

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის
რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ირაკლი კენჭოშვილი

*

**გალაკტიონ ტაბიძის
სამყაროში**

თბილისი . 1999

ნაშრომში მოცემულია გალაკტიონ 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 ჟორდანიას

პროფ., ფილ. მეცნ. დოქტ. სოსო სიგუა

I გამოცემა 1999, ივლისი;

II გამოცემა 1999, ოქტომბერი

წიგნი ღრუკაბჯონს თენგიზ ქაიხიძე (ფორმალისტების კრიტიკა).

სარჩევი

I. გვაბიძის პირველი პერიოდის ლირიკა	9
II. გვაბიძის მეორე პერიოდის ლირიკა	40
1. სიმბოლიზმი	47
2. De la musique avant toute 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
III. ეროტიკა და მეციერი ვენერა	138
14. ხალხური მოტივები	151
15. სტილითა 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. გალაკტიონის ორი „მე“	183
2. ლირიკული ციკლები	197
3. ლანდშაფტი	200
4. „სამუალო სტილი“	210
5. რომანსული ინტონაცია	221
6. „კლასიციზმი“. „მაღალი სტილი“	223
7. რიცხვების მაგია	234
-8. „დაბმული ჭინკა“	235
IV. გვაბიძის პოეტიკის გენეზისი და გიპოლოგია	245
1. რითმა, ეფუონია, ინტერენობრივი ურთიერთობა	246
2. განმეორება და კომპოზიცია	262
4. სამომი, ეერლიბრი და სტროფი	265
5. მეტაფორა	272
6. სიმბოლო	290
P.S.	295
ბიბლიოგრაფია	297

შენსავალი

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-

ვევს, ვინაიდან მხატვრული სინამდვილის ინდივიდუალური ხორცშესხმა სხვა ინდივიდუალურ ვარიანტებთან კავშირს გულისხმობს და ზეინდივიდუალურ სისტემათა ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. ეს არ ნიშნავს გალაკტიონის მრავალსახოვანი პოეზიის მოქცევას რომელიმე იზმის და მით უმეტეს – ავტოქტონურობის ჩარჩოებში, მაგრამ გამორიცხავს ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან მისი დაკავშირებისადმი სკეპტიკურ და ირონიულ დამოკიდებულებას, რაც არაიშვიათად იჩენს თავს და რაც ნებისით თუ უნებლიედ უგულვებელყოფაა 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 უგულვებელყოფა. ამგვარ ნიჰილიზმს ჩვეულებრივ საფუძვლად უძევს ხოლმე „ის მიამიტური 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 იძენს 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, ჰეტეროგენული შემოქმედებითი ორიენტაციებისა და მისწრაფებების, ესთეტიკური პროგრამებისა და ჩამოყალიბებული თუ ამორფული „იზმების“ სიმრავლე და თანაარსებობა, პოლიესთეტიურობა. 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 ტრიალის (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 გაკეთებული.

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 ისახავენ 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 ჰეშმარიტებანი, ასევე ჰეშმარიტებისაკენ მიმართული ძიებებიც ასაზრდოებენ. ერთი მოაზროვნის თქმისა არ იყოს, არ გეწამს აზრი, თუ ის საკამათო არაა.



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 ჭერქი გამოიცივალა და სხვა გზას დაადგა. ეს გახლდათ ნეორომანტიკული მიმართულება“.

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

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

პირველი კრებულით გ.ტაბიძე „მიდიოდა რომანტიკული ლირიკის ნაცნობი გზით. იგი დიდი სიფაქიზით იმეორებდა ძველ მოტივებს“ (12, 269). ამასთანავე აღრინდელი 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 ჭერ კიდევ ჩამოუყალიბებელ და არც თუ ისე ახალ მოვლენად გამოიყურება.

პირველი კრებული ცალკეული ფორმალური ნიშნებით ერთგვარი სიახლეა უშუალო წარსულის პოეზიის ფონზე. ამასთანავე აქ პოეტი ჭერ კიდევ ძალიან შორსაა იმ მაღალი მწვერვალებსაგან, რომელთა დაპყრობას 1915 წლიდან დაიწყებს. 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 შთაბეჭდილებისა და მისი თაობის პირველივე ლექსები უაღრესად ახალი მოვლენა იყო. გაეხსენოთ რაოდენ მაღალი შეფასება მისცა აკაკიმ იოსებ გრიშაშვილის ერთ-ერთ პირველ ლექსს. როგორც უშუალო წარსულის, ასევე ქართულ ნეორომანტიკულ ტრადიციაში შექმნილი საერთო ვითარების ფონზე გალაკტიონის 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 მომზადებული დახვდათ. 900-იანი წლების ლირიკაში ნეორომანტიკული მოტივებისა და შესაბამისად, ლექსიკის ერთ-ერთი მთავარი აკუმულატორი იყო იმ დროის ლიტერატურული პროცესების ისეთი უაღრესად საყურადღებო (და ნაკლებად შესწავლილი) მოვლენა, როგორცაა თითქმის ორი ათეული წლის მანძილზე ფართოდ გავრცელებული და მაშინდელი ეურნალ-გაზეთების ლამის სავალდებულო ჟანრი — ლექსი პროზად (ისინი ხშირად პროზად აწყობილი თეთრი ლექსებია), ფილოსოფიური ხასიათის მინიატურები, ესკიზები, მცირე პროზის სხვადასხვა ფორმები. ამ ტიპის ჟანრთა გავრცელებას დიდად შეუწყო ხელი ბოდლერის, ედგარ პოუს, ოსკარ უაილდის, კატულ მენდესის, მალარმეს, ჟ.როდენბახის, პ.ალტენბერგის, მაქსიმ გორკის და სხვათა ლექსებმა პროზად და ფილოსოფიურმა მცირე პროზამ, რომელთა თარგმნა და ანარეკლი ჩვენში უკვე XIX საუკუნის დამლევს იწყება. ამ პროცესების ერთ-ერთი თვალსაჩინო გამომძახილთაგანია ვაჟა ფშაველას „მთანი მაღალნი“ და სხვ., შედარებით მოგვიანებით — ჯაჭუ ჯორჯიკიას, ჭოლა ლომთათიძის, ტიცვიან ტაბიძის, ნიკო ლორთქიფანიძის, სანდრო ცირეკიძის მცირე პროზა და სხვ.

ამასთანავე პარალელურად ლირიკაშიც გროვდებოდა ნეორომანტიკული 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 მეძახიან/ სხვა ცხოვრება და იდეალები./ და მხნედ მიეცურავ მძვინვარ ტალღებში,/ ბრძოლასა ითხოვს წყლიადი შავი“. ამ „იდეალებს“, „წყლიადს“ და ბრძოლის მოტივს, ირევდოშვილისა და სხვა სოციალ-დემოკრატი პოეტების წრეში ეგზომ გავრცელებულს, შემდგომ არაერთგზის შევხვდებით გალაკტიონის პოეტური დებიუტის ხანის ლექსებში.

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

ტური თაობა დეკადენტური ნეორომანტიზმის „სენით“ იყო შეპყრობილი: „სულიერობლობას განვიცდი“ (1913), „აშკარად ვგრძნობ ჩემი სულისობლობას, ჩემს უთვისტომობას, ჩემს მართლობას. მე დღეს შესაძლებელია ორასი ადამიანი ვნახო და დავლაპარაკო, შეიძლება გული გადვუხსნა კიდევ წუთის გავლენის ქვეშ და მაინც მართო ვარ“ (1912), „ხომ იცი, ჩემი ჩვეულებრივი მელანქოლია როცა დამიპყრობს, ყველაფრის ხასიათი მკარგება. 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 „მემოლამების“ ელეგიურობა. აწმყო დანახულია როგორც უდროობის ქამი:

ყრმა 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, ედლოშვილი) დამკვიდრებული „ქარიშხლის“, „შავი ღრუბლის“, „მწუხრის“, „შავი ბურუსისა“ და „ღამის“ ალეგორიული სახეები. ერთობ ხშირია მარადიული თემები, რომელთა დამუშავებისას უფრო რომანტიკული ელეგიის გამოძახილი იგრძნობა: „მიყვარს საღამო წყნარი, მშვიდი და მოწყნეილი. მწუხრის ზეწარი ეფინება მდუმარ მიღამოს“. ასეთ ლექსებში „სრული სახით წამოიმართება ბარათაშვილის აჩრდილი. იგ-

რძნობა მისი სევდიანი სახისა და მისი თვალბედითი შავი ყორნის ასოციაცია” (27, 267).

საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა სასაფლაოთა თემას: „სასაფლაოზე” (1909), „საფლავი”, „სასაფლაოზე” (1910), „სასაფლაოზე” (1912), „მესაფლავე” (1912), „სასაფლაოზე” (1914) და სხვ. „ხშირად გვხვდება უდაბნოსა და ოკეანის სიმბოლური სახეები” (1, 35), რომლებიც ასევე რომანტიკულ პოეზიაში იღებენ სათავეს.

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

საით მივყავარ ჩემს მოწყენილ გზას,
სად ვპოვებ შევებას 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 არავინ იძლევა პასუხს.

ეს ლექსი იკრებს დეკადენტი ნეორომანტიკოსის სულიერი დაღლილობის, მელანქოლიისა და მარტოობის მოტივებსა და მათ თანმხლებ მინორულ განწყობას. „მარტოდმარტო ვარ”, — აცხადებს პოეტი და თავის თავს „მიუსაფარს” უწოდებს. ამ დეკადენტური სტერეოტიპს მიღებას ორგვარი ახსნა აქვს. ნეორომანტიზმი თავისი ზოგადდევროპული იერსახით და დახვეწილ პოეტურ ტექნიკაზე პრეტენზიით უფრო მეტად იყო ასოცირებული ნოვატორობასთან და ახალ პოეზიასთან, ვიდრე წინა თაობის მიერ მრავალგვარად გამოყენებული და უკვე სისხლნაკლული პოეტური ხელოვნება. იყო მეორე მიზეზიც. „არ უნდა დაგვავიყდეს, რომ ეს სტრიქონები იწერებოდა იმ დროს, როდესაც ეროვნული მოძრაობის ყველაზე ნაცად მებრძოლთა შეგნებაშიც

კი ნაციონალური ოპტიმიზმი უმწვავეს კრიზისს განიცდიდა. სწორედ ამ წლებში დაიწერა სამოციანელთა ქედუხრელი პლეადის დიდებული მედროშისა და ერთ-ერთი უკანასკნელი წარმომადგენლის – მოხიცი აკაკის ცნობილი ლექსი „ჩაფიქრება“, რომელიც აღსავსეა 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 ნეორომანტიზმით არ იფარგლება. აშკარაა აგრეთვე გადახრა ნეორომანტიზმისაგან „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 „მგონები 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 გადადის ცალკეულ ლირიკულ ტექსტებში: „ღამის სიცილი“ („ხალხი ირევა...“), „წიგნი ცის და დედამიწის“ („შავი წიგნი“), „კმუნვარება მომავლის ჩრდილის“ („მომღერე რამე“), „ველთა ზღაპარი“, „ვერცხლის საბანი“ („მე და ღამე“) „ფიქრთა ოკეანე“, „სიჩუმის იღუმალი მესმის ენა“, „უკმარობის ნიაღვარი“, „ცეცხლის ტბა“ („გურიის მთები“).

ნეორომანტიზმის გარღვევის პირველი მცდელობა ახალი ესთეტიკური ორიენტირების ძიებისას იყო ქურნალი „ფასკუნჯი“ (1909), რომელშიც დიდი ადგილი დაეთმო სიმბოლისტურ კონტექსტთან გაიგივებულ ედგარ პოუს (ანუ როგორც მაშინ ამბობდნენ „პოეს“). უფრო თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა ახალი ლიტერატურული გეზის მოთხოვნა 1913-ის 19 მაისს გამოსულ ქურნალში „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 ქურნალის მეთაურ წერილში ცხადად ჩანს ლიტერატურის უშუალო წარსულთან გამიჯვნისა და ახალი სახის ლიტერატურის აუცილებლობის მოთხოვნა: „ჩვენ არ შეგვიძლია გაჩუმდეთ, როდესაც ვხედავთ, რომ ქვეყანა თანდათან სცილდება ხელოვნებას. მთელი მისი გრძნობა-გონება საზოგადოებრივ კითხვებს შეუბოჭავს და იმათ იქით მისთვის თითქმის ყველაფერი ზედმეტია“. ქურნალში იგრძნობა საუკუნეთა მიჯნის ნეორომანტიზმის დაძლევის მაუწყებელი სიმპტომები, ისმის ახალი სახელები: ვაგნერი, ოსკარ უაილდი, ვილჰელმ ლილ ადანი, იგორ სევერიანინი, კონსტანტინე ბალმონტი, ანდრეი ბელი; პროგრამირებულია ესთეტიზმი. როგორც ამ ქურნალის იერსახეს, ასევე ქართულ პოეზიაში შექმნილ ვითარებას (გეზს თვისებრივი განახლებისაკენ) თავისებურად ასახავს მესამე ნომერში გრიგოლ რობაქიძის წერილი რედაქციისადმი: „საქარველოს რენესანსი უკვე დაიწყო, წარმოვთქვი ერთხელ და ამ სიტყვის სიმართლეს 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 საზომებითა დაწერილი) დამახასიათებელია ამღერებული, ნარნარა და მონოტონური მელოდიურობა, და შესაბამისად – ალიტერაციების სიხშირე, ერთგვაროვან მორფოლოგიურ ერთეულთა გამეორება, შინაგანი რითმების სიჭარბე და სხვ.

იმ გარემოებამ, 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 – ლერჟავინი. 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 ჟიულ ლაფორგმა: „ჟიულ ლაფორგი იყო პირველი, ვისგანაც ვისწავლე წერა და გავიაზრე 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 თანამემამულეებზეც გამოგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. დიდხანს არავის ეპარებოდა ეჭვი, რომ მისი სახით რუსულ პოეზიას ახალი კლასიკოსი, პუშკინზე და ლერმონტოვზე არა ნაკლები ლირიკოსი მოველინა. ამ საერთო განწყობას გამოხატავდა ვალერი ბრიუსოვი, როდესაც წერდა: „ლეჰის ხელოვნებაში ბალმონტის ტოლფასი რუსულ პოეზიაში არ ყოფილა. ადრე შეგვეძლო გვეფიქრა, რომ ფეტის ჰანგებში რუსულმა ლექსმა თავის გამჭვირვალეობას, ჰეროვნებას მიაღწია. მაგრამ იქ, სადაც ადრე ზღვარი გვესახებოდა, ბალმონტმა უსაზღვროება აღმოაჩინა. თვით ისეთი თითქოსდა მიუწვდომელი 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 вьюги 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” (ნარი — „ბუნება პოეზიაში“, თეატრი და ცხოვრება, 1909). შ.შან-შიაშვილის ადრინდელი ლექსები და პოემები ასევე აღბეჭდილია ბალმონტის ზეგავლენით. ეს ჩანს გრძელი საზომებისა და მილოდიზმისაკენ მისწრაფებაშიც:

ნანას უმღერს ნაძვს ნიავე უთვისტომოს,
სულთ ობოლს.
ჩუ, საბრალოდ ვილაც კვნესის.... 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). ბალმონტის ზეგავლენის გამო ანონიმი კრიტიკოსი წერდა: „თუ ა.შანშიაშვილი, რომელშიც მე სერიოზულ პოეტურ ნიქსა ვხედავ, ბალმონტისა და სოლოგუბის გავლენამ დაემორჩილა, შორს ვერ წავა“ (დროება, № 48, 1910 წ.).

ბალმონტიზმი ქართულ ლირიკაში ნეორომანტიკული მატრიცების დაძლევისა და პროსოდიული ძიებების თვალსაჩინო ფაქტორად იქცა. ქართულ ლექსში შემოქრილი 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 ჰიპნი კვნესით მოწყდა ხმას მშობლიურს“ 1909 — რემინისცენცია გრიშაშვილის ლექსში — „გაწყდა სიმი, გატყდა ჩანგი, დაიკარგა ოქროს წკირა“, 1911) ბესიკის, საიათნოვასა და მუხამბაზების ტრადიციისაკენ.

ბალმონტიზმი ასევე მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს გალაკტიონის პირველი პერიოდის ლირიკის თავისებურებას, განაპირობებს 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 ღამე“ (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 უგულებელყოფილი 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 მიღებული 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-შარცვლიანი 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 ატოკებს 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 სამულდამო მხარეში.

ბალმონტის ლირიკით არის გაპირობებული გალაკტიონის, აბაშელის, გრიშაშვილის და სხვა პოეტთა ლექსებში ისეთი იშვიათი კომპოზიციური ფორმა, როგორიცაა 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 ძალმიღებული,
კოშკზე ვიდოდი და მის კიბე მთლად ირჟოდა,
მთლად ირჟოდა ჩემს ფერხთაგან დამძიმებულნი.

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 კვლად, 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 გაჟღენთილი ზამბახების გუნდი მღერის,
მწუხარი სდგას კვლავ ქალწული, კვლავ დარაჯობს
ვარსკვლავთა კვალს,
ვარსკვლავთა კვალს ნისლი უვლის და ცრემლები
ქალწულის თვალს.

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

ტიქსტის 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, განელელებულია 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 სინამდვილის, უპირველესად – ბუნების არა ბაროკალურად დაძაბული ან რომანტიკულად ეგზალტირებული, არამედ მშვიდი ჰარმონიული აღქმა. ჰარმონიის გამოვლინებაა თანდათანობითი გადასვლა ერთი ფრაზიდან მეორეზე, სიტყვათა ფორმების მოდულაციები, განმეორებათა ვარიაციები, კონტრასტების, მოულოდნელი გადასვლების უარყოფა და სხვ. ასე, ლექსში „სიჩუმის ანგელოსი“ „ეძინებათ, ეძინებათ, დაიძინე“ ათჯერ მეორდება. ჰარმონიის განცდას ხელს უწყობს საზღვრულთა წინ „ორმაგი და სამმაგი ეპითეტები“ (2, 111), მორფოლოგიურად ერთგვაროვანი ერთეულების გამოყენება და სხვ.

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

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

მღუმარე ტბის ლალ სივრცეზე ნისლად იდგა ეს სიმღერა
და ტოკავდა ზღვის ქალწულთა მოხიბლული გულის ძგერა.
მწველი იყო ეს სიმღერა, ვით შუადღის ბრწყინვალეობა,
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.), ანუ პრინციპი ამღერებისა ხშირად ჭარბად ჰიპერტროფირებულია (ამ მხრივ ბევრი საერთოა გალაკტიონ ტაბიძისა და იოსებ გრიშაშვილის ბალმონტიზმის ხანის ლექსებს შორის), განმეორების იგივე პრინციპი საშუალო და მოკლე საზომებით დაწერილ ლექსებში (მათში ეფფონიის 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 გამეორების 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 ელეგიურ, რომანტიკულ 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. უდრ., 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 მელოდოზმის სახით ვლინდება. ეს პროცესი „იმპრესიონიზმის“ დანერგვა და დიდაქტიზმისა და „რიტორიკის“ დათრგუნვისაკენ სწრაფვაა.

მელოდოზმის 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 მელოდირობად, სიტყვების გადამღერებად, არამედ სიტყვათა აზრობრივი მხარის დაყრუბებად, სუგესტირებად, რაციონალურად გამოუთქმელ შინაარსზე მინიშნებად. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს „ქარით დატირებული“ (1914):

ქარით დატირებული, უნუგეშოდ შეთენილი,
მიფრინავდა ფოთოლი, ხიდან გადმოცვენილი.
და სტიროდა მიდამო, იძრცვნებოდა ტყეები,
და სცურავდნენ, სცურავდნენ ღრუბელთ სიშორეები.
შემდეგ თოვლი მოვიდა და ვით სულს მოტივტივეს

შევაჩვიე სიცივე ჩემი გულის სიცივეს.

ეხლა ... თოვლში ჩაფლული, უნუგეშოდ შთენილი,
იყნება ფოთოლი, ველად 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 გაგებით სიმბოლიზმსა და იმპრესიონიზმს უწოდებდნენ, ანუ ნეორომანტიზმის მიხლოვება ახალ ესთეტიკურ ფაზასთან, გ.ტაბიძის პირველი კრებული ნოვატორული მხარეებია, უმნიშვნელოვანესი ფაქტორებია ქართული პოეტური ანსაბლის გადახალისების გზაზე. ამ ამოცანის გადაჭრა აუცილებელი იყო, რამეთუ, როგორც თ.ს.ელიოტი აღნიშნავს თავის ესსეში „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 ჟამს ყველაზე განსხვავებულ, ძნელად მისაღებ, ანუ „გაუგებარ“ ტექსტებს მიმართავენ ხოლმე“ (65, 154), ბიძგს იძლევა „არა სტადიალური, სიუჟეტური, თემატური, ჟანრული და ა.შ. მსგავსება, არამედ სხვაობა“ (65, 111). იმ დროის ევროპული ლიტერატურიდან და ხელოვნებიდან სიმბოლიზმი და პოსტ-სიმბოლიზმი ყველაზე მეტად განსხვავებული, ანე განსაკუთრებულად მიმზიდველი მეტატექსტი იყო.

ამ მეტატექსტთან მიახლოების თვალსაზრისით გალაკტიონის

პირველ კებულში 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 მიმქრალ
ცხადზე უფრო წარმტაცი და მიმზიდველი“. პოეტი თავის თავს
„ხელოვნების ქურუმს“ უწოდებს: „ჟამი გეძახის ხელოვნების სევე-
დიან ქურუმს“. შდრ. ადრინდელი ბრიუსოვის: Мы, как свя-
щеннослужители творим оный. 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 ვიდაცას“ („ხშირად 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 აგაკვნესებს.

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

ო, თვალები! არ მინახავს მე თვალები უკეთესი,
მათში კვნესდა კაეშანი, მისტიური ცეცხლის მთესი,
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, მოწყენილი, 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 ვქმნი
ახალი ღმერთი!
(„შემოქმედება“).

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

ნუ დაღონდები. არსებობს მხარე,
სად თანაგრძნობა არსებობს შენთვის,
იქ დაუდეგარ, მეოცნებე სულს
ბინა ექნება მუდამ, ყოველთვის.

იქ მალღებოდა პეტრარკას სული,
იქ მუსიკობდა თვით დანტეს ქნარი.

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

ნეორომანტიზმის დაისის მოახლოების მაუწყებელია აგრეთვე სხვადასხვა ლექსიკური სიახლენი. ლექსში „სიბერე“ (1914) გვხვდება ბოდლერისეული „სკლინი“. ლექსში „ფოთლები“ მზის ჩასვლის მოტივის ხორცშესხმა („გამოურკვეველ მწუხარებაში მზეს სული უწუხს და გული სტიკვა“) 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“, „უხილავი“, „მიუწვდომელი“, „არა-ქვეყნიური“, „მისტიური“, „იდუმალ-მარადიული“, „შორეული“, „ჩვენება“, „ლანდი“ და სხვ. აქტუალიზების მიზნით ისინი ხშირად სათაურებშია გამოტანილი: „ჩვენება“, „უხილავი“, „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 ღამემ“), ანუ ჩართულია განმეორებათა სისტემაში, მათ შორის ანაფორებში:

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

გ.ტაბიძის „საიდუმლოს“ ერთ-ერთი უშუალო წყაროა რუსი სიმბოლისტების тайна (ბლოკი, ვსოლოვიოვი, ფსოლოგუბი და სხვ.).

„მე და ღამე“-ს საიდუმლოს ესთეტიკა ერთგვარი მიახლოებაა მოვლენათა არსის გამოხატვის შეუძლებლობის სიმბოლისტურ 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 ქვეყნად არვის, ნიავსაც კი არ ვაკარებ.

არაიშვიათად გამოიყენება სიმბოლიზმის მიერ აქტუალიზებული და პოეტის მეორე პერიოდის ლექსებში ჩვეულებრივ მოვლენად ქცეული და ეგზომ დამახასიათებელი ოქსიმორონები და კატაქრეზები: „ალერსის სიტყვებს ჩამჭურჩულებს ახლომდგომელი, მაგრამ მარადის დაფარული, მიუწვდომელი“ („უცხო მოგონება“, 1914), „უსიტყვო ტბაში, უხმო კამათში“ („შენს ცისფერ თვლებს“), „ვიცი შორს არის, მაშ რად მტანჯავს ეს სიახლოვე?“ („შორის სიახლოვე“, 1914), „საიდუმლო შუქი“ („მე და ღამე“), „სიჩუმის იდუმალი მესმის ენა“ („გურიის მთები“), „მხოლოდ თვალებით, მაგ განუსაზღვრელ/ სევდის მორევში მცურავ თვალებით,/ მითხარი რამე“ („არ მინდა სიტყვა“), „ბნელხმიანი ფოთლები“ („მერი“), „ბნელი თვალებით იცქირებოდა სამარადუამოდ დაუნახავი“ („ორი ზარი“).

რასაკვირველია, პირველი კრებულის ერთ-ერთი ცენტრალური მოტივი – „მეშხანური“ სინამდვილის უარყოფა („მე ამ მონებში ცხოვრება არ მსურს,/ არ მსურს, რომ მათში მეც ვითვლებოდე“ – „სამშობლოში“) ნეორომანტიკულია და უფრო თვალსაჩინოა, ვიდრე პოსტ-ნეორომანტიკული მოტივები, მაგრამ ნეორომანტიზმის დასუსტებაზე მეტყველებს ისიც, რომ ლექსში „იდეალი“ (1914) სიყვარული დაკავშირებულია სიმბოლისტურ

„ზერეალურთან“:

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

ლეჟის 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
წვდომის ფორმა, არამედ უპირველესად როგორც მელოდირ-
ობა.

სიმბოლისტური მოტივების, ფორმულებისა და ცალკეული
პოეტური 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 წვდომისაკენ:

მყუდრო ღამეში მოხეტიალე
ბედუნის სიზმრად უნაზავს მხარე,

სადაც მუდმივი, დაუქცობელი
სილამაზეა და სინარჩარე.
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 განწყნებული თემატიკით მკვეთრად განსხვავდება გ.ტაბიძის 1908-1914 წლების მრავალი სხვა ლექსისაგან.

არა ნეორომანტიზმიდან, არამედ სიმბოლისტური ტრადიცი-იდან შემოდის გალაკტიონის ლირიკაში დემონის, გაორების, როგორც ღრმა ინტროსპექციის და ამ გზით შინაგანი მთლიანობის დაშლისა და სარკის მოტივი, რომელიც ბოლომდე გასდევს პოეტიკის 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
ვხეტილობდი, 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.
დიდხანს ვუცქერდი ჩემს მეორე ჩრდილს,
დიდხანს მის სახეს ვუკვირდებოდი,
ვიტანჯებოდი, ო, მშვენიერო,
და იმა ტანჯვით იქვე ვტკბებოდი!

მარტოდ ხეტიალი, ხშირად – ქალაქგარეთ როგორც თვითა-
ნალიზის ფორმა და ორეულთან შეხვედრის პირობა დამახასიათე-
ბელია ამ თემისათვის. იხ. ბლოკის „ღამის ია“: „Город покинул
я медленно шел...“. ტანჯვით ტკბობის რომანტიკული მოტივი
ამაფრებს გაორების დრამას. ორეულის შეცნობა არის არა
მხოლოდ კრიზისის, გზის დაკარგვის მაუწყებელი ფაქტორი,
არამედ სულიერი ორიენტირების ძიების გამოვლინებაც, რაც
განსაკუთრებით ცხადად ჩანს ლექსში „იღუმალი მეორე სახე“
(1914):

მარტოობის ჟამს, ჟამს მწუხარე განდევნილობის,
მეწვევა ჩემი იღუმალი 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 იღუმალი სახე მხილების
და ვიყო ერთი, ყველგან, მუდამ მსურს ვიყო ერთი.

პირველ ტაეპში ედგარ პოუს „ყორნის“ გამოძახილი ისმის.
ასევე პოუსეული საწყისი ჩანს ლექსში „ბინდის სტუმარი“ (1914)
(შდრ.: „მოვა შუაღამის ბნელი სტუმარივით...“ – „საუბარი ედ-
გარზე“), რომელშიც ორეული პერსონიფიციკირებულია იღუმალი

სტუმრის სახით. ასევე პოუს კონოტაციითაა აღბეჭდილი: „ყოველთვის მგონია გადიფრენს 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 მონატრებს ან სხვაგან ათქმევინებს – „ჩემს სამშობლოში მე მოველე მხოლოდ უდაბნო ლურჯად ნახავერდები“. „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 ცისფერაყნწელებს 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 ლირა-კაში გარკვეულწილად შესუსტებულია კავშირი უშუალო წარსულის პოეტიკასთან, მათ შორის – “შინაარსთანაც”.

ამ წარსულიდან არსებითად შენარჩუნებულია მხოლოდ რომანტიკული ელემენტები. მაგრამ ამასთანავე ჯერ კიდევ ძლიერი-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.

ყოღაღეღი კიღეღიღ. ლეღღეღიღის ტიღეღიღებღ



II

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 გამირულ 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 იმაჟისტები. მსგავსი ვითარება იყო საქართველოშიც, სადაც ედგარ პოუს, სიმბოლისტური და პოსტ-სიმბოლისტური მოვლენების, მათ შორის – ფუტურისმიის, არ ნუვოს (მოდერნის სტილის) გავრცელება თითქმის ერდროულად ხდება.

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 ცისფერყანწილების 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 უადრესად პოლიესთეტიკური ვითარება შეიქმნა, რომლის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურება იყო მისწრაფება „ევროპის პრეზენტიზმის და ფუტურისმიისაკენ“ (ტიციან ტაბიძე).

როგორც ზოგადევროპულ, ასევე ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში შექმნილი უადრესად 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 აგვიყოლიოს 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). ცისფერაფნწელთა და გალაკტიონის მიზანი იმდენად სიმბოლიზმი არ იყო, რამდენადაც ქართული კულტურის ჩართვა დასავლეთ ევროპული კულტურის სიტემაში, „ევროპული რადიუსით” გამართვა, ანუ ის იდეალი, რომელიც კონსტანტინე გამსახურდიამ ასე ჩამოაყალიბა: „ჩვენ უნდა გადავლახოთ 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, ვერპარნის 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 – ვალიშევსკის, სუდეიკინის, ლანსერეს, ს.სორინის, ბაჟბიუჟ-შელიჰოვის ფერწერა, სერგო ანგეტელისა 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 ხშირად 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 სინქრონიზაცია, 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 არ მდგარა ქართული პოეზიის წინაშე.

გალაქტიონ 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 პარანასელიც გვევლინება, ხოლო 20-იან წლებში სიმბოლიზმის თავგამოდებული ქომაგის – ვალერიან გაფრინდაშვილის და სხვა „ციხფერაყნწელთა ცნობიერებაში ქვეშეცნეულად შემოვიდა ნაკადი ფუტურისმისა 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 გალაქტიონი ერთი სტილიდან მეორეზე გადადის, ერთსა და იმავე ლექსში მიმართავს სხვადასხვა სტილთა (სიმბოლიზმის, პარანასის, უაილდიზმის, ესთეტიზმის, აკმეიზმის, უაიტმენიზმის, ექსპრესიონიზმის, ფუტურისმის, 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 განუყრელი თავისებურებაა, მაგრამ განსაკუთრებული სიცხადითა და სიმძაფრით ვლინდება კულტურული გარდატეხის ეამს. ასეთ დროს იქმნება ისეთი მხატვრული მოვლენები, რომელთა პოეტოკა 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 წლებდან იწყება, რუსულისა – 1900-იანი წლების დამლევს). ეს სავსებით ჰქონდათ გაცნობიერებული ქართული სიმბოლიზმის დამწყობთ. ტ.ტაბიძე წერდა („ცისტერი ჟანსებით“): „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 აღრინდელი, ასევე გვიანდელი ეტაპისაგან. თვით საფრანგეთშიც და სხვაგანაც 30-იან წლებამდე ლიტერატურული სინამდვილის ერთ-ერთი უმავრესი 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 —ქსპრესიონისტული (გრ.რობაქიძე) და დადაისტური (ტ.ტაბიძე, რ.გვეტაძე)” და შემოქმედებითი კონტექსტი კიდევ უფრო რთული გახდა, ასეთ ვითარებაშიც „ცენტრისტული ხაზი ისევ სიმბოლისტური იყო” (19, 152).

