალებათაგანია, რომელთა წყალობითაც გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებში („სილაჟვარდ ანუ ვარდი სილაში“ და სხვ.; გვიანდელი ლექსებიდან — „ტუია“, „ვესპერი“ და სხვ.) იხადება განცდა თანაზიარობისა რაღაც საკრამენტულთან, ხოლო ლირიკული გმირი აღიჭმება ისეთ „მე“-დ, რომელზეც ირრაციონალური ძალები ზემოქმედებენ. ასე ხდება შეხება რაღაც განსაკუთრებულთან და წმიდათა წმიდასთან. აქაც ჩანს, რომ გალაკტიონის მთავარი იარაღია არა „რიტორიკა“, არამედ „განსაკუთრებული მედიუმი, რომელიც მედიუმი და არა პოეტის მე“. ამ მხრივ მისი ლირიკის დასახასიათებლად გამოდგება ის, რაც ჯოისის შესახებ ითქვა: „მისი ნაწარმოებები არ არის რაღაცის შესახებ, ისინი თვითონ არიან ეს რაღაც“.

„ახალ ცხოვრებას სჭირდება ახალი ფორმები, — წერდა გალაკტიონი, — ახალ ფორმებს კი — ახალი სიტყვები“ (20, 17). ენის სტატუსის განსაკუთრებულობის აღიარება გ.ტაბიძეს გამუდმებით უბიძგებს ენის პოტენციური შესაძლებლობების, სიტყვათწარმოებისა და სინტაქსის ინერტული შრეების ამოქმედებისაკენ. გრამატიკული წესების არა დარღვევით, ან არა იმდენად დარღვევით, არამედ ენაში არსებული უკანასკნელი შესაძლებლობების გამოყენებით არის შექმნილი „მემიმოზენი“, „მარებელი“, „გადაეზმანა“, „მალენიავი“, „მკრთალობა“, „ნელობა“, „შეკონება“, „შუქურთმები“, „ეროვანი“, „მემორევე“, „ფერვალი“, „ბროლება“, „რამდი დარი“, „მღერალი“, „დააირისა“, „ააზამბახებს“, „მგლოვარი“, „მთხოვარი“, „მგზოვარი“, „შენმიერი“, „ღვარული“, „მოშავთვალე“, „ურკინესი“, „გედური“, „შეურიგალი“, „შეეშენები“, „სლიანი“, „ზმანებამტივანი“.

სალიტერატურო ენისათვის ეს უცნობი სიტყვები ქართული ენის სიტყვათწარმოების უაღრესად პასიური ნორმების ამოქმედების შედეგად არის მიღებული. ასეთი სიტყვები ხშირად მოკლებულია ლოგიკურ სიცხადესა და სიზუსტეს. ამაოა „რამდი დარი“-ს ან „მომიმოზენი“-ს ზუსტი „მნიშვნელობის“ ძიება. ფორმალური ლო-

გვიყის თვალსაზრისით მათ არ გააჩნიათ ზუსტი მნიშვნელობა და როცა პოეტი ამ ხერხს მიმართავს, სწორედ იმიტომ, რომ არ სჭირდება მნიშვნელობის სიცხადე და სიზუსტე, ვინაიდან გადასვლა ზუსტი სიტყვიდან არაზუსტ სიტყვაზე, სხვაგვარად – სინათლის, სიცხადის („კლარიზმის“) და ბუნდოვანების, მინიშნებისა და მართოდენ ლირიკული განწყობილების შექმნისათვის გამიზნული სუგესტირების მონაცვლეობა მრავალი ლექსის თავისებურებაა.

სიტყვათწარმოების არასტანდარტული ნორმებით არის წარმოებული: „ჩინებულება“, „თვალობა“, „ქღერება“, „შადრევენება“, „ფენობა“, „მზიერება“, „ციერება“, „რტობა“, „თეთრობა“, „ამომთოვრება“, „მკრთალობა“, „მძინარება“, „მკვეთრება“, „მცინარება“, „ნელება“, „გადასოსნება“ და სხვ. რუსული პოეზიის რეფორმატორებისაგან მიღებული ბიძგის შედეგად დამკვიდრებული ამგვარი სიტყვები (შდრ. ბალმონტის БЕЛОСТЬ და გალაკტიონის „თეთრობა“) „ვეფხისტყაოსნის“ ენობრივი ნორმის რესტავრაცია იყო. „ხმობა“ და ამგვარი ფორმები არაერთგზის დასტურდება რუსთაველთან და მის ტრადიციაში. შდრ.: „საღამო კანკალებს შიშით და რიდობით“ („ანგელოზს...“) და რუსთველის „ამა საქმესა ვიკადრებ შიშით, კრძალვით და რიდობით“ (14, 55).

„განყენებულობას, რომლისაკენაც მიილტვოდა სიმბოლისტური ლექსი, სიმძაფრეს მატებდა მრავლობითში გამოყენება ისეთი განყენებული არსებითი და ზედსართავი სახელებისა, რომლებიც ჩვეულებრივ მხოლოდით რიცხვში იხმარება“ (33, 167). გავიხსენოთ რუსი სიმბოლისტების და ნასიმბოლისტების СВЕТЫ, ТРЕПЕТЫ, МГЛЫ გალაკტიონი ღებულობს სიტყვის ინტენსიფიკაციის ამ ნაირსახეობას და ამასთანავე ითვალისწინებს ქართული ხალხური ლექსისა და „ვეფხისტყაოსნის“ ტრადიციას და არაიშვიათად იყენებს თანამედროვე ქართულში შესუსტებულ ფორმას მრავლობითის ნართანინი ფორმისა: სიშორეები, მიმოხვრანი, რხევანი, ნდომანი, ცდომანი, კდემანი, ნგრევანი. ამგვარი ფორმები „ვეფხისტყაოსანთან“ და ხალხურ ლექსთან დიალოგური ურთიერთობის დამყარებას ემსახურებიან.

ბუნდოვანების და სუგესტირების, სიტყვისათვის სიზუსტის ჩამოცილებისა და სინამდვილის შეუცნობლობისა ან ბოლომდე შეცნობლობის იდეას ემსახურება უსასრულობის შთაბეჭდილების შემქმნელი ნეგატიური ეპითეტები: „უშფოთველი“, „უხავერდო“, „უწინებელი“, „უენონი“, „უმორეკო“, „უვარდო“, „არნასხვისარი“.

„აუსრულებელი“, „მიუწვდომელი“, „მიუსაფარი“, „უმიზნო“, „აუხ-
დენელი“, „თვალუწვდენელი“, „დაუსაბამო“, „დაუნახავი“, „დაუქ-
კნობელი“, „განუკურნელი“, „უხილავი“, „უიარაღო“, „უშფოთვე-
ლი“ და სხვ. ამ ხერხის აქტულიზებულობას ცხადყოფს ამგვარი
მსაზღვრელების გაორმაგებული გამოყენება: „ღამე უვნებო და
ურეიქრავო“ („როგორ ებრძოდნენ...“), „უხავერდო და უვნებელი“
(„სიკვდილი მთვარისაგან“).

მიმღობებისა და სახელზმნების აქტულიზაციით გ.ტაბიძე ეხ-
მიანება ქართული პოეტური სიტყვის ისეთ პერიოდებსა და ძეგ-
ლებს, სადაც ეს მორფოლოგიური ფორმები განსაკუთრებით ქარ-
ბად და ეფექტურად გამოიყენება, და მისი დროის ევროპულ პოე-
ზიას, რომელშიც უაღრესად აქტულიზებულია მიმღობებით
წარმოებული როგორც უსასრულობის განცდის შემქმნელი, ასევე
ნეგატიური ეპითეტები და აბსტრაქტულ იდეათა გამომხატველი სა-
ხელზმნები.

სახელზმნებისა და მიმღობების ისევე ლაღად და ქარბად გა-
მოყენებით, როგორც ეს დამახასიათებელია ინდოევროპული ენე-
ბისათვის, გ.ტაბიძე ამყარებს კონტრაპუნქტულ, დიალოგურ ურ-
თიერთობას ქართულ და ევროპულ პოეტურ ენათა შორის.

XX საუკუნის ისეთი პოეტები როგორც არიან ელიოტი ან
ოდენი თავს არიდებენ საგანთა მასალის სელექციის პრინციპს
და შესაბამისად – თამამად იყენებენ როგორც „პოეტურ“, ასევე
„არაპოეტურ“ ლექსიკას. ეს უკანასკნელი გალაკტიონს მაინცდა-
მაინც არ ზიბლავს, მაგრამ მეორე პერიოდის ლირიკაში ახალი
პოსტ-სიმბოლისტური პოეტური სკოლების ზეგავლენით აშკა-
რად შეიმჩნევა „ნატურალიზმის“ ხვედრითი წილის გაზრდის
ტენდენცია, რომლის კულმინაციური გამოვლინებებია „ქიმიურ
საგნებთან“, პოემები „იგი ომია“ და „ჯონ რიდი“ და ზოგი
მსგავსი ლექსი. ცალკეულ ლექსებში ახალი ტექნიკური ლექსიკის
(ავტომობილი, კილოვატები, დრედნოუტი და სხვ.) ჩართვა, „ჯონ
რიდის“ ყოფითი რეალიები და ტაბუირებულ ლექსიკამდე („რას-
პუტინის სიგარეტები“) მისვლა იმის გაცნობიერება და გაცხადე-
ბაა, რომ „დადგა დრო, რკინამ აიდგა ენა“. აქ უთუოდ თავისი
როლი შეასრულა აგრეთვე ფუტურიზმმა, უიტმანმა, ვერპარნმა
და ექსპრესიონიზმმაც – მაგრამ ეს „მაშინიზმი“ თუ ტექნიციზ-
მი, ეს მიახლოვება „დღიურ პროზასთან“ უფრო ერთ-ერთი სტი-
ლური ტენდენციაა, ვიდრე საერთო პრინციპი. მისი სტილის ძირი-

2. განმეორება და კომპოზიცია.

გრიგოლ რობაქიძე ესსეში „გალაკტიონ ტაბიძე და მისი ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ აღნიშნავს, რომ „განმეორება სიტყვისა“ გალაკტიონის მთავარი ხერხია. მართლაც, ეს სტილისტური ფიგურა „გალაკტიონის ლექსში ბევრ სახეობას ქმნის“ (27, 130). განმეორება ხან ზუსტია, ხან სხვადასხვა ვარიაციებით; განმეორების თავისებური ფორმის შექმნას ხელს უწყობენ მყარი სალექსო ფორმები. განმეორება როგორც სტილური ფიგურა თავიდან ბოლომდე გასდევს გალაკტიონის ლირიკას.

მესამე პერიოდის ლექსებში ლექსიკურ ერთეულთა და სტროფების საწყისი და დასკვნითი ტაეპების სიმეტრიული განმეორების პრინციპი უფრო თვალსაჩინოა და მხატვრული ფუნქციაც სხვადასხვაგვარია. ადრინდელ ლექსებში მონოტონური მელოდიზმის შექმნას ემსახურება; მეორე პერიოდის ლექსებში – ემოციის გამძაფრებას და ფუგის მსგავს მუსიკალობას; მესამე პერიოდის ისეთი მაღალი სტილის ლექსებში, როგორცაა „ნიკორწმინდა“ – ემთაბიკურ მიზანს, ლექსის „ზეაყვანილ რიტმიულ დენას“ (გრ.რობაქიძე).

განმეორება პოეზიის მუდმივი თვისებაა, მაგრამ სიმბოლისტებთან და პოსტ-სიმბოლისტებთან მისი ფორმების სიმრავლისა და გამოყენების განსაკუთრებული თანამიმდევრულობის მოწმენი ვართ. „განმეორებათა გამოყენება სიმბოლისტების კომპოზიციისა და სტილის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა“ (60, 633). შესაძლოა არაფერი ისე უხვად არ მიუღიათ სიმბოლისტებს ზალხური პოეზიიდან და წარსულის პოეტური ტექნიკიდან როგორც ამ სტილისტური ფიგურის სხვადასხვა ფორმები. „განმეორება, მისი სხვადასხვა სახეობანი უებარი საშუალება აღმოჩნდა სიმბოლისტებისათვის მუსიკალობის მისაღწევად და მხატვრულ სახეებზე ყურადღების გამახვილებისათვის. ამ ხერხის წყალობით უბრალო მხატვრული სახეებიც კი ერთგვარი მაგიური შელოცვის სახეს იძენენ“ (34, 186).

გ.ტაბიძეთან ხშირია კომპოზიციური ეპიფორა – სტროფების ბოლო ტაეპთა ზუსტად ან ვარიაციულად ერთნაირი დაბოლოება.

ფრანგებიდან ეს ხერხი განსაკუთრებით უყვართ ბოდლერსა და ვერლენს. ბოდლერი განმეორებას იყენებს მუსიკალური მიზნისთვისაც და სემანტიკურ ლაიტმოტივადაც. გალაკტიონის ადრეულ ლექსთაგან ამ პრინციპითაა აგებული „მიმღერე რამე!“ (1912): ოთხივე სტროფი სათაურში გამოტანილი სიტყვებით თავდება. ლექსში „ჩემი ქნარი“ ხუთივე სტროფი ასე თავდება: „ესაუბრება ვარსკვლავს ვარსკვლავი“.

ეს პრინციპი ვარიაციული სახით გატარებულია ლექსში „არ მშორდება...“, ხოლო გვიანდელ ლექსთაგან – „ნიკორწმინდა“-ში. მაგალითების დამოწმება შორს წაგვიყვანდა. ეს პრინციპი ადრინდელ ლექსებშივე გამოიკვეთა.

რიტმულ-სინტაქსურ მრავალრიცხოვან განმეორებათა შორის ყურადღებას იქცევს აგრეთვე ლექსის ბექდისებური კომპოზიცია – პირველი და ბოლო სტროფის სრული ან ვარიაციული თანხვედრა, რაც ლირიკული თემის საწყისთან მიბრუნების გარეგნული გამოვლინებაა. საკმარისია გავიხსენოთ „მშობლიური ეფემერა“. თავისთავად ეს ხერხი ძველია. განსაკუთრებით ხშირია ბესიკისა და აკვაჟავაძის ხანის მყარ სალექსო ფორმებში, აგრეთვე ბარათაშვილთან და აკაკისთან. „ფრანგულ პოეზიაში XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მას განსაკუთრებით ხშირად იყენებენ“ (34, 193). ეს კომპოზიციური პრინციპი ფართოდ დამკვიდრდა XX საუკუნის პირველი მეოთხედის რუს პოეტებთან (60, 502).

ფრანგების გავლენით რუს სიმბოლისტთა ლექსებში ხშირია სტროფის დაწყება და დამთავრება ერთი და იგივე ტაეპით. ასეთი კომპოზიცია, გალაკტიონის ადრინდელ ლირიკაშიც დასტურდება: „შემოდგომის დღე“, „მე მესიზმრება“.

ამებური კომპოზიციის ზეპირსიტყვიერებიდან მომდინარე არქაული ნაირსახეობა, რომელიც კითხვა-პასუხის მონაცვლეობით არის აგებული, ფართო გატაცების საგანი გახდა მას შემდეგ, რაც მას მიმართა მეტერლინკმა თავის „12 სიმღერაში“. ამის გამოძახილია ბლოკის: *Всё ли спокойно в народе? - Нет, император убит! Все ли готовы подняться? - Нет, каменеют и ждут!* ყურადღება მიიქცია ამავე კომპოზიციით დაწერილმა ბრიუსოვის ლექსმა „კალატოზი“, რომელიც ჯერ ბ.ახოსპირელმა თარგმნა („სახალხო ფურცლის სურათებიანი დამატება“, 1913, №162), შემდეგ – ეგაფრინდაშვილმა. მეტერლინკის „12 სიმღერა“ და ამათგან ერთ-ერთის მოტივზე დაწერილი ბრიუსოვის „შვიდი ასული“ ის კონტექსტია,

რომელშიც იქმნება გალაკტიონის მეორე პერიოდის სტილურ დინებათა შორის თავისი სიუჟეტური წყობითა და ენობრივი არქაიკით რამდენადმე განცალკევებულად მდგომი „ათი ასული“ ფოლკლორული კომპოზიციის კვალი შეიმჩნევა აგრეთვე ამებური კომპოზიციით შესრულებულ ლექსში „ყავის სიმღერა“: „ვინ არის ყველაზე ფაქიზი და ნაზი? – ჩემი ბახალა! / რომელი ფრინველია ყველაზე ლამაზი? – ჩემი ბახალა!“

„ლიტერატურული“ ინტონაციით წაშლილია ამებური კომპოზიციის არქაიკის კვალი ლექსში „ეს რა ნიაღვრებს ვეზუვი ისვრის?“ (1933): „ეს რა ნიაღვრებს ვეზუვი ისვრის, / რა სიბნელეში სდგას ცეცხლის სვეტი? / – ეს ამ გულიდან სიმღერა იძვრის / და მიჰყვება მას ამ სისხლის წვეთი“. ამ კომპოზიციის ფოლკლორული არქაიკის კვალი თავს იჩენს ლექსებში „ჭალავ“, „გემი ვით არ იცნობს“ (1957), „ტასო აბაშიძე“ (1958). ამ კომპოზიციურ ფორმას ხშირად მიმართავდა ვერლენი. შდრ. გალაკტიონის მიერ ვერლენიდან თარგმნილი „მთვრალი აბატი“.

გვხვდება ამებური კომპოზიციის ის ფორმაც, რომელიც არა დიალოგურ, არამედ ფსიქოლოგიურ პარალელიზმს ან კონტრასტს ემყარება. კონტრასტული ფსიქოლოგიური დაპირისპირებაა სტროფების პირველ ოთხ და ბოლო ორ ტაეპებს შორის ლექსში „სროლის ხმა მთაში“:

გაისმა შორი სროლის ხმა მთაში
და მონადირემ დაკოდა შველი.
საღამო იწვა ზავერდის ყდაში,
ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი. . .
ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
როცა მე ბავშვი ვიყავ.

რამდენადმე მსგავსი სტრუქტურაა ლექსში „აფხაზეთის წვიმა მიყვარს“. საინტერესოა ამ მხრივ პოეტის მეორე პერიოდის ლირიკის სტილური დომინანტებისაგან განცალკევებული ლექსების რიგის ნიმუში – „სამხედრო გზაზე“, რომელიც სხვადასხვა რიტმის, ინტონაციისა ლიტერატურული და ხალხური შრეების, ობიექტურისა და სუბიექტურის მონაცვლეობის პრინციპს ემყარება.

„მზის ამოსვლა ზღვაზე“ გამოირჩევა კომპოზიციური კიბის თანამიმდევრული გამოყენებით, რაც იშვიათობაა (რუს პოეტთაგან განსაკუთრებით ხშირად ბალმონტთან გვხვდება – 60, 520):

. სავესე კალათა,
სავესე კალათა.
. ნახვის ბალადა,
ნაზი ბალადა
. ოცნების ნავზე,
ოცნების ნავზე. . . .
. ბუნება სავესე,
ბუნება სავესე. . . .

ამ ლექსის კიდევ ერთი კომპოზიციური თავისებურებაა ეპიფორა, რომელიც წინამორბედ ტაეპში იწყება:

. იმედებით
და შეხვედრებით.

პირველი პერიოდის ლექსებში განსაკუთრებით ხშირია ამგვარი კომპოზიცია, მაგრამ ამჯერად იგი გათავისუფლებულია ერთნაირი ტროპებისა და ალიტერაციის სიჭარბისაგან. სიმეტრიულობის პრინციპს ემსახურება რითმების სქემაც. აშკარაა აგრეთვე მსგავსი ელერადობის სიტყვების სიხშირე.

სიმეტრიული გამეორების პრინციპი ცხადად ჩანს ლექსში „ქრისტიანე“, რომელშიც ერთობ საგრძნობია როგორც ფონოლოგიური (ყრუ თანხმოვნების, მეტადრე – ძლიერ პოზიციაში) და ერთგვაროვან ლექსიკურ ერთეულთა სიხშირე: „არ შემიძლია ვიდგე შენს ახლო“, „არ შემიძლია რითმე გიშველო“, „გაპარტახება, გაპარტახება, გაპარტახება სულის და ხორცის“.

3. საზომი, ვერლიბრი და სტროფი.

ქართულ მეტრიკასა და სტროფიკაში ახალი ძვრების ნიშნები XX საუკუნის დასაწყისშივე შეიმჩნევა (მაყაშვილი, ევლოშვილი, განსაკუთრებით – რობაქიძე – და სხვანი). XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან ქართულ პოეზიაში, აღნიშნავდა გალაკტიონი, „შემოტანილ იქნა ახალი ფორმები (შემოვიდა ბალადა, გაზელი, სონეტი, ოქტავა, ტერცინები, ტრიოლეტები, სექსტინა, რონდო, კანცონები და სხვა“ (20, 203). სტროფიკის გამრავალფეროვნებისაკენ სწრაფვის ტენდენციამ ქართული ნეორომანტიზმის ადრინდელ სტადიაზევე იჩინა

თავი, რაც ნაწილობრივ გაპირობებული იყო ევროპელ პოეტთა თარგმანებით, მაგრამ ეს ერთობ ნელი და ნაკლებ გაცნობიერებული პროცესი იყო.

გალაკტიონმა არა თუ აღადგინა და ახლებით გაამდიდრა მიწვეულ საზომთა რეპერტუარი, არამედ მიუსადაგა ახალი სახის სტროფებს, ლექსების მყარ ფორმებს, გარითმვის ახალ წესებს, თემებისა და მოტივების წრეს, გააფართოვა ნაცნობ საზომთა გამოყენების არეალი; ერთი და იგივე საზომის ფარგლებში სრულიად ახალი და განსხვავებული განწყობილებანი და სემანტიკა ჩართო. მის ერთი და იგივე საზომით დაწერილ ლექსებს შორის მეტი სხვაობაა, ვიდრე ზოგი პოეტის სხვადასხვა საზომით აგებულ ლექსებს შორის. შევადაროთ, მაგ., ბესიკური 14-მარცვლედით დაწერილი ტაეპები სამი ლექსიდან:

ისე საამოდ ირხეოდა ტყე დაბურული,
ისე აღმძვრელად სისინებდა ნიავე გრილი,
ისე წარმტაცად მოისმოდა ფრინველთ ქვივილი
(„სული მწუხარე“);

როცა დიდი ხნით დაბურული გაეხსენი ყუთი,
ძველ ბარათებში აღარ იყო სიახლე ძველი
(„უნაზესი ხელნაწერი“);

შეხედეთ ამ თასს, მეგობრებო, შეხედეთ ამ თასს,
იგი სავსეა არა ღვინით, არამედ ფიცით
(„თასი“).

ა.გაწერელიას, ა.ხინთიბიძის, თ.დოიაშვილის, რ.ბურჭულაძის, რ.ბერიძის, გ.ნადარეიშვილის, მ.ციქურიშვილის და სხვათა გამოკვლევები ცხადყოფენ რაოდენ ორგანულად აქვს შეთვისებული ქართული მეტრიკის ტრადიცია, რაოდენ შემოქმედებითია მისი მიმართება ამ ტრადიციისადმი და რაოდენ დიდია აქ მისი წვლილი.

მეტრიკის განახლება, მასში ახალი ძვრების დაწყება ძალიან ხშირად არა მხოლოდ წმინდა ადგილობრივი, არამედ გარედან მიღებული იმპულსების წყალობითაც ხდება, ხოლო ზოგჯერ ამ უკანასკნელთა როლი განსაკუთრებულია. ტრადიციული რუსული მეტრიკის დეკანონიზაცია ბლოკისა და მისი თაობის მიერ არა მხოლოდ შინაგანი იმპულსების წყალობით მოხდა. „წმინდა ტონიზმის სტიქია რუსულ პოეზიაში რამოდენიმე მხრიდან იკვლევდა გზას. რუსული სიმღერის მიბაძვისა და ანტიკურ ლირიკულ საზომთა

ათვისების გამოცდილების გარდა მთავარი როლი შეასრულეს გერმანული და ინგლისური რომანტიკული *დოლნიკ*-ების თარგმანებმა” (60, 229). რითმის დამკვიდრება იტალიურ პოეზიაში არაბული ლექსიდან, ხოლო ქართულში – სპარსული ლექსიდან მიღებული ბიძგის შედეგად მოხდა.

უდაოა უახლესი ევროპული პოეზიის კატალიზატორული როლი ქართული პროსოდის პოტენციალის ხელახალ ამოქმედებაში, ისევე როგორც ეს მოხდა იმ დროის ინგლისურ, ესპანურ, რუსულ, გერმანულ, პოლონურ პოეზიაში. მეტრული რეესტრის გაფართოების, ახლების დანერგვისა და უმოქმედოდ დარჩენილ საზომთა ამოქმედების საერთო ტენდენცია ქართულ ლექსსაც შეეხო. შევჩერდებით ერთ მომენტზე.

„ლუწმარცვლიან საზომთა უბანზე ფრანგი პოეტების მრავალი თაობის მუშაობის შემდეგ რჩებოდა მეტრიკის გამოცოცხლების საშუალება კენტმარცვლიანი საზომების ხარჯზე და ეს გააკეთა ვერლენმა” (68, 110). კლასიკური ფრანგული ლექსის საზომები ლუწმარცვლიანია, არადა „კენტმარცვლიან ლექსს სრულიად სხვაგვარი რიტმი აქვს და სწორედ ეს წამოსწია ვერლენმა ლუწმარცვლიანი ტრადიციის საპირისპიროდ” (73, 44). ვერლენმა და რემბომ სათავე დაუდეს კენტმარცვლიან (7, 9, 11, 13) საზომებს.

ვერლენის და მათ მიმდევართა მიერ დამკვიდრებული კენტმარცვლიანი ლექსი ისევე აღმოჩნდა ბიძგის მიმცემი ფაქტორი ქართულ ლირიკაში, როგორც ფრანგულ და ესპანურ პოეზიაში, რომელშიც პოეტიკის, კერძოდ მეტრიკის განახლებას განსაზღვრავდა „ვერლენისეული ლექსის მოდელი. კერძოდ, დიდი სიახლე იყო *Dela musique*-ს კვალად, ხუთ და ცხრამარცვლიან ტაეპთა დამკვიდრება” (52, 160). ანალოგიური პროცესი დასტურდება ინგლისურ პოეზიაში (52, 138). ამგვარად, ის, რაც ქართულ ლექსში მოხდა, უფრო დიდი მოვლენისა და საერთო კანონზომიერების გამოვლინებაა.

გალაკტიონის საზომთა შორის თვალსაჩინოა კენტმარცვლიანი საზომები სხვადასხვა კადენციებით და ისეთი ლუწმარცვლიანი საზომებიც, რომელთაც „სამმარცვლიანი რიტმული ერთეული უძევს საფუძვლად” (27, 204). სიმპტომატურია 13-მარცვლედის აღორძინება და ის ფაქტი, რომ გ.ტაბიძემ „პოეტმა 11-მარცვლედის ამღებულის ტონით უპასუხა ვერლენის ლოზუნგს – მუსიკა, მუსიკა უპირველეს ყოვლისა” (25, 211).

ყველივე ამით გ.ტაბიძემ ფართოდ გაუხსნა გზა როგორც მა-

ნამდგ გამოუყენებელ, ასევე ლირიკის პერიფერიულ სფეროში გადასროლილ ბესიკის სკოლისა და ალ. ჭავჭავაძის კენტმარცვლიან საზომებს (სხვათა შორის, დიდია კენტმარცვლიანების სიზშირე მის ვერლიბრებშიც იქ, სადაც თავს იჩენს რეგულარულ მეტრთან მიბრუნება). კენტმარცვლიანობა იყო გამოძახილი ვერლენის „პოეტური ხელოვნების“ მეორე ტაეპის დევიზისა – *Et pour cela prefero l'Impair* (ამ მიზნისათვის უპირატესობა მიანიჭე კენტმარცვლიანს).

ტრადიციულ საზომთა გამოყენებისას სხვადასხვა სიახლეთა შორის აღსანიშნავია მონორიმის ან ორი რითმის და მხოლოდ ერთმარცვლიანი სიტყვების გამოყენება. ხუთმარცვლედის მანამდე უცნობი ნაირსახეობაა გოეთეს „გზავრის ღამეული სიმღერის“ თარგმანი, რომელშიც ტერფები მიჰყვებიან არა ტრადიციულ სქემას (2 – 3 ან 3 – 2), არამედ ასეთ თანამიმდევრობას: 4 – 1. ეს ხუთმარცვლედის უიშვიათეს ნიმუშია, ვინაიდან ამას აძნელებს ჭართულ ენაში ერთმარცვლიანი სიტყვებისა და ფორმების სიმცირე. იგივე რიტმი და ერთმარცვლიანი რითმებია გამოყენებული ლექსში „ძველი წისქვილის ქვა“ (1952). ათმარცვლიან საზომში ერთმარცვლიანი რითმებია ლექსებში „მატარებელში“ (1928), „რაც იფნიბაღმა განიცადა დღეს“ (1958) და სხვ.

ჭართული ლექსის ისტორიაში იშვიათობაა ხუთმარცვლიანი ლექსი, თუმცა მოსაზღვრე რითმების სტრუქტურაში გამოყენებული აქვს ა. ჭავჭავაძეს („პოი, ვით გვემტყუნვა“, „ვაი, შენგან წყლულსა“). გალაკტიონს სურდა დაემკვიდრებინა ისეთი ხუთმარცვლელი, რომელიც დამოუკიდებელი იქნებოდა და არა ათმარცვლედის მექანიკური გაყოფის შედეგად მიღებული. ხუთმარცვლედით შესრულებული ლექსები („ირძოდნენ შურნი“, „15 საუკუნე“ და სხვ.) გადაძახილია ა. ჭავჭავაძესთან. სტროფიკის (და არა მხოლოდ ამ ნიშნით) თვალსაზრისით გალაკტიონი უფრო მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს რომანტიზმამდელ ლირიკასთან, ვიდრე რომანტიკოსებთან (ბარათაშვილი, გრ. ორბელიანი).

შემოქმედების პირველ პერიოდშივე ჩანს სტროფების სხვადასხვა მოდელთა ათვისების ტენდენცია; კატრენებსა და რვატაეპიან სტროფებში შესაჩვენებია გარითმის წესების სიმრავლე. ზოგი მათგანი მონორიმია („ბრძოლა ღმერთთან“), ზოგი – ორრითმიანი („როგორც წუხილი...“), ზოგი – სამრითმიანი სხვადასხვა თანამიმდევრობით და ა. შ.

გ. ტაბიძემ გაამრავალფეროვანა რითმული ურთიერთობა სტროფებს შორის — რითმის გადატანა სტროფიდან სტროფში: „ჟინმა“ და მომდევნო სტროფში — „ნეჟინი“ („ცხრაას თვრამეტი“), „სინაზე“ და მომდევნო სტროფში „ბინაზე“ („წინანდალელი...“). ლექსში „ხელშეკრულება...“ (1952) სემანტიკურ მხარეს — მეგობართა მიერ ფარული ხელშეკრულების დადებას (არაგვის მოტივი ეროვნულ კონოტაციას ანიჭებს შეთქმულების თემას) მხარს უჭერს „ხელშეკრულება“ რითმებს შორის: პირველი სტროფის მეორე ტაეპის რითმა გადადის ყველა დანარჩენი სტროფის მეორე ტაეპში: „გმირა — იმნაირად — ხშირად — მწირად — წკირად“.