წერილში „ძვირფასი საფლავები” გალაკტიონი 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 მომქალაქების 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 გეორგე, ლორკა, უილიამ იეიტსი, ჰომანსტალი, ენდრე ადი, ხიმენესი, 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 გაინმის ზოლმე 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 ინვარიანტისა. 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 ყნწების“ 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 „ჰერმეტიზმი“, 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 წყება, „რომელთაც მკვეთრი და დასრულებული რაციონალური კომპო-

ზიცია გააჩნიათ” და „რომანტიკული მსოფლხედვა გამქვირვალე საღებავებითაა ამ რიგის ლექსებში გაცხადებული” (2, 30), ახლოსაა ისეთ ლირიკასთან, როგორცაა ვერლენის „რომანსები უსიტყვოდ” და „სატურნის ღღესასწაულები”, ბოდლერის ნოქტურნისებური „სალამოს ჰარმონია”, „სიხარულის ანგელოსი”, „რომანტიკული დაისი”, „ბალკონი”, ალექსანდრ ბლოკის „უცნობი ქალი”, უდიდესი ამერიკელი პოსტ-სიმბოლისტის – უოლეს სტივენსის „შავის ფერის სიქარბე” ან რენიეს, გეორგეს, ადის ისეთი ლექსები, რომლებშიც შეთავსებულია პარნასული ფერწერულობა და საუკუნეთა მიჯნის ხელოვნების ვიტალიზმი. ნაკლებ ორგანულია გალაკტიონისათვის ბოდლერის „რეალიზმით” აღბეჭდილი, ვთქვათ, „ლეში” და სერთოდ „Spleen”-ის ლექსების წყება და ამ ხაზის განვითარება თომას ელიოტის პოეზიაში. ლაპარაკია დომინანტაზე, თორემ ცალკეული ნაწარმოებები საპირისპირო დასკვნასთან მიგვიყვანენ.

რაც შეეხება „ტრანსცედენტურ სიმბოლიზმს”, რომელიც იყო ქრისტიანობის კრიზისის ჟამს სვედენბორგის გავლით რეალურის მიღმა მდებარე იდეალური სამყაროს პლატონისეული კონცეფციის აღორძინება, სწორედ ამგვარ მოდელზე ჰქონდა აღებული გეზი გალაკტიონს იმ ხანებში, როდესაც თავს იწონებდა მეგობრის წინაშე, რომ დაწერა „ალვის ხეები”, რომელიც „მისტიციზმითაა ავსებული” და წერს პოემას „ქრისტე უდაბნოში” და ამიტომ, „თუ სადმე საღვთისმეტყველო წიგნები მაქვს, გატაცებით ვკითხულობო” (20, 546)

ბოდლერს ედგარ პოუს უდიდეს ღირსებად მიაჩნდა სასტიკი რეალობის დაძლევა და ზერეალურთან შეხება. „პოეზიის საშუალებით,- ამბობდა ბოდლერი,- შესაძლებელია იმ სიამეთა წვდომა, რომლებიც სამარის მიღმა გველიან”. პოეტი ერთგვარი ქურუმია და ნათელმზილველია, რომელსაც ამქვეყნიური სინამდვილის საგანთა და მოვლენათა მიღმა მდებარე იდეალურის წვდომა ძალუძს. ამ მხრივ პროგრამულია ქრესტომატიული „შესაბამისობანი”. ტრანსცედენტური სიმბოლიზმი „ბოროტების ყვავილების” ერთ-ერთი ტენდენციაა. ასევე ამ იმიერ თუ ზემატერიალურ სამ-

ყაროს ეძიებდა რემბო. „მე ის ვიქნები, — ამბობდა, — ვინც თვით ღმერთს 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 ენათესავენ 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 მქონდეს, 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 გვამყობებს. შდრ. „მოგზაურობის“ ბოლო ტაეპები — „ო, ძველო კაპიტანო, ო, სიკვდილო, ნუ დავიზარებთ! მე მომბეზრდა აქაურობა, დადგა ჟამი 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, მეგობრებო, ახალი მიწა!

აქვე გავიხსენოთ ხოზე მარია დე ერედის PlusUltra-ს გალაკტიონისეული თარგმანი: „... იქითკენ! იქით გზას გავიკვლევ, გავანგრევ ყინულს. / სული ვერ იტანს ზღუდეს დარკინულს. / გამარჯვებათა სულს ელოდა ოქროს საზღვარი. /წავალ! გადავალ ამ საზღვარზე გაბეღითებით, – / დაე, ზღვის სივრცე, მრავალთათვის ჩუმი და მკვდარი, / ჩემს ამაყ სიზმარს ალერსობდეს დიდის დიდებით“. ამ ტექსტებში არის რაღაც 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 ედება 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 წედომით ხელშესახებ განზომილებას გულიხმობს პოეტი, 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 აღსავეს 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 აღსავეს ირრაციონალური მხარეების გაცხადებას, მათ ირგვლივ უხილავი პოეტური შარავანდედის, 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, ჰა დაღალულ სულთა მკურნალი დაფნისის სული, კრთომა ქლოესი” („ლურჯი ხომალდი“); „ორხიდეების მწყობრად იღვა მუქი შლექი ფი, განაზებული ჩემის ფერმკრთალ სულის სიკვდილით” („ორხიდეები“); „ნისლის, სულის და ქარის, ლაკმე, სადა ხარ, ლაკმე!” („ქიანურები“); „დაცხრება სული უდაბნოეთის” („პოემა ვეფხვისა“); „სული გაქანდა ზღვაში მოტივად, თითქო ქაოსის ნისლმე შეველი” („საახალწლო ეფემერა“); „ოღონდ ვთქვა, თუ ღამე სულში როგორ ჩაიხედა” („მთაწმინდის მთვარე“); „სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული, სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას” („ეფემერა“); „მაგრამ მე რა ვქნა, მე ვისაც სული მაქვს დაწეწილი მწარე ქარებით” („მაგრამ მე რა ვქნა:“); „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს” („სტიროდა სული“); „ერთნაირ სულში ერთნაირი მზის მოთაესება” („მარმარილო“), „აქ სული ატარებს თვის მსუბუქ სამოსელს” და სხვ. „სული” ერთგვარი სინონიმია „საიდუმლოსი”.

სიმბოლისტიკების კვალად თუ მსგავსად, გალაკტიონსაც შეუძლებლად მიაჩნია „საიდუმლოს”, აბსოლუტის წვდომა თუ გადმოცემა ამქვეყნიურის აღწერისათვის განკუთვნილი ცნებებითა და კატეგორიებით. უპირველესად სიმბოლისტიკებიდან აქვს შეთვისებული სამყაროს ურთულესი ასპექტებისა და ჩვეულებრივი ენიშნულობის 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 მაინც 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 ვალერის ფრაზა – „იდეალი წუწუნის მანერაა”. გალაკტიონთან სხვა

ვითარებაა: ყოველთვის იგრძნობა აბსოლუტის იმანენტურობა მატერიალური სამყაროსადმი, იდეალის განუყოფელობა საგანთა 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 ოკუჯავას (2. II. 1914). სწორია ის აზრი, რომ გალაკტიონისათვის „უცხოა ჩრდილოელი პოეტებისათვის დამახასიათებელი პირქუში მისტიციზმი“ (25, 129).

გალაკტიონი უფრო „პერაკლიტეა“, 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 პერაკლიტისებური 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 ურთიერთმომართების 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-

რეალურიც — „გადიფრენს თვალწინ აჩრდილი მერის“:

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

ამ ლექსში ჩართულია დენდიზმის მოტივი („ხელები არ თრთის ხელთათმანებით“), „გაქცევის“ რუსოისტული თუ რომანტიკული მოტივი („სადმე ყრუ ადგილს დავესახლები / სხვა საუკუნის მგზავრი გვიანი...“), არის რალაც ურბანიზმის მსგავსი („კმარა. მოვშორდე შფოთიან ტფილისს!/ არც მსურს მახსოვდეს მისი სახელი!“), ფერწერული პირველი პლანიც („მწვანე ჭალებში აფრინდა მწყერი“) და ირრეალური ჩვენებაც. პირველი პლანისადმი ინტერესისა და თაყვანისცემის გარეშე წარმოუდგენელია 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 გარსის შემოსაცვლელად“ (1, 36).

აღსანიშნავია ისიც, რომ ფრანგული სიმბოლიზმი რეაქცია იყო არა მხოლოდ რეალიზმის, არამედ პარნასული პოეზიის ზუსტი აღწერილობითობის მიმართაც. ქართულ პოეზიაში არა თუ არ არსებობდა მიზეზი ასეთი გალიზიანებისათვის „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“, ნიც-შეს 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 წარმოშობისაა. კერძოდ, როგორც წესი, ნაირგვარი წარმომავლობა აქვს მისი ლექსების ისეთ საწყისებს, როგორიცაა ფართო ასოციაციები და პირობითობა (ფანტაზია და სხვ.), იმპრესიონიზმი, „ეს-

თეტიზმი”, ჰიპერბოლიზმი, ნიუანსებისა და „განწყობილებათა“ შექმნის ტექნიკა, საიდუმლოს ესთეტიკა, ჩამავალ მზეთა მელანჟო-ლია და „შუადღის გულმოდგინება“, შორეული მერი და „ცამე-ტი წლის ხარ“, „სასაფლაონი“-ს მონოტონურობა და ეფემერები-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 სინამ-დვილის დეფორმაცია.

ბუნდოვანება და დეფორმაცია არა ნაკლებად მოიტანეს აღ-მავალმა მხატვრულმა სისტემებმა (ექსპრესიონიზმი და სხვ.) და აწ უკანასკნელთა შემამზადებელმა სკოლებმა (არ ნუვო და სხვ.). უბ-რალოდ, უნდა გვახსოვდეს, რომ გალაკტიონის პოეტიკა არა მხო-ლოდ სიმბოლიზმით საზრდოობს და მისი ლირიკული ქმნილებების სტილთა მუტაციაში სხვა მხატვრული სისტემებიც მონაწილეობენ.

2. De la musique avant tout chose.

სიმბოლიზმმა მუსიკალურ ფორმათა სემიოტიკურ თავისებუ-რებათა გამეორება განიზრახა. ვალერის თანახმად, „ის, რაც სიმ-ბოლიზმის სახელით იქნა მონათლული, უბრალოდ რომ ვთქვათ, არის პოეტთა რამოდენიმე (ხშირად—ურთიერთსაპიროსპირო) ჭგუფის საერთო მისწრაფება მუსიკის იდეალისადმი. ამ მიმდი-ნარეობის მთელი საიდუმლოება ამით ამოიწურება” (49, 42).

„მუსიკის იდეალმა“, ვაგნერიზმმა, ვერლენისა და მისი მიმ-დევრების ლექსის მუსიკალობამ და საერთოდ ახალი ფრანგული ლირიკის ზეგავლენით სტიმულირებულმა ძიებებმა ვერსიფიკაცი-ის, პოეტური ტექნიკის, აკუსტიკური სრულყოფილების სფერო-ში 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 განყნებული იყოს „სათქმელისაგან“.

მართალია, მუსიკაზე პოეზიის ორიენტირების ეპიცენტრი საკმაოდ შორს იყო, მაგრამ მისი ნაგვიანევი ბიძგები ჩვენში უაღრესად ძლიერი იყო. ამ ბიძგმა გადამწყვეტი 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 სრულყოფილებისადმი 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 ტრადიციათა აღორძინებას, განახლებასა და ახალი ასპექტებით გამდიდრებას.

თავისი არსით „მუსიკის იდეალი“, მოწოდება – „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“ ენათესავება იდეალს აღმოსავლური ხელოვნებისა, იმდენად, რამდენადაც „აღმოსავლეთის ხელოვნება ხასიათდება განყნებული 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-

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

რუსთაველის, თეიმურაზ I-ის, ბესიკის, ადრინდელი ალექსანდრე ჭავჭავაძის ენობრივი შრე გალაკტიონის ლირიკაში გაპირობებულია უპირველესად იმით, რომ აღნიშნული ტრადიცია გარკვეულ ტიპოლოგიურ სიახლოვეს ამჟღავნებს სიმბოლისტური „მუსიკის“ იდეალთან. ასე მოხდა შეხვედრა რუსთაველისა და მაღარმესი, 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 მოხიბლულმა 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 მუხაბმამზურ პოეტიკას; აქვე გავიხსენოთ 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 ჩავედე ვაზაში,
ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის 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 განუყნებელი 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 — განუყნებელი და სიმბოლური ფორმებისადმი და მათ შორის —

მუსიკის თავისებურებისადმი.

ქართულ-დასავლური სინთეზის თავისებურება ის იყო, რომ „დასავლური საწყისი“ ხელს უწყობდა ქართულ პოეზიაში არა მხოლოდ “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 იმძლავრა ამ პრინციპმა რენესანსის დროს: „ფერწერა მუნჯი პოეზიაა, ხოლო პოეზია — ბრმა ფერწერაა. ერთიც და მეორეც ცდილობს მიბაძოს ბუნებას” (ლეონარდო და ვინჩი). მიმეზისი, 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 აპოკალიფსურ პრინციპს ენიჭება. ასევე, ქართულ პოეზიაში ბარათაშვილამდე იშვიათად შეხვდებით საგანთა „ხატვას”, ფერწერული მსგავსების სურვილს. ფერწერულობისაკენ სწრაფვა „ვეფხისტყაოსანში” მხოლოდ ტენდენციის სახით იჩენს თავს.

დასავლურ ლიტერატურაში გაცილებით ჩვეულებრივ მეტი საერთო იყო ფერწერასა და ლიტერატურას შორის. ამ მხრივ ქართულ სინამდვილეში განსხვავებული ვითარებაა. უკვე ჩახრუხაძესთან ჩნდება ის აზრი, რომ პოეზია მუსიკას უნდა ბაძავდეს: „მწადდარე ძნობა ვრცლად განაბრძნობა, სამუსიკოთა შენასხამისად”. „თამარიანი” არა „ფერწერით”, არამედ აკუსტიკური ნიშნით იქცევს 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 ლიტერატურისა 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 შეიძლება 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 ნამღვილი მუსიკალური კომპოზიციებია” (ო.სენკოვსკი). ისევე როგორც არაბულმა პოეზიამ ხელი შეუწყო დანტეს ტერცინების სამმაგ რითმებს, ასევე უდაოა აღმოსავლური, უპირველესად – სპარსული პოეზიის წვლილი ჰომეოთელავტების დონეზე მყოფ ქართულ სალიტერატურო ლექსში სრულყოფილი რითმის დამკვიდრებისას.

„ვეფხისტყაოსანში” მუსიკაზე ორიენტების გარეგნული გამოვლინებებია დაბალი და მაღალი რეგისტრების მონაცვლეობა, აკუსტიკური ეფექტები (სხვადასხვაგვარი რითმები, ალიტერაცია) და რაც მთავარია – ისეთი ფაქტორები, როგორცაა დეტალიზმზე, ჭარბ 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 ველარ 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, ბარათაშვილიდან და ალ. ჭავჭავაძის „კავკასი“-დან და „გოგჩა“-დან იწყება. ეს დიდი სიახლე იყო ბესიკისა და მისი სკოლის და ადრინდელი 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 დაეწაფა 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 პროეცირება ობიექტზე, უკიდურესადაა განხორციელებული სიმბოლისტური პოეტიკის „მუსიკისა“ და სიტყვათა დესემანტიზაციის პუნქტი. ყოველივე ამას ცხადყოფს, შესაბამისად, ალ.ქავჭავაძის 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 შირევს 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“ მისალწვეად, „რიტორიკისა“ და დიდაქტიზმის დასათრგუნად:

ამნაირი დარებით,
კილითკიდე 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”). „დარის დარების” ანალოგიებია და ასევე რუსთველური და ბესიკური გენეზისი აქვთ ასეთ სახეებს: „ზარების ზარი”, „ფერით მფერები”, „ზარავდა ზარა” და სხვ. შდრ. აგრეთვე ბესიკის რითმები „შეაშენენ შენები – შენები – შენ ები” („ხმა სირინოზს”) და გალაკტიონის რითმები – „შენობების შენება - უშენობა”, „შენობა - უშენობა”.

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

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

ღიმილმან კარი ლალისა
განალო გამჭვირვალისა,
დღეს ესე მყოფნის სიმღირედ,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
აღვის ნაყოფი მრჩობლელი
შევიცან ჩემი დამბნელი,
დღეს ესე ოდენ გავბედი,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
ნიათ მობერვით შეძრულმან
სუნი მაყნოსა სუმბულმან,
დღეს ამით განიშვა გულმან,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
(„ღიმილმან კარი ლალისა”).

ხვალემ იზრუნოს ხვალისა,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
ღვინომ მიიღოს ღვინისა,
წყალმა წაიღოს წყალისა!
არც ვწუხვარ, არც მერიდება
მიმავალ-მომავალისა.
წყალმა წაიღოს „ღიღება”,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
გულმა მიიღოს გულისა,
ხვალემ იზრუნოს ხვალისა!
ღვინომ მიიღოს ღვინისა,
წყალმა წაიღოს 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 ფუტურიზმიდან მიღებული სტიმულითაც არის გაპირობებული.

ალ. ჭავჭავაძის ლექსთან პირდაპირ თუ გაშუალებულ გენეტიკურ კავშირსა და ტიპოლოგიურ ნათესაობაზე მეტყველებს ის გარემოებაც, რომ გ.ტაბიძემ მიიღო ალ.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 დაენახვება
ხან სიზმარივით, ხან ნაფოტივით.
(„ძველი მოტივით“).

„ძველ მოტივი“ ძველი მოტივის არანეირებაა.

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 მა-
ლალნი“ და მისი მცირე პროზის არაერთი სხვა ნიმუში ედგარ
პოუს პროზისა და პროზად დაწერილი ლექსების მოტივებს შეი-
ცავენ. ამ მოტივებისადმი მისი სწრაფვა იმდენად დიდი იყო, რომ
თარგმნა პოუს „ჯორანი“, მაგრამ წარუმატებლად, ვინაიდან მისი
პოეტური ტექნიკა ამ ამოცანისათვის შეუფერებელი აღმოჩნდა
ეს ჩანს, თუ შევადარებთ ირრაციონალური შიშის მოტივის ხორ-
ცშესხმას პოუს „ჯორანის“ ვაჟასეულ თარგმანსა და გალაკტიონის
ლექსში „ედგარი მესამედ“. სხვაობა არსებითად პოეტურ ტექნიკა-
ში 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!“ უცხად გაისმა ცაში.

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

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

ჩასძინებოდათ არწივებს,
სთვლემდნენ მუხათა ტოტები,
ბნელ ღამეს ააქარცივებს

მკივანი მიკიორტები.

„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,
კილითკიდე დარებით,
ფერის ფერთან დარებით
შენობების შენება.

აკაკის ლექსის სისადავე, მელოდიზმი, 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 ზევწს და სრულყოფს. ეს კარგად ჩანს მათი ლექსების შედარებისას:

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

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

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

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

აკაკი, მიმღები არა მხოლოდ ხალხური ლექსების ფორმებისა, არამედ მემკვიდრეც აჭვავაძისა და მისი ხანის პოეტური ტრადიციისა, არაიშვითად 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 ტაქები, 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 ბესიკისა და აჭვავაძის პოეტური ტექნიკისა, რომელშიც ბევრი სიახლე შეიტანა, მაგრამ არ დაუსახავს მიზნად ამ ტექნიკის სრულყოფა. ეს ამოცანა გალაკტიონმა გადაწყვიტა. უდრ., ამ თვალსაზრისით, შესაბამისად, გალაკტიონისა და აკაკის შემდეგი სტოფები:

პატარა საყვარელო,	წინანდალედი ნათელა
ჩემო მკვლელი, უგულო,	ულამაზესი ქალია,
გალიაში გაზრდილო,	ო, ჩემო ციციანათელა,

გაზაფხულის ბულბულა.

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 ლაქვარდ ცაზე
ხანა ჰკრთის და ხან ქრება.
(„დღე და ღამე იყრება“).
დაგვეტოქათებდა ვარსკვლავი,
სხივები გადმოსულიყო,
მას შევეკითხე შემსკვალვით:
შენ ხომ არა ხარ, სულიკო?

მგლოვიარე ბინდებით
იბურება ყვარელი,
ვაზითა და სიმინდით
მიდის 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 „მუსიკა“ ხშირად განვითარებაა უკვე არსებულისა. მისი შაირისა თუ თერთმეტმარცვლედების, შვიდმარცვლედებისა და თოთხმეტმარცვლედების (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).

შვიდმარცვლედის 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 შვიდმარცვლედები, და გალაკტიონის 14-მარცვლედები, რომელთაც თვალსაჩინოებისათვის დატეხილად ვი-

მოწმებთ:

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

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

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

ცნობა მიმილო და გული,
ხედვით შემზღუდა 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 დამტკობი,
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 „ადმოსავლური“, „პროტო-სიმბოლისტური“ ტრადიციია გაგრძელებული. ამითაც აიხსნება მის ლირიკაში ორტაეპედებისა და 11-მარცლედთა 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?!

(„ლაჟვარდ 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 მაჭამურ 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 აგრეთვე 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 მუხამბაზური ხმა ისმის, არის „ერთადერთი შემთხვევა, ერთადერთი გამონაკლისი გ.ტაბიძის პოეზიაში, როდესაც მან, წინააღმდეგ თავისი ბუნებისა, აზრთა წყობის, გემოვნების, თავისი შემოქმედებითი პრინციპებისა, ხარკი მოუხადა თბილისელი კინტოს გულისამრევ, მართლაც შანთით ამოსაწვავ კულტს. ძნელი სათქმელია, რამ აიძულა გ.ტაბიძე თავისი რაფინირებული კალამი აღმოსავლური კულტურის ამ მახინჯი ზორცმეტის საზოტბოდ შეეზილწა თუნდაც ერთხელ” (16, 87). ჩვენი აზრით, ყარაჩოღელიც და მისი „დეკადენტური” ვარიანტი – კინტო ისევე საინტერესო მოვლენებია, როგორც „ციგანშინა” რუსულ კულტურაში. ქართულ ხელოვნებაში ფიროსმანმა დაინახა „პოემა კინტოს ღვინოში. ფიროსმანის კინტოების სერაიები დაუფიწყარია თავის ექსპრესიით და უცნაური პროფილებით” (გრ. რობაქიძე. „ნიკო ფიროსმანი”). ამ ტიპაჟთან არის დაკავშირებული ლადო გუდიაშვილის ძველი თბილისის დიდებული ციკლი, მათ შორის – „კინტოების ჭეიფი ქალთან ერთად”. ფიროსმანისა და გუდიაშვილის კვლად, ამ ტიპაჟის ბოქმური „ცხოვრების ფილოსოფია”, „ჭეიფი როგორც არტიტიზმი” (გრ.რობაქიძე – იქვე) კონსტრუქციულ

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

ლექსში „ყავილები 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 მრავალჯამიერი 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 ორკესტრირების სფეროში ემყარება არა მხოლოდ რუსთველურ და ბესიკისა და ალ.ჭავჭავაძის ტრადიციას და ამ უკანასკნელის ევოლუციას აკაკის ლირიკაში, ევროპული სიბოლიზმის 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 მიბმულია 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 სიმბოლისტუ-

რი სტიმულის შედეგად გალაკტიონი მიუბრუნდა ქართული პოეზიის „მუსიკალურ ფორმაციას“ 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 პროტოსტორია ჰქონდა. მაგრამ ყველაზე ადრე, ფართოდ და მრავალმხრივად გალაკტიონმა გაუხსნა გზა ბესიკისა და ალ.ჭავჭავაძის თაობის მიერ დანერგილ კენტმარცვლიან საზომებს, დახვეწილ რითმებსა და განყნებულ ფორმებს, ლექსის მუსიკალური ეფექტის ტრადიციებს როგორც ლიტერატურაში, ასევე ზეპირსიტყვიერებაში. აქვე გავიხსენოთ ანალოგიური მოვლენა ფრანგულ პოეზიაში. ჯერ კიდევ პიუგომ 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 „ვუალისა და ვიოლის შესახებ“, Voiles, „ჭარხალი“. 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 „ციტატა“, გარკვეული ლირიკული ტექსტების ერთგვარი ემბლემატური სიტყვაა. იხ. მალარმეს *Et la voi rappelant viole et clavecin*, რემბოს *Voyelles* („ხმოვნები“, ვუალი ვერლენის *Art poetique*-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 „გაურკვევლობა (obscurity) მკითხველს უნერგავს იმ განცდას, რომ ელიტისათვის განკუთვნილ სფეროს თანამონაწილეა“ (51, 150), რომ ეს ტექსტი ერთ-ერთია 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 “შუსიკა” 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 გამოხატვის რომანტიკული პრობლემა

მხოლოდ მაშინ მოგვარდა, როდესაც რომანტიკოსთა მეორე თაობამ მიზნად დაისახა სპეციალური ტექნიკის შემუშავება. სხვაობას რომანტიზმის პირველ და მეორე თაობას შორის ის ქმნის, 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, ჰორაციუსი, 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 უბრწყინვალეს ლექსში „ყვავის ბახალა“ 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 ზოგადევროპულმა 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 ეურნალის – 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 მომჭადოებელი 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, სხავადასხვა კილოს, თემებისა და მოტივების ორკესტრირებით, 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, როგორცაა: 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 მიმდინარეობი-
სათვის და სხვადასხვა სახით ლიტერეატურაშიც და ხელოვნება-
შიც გამოვლინდა. მაგრამ რაგინდ საკვირველიც არ უნდა იყოს,
გ.ტაბიძის მეთოდის არაერთი ასპექტი ხშირად ამ მიმდინარეობა-
თა სახვით ხელოვნებაში უფრო პოულობს ანალოგიას. მისი იმ
ლექსების სტრუქტურა, რომლებშიც დარღვეულია თემის განვი-
თარების რაციონალური პრინციპი, XX საუკუნის დასაწყისის ხე-
ლოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობათა პრინციპს იმეორებს. არ
ნუვოსათვის, პოსტ-იმპრესიონიზმისათვის, სურრეალიზმისათვის
ნიშანდობლივი თავისებურებანი – ნატურისაგან დისტანცირება,
ასახვის ტრადიციულ პრინციპზე უარის თქმა, რეალური ფორმე-
ბის დარღვევა, ხშირად - რეალურისა და პირობითის შეთავსება
არაა უცხო გ.ტაბიძის მეთოდისათვის. „ანგელოზს ეჭირა გრძელი
პერგამენტი” თავისი ენიგმატური სახეებით, ზმანებითა და ჩვეუ-
ლებრივი სინამდვილისაგან განდგომით ახლოსაა ოდილონ რედო-
ნის, რუსოსა და გვიანდელი სურრეალისტების ესთეტიკასთან.
სურრეალისტი მხატვრების პოეტური ვარიანტია ეს სტრიქონები:
„ღამე კი კუბო სავსეა იით/ და წაქცეული სვეტები დგება...”.
ანდა დავუკვირდეთ ასეთ ამ იკონოგრაფიას: „და კიბეებზე, ვით
ვინიეტკა,/ დაფენილია დაფნის ფოთოლი” („თბილისი”). აქ არ
შეიძლება არ გავიხსენოთ არ ნუვოს ნიშან-თვისება – კომპოზი-
ციაში ყვავილების ჩართვა, გალამაზებისაკენ მისწრაფება. თვით
„ვინიეტკა” (viniette) არ ნუვოს ერთ-ერთი ჟანრია. ახლოს არის
პოსტ-იმპრესიონიზმის ფერწერასთან მკაცრად მოწესრიგებული
შემდეგი სურათი: „სილაზე იყო გზა პირდაპირი/ სილაში უხმოდ
ჩაწოლილ ნავთან” („ცხრაას თვრამეტი”).

მისი ლირიკა ამჟღავნებს ფორმათა და მოტივთა იშვიათ ანა-
ლოგიას XIX საუკუნის დამლევისა და XX საუკუნის სახვითი ხე-
ლოვნების არაერთ დინებასთან. არასოდეს მანამდე ქართულ პოე-
ზიას არ მიუღია ამდენი სტიმული ხელოვნების ფორმების, ფერე-
ბისა და ხაზებისგან, არასოდეს მანამდე არც ერთ ქართველ პო-
ეტს არ მოუმარჯვებია ეგზომ მრავალგვარი პოეტური ტექნიკა
სპეციფიკური ფერწერული ამოცანებისათვის.



ოტტო ეკმანი. ვინიეტი. ჟურნალი Pan (1896)

გ.ტაბიძის ლექსების შინაარსს, ინფორმაციულობას, ფერთა პალიტრას, საგანთა პლასტიკას, ფუნქციონირებას 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 მჭიდრო კავშირი ფერწერასთან თავისებურად მჟღავნდება 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: „მზეთოვოს, მზეთოვოს 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 სინონიმია 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 ელავდა ცივად თვალები – ცეცხლის ორი აბედი“.

დავაკვირდეთ ფერწერასთან ფორმათა და მოტივთა ანალოგიის თვალსაზრისით ამ სტროფს: „გუგუნებს ალი მხიარულ ბუხრის, / მაფიქრებს ალი და ვწვავ წერილებს, / კიდევ ედება გედები მწუხრის / გედებს ცეცხლისკენ გადაღერილებს“ („დგება შემოდგომა“). აქ ეფექტსა და აფექტს დიდად უწყობს ხელს არა მხოლოდ „მუსიკა“, არამედ სიმბოლური და ფსიქოლოგიური მუხტიც, 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 დამუშავებს გვიანდელმა კლასიციზტებმა, რომანტიკოსებმა, სიმბოლისტებმა, იმპრესიონისტებმა და არ ნუვოს წარმომადგენლებმა. პოეზიაში ამგვარი ჟანრი 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), ხეივანი („სდგას ხეივანი სასახლის წინ“, „ლამეა. მთვარე. ხეივანი“, „მდინარის პირას ხეივანი...“), ძველი სასახლეები და კოშკები, ციხის ნანგრევები, „უმანკო ჩასახვის სავანე“, „დავიწყებული ქიშკრის კარბაზე/ ხავსი, ყურები და წვიმის წვეთი“, სასაფლაონი, სანთლები და ფარდების შრიალი, ჩაბნელებული დარბაზები და ძველი ფოლიანტები, აზრდილები და ყორნის ჩხავილი („ფარდების შრიალი“, „დომინო“, „ყორანი“, „ედგარი მესამედ“). შეუმჩნეველი არ დარჩენია არც ბესიკის „სევდის ბაღი“:

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 ფორმათა პრინციპებთან, არ ეწინააღმდეგება „მუსიკასთან“ სპეციფიკურა ფერწერული ამოცანების შეთავსებას. პირიქით, იზრდება ფერისა და ფორმის მნიშვნელობა. ბოდლერის „რეალიზმს“ ან ვერლენის იმპრესიონიზმს რომ თავი დავანებოთ, „ანრი რენიემ, ჰერედიან და ვიელე-გრიფენმა გზა გაუხსნეს პარნასული სკოლისა და სიმბოლიზმის სხვადასხვა ნაირსახეობათა სინთეზირებას“ (4, 120) ანალოგიური ნიშნით განვითარდა გენეტიკურად სიმბოლიზმთან დაკავშირებული პოეზიის ევოლუცია სხვა ქვეყნებშიც.

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

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

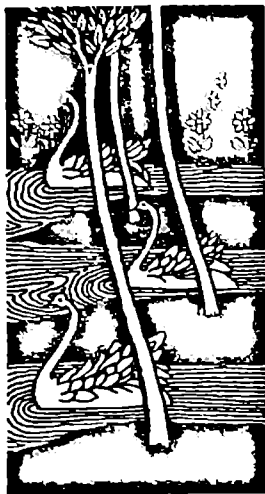
ლექსში „რომელი საათია?“ სტროფების რეფრენი – „რომელი საათია?“, იშვიათი საზომები, ყველა ლუწი რითმის ერთგვაროვნება და ხმოვანზე დაბოლოება მისი „მუსიკის“ რთულ ორგანიზაციაზე მეტყველებს. ამასთანავე აქ არის თავისებური ფერწერაც ღამეული ქალაქისა, რომელიც ზოგი ნიშნით ახლოსაა ლაფორგის ლექსში პროვინციული ქალაქის 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 სავსე მთვარე, ავლა-დიდებასავით 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 ჭიშკრები), იაკობ ნიკოლაძისა და გულიაშვილის შემოქმედებაში, ოტო შმერ-



ლინგისა და მიხეილ ჭიაურელის გრაფიკაში, ჟურნალ-გაზეთებისა და წიგნების გაფორმებაში, ახალი შრიფტების მოხაზულობაში და სხვ. მოდერნის ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი პრინციპია კონდენსირებული გრიგოლ რობაქიძის მიერ 1910 წელს წაკითხულ ლექციაში „სილამაზის რელიგია“ (Новая пещь, 1910 31 მარტი). ამ „სილამაზის რელიგიას“ თან მოჰყვა „დეკადენტებისა“ და „სიმბოლისტების“ კულტი, მეტადრე – უაილდის, რომლისადმი მიძღვნილ იმპრესიონისტულ ესეეში (1915) გიორგი ლეონიძე წერდა: „ის სილამაზის მოციქული იყო“. თვითონაც ამ იდეალს ისახავდა მიზნად: „და მეც ვე-

ძებ სილამაზეს“ (ლექსი „უაღდი“). 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, ცვეკვები, ფარშავანგები და გედები, და ა.შ.

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

ბას, ხან როკოკოს ხანის ნატიფ სამყაროს გვახსენებს. ამ დინამი-
ურობისა და დახვეწილობის გამო მისი ესთეტიკისათვის უაღრე-
სად 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
ქარბუჭივით ატყდა ტყეები,
გლედირიები, ზამბახები, ორხიდები.
გადარეული ორნამენტით
მოირთო ბინა.

აქვე გავიხსენოთ ერთი ადგილი ახალგაზრდა გალაკტიონის
წერილიდან: „განვაგრძობდი დიდი ხნის წინათ დაწყებული წიგ-
ნის „ქართული ორნამენტის“ წერას. საქმე იმაშია, რომ ყრმობი-
დან მიტაცებდა ქართული ორნამენტის საიდუმლოება“, და ლექ-
სების სათაურები – „ორნამენტი“, „ქართული ორნამენტი“, „ოქ-
როს თასი ორნამენტებით“.