გალაკტიონის სონეტების ერთი ნაწილი („აგერ ღობიდან“, „ისტორიულად“, „გული“, „ათრობდა“, „გობელენი“) კლასიკურ ფრანგულ ტიპს განეკუთვნება, ხოლო ზოგიერთში გადახვევაა ტრადიციული სარიტომო სტეშიდან. ასეთი რევიზიები დამახასიათებელია იმ დროისათვის. ეს თავს იჩენს უკვე ბოდლერთან. ამ ტენდენციის გამოვლინებაა ვ. გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტები“. „დღევანდელი დღე“ „ინგლისური“ სონეტია: სამი კატრენი + ორტაეპედი. „ლაურა“ ერთადერთი სონეტია, სადაც მეორე კატრენი არ იმეორებს პირველის რითმებს. ზოგჯერ დაცულია კლასიკური სონეტის ისეთი მოთხოვნაც, როგორცაა ბოლო ტაეპის (ან ტაეპთა) სემანტიკური ან ინტონაციური აქცენტირება: „თანასწორობა, რესპუბლიკა, თავისუფლება!“ („ათრობდა...“), „მიწა გამოჩნდა, მეგობრებო, ახალი მიწა!“ („მიწა გამოჩნდა“), „...შენი უკვდავი ხმალი, მაია!“ („ისტორიულად...“).

არაა შემჩნეული, რომ სონეტებია (აბბა, აბბა, გგდ, ეედ) გვიანდელი გალაკტიონის საუკეთესო ქმნილებები — „შავი ზღვის პირად“ (1944), „სიმაღლეებზე“ 1946), „ქალაქთა ბნელთა“ (1950), რომლებიც სტრიქონთა კიბურად განლაგების გამო 28 ტაეპიან ლექსებად გამოიყურება. ეს შესაძლოა კომუნისტური სისტემის „ლიტერატურული“ გუშაგების მიერ ათვალწუნებული სონეტის შესანიღბავად და სიმბოლური მოსაზრებითაც გაკეთდა. ფარული სიმბოლური აზრია ჩაქსოვილი ამ ტაეპებში: „...ნაცვლად სანატრელ სინათლეში აღიმართება / კიბე სიწმინდის, სიყვარულის, პატოსნების!“ („ქალაქთა ბნელთა“).

გალაკტიონის სონეტთა ერთ წყებაში გამოყენებულია 14-მარცვლელი, მეორეში — ათმარცვლელი. სონეტების გათავისუფლება მათზე ტრადიციულად მიბმული ერთი საზომისაგან დამახასიათებ-

ბელია ბოდლერ-ვერლენისა და გვიანდელი ხანისათვის.

მ-ტაეპიანი სტროფისადმი ინტერესზე მეტყველებს სიცილიანან-ნიმუშები („შენ ზღვის პირას“, „სანამ წვიმა...“, „კრიკინობელა“, „ჰაეროვანი...“) და ტრიოლეტი – „ალაზანთან“ (1922). საუკუნის დასაწყისის რუსულ პოეზიაში ტრიოლეტების ნამდვილი ბუმი იყო (სოლოგუბმა და ბალმონტმა ტრიოლეტების კრებულები შექმნეს). ბრიუსოვს, ვიაჩესლავ ივანოვს არც კანცონები დაუტოვებიათ უწყურადღებოდ. ამ საღეჭო ფორმით გ.ტაბიძეც დაინტერესებულა: „წერილი“ („მარკვი სადააა“), „აქ მარმარილოს...“, „ქარებს ქარობა“.

ოქტავებია „ლილიან ფრთებით“ (1927) „აელვარებულ...“ (1927), „ოქტავები“ (1966) (7, 81). ოქტავებს გალაკტიონი დედანში გაცნობია. ამ სახით დაწერილ ლექსს „ო, ნანა, ნანა, ნანა“ ხელნაწერში წინ უძღვის: Ariosto. L'Orlando Furioso. Volume secondo. Paris, 1846; შემდეგ აღწერილია პოემის მოცულობა, რამდენი დრო ჰქირდება ასეთ წიგნს, თუ დღეში 6 გვერდი დაიწერება, აღნიშნულია – „ამ პოემის თვითოეული ტაეპი დაახლოვებით ასეთია“ და დამოწმებულია ეს ლექსი, რომლის თითოეული კატრენი ოქტავების თითო ტაეპია ოთხად დატეხილი. თუ გავიზიარებთ იმ აზრს, რომ „ყოველი რთული კომპოზიციური ფორმის საფუძველში შეგვიძლია გამოვაგლინოთ მისი წარმომავლობა რომელიმე გავრცელებული ტიპიდან“ (60, 525), უნდა დავასკვნათ, რომ გალაკტიონისეული „რეული“ (ხინთიბიძე) – „ნიკორწმინდა“ და სხვ. – რვატაეპიანი სტროფების შესწავლისა და მოდიფიკაციის შედეგია.

ექვსტაეპიანი სტროფები გავრცელებულია როგორც ა.ჰავკვაძის დროს, ასევე აკაკის ლირიკაში. უკვე 1909 წელს მიმართა გ.ტაბიძემ ქართულ ლირიკაში ბარათაშვილის მიერ დამკვიდრებულ ტერანარულრითმიან ექვსტაეპედს, ხოლო შემდეგ გარითმვის ეს წესი ისეთ ექვსტაეპედებშიც გამოიყენა, რომლებიც სხვა საზომებს ემყარება: „ვიდაცა რეკავს...“, „ოთხი დრო“, „ქაჯები...“, „სადღაც შორს“... საზომითაც და გარითმვის წესითაც არაბარათაშვილისებურია „სიახლე დღეთა“ (აბაბაბ) – ე.წ. ბერნსის სტროფი, „სადღაც შორილებს“ (აბაბაბ) – მცირე სექსტინა და სხვ. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ ექვსტაეპიანი სტროფები ხშირად გვხვდება 1900-იანი წლების ლირიკაში, მათ შორის – გრ.აბაშიძესთან, თ.რაზიკაშვილთან, კ.მაყაშვილთან.

ტერცინებითა დაწერილი „აივანზე“. სტროფის ეს სახეობა გა-

ცილებით უფრო ადრე გამოყენებული აქვს სანდრო შანშიაშვილს. მთლიანად ტერცინებითაა დაწერილი მისი „ორფეუს და ევროდიდე“ („სახალხო გაზეთის სურათებიანი დამატება“, 1912).

ორტაეპედები, რომელთაც გალაკტიონი ხშირად მიმართავს პირველსავე კრებულში, დასტურდება ალექსანდრე ჭავჭავაძესთან, აკაკისთან, 1900-იანი წლების ლირიკაშიც. მაგრამ ამ მიმართულებით გალაკტიონის ერთ-ერთი პირველი მთავარი სტიმული კბალმონტის ორტაეპედები უნდა იყოს. ვერლენისა და ბალმონტის მსგავსად, ურთიერთგართმული ორტაეპედების გამოყენებისას გალაკტიონი არაიშვიათად გრძელ საზომებს მიმართავს.

გ.ტაბიძის სამტაეპიანი და შვიდტაეპიანი სტროფები პარალელს პოულობენ ა.ჭავჭავაძის ლირიკაში. გურამიშვილის, ბესიკის, ა.ჭავჭავაძისა და მათ თანამედროვეთა სტროფიკის, საზომების, რითმების, ინტონაციის როლი გალაკტიონის ლირიკაში იმდენად დიდი და მრავალმხრივია, რომ საგანგებო კვლევას საჭიროებს.

ლექსის დავიწყებული თუ ძველი ფორმების აღდგენა და ახლების ძიება დამახასიათებელი თავისებურებაა XX საუკუნის დასაწყისის პოეზიისათვის. ამის ერთი მკაფიო გამოვლინებაა ბრიუსოვის წიგნი *Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам (стихи 1912-1918 г.г.)* (1918), რომელსაც გალაკტიონი იცნობდა და იყენებდა კიდევ, განსაკუთრებით — მყარი სალექსო ფორმების (ვილანელა, რონდო, გაზელა და სხვ.) შექმნისას.

ქართული თავისუფალი ლექსის პირველ ნიმუშს — აკაკი წერეთლის „ზოგიერთების მამაო ჩვენო“ (1869) არ მოჰყოლია გაგრძელება. ამ მხრივ გ.ტაბიძე და მისი თანამედროვენი მთლიანად ევროპული პოეზიის გამოცდილებას ეყრდნობოდნენ, თავდაპირველად — რემბოს, ვერპარნის, როდენბახის, რენიეს, ვიელე-გრიფენის, გილის, კანის, ბრიუსოვის, ბლოკის, შემდეგ — უიტმანისა და ექსპრესიონისტების, რომელნიც ვერლიბრს უპირატესად სოციალური, პოლიტიკური და ურბანისტული თემებისათვის იყენებდნენ. ამიტომაც გერმანელი ექსპრესიონისტები გატაცებული იყვნენ უიტმანით. გ.ტაბიძე ერთგან თავის დღიურში აღნიშნავს, რომ მისი წარმოდგენა ამერიკაზე „შეივსო... უოლტ უიტმენით“. მაგრამ მისი ვერლიბრები უფრო ახლოსაა ევროპულ მოდელთან, ვიდრე უიტმანისეულთან, რომლის სტრიქონები ერთობ ვრცელია — საშუალოდ 12 სიტყვა, ზოგჯერ — 25-მდე. გარდა ამისა უიტმანთან თითქმის



არასოდეს არ გამოიყენება რეგულარული საზომები, მთლიანად უარყოფილია თეთრი ლექსის პრინციპი და რითმა.

ვერლიბრებში გალაკტიონი უფრო თამამად არღვევს მეტრს, უფრო ხშირად მიმართავს ვიწრო და ვრცელი სტრიქონებით შესრულებული სტროფების მონაცვლეობას, ვიდრე ვერპარნი. ამ მხრივ ახლოსაა გერმანელ ექსპრესიონისტებთან. ქართულ პოეტებს, ცხადია, არ დარჩენიათ შეუმჩნეველი ის გარემოება, რომ „ხშირად ექსპრესიონისტების ლექსები დაწერილია თავისუფალი (vers libere) და თეთრი ლექსითაც“ (10, 615). მისი ვერლიბრი უფრო „თავისუფალია“, ვიდრე ვერპარნის ან ვილდრაკის, მაგრამ უფრო ზომიერია, ვიდრე უიტმანის, ანუ შეიძლება განისაზღვროს როგორც ზომიერი ვერლიბრი. ასეთივეა XX საუკუნის ინგლისურენოვანი პოეზიის საუკეთესო ქმნილებები, მათ შორის ელიოტის „უნაყოფო მიწა“ და „ოთხი კვარტეტი“. ზომიერი ვერლიბრი უპირველესად გათვლილია სმენისათვის და არა თვალისათვის, დროდადრო გამოიყენება მწკობრი საზომები და რითმები (მათ შორის – შიდა რითმები), განსხვავდება აგრეთვე ისეთი ვერლიბრებისაგან, რომლებიც ახლოსაა რიტმიზებულ პროზასთან. ზომიერი ვერლიბრის თავისებურებაა მეტრულ ნორმასთან ტალღისებური მიახლოება-დაშორება. მეტრული სიმეტრიულობის რღვევა და აღდგენა გალაკტიონის ვერლიბრებში ვლინდება სხვადასხვა საზომების მონაცვლეობით, მწკობრი რიტმის შეწყვეტითა და მასთან ხელახალი მიბრუნების სახით; ასევე არაიშვიათად თავს იჩენს ფონოლოგიური მოწესრიგების პრინციპი. „ჩვენი საუკუნის“ საკვანძო სიტყვებში შეიმჩნევა ნაზალური თანხმოვნების სიხშირე: რუსუდანი, თამარი, შერიფი, იტრია, ნინო, საუკუნე, ზეივანი. ლექსში „ფარდების შრიალი“ არის ასონანსურად მოწესრიგებული სეგმენტები: „დადის და აზმორებს... ზავერდებს, ბნელ კარებს უვლის გარს – ისეთი სიფრთხილით!“ შესაძლოა ვერლიბრმა მისცა ბიძგი გალაკტიონის ლირიკაში ორ და მრავალსაზომიან ლექსთა დამკვიდრებას.

4. მეტაფორა.

გ.ტაბიძის მეორე პერიოდის პოეტიკის უმთავრესი თავისებურება მეტაფოროცენტრიზმია. მაგრამ რომელი ტიპის მეტაფორაა განსაკუთრებული თვისებრივი სიახლით აღბეჭდილი, დამახასიათე-



ბელი და მკვეთრად აქტუალიზებული?

უპირველესად ასეთია გენეტიური (ნათესაობითი) მეტაფორები, ანუ ისეთი ორწევრიანი კონსტრუქციები (მაგ. — „წამწამთა ქობი“), რომლებშიც პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი კომპონენტი — tenor („წამწამთა“) გენეტიუსშია, ნათესაობით ბრუნვაშია, ხოლო გადატანითი მნიშვნელობით გამოყენებული კომპონენტი — vehicle („ქობი“) — ნებისმიერ სხვა ბრუნვაში.

უპირველესად გენეტიური მეტაფორებით ვცნობთ იმ დროის ლირიკულ ქმნილებებს; უპირატესად ისინი ქმნიან პოეტის მეორე პერიოდის სტილურ ემბლემას და მათი გამოყენების სიხშირის უკიდურესი შემცირება დიდად განაპირობებს მესამე პერიოდის სტილურ თავისებურებას. თამამი გენეტიკური მეტაფორების „ფეერვერკი“ იმ ძირითად საწყისთაგანია, რომელთა მოხედვით ადვილად მივაკუთვნებთ ამა თუ იმ ტექსტს პოეტის შემოქმედების არა პირველ ან მესამე, არამედ მეორე პერიოდს:

აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის
მსუბუქი ტალღები და ლურჯა ცხენები! („დრო“).

გავიხსენოთ იმ დროის გენეტიური მეტაფორები: გალაკტიონის „შადრევნების ვედრება“, „რტოების ნოხი და ფარდაგები“, პაოლო იაშვილის „სიჩუმის ნავი“, „მთვარის ხავერდი“, ტიცინ ტაბიძის „სიშორის ორმო“, „სიტყვის სევდა“, გრიგოლ რობაქიძის „მზის ტევრების ნელი კალმახი“, „სივრცის ძოწეული“. იმპულსი ასეთი მეტაფორების შექმნისა ახალი ევროპული ლექსის მოდელიდან მოდის. მაგრამ ეს არ იყო მხოლოდ ან უბრალოდ იმიტირების პროცესი. ამ მოდელმა ხელი შეუწყო ქართული ლირიკის საღაროში არსებული გენეტიკური მეტაფორების ფონდის გახსენებას, არსებული მატრიციების განახლებასა და გადახილისებას, ამ ტრადიციის ჩართვას „ევროპის პრეზენტისმი“ პროცესში.

ასეთი მეტაფორები დიდ როლს ასრულებენ ბუნებისა თუ საგნების ფერწერისას მკვეთრი ხაზების წაშლასა და მოვლენათა გაუცხოება-გაუცნაურებაში: „ტყის დაეფარა ღამის ბლონდები“ („რა ღრიანცელში ვიდოდა გემი“), „და უცნობ ღამის შორ საკურთხეველს უნდა ვუხმობდე განთიადამდე“ („ალგები თოვლში“), „უეცრად შემკრთალ შუალამის მღვრიე მტევანი“ („სდგას ხეივანი“), „ღამის ლეგენდა დაჰქრის, დასცურავს“ („გეტერა“), „აიმართნენ

კომპეები ცისა და ნესტანისა" („ეს მშობლიური ჭარია“) და სხვ. ამგვარ მეტაფორას ქართულ პოეზიაში დიდი ხნის ისტორია აქვს. „ვეფხისტყაოსანში“ ასეთებია: „ცრემლთა ფონი“, „ცრემლის საგუბარი“, „ცრემლთა ტბა“, „წყარო ცრემლისა“, „სისხლის ღვარი“, „წამწამთა ჯარი“, „წამწამთა ქოხი“, „კაეშანთა ჯარები“, „ჭირთა ბადე“ და სხვ. ბესიკის ლექსებში გენეტიური მეტაფორები, მართალია, სპორადულად გამოიყენება, მაგრამ მათ განსაკუთრებული მხატვრული დატვირთვა აქვთ: „სევდის ბაღი“, „სოფლის მკვლელი ბრჭალები“, „თვალთა ნარგისი“, „ცრემლთა ისარნი“, „სევდის ქური“, „სევდის ლაშქარი“, „სიცოცხლის ფრინველი“ და სხვ. ალექსანდრე ჭავჭავაძის ამგვარ მეტაფორათა შორის („მეფის ჯაჭვი“, „ბოროტებისა და სიცრუის ქურნი“, „ქმუნვის მახელი“, „ქმუნვის ალი“, „ოცნებათ დასნი“, „სოფლის ანბანა“, „სიცოცხლის ნიაფი“ და სხვ.) აღბათ ყველაზე უფრო არატრადიციულია „ეტნა გულისა“, ხოლო ბარათაშვილი ლექსებში („სისხლისა ღვარნი“, „ქარნი ვნებისა“, „ბედის ვარსკვლავი“, „ტრფობის ველი“, „შვების სხივი“, „სადგური მყუდროებისა“, „ცისა კამარა“, „მწუხრი გულისა“ და სხვ.) – „ქვეყნის მთვარეთ“, დაპირისპირებული „ცის მთვარესთან“. გრ.ორბელიანის ამგვარი მეტაფორები, სტილის შესაბამისად, ხან ტრადიციულია („ტრფობის ალი“, „ქმუნვათა დასნი“), ხან უფრო ინდივიდუალური: „ცისკარი თავისუფლების“, „გრიგალი უბედობის“, „უფსკრული ვაების“, „სიხარულის ცა“. ილია ჭავჭავაძე რომანტიკული ტიპის გენეტიურ მეტაფორებს ანიჭებს უპირატესობას: „მწუხრის ზეწარი“, „ცხოვრების ზღვა“, „დილის ღიმილი“, „გრძნობის წმინდა ტაძარი“, „გესლი სევდისა“, „ტრფობის ისარი“, „ტვირთი წუთისოფლისა“, „დემონი ურწმუნოების“, და სხვ.

აკაკი წერეთელი იშვიათად იყენებს ინდივიდუალურ, თამამ გენეტიურ მეტაფორებს; მაგ., „განთიადში“ ერთადერთი ასეთი მეტაფორაა და ისიც ტრადიციული – „სისხლის ცრემლები“; „ავადმყოფში“, „ჩემო თავო“-ში, „სულიკო“-ში – არც ერთი. ვაჟა ფშაველას პოეზიაში ზოგი ასეთი მეტაფორა საკმაოდ ინდივიდუალური ზეგებულია: „კაცობის გვირგვინი“ („ჩემის კაცობის გვირგვინი“), „გრძნობების ფაფა“ („დავით გურამიშვილის ხსოვნას“), მაგრამ მის მდიდარ ტროპულ სიტემაში ამგვარი მეტაფორების ხვედრითი წილი საკმაოდ მოკრძალებულია.

აქვე უნდა ვახსენოთ შექსპირის დრამების მაჩაბლისეული

თარგმანების გენეტიური მეტაფორები — „მომავლის სარკე“, „სურვილის აუზი“, „სურვილის ბაღე“, „ბედის კამათელი“, „ბედის ნეშტარი“, „სევდის მდინარე“, „ვარსკვლავთა გუნდი“, „სხეცის ცრემლი“, „სულის ბუდე“, „ბედის ვარსკვლავი“, „ შიშის ლანდი“ (შდრ. გალაკტიონის „სიკვდილის ლანდი“).

ქეშმარიტი გარღვევა ქართულ პოეზიაში გენეტიური მეტაფორების გამოყენების მხრივ, მისი განსაკუთრებული აქტუალიზაცია გალაკტიონ ტაბიძისა და მათი თაობის პოეტთა შემოქმედებას უკავშირდება, რომელშიც მეტაფორის ამ სახეობამ მანამდე არანახული სიზშირე და ფუნქციონალური დატვირთვა შეიძინა. ეს იყო ერთ-ერთი უმთავრესი გამოვლინება გამოსახვის საშუალებათა გართულების, ტროპთა გამრავალფეროვნებისა და ქართული და ევროპული პოეზიის დაახლოებისა და მათი დამაკავშირებელი „საერთო ადგილებისა“.

ამგვარი მეტაფორების მოზღვავება და განახლება, ამ მიზნით ახალი ლექსიკის გამოყენება და ქართული პოეზიისათვის უჩვეულო საგანთა და არტეფაქტების ჩართვა XIX საუკუნის დამლევებიდან იწყება, როდესაც ქართული ლიტერატურის ახალი მოვლენის საკმაოდ წარმომადგენლობითი და ფართოდ გავრცელებული ნეორომანტიკული ჟანრები ახალი ევროპეიზაციის საფუძველს ამზადებენ.

გენეტიური მეტაფორების „მოდა“ დიდად არის გაპირობებული სიმბოლისტური სტილის (ამ ცნების ფართო გაგებით) სირთულით. სიმბოლისტების განსაკუთრებული მისწრაფება მეტაფორის ამ სახეობისადმი და ამ მხრივ მათ მიერ გამოვლენილი სითამამე იმდენად თვალსაჩინო იყო, რომ რუსულ პოეზიაში იგი ძალიან მალე დაცივნის საგანი გახდა. 1895 წელს ვლ.სოლოვიოვმა სიმბოლისტების სტილის პაროდირებების მიზნით დაწერილ ლექსში მიზანში უპირველესად გენეტიური მეტაფორები ამოიღო, როგორც სიმბოლისტური სტილის ერთ-ერთი დომინანტა. აი გენეტიური მეტაფორების ვლ.სოლოვიოვის მიერ შექმნილი პაროდიალური ფორმები: гиена подозренья, ослы терпенья, слоны раздумья. ეს პაროდია ცხადყოფს, რომ გენეტიური მეტაფორა ერთ-ერთი დომინანტური სახეობაა სიმბოლისტური გენეზისის მქონე პოეტიკაში. შდრ. როგორ დასცინოდა გ.ტაბიძე 1912 წელს მეტერლინკის ისეთ გენეტიურ მეტაფორებს, როგორიცაა „ყვითელი ძაღლები ჩემი ცოდვებისა“, „ისრები სიბრალულისა“ და სხვ. გალაკტიონის ადრინდელი ლექსებში „ახალი პოეზიის“

პირველი სიმპტომები იქ იჩენენ თავს, სადაც ვხვდებით ქართული პოეტური პრაქტიკისათვის მანამდე უცნობი ტიპის თამამ გენეტიურ მეტაფორებს: „ზღაპრების თეთრი კვამლი“, „ნაზი ფრჩხილების გრძელი ზამბახები“ („სამრეკლო უდაბნოში“), „ფიჭრთა ოკეანე“, „უქმარისობის ნიაღვარი“, „სიჩუმის ენა“, „ბრძოლის ქარი“, „ცის ვნება“ („გურიის მთებს“), „ლამის ლეგენდა“, „ნეტარების მღუმარება“, „სინანულის ჰანგი“, „საუკუნეთა ფრთები“, „ოცნების აკვანი“ („გეტერა“), „შელამების ქნარი“, „შუქთა მძივი“, „ოცნებათა იალქნები“ („მთაწმინდის მთვარე“), „ვარსკვლავთ მანტია“ („მუზა), „მოგონებათა სარკე“ („სთვლემს ტყის ნაპირი“), „მწუხარების ამო ფრთები“ („ვერსად, ვერასდროს“), „ცის უდაბნო“ („მთაწმინდაზე“), „ყოფნის ზღვა“ („შულამე“), „ლამის სუნთქვა“ („ქალწულის ოცნება“), „უკვდავების ტალღა“ („უხილავი“), „წამების ღმერთი“ („იდუმალი მეორე სახე“) და სხვ.

გენეტიური მეტაფორები ზოგჯერ ტექსტის მცირე მონაკვეთზე ერთი მეორის მიყოლებით გვხვდება: „შორს ცისარტყლას გამოჩნდა ბურჯი და იმედების დაადნო ხატი“ („წყნარი ზღვა“), „თვითელ ხმაში თქვენი თვალები, ღრუბლების რაში“ („იბრძოდნენ შურნი“). განსაკუთრებული ორიგინალობითა და სითამამით გამოირჩევა შემდეგი მოდელი, რომელშიც ერთ ნომინატივთან სამი გენეტივი: „ნისლის, სულის და ქარის – ლაკმე“ („ჭიანურები“).

ტრადიციული მხატვრული სახეების განახლება თავისებურად მუდავნდება გენეტიურ მეტაფორებში. ამის ერთ-ერთი საშუალებაა ამგვარ მეტაფორებში ახალი ლექსიკური ერთეულების ჩართვა. შდრ., მაგალითად, რუსთველისეული „თვალთა გიშერი“ და გალაკტიონისეული „თვლების ნაზი ქრიზოლიტები“ („ისევ ვფეშვრა“), „თვალთა ბანოვანება“ („შემოდგომის ფრაგმენტი“). ქართული პოეტური ტრადიციისათვის უცხო, ხაზგასმულად „ევროპული“ ლექსიკური ერთეულები ხელს უწყობენ მათ წაკითხვას ევროპული პოეზიის გარკვეული ტრადიციის ფონზე: „ლამის მნათობთა განათებული ელიზიუმი“ („აკაკის ლანდი“), „ნისლთა პირამიდები“ („აჭმარმარილოს მაღალი სვეტი“), „ტყთა მელანქოლია“ („წერილი სოფლიდან“), „ნისლის ბარიკადები“ („რამდენიმე დღე პეტროგრადში“), „მოგონებათა გამმა“ („ჭიანურები“), „ოხვრის პაროლები“ („დომინო“), „ეფემერის ფანტაზმა“, „ნისლის ფორტეპიანო“ („მუსიკალური ფანტაზმა“) და სხვ.

გ.ტაბიძე არც ტრადიციულ მეტაფორებს გაურბის, მაგრამ

ისინი, როგორც წესი, ამა თუ იმ პოეტური კულტურის მეტონი-
მიის როლს ასრულებენ. ამ მიზნით არაიშვიათად გამოიყენება გარ-
კვეთულ ტექსტებთან და ეპოქებთან ასოცირებული გრამატიკული
არქაიზმები — სახელშვნათა ნართანიანი ფორმები — „დამსხვრეულ-
თა დროთა რხევანი“ („სდგას ხეივანი“), „ცეცხლის კდემანი“
(„მზის სადღეგრძელო“), „დროთა გადარხევანი“ („ოპერის თეატ-
რთან“). ლექსში „მე ვინც მიყვარდა“ ტრადიციული გენეტიური მე-
ტაფორა „თვალთა ისარი“ („იმისი თვალთა ისარი გულზე მაჩ-
ნია ტყვიად“) თავისებური ციტატაა და ხალხური ლექსის სტი-
ლისტიკის ერთ-ერთი სიგნალიზატორის როლს ასრულებს.

მეტაფორის ამ სახეობის აქტუალიზებას ხელს უწყობს მათში
გამოგონილი სიტყვების (ე.წ. ოკაზიონალიზმები) ჩართვა: „თვალთა
ბანოვანება“ („შემოდგომის ფრაგმენტი“), „საქართველოს გაბედი-
თება“ („წერილიდან მისდამი“), „ციურთა თანადი“ („ანგელოზს
ეჭირა...“), „ჩამავალ მზეთა მგლოვიარება“ („შენ ერთი მაინც“),
„სიცივის მძინარება“ („ალღები თოვლში“. ტაეპში „ცის უღმობელი
მშრალი ვარდეთი გადაფარულა თეთრ პინგვინივით“ („შუადღის
გულმოდგინება“) ნეოლოგიზმისა და მოულოდნელი სიტყვის ჩარ-
თვა გენეტიურ მეტაფორაში განაპირობებს მის ასოცირებას ახალ
პოეტიკასთან.

გენეტიური მეტაფორების გავრცელების ერთ-ერთი მთავარი
მიზეზია მათთვის ნიშანდობლივი ბუნდოვანება და შედარების
პრინციპის ერთგვარი შენიღბვა. როდესაც პოეტი ამბობს — „პა-
სუხს არ მაძლევს ხმათა ხავერდი“ („შენი სადღეგრძელო“), იგუ-
ლისხმება მეტაფორული ეპითეტი — „ხავერდოვანი ხმა“ ან მეტა-
ფორა-შედარება „ხავერდივით ხმა“, მაგრამ შედარება უჩვეულო
გზით ხდება. ასევე ტაეპში — „ნანგრევთა ძველთა მტკიცე დამბე-
ბი პოებენ მთვარეს“ („კარს გაულებენ“) გენეტიური მეტაფორების
კომპონენტებიდან ადვილად შეგვიძლია მივიღოთ ასეთი კონ-
სტრუქცია — „დამბეების მსგავსი ნანგრევები“. ტაეპებში — „ადევ-
ნებული მთვარის მაზარით / ანძების ტყეში ლანდები ჰქრიან“
(„ლურჯი ხომალდი“) ორი შედარება-მეტაფორაა: „მაზარის მსგავ-
სი მთვარე“ და „ანძები, რომლებიც ტყეს ჰგვანან“. ტაეპში „მას
ვერ მოასვენებს კლდეთა არტახები“ („გახსოვს? რა დრო იყო ის
დრო!“) შედარება-მეტაფორაა: „კლდეები, რომლებიც არტახებს
ჰგვანან“.

ასეთივე წესითაა ნაგები შემდეგი გენეტიური კონსტრუქცია:

„ხელების მტევნები“ („გამონაკლისი“), „ომში მინახავს ცეცხლის ვარდები“ („მე არა ერთხელ მქონია ფრთები“). ამ მაგალითებში გენეტიური კონსტრუქციის კომპონენტები ფიზიკურად ხელშესახებ საგნებს წარმოადგენენ: „ხავერდი“, „დამბები“, „მაზარა“, „ტყე“, „არტახები“.

მაგრამ მრავალ გენეტიურ მეტაფორაში შედარების საგანი განწყნებული აზრის მატარებელია: „პოეზიის მანდილი“ („დღეს დღეები ეცლება“), „დროთა ავადმყოფობა“ („ძველი წიგნების გვერდებს არეულს“), „მაისის ისრით“ („მაისის ისრით“), „სიზმრების წელი“, „დამის საკურთხეველი“, „სიცივის მძინარება“ („აღვები თოვლში“), „დროის ფარჩა“ („წარწერა წიგნზე...“), „ხელსახოცთა ზღაპრები“ („პირიმზე“), „ბალის დარდები“ („აუზისაგან“), „თმების სიბნელე და აბრეშუმი“ („ხიდი რიალტო...“), „შადრევნების ვედრება“. ასეთ გენეტიურ მეტაფორებში შედარების პრინციპი უფრო წაშლილი და შენიღბულია, ისინი მიუთითებენ არა აშკარა, არამედ ფარულ მსგავსებაზე ორ მოვლენას შორის.