არ ნუვოს თავისებურებაა ორნამენტულობა კუთხეებისა და
მკვეთრი ტეხილების გარეშე, ხაზების სილბილე და ტალღოვანება,
გადაზნექილი და მოძრავი პლასტიკა, რაც მრავალგვარ გამოვლენ-
ას პოულობს გალაკტიონის ლექსებში:

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

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

აქ არის არა ორნამენტის განთავსება საგანზე, არამედ საგნი-
 გარდაქმნა ორნამენტულ ფორმად. ეს პარალელს პოულობს არ
 ნუვოს სახვით ხელოვნებაში, რომლისთვისაც დამახასიათებელია
 პლასტიკის აქტიურობა, გეომეტრიული ხაზების წაშლა და მოძ-
 რაობისადმი განსაკუთრებული ყურადღება. ქალის გადაზნეჭილი
 წელის, „გადაგდებული“ ყლის ესთეტიკა იმეორებს საუკუნეთა

მიწნის 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 ქა-
რით შერხეულ მდგომარეობაში. ასეთივე პლასტიკური მოტივია
მალარმესთან: „შენი თმა არის თბილი მდინარე“ („ზაფხულის
სევდა“), „სქელი ქერა თმა სურვილების შორეული დასავლეთისა-
კენ იშლება“ („თმები“). იგივე დინამიკური პლასტიკაა გალაკტი-
ონთან. ამ სპეციფიკის გამოვლინებას პოეტის იკონოგრაფიაში
ეხება დემნა შენგელაია: იაკობ ნიკოლაძემ „სალომეს ნებით დაწვა
მარმარილო. მან ააშხულია ქვაში თმაგაწეწილი ქარი“. აქ ნაგუ-
ლისხმევია, რომ გალაკტიონის „თმაგაწეწილი ქარი“ როდენის
„სალომეს“ და იაკობ ნიკოლაძის „ქარი“-ს პლასტიკურ კანონს
მიჰყვება: „თმებს მიწეწდა ქარის გაბორბლება“ („მეოცნებე აფრე-
ბით“), „ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული“, „ტალღე-
ბი, თმებმა რომ დაფანტა“ („ავტოპორტრეტი“), „და თმების ქა-
რით გამოქროლება“ („თოვლი“), „და შლიდა ბაირაღებს თმაგაწე-
წილი 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). ამასთა-
ნავე ამ სტრუქტურაში იგრძნობა ბოდლერის ლექსის „თმები“-ს
ნიუანსები. ბოდლერის აღტაცებით ამბობს: „ო, კულულები!.. ექ-
სტაზი!.. სიყვარულით გარინდებული აზიის და მცხუნვარე აფრი-
კის 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. გავისენოთ აგრეთვე გ.ტაბიძის „ყავილებისადმი არაჩვეულებრივი სიყვარულის გრძნობა“ (20, 474).

„ბოროტების ყვაილების“ ავტორი არ ერიდებოდა ყვაილებს: „მისი ძუძუები – ჩემი ვაზის მტევნები“. რემზო დასცინოდა ყვაილებით გატაცებას; მალარმე – პირიქით: „ველური გლადიოლუსი გედის ნატიფი ყლით და გარდასულ სულთა დაფნა ღვთაებრივი.

ქალის სხეულის მსგავსი ჰიაციინტი, მირტი ელვარე შუქზე და სასტიკი ვარდი ჰეროდიადას ნათელ ბაღში“. მეტერლინკს სურდა ყვაილებისათვის სიმბოლური ნიშნადობა მიენიჭებინა: „ირგვლივ ყვაილების სიმბოლოებია: ღუმფარები ზანტი მოლხენის, შეყვარებული პალმების ფარული ხიბლი, ლიანების ოცნება, ხავსის სიცივე“. მორეასს განსაკუთრებით უყვარდა ყვითელი და შირაზის ვარდები. ჰიუსმანსის ღეზესენტის ოთახს „წიგნები და იშვიათი ყვაილები“ ამშვენებენ. რემი დე გურმონის ერთ-ერთ წიგნს „ყავილები“ ჰქვია; მის ლექსში „ვარდის ლოცვა“ გვხვდება „ღუმძილის ყვაილი“. თავისი მეორე კრებულის „ყვაილოვანი“ სათაურით (რომელშიც თავის ქალას მოტივი ყვაილთა სიმბოლიზაციას ემსახურება), ფლორის მოტივებით გალაკტიონი თავის ლირიკულ ყვაილთა ესთეტიკის დიდ სტილურ მეტატექსტში რთავს. ვრცელი მეტატექსტის ნაწილია „და უაილდის ყვაილივით დაეცი გზაზე“. ყვაილები „მსოფლმხედველობრივი“ ტრიალის ნაწილიცაა: „მუსიკა, ღვინო და ყვაილები“ („საახალწლო ეფემერა“).

გალაკტიონის ფლორა პოლიგენეზისურია. ვაჟა ფშაველა: 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“ ყვაილების კულტი შეიქმნა: ორქიდეები, ირისები, ლოტოსები (გრ. რობაქიძის

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

პარალელური მოვლენებია: ყვავილოვანი მეტაფორები „უაილდის ყვავილი“ („მგლოვიარე სერაფიმები“), სიმბოლური თუ ალეგორიული „სილაში ვარდი“ და „თოვლმა სილას მიანება / ნოვალისის ყვავილი“ („აღარ არის მენესტრელი“), „სულში ვატარებ ყვავილს / საესეს მისტიურ შხამით“ („მე უშიშარი ლომი“), მაიოლის „ფლორა“ და არ ნუვოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დინების — სიმბოლისტური ფერწერის ტიპური წარმომადგენლების — ოდილონ რედონის „ქაობის ყვავილები“ და გუსტავ მოროს „მისტიკური ყვავილი“.

სილამაზის განადგურების პოეტური დრამაში — „ატმის ყვავილები“ არ ნუვოს ფერწერის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებია ვარდისფერი ღილები, ყვავილების და პეპლების მოტივი, ქალის გარეგნობისა და მცენარეულ ფორმათა ურთიერთდაკავშირება: „ატმის ხე იდგა თაიგულივით“, „ატმის ხე იდგა, ვით ნაზი ქალი, ვით დედოფალი უცხო მხარეში“.

აპრიორულად ლამაზი ანგელოსები, მათ შორის სერაფიმები, რომლებიც უცხოა იმპრესიონიზმისათვის, გალაკტიონის ლირიკაში მოდიან არა ფრესკებიდან, არამედ ისეთი კონტექსტიდან, როგორცაა მალარმეს სონეტი „გედი“, რემბოს „შავი ანგელოსები“, მომღერალი თეთრი გედი რუსული სახვითი ხელოვნების ჟურნალის — „მირ ისკუსტვა“-ს ყდაზე, პრეაფაელიტების, მორის დენის, გუსტავ მოროს მხატვრობა, არ ნუვოს ხელოვანთა წრეში გათავისებული ბოტიჩელის ფერწერა და სხვ. აქვე გავიხსენოთ: ჰიუსმანის „პირუკუ“-ში დეზესენტის დახვეწილი ხელოვნების სასახლის ჭერი მოხატულია „ვერცხლისფერი სერაფიმებით“.

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

ცისფერ ანგელოსებსა და სერაფიმებს შორის: „და მწუხარების მალე ნიავეში მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოსები“, „ოჰ, სერაფიმის ცისფერი სული“ („ავდრის მოლოდინი“), „სერაფიმის ფრთა, სევდიანი ჩემი სანთელი“ („უნაზესი ხელნაწერი“), „ვით დაღალული სერაფიმები, ჰქროდნენ ანძები მგლოვიარები“ („ანძები“), „ანგელოსები უედემონი“ („ცხრაას თვრამეტი“), „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი / მწუხარე თვალებით მიწას დასცქეროდა“.

გედი არ ნუვოს ხანის ლიტერატურასა და ხელოვნებას ხიბლავდა პლასტიკის სიღბილით, ორნამენტული ფორმით და იმ თქმულებით, რომ „სიცოცხლეში თეთრი გედი მხოლოდ ერთხელ მღერის“ („მარიამ ანტუნეტა“); „აჰა, მოვედი გედი დაქრილი ოცნების ბალით“ („სილაჟვარდე...“), „მე, შავი გედი“ („პოეტი ბრბოში“), „დე მეც მოვკვდე სიმღერებში წყლის სევდიან გედად“.

გალაკტიონის ლექსებში არაიშვიათად გამოიყენება არ ნუვოსათვის დამახასიათებელი ისეთი იკონოგრაფიული პრინციპიც, როგორცაა საგანთა ანარეკლები სარკეში, ფანჯრის მინასა და წყლის ზედაპირზე: „წელს გადაიწვეს ხელი მინაში“ („აჰა, ბინდდება“), „სარკეებში ჩუმად თენდება“ („უნაზესი ხელნაწერი“), „სარკეთა სახეებს სანთლები მოედო“ („დრო“), „და ლანდებად თეთრ სარკეზე ჩნდება სახე-მკრთალი“ („მარიამ ანტუნეტა“), „სარკეში თეთრი თმები თოვდება“ („გადია“), „და გაფითრებულ სარკეში მცურავს / ეს გაფიქრება ვინ დამიფასოს?“ („შენი სადღეგრძელო“), „პოეტს მაისის სიზმრების ხილვით / ესარკებოდა პარიზის რკალი“ („ისევ ეფემერა“) და სხვ.

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

ლამემ მოვერცხლილ ძაფების გროვა
გადააქსოვა სარკმლის მწვანე ბროლს,
სარკეს ანათროლს 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, მიაკოვსკი 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 ზეგაელენათაგანი იყო XIX საუკუნის სიმბოლისტურ სახვით ხელოვნებაში. ეს გამოწვეული იყო უმთავრესად ბოტიჩელისეული ფორმებით და არა ამ ფორმებში ჩაქსოვილი შინაარსით” (46, 12). ბოტიჩელისებური სინაზის, დახვეწილობის, 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 სავე მხატვარის [ერუბელის? – ირ.კ.] და სეგანტინის „Ave Maria”. „ჯოვანი სეგანტინის ფერწერა არ ნუვოს გაეკუთვნება... Ave Maria-ში ღვთიშობელს ნაზი ტოტები ეხვევა...” (46, 44). სეგანტინის „იდილია”, რომელშიც აყვავებული 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 მოქრიან, 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: „დემონისას ჰგავს წარბებს / მძლავრი ნიაღვრის ფრთები,“ „წარბები – მშვილდი და თმები – ძეწნა“, „პატრონი იგი დემონთა წარბის“. წარბების გამკვეთარება ვრუბელის დემონთან ამჟღავნებს სიახლოვეს. შდრ.: „უყვარდა ვრუბელს, გენიალურ პალადინს დემონისა და ცისფერი გედის“.

მეფისტოფელის პორტრეტი, ცალი თვალით ბრმა, ხოლო მეორე თვალში – „განგება, მეტი სიმკაცრე და სიძლიერე“ პარალელს პოულობს ვრუბელის დემონთან, რომლის „თვალეები ასიმეტრიული 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“ – „მაგიდა ალაამბიკებით“) 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 პანო-ები და შპალერები. ამ ესთეტიკაში იღებს სათავეს გალაკტიონის „გობელენი“:

„დამთვრალი ბალი გაშლის გობელენს“, „რტოების ნოხი და ფარდაგები“ („პირველ თაველებს“), „ქველ სასახლეში ვეფხის ტყა-ვებით/ ფარავდა ვინმე გობელენს, მანდილს,/ შვენოდა იგი ფერ-აყვავებით /აქ სადარბაზოდ მოსულ ავთანდილს“ („ჩვენი დრო...“).

არ ნუვოს სიმბოლურ სურათებს ენათესავენ, თუმცა გან-სხვავებული გენეზისი აქვს გოთიკური რომანების ატმოსფეროს, შიშის, იღუმალებისა და დეკადანსის განწყობილებას და შავი ფე-რის ღომინანტას ლექსებში „საუბარი ედგარზე“, „ედგარი მესა-მედ“, რომელთა ძველი ფოლიანტები, ფარდების შრიალი ედგარ პოუს „ყორნიდან“, 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 „ყორნის“, „ემერთა სახლის დაცემის“, „სიკვდი-ლის ნიღბისა“ თუ „ლიგეას“ ატმოსფეროა გადმოსული ახალ თე-მატურ წრესთან დაკავშირებით ლექსში „ფარდების შრიალი. შდრ. აგრეთვე პოუს „ქალაქი წყალქვეშ“ და გალაკტიონის ამავე სახელწოდების ლექსი, რომლის ვარიანტში ვკითხულობთ: „და-ხარბდებოდა თვითონ ედგარი ამ იღუმალი გზის სანახავად“. ამას-თანავე ამგვარი ლექსების სტილისტიკა ანალოგიას პოულობს პრერაფაელიტების, გ.მოროსა და არ ნუვოს ცალკეულ წარმო-მადგენელთა 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, ქრება და კვლავ იელვებს შენი მანდილი ამ უდაბნოში“, „გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? ეს ჩემი სამშობლო მთებია“). ამასთანავე არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ზოგი ნიშნით (ხშირად ასახვის ობიექტივითაც) „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“; „იმპრესიონიზმი ლიტერატურაში, რომელიც გარკვეულწილად იგივე სიმბოლიზმია, შემდეგ ნიშან-თვისებებს გულისხმობს: განწყობილების, მუსიკის და არა საგნის პირველადობას; საგანთა იერსახის შეცვლას და მჭევრმეტყველებაზე უარის თქმას („ბოლო მოუღე რიტორიკას“); *plein air*-ის განწყობილების აღბეჭდვას („შუადღის გრძელი მკრთოლვარე შუქი“), ანუ ბუნების სათუთ განცდას; ყურადღების გამახვილებას ნიუანსებზე („მხოლოდ ნიუანსი აკავშირებს ხილვას ხილვასთან“), ანუ მინიშნებათა ხელოვნებას; კონტურების შერბილებას („ნაღვლიანი სიმღერა, რომელშიც ბუნდოვანება სიზუსტეს ხედება“), ანუ მწყობრი ლოგიკური თხრობის უგულვებელყოფას; შუქ-ჩრდილების პრინციპს („არავითარი ფერები, მხოლოდ ჩრდილები“), ანუ მეტაფორების და არა შედარებების უზენაესობას“ (40, 169). ამგვარად გააზრებული იმპრესიონიზმი გალაკტიო-

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

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

უჩინრად ჩნდება ვნებათ ქარბუქი.

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 ნიუნანსებითა 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 —

დალაღული. ორივეგან შერწყულია რომანტიკული ფერწერის მე-
თოდი, რომელიც არსებითად ემოციურობის ხარისხით განსხვავ-
დება რეალიზმისაგან. გალაკტიონს გათავისებული აქვს
იმპრესიონისტური ტექნიკის არსებითი ნიშნები — კონტურების
წაშლა, ნიუანსები, 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-
ყები: „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, როგორცაა ფართო ასოციაციები, ვიზიონერული საწყისის
გამოყენება, პათეტიკურობა და ფორსირებული ემოციურობა,
ირრაციონალურობა, სიმბოლიზაცია, მითოლოგიზება და სხვ.
აღარას 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 დენის 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

აღებული, სულიერი განწყობის ნიშნები და სიმბოლოებია”.

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 მიიჩნეეს 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 შუქ-ჩრდილების ტექნიკის წინაშე (შდრ. გალაკტიონის „ლანდი, რომლითაც უკურნებლად სწუხდა რემბრანდტი”). ეს იყო გზა სუბეტირების, 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”, „გავსცდით ხანდაკაც” და

სხვ.) ნაკლებად შეიმჩნევა იმპრესიონიზმის ტექნიკა. უანრული ლირიკის ნიმუშში „ყანები“ (რომლის თავისებური ანალოგი არის გვიანდელი ლექსი „მატარებლიდან“) სოფლის მადონების, ნახირის შინ დაბრუნების იდილიური მოტივი რომარტიკული ფერწერის (უან ბატისტ კორო და სხვ.) გამოძახილია. ამ იკონოგრაფიის არაქართული გენეზისით აიხსნება „მადონა“. ამასთანავე აქ არსად არ ჩანს პოეტის „მე“, სურათი იმპერსონალურია. ამით „ყანები“ გოტიესებური 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
გადამწყრივებულს ზღვისკენ წეროებს,
მზე ეხუჭება, 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 ტყუთა მსუბუქი 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 პოეტიკაში თვალსაჩინოა იმპრესიონისტული ტექნიკის როლი.

6. ექსპრესიონიზმი.

პოსტ-სიმბოლიზმი, რომელიც ნაკლებადაა შეზღუდული პროგრამული აკრძალვებით, არა მხოლოდ ექსტაზით ღებულობს 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 მანიფესტაციები 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 ათობოდა თავის გაყინულ 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 დევიზის – „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 მარიაამობის“.

გალაკტიონის ლირიკაში, რომელიც აპოლონურ საწყისთან

ერთად ითავსებს დიონისურ საწყისს, დიონისური ბრმა, სტიქიური ნების გამოხატვის თვალსაზრისით განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ექსპრესიონიზმის როლი. მართებულია ქართულ ლიტერატურაში ექსპრესიონიზმის გავრცელების შესახებ საუბრისას გამოთქმული ის შენიშვნა, რომ „შეუმჩნეველი დარჩა გ.ტაბიძის აპოკალიფსურ მოტივებზე გაშლილი „ლურჯა ცხენები“ და ეფემერების რკალი“ (19, 183). ექსპრესიონისტული აპოკალიფსური ცხენების მოტივი განსაკუთრებით ცხადად ჩანს ლექსში „ახალი მერნების წყება“, (რომლის ბოლო ტაეპი — „უელსის ბრუნვა იტყვის დანარჩენს“ ჰ.უელსის რომანის „ბედის ბორბლების“ გამოძახილია).

არ ნუვომ, სურრეალიზმმა, ექსპრესიონიზმმა შეისისლხორცეს და გაითავისეს არა მხოლოდ ლიტერატურაში, არამედ სიმბოლისტურ სახვით ხელოვნებაში დამკვიდრებული პრინციპი რეალურისა და პირობითის შეთავსებისა, ვიზიონერული მოტივების გამოყენებისა. ეს, ისევე როგორც ექსპრესიონიზმის მისწრაფება ვიზიონერული საწყისისადმი, თავის ანალოგიას პოულობს გალაკტიონის მრავალი ლექსის სტრუქტურასა და სტილთა კონტრაპუნქტში. გავიხსენოთ „ეფემერას“ ლურჯა ცხენები და აპოკალიფსურ მოტივზე მიმანიშნებელი სახვითი დეტალები („ელვა ელვას გაეკრა, დაელეწა ცას ღვარი“, „კოშკებს სიზმარეთისას ნისლი გადაეცალა“ („ისევე ეფემერა“).

ექსპრესიონისტული მატრიცების ანაბეჭდებია გალაკტიონის არაერთ ლექსში როგორც აპოკალიფსური მერნები, ასევე „ვულკანური“, „კოსმიური“, „ორკესტრები“ და სხვ.: „ვულკანიური ორკესტრივით უნდა ისმოდეს / გრძნობათა ჩვენთა და ოცნებათ 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 კოსმიზმს (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 სიცხისაგან სკდებაან შუაზე, / რღვევის და სიმწარის მოისმის ზათქანი“ („აღმოსავლეთი“); „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 ს.აბაშელის ლექსში „ცეცხლის გალობა“ (კრებული „რევოლუციის პოეტები“, ტ.ტაბიძისა და გ.ლეონიძის 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 ჩაქოვილია ხან საყოველთაო განწმენდის, განახლებისა და სულიერი თავისუფლების ნატვრა („ესაა მძაფრი და მშფოთვარე რევოლუცია – ადამიანურ ძლიერების აღიარება“ („გრიგალი“), ხან გააზრებულია როგორც სატანის ზეიმი: („ძველი ხელები წყდება კალიფ-

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

ქვეყანა ცეცხლმა შორს გაიწვია
და დროს დაარქვა რევოლუცია.

კოსმიზმის მოტივი გალაკტიონის ლირიკაში გაპირობებულია არა მხოლოდ ექსპრესიონიზმით, არამედ ექსპრესიონისტების მიერ „თავისიანად” მიჩნეული უიტმანიტაც. არაა შემთხვევითი, რომ „ექსპრესიონისტულ” ლექსში რთავს უიტმანის ტაეებს: „მე 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 აქტივიზმისა” (გრ. რობაქიძე) და ისტორიის ხმის გაცხადებას ისახავენ მიზნად. აქვე გავიხსენოთ ქარისა და გრიგალის ექსპრესიონისტების ლექსებში და მათი ერთ-ერთი ჟურნალის სახელწოდება: „ღერ შტურმ”; ქარის სიმბოლური დაკავშირება ისტორიული ქართველების 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 ექსპრესიონისტული პათოსი, რაც ხელს უწყობდა პათეტიკური, ექსტაზით აღსავსე ორატორული ინტონაციის მომძლავრებას, გზას უხსნიდა სოციოფიზიკური სინამდვილისადმი დისტანციის შემცირებას.

მუნკის სასოწარკვეთილი „ფირილი“-დან დაწყებული ფირილის, კივილის ინტონაცია, ბაროკალური დინამიკა და ემოციურ გადაზრდა ექსტაზში ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი არსებითი ნიშან-თვისებად იქცა. გოერინგის პიესის რემარკა — „პიესა იწყება ფირილით” „შესაძლებელია ეპიგრაფად წარემძღვაროს ექსპრესიონიზმისადმი მიძღვნილ ნებისმიერ გამოკვლევას. ექსპრესიონისტული ფირილი ხან ტკივილის, ხან სიხარულის გამოხატულებაა, 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 ჰკივის ქუჩა“, „ამ კვილისთვის ირევიან“, „პლაკატების კვილი“. ამგვარ ლექსებში ხშირად ისმის ყირილისა და ძახილის ხმა: „წყველა ამ საგნებს“ („იგი ომია“) და „თმაგაწეწილი ორატორის მძაფრი ძახილი“, „ჯერ არნახული, ჯერ ართქმული, ჯერ არსმენილი ხმით გუგუნებენ მოედნები“ („ქარი ამწევი ფარდის“), „გრგვინავდა, როგორც ესეკსი თვითონ ლიდერი“, „გვსურს 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 ომოა“), „დეპეშა! დეპეშა! დეპეშა! რევოლუცია! რევოლუცია!“ („ჯონ რიდი“), „ომი ომს!“, „სიკვდილი მასის უნდობარ მტერს — უკულტურობას!“, „ისმის ლოზუნგი: ომი ომს!“ („ადმოსავლეთი“).

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 „ჯერ ისევ გუშინ“, რომელიც ასევე სიმბოლიზმის ემბაზში განბანული და ექსპრესიონიზმთან ახლოს მისული ბრიუსოვის ლექსის „ამხ. ინტელიგენტებს“ შემოკლებული და თავისუფალი ვარიაცი-აა (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“ ენარი ბოდლერმა შექმნა. ქართულ ლირიკაში ქალაქის თემა XIX საუკუნის დამლევს ჩაისახა და რამოდენიმე მიმართულებით განვითარდა. ქართულ ურბანისტული პოეზიის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშთაგანია კ.გამსახურდის „XX საუკუნე“ და „დიდ ქალაქში“.

გალაკტიონის 1914 წლის კრებულში ქალაქი ეპიზოდურად თუ გაივლევს („ხანდახან მშფოთვარ ქალაქის ხმაში, / გრგვინვაქუხილში, კენესა-წუხილში, / ფრთხილად მოისმის ბულბულის სტვენა“). გ.ტაბიძის შემოქმედების მეორე პერიოდში ქალაქის თემა გარკვეულ ადგილს იმკვიდრებს: „რამოდენიმე დღე პეტროგრადში“, „შიში“, „თბილისი“, „ჯონ რიდი“, „ქუჩაზე“, „ბავშვი გაზეთებში“, „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 დანტეტი“ – 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 „ეპოვე ტაძრისა“ და ედგარ პოუს „მეცნიერების“ თემატური წრის ლექსს „თუ ბრძოლა არ არის“:

თუ ბრძოლა არ არის. ამაოებით
მათ ენატრებათ ისევე ძველი
ფანტასტიური საღამოები.
„ვიგონებ, ველი“.
მრავალ სახეზე არის ობლობა,
მრავალს აშფოთებს რალაც მონობა:
როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა?
ვით ავიტანოთ უმადონობა?
გაჰქრა ზმანება, გაჰქრა ფერია,
ნუთუ ბოდლერიც 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 საესეა

ეკვებით. 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 ეს თეთიკუთხედიანი 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 კონვულსია“ (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 სრულქტურას 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 მოტრევები, რემბოში – ალოგიკური მეტაფორები, ვერჰარნში – ურბანიზმი და თავისუფალი ლექსი, უიტმანში – კოსმიზმი და პროზაიზმები, დემოკრატიზმი და სახელების „კატალოგები“ (37, 73) და ასე შეიქმნა 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 უზნდება 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 (მკაფიო 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 ექსტები.

ცისკენ აღაპყრობს ხელებს,
კაცთ კი არ გასცემს პასუხს.

ბოდლერი რემბრანდტის შესახებ წერდა: „ერთადერთი მხატვარი იყო, რომელმაც ქეშმარიტი დრამა შექმნა, უშუალო დრამა დრამა, ღრმა მელანქოლიით აღსავსე შემადრწუნებელი დრამა, რომელიც ვლინდება არა მხოლოდ ფერებით, არამედ ექსტებით“. ბოდლერის ლირიკაში დიდი ფუნქცია აქვს მიმეტრიკურ-ექსტიკულაციური საშუალებებს, პოზებსა და ექსტებს.

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

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

ბოდლერის, რემბრანდტისა თუ ვან დეიკის მსგავსად, გალაკტიონი არაერთგზის მიმართავს ექსტების, პოზების, მოძრაობის

ამეტყულებას სულიერი მდგომარეობისა თუ მსოფლგანცდის ემ-
ბლემატურ ნიშნად:

სულ ერთი არის ქალით ან ღვინით
ან ყვავილებით, გაქრნენ ვნებები,
შუბლზე გადვისვამ ხელებს კანკალით,
რომ განიფანტონ მოგონებები.
(„ღგება 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 კინესიკა ლი-
რიკულ გმირს წარმოგიდგენს 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 დაეჭობა / მოსაუბრის ხელს” („წარსულის ჩრდი-
ლები“).

დენდის რაფინირებული და აფორიაქებული სულიერი და
ფიზიკური სამყაროს განცდასა და დანახვას ემსახურება ხელთათ-
მანიანი (ხელთათმანი – დენდის 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 თვითეული
ძარღვი ხელების.. შავი ხალი მაღალი ყლის.
(„აუზისაგან“).

ლირიკული სუბიექტის დრამატულ მღელვარებას სიმძაფრებს ანიჭებს ეს პლასტიკური პოზა: „ვიყო ამ ღრიანცელში მარად ხელაღმართული“ („ეფემერა“), „ცისკენ აღაპყრობს მზერას, / კაცთ კი არ გასცემს პასუხს“. მიმიკურ-ჟესტიკულაციური პლასტიკის სემანტიკური დამუხტვა თავისებურ პარალელს პოულობს მანდელშტამის ავტობორტრეტში: В ПОДНЯТИИ ГОЛОВЫ КРЫЛАТОЙ — НАМЕК”.

ჟესტებისადმი და ფიგურათა მიმოხერისადმი 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 იქმნება ესთეტიკური აფექტი, განცდის გამძაფრება, ფერწერული ხატისა და ემოციის ურთიერთდაკავშირება. ამ ნიშან-თვისებითაც გალაკტიონი ენათესავენება არა „სტატიკურ“ რენესანსულ სახვით ხელოვნებას, არამედ ბაროკოს ხელოვნების მისწრაფებას აფექტისადმი, რომელსაც უყვარს აღმატებული ხარისხი, ემოციის გამძაფრება, „ფიგურების თამამი მიმოხვრა და რაკურსები, დრამატული ჟესტიკულაცია, ზეაღმართული ხელები, ცისკენ მიპყრობილი მზერა, ანუ ყოველივე ის, რაც მნახველს გრძნობათა მორევში ითრევს“ (75, 49).

8. ფუტურისმი.

გალაკტიონის აზრი ფუტურისმისა 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 ქრელი

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

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

ლექსში „ჭარხალი“ ფუტურისზმითაც 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 ევფონიის გამოძახილი: „ცაბორიო“ („ცირა“) – „ბურულო ცაო“; „ფაფარი, ფელტამი“ – „ჟვერი, ფელტამი“; „სცურავედა სურა“ – „ცირა ციბას“; „ბობრი ბელავედა“ – „ვაილით გადაფრინდი“; „დოი-დოი“ – „ეი! დო“. იხ. აგრეთვე „ფუტურისზმები“ „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):

იგრძება ბაწარი –
ვიწრო ტოტი ქარისა,
ქვევით ისმის საზარი
გრგვინვა ნიაგარისა.
დაივიწყე 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-შორეულ
ზღვაში გადაეშვები.
(„ბაწარზე“, 1927).

შესაძლოა ფუტურიზმი, დადა, ხლებნიკოვისა და ქართველი ფუტურისტების ლექსები და თეორიული მსჯელობები მხატვრულ შემოქმედებაში მიზანდასახულ ინტანტილიზმზე, 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:
წყველისგან განთავისუფლება.

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

აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის
მსუბუქი ტალღები და ლურჯა ცხენები!
შენ მხოლოდ მარადი სიმადლე გიშველის,
როს შუქად მშობლიურ ცას შეეშენები.
სარკეთა სახეებს სანთლები მოედო
და შევნის 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 ქარს, რალაც მიაქვს ქორს“), კალამბურული რითმები („სტვენს — ტვენს“), გარე თუ 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 გაურბის შეხებას სინამდვილესთან. ჰერმეტიული მშვენიერების სამყაროა შექმნილი ლექსებში „ვუალისა და ვიოლის შესახებ“, „Voiles“.

ამათგან პირველი ლექსი ენობრივი ქსოვილის უკიდურესი ავტონომიურობითა და პოეტური ტექნიკის უზენაესობით გ.ტაბიძის 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 და მსუბუქ პოეზიას შორის:

ცამდე ალბათ ბევრჯერ აღის
შადრევნების ვედრება,
დამტვრეული სიფერადის
სულით შემოთეთრება.
ობოლ ღობას, ვარდთა კონებს,
დროთა ფუჰად 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 ფუჰად სიოხრე“ = ამაოება. ასეთ კონტექსტში „ობოლი ღობა“ ასევე რაღაც ტექსტისა თუ ტექსტების მეტონიმიურ ერთეულად აღიქმება. პირველ სტროფში „ახალი პოეზიის“ ენით აღძრული მოტივები მეორე სტროფში უფრო ტრადიციული პოეზიის ენითაა გადმოცემული. ინფორმაციულია ლექსის სათაურიც. გენეტიური მეტაფორის უცნაურობა ლექსის ჟანრისა თუ პოეტიკის მეტონიმიური ერთეულია. გარდა ამისა, შადრევნების, ანუ კულტურული არტფაქტის გამოკჩნება ისეთივე მარკირებული, გარკვეული მხატვრული სისტემის ნიშანია, როგორც „ქიმერები“ ან „ეფემერა“. სათაური გვკარნახობს, რომ ეს ლექსი ახალი პოეზიის მოტივთა ვარიაციაა.

ცალკე უნდა შევჩერდეთ ისეთ ლექსებზე, რომლებსაც პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ „მსუბუქი პოეზია“, რამდენადაც მგარძნობელობისა და ჰარმონიულობის კულტით, მშვიდი კილო-

თი ზოგჯერ ფრანგული როკოკოსა თუ „მსუბუქ პოეზიას“ გვახსენებენ: 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 კენესის 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 განრიღებულ სამყაროში:

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

ლექსი „პირველ თაველებს“ (1920, ადრინდელი სათაური –

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

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

არც რაიმე „სერიოზული“ თემაა აღძრული, არც ეპოქის ხმაური 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
ელემი 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 პეიზაჟური ლირიკის, მაისის სილამაზის ხოტბის ნაცნობი სტილით იწყება და გვიქმნის იმ განცდას, რომ აღწერილი ბუნების ხელი ედემივით ღამაზია. მეორე სტროფში თავს იჩენს გაუცნაურების ტექნიკა. „შიშველი ევა“ ბიბლიური ევაა თუ ღამაზი ქალის ჩა-

ნაცვლების მეტაფორა? „დღენი რონების“ (შდრ. „ევრის და პარიზის“ ლექსში „წარწერა წიგნზე მანონ ლესკო“) არაქართულ კონტექსტზე მიგვანიშნებს და ამდენად მეორე სტროფი შეგვიძლია გავიაზროთ ედემში შიშველ ევასადმი მიძღვნილი ევროპული ფერწერისა და ლიტერატურის ძეგლების ერთგვარ გამოძახილადაც. ამგვარ კატეგორიულ დასკვნას ეწინააღმდეგება პირველი სტროფის მკვეთრად გამოხატული ქართული კოდი, მათ შორის „სადღეგრძელოები“ და ქართული ბუნების ლირიკის მატრიცები – „მაისი ჰყვავის, ხარობს ხეხილი“, „შწვანე მღელღობი“. ერთი და იგივე გარემოს ორგვარად გააზრების შესაძლებლობა, „ქართული“ (სადა) და „ფრანგული“ (რთული) სტილური კოდების კონტრასტული შეთავსება გაწონასწორებულია ორივე სტროფის ერთგვაროვანი ფონეტიკური პარალელიზმით. ყოველივე ეს ქმნის ორი განსხვავებული პოეტური სინამდვილის – პირველ სტროფში წარმოსახული ედემისა და ლიტერატურისა და ხელოვნების ძეგლებში უკვდავყოფილი ედემის იგივეობის განცდას.