ერთ-ერთი სიახლეთაგანი, რომელიც მოიტანა გალაკტიონმა ამგვარ მეტაფორათა გამოყენებისას გამოწვეულია იმ გაცემის ეფექტით, რომ ამ ბინარმის წევრები ძალიან ხშირად ერთმანეთისაგან ძალიან დაშორებული საგნები და მოვლენები არიან. ასე მაგალითად, გენეტიურ მეტაფორაში „ღამეების აღმაცერობა“ („ხომალდს მიჰყვება...“) მეტაფორის შინაარსი – A არის C-ს – „ღამეების“ B ასპექტი – „აღმაცერობა“. მაგრამ მკითხველი ასოციაციებით იკვლევს გზას „ღამეების“ აღნიშნული იდუმალი ასპექტისაკენ. არის შემთხვევები, როდესაც მეტაფორული კომპონენტი სემანტიკურად ბუნდოვანია. ასე მაგალითად, მკითხველისათვის გაუგებარი რჩება, რას ნიშნავს „მალე ნიაფი“: „და მწუხარების მალე ნიაფში მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოზები“ („ი.ა.“). „მანდილის ჰქრიან თებერვალები“, „ეფემერისას ჰგავდა ფანტაზმას“ („მუსიკალური ფანტაზმა“), „რომანიული სარჩული წყრომის“ („გასაოცარი...“), „წაკითხულ წიგნთა საღამოსის მსუბუქი ბინდი“ („სიკვდილი მთვარისგან“). . . ასეთი მეტაფორები მოვლენათა ინტუიციური წედომისაკენ გვიხმობენ.

ზოგჯერ გენეტიური მეტაფორის შინაარსის ამოცნობა, ყოველ შემთხვევაში მისი წარმოშობის მიზეზის ახსნა სავსებით შესაძლებელია. ასე, მაგ., ტაეპში „ქარების ქრება სიღარბაისღე“ („უეცარი ქალაქი“) საკმარისია გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვის

ნაცვლად ჩავსვით ფონეტიკურად მსგავსი და შინაარსით გამარ-
 თლებული სიტყვა, რომ მივიღოთ ლოგიკურად ცხადი გამოთქმა —
 „ქალების ქრება სიღარბისლე“. „თმების სინელე“ („ზიდი
 რიალტო...“) ადვილად ექვემდებარება დეკოლირებას — „თმების
 სიბნელე“. ტაეპში „იელეებს სიათი“ („სარკმელი...“) „სიათი“
 ალბათ ცვლის „საათს“. „ქნარის წვიმაში“ („ჰენეს სტრიქონის გა-
 მო“) ალბათ ტრანსფორმაციაა ფრაზისა „ქნარის სიმებში“. „ცეც-
 ხლმა დაათრო“ („მისტერია წვიმაში“): აქ „დაათრო“ არის „დაან-
 თო“-ს ნაცვლად (იქვე წინა ტაეპში არის — „ცეცხლის ენები“). გე-
 ნეტიური მეტაფორის — „დაბრკოლებათა საკანი“-ს („დაბრკოლე-
 ბათა ათასგვარ საკანს, / შეურაცხყოფის სუსხსაც ავიტან“ — „ჩემი
 გულია...“) წარმომავლობა ცხადად ჩანს ამ ლექსის შავ ვარიანტში:
 „ავიტან ბორკილს და ციხის საკანს“. ტაეპში „ვერცხლის ეფინა
 მძინარე ჩადრი“ („ეს წინათ იყო“) „მძინარე“ ალბათ „მძიმე“-ს გარ-
 დაქმნის შედეგად არის მიღებული. ტაეპებში — „ერთმა ბოროტმა
 რკალმა / მასზედ დაკიდა გული“ („ქარი არხევედა...“) ფონიკა, სალი
 აზრი და რიტმი გვკარნახობს შიფრს: „ერთმა ბოროტმა ქალმა...“.
 (ამგვარი მეტაფორების დეკოლირების შესახებ იხ. 69: *Поэтика
 Бродского*).

ზოგჯერ ერთსა და იმავე გენეტივთან გამოყენებულია გან-
 სხვავებული მეტაფორული კომპონენტები: „ვარსკვლავთ კარავი“
 („გვირაბებიდან“), „ვარსკვლავების ქვიშა“ („უცებ შემკრთალი და-
 მე“), „ვარსკვლავების ჭიქა“ („კახეთის მთვარე“), „ვარსკვლავების
 თოვლი“ („იმ ატმებს...“), „ფოთოლთა თეთრი ლაშქარი“, „ვარ-
 სკვლავების ცხრიანი“ („ალვის ხეები...“), „ფოთლების მწყობრი კა-
 მარა“, „ფოთოლთა კვნესა“ („ვერხვები“), „პოეზიის დაიძრა ზევი“
 („ორი ზღვა“), „იქ პოეზიის ფრიალებს დროშა“ („იქ პოეზი-
 ის...“), „პოეზიის მანდილი“ („დღეს დღეები ეცლება“), „პოეზიის
 ლაევარდი ცრემლი“ („დაფნა“), „თმას მიწეწდა ქარის გაბორო-
 ტება“ („მეოცნებე აფრებით“), „ტოტი ქარისა აქანებდა მთვარესა“
 („ეს მშობლიური ქარია“), „და სპარსეთიდან ლექსების კონა მიმო-
 დის, როგორც ტოტი ქარისი“ („ჩვენი დრო...“). გენეტიური მეტა-
 ფორის მნიშვნელობას გ.ტაბიძის ტექნიკაში ცხადყოფს ისიც, რომ
 რუსთველის „წამწამთა ქოხი“ ორ ლექსში გამოიყენა.

თუნდაც ზოგადად რომ შევადაროთ გენეტიური მეტაფორების
 სიხშირე და თავისებურება ერთი მხრივ გალაკტიონის ლირიკაში
 და მეორე მხრივ — ქართულ პოეტურ ტრადიციაში, უთუოდ მი-

ვალთ იმ დასკვნამდე, რომ ამ სფეროშიც თავს იჩენს XX საუკუნის პირველი ორი ათწლეულის პოეტური ენისათვის ნიშანობლივ ტენდენცია გართულებისა და ინდივიდუალიზაციისაკენ და ევროპული პოეზიის ფორმებთან დაახლოვებისაკენ. 30-იანი წლებიდან, გალაკტიონის პოეტიკის სისადავისა (და ზოგჯერ გაუბრალოების) ფაქტორის შესაბამისად, გენეტიური მეტაფორა იშვიათად გამოიყენება.

გარკვეული აზრით, ლირიკა სახელის გადარქმევის, ქარაგმულად თქმის, პერიფრაზირების ხელოვნებაა. რომანტიზმმა და განსაკუთრებით სიმბოლიზმმა სუგესტირების პრინციპის აქტუალიზაციის შედეგად ბიძგის მისცეს პერიფრაზის განვითარებას. იმდენად, რამდენაც გ.ტაბიძე ზშირად თავს არიდებს საგნების პირდაპირ დასახელებას და მათი გაუცნაურებისაკენ მიისწრაფვის, ფართო ასპარეზი ექმნება ერთი ან რამოდენიმე სიტყვის სინონიმურ შეცვლას სიტყვათა მეტაფორული ჯგუფით. ურჩევნია, მაგ., თქვას არა „იტალიის ცის ქვეშ“, არამედ „ტორკვატოს ცის ქვეშ“, არა პირდაპირ გვაუწყოს, რომ ზღვის ტალღები გემის კედლებს ეხეთქებოდნენ, არამედ მეტაფორული პერიფრაზირების საშუალებებს მიმართოს: „პოსეიდონის ძველი ზღაპარი ეხეთქებოდა ფოლადის კედლებს“. პერიფრაზია „ქვის ჰარმონია“ („ქებათა ქება ნიკორწმინდას“).

მრავალი მეტაფორის თავისებურებას, მათ ინდივიდუალურობას განაპირობებს ის სითამამე, რომელიც ვლინდება ლოგიკური საწყისის უგულვებელყოფში. ეს თავისუფლება ჩვეულებრივი ენისა და ლოგიკის ნორმებისაგან განაპირობებს ქართული პოეზიისათვის მანამდე უცნობ სიუხვეს კატაქრეზისებისა და ოქსიმორონებისა — ფორმალური ლოგიკის თვალსაზრისით ისეთ სემანტიკურ შეუსაბამოებს, როგორიცაა, მაგალითად, „მშრალი რიცხვები“ („ლურჯა ცხენები“) ან „დაქანგული ჰანგები“ („თეთრი პელიკანი“). პოეტი თამამად არღვევს ჩვეულებრივი ენის ლოგიკურ ნორმებს და სიტყვათა შეუსაბამო შეთანხმებით გარდასახავს და უჩვეულოდ წარმოაჩენს სინამდვილეს: „აქ შავი თოვლივით დამათოვს“ („შემოდგომა...“), „ზევესი, დორბლმორეული თეთრი მელანით“ („ღრუბლები ჰგევანან...“), „და ეს თვალეები სადამოთა ხმას უსმენდნენ“ („მას გახელილი...“), „თვალეებით უსმენს ჩემი გაღია“ („ჩვენი დღის...“). კატაქრეზისის ერთ-ერთი მკაფიო გამოვლინებაა სინესთეზია, ანუ შეგრძნების სხვადასხვა ორგანოებით აღქმულ

მოვლენათა ურთიერთდაკავშირება: „ქალწულის სახელი მერი არის ცისფერი“ („გზაში“), „სონეტების ნაზი ფერები“ („მუსიკალური ფანტაზმა“), „იისფერი სიტყვები“, „ცისფერი სიტყვები“ („გზაში“), „შეშლილი ფერი“ („ჭიანურები“), „ფერადები დაღალულნი“ („მოჩვენება ნანგრევებში“), „ფერადი ქარები“ („ეფემერა“), „ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია“ („ცხოვრება...“), „ლურჯ ზღაპარით“ („წმ. გიორგი“), „შავი გუგუნნი“ („რამდენიმე დღე...“), „შავი პოეზია“ („საუბარი ედგარზე“), „ცისფერი სული“ („ავდრის მოლოდინში“), „ცივი ეპიტაფია“ („სამი ღრუბელი“), „ღამის წყვდიადში მე შემომესმა / სურნელი ნაზი, თვალგაპობილი“ („საახალწლო ეფემერა“), „ქუხილი მუქი“ („გრიგალი“), „მწარე ქარები“ („მაგრამ მე რა ვქნა“). ამავე მიზნით მიმართავს მსაზღვრელ-საზღვრულთა ურთიერთგამომრიცხავ, მკვეთრ დაპირისპირებასაც, რაც ნათლად ჩანს ოქსიმორონებში: „სულო უმზეო, მაგრამ მზიანო“ („მუსიკალური ფანტაზმა“), „მე ეხლავ ვამჩნევ ერთგულ იუდას“ („ო, მეგობრებო“), „თეთრად სპეტაკი — მარად შავია“ („ცხრაას თვრამეტი“).

სემანტიკის თვალსაზრისით ჩვეულებრივ სამგვარ მეტაფორას გამოჰყოფენ: მეტაფორა — ჩანაცვლება (ჩანაცვლების მეტაფორები), ანუ „ნამდვილი“ მეტაფორა (ერთი სიტყვის ჩანაცვლება მეორე სიტყვით); მეტაფორა-შედარება, ანუ ერთი ობიექტისათვის მეორე ობიექტის რაიმე ნიშან-თვისებების მიწერა-მიკუთვნების მეტაფორა (მიწერა-მიკუთვნების მეტაფორა); გაიგივების მეტაფორა (A არის B).

ჩანაცვლების მეტაფორები ჩვეულებრივ არსებითი სახელებით არის გამოხატული, რომელთაც შეიძლება თან ახლდეს ნაცვალსახელი ან სხვა მსაზღვრელი. მაგ., ლექსში „რისთვის მაგონებ...“ „ის გაზაფხული“ ბედნიერი ახალგაზრდობის მაგივრად არის ნახმარი. ასევე ჩანაცვლების მეტაფორაა „შენი მზე“ ტაეპში — „მაგრამ შენი მზე სიბნელეს გახევს“. „ზღაპარი იგი“ არ ნიშნავს ნამდვილ ზღაპარს, იგი ჩანაცვლების მეტაფორაა. კონტექსტი და ნაცვალსახელი „მათი“ სიტყვათშეთანხმებაში „მათი კვარტეტი“ („შუადღის...“) აადვილებას იმის ამოცნობას, რომ ლაპარაკია ქრიჭინზე. იმავე ლექსში არის ასეთი ტაეპები — „ცის უღმობელი მშრალი ვარდეთი / გადაფარულა თეთრი პინგვინით“. აქ მკითხველის წარმოსახვაზე დამოკიდებული ჩანაცვლების მეტაფორის ამოცნობა.

ხშირად ამგვარი მეტაფორების ამოცნობას ხელს უწყობს



კონტექსტი. „მთაწმინდის მთვარე“-ში ღამის მოახლოების ფონზე ადვილად ვხვდებით, რომ „მელამების ქნარი“ მთვარეს აღნიშნავს.

ასევე კონტექსტის წყალობით არ გვიჭირს იმის მიხვედრა, რომ „აჩრდილო“ ბარათაშვილსა და აკაკის აღნიშნავს. ძნელი არაა მიხვედრა, თუ რას ენაცვლება „ვარდისფერი ღილები“ ატმის ყვავილების კონტექსტში. ლექსში „აუზისაგან“ ჩანაცვლების მეტაფორის „ღ ა ღ ი ი რ ე მ ი სიყვარულით ხარ დაისრული“ ამოცნობისათვის აუცილებელ ინდიკატორთა მთელი ერთობლიობა იქმნება. ამათგან უპირველესია სატრფიალო ლირიკის კონტექსტი. „სიყვარულით ხარ დაისრული“ ანტიკურობიდან მომდინარე ამჟრის ისრებზე მიგვანიშნებს. ყოველივე ამას ემატება ისრის მეტაფორული ტრადიცია პოპულარულ სატრფიალო ლირიკაში.

„მშობლიურ ეფემერაში“ ისტორიით საყოველთაოდ ცნობილი და გარკვეულ თაობასთან ასოცირებული ტოპოსი – ყაზბეგი, დარიალი, თერგი სათანადო კონტექსტს ქმნის იმის გასაგებად, თუ ვინ უნდა ვიგულისხმოთ ჩანაცვლების მეტაფორაში: „... ი მ ძ ვ ი რ თ ა ს ლანდებს გადაეც, თერგო“. კონტექსტი – მთვარიანი ღამე აადვილებს იმის ცნობას, რომ „შავი ლეჩაჭი“ მთვარის შუქით წარმოქმნილ ჩრდილს აღნიშნავს: „შავი ლეჩაჭი დაეცა შარებს“ („ალაზანთან“).