როკოკოს ფერწერასა და პოეზიაში ხშირად არის შეთავსებული 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 გალანტური 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?

ფავნის მოტივი ერთგვარი სიგნალია გარკვეული მხატვრული და ლიტერატურული ტექსტების მისამართით.

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

ვარდებში ღელავდნენ ლამაზი ქალები,
მათ უყვართ ჩურჩული და მიეთ-მოეთი.
ამბობდნენ: ამურებს ვერ დაემალეები,
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 – პრევოს „მანონ ლესკო“ მოტივებს (გვიანდელ ლირიკაში – „წარწერა წიგნზე „მანონ ლესკო“). აღსანიშნავია ისიც, რომ მის ლექსებში ნახსენებ მხატვართა შორის არის როკოკოს ხანის ფერმწერი – ფრაგონარი („ვენერა სარკესთან ეგონა ფრაგონარს...“). როკოკოს სტილური შრე და როკოკოს ეპიკური ტიპის ლექსები ცხადყოფენ რაოდენ მრავალსტილოვანია გ.ტაბიძის მეორე პერიოდის ლირიკა.

10. გაუცნაურების ტექნიკა

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 სუბესტირება.

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 შედარდება. 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 – ურთიერთმიმართებისას, რომ მკითხველის ფანტაზიას ფართო ასპარეზი ეძლევა.

მალარმეს შემდეგ პოეტური ენისათვის დამახასიათებელი ევოლუცია გართულების მიმართულებით, არ ნუვო, (მეტადრე 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 ადეკვატია:

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

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

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

11. „სურრეალიზმი“

გ.ტაბიძის ლირიკაში არის ერთი წყბა ისეთი რთული სტილის ლექსებისა (მათ ზშირად „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 ზედება 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 ქართული 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 ემბლე-
მატური ხასიათის სურათი, რომელზეც გამოსახულია ბაყაყი გი-
ტარით, გაშლილი წიგნის წინ – სამი თავგი.

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

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

სურრეალისტური იკონოგრაფიაა ამ ტაეპებში: „გამოჭრილი
აქვთ ყლები მინდვრებს, როგორც დაღუპულ ადამიანებს“. რეა-
ლურისასა და წარმოსახულის შეთავსება ლექსში „ახალი მოსახ-
ლეობა“ ჩვეულებრივ სინამდვილეს უცნაურ სამყაროდ აქცევს:

ვიდაცა მახინჯი მხიარულ სიცილით
შემოგვხვდა. დაგვიწყო, დაგვიწყო პატიჟი!
ვინ იყო? საიდან? ჩვენ ის ვერ ვიცანით
და ყველა შეგყვით შავი დღის ბაღეში.
დავბრუნდით ბინაში და დაგვხვდა ცხედარი.

ანალოგიური ხასიათისაა იკონოგრაფია ლექსში „მიცვალებუ-
ლის ხსოვნა“:

გგონია: ბინდი ვარსკვლავთაგან გემუდარება

და შეშინება უმოწყალო სიმთვრალეს ბადებს.
სახლის კარებთან უმოძრაოდ მდგომარე ლანდებს
იცავს სიბნელე, შეეჭვება და მღუმარება.
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 ბრქვალებით
ჰაერში ნაზი ხელები ქალის –
სიმები სწეწენ შეუწყალებლად
ამ გაგიჟებას, ვედრებას, ხალისს

სურრეალისტური სურათია წარმოსახული ლექსში „ორად გაიპო წითელი კლდე“, რომლის თავისებურება ისაა, რომ ამ ფანტასტიკურ სანახაობას ინტერტექსტუალური ურთიერთობა აქვს იმ დროის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში გავრცელებული ზღაპრული რაშის, აპოკალიფსური ცხენის და სხვა ანიმალისტური მოტივების სიმბოლიკასთან (ბრიუსოვის „ჩალისფერი ცხენი“, ესენინის „წითელი ცხენი“, პეტროვ-ვოდკინის „წითელი ცხენის ბანაობა“, პაოლო იაშვილის „წითელი ხარი“). ინტერტექსტუალურად არის გამოყენებული და უარყოფითი ნიშნით არის აღბეჭდილი აგრეთვე წითელი 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 ზღაპრებიდან, 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 სიხსა ქვასა“ (3, 9). ამ ლექსში არის აგრეთვე მინიშნება ეგვიპტის ტყეობიდან ისრაელიანთა გამოსვლისას მეწამული ზღვის შუაზე გაპობის ბიბლიურ მოტივზე (ხალხური შელოცვაც აქედან უნდა მომდინარეობდეს). შდრ. შესაბამისად „გამოსვლისა“ და გალაკტიონის ლექსის ეს ადგილები: „კვერთხი აღმართე და ზღვას დააღირე. შუაზე გაიპობა იგი... დააღირა ხელი ზღვას მოსემ... და გაიპო წყალი“ — „შუა გააპო წითელი ზღვა, ჩაპყო მის გულში სისხლიანი ხის ყვარჯენი“. ამასთანავე გალაკტიონთან ზღვის გაპობა არა გამოხსნას, არამედ უბედურებას უკავშირდება: „ციდან წვეთწვეთად მოდიოდა ცეცხლები მწველი/ და მძლავრდებოდა დედამიწის ომი საზარი“. ჩვენს წინაშეა ისეთი ტიპის ლექსი, რომელთა „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 არხევდა 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 გამოძახილს. 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

ესბა ღვარი და თქეში,
აწ პროპელერი მიჰქრის
და ღუმელია ტყეში.
ამოზიდულო დილა,
მკრთალო ღლიურო მთვარე!?
ლურჯად ეღვარებს სილა,
გაყინულია მხარე...

ამ რეალურ გარემოში თანდათან შემოდის პირობითობა.
„ცელი“ სიკვდილის ალეგორიული გამოსახულებაა. თოვლიან მხარეში „შობის ხეებს“ (ნაძვები?) 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 ტრიპოლისშია, 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, აღქაჯის სინონიმი. 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 ჰკიდია:

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

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 უგძენია 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 სჩქვს 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 მალარმეს ნათქვამს პარნასელებზე – საიდუმლოება

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

გალაკტიონის სტილური მრავალგვარობის შესაბამისად, მრავალ ლირიკულ ქმნილებაში ოდნავადაც არ იჩენს თავს საიდუმლოების ესთეტიკა, ყოველ შემთხვევაში იმგვარი, როგორცაა, ვთქვათ, „საიდან ისმის ჩუმი გალობა და უღონობა სუნთქვის შემწყდარის?“ ან – „აქ მკვდრები დაქრიან ზღაპრული რაშებით“ („დომინო“) ან „კოშკებს სიზმარეთისას ნისლი გადაეცალა / და იქ მიექანება 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 აკროპოლის აღრევა. მაქს კლინგერის სურათში „ქრისტე ოლიმპზე“ (1897) წარმათული ღმერთებით გარშემორტყმული მაცხოვარი ზევსის ტახტზე ჰზის. გ.ტაბიძის ლექსში „ყველგან უჩინრად ტირის ცერერა“-ს არა აქვს მოტივაცია მითოლოგიაში. არც „მზეო თიბათვისა, ყოფნა უმზეო! / 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 „მელანქოლიის შავი მზე“. (სხვათა შორის, გალაკტიონთან უფრო ხშირია მზე და მზის სიმბოლიკა, ზოგჯერ მითოლოგიურად მიზანდასახული, ვიდრე რომანტიკული მთვარე; „მთაწმინდის მთვარე“ ბარათაშვილის ლირიკის ინერციით).

გალაკტიონის ლექსებში მითოლოგიური თემები, გმირები თუ

სიუჟეტები ნაკლებად გამოიყენება. მისთვის უფრო ორგანულია მითის სტრუქტურული პრინციპები — ალოგიზმი და პირობითობა, ნიშანთა აბსტრაქტულობა, სინამდვილის ისეთი მოდელირება, რომელიც ზეისტორიულ, პანქრონულ ხასიათს იძენს, კერძოდ, იუნგისებური „კოლექტიური ქვეცნობიერი“ და ისეთი არქეტიპები როგორცაა, ვთქვათ, წლის დროთა ციკლები. მითი მის ლირიკაში ვლინდება არა იმდენად შინაარსის, რამდენადაც ყოფიერების 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 ეჭვმდებარება 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 მუდავდება და რომელიც არასოდეს არ უნდა გამუდავდეს. პოეტები იმ დროისა, რომელსაც სიმბოლიზმს ვუკავშირებთ, არა მხოლოდ მითის მრავალნიშნადობისაკენ, არამედ ამასთანავე ისეთი მრავალნიშნადობისაკენ მიისწრაფოდნენ, რომ ეს მითები ლამის მრავალნიშნადობის სიმბოლოებად მივიჩნოთ“ (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 „გრავინვა-გრიალით“ რღვევისა და დაცემის სურათები სინამდვილის სიმბოლური გარდასახვის, ლიტერატურისა და ხელოვნების დიდ თემებთან და მოტივებთან ასოციაციების გაბმი-

სა და სემანტიკური კავშირების დამყარების საშუალებანია. ხშირად ისინი წარმოადგენენ იმ სახეებს, რომლითაც ხდება სინამდვილეზე surreality-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 მგზავრობა სულის უღრმესი შრეების, ქვეცნობიერის წვდომის საშუალებაა. ჯოჯოხეთში ჩასვლა საკუთარ „მე“-ში გაქცევაა, თვითანალიზია, უკიდურესი ინტროვერსიაა, ანუ „კომპლექსების გამო გარე რეალობისაგან განრიდების საშუალება“ (42, 178). ერთ-ერთი ინტერპრეტაცია ამ „კომპლექსისა“ შესაძლოა ასეთი იყოს. ლირიკულ სუბიექტს, ჰამლეტისებურად, გაცნობიერებული აქვს თავისი შინაგანი გაორება, ერთი მხრივ – ქმედების წყურვილი და მეორე მხრივ – ქმედების უუნარობა. „სასაფლაოზე, - 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 გალერეისაყენ მივყვართ“ (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 საიქიოში. 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 ქნჯნა

და ათასი სხვა ბუნებრივი უკუღმართობა,
რაიც ხორცშესხმულ ადამიანს წილად ხვდომია?
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 შვება-სიზმარია“ თითქოსდა გამოძახილია ჰამლეტის სიტყვების:

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

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

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

პირობითი მითოლოგიზმი აქაც სინამდვილის გარდასახვის, ახალი სინამდვილის შექმნის საშუალებაა. დილა არღვევს წარმართული მითოსის სურათს: „ხმობა ნელდება, ცა ფითრდება და მზე ამოდის, / წელში მოხრილი ზვირთივით დგას ძველი წისკვილი“. ასევე დღის სინათლე აუქმებს ღამეულ ორგიას ლექსში „ქაჯები, ალები, ჭინკები“: „მორჩა, დაიწყო დილამ / სხივების თოვა / და გაიფანტა უსივრცობაში / ჭინკების 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 ლაიტმოტივად გასდევს *Маска смерти, черное домино*. შდრ. „ნილაბები წითელი, ნილაბები ათასი. დომინო“ (18, 155). ამასთანავე „დომინო“-ში არის ედგარ პოუს „სიკვდილის ნიღბისა“ და „ეშერთა სახლის დაცემის“ მოტივი. ამ და სხვა ლიტერატურული ასოციაციების წყალობით „დომინო“ ფართო მითოლოგემური სისტემის ფონზე იკითხება.

აჩრდილებით დასახლებული სასახლის მკვიდრი, „ფარული ვნებებით“ შეპყრობილი და „ფერმკრთალი ქალებით“ გარშემორტყმული მოხუცი ენათესავება თომას ელიოტის „გერონტიონში“ რღვევის პირას მისულ სახლში (სულიერად დაუძღურებული ევროპაში) მცხოვრებ სექსუალურად დაუძღურებულ მოხუცს. შესაძლოა „დომინო“-ში იმპლიცირებულია გრაალის მითის მკველი 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 alter ego? 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 სკრიდა საკუთარ შტამპით“, მხო-

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

ვაჟას სამყაროში „ლამ-ლამ ჰხედავენ სურათსა წერა-მწერალის წერთა“; ამ ხილვის ნაწილია „პირიმზე მოღერებულის ყლითა“. ვაჟას 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 წყება....

ტექსტის ბოლოს სურრეალისტური სურათი იფანტება და კვლავ დღის სინათლის გამო: „დილით დამქცნარი არის ბალახი, /ზედიზედ ისევ, ეცემა სვეტი, / გაიყვეს ძმებმა მოხუცი ბალი/ 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 კენესის დიდი ხანია“ ეხმიანება ეროვნული კენესის მოტივების ფონდის ისეთ თვალსაჩინო ნიმუშს, როგორცაა ილია ჭავჭავაძის „ელეგია“ („ქართვლის ძილშია კენესა ისმოდა“). ამ გარემოცვაში ნახსენები „გუგუნიებს თერგი, ხმაურობს თერგი“, „ყაზბეგის შუბლი შემო-

სეს ღრუბლით” და „დარიალიდან ზარავდა ზარა” ის სასიგნალო ერთეულებია, რომელთა წყალობით ლექსი ლელთ ლუნისას 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 მითოლოგემათა სისტემაში ერთვება გალაკტიონ ტაბიძე ჭეცნობიერის უღრმესი შრეების, სულიერი დრამის ისეთი ასპექტის გაცხადებისას, როგორცაა მეორე „მე”-ს, საკუთარი დემონის ძიება.

ზოგადევრობული ორეულის პოეტიკის თანახმად, ორეული „შეიძლება ერთში მეორე იყოს ან ორში მესამე. გალაკტიონს ყველგან თან სდევს მისივე მეორე, ანუ ის „ვილაც მესამე”, რომელიც ორთა შორის ჩნდება” (17, 490). ლექსში „ედგარი მესამედ” „ვილაც 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 მოგვყვება?”, 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 გ.გაფრინდაშვილთან გვხვდება – „ვერლენი კაფეში”, 1916):

კაფეში შევალ სრულიად მარტო
და ორს ავიხსებ სასმელით ჭიქას,
ერთი შენია (უნდა ვიღარდო
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 სამღურავს,
მაგრამ შენ მაინც არ მაძლევ პასუხს.

სასმელთან განმარტოებულ ლირიკულ სუბიექტს თავის alter ego, „ხმათა ხავერდის“ პატრონი ველინება. დრამატიზმს აძლიერებს 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 ლექსებშიც სარკის მოტივი ორეულის მითოლოგიის ფართო ლიტერატურულ-კულტურული მეტატექსტიდანაა: Устал я в чужих зеркалах отражаться – ბლოკი; ბრიუსოვის „სარკეში“, გიპიუსის „სარკეები“; მალარმეს „სარკის პოეზია“ (10, 475). „მე“-ს გაუცხოებული ანარეკლის შემქმნელი სარკის მოტივი, ისევე როგორც სანთლების, მარტოდ ხეტიალის, მეფისტოფელური ხელშეკრულების („ჩვენ სისხლით დავდეთ ხელშეკრულება“, „ყლა შანდალში ჩაქრა სანთელი“) მოტივები გარკვეულ კავშირს, ინტერტექსტუალურ ურთიერთობას ამყარებენ არა მხოლოდ გალაკტიონის თემატურად მონათესავე ლექსებს შორის, არამედ ორეულის ზოგადვერობულ სიმბოლოებთან.

გალაკტიონისათვის უცხოა გატაცება მითოლოგიური არქაიკითა და ეგზოტიზმით ან მითის რაციონალური გამოყენება (ელი-

ოტი, ჯოისი და სხვ.). როგორც წესი, ახდენს განცდების, სულიერი სფეროს მითოლოგიზირებას რეალობაში ალოგიზმისა და ირაციონალური საწყისების გაცხადებით. მითოლოგიური სულისკვეთებითაა გამსჭვალული ლექსი „მზეო თიბათვისა, მზეო თიბათვისა. .“ და კიდევ უფრო მეტად – „მას გახელილი დარჩა თვალები“. ცალკეულ ელემენტებს რომ თავი დაეანებოთ (მზე – ღმერთის სინონიმი; გრაალის მოტივი; რეალურისა და პირობითის თანაარსებობა და სხვ.), მითოლოგიზებულია გარემო, განცდები, ლირიკული გმირის შექაჩილები და სხვ.

ადრინდელ ლექსში – „Ave Maria“ (1912) ღვთიშობლისადმი მიმართვა სავსებით ტრადიციული იყო: „ღედაო ღვთისავ, შენსკენ მოილტვის / ლოცვა-ვედრება და საკმეველი!“ ლექსში „სილაქვარდე ანუ ვარდი სილაში“ მზე ღვთიშობელია: „ღედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ!“ ეს უკვე „ახალი მითოლოგიზმია“. ლირიკული გმირი, „დადლილ ხელებით, წამებულ სახით“, თავს ისე გრძნობს, როგორც დანტე ჯოჯოხეთში: „ვით სამოთხიდან ალიგიერი, / მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული“. სწრაფი ცხენები („დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით / გამაქანებენ სწრაფი ცხენები“), რომლებიც უკვე ვიხილეთ „სამუდამო მხარეში“ („ლურჯა ცხენები“), არის არა ჩვეულებრივი სიმბოლური მეტაფორა, არამედ ინდივიდუალური მითოლოგიური სამყაროს კომპონენტებია. ყოფის სიზმარეულობის მოტივი („ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“) ასევე ხელს უწყობს სიმბოლოების მითოლოგიზებას. ამ ლექსში არის ერთგვარი საყვედური ღმერთისადმი და კამათი მასთან: „შეხედე! დასტები!..“, „სად არის ჩემთვის სამაგიერო?“. მაგრამ პროტესტი ღმერთის წინააღმდეგ, თვით ანტითეიზმი ხშირად „ღრმა რელიგიურობის ქეშმარიტი ელემენტებია“ (პაულ ტილიხი).

ცხადია, მითოლოგიური როდია გალაკტიონის ლირიკაში ყველა 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 მირაჟს მირაჟი
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 მირაჟი მირაჟს 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 მაზინჯზე ლაპარაკობს, ეს უკვე მთლიანად მითოლოგიზებული ტექსტია.

13. ეროტიკა და ზეციერი ვენერა.

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

„სიცოცხლის ფილოსოფიის“ სულისკვეთებით გამსჭვალული

ლიტერატურა და ხელოვნება უპირისპირდება პოზიტივიზმს და ცდილობს გამოხატოს სამყაროს დედაზრი – 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 მხო-



ლოდ 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-ერთმა მქადაგებელმა – აკაკი ფაღავამ 1910-ში „ფასკუნჯში“ გამოაქვეყნა აისიდორა დუნკანის „მომავლის ცეკვა“, რომელშიც ვკითხულობთ: „მხოლოდ შიშველ სხეულს შეუძლია იყოს ბუნებრივი თავისი მოძრაობით. ადამიანი ცივილიზაციის მწვერვალს რომ მიადწევს, 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, დიდი ხანია, რაც მიეცა ამ კულტს ქალის 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 გახელებული ვნებების მაკროკონტექსტის ნაწილია ეს ტაეპები:

მწვავდნენ ქალები,
მწამლავდნენ თქვენი,
მღევდნენ თვალები,
თვალები თქვენი.
კარგი რომანი,
ლაქვარდი, 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“, პიაშვილის „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 ფარშევანგები.
(„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 სანქცირებული ინსტინქტების, ვნებების, ეროტიკის, ექსტაზის კულტმა გახადა შესაძლებელი პაოლო იაშვილის

ქ. 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 ფატმან ხათუნი, „მოგონება ცხელი ასულის“ და „მუშკ-ამბრით ნაზელი ტანი“; გიორგი ლეონიძის „ცეკვაში მთვრალი სალომე“ და „ეთერის სარეცელზე აბესალომი“ და მისი „ნინოწმინდისა“ თუ სხვა ლექსების ვნების პათოსი და ენერგია.

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

ქალისა და ეროტიკის ანტირომანტიკული გააზრების გამოძახილია ის ფაქტი, რომ წერილში „გოეთე თუ მისტიკოსი“ (1922) კ. გამსახურდია „ავითარებს ნიცშეანურ შეხედულებას, რომლის თანახმადაც, „სულით მაღალი მამაკაცი ქალისათვის მუდამ გაუგებარია“, რომ „ქალი ხშირად დაბრკოლებია ყოველივე აღმაფრენისაკენ“ (19, 28). ამგვარი აზრები გალაკტიონის ესსეებშიც გამოკრთება ხოლმე: „ზოგიერთები ამ ქალთაგანი [ლაპარაკია ბარათაშვილის დროის ქალებზე – ირ.კ.] იყვნენ უსირცხვილო, თითქმის პირუტყვიური პროსტიტუციის გამომსახველნი, თავიანთი ნიღბებით, ფერუმარლით, თვალებით. მათი ბაგეები გასისხლიანებულ ქრილობას ჰგავდა. მათ თავიანთი სხეულების ბიწიერება გადაჰქონდათ აგრეთვე სულზედაც; ისინი იყვნენ ამაყი, ცივი, როგორც ყინვა და სასტიკნი. მათი დატკობა გამოიხატებოდა მხოლოდ ვნებიანობის დაკმაყოფილებაში. ისინი დაუმცხრალნი არიან, როგორც უნაყოფობა.. მოღუშულნი არიან, როგორც მოწყენილობა, მათ აქვთ მხოლოდ ისტერიული და უგონო ფანტაზიები და, როგორც დემონი, მოკლებულნი არიან სიყვარულის ნიქს. ისინი, დაჯილდოვებულნი შემაშინებელი სილამაზით, სახემ-

კრთაღნი, გრძნობას მოკლებულნი, მიდიან თავიანთ მიზნებისკენ, მიდიან გულებზე და ქექყენ მათ თავიანთ ფეხსაცმელის ქუსლებით” (20, 63).

გალაკტიონი არაიშვიათად მიმართავს იმ დროის ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში ეგზომ გავრცელებულ დემონიური ქალების მოტივს:

მაგრამ უეცრად ქარტეხილივით
მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი.
დემონიური არევ-დარევიტ
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 ტაეებში:
„ცეკვავს ქალების დასი, მთვრალი მუსიკის ჟინით. / ოჰ, სასტიკია ხშირად მათი სიცილის ქარი” („ალის თასი“, 1927),
„გიჟური ვნებით ზედ დააკედება ორ გველს და ორ ლერწს – შენს დაღლილ ხელებს“ („ამაო ცდა“).

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

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

რალაც სხვაგვარი.
მოსვლა ფერების: ვერონეზი და ტიციანი
და ნიაღვარი.
ვიცნობ ბაგეებს, ვიცნობ ხელებს! ათასი მხედება
ბაგე და ვარდი.
ნუთუ, ზეცაო, ვით მე მიყვარს შენი დიდება,
ისე გიყვარდი?
(„არდაბრუნება“).

ლექსში „გრიგალი“ ვენერას სახე უკავშირდება ორი საწყისის
— მიწიერისა და ზეციერის ანტითეზისს, მათ ერთგვარ
დაპირისპერებას და ბოდლერისებურ 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-
სავესება ასოციაციებით კულტურის სხვადასხვა სფეროებიდან; შე-
იძლება ითქვას, რომ აქ ყოველი სიტყვა ხან “დიონისურ” ლიტე-
რატურასა და ხელოვნებაში ასახული მიწიერი ვნებებით თრობის
და ხან რომანტიკული სიყვარულის თემებისა და მოტივების წრე-
ში გვამყოფებს:

ვარდების ფენით ტრიალებს ქინი,
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, გევენები“) ან უაილდის „სალომეს“-აგან განსხვავებით, გალაკტიონი არ იცავს თანამიმდევრულად სტიქიური ვნებების გამოხატვის, ასე ვთქვათ, ჟანრულ პრინციპებს.

თვალსაჩინოა ვნების, ეროსის მოტივი ლექსში „ხელები“ (1919), რომელშიც იგრძნობას პაოლო იაშვილის „პირამიდების“ რემინისცენცია: „საყვარელ ხელებს მივეცემი როგორც ნაზ სა-წოლს“ („პირამიდები“) – „საყვარელ ხელებს შეშლილივით დავე-წაფები“; „მზისფერ სილაზე“ „მზისგან სავესე ალისფერ ღვი-ნით“; „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 მარგანიზებული 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
დაერქმივა
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
შეუმშრალებენ 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 აქსესუარია (პიუსმანსის „პირუკუ“, ბუნინის „სულამითი“, უაილდის „სა-

ლომე”, ტიციან ტაბიძის „მუშკ-ამბრით ნაბანი ტანი“). მაგრამ მომდევნო ტაეპებში 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 ძვერით
და აბინდდება ხიდი „რიალტო“
მოჯადოებულ სარკეში ცქერით.
სიმალლის შიშით ხიდი დანებდა
მას, რასაც ჰქვია ბედი, ზმანება,
რაც მას მოწვევით დააქანებდა
და სწრაფი იყო ეს დაქანება.
ის შეშლილივით დაეცა ქალთან,
როცა ლანდებით მოვიდა მთვარე
და კვლავ ამაღლდა 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 ყნოსვას, ვარდო ტყურო!
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 დულილი,

ძეგლთა სიმაღლით 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 დუ-
ლილი” – უცხოა სიყვარულის რომანტიკული კონცეფციისათვის.
ასევე „ახალი პოეზიის” გამოძახილია და სულიერ საწყისში ირრა-
ციონალური ასპექტების გაცხადების ამოცანას შეესაბამება ახალი
პოეტიკა – „სიმბოლისტური” ოქსიმორონები („სიშორის შენის
სიახლოვე”, „სიახლოვის სიშორეში”, „შორი მისვლა ყელამდე”,
„ედემები, სიკვდილის სწორი”), თამამი მეტაფორებით აღსაყვ მი-
ნიშნებათა ხერხი – „მესმის ბილიკთა სიხარულით გადანაზაფრი
უვერტიურა”.

გ.ტაბიძის “შიშველი” ერთგვარი პოლემიკაა ქალის შიშველი
სხეულის “ნეოლიონისურ” გააზრებასთან. სულისა და მატერი-
ალურის დაპირისპირების ნაცვლად, წინ არის წამოწეული ამ
ორი საწყისის ჰარმონიული ერთიანობის კლასიკური იდეალი:

სიმაღლე ლაქვარდთა,

ვარსკვლავთა სიმაღლე,

სიმაღლე ზამბახის!

ყლი გაქვთ გედივით მაღალი და სწორი!

ოჰ, თქვენს თმებს შეჭფერის დაფნა და
ამბორი!

ელადა, ელადა!

აქ სული ატარებს თვის მსუბუქ სამოსელს.

ასეთი სინათლით შუბლი უელავდა

ვენერა მილოსელს!

სრულიად განსხვავებული ვითარებაა ლექში „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 გავლა, ანუ გაწვეტილი 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 სიუხვის განსახიერება — მაინც მიისწრაფვის სულიერებისაკენ” (43, 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 ამქვეყნიური 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 ბაკხური სიმღერის მერი; მთლიანად იდეალურ სფეროში იმყოფება; სადღაც შორსაა და არა „აქ“: „მერი, ჩემო შორეულო მერი, / შენკენ მოჰქრის ბედის იალქანი“.

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

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

ზღვას საღამო ედებოდა მუქი,
შენ ზღვის პირას სჩანდი, როგორც მუქი.
(„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, „მუღმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური, ღვთაებრივი სილამაზე, ჰაეროვანი, 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 „ღამენათევი 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 უკვე არსებულ ტექნიკას (უპირველესად – აკაკისა და ხალხური ლექსის) ანვითარებს, სრულყოფს და საბოლოოდ ხვეწს.

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

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

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

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

გენეტიკურად ხალხურ შაირს უკავშირდება აგრეთვე „მე რომ მიყვარდა“ (21, 106). ახალი პოეტური კულტურის ნიშნითაა აღბეჭდილი რითმები „ის არი – ისარი“, „ირემის – ყირიმის“.

„მწუხარებაჲ, როგორც გველი“ ხალხური შაირიდან მოდის (20, 104). ხალხური სიმღერის მელოდიკა შეცვლილია მაღალი სტილის ინტონაციით. ლიტერატურულია, არაფოლკლორულია

ფორმები: „ნუთუ არსით არის შველა, / უჩვევი თუ ჩვეული“, „მწუხარება, 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 „ჭიჭიკოს 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 „ჭიჭიკოსათვის“ 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 ღირებულებათა სისტემას.

15. ინტერტექსტუალურობა და სტილთა კონტრაპუნქტი.

არიან ისეთი პოეტები, რომელთა შემოქმედებაში ამა თუ იმ ტრადიციის მატერიალური კვალი შენიღბულია და ძნელად იძებნება. გალაკტიონი საპირისპირო ტიპის პოეტია. მის ლირიკაში ტრადიცია ზედაპირზეა გამოტანილი, როგორც მხატვრული სისტემის ერთ-ერთი კონსტრუქციული ელემენტი და ტექსტის მრავალხმიანობის შემქმნელი ფაქტორი. არაა შემთხვევითი, რომ თავის ესეეებსა და დღიურებში დიდ ყურადღებას უთმობს ტრადიციისადმი და მათ შორის – ევროპული კულტურისადმი დამოკიდებულების საკითხს. ყოველთვის ახსოვდა, რომ ახალ პოეტურ ხელოვნებას „ყავს 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 მისი გამოვლენის ფორმათა მრავალგვარობას.

მკვიდრო 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 შემნიღბავ 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 განურჩევლ 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 გენეტიკურად დაკავშირებული მოვლენები.

მეორე პერიოდის ლირიკულ ქმნილებათა დიდი ნაწილის სა-

ხით ჩვენს წინაშეა ცხადად გამოხატული ნიმუში ისეთი მხატვრული სისტემისა, რომელშიც ინფორმაცია იმ ენაზე, რომლითაც ხდება ცნობათა მოწოდება ხშირად ამ ტექსტის ძირითად ინფორმაციას წარმოადგენს (64, 107).

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

ათოვდა ზამთრის ბაღებს.
მიჰონდათ შავი კუბო
და შლიდა ბაირაღებს
თმაგაწეწილი ქარი.
გზა იყო უდაბური,
უსახო, უპირკუბო.
მიჰონდათ კიდევ კუბო:
ყორნების საუბარი:
დარეკე! დაუბარე!
ათოვდა ზამთრის ბაღებს.

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 ყვავილებს“ და მისი ეპიგრაფების ავტორთა შემოქმედებას, უმალ გრძნობს, რომ ამ ლექსის თითოეული სიტყვა – იქნება ეს „შავი კუბო“, „თმაგაწეწილი ქარი“, „ყორნები“, ბაღები თუ თოვა – და თვით ინტონაცია გადმოსულია ფართო კონტექსტიდან, რომ ეს ლექსი ნაცნობი მოტივების ვარიაციაა და სხვადასხვა ფრაგმენტებით არის ნაგები.

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

რიტმული და სხვა ხერხებით) გალაკტიონს კულტურულ მეხსიერებაში განსაკუთრებული შინაარსითა და მნიშვნელოვან ალბექდილი ტექსტების, სხვადასხვა „ენათა“ და სემანტიკურ სისტემათა ველში შეეყვარათ. „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 ალბექდილია კულტურულ მეხსიერებასა და ხელოვნებაში. შდრ. ტიუტჩევის – Я поздно встал и на дороге застигнут ночью Рима был და კ.გამსახურდიას საავარსამიძის „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 „ჯორჯის“ ასოციაციებს აღძრავს. „ბნელი სტუმარი“ ოპოზიციურად „სტუმარ-მასპინძლი“-ს. ამავე დროს „ბნელი სტუმარი“ სრულ სიმბოლურ დატვირთვას გალაკტიონის სხვა ლექსებთან ინტერტექსტუალური ურთიერთობის გზით იძენს.

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

არაიშვიათია „ციტირება“, რაიმე პასაჟის დამოწმება მკითხველისთვის სრულიად უცნობი სიტუაციიდან. ამავე ლექსში ტაეპი – „რად ხარ უცხოეთში? მე შენ გელოდები!“ ისეთი ციტატაა, რომლის წარმომავლობა ბურუსითაა 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 საქართველო-თი!)“ („მივარდნილი აივანი“). არაიშვიათია ციტირება საკუთარი ლექსებიდან. ლექსში „ეს მშობლიური ქარია“ დამოწმებულია ნაწყვეტი ლექსიდან „გაგონდება თუ არა კარალეთის დღეები“ და ამ ციტირების წყალობით კორელაცია მყარდება ჟანრულად სხვა-დასხვა 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 შეეძლო თავისი კვალი არ დაემჩნია იმ გარემოებას, რომ მისი შესრულება 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 – „ქიმერიონი“.