გალაკტიონი იყენებს ქართული პოეტური ტრადიციისათვის უცნობ ისეთ ჩანაცვლების მეტაფორებს, რომლებიც ანტიკურ მითოლოგიას ეფუძნებიან: „განრისხებულა თვითონ ზევესი, დორბლმორეული თ ე თ რ ი მ ე ლ ა ნ ი თ („ღრუბლები...“). ლექსში განფენილი სხვადასხვა მიმანიშნებლები, გალაკტიონის ლირიკის დემონოლოგიური თემის მაკროკონტექსტი – მეორე „მე“-ს რომანტიკულ-სიმბოლისტური მითოლოგემა ის ფაქტორებია, რომლებიც ხელს უწყობენ „ვილაც მესამეს, ვილაც მახინჯის“ („ედგარი მესამედ“) იდენტიფიკაციას და მასში სიმბოლური ნიშნადობის დანახვას. აქ ჩანაცვლების მეტაფორის თავისებურ სახეობასთან გვაჭვს საქმე: არსებითი სახელი შეგვიძლია აღვიჭვათ პირდაპირი გაგებით. სავსებით მისაღებია ის აზრი, რომ ამ შემთხვევაში პოეტი რაღაც ვითარებას აღწერს ისე, როგორც წარმოუდგენია. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ლაპარაკია ნამდვილ მახინჯ ცხედარზე. მაგრამ იდუმალი „ვილაც მახინჯის“ და უფრო ფართოდ – იდუმალი „ვილაცისა“ და იდუმალ პერსონაჟთა ზოგადსიმბოლისტური კონტექსტი (რომ აღარაფერი ვთქვათ თვით გალაკტიონის ლირიკის

კონტექსტზე) იმ დასკვნისაკენ გვიბიძგებს, რომ აღნიშნული სახე-
ბი დემონურ პერსონაჟებსა და მოვლენებს ენაცვლიან. მაგრამ ამ
შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს არა უბრალოდ ჩანაცვლების მეტაფო-
რასთან, არამედ სიმბოლური ნიშნადობის მქონე მეტაფორასთან.

სხვა ვითარებაა ლექსში „ამ ბნელი ღამით“: „ამ ბნელი ღამით
ვიღაც დადის საქართველოში, / ამ ბნელი ღამით ვიღაცა კენესის“,
რომელშიც „ვიღაც“ ილიას ელეგიის „გაუცნაურებული“ და
ეროვნული ტანჯვა-კენესის მოტივის მატარებელი „ქართველია“.
აქაც მეტაფორა სიმბოლურ ნიშნადობას იძენს.

გადატანითი მნიშვნელობა აქვს და გულს შეესაბამება „ყინუ-
ლი“ ტაეპებში „ვინ იცის იქნებ გალხვეს ყინული“ („წერილი სოფ-
ლიდან“). ამ გამოცნობას განაპირობებს წინა ტაეპებში ნახმარი მე-
ტაფორული შედარება: „მე მქონდა გული / ეხლა ის არის, რო-
გორც ყინული“. ლექსში „არწივების თავდასხმა ჰაეროპლანზე“
„რკინის არწივი“ – თვითმფრინავია. „გ რ ი გ ა ლ მ ა გაიტაცა
პოეზიის მანდილი“ („დღეს...“): აქ „გრიგალი“ დროის მაგივრად
არის ნახმარი.

განსხვავებულ ვითარებაა ტაეპებში – „მზე მიიცვალა ღია
თვლებით! / ის მიიცვალა რაღაც უმწეო / და საოცარი გარდაც-
ვლებით!“ აქ „მზე“ პირდაპირი გაგებით არის ნახმარი, არაფერს
არ ენაცვლება, არავითარ სხვა სიტყვას არ ცვლის. საქმე გვაქვს არა
ჩანაცვლების, არამედ მიწერა-მიკუთვნების მოეტაფორასთან. ზმნა
„მიიცვალა“ იწვევს მზის გასულიერებას, გაპიროვნებას, რასაც ამ-
ლიერებს ის გარემოება, რომ გალაკტიონის ლირიკის კონტექსტში
მზე სულიერი არსებაა, ღვთაებრივი პერსონაა, ვისაც შესთხოვენ
და ევედრებიან („მზეო თიბათვისა“): „დედაო ღვთისა, მზეო მარი-
ამ“. მზის ჩასვლა – ბოდლერისა და ვერლენის ლირიკის ერთ-ერთი
საყვარელი მოტივია. გავიხსენოთ ბოდლერის „სალამოს ჰარმონია“,
ვერლენის „ჩამავალ მზეთა მელანქოლია“. შდრ: გალაკტიონის
„მთაწმინდის იქით დასისხლულმა მზემ ბინა ჰპოვა“ („მთაწმინდის
იქით“), სადაც მზე ცოცხალ არსებასავით არის დანახული..

ისეთ ლექსებში, რომლებშიც ძლიერია მისწრაფება სინამ-
დვილის პოეტური გარდასხვისადმი, განსაკუთრებით ხშირად გა-
მოიყენება მიწერა-მიკუთვნების მეტაფორები მათთვის დამახასიათე-
ბელი გაპიროვნების დიდი შესაძლებლობებით: „ილიმებიან სახლე-
ბი“, „ჰაერში ოხრავს ფოთოლთა ჩრდილი, სწუხს ლაყვარდების

მსუბუქი ქაფი" („შემოდგომის ფრაგმენტი"), „საოცრად ტიროდა სახლი" („ცხრაას თერამეტი"), „აქ ქარი ჰკივის და იკაწრება" („პირიმიზეს"), „ტალღებმა გააბეს ყფა" („ალუჩა..."), „რაზე საუბრობს ქარი" („ციხის ნანგრევებთან"), „თვალბდალურჯული თრთიან იალქნები" („ეს მშობლიური ქარია"), „წუხდა ცრემლები ფანჯრის" („კაფეში"), „გაფითრებულო დილა, გაფითრებულო მთებო" („ქარი არხევდა..."), „დღემ მოღუშულმა წარბი შეხარა" („იყო"), „გამოქრილი აჭვთ ყლები მინდვრებს" („მთა").

მიწერა-მიკუთვნების მეტაფორები ძალიან ხშირად ზმნებით გამოიხატება და ვინაიდან ჩვეულებრივ გაცვეთილი და მკვდარი მეტაფორების დიდი ნაწილი ზმნურ მეტაფორებზე მოდის, გალაცტიონის ლირიკაში ამ უკანასკნელთა განახლების და ინდივიდუალურად აქლერების ერთ-ერთი საშუალებაა კონტექსტური და სიტყვაწარმოების უკიდურესი შესაძლებლობებით შექმნილი ნეოლოგიზმები: „უკვე ცისკარმა შორი მთები დააირისა" („ამ ბნელი ღამით"), „დემონმა ალაშქარა" („დაბრუნდა..."), „დღეები თოვლით გადიბალება", „ფანტასტიურმა მოჯარა გემმა" („უბინაო ბავშვები"), „მაისი ალით ააზამბახებს" („შერიგება"), „დღეები . . . ქვესკნელდება" („ლურჯა ცხენები"), „მშობლიურ ცას შეეშინები" („დრო"), „ესარკებოდა პარიზის რკალი" („ისევ ეფემერა"), „რომ მხარეები შეაჭიანოს", „და ყვაილები გიიადონა („ხომალდს..."), „მაგრამ უეცრად ყოველივე მოიჩადრება", „ჩემს გრძნობებს სიხარულის გზა მიმოეცრათ" („ასპინძა").

ზმნურ მეტაფორებში ხშირად იჩენს თავს კატაქრეზული საწყისი, რაც ვიზუალურის „გახშიანებით" ხდება: „რეკდენ ცისარტყლები ფერის ჩუმი ცვალებით" („დომინო"), „მესმოდა ნისლის ფორტეპიანო" („მუსიკალური ფანტაზმა"), „ქლერს ჭკის ჰარმონია" („ნიკორწმინდა"), „ოხრაეს წარსულზე ნანგრევი მუხრანი" („დაბრუნება"), „და გუფუნებდა სვეტიცხოველი" („სადაც..."), „მომაკვდავ დემონის ხრიალით ხრიალებს გრძნეული ხეობა" („ღამე ხეობაში"), „გაისმის მათი [რკინის ბორბლების] ხარხარი" („ისევ ეფემერა").

„ყოფნა" ზმნით (ან სინონიმით – “გახდომა”) გაერთიანებული გაიგივების ორწევრიანი მეტაფორული კონსტრუქცია (A არის B) სემანტიკურად ყოველთვის მკვეთრად გამოხატული წინააღმდეგობრივი გამონათქვამია, რომელიც აპრიორულად განსხვავებულ, არაიდენტურ მოვლენათა თუ საგანთა იგივეობას გვიმტკიცებს.

ქართულ პოეზიაში ამგვარმა მეტაფორამ მრავალი საფეხური განვლო.

მეფე დემეტრეს საგალობელს „შენ ხარ ვენახი“ თავიდან ბოლომდე გასდევს ერთი შეხედვით ურთიერთგამომრიცხავ გაიგივებათა მთელი რიგი, მაგრამ ვინაიდან ყოველივე ამას საფუძვლად უძევს ნათლად ჩამოყალიბებული თეოლოგიური ალეგორიზმი, ძნელი სათქმელია, შეგვიძლია თუ არა ვილაპარაკოთ ნამდვილ მეტაფორიზმზე. შემდგომი ხანის გაიგივების მეტაფორებში მეტად თუ ნაკლებად ყოველთვის არის გარკვეული სემანტიკური თუ ლოგიკური წინააღმდეგობა, მაგრამ ამ გაიგივებას მოტივაცია მაინც ეძებნება: „სიკვდილი ჩემი ღვინია“ (რუსთაველი), „ნათელი ხარ შენ ნათელის სულისა“ (ბარათაშვილი), „ჩემი ხატია სამშობლო, სახატე – მთელი ქვეყანა“, „ჩონგური საქართველოა, სიმები ჩვენ ვართ ყველაო“ (აკაკი წერეთელი), „თავისუფლებავ, შენ ხარ კაცთა ნავთსაყუდელი“ (ილია ჭავჭავაძე). ამგვარი მეტაფორების ტრადიციაში, განსაკუთრებით იქ, სადაც აქტუალიზებულია სუგესტირება, გალაკტიონმა არსებითი სიახლე შეიტანა.

ასეთი მეტაფორების თავისებურება ისაა, რომ გაზრდილი და გამძაფრებულია თემის, საზღვრულის და მსაზღვრელის სემანტიკური წინააღმდეგობისა და შეუთავსებლობის, პარადოქსულობის ხარისხი და მეტაფორის ამოცნობისათვის მოხმობილ ასოციაციათა წრე; ყოველივე ეს შეესაბამება პოეტის საერთო მისწრაფებას მოვლენათა იდუმალი ასპექტების გაცხადებისაკენ; როგორც წესი, ასეთი მეტაფორები ყურადღებას ამახვილებენ არა გარეგნულ მსგავსებაზე, არამედ შინაგან ნათესაობაზე, ღრმა და ფარულ ერთობაზე: „ქალწულის სახელი მერი – არის ცისფერი და მწუხარება“ („გზაში“), „ჯვარზე გაკრული ელვა – ეს ჩემი დაა ლურჯი“, „ჯვართან მისული სურო – მარტოობაა ქნარის“ („სალამო“).

დამახასიათებელია მისი პოეტიკისათვის ისეთი პერიფრაზები, ისეთი ვრცელი მეტაფორები, რომლებიც ამა თუ იმ სიტყვის დანართს წარმოადგენენ: „და ნაბადის ქვეშ ელავდა ცივად თვალები – ცეცხლის ორი აბედი“, „მე, უდროობის იანიჩარი“ („ცხრაას თვრამეტი“), „თვალები – ეს ლოცვით დამწვარი ქალ-ვაჟი“ („ყორანი“), „და ნილოსიდან წამოსული ქამელეონი – ეპარებოდა მას მძვინვარე ნაპოლეონი“ („არასდროს ბედი...“), „დაეშვა თოვლი – ფრინველი ლიბრი“ („რამდენიმე დღე...“), „კვლავ დამესია მწყურვალებათა ფიქრი – ობობა“ („აჰა, ბინდდება“), „ვეფხვი კასპიის პირად,

„თანგი წითელი ფერის“ („ვეფხვი...“), „კბილები – თეთრი ძაღლები“, „ოცნების ორი ასული – გადაწოლილან წარბები“ („ხალხური მოკლე ტივებიდან“), „ჟამი – ყველაფრის მკმნელ-გარდამკმნელი, სივრცე ყველაფრის მიმტევებელი“ („შავი ყორანი“), „და გიგანტური მუხლუხო – ტანკი“ („ჩვენ, პოეტები საქართველოსი“), „იგი ოთხი დობილი, ოთხი – ქართთ გამხდარი, გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი“ („თეთრი ქარები“), „შარშან ჩვენი სახლის წინ იდგა ოთხი აფთარი: გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი“ („შარშან...“), „და მთვარე – თეთრი სიასამური, მირეკავს კრავებს“ („მაისის ისრით“), და სხვ.

პერიფრაზებთან დანართის გამოყენება სხვადასხვა გარემოებითაა გაპირობებული. ზოგჯერ ამის მიზეზი ის არის, რომ დანართის გარეშე პერიფრაზის შინაარსი (მაგ., წლის ოთხი დროის მოხსენიება ოთხ დობილად, მთვარისა – თეთრ სიასამურად ან თოთვლისა – ლიბრ ფრინველად) არა მხოლოდ აბსურდული, არამედ კომიკური იქნებოდა: „თეთრი სიასამური მირეკავს კრავებს“. რაც მთავარია, გალაკტიონის პერიფრაზები მოულოდნელი ასპექტით გვიჩვენებენ ამა თუ იმ საგანსა თუ მოვლენას, აუცნაურებენ მას და სინამდვილის გარდასხვასა და მისი ლირიკის ერთ-ერთი ძირითადი ნორმის – აფექტის ამოცანას ემსახურებიან. ხშირად პერიფრაზის მიზანია დანართში გამოხატული მოვლენის შემკობა, ამაღლება, მის ირგვლივ აურის შექმნა: „ცაზე გაკრული ელვა – ეს ჩემი დაა ლურჯი“, „ჰანგების მეფე – დიდი სენ-სანსი“ („პროლოგი ასი ლექსის“), „ვერჰარნი – დროის ახალი დანტი. . . – გიგანტი ცეცხლით მოანდამანტე“ („ისევ ეფემერა“), „შფოთიანი ტფილისი – პოეტების სამეფო“ („სახლი ტყის პირას“).

გალაკტიონისეული კავშირის გარეშე წარმოებული შედარება-მეტაფორები განსხვავდებიან ცხადად გამოხატული შედარებისაგან გაიგივების კატეგორიულობის პრეტენზიით. ისეთი ტიპის დანართიან პერიფრაზებში, როგორცაა, მაგ., „დაეშვა თოვლი – ფრინველი ლიბრი“, მხოლოდ ფორმალურად, გარეგნული, ანუ გრამატიკული ნიშნით ხდება გაიგივება თემასა და ხატს შორს. ამ პერიფრაზების თანახმად, თოვლი – ლიბრი ფრინველია, კბილები – თეთრი ძაღლებია. ის, რასაც გვიმტკიცებს სინტაქსური კონსტრუქცია, ეწინააღმდეგება საღ აზრს, მაგრამ ვერძნობთ, რომ გაიგივება ნაწილობრივია და ამდენად – გამართლებული, რომ დანართსა და პერიფრაზს შორის არის არა სრული იგივეობა,

არამედ მსგავსება ერთი ასპექტით.

გ.ტაბიძეს უყვარს როგორც უჩვეულო, ლოგიკურ საფუძველს მოკლებული და მხოლოდ ფართო ასოციაციათა ძაფით მოტივირებული გაიგივება (რომელიც სუგესტირების ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა), ასევე უფრო მოტივირებული, ნაკლებ პარადოქსული გაიგივება. მაგრამ ორივე შემთხვევაში სახეზეა მისწრაფება ბაროკალური ტიპის პათეთიკისა და ემოციის უკიდურესი გამძაფრებისაკენ: „ცხოვრება შენი იყო მწველი ალერსი ქალის“ („მგლოვიარე სერაფიმები“), „ცეცხლი იყო მათი თვალები“, „ცეცხლი მაგარი საქართველოსთვის გრიგალია და ნიაგარი“ („მევაშუროთ!“), „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია..“ („სილაქეარდე...“), „ორი ქალწული მემორევე ჩრდილად გახდება“ („ზღაპარი“), „მასში მრავალი იყო შოპენი და პაგანინი ფანტასტიური“ („სტიროდა სული...“), „თბილისი ჩემთვის არის მაღალი გილიოტინა და ეშაფოტი“ („თბილისი“), „გული უდაბნოა, სული – ოაზისი“ („შენ და შემოდგომა“), „ყოველივე ქარია და ჩვენება! ოჰ, სიცოცხლეც უეცარი ქარია“ („ვილანელი“), „ჩემი გულია დღეს ეს შავი ზღვა“ („ჩემი გულია...“), „გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? ეს ჩემი სამშობლოს მთებია“ („დაბრუნება“), „ებლა ყველაფერი ოქროს ზღაპარია“ („ეს მშობლიური ქარია“), „აქ გული მონაა და თანაც ბატონი“ („აქ გული...“).

„ნიკორწმინდას“-ში მეტაფორის ეს სახეობა ემსახურება კონკრეტულის ჩართვას აბსტრაქტულში, პათოსისა და აღმატებული ხარისხის შექმნას:

მკვეთრი და მოქნილი
ხაზთა დასრულება
არის ამოდქმნილი
ნატვრის ასრულება.

გაიგივების მეტაფორებში არის ტონის კატეგორიულობა, ზოგჯერ – ერთგვარი აფორისტულობაც: „ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია“ („ისევ ეფემერა“), „საქართველო! აი, რა არის შემოქმედება“ („კოსმიური ორკესტრი“), „სიკვდილის გზა არაა არის ვარდისფერ გზის გარდა“. აქ კატეგორიული ტონი და ერთგვარი აფორისტულობა მოტივირებულია შემოქმედის სულიერი უკვდავების მითოლოგიით.

ანალოგნიურია თავისი აგებულებითა და არსით შედარების ისეთი კონსტრუქციები, სადაც თავს იჩენს გაიგივების ილუზია: „მთვარე თითქოს ზამბახია შუქთა მკთალი მძივით“, „და ვედარები მზეს ნამაისარს მაღალ ლოჟიდან შენ, ბეატრიე“. ზოგჯერ კოპულად გამოყენებულია არა „ყოფნა“, არამედ სხვა ზმნა: „დღემილი გახდა ვიწრო გალია“ („ისევ ეფემერა“). აქ კოპულას შეცვლის შედეგად ყურადღება გამახვილებულია არა გაიგივებაზე, არამედ გაიგივებისაკენ მიმართულ პროცესზე. რაღაც საერთო აქვთ მიმართებს კოპულიან ორწევრიან მეტაფორებთან: „ო, ჩემო ციციანთელა, ჩემო ციხე და გალია“ („წინანდალელი...“), „სულო, ჭაობზე უნოტიესო“ („ხომალდს...“), „შენ რაღას იტყვი ეხლა, მთებო მშობლიურ ლიხის“ („შენ რაღას...“), „ბაგეთა ლოცვაო, დიდება და ძეგლო, უთუოდ მახსენებ ოდესმე“ („ანგელოზს...“), „შენ, სამხრეთო და შენც, ჩრდილოეთო – ჩემო ბიძებო“ („ზღაპრიდან“).

ზოგიერთი მეტაფორული ბინარმის, ანუ მეტაფორული სიტყვათშეთანხმების ერთ-ერთი თავისებურებაა მეტაფორის მაწარმოებელ სიტყვათა ხშირი გამეორება. ასე, მაგ., „ქარი“ სხვადასხვა არსებით სახელს, ზმნასა და ზედსართავ სახელს მეტაფორულ ნიშნადობას ანიჭებს: „ტოტი ქარისა“ („ბაწარზე“), „ტიროდა ქარი, კვდებოდა ქარი“ („ატმის ყვავილები“), „ქარი მოგონებათა“, „ქარი მღერის თავისუფალ ხეტიალს“, „ქარი ჭანაობს ქნარად“, „ქარით დატირებული“, და სხვ.

როგორც ითქვა, შედარების სხვადასხვა ნაირსახეობათა შორის გ.ტაბიძე ხშირად მიმართავს გენეტიურ ფორმებს, რომელიც შედარების ყველაზე შენიღბული ფორმაა და გარდა ამისა მათი უმრავლესობა ისევე ძნელად ან საერთოდ არ ექვემდებარება გარდაქმნას თანდებულობით „როგორც“ ან სუფიქსით „ვით“ („შადრევენების ყვდრება“, „ნისლის ფორტეპიანო“, „სიცივის მძინარება“), როგორც თომას ელიოტის „სარკეთა უდაბნო“ ან სენ-ჟონ პერსის „უფსკრულის შავი რაქ“.

გალაკტიონის კავშირიანი და ღიად გამოხატული შედარებები მეტწილად ლაპიდარულია: „და მე ავტირდი, ვით მეფე ლირი, ლირი ყველასგან მიტოვებული“, „როგორც ლანდი ლოენგრინეში“, „როგორც მთის ეკლესია“, „როგორც ფრეგატი“, „როგორც ნაკადი“, „ვით ვატერლოო“, „ნიაღვარივით“, „როგორც მხურვალე კოცნა პირველი“, „დემონისას ჰგავს წარბებს“, „დაემსგავსა მგზავრობა ჩემი ცხოვრების ჩემის აბოზოქრებას“, „თითქო ფენობა ზურ-

მუხტის რტოთა”, „როგორც ელვარე ფარშავანგები”, „როგორც არავის არ უმღერია”, „ქარივით”, „შეშლილივით”, „ასე გგონია, თითქო ისმენ ზღვის ხმაურობას”, „ისე ნაგებია, სიზმრის გეგონება”. შედარება ჩართულია მეტაფორულ ქსოვილში, არ ფარავს სხვა ტროპებს: „ბაღში შეშლილივით კვდება თებერვალი”, „ვით დამსხვრეული ქიჭა, გატყდა ღიმილი ტუჩის”.

ლექსების მთელ წყებაში კავშირიანი შედარებები საერთოდ არ გამოიყენება; როცა გამოიყენება, ყოველთვის ეფექტურად: „და სიყვარული, ვით ვატერლოო, მოფენილია უცხო ცხედრებით”. შედარებათა ჯაჭვის შექმნისას სხვადასხვა სახეობებს იყენებს. მივმართოთ ამ თვალსაზრისით უოლეს სტვენს: „ეს ისევეა, როგორც ნავი, რომელიც ნაპირს მოაწყდა და სიბნელეში დაინთქა. ეს იმ გიტარასავითაა, რომელიც ქალმა მაგიდაზე დატოვა და დაავიწყდა. ეს იმ შეგრძნებასავითაა, როდესაც ნაცნობი სახლისათვის თვალის შესაულებად ბრუნდები”, „ულმობელ ჰაერში გაყინული რტოები დამტვრეულ ხელებს ჰგვანან, ჰგვანან ტანს, რომელსაც ფესვები არა აქვს, ჰგვანან იმ თავს, რომელსაც არ ძალუძს დაკვივლება”. გ.ტაბიძის შედარებათა ჯაჭვში მეტი მრავალფეროვნებაა:

და ედარები მზეს ნამაისარს
მაღალ ლოყიდან შენ, ბეატრიჩე!
სული გაქანდა ზღვაში მოტივედ,
თითქო ქაოსის ნისლში შეველი
და ატივტივდა იქ ნაფოტივით
კლავიში ერთი, შეულეველი. . .

როდესაც შედარების საგნებს ჩამოთვლის („როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი”, „ეხლა რად მესმის შრიალი თქვენი, როგორც ტირილი და საყვედური?” – „შინდისის ქადრებს”; „ისევ ავარდა ალი, როგორც ოქროს თავთავები, როგორც შემოდგომის ჩალა ყვითელი” – „ჯონ რიდი”), ჩამოთვლილი ობიექტები არაა გავრცობილი და ისინი ერთგვაროვან ლექსიკურ და თემატურ წრეს განეკუთვნებიან; მათ მიერ გამოწვეული ასოციაციებით წარმოიქმნება ხან განსხვავებულ, ხან მონათესავე ასოციაციათა წრე.

შედარებები ზოგჯერ წარმოდენილია ძლიერ პოზიციაში – სათაურში, ლექსის დასაწყისში ან დასასრულში. აღსანიშნავია

ზოგიერთ ლექსში ერთი და იგივე შედარების განმეორება. მაგალითად, ტაეპები „ზღვა წყნარია ნამეტანი, თითქო სძინავს“, „ღრუბელი იდგა, როგორც ფრეგატი“ იწყებენ და ამთავრებენ შესაბამის ლექსებს. ეს ცხადყოფს გ.ტაბიძის პოეტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი ხერხის – გამეორების მრავალგვარობას.

5. სიმბოლო.

სიმბოლურობა იმ ნიშან-თვისებათაგანია, რომლებიც გალაკტიონის სხვადასხვა ლექსებს ერთიან მონუმენტურ კონტექსტად აქცევენ. ტექსტიდან ტექსტში გადადის მოარული სიმბოლოები – ცისფერი და ქარი, თოვლი და კვნესა, იღუმალის პერსონაჟი და ლურჯა ცხენები, მზე და მითოლოგიური თემები, მგზავრობა ან სვლა ბილიკითა თუ ხომალდით, სრბოლა და სწრაფვა მწვერვლებისაკენ, უსაზღვროებისა და უხილავისაკენ.

ზოგჯერ ბუნება თუ სოციოფიზიკური სინამდვილე არასიმბოლური, „დაუინტერესებული ქვრეტის“ საგანია. ასეთია, მაგალითად, კახეთის ლექსების ციკლი. ლექსში „გახედე: კახეთი“ ბუნების მეტაფორული ფერწერა და მაჟორული ტონალობა მოკლებულია რაიმე სიმბოლურ ნიშანდობას: „გახედე: კახეთი! დამსკდარა ატამი...“

მაგრამ მრავალ ლექსში ბუნება სიმბოლურად არის დანახული. „შობლიურ ეფემერაში“ ბუნება ჩართულია სინამდვილის სიმბოლურ გარდასახვაში. კულტურული არტეფაქტების ქებათა ქება ლექსებში „თასი“, „ნიკორწმინდა“, „ავი მუსაიფი“, „ძველი წისკვილის ქვა“, „ოქროს თასი ორნამენტებით“ არ იფარგლება პოეტიზაციის ამოცანებით და სიმბოლურ შინაარსს ქმნის. „ვარდები“ არ არის მარტოდენ მათი ქებათა ქება. ჩვენ წინაშეა ვარდების არა თვითკმარი ქვრეტა, არამედ მათი დანახვა ვარდის სიმბოლიკის ზოგადდევროპულ კონტექსტში.

ქარის სიმბოლო რომანტიკულ ლირიკაში იღებს სათავეს (შელის „ოდა დასავლეთის ქარს“) და ახალ დატვირთვას იძენს ექსპრესიონისტულ ლირიკაში. გალაკტიონი ერთგვარად ამ კონტექსტში. არაერთ ლექსში ქარი, გრიგალი რევოლუციური ნგრევისა და კა-

ტაკლიზმების სიმბოლოა. სიმბოლური ქარი ქრის რუსეთში („ისევ მძიმე პეტერბურგი და ამინდი ბობოქარი. . . ისევ ქარი, მღვრიე ქარი“) და მითოლოგიური ბოროტი ძალის განსახიერებად გვევლინება:

რა სულიერიც არის ეს ქარი,
ვიციტ — მოგვწყინდა ბაიათები,
გარეთ ატლასთა არტყია ჭარი,
შიგნით შავი აქვს გულისნადები.

ახლოსაა მითოლოგიურ პერსონაჟთან ქარის სიმბოლური სახე ლექსში „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“. ქარის როგორც ბუნების სტიქიის სიმბოლიზაცია გაპიროვნების, მისი გასაგნებისა და სოციალურ თუ პოლიტიკურ მოვლენებთან დაკავშირების მიმართულებით ვითარდება:

დამჭრეს! ეს მე ვარ! ეს მე ვარ ქარი, გამიღეთ კარი,
გამიღეთ ჩქარა!

მე მომდევს ცივი საშინელება, მე მომდევს ჩემი
ცოდვილი გული.

ჩემთვის უცხოა სითეთრის რკალი და ნათელივით არის
აშკარა

იუდას სახე, კაენის ლანდი და ღამეების შავი გუგუნე.

სიმბოლურია ამავე ლექსში ზარების გადაძახილი, „ქარიშხლიანი მეხი და ელვა“, „მცურავი მკედრებისა“ და ნგრევის აპოკალიფსური სურათები. ეს სიმბოლური სურათები მოცემულია ოქტომბრის რევოლუციის ფონზე („დაეცა კრემლი! და ნაფოტებად იქცა წარსულთა ტანჯვათ მიზეზი“). ქარი სიმბოლოა ქაოსისა და კატაკლიზმების. ასეთ ფართო სიმბოლურ შინაარსს იძენს ქარი ლექსში „გრიგალი“.

როდესაც პოეტი ამბობს — „და თეთრი კუბო კავკასიონის“ ან „ტყე ტაძარივით იყო მაღალი“, ან „ბაღში შეშლილივით კედება თებერვალი“, ან „ის შეშლილივით იღებს ჭიანურს და სასახლეებს ჰაერში მოდებს“, ან „ხანდახან კლდესაც ედება ხავსი, ზიზლი მარადი და ყველასადმი“, ან „ღამეა საშინელი, ღამე ამართული როგორც შავი ღროშა“, „გრიგალი ძაღლივით ღრღნის ქალაქის ქა-

ლას”, მოწმენი ვართ ისეთი მოვლენისა, როდესაც მხატვრული სახე „არის არა საგანთა, მოვლენათა უბრალო მსგავსებაზე, გარკვეულ თვისებათა სიახლოვეზე აგებული შედარება, არა მხოლოდ უბრალო ტროპი, არამედ მსოფლმხედველობრივი მინიშნების შემცველი სიმბოლოც” (63, 283).

ხშირად სიმბოლოები ჩართულია ერთგვარი მითის მოდელირებაში. ლექსში „წმ. გიორგი” ძველი წისქვილის სურათი ნაჩვენებია არა თვითკმარ სინამდვილედ, არამედ ისეთ გარემოდ, სადაც ალები მოქმედებენ. ლექსში „შიში” ქოლერიით დაავადებული და შიშით მოცული ქალაქის სიმბოლური გამოსახვა მრავალი მითისათვის დამახასიათებელ შიშისმომგვრელი გარემოს განცდას ბადებს. აქ მზეც კი „ყოველთვის შავია”, ოპერაში მსმენელებს გადასძრომიან „ტყავები თავების სარტყლიდან”, ქალაქში დაძრწის „შავი აჩრდილი”, ისმის სასოწარკვეთილებისა და მითოლოგიური განცდის მანიშნებელი უპასუხო კითხვები – „რაა ყორნის ხმა? / რას ნიშნავს ვაზა გატეხილი?”. ეს გატეხილი ვაზა სპრიუდონის ვაზაა (გ.ბუაჩიძე. მონმარტრიდან მთაწმინდამდე. 1978). აქ ერთმანეთს ხედება სიმბოლო და მითი. სიმბოლურ-მითოლოგიურ ხასიათისაა „დომინოს” იდუმალი პერსონაჟებითა და აჩრდილებით დასახლებული ძველი სასახლე.