„ლურჯა ცხენები“ იმთავითვე შეუფარდეს „მერანს“ (10, 595), რომელიც თავისი ხასიათით ახლოსაა „ახალ მითოლოგიზმთან“. შდრ.: „აქ ლბილს მდღელოზე სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით“ – „მეკი არ მენანება, ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში“; „გინახავთ სული, ჭერეთ უმანეკო, მხურვალე ლოცვით მიქანცებული/“ – „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“, „უკანასკნელ ძებნათა სევდიანი საზღვარი“; „გასწი მერანო...“ – „გასწით, ლურჯა ცხენებო“.

საიდუმლოს მალვის მოტივს („დამჩხეს ეს საიდუმლო, როგორც წმინდა ემბაზი“), რამაც ჯერ კიდევ „მე და ღამე“-ში იჩინა თავი, სიმბოლისტური და პოსტ-სიმბოლისტური ლირიკის კონტექსტში შევყავართ. ლექსში „ქარი ჰქრის“, ვერლენის „უსიტყვო რომანსების“ ერთგვარ ანალოგში, მხატვრულ ზემოქმედებას განაპირობებს არა მხოლოდ აკუსტიკური სრულყოფილება და მელანქოლია, არამედ აგრეთვე მისი ინტერტექსტუალურობა, ინტონაციური და ლექსიკური მინიშნებები ენიგმატურ და პასუხგაუცემელ 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 ზომალდი“.

) თავისებური აღუზია-ციტატაა, რაც ერთგვარი გროტესკისა თუ თამაშის ფორმით არის ხორცშესხმული. ამ მოტივს ჩამოცილებული აქვს მისთვის შესაფერისი მაღალი რეგისტრი იმის გამო, რომ რითმები „დარებია – მყარებია“ პოპულარულ სიმღერებს გვახსენებენ, ხოლო ასეთი რითმების გარემოში სარიტმო სიტყვა („დალია“) „ოდელია, დელია“-ს ასოციაციას იწვევს. ასევე მაჟორულია 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 ნიავები“) ამბივალენტურ ელერადობას ანიჭებს ესკეპიზმის მოტივს: „რადგან არ მაქვს სამშობლო, რადგან არ მყავს არავინ...“. ენა (ინტონაციის ჩათვლით) არ შეესაბამება მაღალ თემას. ეს განსაკუთრებით ცხადად იგრძნობა ბოლო ტაეპებში: „რადგან მთელ სიცოცხლეში არავინ მყარებია, / მე მიყვარს საფრანგეთი, ალპები, იტალია!“

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

„მთაწმინდის მთვარე“ არაა მთლიანად მოწყვეტილი რომანტიზმის პოეტიკას, ამასთანავე მასში თავს იჩენს ახალი პოეტიკის ნიშნები. ცხადად არის გამოვლენილი კატაქრეზა, სიმბოლიზმის მიერ ეგზომ აქტუალიზებული სინამდვილის სუბიექტური დეფორმაციისათვის 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 ამაღლებული 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“) მინიშნებაა იმ ფონზე, რომელზეც ეს ლექსი უნდა იქნას წაკითხული. ლირიკული გმირის სრბოლის მოტივს „ეფემერაში“ საერთო აქვს

როგორც რომანტიზმთან, ასევე რემბოს „მთვრალ ხომალდთან“ და ბოდლერის „მოგზაურობა“-სთან. ამავე კონტექსტის მეტონიმიური ერთეულებია რიტორიკული შეკითხვა: „სთქვი, რას ნიშნავს ზენიტზე მდგომი შორი პალმები?“ და სიმბოლისტური საიდუმლოს ესთეტიკაზე მიმანიშნებელი საკვანძო სიტყვა „საიდუმლო“: „ჩემებრ დიდ საიდუმლოს მე იქ მივესალმები“, „დამჩხეს ეს საიდუმლო, როგორც წმინდა ემბაზი“. ამავე დროს აქ კორელაცია მყარდება „მე და ღამის“ საიდუმლოსთან. რემბოს მთვრალი ხომალდის ანალოგის – ლურჯა ცხენების სემანტიკა ბარათაშვილის პერანის სიმბოლიზმსაც 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?“. ტაეპში – „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-დარევით 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 წყველა და მხოლოდ წყველა. 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 დემონური ქალების სახეები (უაილდის და როდენის „სალომე“ და სხვ.).

„ისევ ეფემერა“—ში ისმის აგრეთვე იმავე ხანის ლიტერატურა-სა და ხელოვნებაში დამკვიდრებული ექსტაზისა და დიონისური სტიქიის, არტისტული ბოჰემის, ესთეტიზმისა და დენდიზმის სამყაროს სხვადასხვა მოტივები: „და პაგანინიც. ორგის ბადეს. / მანეტრო თასით გადაკრავს ღვინოს. .“, „ქალნი ლანდობენ თლილი თითებით“, „ვერლენს მაისის სიზრების ხილვით/ ესარკებოდა პარიზის რკალი“. გარდა ამისა, „ო, სიყვარული ზღვების ქათია“ მინიშნებაა ზღვის ქაფიდან ვენერას დაბადების მითოლოგიურ მოტივზე. ვიზუალური ხატი ტაეპებში — „მიეცით პოეტს ელვა ან ხმალი, რომ ამოკვეთოს ეპიტაფია/ მის ცხოვრებაში შეიქრა ქალი“, ახლოსაა ოდილონ რედონის, მეტადრე — გუსტავ მოროს („ხილვა“ და სხვ.) სტილისტიკასთან. შდრ. აგრეთვე ქართული პოეტური ტრადიციისათვის მანამდე უცნობი პანის მოტივი („გაპყურებს შორს პანს. .“), რომელიც ეგზომ უყვარდათ პარნასელებს და რამაც დიდი ადგილი დაიკავა აპოლინერთან. აქვე გავიხსენოთ რუსული მოდერნის სტილის მოვლენათა წრის უმთავრესი წარმომადგენლის — ვრუბელის „პანი“. პანის მოტივის მსგავსად, დოსტოვესკის მოტივიც შეაგზაზე წყდება, რაც ბუნებრივია, ვინაიდან პოსტ-სიმბოლიზმში ხშირია ნახტომები ერთი კულტურული ფენიდან მეორეში. ერთი ესთეტიკისა და მსოფლგანცდის ფარგლებში სხვადასხვა გენეზისის მქონე მასალის ჰარმონიზაცია, „კონტრასტული, ურთიერთგამომრიცხავი მასალის შეთავსება, ხშირად ერთსა და იმავე კულტურულ შრეში ნაირგვაროვან მოვლენათა და ტენდენციათა შეერთება დროის დამახასიათებელი თავისებურება იყო. შეიძლება ითქვას, რომ ამ შეთავსებაში ვლინდება იმ ხანის განწყობის არსი“ (70, 31).

„ისევ ეფემერის“ სინკრეტიზმის კიდევ ერთი ელემენტთაგანია განცდის უკიდურესი გამძაფრება და ხმამაღალი ძახილის, ლამის ყვირილის ინტონაცია, რაც უიტმანისა და ექსპრესიონიზმის გამოძახილია: „ვერჰარნ! გაისმის მათი ხარხარი, / ნუთუ არაშდროს არ შევჭერდებით?“ და სხვ. ეს მრავალი „ციტატა“ სხვადასხვა ენარებიდან და სტილთაგან ქმნის არა კოლაჟს, არა ფრაგმენტების ქაოსს, არამედ სტილთა კონტრაპუნქტს, დასრულებულ მლიანობას, რომელსაც შეესაბამება რიტმისა და რითმების რთული სი-

მეტრია, ინტონაციის გამაერთიანებელი ფუნქციონება და სხვ.

მერი სახელი ზოგადვერობულ რომანტიკულ და სიმბოლისტურ კონტექსტს ეხმიანება. შდრ.: „მერი, ჩემო შორეულო მერი, / შენკენ მოჰქრის ბედის იალქანი“ – О деве дальной в светлом взоре, О дальнoй Мэри, светлой Мэри (ბლოკი).

ეპოქის ხმა და მთავარი მახასიათებლები ხშირად არა უშუალოდ 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 ეფემერა“-ში ექსპრესიონისტულ კომპონენტებს – სულის კვილს, პათეტიკას, ქაოსის, ქარისა და კატაკლიზმების სიმბოლოებს („ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება“, „აჰა, შორით მოისმის ჰეჰნიური გუგუნი“, „ელვა ელვას გაეკრა, დაელეკა ცას ღვარი“) და უიტმანისებურ მოტივებს („მძიმე ჰეების ქუსლებით დავეყრდნობი პოლიუსს“). ამასთანავე ეს სიმბოლური სურათები არ არიან მიბმული მხოლოდ ისტორიასთან, კალენდართან. მართებულად შენიშნავს დ.რეიფილდი, რომ 20-იან წლებში გალაკტიონის ლირიკა „იუნგისეული არქეტიპებით“ ივსება. იხ. „ეფემერას“ ფუნდამენტური ოპოზიციები: აწ – მერმისს, აქ – იქ, ახლოს – შორს: „სადაც ახლა ვაზია და გვიანი მტევენები, / იქ უკვდავი მაგიის მარმარილო იქნება“.

გალაკტიონის სტილთა კოტრაპუნქტში ფერწერულ საწყისს და გადაძახილს სახვითი ხელოვნების მოტივებთან უაღრესად დიდი ადგილი უკავია. ლექსში „გადია“ – ხანდაზმული მანდილოსნის თემის გადაწყვეტისას (შდრ. მახინჯი მოხუცების თემა ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებში“) თავს იჩენს დროსთან დაკავშირებული ალეგორიული ნატურმორტების მსგავსი სურათი, შესრულებული იმპრესიონისტულად წაშლილი, სიმკვეთრეს მოკლებული ფერებით:

ბზა, სახარება, სარკე, საათი.
სარკეში თეთრი თმები თოვდება
და საათიდან სამოცდაათი
წელი, გაღია, გახლოვდება.

ბზა, სახარება, სარკე, საათი – „vanitas” მოტივის ალეგორი-
ის რეკვიზიტები და „სარკეში თეთრი თმები თოვდება” – სარკე-
ში არეკლილი საგნების წაშლილად წარმოსახვა დიდ ესთეტიკურ
ზემოქმედებას ახდენს, ვინაიდან ეს სახეები ფართო მხატვრული
სისტემის ნიშანთა ერთეულებია. მომდევნო სტროფი ასევე ერ-
თგვარი პოეტური ნატურმორტია, რომელშიც ამასთანავე „ბნე-
ლი ასული” (მდრ.: „მოვა შუალამის ბნელი სტუმარივით”) ქან-
რული სისტემის სასიგნალო სიტყვაა:

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

ლექსში „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში”
ფორმის ორგანიზაციის თვალსაზრისით თვალსაჩინოა საგნების
მიერ შექმნილი ასოციაციებისა და მათი კონოტაციების საშუა-
ლებით სხვადასხვა მხატვრულ (მათ შორის არქიტექტურისა და
სახვითი ხელოვნების) სისტემათა მოტივების მოხმობა, ტექსტის
აგება როგორც ლიტერატურის, ასევე ხელოვნების სხვადასხვა
ფონზე. არ ნუვოს (მოდერნის სტილის) მოტივებია „ნოემბრის ბა-
ლები, სასახლის ქალები”, „აუზთან სანდალი და ძველი ფოთლები,
ყითელი”. „სასახლე” ფეოდალური პარკების გარემოშია დანახუ-
ლი. ამ გარემოს ელემენტებია: „... გაზელებს – მგოსანი სასახ-
ლის, ხელთათმანს – სასახლის მდივანი”. გავიხსენოთ ხაიამის რა-
ბაებისა და გაზელების მოდა პოსტ-რომანტიკული ხანის მაღალ
საზოგადოებაში. სასახლის კონტექსტში ნახსენები ხელთათმანები
დენდიზმის კონტექსტიდანაა. აღუზიებითაა აღსავსე ტაყები:
„რომანზე ისვენებს შანდალი, / რომანში – შეშლილი სკვითელი”.

შანდალი რომანზე ძველი ნატურმორტების მოტივია, ხოლო „შეშლილი სკვითელი“ გოტიკურ პროზაზე (ედგარ პოუ და სხვ.) მიგვანიშნებს. ქრონოტოპოსი — „განდევნილ მამათა უმანკო ჩასახვის სავანე“, სადაც სულიერ სამოთხეს ეძებენ, ეხმიანება „სამოთხის“ ძიების სიმბოლისტურ მოტივს და ამძაფრებს ამ ძიების მარცხს: „ჩვენ არ ვართ, თუ გინდა! საშველი / არ არის, არ არის, არის!“ ახლოსაა ახალი ხელოვნების ტექნიკასთან ფერთა კოლორიტი: „იქ შავი თოვლივით დამათოვს ქვარტლი და ბურუსი თავანის“. ასევე შავი ფერის ასოციაციას იწვევს სიტყვები „საშვენი“, „შვავები“, „თებერვალი“, „ყარნები“. ლექსის ფონი „ევროპულიც“ არის და „ქართულიც“.

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

16. რომანტიზმი და ლირიკული „მე“.

სიმბოლისტები „ეჭვით მოეკიდნენ რომანტიკოსთა ეგო-ს ეგზალტაციას, შთაგონებისა და პირადი გრძობების პირდაპირი გადმოღვრისაკენ 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 შეზღუდვა გალაკტიონის ლირიკის თვისებრივი სიახლის ერთ-ერთი მთავარი მომენტია.

რომანტიკული ლექსი თავისებური შინაგანი მონოლოგია ან ხმამაღალი აღსარებაა. „ორივე შემთხვევაში წინა პლანზეა წამოწეული თვითონ პოეტის პიროვნება და მისი ბიოგრაფიის ფაქტორები, გულის გადახსნა თუ ოცნების გამხელა. რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელია თანაზიარობა მოსაუბრესთან, მასთან განცდებისა და გადატანილის გაზიარების სურვილი“ (68, 10). „რომანტიკოსი პოეტის განცდა, ტოროლას გალობის მსგავსად, ჩვეულებრივ ზემოთკენ იყო მიმართული“ (52, 686): „გულისტქმა ჩემი შენს იქითა იძიებს სადგურს“. გ.ტაბიძემ შეინარჩუნა რომანტიკული ემოციური სიმძაფრე, ინტერესი გარემოს ფერწერისადმი, მაგრამ არსებითი ცვლილება შეიტანა ლირიკული გმირის სტრუქტურაში.

გ.ტაბიძე არ ისახავს მიზნად თავისი ბიოგრაფიისაგან, განცდებისაგან პოეტური დღიურის შექმნას, თავისი ცხოვრებისა თუ სულიერი კოლიზიების ლექსში პირდაპირ გადატანას. ერთი შეხედვით „თვითგამოხატვის“ ნიმუშია ეს ტაეპები:

მხოლოდ გული, ო, გული!
ახსოვს დიდი ხანია,
რომ აქ დღეა ორგული
და იქ ალაზნანია.
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, „რო-

მანტიკული პათოსი” გროტესკამდე მიყვანილი. აქ უფრო მეტია „ენობრივი თამაში”, რომანტიკული მოტივის ახლებური არანჟირება 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,
დამსხვრა 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 მდუმარება,
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 პრინციპი. ეს პოეტიკა უფრო ახლოსაა არა XIX, არამედ XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების პრინციპებთან.

მრავალ ლექსში, იქაც, სადაც ცხადად ისმის ლირიკული სუბიექტის ხმა, ძნელია ლაპარაკი თვითგამოხატვის ან წმინდა რომანტიკული ფერწერის ამოცანაზე:

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

აქ არის რომანტიზმიდან მოხმობილი საწყისები — შხამის ფილა, მერანი, ემოციური სიმძაფრე, მაგრამ დათრგუნულია აღსარება. ეს არ არის პოეტის ამოცანა იქ, სადაც ახალი პოეტიკა ქარბობს. ამასთანავე სწორად არის შემჩნეული, რომ გ.ტაბიძე „ხანდახან მაინც არღვევდა თვითგამოხატვაზე მის მიერვე დაღებული ვეტოს“ (1, 48).

გალაკტიონის ლირიკული „მე“ სხვადასხვა იპოსტასებით გვევლინება; მოვლენები გატარებულია არაავტორისეული ცნობიერების პრიზმში: „საყვარელ ხელებს შეშლილივით დავეწაფები“ („ხელები“), „ამირანს მიჯაჭვულს და მგოსანს წაქცეულს ვილაც ფრთებს მიკვეცავს“ („მე მოვალ“), „ოჰ, უნდა გავყიდო მამული, ქალები“ („თიბათვე გავიდა“), „ოჰ, ჩემი სული ბევრს დაიმონებს, მეგობრები კი არ მეყვარება“ („შენ ერთი მაინც“), „ერთხელ ზმანებით მე ამოველ ბნელ სამარიდან“ („მგლოვიარე სერაფიმები“), „მე ვიხდი ნიღაბს! მომგვარეთ რაში!“ („მწუხნარება 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 სააგულისხმოა 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 ნილაბთა, „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 უხეში ენით 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 ვყავარ თეატრის ვარდებს. / ღამეს, სითეთრეს, ვაზას, მაგიდებს, / კარგი ქალების სიცილს უღარდელს, / ელვარე ლალებს და ყლსაკიდებს./ ისევ დენდიზმი! .“ („საახალწლო ეფემერა“). ამგვარი ცნობიერებით-

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

არტისტიზმი 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, სწყურიათ თვითონ გადაიქცნენ ხელოვნების ნაწარმოებად“ (20, 15). ამიტომაც მისი არაერთი ლექსის დაწერის ადგილი არის „ხელოვნების სასახლე“. მრავალ ლექსში ლირიკული „მე“-ს ქცევათა 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 იქნება ეს, გემით „დალანდი“ სამშობლოსკენ მომავალი პოეტი თუ ის, ვინც „ელოდება შხამიან წარბას“ („შორი 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 მღვლეარე 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 სუფესტირებით, მინიშნებათა ტექნიკით გაპირობებული ირრაციონალური თუ ინტუიციური სემანტიკა. როცა პოეტი ამბობს – „იასამანთა გროვად გროვდღე-

ბა/ გულში ვედრების ზღვა ნელი, ნელი, / როცა ერთმანეთს უახლოვდება/ მყუდრო საღამო და ღამე ბნელი”, ან – „მწვავს, როს გოიას ან ბოტიჩელის/ სხვადასხვა ლანდი მომეჩვენება”, აქ ამოცანა უფრო მეტია ან სულ სხვაა, ვიდრე „რიტორიკა”, „დიდაქტიკა”, „აღსარება” ან წმინდა „ფერწერა”. ყოველივე ეს სუბესტირესების ნაწილია, რომელიც სიმბოლურ შინაარსს ქმნის. ამავე დროს სუბესტირება იქნება თუ ფორმის გამსაზღვრელი ყველა სხვა ფაქტორი, ყოველივე ეს სიმბოლისტიკის, პოსტ-სიმბოლისტიკისა და პოსტ-იმპრესიონისტიკის 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 რაღაც 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 პრინცესას მაძიებელ „მე“-ს („ეს იყო თხუთმეტი წლის წინათ”) და იმით დამწუხრებულ „მე“-ს, რომ „იცვალნენ დრონი. იცვალნენ 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 ყარაჩოღელებს, დემოკრატიული არტისტული ბოჰემის წარმომადგენლებს (ამდენად – „ანტინატურალისტებს”) თვალები, როგორც წესი, დაბლა აქვთ დახრილი. ამ გარემოებას გუდიაშვილმა ჩვენთან საუბრისას ასეთი ახსნა მისცა: ყარაჩოღელები პოეტები, არტისტები არიან და თვალებს დაბლა ხრიან, რომ არ დაინახონ ის, რაც უშნო და უღამაზოა და რაც მათი სამყაროსათვის უცხოა.

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

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

17. გ.ტაბიძის პოეზია და ბაროკოს ხელოვნება.

კვლავ უნდა შევჩერდეთ გალაკტიონისა და 1910-20-იანი წლე-
ბის ლირიკისა და პოსტ-რუსთველური ლიტერატურული სისტე-
მის ცალკეული მომენტების თანხვედრის საკითხზე, რაც პარა-
ლელს პოულობს ელიოტისეულ თეზისში მისი დროის ინგლისუ-
რენოვანი პოეზიისა და მეტაფიზიკური სკოლის ტიპოლოგიური
ანალოგიის შესახებ, არაერთგზის გამოთქმულ დებულებაში გარ-
კვეულ ტიპოლოგიურ მსგავსებაზე XX საუკუნის 1910-20-იანი
წლების ესპანურ „მოდერნიზმო“-სა და გონგორას ხანის პოეზიას
შორის, რუსულ პოსტ-სიმბოლიზმსა და ბაროკოს შორის და
სხვ. გ.ტაბიძის ქართული პოეზიის მიმართ ასეთივე მიდგომის უფ-
ლებამოსილებაზე მეტყველებს 1910-20-იანი წლების ლიტერატუ-
რული პროცების მონაწილეთა კომპლიმენტური განცხადებები
თეიმურაზისა თუ ბესიკის მიმართ. ვ.გაფრინდაშვილის მიერ
დავით გურამიშვილს თავის წინამორბედად მიჩნევა („გურამიშვი-
ლი ენათესავება თავისი შემოქმედებით ფრანგ დეკადენტებს და
XX საუკუნის ქართველ პოეტებს. გურამიშვილს აქვს ქართული
პოეზიის ყველა რითმები, მისი რითმა მდიდარია და მოულოდნე-
ლი. მთელი თავისი ფორმით და შინაარსით. ის დღევანდელი პოე-
ტების წინამორბედი“ – 10, 495) შედეგია ტიპოლოგიური თან-
ხვედრის გაცნობიერებისა. გალაკტიონის ლირიკაში ამ ანალოგიის
მკვეთრი გამოვლინებანია: ქართული ბაროკოს ერთ-ერთი დამახა-
სიათებელი სალექსო ფორმის – პალინდრომის გამოყენება, მაჭა-
მური რითმებისადმი, განმეორებებისა და აკუსტიკური ეფექტები-
სადმი მისწრაფება, „ფორმალიზმების“ კულტი, ხშირად სიტყვი-
სადმი მეტ-ნაკლები ავტონომიურობის მინიჭება, სიტყვის გადაქ-

ცევა პოეტური ტექსტის ლამის ერთადერთ პროტაგონისტად, ბესიკის ჩარიცხვა წმინდა ხელოვნების ქურუმთა რიცხვში (შდრ. ტიციან ტაბიძის მიერ ბოდლერის ბოროტების ყვავილებისა და იბესიკის სევდის ბალის დაკავშირება), გრძნობათა 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 უნარი, სიმბოლურ-ალეგორიულ სტრუქტურაში მითოლოგიური, რელიგიური სახეების, კულტურული არტეფაქტების (ჭიმვრები, კენტავრები, მუზარადები, ფარები, ღირა, 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, როგორიცაა „ცისფერი ყანწები“, „ლურჯა ცხენები“, „ჭიმერიონი“, „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 ვარიაციებისაგან (შდრ. ბოდლერის „ამური და თავის ქალა“). ამ სათაურის შესახებ გ.ტაბიძე ასეთ განმარტებას იძლევა: „თავის ქალა – სიმბოლო ჩვენი არსებობისა და საშინელი მდგომარეობის. ყვავილები – სიმბოლო არტისტული გრძნობებისა მშვენიერებისადმი. ეს ყვავილები მე მოვათავსე არა პრიუდონის ვაზაში, არამედ თავის ქალაში” (20, 474).

ემბლმატურია შემდეგი იკონოგრაფიული კონსტრუქცია: „ცაცხვები დგანან შენს საფლავთან, ვით კენტავრები” („მგლოვიარე სერაფიმები“). კენტავრები ბაროკოს ემბლმათა რეპერტუარში ერთ-ერთი გავრცელებული მითოლოგიური სახეა. შდრ. აგრეთვე ცხენთა შეჭიბრებაზე მქროლავი ლურჯა ცხენები, „სილაფვარდის...” „და გრიგალივით გამაქანებენ ლურჯა ცხენები” და ბაროკოს ემბლმატიკის დიოსკურის ეტლი.

ემბლმატურია თავისი შემადგენლობითაც და პოლისემანტიზმითაც „ჯვარი, ლომი და კურო / ფარშევანგების არის” („მარმარილო“), რომელშიც შეუღლებულია ქრისტიანული და წარმართული ელემენტები. ამავე ლექსში „ჯვართან მისული სურო – / მარტობაა ქნარის” ენათესაება ბაროკოს ნატურმორტების ერთ-ერთი მთავარი მოტივის – “ვანიტას” – გამოსახულებას, რომლის პოლისემანტური მეტაფორულობა ემპირიული სინამდვილისაგან გაღწევისა და სინამდვილის სიმბოლური წვდომის მიზანს ემსახურება. ემბლმატურ 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 მიმაქვს მალღა
სანთელი... შენი სული, სანთელი.

შანდლისა და სანთლის მოტივი, მაგიდა ალემბიკებით, ალქი-
მიური ხელსაწყოებით, ობობის ქსელითა და სატანას მიმსგავსე-
ბული 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-ემბლემატუ-
რია, თუმცა ასეთი ყვავილი არ ჩანს ბაროკოს ემბლემათა რეპერ-
ტურაში. „ღრუბლებიოქროს ამურებით“ ბაროკოს ფერწერის
(მათ შორის — პალაცო პიტის ქერის მოხატულობის) იკონოგ-
რაფიულ მოტივს იმეორებს.

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

არაა შემთხვევითი, რომ გალაკტიონის პოეტურ საზომთა რე-
პერტურარი უპირატესად ქართული ბაროკო-როკოკოს ხანის პოე-
ზიაში პოულობს ანალოგიას.

გ.ტაბიძის მრავალი ლექსისათვის ეგზომ ნიშანდობლივი მოუ-
ლოდნელობის ეფექტი, რომლის მიღწევას ემსახურება ალოგიკუ-
რი შედარება, გართულებული მეტაფორიზმი ენათესავება ბარო-
კოს (მეტადრე — მეტაფიზიკოს პოეტთა და გონგორასა და მარი-
ნოს) პოეზიის მოულოდნელობის თეზისს — „გაოცება პოეტის
ამოცანაა... ვისაც გაოცება არ ძალუძს, უმჯობესია სხვა საქმეს
მოჰკიდოს ხელი“ (მარინო). აქვე გავიხსენოთ გალაკტიონის სიტ-
ყეები 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 ვთქვათ, ბესიკთან („სევდი სბალს...“), ვიდრე რომანტიზმთან. გაიხსენოთ, 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). „შეუნდე 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 შინაარსს 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 წყებაში ექსპრესიითა და დინამიზმით აღსავსე ექსტები და მოძრაობები და ნიაღვრისა და ნიაგარების, გრიგალებისა და სამუშების, ექსტაზისა და ქროლვის მოტივები გარკვეული დასკვნებისაკენ გვიბიძგებენ.

18. გ.ტაბიძე და თ.ს.ელიოტი.

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, „სალამოს პარმონის“ 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 ამჟავებული ლუდის 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 მოქმედებენ არა „მენადები-გედები“ და „ქალნი მომიმოზენი“, არამედ „ქორიკნები“ და „ფუყუ 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 არააშვიათად იდეალურ სფეროშია გატანილი. ელიოტთან წარმოუდგენელია „შორეული მერი“. მისი ქნი პრუფროკი ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი ქალია, რომელსაც ოდნავაც არ გააჩნია პოეტურობის შარავანდელი. 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 გამოლვიძება აღტაცების განცდას უკავშირდება, ხოლო ელიოტთან „აპრილი უსასტიკესი თვე არის. ის მკვდარ მიწისგან იასამანს აღმოაცენებს“. შდრ. შესაბამისად,

ამ ორი დიდი პოეტის საღამოს სურათი: „საღამო იწვა ხავერდის ყდაში, 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 მოულოდნელობის პრინციპიც. ელიოტთან მოულოდნელობა მკვეთრად განსხვავებული მასალის, ამალღებულისა და ტრივიალურის გაერთიანებას გულისხმობს. „უნაყოფო მიწისა” და „ოთხი კვარტეტის” ავტორი თავისუფლად მიმართავს თითქოსდა შეუთავსებელ სტილურ სისტემათა ელემენტებს, ერთად იყენებს ნატურალისტურ დეტალებს, სასაუბრო ენის ფრაზებსა და ინტონაციას და ამასთანავე – მითოლოგიზმებს, ბიბლიიდან თუ დანტეს პოემიდან მოხმობილ ციტატებს. ელექტროშოკივით აფხიზლებს მკითხველს „სინთეტიკური ოდეკოლონი”, რომელიც მოულოდნელად ჩნდება შექსპირის ტრაგედიიდან კლეოპატრას სიმდიდრისა და ფუფუნების აღწერისადმი მიძღვნილი და თითქმის უცვლელად გადმოღებული მაღალფარდოვანი ტაეპების კონტექსტში. „უნაყოფო მიწის” თანამედროვე აბაზანის ოთახში მოულოდნელად ტირეზიუსი გვევლინება. გალაკტიონი, ასე ვთქვათ, „საშუალო” ან „მაღალი” სტილით სარგებლობს და „დაბალი სტილი”, მეტადრე – „სამი სტილის” აღრევის ელიოტისეული პრინციპი მის ლირიკაში სანთლითაა საძებნელი.

ელიოტი უფრო თანამიმდევრულად და მიზანდასახულად მიმართავს მითს, უფრო მეტად ეყრდნობა მითის კანონოკურ შინაარსს, მითის საშუალებით მუდმივ პარალელს ავლებს წარსულსა და თანამედროვეობას შორის და ამ გზით „ფორმასა და აზრს ანიჭებს უაზრობისა და ქაოსის იმ სანახაობას, რასაც თანამედროვე ისტორია ჰქვია”.

გ.ტაბიძის მსოფლგანცდა არ ემყარება რაიმე მწყობრ რელიგიურ თუ ფილოსოფიურ სისტემას. ელიოტის მრწამსი რელიგიითა და იდეალისტური ფილოსოფიით (ბრედლი, ჰიუმი, ბაბიტი)

საზრდობს. გ.ტაბიძე ნაკლებად ენდობა თეორიებს, ხოლო ღმერთისადმი დამოკიდებულების საკითხს თავისთვის იტოვებს.

„არტიტული ყვავილების“ სამყაროში გრაალის მოტივი ძირითადად ვაგნერიდან და პოეზიიდან შემოდის, ელიოტი ამავე მოტივს უოტსონის ინტერპრეტაციით („რიტუალიდან სარაინდო 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-უსთეტიკური“ ხაზის წარმომადგენელთან – უოლეს სტივენსთან. ასეა თუ ისე, მხოლოდ 1915-27 წლების გალაკტიონის ლირიკაც კმარა ანგლო-ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკაში იმ მთარული 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

ბ.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 შესანიშნავ ლექსს („ვარდები“, „გამონაკლისი“, „დაფნა“ და სხვ.) გამოქვეყნებისას გ.ტაბიძე ხშირად 10-იანი ან 20-იანი წლების დამ-

დღეგით ათარილებდა; ასევე დარჩა ეს ქრონოლოგია პოეტის თხზულებათა დღემდე არსებულ გამოცემებში. ყოველივე ეს შკითხველს, ბუნებრივია, ნაკლულ წარმოდგენას უქმნის ამ ხანის ლირიკაზე, რომელიც მხოლოდ „ნიკორწმინდით“ და კიდევ რამოდენიმე შედეგით არ ამოიწურება. არის კიდევ ერთი მიზეზი. ქართული პოეზიის ტრადიცია უფრო მდიდარია არა სადა სტილის „კლასიციზტიური“, 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, როგორიცაა 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 სააგიტაციო 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 გაჩაღებული დრამატული ბრძოლა შემოქმედსა და კომუნისტური სისტემის მეხობე „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 მარცხისაგან. 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 შევუღლები ჩემს სწორი გზით სიარულს, იმ გზით, რომელიც მიყვარს, ვაღმერთებ. მაგრამ ხელოვანს იმედი არ გაუმართლდა. იგი ერთხელ მოსწყვიტეს რა კერას, წაიყვანეს თავისი გზით, გაცილებით უფრო იოლით და სასიამოვნოთი, იაფი ტაშისცემის გზით, იაფი ყვავილებით, იაფი რეკლამით, და როდესაც ხელოვანმა მოისურვა თავის წინანდელ გზას დაბრუნებოდა, იგი ველარ 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 გაიშეტებს.
ურემს დიდი სიმწრის ალით მიათრევდა გზად ყვარი,
მაინც განვლე იმ ჭრივით საუკუნის ნახევარი.
ნდობა გქონდა მეტისმეტი და გზას გაგვიანკარებდით,
არ გამართლდა ის იმედი, ჩვენ რომ შენზე ვამყარებდით!
დიდის ჭრივით, 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 ქაღალაშერეული კაცია! ეკ, საბოლოოდ გადაბრუნდა!” (20, 57).

იმავლე ლამეს გ.ტაბიძე წერს შეშფოთებით აღსავსე ლექსს “ჩემი პოეზიის ინტეგრალები” ასეთი მინაწერით: „1948 წ. 2 ნოემბერ. ღამე”. მასში იგი ანგარიშობს თავის სამწერლო ას-პარეზზე 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, უბრალოს,
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” ალეგორიანა იმ დაკარგული დროისა, რომელიც საჭიროა პოეზიის ინტეგრალების ამოსაცნობად.