მითოლოგიური ნიშნით ვითარდება „ლურჯა ცხენები”, რომელშიც სამუდამო მხარის მითოლოგიზირებული სურათი სიმბოლოა სულიერი ანემიის, დაცემისა და მარცხის, ხოლო მითიური ლურჯა ცხენების ქროლვა – უძრაობასთან, სულიერ დამონებასთან შეურიგებლობის სიმბოლოდ გვევლინება. ამ ლექსთან სიმბოლურად არის დაკავშირებული „ეფემერა”. ამ კავშირს ცხადყოფს განმეორება „ლურჯა ცხენების” საზომისა და ერთ-ერთი ძირითადი სიმბოლოსი, რომელიც განასახიერებს ადამიანის ფაუსტურ მისწრაფებას ქვემარტების წვდომის გზაზე ყოველგვარი დაბრკოლების დაძლევისაკენ:

სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული,
სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას. . .
წინ! იმ უსაზღვროებაში მწუხარებას აიტან.

გზა, რომელიც ლირიკულმა სუბიექტმა უნდა გადალახოს, მისი ხილვები სიმბოლურ განზოგადებას იძენს. „მძიმე ტყების ქუსლე-

ბით დავეყრდნობი პოლიუქსს...": ეს სურრეალისტური სახე ინდივიდუალური მითს ქმნის.

სიმბოლურია აპოკალიფსური მხედარი და ნიაღვრის, ნიაგარის, მერნების, პოეტური რაშის სახეები, ატმის ყვავილების ცვენა, მეორე „მე“-ს ამრეკლავი საკვებები, შორეული მერის გაელვება ზღვის პირას და ბეატრიჩესი — მაღალ ლოქაში, ვერპარნის რკინის ბორბლების ხარხარი და ზამთრის ერთი შეხედვით ესკიზური სურათი: „მიქონდათ შავი კუბო...“. აქ ორი ფერია: თეთრი (თოვლი, ზამთრის ბადები) და შავი (შავი კუბო, ყორნები). აქრომატულობის, უფერულობის შეგრძნებას ამძაფრებს უქონლობის სახელების მაწარმოებელი „უ“-თავსართიანი სიტყვები „უდაბური, უსახო, უპირქუბო“. სპექტრის ფერების უქონლობა, აქრომატულობა ხელს უწყობს უსიცოცხლობისა და განწირულობის სიმბოლური სურათის შექმნას.

გ.ტაბიძის ლირიკული სამყარო, მეტადრე პირველი და მეორე პერიოდის სახით, განსაკუთრებული პოლიქრომატულობითა და შესაბამისად — უაღრესად მდიდარი ლინგვოსპექტრით ხასიათდება. როგორც არაერთგზის აღნიშნულა, ამ ფერებს ხშირად სიმბოლური დანიშნულება აქვს.

როდესაც პოეტი ამბობს — „სიკვდილის გზა არაა არის ვარდისფერ გზის გარდა“ ან ლაპარაკობს „ვარდისფერ საფეხურებზე“ („მარმარილო“) ან „ვარდისფერ თოვლზე“ („მოვა მაგრამ როდის“), ან „თეთრ აკლდამაზე“ (შერიგება“), ეს არ არის „ზუსტი სიტყვის“ ძიება, ან უბრალოდ „გაფერადება“. ეს სიმბოლური ფერწერულობაა.

ლექსში „ვინ არის ეს ქალი“ რამოდენიმე გამოკვეთილი სიმბოლოა, მათ შორის „ლიუციფერი“, „ლურჯა ცხენი“, „შავი ყვავილი“. სიმბოლურია და მითოლოგიური პერსონაჟის განცდას ბადებს ცისფერი ქალი. მითოლოგიურ გარემოში დანახული ქანდაკებების სვლა არის არა უბრალო „ფანტასტიკური“ მეტაფორა, არამედ ინდივიდუალური მითი.

მარადიული მიზანსწრაფვის, იდეალის ძიების სიმბოლოა მგზავრობა ხომალდით ლექსებში „მიწა გამოჩნდა“, „მეოცნებე აფრებით“, „ზღვა ახმაურდა“, „ანძები“, „შეხედეთ, მიწა!“. ლექსში „ერთხელ მერიით...“ ზოგჯერ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენენ სრულიად უმნიშვნელო საგნები. მაგალითად, („... სხვისთვის არარას, ჩემთვის კი მზის დარს, ჭებათა ჭებას ვუძღვნი ქინძისთავს“)

ან თითქოსდა უბრალო წამოძახილი: „ჩემი ბიჭი სდგას, ჩემი ბიჭი სდგას“, რომლის სიმბოლური შინაარსი გამოტანილია ლექსის სააზროვნო თაურში – „მომავალი“.

მთლიანად სიმბოლურია ლექსი „გემი ვით არ იცნობს“, რომელიც ილიას „მგზავრის წერილების“ ცნობილ დიალოგთან აღუზიის წყალობით ქართლის ბედის ფართო სააზროვნო კონტექსტს ეხმიანება.

სამოქალაქო ლირიკაში დამკვიდრებული სიმბოლოების (სიბნელე, მოღრუბლული ზეცა, ბორკილი, მნათი, სხივი) სემანტიკას ემყარება „ნეტავ მალე მიაღწევდე მიზანს“. ილიასა და აკაკის ლექსების საკვანძო სიტყვები და სიმბოლოები (ვაზი ობოლი, ოხვრა, შავი ღრუბელი, საიდუმლო ბარათი) ლექსში „მტევანი, ვაზის ჭვარი“ ჭმნის იმ ფონს, რომელზეც ეს ლექსი ფართო სიმბოლური კონტექსტის ნაწილად აღიქმება.

და ბოლოს, სიმბოლური შინაარსის მატარებელია გ.ტაბიძის ლირიკული სიმყარო, სადაც განფენილა „დიდი საიდუმლო“ და სადაც „გაურკვეველი სიტყვების“ (confuses paroles – ბოდღერი) ხმა ისმის.

P.S. ამგვარად, გ.ტაბიძის ლირიკა იყოფა არა მხოლოდ პერიოდებად, არამედ მათ ფარგლებშიც ვლინდება სტილთა მრავალგვარობა, საპირისპირო თემების, მოტივებისა და სხვადასხვა ესთეტიკური გეზის თანაარსებობა. და მაინც, ამ ჰეტეროგენულ მხატვრულ სინამდვილეს აერთიანებს რაღაც საოცარი და განუმეორებელი, რომლითაც ადვილად გამოიცნობა გალაკტიონის ლექსი.

გ.ტაბიძის ლირიკა საზრდოობს როგორც ქართული, ასევე ევროპული მხატვრული კულტურით. ზოგჯერ ევროპული ფერმენტი უფრო თვალსაჩინოა, ვიდრე ქართული. და მაინც, ყოველთვის უაღრესად ქართულია მისი ჰანგები გენიალური.

რაა ის არსებითი და მთავარი, რაც მის ლირიკულ ქმნილებებს ერთ მთლიან სამყაროდ აქცევს და XX საუკუნის პოეზიის უმაღლეს მონაპოვართა შორის აყენებს?

ეს გახლავთ პოეტური ტექსტის სტრუქტურაში ენისადმი, სიტყვისადმი განსაკუთრებული მნიშვნელობის, უზენაესობის სტატუსის მინიჭება. სხვაგვარად — მთავარი და საგანგებო ზრუნვის საგანი და მიზანი არის საკუთრივ ენა, ენობრივი ქსოვილი, ანუ ფორმა და არა სხვა რაიმე. ელიოტის სიტყვებით რომ ვისარგებლოთ, გალაკტიონი მიზნად ისახავს არა “თავისი „პიროვნების“ გამოხატვას, არამედ განსაკუთრებული მედიუმის, რომელიც მედიუმია და არა „პიროვნება,“.

გ.ტაბიძის პოეზია ლამაზი და მომხიბლავი თავგადასავალია

სიტყვების მნიშვნელობათა სამყაროში. მთავარი, თავი და თავი
ესაა. ყველაფერი დანარჩენი — მეორადია.

„პოეტი მხოლოდ გაშუალებულად არის ვალდებული თავისი
ერის წინაშე. უპირველეს ყოვლისა ეს არის ვალი ენი ს წინაშე.
ჯერ ერთი, ეს ნიშნავს, რომ მისი ვალია შეინარჩუნოს ეს ენა და
მეორეც — სრულყოფს და გაამდიდროს იგი” (ელიოტი — „პოეზიის
სოციალური დანიშნულება“). გალაკტიონს განსაკუთრებულად
ჰქონდა გამახვილებული ვალდებულების გრძნობა ენის წინაშე. მან
ეს ენა უფრო გამდიდრებული და დახვეწილი სახით დაგვიტოვა,
ვიდრე მაშინ, როცა ჩაიბარა; დაგვიტოვა პოეტური ენის ეტალონი,
კუთვნილება არა მხოლოდ თანამედროვეობის, არამედ მომავალი
მეგაპერიოდებისაც, თუკი ამ გადამწვეტ ეტაპზე ქართველი ერი
შეძლებს სწორად გასცეს პასუხი ისტორიის ურთულეს გამოწვევას
და ამით უზრუნველყოფს თავის მერმისს.

ბიბლიოგრაფია

1. ზაბზიანიძე. ადამიანის კონცეფცია თანამედროვე ქართულ ლირიკაში. 1975
2. გასათიანი. გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა. – ცისკარი, 1968, № 8
3. გახვლედიანი. გალაკტიონი და ხალხური შემოქმედება. 1998
4. გენაშვილი. რანი იყვნენ და რანი არიან. 1991
5. დენაშვილი. გალაკტიონ ტაბიძე. 1972
6. რბერიძე. რონდელი და რონდო. – მხატვრული წარმოსახვისა და ლიტ-რულ ნაწარმებთა ცალკეული ჟანრების შესახებ. 1980
7. რბერიძე. ოქტავა და ტერცინა. – შემოქმედებითი მეთოდი და მხატვრული გამოსახვის ფორმები. 1983



8. მ.ბიბიღეიშვილი. ქართული სიმბოლიზმის ეროვნული თავისებურებანი. - ლიტერატურული ძიებანი. 1986
9. რ.ბურჭულაძე. მხოლოდ ინტეგრაციები. 1980
10. ვ.გაფრინდაშვილი. ლექსები, ესეები, წერილები. შემდგენელ-რედაქტორი - მარინე ჭყონია, 1990
11. ა.გაწერელია. რჩეული ნაწერები. 1962
12. ა.გაწერელია. რჩეული ნაწერები. III, 1988
13. გ.განჩილაძე. სულიერი გამოცდილების სამყაროში. 1981
14. მ.გუგუშვილი. რუსთაველი გალაკტიონის პოეზიაში. 1975
15. თ.დოიაშვილი. ლექსის ევფონია. 1981
16. რ.თვარაძე. გალაკტიონი. 1972
17. მ.კვესელავა. პოეტური ინტეგრაციები. 1977
18. ი.ლორთქიფანიძე. გალაკტიონ ტაბიძის ცხოვრების გზა და შემოქმედებითი ბიოგრაფია. 1988
19. ს.სიგუა. ლიტერატურა და ტრადიციის ბარიერი. 1988
20. გ.ტაბიძე. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. XII. 1975
21. ნ.ტაბიძე. გალაკტიონის შემოქმედებითი ლაბორატორია. 1993
22. ნ.ტაბიძე. გალაკტიონი. 1982
23. მ.ციქურიშვილი. გალაკტიონი. 1994
24. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. ტ. I, 1950
25. თ.ჩხენკელი. გ.ტაბიძის პოეზიის გარშემო. - მნათობი, 1966, №11
26. ნ.ხელაია. გალაკტიონის ლექსის მუსიკა (ავტორეფერატი), 1997
27. ა.ხინთიბიძე. გალაკტიონის პოეტიკა. 1987
28. A.Balakian. The Symbolist Movement in Literature. N.Y., 1967
29. C.M.Bowra. The Heritage of Symbolism. N.Y., 1961
30. C.M.Bowra. The Heroic Poetry. L., 1961
31. C.Brooks. The Waste Land: Critique of the Myth. - A Collection of Critical Essays on The Waste Land. Edited by J.Martin. Englewood Cliffs, 1968
32. Ch.Brooke-Rose. A Grammar of Metaphor. L., 1958
33. Ch. Chadwick. Symbolism. L., 1971
34. G.Donchin. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. L., 1958
35. T.S.Eliot. On Poetry and Poets. L., 1967
36. T.S.Eliot. Selected Essays. L., 1961

37. Expressionism as an International Literary Phenomenon. Edited by U. Weisstein. Paris-Budapest, 1973
38. M. Gilman. The Idea of Poetry in France. Cambridge, 1958
39. E.H. Gombrich. Art and Allusion. Princrton. 1972
40. H. Hatzfeld. Literature Through Art. Chapel Hill, 1969
41. J. Hollander. The Metrical Emblem. - Essays on the Language of Literature. Boston, 1967
42. C.G. Jung. Symbols of Transformation. I, 1956
43. K. Klark. The Nude: A Study in Ideal Form. N.Y., 1956
44. K. Kornell. The Post-Symbolist Period. Yale, 1958
45. J. Kugel. The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry. New Haven. 1971
46. E. Lucie-Smith. Symbolist Art. L., 1970
47. L. Magarotto. Avanguardia e classicismo nella poesia di Galaktion Tabidze.- Annali di Ca' Foscari, XVII, 3, 1978
48. H. Meyerhoff. Time in Literature. Berkley, 1960
49. Paul Valery. The Art of Poetry. N.Y., 1958
50. M. Praz. Mnemosyne. Princeton, 1970
51. M. Riffaterre. Semiotics of Poetry. Bloomington, 1978
52. The Symbolist Movement in Literature of European Languages. Edited by Anna Balakian. Budapest, 1984
53. Symposium on Literary Impressionism. - Yeabook of Comparative and General Literature.
54. W. Sypher. Rococo to Cubism in Art and Literature. N.Y., 1960
55. M. Wallis. Arts and Signs. Indiana, 1975
56. R. Wellek, A. Warren. Theory of Literature. Penguin Books, 1968
57. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1963
58. М. Бахтин. Слово в поэзии и прозе. - Вопр. литературы. №6, 1972
59. В. Брюсов. Собрание сочинений. М. 1975
60. В. Жирмунский. Теория стиха. Л. 1975
61. В.Кандинский. Текст художника. М. 1918
62. О.Кочик. Импрессионизм. М. 1969
63. А.Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М. 1976
64. Ю. Лотман. Анализ поэтического текста. Л. 1972
65. Ю. Лотман. Избранные статьи. Таллин. 1959



66. Ю. Лотман. К построению теории взаимодействия культур. Таллинн. 1983
67. П. Медведев (М. Бахтин). Формальный метод в лит.-ведении. М. 1993
68. Г. Орагвелидзе. Стих и поэтическое видение (Французская поэзия второй половины XIX века). Тбилиси. 1973
69. Поэтика Бродского. Под редакцией Л. Лосева. Эрмитаж. 1986
70. Д. Сарабьянов. Стиль модерн. М. 1989
71. И. Смирнов. Худож. смысл и эволюция поэтических систем. М. 1977
72. П. Суздалев. Врубель и Лермонтов. М. 1980
73. Б. Томашевский. Стих и язык. М. 1959
74. Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977
75. Е. Ротенберг. Западно-европейское искусство 17-го века. М. 1971