მართალია, პოეტის ჰემარატი „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?
გუპასუხე: — ლენინს!

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ 1928 წლიდან გალაკტიონს „არ შეუცვლია თავისი ხაზი“ (16, 194). არა, არათუ შეცვალა, არამედ გარკვეულწილად გაამრუდა 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 შედევი და მრავალი ჩინებული ლექსი“ (16, 77), მაგრამ ეს მაჩვენებელი მხოლოდ ხარისხობრივად აღემატება, ხოლო რიცხობრივად 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 — „რაა მასზე გულდამწყვეტი, / მეტეხო და დიღმის ველო, / მიდიოდე და ფიქრობდე, / ეს არაა საქართველო“, არამედ — „რევოლუციური საქართველო“ და ასეთი იდეოლოგიური სტერეოტიპები — „ეს მისთვის, რომ ჩვენ სტალინი / მუდამ წინსვლას გვიქადაგებს“. 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 დამდეგიდან ქართული ლიტერატურის პროცესებმა დაკარგეს დინამიურობა და სინქრონული კავშირი ევროპული კულტურის მთლიან კონტექსტთან. გალაკტიონმა ასეთ ვითარებაშიც შეძლო საგრძნობლად გაეაფართოვებინა მისთვის საგულისხმო კულტურული შრეებისა და ტრადიციების სფერო. ამ პერიოდში იქნეს მისთვის განსაკუთრებულ და ახალ მნიშვნელობას ანტიკურობა, საქართველოს ისტორიული და კულტურული წარსული, პირველადი, ანუ სადა სტილის შემოქმედნი და ესთეტიკური ფორმაციები. მაგრამ სინქრონული კავშირის გაწყვეტამ ზოგადევროპულ პროცესებთან, კომუნისტური სივრცის მიერ თავის ირგვლივ „ჩინური გალაუნის“ აგებამ დალი დაასვა ლიტერატურულ პროცესებს და მთლიანად გაწყვეტა მოდერნისტულ სტილთა და საერთოდ შემოქმედებითი პროცესების ბუნებრივი განვითარება.

პოეტის სააგიტაციო ლექსები, რომლებშიც საბჭოთა სინამდვილის, კომუნისტური პარტიისა და „საბჭოთა ხალხის“ ქებადიდება ისმის, კომპრომისისა და კონიუნქტურის შედეგია და არა გულწრფელი რწმენისა და შთაგონების. გალაკტიონი შესანიშნავად ერკვეოდა ოფიციალური იდეოლოგიის არსსა და მიზნებში. თავის ერთ-ერთ ჩანაწერში აღნიშნავს, რომ 1948 წელს კომპარტიის იდეოლოგის – ჟდანოვის მიერ დაწყებული იერიში უცხოეთის წინაშე ქედის მოხრის წინააღმდეგ იყო მზადება „შემდგომი აქტებისათვის“. მართლაც, ჟდანოვის მოხსენებას მოჰყვა მწერალთა 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 აკეთებს: „ცხოვრებაც და კრიტიკაც ისეა მოწყობილი როგორც არის და არა ისე, როგორც უნდა იყოს“. 1934 წლის დღიურში ლაპარაკია „დევნის მანიაზე“: „მეგონა ვილაც შინჯავს ჩემს ოთახს“. 1937 წლის დღიურში ჩნდება იმ დროის ხასიათის ამსახველი გამოთქმა: „საეჭვო პიროვნებაა“. 1932 წლის 20 ნოემბრის დღიურში კვითხულობთ: „ეს ფუსფუსი პატარ-პატარა ხალხის ჩემთვის სრულიად გაუგებარია. რა გამწარებით ებრძვიან ცხოვ-

რებას და ერთმანეთს. არავითარი სერიოზული. ჩუმჩუმი ხითხით 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 ვალერივით ორი ან სამი ათეული წლის მანძილზე შემოქმედებითი ანტრაქტი გამოეცხადებინა.

ოფიციალურ ლექსებში გალაკტიონის ბელ კანტო შემოქმედებითი ინერციის გამო თუ გაიჟღერებს. როგორც წესი, ფალცუტი ისმის:

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

აბა ჰე, აბა ჰე!
აბა მივცეთ მხარი მხარს.
ჰარიქა, ჰარიქა.
ვინ ნახავს რამე დარს,
ახალ საქართველოს დარს,
მეხი მეხს, ქარი ქარს!
ჩვენ კი მივცეთ მხარი მხარს!

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

— ასეთი ხიშან-თვისებით ხასიათდება უმეტესწილად ის ლექსები, 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 ორგვარ ლექსებს ქმნიდა — ნამდვილ პოეზიას და იმ პროდუქციას, რასაც პოლოტიკური რეჟიმი მოითხოვდა. „განსაცვიფრებლად მოახერხა განეცალკეებინა „სადღესო“ [ხელისუფლებისათვის განკუთვნილი — ირ.კ.] ლექსები მარადისობისათვის განკუთვნილი სტრიქონებისაგან და ამასთანავე არასოდეს ყვაილებით არ შეუმკია გილიოტინა“ (1, 48). ცდილობდა ფორმის ამოცანები საექსპერიმენტო მასალად გამოეყენებინა პოლიტიკური რეჟიმის საამებლად დაწერილი ლექსები. მათი უმრავლესობა იშვიათად აღემატება კარგი პოლიტიკური პლაკატის დონეს, თუმცა ზოგჯერ მათშიც არის საცნაური პოეტიკური ძიებები, მიგნებები და უქმად დახარჯული ჩინებული სტრიქონები. ამასთანავე იმავე ხანებში 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 შემოქმედისაგან, ამასთანავე გალაკტიონი საარსებო სახსრებით მთლიანად ჰონორარებზე იყო დამოკიდებული და ამიტომ თავისთვის კი არ იტოვებდა მთელ „ლაბორატორიულ მასალას“ თუ აპრიორულად უვარგის ლექსებს, არამედ ყურნალ-გაზეთებში აქ-

ვეჭებდა და შემდეგ თავის კრებულებშიც შექონდა.

პოეტის ნამდვილი სულიერი მდგომარეობა ვლინდება არა პათეტიკურ სააგიტაციო ლირიკაში, არამედ ძველი თარიღებით გამოქვეყნებულ ლექსებში, და ისეთებში, რომლებიც გამოსაქვეყნებლად არ იყო გამიზნული: „თუმც ცოცხალ ვარ, / არა მჭერა, რომ სული მეღვას. / ჩემი ცოდვა მას, / ვინც მოიხმო ასეთი მტერი, / ბედითი მტერი: / სიკვდილის ნატვრა!“ რუსეთის კუმუნისტური იმპერიის მეხოტბე “პოეტ-ტრიბუნის”, “საქართველოს სახალხო პოეტის” ღრამაა 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 – „ღემონი“, 1937) და დაუთარიღებელი „არ მეძინება“, რომლის მეორე სტროფიდან ბოლომდე ორეულის ხმა ისმის: „მაგრამ აჟა ვარ, აჟ ვიქნები განთიადამდე / შენი ღემონი და სტუმარი გაუბედარი“. პირველ სტროფშივე ირკვევა, რომ შეხვედრა ღემონთან 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 მოეღო ბოლო ლოდინს” (1955).

საბჭოური სინამდვილის თავისებური უარყოფაა „სადღაც კი” (1935): „სადღაც კი ჰყვავის ბროწეული, ნუში და ვაშლი”, სადღაც არის გოეთეს მინიონას იდილიური სამყარო, სადღაც, ანუ – არა აქ.

„რევოლუციური საქართველოს”, „მასისა” და „პრესის” ავტორის ზიზღი არსებული სინამდვილისადმი, ადამიანთა შორის გამეფებული ურთიერთუნდობლობა, ხელოვანის მძიმე ზვედრი მთელი სიცხადით ჩანს პოეტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელ ლექსში „გაურკვევლობა” (1935):

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

საბჭოური სინამდვილის მეხოტბე პოეტის ნამდვილ სულიერ მდგომარეობაზე მეტყველებს ისიც, რომ თავის თავს „ცხოვრებისაგან დაქრილ ლომს” („სტანსები”) უწოდებს.

ასევე ანტისაბჭოური ნაწარმოებების უბრწყინვალესი ნიმუშებია, იმ ხანის მხატვრული დოკუმენტებია (ბუნებრივია – პოეტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელი) ტრაგიკული განცდით აღ-

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

მოწმეა რბევის და თარეშის ხვადგურის
ბინდუნდი საზიზლარ რკინიგზის სადგურის.
აგზავნის სადღაცა კუბოებს – ვაგონებს
და მათი კვილი იმ დღეებს მაგონებს.

ლექსში „სიმალღებზე აღმართულო“ (1946), რომელიც დაწერილია შენიღბული სონეტის ფორმით (14-ვე სტრიქონი ორადაა დატეხილი), ასევე შენიღბულად ეროვნული თავისუფლების აზრია გატარებული: „სწორედ ამ ქვიდან, მესხეთამდე, / კიდითი კიდით, / სწორედ შავ ზღვიდან დარუბანდის/ კარებით დიდი/ ახალი მძღავრი პოეზია [ხელნაწერში – დიდი საქართველო] აღიმართება“.

„დაბრკოლებათა ათსგვარ საგანს, შეურაცხყოფის სუსხსაც ავიტან“ (ვარიანტში: „ავიტან ბორკილს და ციხის საკანს“),- ამბობს პოეტი ლექსში ზემოთ 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 მემბოხე, 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 ე.წ. საბჭოთა პატრიოტიზმის პროპაგანდას მოითხოვდა. ამგვარი საფარველით გალაკტიონი ქმნიდა ისეთ ლექსებს, რომლებიც ქართულ ეროვნულ გრძნობას აღვივებენ: „პე, მამულო“, „ავი მუსაიფი“, „მე კაკასიის ქედები მთხოვენ“, „თასი“ და სხვ.

ამ დროის ლექსებში ხშირად ისმის გადაძახილი XIX საუკუნის ქართული ლირიკის მოტივთა ოქროს ფონდის აღვილად გა-

მოსაცნობ და საუკეთესო ნიმუშებთან. ისეთი ლექსების კვლად, როგორცაა „მშობლიური ეფემერა“ და „ამ ბნელი ღამით“, 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 ნატურა; ისმის გადაძახილი XIX საუკუნის ქართული ლირიკის მოტივებთან. „მასში ისმის მგზნებარება / და ახალი ხმა სიმართლის“ ფარული „ციტირება“ ივანე კერესელიძის სიმღერის ცნობილი ტაქებისა „მასში ისმის სვედიანი / ჩემი ქვეყნის მდგომარება“. პოეტი კვლავ უბრუნდება გრ.ორბელიანის იმ ლექსს, რომლის გამოძახილმა უფრო ადრეც იჩინა თავი – „ჩემო იარალი“ (1927).

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

სად არიან ის გმირები,
მომტყენელნი 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 წარმომადგენელთა მიერ დასმული ქართლის ბედის პრობლემების კონტექსტში.

ეროვნული გმირის ნატერის მოტივის ვარიაციაა „ასპინძა“ (1948). ამ ლექსში, „ვაჟა ფშაველას კაი ყმის“ კვალად, ჩანს „ესთეტიზაციის ემბაზში გავლებული მეომრის საბრძოლო ჟინი და ექსტაზი“, იგი აგვირგვინებს ქართული პოეზიის იმ ტრადიციას, რომელშიც „ომის საბრძოლო სულისკვეთება შერწყმულია ომის პროცესის ესტეტიზაციასთან“ (13, 73). ზნეობრივი პლანიდან 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“ (შდრ.: „მოკვდები, მაგრამ, მზე, შენც მიხვდები, / მტერს არასდროს არ შევურიგდები“ – „ჩემს გაჭირვებას“). პარადოქსული ნატურა ომისა გამოხატულებაა საყოველთაო ზნეობრივი დაცემის სინამდვილეში საგმირო ხანის არქაული იდეალის წყურვილისა. ამგვარი იდეალი ჯუზეპე გარიბალდემ ასე ჩამოაყალიბა: „თაყვან ვსცემ მშვიდობას, სამართალსა და სამართლიანობას და მინც 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 კულტურის ერთ-ერთი უაღრესად საყურადღებო ქმნილება – „მე უშიშარი ლომი“, რომლის ლირიკული გმირი გულში ატარებს ღრმა საიდუმლოს („სულში ვატარებ ყვავილს, / საესეს მისტიურ შხამით“). 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 საფუძველი აქვს — არაა არსებობის ღირსი სოდომ-გომორი, კოლექტიურ უზნეობაში ჩართული საზოგადოება:

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

ეროვნული აჯანყების სურვილითაა აღსავეს ლექსის ფინალი:

ან იქნებ ფიქრობს ვინმე,
როს აღიარებს ხმაში,
საქართველოსი ეინი
არ დაიწყება მაშინ?!

ეროვნული თავისუფლების ნატვრაა აგრეთვე ლექსში „ნეტავ მალე მიაღწევდე მიზანს“, რომელიც 1954-ს გამოაქვეყნა ძველი თარიღით — 1908. ამავე მოტივს ეხმიანება 1950-ს 1908 წლის თარიღით გამოაქვეყნებული ლექსი „გადანახული დროშები“: „ვდგევარ 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-

ლური ნიშნით უდაოდ გვიანდელ ლექსში „მე მივდიოდი ერთი“ თავისუფლებისათვის მებრძოლთა ლეგიონის შექმნის შთამბეჭდავი სურათია მოცემული:

მე მივდიოდი ერთი

ეხლა მივდივართ მთელი
ლეგიონების წყბა.

1954-ის 12 თებერვალს ქმნის და 1957 წელს თავის ახალ კრებულში გალაკტიონი აქვეყნებს ლექსს „ეხლა კი დროა, მშრომელო, რომა“. პოეტი თითქოსდა პოემის მთავარ მონაკვეთში – ერეკლე მეფისა და სოლომონ ლიონიძის ცნობილ დიალოგში ერთეობა და თავის სიტყვას ამბობს:

ეხლა კი დროა, მშრომელო, რომა
თუ არ დაგვინდო უცხოთ გვარ-ტომმა,
ხმალს იკრას ხელი
ქართველმა ვეფხვმა, ქართველმა ლომმა.

1957-ს გ.ტაბიძე აქვეყნებს ვეფხვისა და მოყმის ბალადის კონოტაციების მქონე ლექსს „თბილისის მთანი კლდიანნი“ (შესაძლოა მის დაწერას ბიძგი მისცა 1956-ის 9 მარტს ხელისუფლების მიერ ახალგაზრდების საპროტესტო გამოსვლის მონაწილეთა დახვრეტამ). ხელნაწერებში რამოდენიმე სათაური მოუხინჯავს: „ი.ჭავჭავაძისა და გრიბოედოვის ძეგლები“, „ორი მოკლული პოეტი“, „ტფილისი“; უცდია ლექსი გრიბოედოვისა და ილიას საფლავებთან დაეკავშირებინა; შემდეგ ამ განზრახვაზე უარი უთქვამს და საბოლოოდ საქართველოს მდგომარეობის ისეთი თავზარდამცემი სურათი დახატა, რომ ლიტერატურაზე იდეოლოგიური ზედამხედველებისათვის თვალის ასახვევად ლექსს გამოგონილი თარიღი – 1908 – მიუწერა. საბჭოური სინამდვილის მეხოტბე პოეტის ნიღაბის უკან დამწუხრებული გალაკტიონ ტაბიძე ქმნის კიდევ ერთ მშობლიურ ეფემერას, რომელშიც წინასწარმეტყველება

საქართველოს მომავალი ტრაგედისა:

თბილისის მთანი კლდიანი
გადასახულან მტკვარზე,
მთაწმინდის ქალნი მთიანი
მწუხარედ ჩანან მთაზე.
ერთი ერთ საფლავს დასცქერის –
მწუხარე ბუმბერაზზე,
მეორეც – ჭავრით 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 ინვარიანტი 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 გულია დღეს ეს შავი ზღვა“, „ვწერ ვინმე მესხი მელექე“, „მეს-

ხის გამოხედვა”, „თასი”, „ავი მუსაიფი”, „წამყე ბეთანიისაკენ!”, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას”, „ქართლის ცხოვრება მძიმეა”, „შოთა რუსთაველი შავი ზღვის პირას” და სხვ.). ასეთი ცალკლის ფარგლებში გამოხატვის ფორმად ხშირად სრულიად სხვადასხვა ინტონაციაა გამოყენებული, დაწყებული ოდით და ელემენტით დამთავრებული.

ლექსში „წამყე ბეთანიისაკენ” ეროვნული ძირების ძიება შორს გაქცევის მოტივით ხორციელდება. იუნგის თანახმად, განკერძობებული ადგილის ძიება „მიზნად ისახავს კავშირის დამყარებას პირველწყაროსთან და იმ იდუმალი და მიმზიდველი განცდის შეგრძნებას, რომ რაღაც მთელის ნაწილი ხარ” (42, 178).

ლექსში „ვწერ ვინმე მესხი მელექსე” (1936) და „მესხის გამოხედვა” (1940) წარსული, კერძოდ – რუსთაველი დანახულია როგორც 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 გამოხედვაა / იმ ერთი ვინმე მესხისა”.

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

ოფიციალური პოეზიის ნიმუშები გარეგნულად ხშირად ჰგვანან მაიაკოვსკის ლექსებს თავიანთი დატეხილი ტაეპებით. ეს არაა შემთხვევითი. ეს არის № I საბჭოთა პოეტის – მაიაკოვსკის როლის თამაშის სურვილის შემადგენელი ნაწილი. ამასთანავე ძირითადი მაჩვენებლებით გალაკტიონი და მაიაკოვსკი სხვადასხვა სახის პოეტები არიან. საკმარისია ითქვას, რომ მაიაკოვსკისეული

პოლიტიკური სატირა და ესთეტიკურად მიზანდასახული უხე-
შობა სრულიად უცხოა გალაკტიონისათვის. რუსი პოეტის НОС
СИФИЛИТИКА წარმოდგენელია 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: „სვინტრი (სალალობო)“, „შოვიდან
ისარმა სხეპა მოადინა“, „თევზმა თევზს უთხრა“, „მგელი და
ცხვარი“ და სხვ. ლექსების ერთი წყობის („ერთხელ სალამოთი“,
„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-
ტიოდვე 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 მომენტი და ნახული
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. ერთგვარ ირონიას კმნის, ერთი მხრივ – მაღალი თემა (ცისა და მიწის ხოტბა) და მეორე მხრივ – მაღალი სტილისათვის შეუფერებელი ელემენტი, მოზაიკურ რითმებად გამოყენებული მსგავსი სიტყვებით თამაში და ვიწრო საზომი, რომელიც ნაკლებად არის ასოცირებული ბუნების ფერწერასთან..

ლანდშაფტების ფერწერისას რომანტიკული ფონის შექმნა, რომანტიკული სტილის შეხსენება და ამ ფონისა და სტილის, ბუნების წინაშე სენტიმენტალურობის კულტის ერთგვარი გაბიარება, 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 „ნაიფურ“ (ამ ცნების შილერისეული გაგებით) ჰვრეტას 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 ყოველი

„ბუნებაც“, „ჰე, ცაო, ცაო“, „პოი, სალამოვ“ და გალაკტიონის –

შეხედე, რა ზღვაა!

ო, ეს ზღვა სულ სხვაა!

(„რა ცაა!“).

მოსვენებას შესთხოვს ვისმეს?

კი, მაგრამ ვის? ჰე, ვის? ჰე, ვის?

აივანზე ტყიდან ისმის

ხმაურობა უძოს ხევის.

(„ჩვენი იფნის ტყიდან“).

ამ ლექსებში იგრძნობა ნაცნობი მოტივის თითქოსდა ირონიზებული გადასხვაფერება და ენის ავტონომიურობისაკენ მისწრაფება.

XX საუკუნის ლიტერატურაში ანტირომანტიზმი თუ გამოსვლა რომანტიზმის სისტემიდან სხვადასხვაგვარად გამოვლინდა; მაგალითად, სრულიად განსხვავებული გზით წავიდნენ ფუტურისტები და ელიოტი, მაიაკოვსკი და ჩვენთვის ახლობელ მხატვართაგან, 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 შეგვახსენებს 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 თამაშის, ფარული კომიზმის საწყისიც, რაც თუნდაც წლის დროთა თანამიმდევრობის 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 სადამოა მთაში.
 მართლა ცეცხლი რომ დაინთოს, მაშინ?
 ჩამავალ მზის ფერადების მორევს
 იგი ცეცხლი შორით უამბობრებს.

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 სადამოა 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 ორტეგაი-გასეტის თვალსაზრისი ირონიის თავისებურებაზე XX საუკუნის ლიტერატურაში: „ვინმეს ან რაიმეს დაცივნის ნაცვლად თანამედროვე ხელოვნება თვითონ ხელოვნების დაცივნას მიმართავს. არის ეს რაღაც სკანდალური? ხელოვნებას ასე ნათლად არასოდეს გამოუმქლავნებია თავისი მაგიური უნარი, ვიდრე საკუთარი თავის ამ დაცივნისას. ამ ლამის თვითმკვლევლობის ტოლფასი სვლის წყალობით ხელოვნება კვლავაც რჩება ხელოვნებად და საკუთარი თავის უარყოფით ინარჩუნებს სიცოცხლეს და ტრიუმფს აღწევს” („ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“).

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! გახელე 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 შარავანდელით 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 — პოეტიზმები: („ზმანება — ხმოვანება“, „რყევანი“, ნართაულ მრავლობითსა და ძლიერ პოზიციასში მყოფი სიტყვები „რეზონი“, „ეზონი“, მეორე პერიოდის სტილისტიკით მარკირებული „უმიზეზონი“ და ჩვეულებრივ „მაღალი“ პოეზიისათვის განკუთვნილი ბარბარიზმები („ფრანკი“, „რეზონი“, „მეზონინი“), ეპიფორაში ოთხზის გამოტანილი „სეზონი“ და სხვ. ფარულ კომიზმს განაპირობებს წინააღმდეგობა „პოეტურ“ სტილისტიკასა და „არაპოეტურ“ მასალასა და ინტონაციას შორის: „პრესა კარგს ვერ სცნობს ავიდან“, „ფრანკიც ძირს მიექანება“, „ზოგ-ზოგს არ ეპრიანება“ და სხვ.

ჩვეულებრივის გაზვიადება, ირონიული სერიოზულობა ბურლესკისებურ 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 — „სნებიანი ფანტაზიის“ — და კოკისპირული წვიმის გადმოცემისათვის. ობრი ბერდლისა 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 კითხულობ ტვენს“)

გროტესკულ საწყისს ქმნის საპირისპირო საწყისთა — მაღალი თემისა და იუმორის, ლიტერატურულისა და არალიტერატურულის შეთავსება ლექსში „მოგონებათა...“:

მოგონებათა თოვის
მოჰქრის ნიავე შოვის,
სხვა სიშორეთა შორის
აღიზარებდა შოვი.
ქვე გამარჯობა შენი,
ქვე დაილოცოს რაქა.

იუმორის ელემენტის შემცველია ეს ტაეპებიც: „ჩემთვის იმ ხეამლიდან სხივმა მოადინა, შოვიდან ისარმა სხეპა მოადინა“ („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: „სილაჟვარდე მთვარის ჩუმის / მოჰფენია ცისფერ კუმისს, / ტბას დასცქერის მდუმარე ტყე, / მოდარაჯე ჩამიჩუმის“. აქ არის რომანტიკული ფერი (ცისფერი, სილაჟვარდე), მაგრამ არაა რომანტიზმი. ბუნება აღტაცებით არის დანახული, მედიტაციის, მელანქოლიისა და ნერვოზის გარეშე:

უეცრად შორს არღვევს ღუმილს
ხსოვნა ცეცხლის და სამუმის
და ხმა ოძელაშვილისა
სიმშვიდეშიც აკრთობს კუმისს.

რომანტიკულ ბუნებაში სევდაა, მინორია და განათების ნაკლებობა; გალაკტიონის ბუნებაში – მაჟორი ან მინორ-მაჟორია და მეტი სინათლე: „რაღაც ნაცნობ სიხარულს მგერის, / უძოს

ხევო, ჟღერა „შენი“ (ჩვენი იფნის ტყიდან“). პოეტი შეჰხარის „ზე-
ცის სიმწვანეს, მიწის სირბილეს“ და აღტაცებით 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, აღტაცება 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.
აღტაცებას ბავშვში ბადებს
თევზთ ფრთხიალი.
ქლიავისფრად შლილნი ფრთანი
ჰგვანან მინას,
ზღვა წყნარია ნამეტანი,
თითქო სძინავს.

ასეთივე ვიტალიზმითაა აღსავსე „გაზაფხულია“: „ზე ფო-
თოლს ისხამს, ზე ფოთოლს ისხამს, / ქალაქის ბალის და სოფლის
ზვარის. / ამ მშვენიერ დღეს, ამ დილას სისხამს / მაცოცხლებელი
ეცემა ცვარი!“ ლექსში „მატარებლიდან“ რომანტიზმის სისტემის
„დაძლევა“ სოფლის იდილიური სურათის იმპერსონალური
აღწერით ხორციელდება:

შორით გამოჩნდა ფოსტა,
 იქერს წერილებს მალლით
 გაჩერებული ხბოსთან
 ბიჭი პატარა ძალლით.
 გვიან ყვავილთა რიგით
 ბალი თანდათან სცხრება,
 აქეთ – სადგური, იქით –
 მშვიდ სოფლელების კრება.
 მოდის სოფელი, როგორც
 დამსვენებელი ჩრდილი,
 რალაცას მღერის გოგო
 მშვენიერი და ზრდილი.
 ჰა, ლამდება. ბიჭი
 და – აქვე არის სახლი.
 მიდის წერილით ბიჭი,
 ხბო და პატარა ძალლი.
 („მატარებლიდან“).

ეს ლექსი, ინტონაციურადაც და ფერწერული ამოცანით ეგ-
 ზომ განსხვავებული „თასის“ ან „ნიკორწმინდას“ მსგავსი ლექსე-
 ბის მაღალი სტილისაგან, ცხადყოფს, რაოდენ მრავალმხრივია გა-
 ლაქტიონის 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,
 გქონდეს სული მისი ზეცის და ზღვისა.
 ცაცხვემ ვხედავ ორ მხიარულ დაიკოს,

მათგან უფროსს შორივ ვიცნობ მაიკოს.
ცაცხვის ტოტით მისწვდა ჭიამაია,
ცაცხვის ტოტებს ცეკვა აქვთ, სამაია.
ბავშვის სახე აღტაცებით გაბრწყინდა,
როცა მწერი ლურჯი ზღვისკენ გაფრინდა,
ზღვისკენ, სადაც ტალღა არ მოდუნდება,
სადაც გემი შორი გზიდან ბრუნდება.

აქ არის სტილის სისადავე. თითქმის ყველა სიტყვა ნახმარია პირდაპირი მნიშვნელობით. იაპონური ფერწერის მსგავსად, აქ არ არის არც ერთი ზედმეტი ხაზი, ფერი თუ ტონი. მისი ფაქიზი მელოდიზმი, სასაუბროსა და სასიმღეროს შორის მოლივლივე, ვოკალიზმისა და ერთგვაროვანი (ღია) რითმების უპირატესობა ჰარმონიულობის განცდას ბადებენ. ორტაეპედების სტრუქტურა, საზომი და მთელი ტექსტის ევფონიისათვის ტონის მიმცემი ტაეპი — „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 შესქრიან მზესა წვრილ-წვრილი ხალნი,
შეუმოსავს მასვე ლამაზად აღნი.
ვგუშაგობ, არ ეცეს მქვერეტელთა თვალნი,
რაყიფებთა გამო სხვისა და სხვისა.
აღარ არის გავსილ, როს ვნახე მთვარე,
მე, გლახ, მქვერეტს შემქმნია აწ დღენი მწარე.
რად შექმუნვით არის არმოცინარე?
ვპგონებ ურვის გამო სხვისა და სხვისა.
მისის ეშყით მომხვდა ისარი გულსა,
ვინლა დამიპლასტრავს ამ ჩემსა წყლულსა?
ყარიბი აწ ვუძღვნი ძღვნად ჩემსა სულსა,
მიზეზისა გამო სხვისა და სხვისა.

სიმპტომატურია არა მხოლოდ დავით ბატონიშვილის ტაე-
ჯისა და ინტონაციის გამოყენება. საგულისხმოა ორივე პოეტის
ღლეჟსში არა ლირიკული სიუჟეტის, არამედ ენობრივი მედიუმის
პრიმატი. „სათქმელი“ ენას, ენობრივ მუსიკას მიჰყავს და არა პი-
რიქით. საგულისხმოა, რომ დავით ბატონიშვილის აღნიშნული
ტაეპი (მცირედი ვარიაციით) გალაკტიონმა სხვა ლექსშიც გამოი-
ყენა, ასევე არა ხატვის ან თვითგამოხატვის, არამედ „სათქმელის
ტირანიისაგან“ ენის გათავისუფლების მიზნით:

არ დაგავიწყდეს ოქროს საღამო,
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 ტაეპები:

შენი წამწამით
მისდევს წამს წამი,
ჩამოგვირიგეთ
ყანწი სამ-სამი,
ზეცას უფრორე
გააქვს კამკამი.
შენი თვალები,
შენი წამწამი!
ულამაზესი
წყდება ცას ნამი,
შენი ლიმილით,
შენი წამწამით.

ბუნების ფერწყერასთან დაკავშირებული ზოგი ლექსი ახლო-
საა მეორე პერიოდის პოეტიკასთან. ლექსში „ტუია“ ამ სიახ-
ლოვეს განაპირობებს პოეტის საერთო მხატვრულ სისტემაში
მარკირებული ერთეულები: „ცისფერი“, „უსიერცო“, „შიმოაფი-
ნა“, გენეტიური მეტაფორა „ლამის ფიალა“ და ტექსტის ერთი და
იგივე ნაწილის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლო-

ბა. „მწვერვალთან, სადაც ჰყავის ტუია, / დგებარ ცისფერი“. ვინ 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 ადრესატი: „ასე არასდროს არ დაივიწყო ეს შელამება“.

1928-58 წლების ლირიკაში საგრძნობლად შეზღუდულია ლინგვოსპექტრი. არც უნდა მოველოდეთ მდიდარ ლინგვოსპექტრს 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 მოათივთიკეს ფერად თივთიკით“ („თენდება, გათენდა“), „ცას სილაჟვარდე დაჰფენოდა ბრწყინვალე ზეწრად“ („ასპინძა“), „სილაჟვარდე მთვარის ჩუმის მოჰფენია ცისფერ კუმისს“ („კუმისი“), „მწვერვალთან, სადაც ჰყავის ტუია, დგებარ ცისფერი“ („ტუია“), „მოჰფენია ფერი ლილის არემარეს ამ წყაროთა“ („მოჰფენია. .“). შესაძლოა ამ ხანისაა დაუთარილებელი და პოეტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელი ლექსი „ნელა ირხევა შემოდგომით მიმკრთალებული“, რომელიც გამოირჩევა ფერთა იმპრესიონისტული დამუშავებით: „სიო ცისფერი“, „ალისფერად 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“.

ჯერ 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 მიახლოვებული და დიალოგების შემცველი თავისუფალი ლექსები. ამასთანავე ამ ორ ვარიანტს შორის არის გარდამავალი ფორმები.

მესამე პერიოდის პოეტიკის განსხვავება წინამორბედის პოეტიკისაგან თავისებურად მქლავნდება იმ მოვლენაში, რომ ამჟერად 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 შეუქურთმებით“ („ნიკორწმინდა“), „თითქო ნაბდიანი მეგრი ორნამენტად ეგება“, „სიცოცხლის ხის, ნათელ მთვარის და მზის ორნამენტებით“, „კარი – შეუქურთმებინი“ („ბუხართან“), „მტევანი ათასწლისა ჭკისგან გამონაკვეთი“ („მტევანი“).

მხოლოდ ორიოდ ლექსში – „ორნამეტი“, „ვარდები“ და სხვ. – გ.ტაბიძე კვლავ უბრუნდება საგანთა ორნამენტიკების 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 სასიმღე-
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 შტილით“ მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტისას ძი-
რითადი „ნორმა“ ანტიკურობაა, ხოლო „საშუალო“ და „დაბალ“
სტილის გამოყენებისას ასეთი „ნორმა“ უფრო ნაკლებად იგძნობა.
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 საგა-
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 „ხმას“
ემატება „ციტატები“ რუსთველური ტრადიციიდან: „ვეკვ“, „ვეძ-

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 შვიდმარცვლედოც მომდინარეობს აკაკის „საიდუმლო ბარათი“-დან. ასევე ადვილად საცნობია იქვე ილიას ელეგიის გამოძახილი. „შავი ღრუბელი“, „მშობელი მხარე“ ხელს უწყობს კორეალაციის დამამყარებას ამ ლექსსა და სამოქალაქო პოეზიას შორის.

სტილური სისადავე არის იქაც, სადაც აკაკის ლექსის საწყისი ნაკლებად ივარაუდება. აკაკისა თუ სხვა „ნორმის“ დამუშავებისას გ.ტაბიძის 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 მინიმუმბათა 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“ ენარებისათვის“ (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 მიმქროლი მერნით.
და იღუმალი აქლერებით ჟღერს ჩემი ქნარი.

„გალაკტიონის უახლოეს ლირიკულ შემოქმედებაში ძლიერი რევოლუციური პათეტიკა და სასაუბრო დეკლამაციის ნაკადი, თქმის რეალიზმი და ფოლკლორული პოეზიის გავლენა” (11, 190). ბუნებრივია, რომ მხოლოდ „სასაუბრო დეკლამაციის ნაკადის” ნიმუშებს მოეპოვებათ წინასწარი პროზაული მონახაზები. ლოგიკური მსჯელობის სტილისტიკაა ასეთ გამოთქმები: „ეხლა კი ჩემთვის ნათელია, თუ. “ („საუბარი ლირიკის შესახებ”; მივაქციოთ ყურადღება სიტყვას „საუბარი”; გავიხსენოთ მაიაკოვსკის „როგორ გავაკეთოთ ლექსები”).

ლექსების ერთი წყობის სადა სტილი, მიზანდასახული დაშორება წინა პერიოდის მეტაფორიზმისაგან ამქლავნებს განსაკუთრებულ სიახლოვეს სასაუბრო ენის ინტონაციასთან. ზოგიერთ ლექსში სასაუბრო, თხრობითი ინტონაცია თითქოსდა ცოცხალი მეტყველებიდანაა გადმოტანილი:

წავვიკითხეთ „ატმები”
— „მერი” უმჯობესია.
— გვინდა „ლურჯა ცხენები”!
უმათოდ ხარვეზია.
(„გამოდინხარ...“)

პროზის ზღვარს უახლოვდება მეტაფორებისაგან თავისუფალი, გარეგნულ „მხატვრულობას” მოკლებული ცნობილი სტრიქონები. აქ ყველა სიტყვა პირდაპირი მნიშვნელობით არის ნახმარი:

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 შეტყულებს 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 ქვიშანი“), „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: „თავსათფარი გაისწორა“. ბოლო სტროფში „პროზაიზმს“ კვლავ „პოეტიზმი“ ენაცვლება: „მოგონებათ ნაკადები / სიხარულის მფენია: / სიყმაწვილე, მეგობრები, / ლექსი, შოთას გენია!“ მეორე

პერიოდის პოეტიკის ელემენტი — გენეტიური მეტაფორა „მოგონებათ ნაკადები“ და პოეტიზმი „სიხარულის მფენია“ ხელს უწყობს იმის განცდას, რომ ერთი და იგივე სიუჟეტი შეიძლება დანახულ და განცდილ იქნას საგნად როგორც საუბრის, „პროზის“, ასევე „მალალი“ 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 სადა სტილის 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 შევცქერაი. თენდება“). მომდევნო სტროფებში კვლავ ხდება პოეტიზმების („შემოსილი ლაქვარდით 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 მქლავნდება. ლექსი „აგე, იმ ჩრდილქვეშ“ უალრესად შთამბეჭდავია, 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, დუმბილის ესთეტიკის თავისებური არგუმენტირების ნიმუშია. გენეტიური მეტაფორა („ხომალდი მოგონებისა“) – რთული სტილის პოეტიკიდანაა, რომანტიკულ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული ფრაზეოლოგიის სალაროდანაა მოხმობილი და ამდენად დალდასმული, მარკირებული ელემენტი. 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 გაუცხოებულ, 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 ქრონოტოპოსს 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“).

ლექსი „ორნამენტი“ თავის საგანთა აქსესუარით (გლუდიჩიები, ზამბახები, ორხიდეები) და „ოცნებათა ბალით“ ენათესავენა მეორე პერიოდის პოეტიკას.

მაქსიმალური მხატვრული ეფექტის მიღწევა მინიმალური საშალებებით თავისებურად ვლინდება ლექსში „ძეგლის გახსნა“, რომელშიც თანდათან მატულობს სტილური სისადავე: „სწერდა მგოსანი: თაყვანს ვერ ვსცემ, / ვით წმიდათ წმიდას, / ჭირკს, ოქრო-ვერცხლის ბრჭყვიალებით/ თვალთა მწამებელს“. ამ სტროფში ხაზგასმული ლიტერატურულობით ყურადღებას იქცევს ძლიერ პოზიციაში – დასკვნით ტაეპად შარმოდგენილი „თვალთა მწამებელი“. ეს ლიტერატურულობა, „პოეტურობა“ აპოგეას აღწევს მესამე სტროფში: „მაგრამ მარადის სათაყვანო/ დღეთ უსივრცოთა, / როგორც ყველასათვის, ესე ჩემთვის,/ ძეგლია: შოთა!“

მომდევნო სტროფიდან შექმნილი სტილური ინერცია აღარ ვითარდება. წინა სტროფების ფონზე უფრო ცხადად აღიქმება

სტილური სისადავე: „აჰა, ძეგლს ხსნიან / და ჩვენს შოთას / რი-
დე ჩამოხსნეს. / ძეგლი გაიხსნა. აზრს ძეგლისას / ყველა ამოხ-
სნის“. ბესიკური 14 მარცვლიანი საზომის დატეხვა ასახავს დის-
ტანცირებას 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 ქლერას 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, ბნელა 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
დამისა“. „სიყვარული“ – „ისარი“ პოეზიის ძველ ტრადიციებთან
გვაბრუნებს. რითმები „მარადისი“ – „მისი“ არატრადიციულია;
ხოლო მორფოლოგიურად ერთგვაროვანი ერთეულებით დაკავში-
რებული რითმები „ძნელია“ – „მღვრელია“ რუსთველის („ლექ-

სთა მკითხველო, შენიმცა თვალი ცრემლისა მღვრელია”), აკაკისა და ხალხური ლექსის სისტემიდანაა. ქართული პოეზიის სხვადასხვა შრეების ეს მეტონიმიური ერთეულები შეფარდებულია „ფრანგულ ხმასთან“. სატრფიალო პოეზიის სასიგნალო სიტყვა „ოხვრა“ („მსურდა ოხვრა ჩემი მღუმარს მეკრძალა“ – ალ. ჭავჭავაძე; „ოხვრა არის შვება უბედურისა“ – ბარათაშვილი) „ფრანგულ“ გარემოცვაშია: „რუსოს ხანა, ოხვრა რონის“. „დე გრიესა და მანონის სეველიანი რომანი“ ქართული და ფრანგული პოეზიის „შემქმედროებული 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“, „ვკვირობ“, „ხმალი იგი“, „მეცა“, „გული“, „დამიღამე“. 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“ რითმათა ზეგავლენის შედეგია, ან – პირიკით):

დანამა, დანამა, დანამა,
ჟუჟუნა წვიმამ დანამა,
თუ რამემ გაგვახალისოს
შეხვედრამ ამისთანამა!

ზეპირსიტყვიერებაში შემუშავებული ინტონაცია შემდგომ

სრულყოფასა და განვითარებას ექვემდებარება ლექსში „თამარი ზღვის პირად“ (1944). ყურადღებას იქცევს კონტრასტული ეფექტი, რომელსაც ქმნის ხალხური ლექსის საწყისისა და ლიტერატურულობის შეხვედრა:

თამარმა, ალტაცებულმა
მშვენიერ ზღვის ალაგითა,
ზღვაში ჩაუშვა ხომალდი,
ზედ ალმასები დაჰკიდა.
მოსცურავს ზღვაში ხომალდი,
რა დიდებული რამ არი!
ზღვის პირით დარუბანდამდე
სდგას მშვენიერი თამარი!

ხალხური ლექსის სისტემიდანაა შიირი, „ალაგითა“ და ალმასების დაკიდების მოტივი, ერთნაირი სიტყვების დიდი სიხშირე. მაგრამ ამ ლექსის სტილისტიკას არა ხალხური შიირის მიბაძვა, არამედ „ხალხურობისა“ და „ლიტერატურულობის“ გაერთიანება განსაზღვრავს. ისეთი რითმები, როგორიცაა „ხომალდი – დარუბანდამდე“ უცხოა ხალხური ლექსისათვის. არაა გამოყენებული არც ერთი მორფოლოგიური რითმა. მეორე სტროფში ყველა ტაეპი გარითმულია. „დარუბანდამდე“ ციტატა 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, დაჰქრი ლანდი ცისფერი“), ლექსში „გახსოვს?“ მერის მოტივი რომანსის ფიდაზეა გადაწვეტილი: „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 გულხმიერი
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, ჰარბობს 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 მიმობნეულ 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, მელოდიზმი, რასაც ხელს უწყობს ყველა სტროფში კეთილხმოვანი (ნაზალური) და ღია რითმების გამოყენება და სხვ.

კლასიციზმი. „მაღალი სტილი“.

გატაბიძის მესამე პერიოდის ლირიკის დახასიათებისას ჩვეულებრივ გამოიყენება სიტყვები „კლასიკური“, „კლასიკური სისადავე“ და სხვა მისთანანი. მართლაც, ამ პერიოდის ლექსებში განცდები თუ აზრები გადმოცემულია ჭარბი მეტაფორიზმის გარეშე და გატარებულია პრინციპი: მცირედით – მაქსიმალური.

„კითხვაზე, რატომაა გალაკტიონის მსოფლგანცდა კლასიკური და არა რომანტიკული, ჩემი აზრით, უნდა გაეცეს პასუხი: კლასიკური და კიდევ კლასიკური იმიტომ, რომ გალაკტიონის სუბიექტური განცდებიდან ჩანს გადაზრდა ობიექტივიზმში, სინამდვილის დიფერენცირებული საწყისები არ შლიან მის უზოგადეს შინაგან მთლიანობას, ემოციური ცხოვრების განცდა არ გადადის ეგოცენტრიზმში, არ ხორციელდება ემოციური ცხოვრების ეგზალტაცია არც მხოლოდ დადებით, არც ნეგატიურ ასპექტში. მათი აბსოლუტიზაცია გალაკტიონმა არ იცის“ (13, 274).

როდესაც გალაკტიონის მესამე პერიოდის ლირიკის კლასიკურობასა თუ „კლასიციზმზე“ (გარკვეული მხატვრული ნორმისა და ჟანრული იერარქიის პრინციპი, სისადავე, „იდეურობა“, „რაციონალიზმი“, და სხვ.) ვსაუბრობთ, არ შეიძლება ამ მოვლენის წმინდა ლიტერატურულ-უსთეტიკური მიზეზებით ახსნა. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ კომუნისტურ იმპერიაში ხელოვნების მოთვნიერების ყოვლისმომცველი პროცესი იმეორებს იმ კანონზომიერებას, რომ ნებისმიერი ტოტალიტარული რეჟიმი ხელს უწყობს კლასიციისტური ტიპის ხელოვნების ჩამოყალიბებას, მის მოქცევას ოფიციალურ ჩარჩოებში და ამ გზით არსებული წეს-წყობილების

განდიდების სამსახურში ჩაყენებას. „კლასიციტური“ იყო ფაშის-ტური 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 გეზისადმი. 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 ანადვლებდა, ამასთანავე ბერძენი პოეტების (არქილოქე, ტირტე, სოლონი, სიმონიდე და „უპირველესი პირველთ შორის“ – პინდარი) მაგალითზე დაყრდნობით ცდილობს დაასაბუთოს 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-

ლისუფლები იღებენ პოლიტიკური ლექსიკონიდანაა. მაგრამ როგორც ეს არაერთგზის მომხდარა ხელოვნების ისტორიაში, გალაკტიონი ოფიციალური ხელოვნების ფორმებს სწორად 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 კლასიციზტური გზით განვითარდა.

პოეტის „რჩეულის“ (1973) ბოლოსიტყვაობაში გურამ ასათიანი აღნიშნავს, რომ გვიანდელი გ.ტაბიძე „შესამჩნევად უახლოვდება ქართული კლასიკური პოეტური აზროვნებისა და მეტყველების ფორმებს, დაჟინებით ეძებს გამოხატვის 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“, სახობო პათეტიკა ჯერ კიდევ მეორე პერიოდში გამოიკვეთა („დროშები ჩქარა!“ და სხვ.). შტრ.:

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 ვარიანტია. შდრ.:

სული გვექონდეს 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“, ყვრილის ესთეტიკა რაციონალურმა პათოსმა შეცვალა.

„მაღალი“ სტილის ათვისების მიზნით გ.ტაბიძე ხარბად ეწაფება სხვადასხვა ცხოველმყოფელ წყაროს, უპირველესად – ანტიკურობას. „საუბარში ლირიკის შესახებ“ პოეტი ჭება-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 ჭნარი და ეს ჰიმნია, რომელიც მედგარ ხმით იზეპირებს / 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) პორაციუსის Exegimonium-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...“ პორაციუსის 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 ლექსის „ლათინურ“ კლასიციზმთან:

ყნვა გადავიდა,
ნისლი გაირეკა,
მაისს გაუმარჯოს,
ლარიქს სიბირიკა.

მესამე პერიოდისათვის დამახასიათებელ თანამიმდევრულ მისწრაფებას „პოეტურობისაგან“, „მხატვრული სამკაულებისაგან“ თავისუფალი სადა და ნათელი „კლასიციზმისაკენ“ თავისებურად ცხადყოფს 1934-ს თარგმნილი გვიანდელი ბლოკის ერთ-ერთი ყველაზე „კლასიციკური“ ლექსი „პუშკინის სახლს“, რომელიც გალაკტიონის 12-ტომეულის VII ტომში შეტანილია დაუმთავრებელ ორიგინალურ ლექსთა შორის. აქვე გავიხსენოთ, რომ გ.ტაბიძემ პუშკინიდან თარგმნა ანაკრეონტული „ბაკხური სიმღერა“.

გალაკტიონის ხელოვნება ბოროტების იმპერიაში იქმნებოდა. ასეთ ვითარებაში სავესებით ბუნებრივია ნატვრა ჰარმონიისა იმ გაგებით, რომ „რაიმე მშვენიერი არ არსებობს ჰარმონიის გარეშე“, შინაგანისა და გარეგანის, ბუნებისა და ადამიანის, სულიერისა და მატერიალურის, 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 თავისუფლების, უარყოფა ნიღბის და დისონანსისა პირადულსა და საზოგადოებრივ გარემოს შორის:

და ჩემი ჩანგიც
ქარით თუ მზით,
რაც ემართება,
იმ ჰარმონიის
მოელვარე გზით
მიემართება.

ანტიკური საწყისი, კლასიკური ჰარმონია, ტიპოლოგიური ნათესაობა ძველ ბერძნულ და რომაულ სახოტბო ქანრებთან — ჰიმ-

ნებთან და ოდებთან აშკარად იგრძნობა მის ერთ-ერთ უმაღლეს ქმნილებაში – „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. ვგულისხმობთ სიახლოვეს პინდარის ან ჰორაციუსის ან სხვა რომელიმე ავტორის არა აკონკრეტულ სახობო ლექსთან, არამედ მსოფლგანცდისა და პოეტის საერთო ბუნებას. „ნიკორწმინდაში“, მის პათოსში, სისადავეში, სიმეტრიულ სტრუქტურაში არის ელინისტური ხელოვნების საწყისი, ზოგი ელინისტური აქსესუარის ჩათვლით. „მაქვს გულს მიღებული ქნარი როგორც მინდა“ მითური მგონის – 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 გვქონია,
რა მხნე, რა მდიდარი,
ელერს 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 ჩაქვაწვეტილი
ნაცნობ ბალისკენ მივემართები,
სად ფერად უცხო, ყნოსვად კეთილი,
ზამთარ და ზაფხულ ჰყავის ვარდები.

ეს ჰარმონიული უნივერსუმი სამოთხეა, არკადიაა. ჰესიოდე,

პომეროსი, ელადის გემი, რუსთაველის ვარდი სათანადო კონტექსტს ქმნის ვარდის სიმბოლიკისათვის: დანტეს სამოთხის ზეციური ვარდი, საეკლესიო ვიტრაჟების ვარდი და ა.შ. „თვითციტირების“ 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

ენშიანება არ ნუვოს ხელოვნების კლასიციტური ხაზის იკონოგრაფიას. „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 („ჰყვოდეს 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, სამშობლოსადმი თავდადების გმირობით სავსეს“ – „მრავალ ქარიშხალს გვიხატავდა ცხოვრება ქართლის, ის თავდადების და გმირობის მატიაწნეა“. 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 აღსაყვება „მებრძოლის ფიცით, რომ არასდროს არ ჩაეაგებთ 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 ლხინის იყო უთასო...“

დრამატული, ამადლებული, ჰეროიკული და ორატორული ინტონაციის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია ის „მეტრული ემბლემა“ (პოლანდერი), ის სემანტიკურ-ინტონაციური ველი და „შარავანდები“, რომელიც 14-მარცვლიან (ბესიკურ) საზომს ბარათაშვილმა, ილიამ და შექსპირის დრამების მაჩაბლისეულმა თავგანებმა დაუკავშირეს. ამ ინტონაციური ფონდის მატერიალური კვალი თვალნავლივ 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 მივყავართ აგრეთვე ვრცელ ლექსთან თუ პოემასთან „საუბარი ლირიკის შესახებ“, რომელშიც სასაუბრო და ორატორულ ინტონაციათა მონაცვლეობა და შეთავსება მაჩაბლისეული კამერტონის გამოძახილია. „საუბრის...“ რეფრენების სტრუქტურა, მისი ევფონიის ხასიათი – ასო-ბგერა ზენის სიხშირე – მაჩაბლის „აი მიზეზი, სულო ჩემო, აი მიზეზი!“-ს ვარიაციაა: „აი მიზანი! აი ერთადერთი სურვილი!“, „აი ლირიკა! აი მგოსნის ზეშთავონება!“, „იდეა, აზრი, ზომა, რითმა – აი პოეტი!“ და სხვ. აქვე გავიხსენოთ გალაკტიონის ჩანაწერი: „ვ.მაჩაბლის რალაც მიუწვდომელი თარგმანი შექსპირის 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 მიუხედავად 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, გართმულ და ურითმო ტაეპთა მონაცვლეობა, რაც ტიპოლოგიურად ენათესავენა 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 „მრავალყამიერ გუგუნებდეს ხმა!“ ყოველი სტროფი იწყება პიზნისა თუ ოდის ორატორული ინტონაციით („მრავალყამიერ 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: „გაფიქრებდეს 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: „ჰეჰე, ზღვაშაყ ვერ განგვიმარტოს / მუსაიფი მისი ტკბილი“.

„მაღალი სტილი“, ოდებისა და ჰიმნების ინტონაცია გალაკტიონ ტაბიძემ გამოიყენა არა მხოლოდ სახოტბო ქანრებში. 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
შეშლილი 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 „მარამარილო“: „აჰყვე კიბეებს, სადაც სფინქსი ჰკებს 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 წყდიადის საზიზღარის
დაბლა ვარდება.

ნაცვლად სანატრელ სინათლეში
ალიმართება
კიბე სიწმინდის, სიყვარულის,
პატიოსნების!

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, გავიხსენოთ 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 დიაღია თორმეტი სარკმელი” ქრისტიანული ტაძრის სარკმელთა რიცხვობრივი სიმბოლოების გამოძახილია.

რიცხვთა სიმბოლოცა მიზანდასახული და გაცნობიერებულა ლექსში „ოთხის დრო” (1952). ლექსში „წლის ოთხი დროს შესახებ”, – აღნიშნავს გ.ტაბიძე, – „სამ-სამი სტრიქონით გადმოცემულია წლის თვითთელი დრო (სამ-სამი თვე)”. ასევე დატულია მათემატიკური ჰარმონია 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 გამოხატულებაა ეს ტაქები: „ამ ჩემს მაგიდას რვა უჭრა აქვს. / საოცარია. / ალბათ უცდიდა როდის მოვა / ჩემი რვა ტომი”. ასევე რიცხვების ინდივიდუალურ სიმბოლიზაციას ემყარება ეს ტაქები: „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 ეპოს იშვა და ჰუმანისტური მსოფ-

ლგანცდის კრიზისს, სკეფსისსა და რწმენას შორის ხეტიალს 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: არარაობა!“ 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 ჟამთა სვლის პოზიტიური და ნეგატიური ასპექტების დანახვამ და მახვილის გადატანამ უკანასკნელზე თავი იჩინა ლექსში „ორი მრისხანე სტიქიის ბრძოლა“: „არავის ქვეყნად მე არ ვცემ თავყანს, / მაგრამ ერთია ორივე ჩრდილი, / თუ ანგელოსი გირწევდა აკვანს, / შემდეგ დემონად მოვა სიკვდილი“. ასევე vanitas-ის აზრია ამ ტაეპებში:

ვთქვათ: მთად სამზეო და სანიავე
აღმართე ძეგლი, ელოლიავე.
ვარდებით მორთე, მოაიავე,
და. უცებ ანგრევეს ჟამთა სიავე.

აქ შეიძლება გაეიხსენოთ „მაკბეთი“-ს ცნობილი ადგილი, (თუმცა ასევე შეგვიძლია ვიკამათოთ რამდენად იზიარებდა შექსპირი ასეთ თვალსაზრისს):

ხვალე ხვალს მოსდევს
და წვრილ ნაბიჯით დღე დღის უკან მიიზღაზნება,
ვიდრე ჟამთ ბრუნვა უკანასკნელს საათს დაჰკრავდეს.
სიცოცხლე მხოლოდ

ჩრდილი ყოფილა მოარული, ტაკიმასხარა,
რომელიც ვიდრე დრო აქვს, ადის მაღალ სცენაზე
და იქიმება, 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 გაუღენთილი 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 ჟამთა სვლის უღმობელობას, მეტამორფოზათა მუდმივობას, დროის ნეგატიურ ასპექტ-

ტსაც გულისხმობს სიტყვა „დაუსრულებლობა“ ლექსში „გზები გაუვალი“:

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

ბოლო საუკუნეთა მანძილზე, ისტორიული პროცესის სკეპტიკურად თუ ნეგატიურად გააზრების პარალელურად გამოიკვეთა პოზიტიური დამოკიდებულება დროის ფაქტორისადმი ადამიანის ცხოვრებაში, დროის გააზრება შემოქმედების აუცილებელ პირობად: „დრო სჩეკავს, დრო ზრდის სუყველაფერს ამ ქვეყანაზე“ (შექსპირის „ჰენრი IV“, II ნაწ., III, 1). ადამიანის ცხოვრება, მისი მეტაფიზიკური უკვდავების შესაძლებლობა განისაზღვრება იმის მიხედვით, რამდენად გამოიყენა დრო „ძლევად მტერთა“, როგორი იყო მისი მონაწილეობა სიკეთისა და ბოროტების დაუსრულებელ ორთაბრძოლაში. ამ თვალსაზრისის გამოხატულებაა გოეთეს ფაუსტის 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 მჭერა 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, სიდი-
დესა და ცხოველმყოფელობას ანიჭებს ცხოვრებას. წარმავალობა

წარმოშობს დროს, ხოლო დრო არის ყველაფრის დედაზარი. ასეა
• თუ ისე, როგორც პოტენცია, დრო არის უმაღლესი, უძვირფასესი
ჯილდო. დროსთან არის დაკავშირებული ყოველივე შემოქმედები-
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 მულდამ დარჩება ხსოვნად შთამომავლობას.

არსებობს დროის პესიმისტურად 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 ნიცშემ უწოდა პრინციპი ერთი და იგივეს დაბრუნები-
სა. . . ეს თვალსაზრისი საშუალებას იძლევა ზედროული გან-
ზომილება დაინახოთ დროის ქრონოლოგიური მსვლელობის მიღ-
მა” (48, 79). მართალია, გალაკტიონისათვის უცხოა ელიოტის
„ოთხ კვარტეტში” არაერთგზის წამოჭრილი თემა ტრაგიზმისა
„დასაწყისსა და დასასრულს შორის” (ადამიანებს 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 ქირი უჩნდეს არაფრად,

გაიფრიალებს ცისფერი აფრა
ლამაზ ხომალდის.

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 გამოხედვა იმ ერთი ვინმე მესხისა“.

ლექსში „ამაოება!“ ჟამთა სვლის ნეგატიური ასპექტი, ამაოება უარყოფილია, ვინაიდან გმირული წარსული და შემოქმედება დახსულია როგორც მარადიული აწმყო:

ამაოებაჲ! ვგრძნობ რად არ აპგვი
ფერფლს, თრთვილივით რომ დაჰტარა ჯვარი.
დაიძვრი მარჯვნივ – დაგწვეს არაგვი,
გაიწვევ მარცხნივ – დაგხვდება მტკეარი.

წარმავალობისადმი, სიკვდილისადმი გალაკტიონის დამოკიდებულების გარკვევა უკავშირდება საკითხს – რამდენად სწამდა ლმერთი. ამ კითხვას ერთ ლექსში ასე მიუგებს: „არა! მაგრამ დიდება მისი ხშირად მსმენია!“ ბევრნაირად შეიძლება ამ პასუხის ახსნა. შესაძლოა ეს უფრო ბრძოლაა ლმერთთან, ვიდრე მისი უარყოფა, ისევე როგორც – „სამგლოვიარო მან შეჰქმნა მარში, / რომ წყველა-კრულვა / ეთქვა ლმერთისთვის“ („ედარებოდა შეშლილს“, 1927).

„სიკვდილთან საოცარი სიმშვიდით შეხვედრის უდიდესი ადამიანური დოკუმენტია ლექსი „ეს იყო წინათ“ (13, 89). დონალდ რეიფილდის აზრით, ამ ლექსში არის „შოპენჰაუერული ხობტა არყოფნისა“. ეს შეფასება მისაღებია იმდენად, რამდენადაც გალაკტიონის ნამდვილმა „მე“-მ საბჭოურ ყოფნას „შოპენჰაუერული“ არყოფნა ამჯობინა. ამ ლექსში სიკვდილი მიღებულია ანტიკური სტო-

იციზმით, ყოველგვარი ტრაგიკული გრიმასის გარეშე; ასეთ სიმ-
შვიდეს ღმერთის რწმენა იძლევა:

მიდიხარ. ისე
მიგაქვს წვალება,
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 ნთქაეს 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 სტოიციზმი:

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
მალვა (to keep grace under pressure), გალაკტიონის პრინციპია –

თუმცა მრავალია გულში დაგუბული,
მაგრამ დაცემული არვის ვენახები.

თავის ერთ-ერთ ყველაზე პირადულ ლექსში ბოროტების იმპერირის საშინელებით შეძრწუნებული პოეტი ძველი ელინივით მიმართავს 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 გაჰხვენ“, 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. ჯერ ნაჩვენებია ჯოჯიხეთისებური სურათი: „ბარიერივით/ გადაიკეტა/ მომავალის გზა/ მოტორტმანე. / იდგნენ 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,
სიცოცხლისა ჩემო გენიავ.
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 საესებით 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 დებულებისა: ყოველი რევოლუცია პოეზიაში საბოლოოდ კლასიციზმის გამარჯვებით მთავრდება. რასაკვირველია, ქართული „კლასიციზმი“ უფრო მდიდარი, თვისებრივად უფრო ნაირგვარი და ახალი იქნე-

ბოდა, რომ არა ერთობლიობა ზემოაღნიშნული უარყოფითი მიზეზებისა (საბჭოური სინამდვილის თვითიზოლაცია, გარედან მომდინარე ტექსტების ნაკადის შემცირება, ევროპეიზაციის პროცესის შესუსტება და სხვ). და მაინც, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ოდისეა, რომელიც დაიწყო არა მხოლოდ ნეორომანტიზმისაგან, არამედ ერთგვარი „კლასიციზმისაგან“ დაშორებისა და ახალი პოეტური ტექნიკის ძიებითა და „სტილისტური რევოლუციით“, კვლავ „კლასიციზმთან“ მისვლით დამთავრდა. მაგრამ ეს მიზრუნება იყო უკვე ტრადიციად ქცეული ესთეტიკური და ეთიკური ნორმის არა გამეორება, არამედ მისი გახსენება და გამოყენება ყელასათვის გასაგები და მისაღები პოეტური სიტყვის შესაქმნელად.

IV

ბ.ტაბიკის კონტინის 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 გადამწვეტი რილი 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 *glaive - levres*, *citerne - referme*, *salvames - anes*. რუსულ ლექსშიც სიმბოლიზმამდე ასონანსი იშვიათად თუ გაივლევდა. ფრანგების ზეგავლენით ბრი-

უსოვმა 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 – უმაისოდა, ნაწერი – აღმაცერი, შებერვას – თებერვალს. ბრიუსოვის მსგავსად, ზოგ ლექსში („გრადაცია“) ყველა რითმა ასონანსურია.

ვერსიფიკაციის რეფორმატორები ნერგავენენ განსხვავებული გრამატიკული ერთეულებისაგან შედგენილ ასონანსებს, როგორიცაა, მაგ., ბრიუსოვის брoнeнoсцeв грoзным, aнтixpиcт - yтixнeт. ასეთივე მორფოლოგიური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა გალაკტიონ ტაბიძის რითმები: „დარაზოდეს – არასოდეს”, „ტაძრის – მკაცრის”, „საყლო – უსახელო”, „კლანჭები – ვიტანჭები”.

ქართულ ლექსში გ.ტაბიძისა და ცისფერყანწელთა მიერ დამკვიდრებულ ერთ-ერთ თვისებრივ სიახლეს – გარითმული სიტყვების „არათანაბარმარცლიანობას” (27, 156) ასევე სიმბოლისტური გენეზისი აქვს. ბრიუსოვმა და შემდეგ – ბლოკმა და მიაიკოვსკიმ 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 (მიაიკოვსკი).

არათანაბარმარცვლიანი რითმები მტკიცედ დამკვიდრდა როგორც ცისფერყანწელების, ასევე გალაკტიონის ლირიკაში: „წერეთელი – წერტილი” („რამდენიმე დღე...“), „მეტად – პოეტად” („რისთვის“), „გიციდი – არტისტი” („შემოდგომა“), „ცქერა – ცერერა”, „სიცოცლეზე – 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 გაიფიქრებდა. თვით რომანტიკოსების ნაკლები რითმა ამ მხრივ გამოწვევის არ უშვებს” (27,

42). გალაკტიონის ამგვარი რითმები („ტებებია – თმებია“, „მცინარებად – მდინარება“, „დღემდე – შემდეგ“, „საამსოფლო – სამშობლოვ“, „კოხტას – მოხდა“) ზოგადვეროპული 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 არაზუსტი 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 რუენმა 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 - рыхах, дают - лед, солнца - сердце*.

ქართული პოეზიისაგან განსხვავებით, მოზაიკური, ანუ შედგენილი რითმა ევროპულ პოეზიაში იშვიათად გამოიყენებოდა და ჩვეულებრივ – მსუბუქი ჟანრებში. ამგვარი რითმის ფუნქციის გაზრდა ევროპულ პოეზიაში შედარებით ახლი მოვლენაა (ლაფორგი, კორბიე, 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 – სილაყვარდე“. 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*

заключить я, иволга - лениво лги. ამგვარი რითმების ზევეს აყ-
 ნებს მაიკოვსკი (раб, расти - храбрости, развеселились - разве
 слились), რომლისაგან განსხვავებით ერთი ლექსის მანძილზე მრავალ
 შედგენილ რითმას გალაკტიონი არ მიმართავს. ალიტერაციის
 სიჭარბის მსგავსად, ასეთ რითმასაც ახლავს ავტომატიზმში გადაზ-
 რდის საშიშროება. გალაკტიონის შედგენილი რითმები კეთილხმო-
 ვანია და ბუნებრივად უღერს: „არა ჰგვი - არაგვი“ („ამაობავ“),
 „ჰე, ვის - ხევის“ („ჩვენი იფნის...“), „ან ის - დანის“ („ისეთნაი-
 რად“), „თუ არა - გადაუარა“ („მამულო, სიცოცხლეო“), „იცინი
 კი - ცინიკი“ („შეცდომა...“), „მე სხვისა - მესხისა“ („მესხის გამო-
 ხედვა“), „განა შეიღს - პანაშვიღს“ („გამხიარულდი...“), „ხმა დაი-
 რისა - და აი რისა“ („ამ ბნელი ღამით“), „რუსთაველი - ის თავე-
 ლი“, „შირაზიდან - ვინ აზიდა“ („კოსმიური ორკესტრი“), „რა
 მდიდარი - რამდი დარი“ („ნიკორწმინდა“), „ფანტაზია - პანტას
 ია“ („ჩვენს პოეტებს“), „ამო სულის - ამოსულის“, „გამო იწვა -
 გამოიწვა“ („სამარესთან“), „არ წივის - არწივის“ („რა არის სიტ-
 ყა“).

„ძველი“ და „ახალი“ რითმების განცალკევებულად გამოყენებით
 ან შეთავსებით გ.ტაბიძის ლირიკა თანამედროვე პოეზიის ერთ-ერთ
 კანონზომიერებას იმეორებს. მრავალ ლექსში გადასინჯულია რით-
 მათა განლაგების კლასიკური კანონი, რომელიც უცხოობდა რით-
 მების ერთმანეთისაგან დაცილებას ორ ტაეპზე მეტად. სამი ტაეპი-
 თაა დაცილებული „მზეზე - მიზეზი“, „მოუსვენარი - კენარი“
 („როგორ ებრძოდენ...“), ოთხი ტაეპითაა დაცილებული: „აბრეშუ-
 მია - სამუშია“ („სასაფლაონი“).

გ.ტაბიძის ლექსში ხშირად რითმებს აკისრია ტექსტის სემანტი-
 კური მუხტის მატარებელი ერთეულების, ქრონოლოგიური, გეოგ-
 რაფიულ და კულტურულ შრეებზე მიმანიშნებელი საკვანძო სიტ-
 ყვების ფუნქცია, დიდ როლს ასრულებენ „სახელების მაგიის“ შექ-
 მნაში; რითმებში გვევლინებიან: „დემონი“, „ვარდი“, „ლურჯა ცხე-
 ნები“, „ყვავილები“, „მუსიკა“, „ლიუციფერი“, „ქარი“, „ცისფერი“,
 „ლაფვარდი“ და სხვ. არაიშვიათად რითმებში არიან წარმოდგენი-
 ლი პოეტის სულიერი თანამგზავრები (რუსთაველი, ბოდლერი, ვა-
 ეა, ვერლენი, პოუ, მიუსე); მითოლოგიური, ისტორიული და ლი-
 ტერატურული პერსონაჟები (ლაურა, ბეატრიჩე, ლენორა, მერი,
 ემმა, ვერონიკა, მანონი, დიონისე, გრევი, კლეოპატრა, ლოზენი,
 რობესპიერი, ამირანი, ნესტანი, ჯოკონდა). არაქართულ გეოგრაფი-

ულ სახელთაგან უპირატესობა ფრანგულ სამყაროს ენიჭება: პიმოდანი, ტრიანონი, პარიზი, მონპარნასი, ბრეტანი, ვატერლოო, რონა, 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 ხიდზე“) 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“, „ალაზნაზე“, „გაივლების“ დიאלოგურ 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 დაბნელებს“ („ედგარი მესამედ“), „გათენდა, გაჩუმდა ზღაპარი“ („კუჟალისა...“), „ნანაობს ქარი და მიქანაობს“, „ტყდება, ნანაობს ეთერი ჩქარი“ („ატმის ყვავილები“), „ლამის 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 კეთილზმოვანი სახელები – Eulalie
(ულელიე), 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 იძალება იაგუნდი, ლალები. “ გავიხსენ-
ნოთ გალაკტიონის რეფრენები: ინესა, ნანა, დელია, ძირითადად
ვოკალიზმითა და სონანტებით ორკესტრიკებული „Voiles“, პიაშ-
ვილის „ასო ლასი“, სოლოგუმის უტოპიური სამყაროს კეთილზმო-
ვანი ტოპონიმია: ქვეყანა – ოილე, ვარსკვლავი – მაირ, და Лиля,
лиля, лиля, качала

ქართული „პროტო-სიმბოლიზმი“ საკმარად ახლოს მივიდა იმ ევ-
ფონიურ ამოცანებთან, რომელთაც სიმბოლისტები და მათი მემ-
კვიდრეები წვეტდნენ. გავიხსენოთ ნაზალურ ბგერათა აკუსტიკუ-
რი ეფექტი ბესიკის, ა.ჰავაჰავაძის, აკაკის ლირიკაში. საინტერესოა
ლასის აქტუალიზაცია დავით რექტორის ლექსში „ჟაწვილს ვისმე
უთქვამს“ (ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი S 1512):

დაკლიფოთ თვალი ლალები და მალგალიტი მალეები,
გული ავივსოთ სულვილით, 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 მტკვარი 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 abres dans la riviere embrumee*, მალარმეს *Mais chez qui du reve se dore Tristiment dort un mandore*, ბლოკის *Пусть вспыхнет папоротник алый, а белыи Струнлят и строят инструменты* სიმბოლისტური ტრადიციის პოეტიკაში ალიტერაციის განსაკუთრებულ როლზე მეტყველებენ. გავიხსენოთ უკიდურესი გამოვლინებანი: პაოლო იაშვილის „ასო ლასი“, ბალმონტის

მლიანად ერთი თანხმომვის ალიტერაციაზე აგებული ლექსები; ბრიუსოვის „Мой милый маг, моя Мария“-ში ყოველი სიტყვა „მ“-თი იწყება. გ.ტაბიძის „ფოთლების შრიალი“ ორი თანხმომვის ალიტერაციაა: „ნელ შრიალით შლის ნიავი ჩაშავებულ შქერებს, / აშრიალებს ალვის წვერებს შიშით შენაჩერებს“. „Voiles“-ს თითქმის ყველა სიტყვაში არის „ლ“. ხშირად სათაურებიც ერთგვაროვან თანხმომვანთა განმეორებით არის აგებული. გავიხსენოთ ვერლენის Chanson d'automne, Le lune blanche, ბალმონტის В зарефе зорь, გალაკტიონის „შადრევენების ვედრება“, „ქარებს ქარობა“, „ქარი ქანაობს ქნარად“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „მაისის ისრით“, „ტფილისს სძინავს მძიმე ძილით“, „უზარმაზარი რეზერვუარის“, „რა დროს რომანსეროა“. საგულისხმოა, რომ გალაკტიონმა არაერთი ალიტერაცია „ხალხური პოეზიის მასალაზე დაჭრდობით“ შექმნა (27, 251), თუმცა გაცილებით უფრო თვალსაჩინოა ამ მხრივ რუსთველისა და პოსტ-რუსთველური პოეზიის მატერიალური კვალი.

ცალკე უნდა შევხვით 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 სიტყვბია და ამდენად თავიანთი ელერადობითა 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 შვიწლება“; ხლებნიკოვისებური - „წარმართი გზით წარემართები („დრო“); „რტოებს რტობა“; „ტივების ტევით“ („ადრიანი გაზაფხული“);

„სერავს სერებს“ („გრიგალი“); „ვეულის, ვიოლეს“; „დროს დროება“; „ზარების ზარა“; „საათიდან სამოცდაათი“.

პარონიმებისადმი სწრაფვა იმდენად მძლავრია, რომ არაიშვიათად ისინი კიბურ რითმებშიც არიან ჩართული: „აისრულე სურვილი“ („სურვილისაგან“), „ალვა ელვამ“ („საღამო“). პარონიმები გამოყენებულია ტაეპის თავსა და ბოლოშიც.

„ტაეპის დასრულების მინიშნება, მისი ერთიანობის ხაზგასმა ზოგჯერ სტრიქონის საწყის და ჩამკეტ სიტყვათა ევფონიური შეთანხმებით ხორციელდება. ტაეპის დამამთავრებელი სიტყვა, უთანხმდება რა საწყის სიტყვას, სტრიქონის დასრულების მაუწყებელი სიგნალის ფუნქციას ასრულებს“ (15, 58). ყოველივე ეს პარონიმული კავშირია: „მთებს ეფინება თებო“ („შენ რაღას იტყვი“). იგორ სევერიანის *Повернула влево королева, королева* (21, 186) პარონიმული ფრაზაა.

ბგერობრივ განმეორებათა გამრავალფეროვნების გარდა გ.ტაბიძის ლირიკაში იმთავითვე იჩინა თავი კომპოზიციური განმეორების მრავალგვარ სახეობათა დანერგვისაკენ მისწრაფებამ.

გ.ტაბიძეს აქვს ისეთი ლექსებიც, რომლებშიც არის დიალოგური ურთიერთობა ფრანგულ და ლათინურ ენებთან, ამ ენათა აკუსტიკასთან. ასეთი რამ არაა უცხო პოეზიის ისტორიისათვის. გავიხსენოთ არაბიზმები და სპარსიზმები „ვეფხისტყაოსანში“, თეიმურაზის „სპარსული ენის სიტკომან 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 შევვხვთ 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 „უცხოვრება 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 „ყურადღებებს არ იქცევს რითმაში თანხმონების თავმოყრით. მისი პოეტური მეტყველებისათვის საერთოდ არ არის დამახასიათებელი სიტყვებში თანხმონთანა შეჭვუფება, როგორც ეს ნიშანდობლივია, მაგალითად, გ.ლეონიძისათვის. გ.ლეონიძის ძარღვმაგარი სიტყვა, შეიძლება ითქვას, მჟღერ და მკვეთრ თანხმონთანა 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, ევრ, ევ.

ამ პრინციპის უკდურესი გამოვლინებაა *Flor extra fina!* „სახალწლო ეფემერა“-ში, რომლის ბოლო სტორფში ევროპული თემა – დენდიზმი რითმებში ევროპულ ენათა მსგავს ბგერათკომპლექსშიც პოულობს საყრდენს: „ლხინი – პინგვინი”, „ევენება – აშადრევენება”, „მინა – fina”. ანალოგიური ბგერათკომპლექსი ახლავს ქართული ხალხური ლექსისა და ფრანგული მოტივის შეხვედრას „კოსმიურ ორკესტრში”: „ისევ უცხო მოგონებით / წაპყვა თანდათანა, სად იზოლდას და ტრისტანის / მოისმოდა ნანა”. იხ. აგრეთვე: „ტრიანონის – მანონის”, „ნდომანი – რომანი”, „მერნებს – ტავერნებს“ („თვალს ნაზი და მთვარეული“), „პიმოდანი – არამცირეოდენი”, „ლოზენი – მემიმოზენი”, „ლანდები – ინფანტები” („გოტიეს“). ფრანგულ თემას მხარს უჭერს შესაბამისი რითმული აკუსტიკა, ხოლო ფრანგული თემა აუცხოებს, „აფრანგულებს” რითმათა ქლერადობას.

კონტექსტური ნეოლოგიზმი „მომიმოზენი” არა მხოლოდ მიმოზისა და მომიზეზეს, არამედ აგრეთვე ფრანგულ სიტყვათა (შდრ. *maison*) ქლერადობის იმიტაციაა; 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 („შენ ემართლები“) გამოყენებულია ქართული სიტყვების კონკორდაციისათვის რომანულ ენათა ქლერადობასთან: „მზიანი“, „დამიზიანო“, „ლილიანო“, „დიანა“.

უაღრესად პლასტიკურ, მოჭნილ და მრავალი ნიუანსის შემცველ ქართულ ზმნას, მრავალი ინდოევროეპოპული ენისაგან განსხვავებით, აქვს ერთი სუსტი მხარე: ქართული „მასდარიანი კონსტრუქცია მძიმეა და სტილისტურად მოუჭნელი“, ხოლო „რთულ წინადადებაში მიმღობით 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, მიმღობები და დამოკიდებული წინადადების დაკავშირება მთავართან მიმღობის საშუალებით ქართულს არა თუ არ ეუცხოება, არამედ სავსებით ბუნებრივი და ძალიან გავრცელებული ნორმა იყოს. ყოველივე ამით მისი ლექსი დიდად განსხვავდება არა მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის, არამედ მის თანამედროვეთა პოეზიისაგანაც და გარკვეულ მსგავსებას პოულობს რუსთაველთან, გურამიშვილთან, ა.ჭავჭავაძესთან, ნ.ბარათაშვილთან.

მიმღობათა აქტუალიზაციაზე მეტყველებს ის გარემოება, რომ კონტექსტური ნეოლოგიზმების დიდ წილს ისინი შეადგენენ და ჩართული არიან მეტაფორულ კონსტრუქციებში: „შემდეგ უდაბნოს ყვავილთა მზოგარ თვალით 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 მისარკმელი“ („ნიკორწმინდა“), „ქალნი მომიმოზენი“ („გოტიეს“), „ჩამავალ მზით ნაფერი“ („ლურჯა ცხენები“), „ქალარით, მხრებზე გადანახარით“ („ძველი მოტივით“), „ხანა დაუნდობელი და მოშურნალი“ („ჩვენი ქურნალი“), „ბინა მინაგები“ („ეს მშობლიური ქარია“), „ნუგეშმფენი ხმა“ („მისდევს...“), „ყლი მელანდება გადასაკონელი“

(„საღამო სოფლად“), „გადასცქეროდა ბოროტებას განარიდები“
(„სად იყო სმენა...“).

მიმღეობა აქტუალიზებულია როგორც მეტაფორიზმით, ასევე ინვერსიული მდგომარეობით, რითმებად გამოყენებით და სხვა საშუალებებით:

ხეხილი

ნაყოფებით დატვირთული,
ქარით გადაზნექილი.
(„დაღამდება.“).

ხევი,

მრავალ საუკუნის მტევი.
(„ნისლი.“).

მანდილი,

ჭეჭნად მთვარეულ ზამბახებში შეფარებული.
(„გემი „დალანდი,““).

ჰამლეტი,

მოჯადოებულ ბურუსში მყოფი.
(„აღმოსაველეთი“).

მიღამო, არე,

შემოძარცული მთებით მოარე.
(„ავადმყოფს“).

სამყარო,

ჭეჭნისთვის ჭერაც მიუკვლეველი.
(„დადგა აგვისტო“).

და ბალიც კვდება ძველად დარგული,
ის ყველაფერს გრძნობს კვალდაკარგული.
(„ძველი წიგნების.“).

ზვირთი, ყველაფერს ნაზიარები,
იდუმალ ფიქრით გაქვაწყეტილი.
(„როგორ ებრძოდნენ.“).

აქ კი, ბრწყინვალე და ანთებული,
სასანთლებების წყალზე მთოველი,
ზვირთებზე ოდნავ დაღანდებული.
(„სადაც ტყეების.“).

ლაქვარდით გადათოვლილი
და ვერცხლით ნათილისმარი.
(„ეს მშობლიური ქარია“).

მიმღეობათა აქტუალიზაციის გამოვლინებაა ის ფაქტიც, რომ ისინი ზოგჯერ მთლიანად ან თითქმის მთლიანად იკავებენ ტაეპს: „დაუნდობელი და მოშურნალი“ („ჩვენი ჟურნალი“), „თვლით მძებნელი და მარებელი“, „გაფითრებული ფერით მფერები“ („ცხრაას თვრამეტი“), „ლამენათევი და ნამთვრალევი“, („სილაჟვარდე...“), „რომ სულ შემთხვევით ჩამარხულებს და ჩაკალულებს“ („პოემა ვეფხვისა“), „ფიქრებს მღელვარეს, ვნებებს მღულარეს“ („პორტრეტი“).

მაღალია მიმღეობათა სიხშირე „ნიკორწმინდაში“: „მიღებული“, „დამპარგავი“, „დამქარგავი“, „მისარქმელი“, „მოქნილი“, „ამოდქმნილი“, „მაღალღეროვანი“, „ადერილი“ (სამჭერ), „ფრთამოღულუნეს“. ყოველი ამათგანი სარიტმო სიტყვაა.

ზოგიერთ ლექსში არც ერთი მიმღეობა არაა ან თუ არის, არაა აქტუალიზებული, ვინაიდან მათი სიხშირე და დაწინაურება დაკავშირებულია თემატურ, ინტონაციურ და რიტმულ მხარესთან.

მიმღეობების ერთ-ერთი წყაროა „ვეფხისტყაოსანი“. რუსთაველი ხშირად მიმართავს წინა ვითარების გამომხატველი მიმღეობებს: „ნაზატები“, „ნაბანი“, „ნაბანები“, „ნაბურთალი“, „ნაბუქალი“, „ნაგზები“, „ნაგუშინდლევი“, „ნადენი“, „ნაერთგულევი“, „ნათარგმანები“, „ნაკრთომი“, „ნამკრთალი“, „ნაწვეთალი“. გალაკტიონმა აიტაცა თანამედროვე ქართულში საკმაოდ დაჩრდილული ეს ნაირსახეობა მიმღეობისა: „ლამენათევი“, „ნამთვრალევი“, „განაოცები“ („სილაჟვარდე...“), რომელიც ტექსტში არაერთგზის მეორდება, „ნახავერდები“ („თოვლი“), „განაბზარი“ („ატმის ყვავილები“), „ნანდაზები“ („მგლოვიარე...“), „ნაწამწამარი“ („ჩვენი დრო“), „ნათილისმარი“ („ელეგია“), „ნაყაჩადარი“ („რამდენიმე დღე...“), „გადანაზარი“ („ძველი მოტივით“), „ნანადერძევი“ („მგლოვიარე სერაფიმები“), „არანსხვისარი“ („ერთგული ცხენი“), „ნაბური“ („გემი დალანდი“), „ნაზავთარი“ („ოფორტი“). ასეთი ფორმები განსაკუთრებით იქცევენ ყურადღებას, ერთი მხრივ, აკაკის, ილიას, ვაჟას ლირიკის ფონზე, და მეორე მხრივ – თავიანთი ტიპოლოგიური ნათესაობით ევროპულ ენებთან, რომლებიც მდიდარია მიმღეობიანი კონსტრუქციებით.

არის კიდევ ერთი მიზეზი, რაც განაპირობებს გ.ტაბიძის ლირიკაში ეგზომ თვალსაჩინო მისწრაფებას მიმღეობებისადმი, რომელთა უმრავლესობა ნამყო დროშია და მაშასადამე – ვნებითი გვარი-საა („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 მიმღებები და „ხელოვნურად“ წარმოებული სიტყვები და განმეორებანი (შელოცვების ხერხი) იმ საშუალებათაგანია, რომელთა წყლობითაც გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებში („სილაჟვარდ ანუ ვარდი სილაში“ და სხვ.; გვიანდელი ლექსებიდან – „ტუია“, „ვესპერი“ და სხვ.) იბადება განცდა თანაზიარობისა რაღაც საკრამენტულთან, ხოლო ლირიკული გმირი აღიქმება 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 გაჟღერებით უბიძგებს ენის პოტენციური შესაძლებლობების, სიტყვათწარმოებისა და სინტაქსისის 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“, „ზმანებამტკივანი“.

სალიტერატურო ენისათვის ეს უცნობი სიტყვები ჭარბული ენის სიტყვათწარმოების უაღრესად პასიური ნორმების ამოქმედების შედეგად არის მიღებული. ასეთი სიტყვები ხშირად მოკლებულია ლოგიკურ სიცხადესა და სიზუსტეს. ამოა „რამდი დარი“-ს ან „მომიმოზენი“-ს ზუსტი „მნიშვნელობის“ ძიება. ფორმალური ლო-

გვიკის 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“, „აშადრევნება“, „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 *нежность* და გალაკტიონის „თეთრობა“) „ვეფხისტყაოსნის“ ენობრივი ნორმის რესტავრაცია იყო. „ხმობა“ და ამგვარი ფორმები არაერთგზის დასტურდება რუსთაველთან და მის ტრადიციაში. შდრ.: „სალამო 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 ნართანიანი 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 შეუცნობლობის იდეას ემსახურება უსასრულობის შთაბეჭდილების შემქმნელი ნეგატიური ეპითეტები: „უშფოთველი“, „უხაველო“, „უვნებელი“, „უენონი“, „უმორევი“, „უვარლო“, „არნასხვისარი“,

„აუსრულებელი“, „მიუწვდომელი“, „შიუსაფარი“, „უმიზნო“, „აუხდენელი“, „თვალუწვდენელი“, „დაუსაბამო“, „დაუნახავი“, „დაუქცნობელი“, „განუკურნელი“, „უხილავი“, „უიარაღო“, „უშფოთველი“ და სხვ. ამ ხერხის აქტალიზებულობას ცხადყოფს ამგვარი მსაზღვრელების გაორმაგებული გამოყენება: „ღამე უვნებო და ურიქრაჟო“ („როგორ ებრძოდნენ...“), „უხავერო და უვნებელი“ („სიკვდილი მთვარისაგან“).

მიმღეობებისა და სახელზმნების აქტუალიზაციით გ.ტაბიძე ემიანება ქართული პოეტური სიტყვის ისეთ პერიოდებსა და ძეგლებს, სადაც ეს მორფოლოგიური ფორმები განსაკუთრებით ქარბად და ეფექტურად გამოიყენება, და მისი დროის ევროპულ პოეზიას, რომელშიც უაღრესად აქტუალიზებულია მიმღეობებით წარმოებული როგორც უსასრულობის განცდის შემქმნელი, ასევე ნეგატიური ეპითეტები და აბსტრაქტულ იდეათა გამომხატველი სახელზმნები.

სახელზმნებისა და მიმღეობების ისევე ლაღად და ქარბად გამოყენებით, როგორც ეს დამახასიათებელია ინდოევროპული ენებისათვის, გ.ტაბიძე ამყარებს კონტრაპუნქტულ, დიალოგურ ურთიერთობას 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 მაინცდამაინც არ ზიბლავს, მაგრამ მეორე პერიოდის ლირიკაში ახალი პოსტ-სიმბოლისტური პოეტური სკოლების ზეგავლენით აშკარად 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 გაცხადებაა, რომ „დადგა დრო, რკინამ აიდგა ენა“. აქ უთუოდ თავისი როლი შეასრულა აგრეთვე ფუტურიზმმა, უიტმანმა, ვერპარნმა და ექსპრესიონიზმმაც – მაგრამ ეს „მაშინიზმი“ თუ ტექნიციზმი, ეს მიახლოება „დღიურ პროზასთან“ უფრო ერთ-ერთი სტილური ტენდენციაა, ვიდრე საერთო პრინციპი. მისი სტილის ძირი-

თადი საშენი მასალა ენის ყველაზე უფრო განყენებული და პოეტური ნაწილია.

2. განმეორება და კომპოზიცია.

გრიგოლ რობაქიძე ესეში „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. აღრინდელ ლექსებში მონოტონური მელოდისმის შექმნას ემსახურება; მეორე პერიოდის ლექსებში – ემოციის გამძაფრებას და ფუფის მსგავს მუსიკალობას; მესამე პერიოდის ისეთი მაღალი სტილის ლექსებში, როგორიცაა „ნიკორწმინდა“ – ემფატიკურ 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 მიუღლიათ სიმბოლისტებს ხალხური 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 „მომღერე 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 ა. ჭავჭავაძის 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 ტაქტით. 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, каменют и ждут!** ყურადღება მიიქცია ამავე კომპოზიციით დაწერილმა ბრიუსოვის ლექსმა „კალატოზი“, რომელიც ჯერ ბ.ახოსპირელმა თარგმნა („სახალხო ფურცლის სურათებიანი დამატება“, 1913, №162), შემდეგ – ვ.გაფრინდაშვილმა. 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 „ყვავის 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 „ქალავ“, „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.
სალამო იწვა ხავერდის 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 და ლიტერატურული და ხალხური შრეების, ობიექტურისა და სუბიექტურის მონაცვლეობის პრინციპს ემყარება.

„მზის ამოსვლა ზღვაზე“ გამოირჩევა კომპოზიციური კიბის თანამიმდევრული გამოყენებით, რაც იშვიათობაა (რუს პოეტთაგან განსაკუთრებით ხშირად ბალმონტან 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 ელფერადობის 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, ედოშვილი, 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 გამრავალფეროვნებისაყენ სწრაფვის ტენდენციამ ქართული ნეორომანტიზმის ადრინდელ სტილიაზვეე 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 მივიწყებულ საზომთა რეპერტუარი, არამედ მიუსადაგა ახალი სახის სტროფებს, ლექსების მყარ ფორმებს, გარითმვის ახალ წესებს, თემებისა და მოტივების წრეს, გაათავოვა 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 ჟივილი
(„სული მწუხარე“);

როცა დიდი ხნით დახურული გავხსენი ყუთი,
ძველ ბარათებში აღარ იყო სიახლე ძველი
(„უნაზესი ხელნაწერი“);

შეხედეთ ამ თასს, მეგობრებო, შეხედეთ ამ თასს,
იგი სავსეა არა ღვინით, არამედ ფიცით
(„თასი“).

ა.გაწერელის, 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 ძოლნიკ-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. შეჭერდებით 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 *De la musique*-ს კვალად, ხუთ და ცხრამარცვლიან ტაქტთა 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). სიმბტომატურია 13-მარცვლედის აღორძინება და ის ფაქტი, რომ გ.ტაბიძემ „პოეტმა 11-მარცვლედის ამღერებული ტონით უპასუხა ვერლენის ლოზუნგს – მუსიკა, მუსიკა უპირველეს ყოვლისა” (25, 211).

ყოველივე ამით გ.ტაბიძემ ფართოდ გაუხსნა გზა როგორც მა-

ნამდებ გამოუყენებელ, ასევე ლირიკის პერიფერიულ სფეროში გადასროლილ ბესიკის სკოლისა და ალ.ქავჭავაძის კენტმარცვლიან საზომებს (სხვათა შორის, დიდია კენტმარცვლიანების სიხშირე მის ვერლიბრებშიც იქ, სადაც თავს იჩენს რეგულარულ მეტრთან მიბრუნება). კენტმარცვლიანობა იყო გამოძახილი ვერლენის „პოეტური ხელოვნების“ მეორე ტაეპის დევიზისა — Et pour cela preferere 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 „მგზავრის დამეული 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 ქართულ ენაში ერთმარცვლიანი სიტყვებისა და ფორმების სიმცირე. იგივე რიტმი და ერთმარცვლიანი რითმებია გამოყენებული ლექსში „ძველი წისკვილის ქვა“ (1952). ათმარცვლიან საზომში ერთმარცვლიანი რითმებია ლექსებში „მატარებელში“ (1928), „რაც იფნიბაღმა განიცადა დღეს“ (1958) და სხვ.

ქართული ლექსის ისტორიაში იშვიათობაა ხუთმარცვლიანი ლექსი, თუმცა მოსაზღვრე რითმების სტრუქტურაში გამოყენებული აქვს ა.ქავჭავაძეს („პოი, ვით გვემტყუნვა“, „ვაი, შენგან წყლულსა“). გალაკტიონს სურდა დაემკვიდრებინა ისეთი ხუთმარცვლელი, რომელიც დამოუკიდებელი იქნებოდა და არა ათმარცვლედის მექანიკური გაყოფის შედეგად მიღებული. ხუთმარცვლედით შესრულებული ლექსები („ირპოდნენ შურნი“, „15 საუკუნე“ და სხვ.) გადაძახილია ა.ქავჭავაძესთან. 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 შესაჩნევია გარითმვის წესების სიმრავლე. ზოგი მათგანი მონორიმიცაა („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 ტაქტის რითმა გადადის ყველა დანარჩენი სტროფის მეორე ტაქტში: „გმირა – იმნაირად – ხშირად – მწირად – წკირად“.

გალაკტიონის სონეტების ერთი ნაწილი („აგერ ღობიდან“, „ისტორიულად“, „გული“, „ათრობდა“, „გობელენი“) კლასიკურ ფრანგულ ტიპს განეკუთვნება, ხოლო ზოგიერთში გადახვევა ტრადიციული სარიტმო სქემიდან. ასეთი რევიზიები დამახასიათებელია იმ დროისათვის. ეს თავს იჩენს უკვე ბოდლერთან. ამ ტენდენციის გამოვლინებაა ვ.გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტები“. „დღევანდელი დღე“ „ინგლისური“ სონეტი: სამი კატრენი + ორტაქტი. „ლაურა“ ერთადერთი სონეტი, სადაც მეორე კატრენი არ იმეორებს პირველის რითმებს. ზოგჯერ დაცულია კლასიკური სონეტის ისეთი მოთხოვნაც, როგორცაა ბოლო ტაქტის (ან ტაქტთა) სემანტიკური ან ინტონაციური აქცენტირება: „თანასწორობა, რესპუბლიკა, თავისუფლება!“ („ათრობდა...“), „მიწა გამოჩნდა, მეგობრებო, ახალი მიწა!“ („მიწა გამოჩნდა“), „...შენი უკდავი ხმალი, მაია!“ („ისტორიულად...“).

არაა შემჩნეული, რომ სონეტებია (აბბა, აბბა, გგდ, ეედ) გვიანდელი გალაკტიონის საუკეთესო ქმნილებები – „შავი ზღვის პირად“ (1944), „სიმალღებზე“ 1946), „ქალაქთა ბნელთა“ (1950), რომლებიც სტრიქონთა კიბურად განლაგების გამო 28 ტაქტიან ლექსებად გამოიყურება. ეს შესაძლოა კომუნისტური სისტემის „ლიტერატურული“ გუშაგების მიერ ათვალწუნებული სონეტის შესანიღბავად და სიმბოლური მოსაზრებითაც გაკეთდა. ფარული სიმბოლური აზრია ჩაქსოვილი ამ ტაქტებში: „...ნაცვლად სანატრელ სინათლეში აღიმართება / კიბე სიწმინდის, სიყვარულის, პატრონების!“ („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.

8-ტაეპიანი სტროფისადმი ინტერესზე მეტყველებს სიცილიანას ნიმუშები („შენ ზღვის პირას“, „სანამ წვიმა...“, „ჰრიჭინობელა“, „ჰაეროვანი...“) და ტრიოლეტი – „ალაზანთან“ (1922). საუკუნის დასაწყისის რუსულ პოეზიაში ტრიოლეტების ნამდვილი ბუმი იყო (სოლოგუბმა და ბალმონტმა ტრიოლეტების კრებულები შექმნეს). ბრიუსოვს, ვიანესლავ ივანოვს არც კანცონები დაუტოვებიათ უყურადღებოდ. ამ სალექსო 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 გამოვავლინოთ 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.ჭავჭავაძის დროს, ასევე აკაკის ლირიკაში. უკვე 1909 წელს მიმართა გ.ტაბიძემ ქართულ ლირიკაში ბარათაშვილის მიერ დამკვიდრებულ ტერნარულრიტმიან ექვსტაეპედს, ხოლო შემდეგ გარიტმვის ეს წესი ისეთ ექვსტაეპედებშიც გამოიყენა, რომლებიც სხვა საზომებს ემყარება: „ვილაცა რეკავს...“, „ოთხი დრო“, „ქაჯები...“, „სადლაც შორს“... საზომითაც და გარიტმვის წესითაც არაბარათაშვილისებურია „სიახლე დღეთა“ (აბაბაბ) – ე.წ. ბერნსის სტროფი, „სადლაც შრიალებს“ (აბაბაბ) – მცირე სექსტინა და სხვ. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ ექვსტაეპიანი სტროფები ზშირად გვხვდება 1900-იანი წლების ლირიკაში, მათ შორის – გრ.აბაშიძესთან, თ.რაზი-კაშვილთან, კ.მაყაშვილთან.

ტერცინებიტაა დაწერილი „აივანზე“. სტროფის ეს სახეობა გა-

ცილებით უფრო ადრე გამოყენებული აქვს სანდრო შანშიაშვილს. მთლიანად ტერცინებითაა დაწერილი მისი „ორფეუს და ევრიდიკე“ („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 კ.ბალმონტის ორტაეპედები უნდა იყოს. ვერლენისა და ბალმონტის მსგავსად, ურთიერთგარითმული 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 ახლები ძიება დამახასიათებელი თავისებურებაა XX საუკუნის დასაწყისის პოეზიისათვის. ამის ერთი მკაფიო გამოვლენებაა 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, ვერჰარნის, 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 ვერჰარნი. 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 ვერჰარნის 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 მწყობრი 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, მწყობრი 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, ხეივანი. ლექსში „ფარდების შრიალი“ არის ასონანსურად მოწესრიგებული სეგმენტები: „დადის და აზმორებს... ხავერდებს, 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 მეტაფოროცენტრიზშია. მაგრამ რომელი ტიპის მეტაფორაა განსაკუთრებული თვისებრივი სიახლით აღბეჭდილი, დამახასიათე-

ბელი და მკვეთრად აქტუალიზებული?

უპირველესად ასეთია გენეტიური (ნათესაობითი) მეტაფორები, ანუ ისეთი ორწევრიანი კონსტრუქციები (მაგ. – „წამწამთა ქოხი“), რომლებშიც პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი კომპონენტი – tenor („წამწამთა“) გენეტიუსშია, ნათესაობით ბრუნვაშია, ხოლო გადატანითი მნიშვნელობით გამოყენებული კომპონენტი – vehicle („ქოხი“) – 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 „ფერ-ვერკი“ 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“, ტიციან 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 სალაროში 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“ („რადრიანცელში ვიდოდა გემი“), „და უცნობ ღამის შორ საკურთხეველს უნდა ვუხმობდე განთიადამდე“ („ალკები თოვლში“), „უეცრად შემკრთალ შუალამის მღვრიე მტევანი“ („სდგას ხეივანი“), „ღამის ლეგენდა დაჰქრის, დასცურავს“ („გეტერა“), „აიმართნენ

კოშკები ცისა და ნესტანისა” („ეს მშობლიური ქარია“) და სხვ.

ამგვარ მეტაფორას ქართულ პოეზიაში დიდი ხნის ისტორია აქვს. „ვეფხისტყაოსანში“ ასეთებია: „ცრემლთა ფონი“, „ცრემლის საგუბარი“, „ცრემლთა ტბა“, „წყარო ცრემლისა“, „სისხლის ღვარი“, „წამწამთა ჭარი“, „წამწამთა ქოხი“, „კაეშანთა ჭარები“, „ჭირთა ბადე“ და სხვ. ბესიკის ლექსებში გენეტიური მეტაფორები, მართალია, სპორადულად გამოიყენება, მაგრამ მათ განსაკუთრებული მხატვრული დატვირთვა აქვთ: „სევდის ბაღი“, „სოფლის მკვლელი ბრქალები“, „თვალთა ნარგისი“, „ცრემლთა ისარნი“, „სევდის ქური“, „სევდის ლაშქარი“, „სიცოცხლის ფრინველი“ და სხვ. ალექსანდრე ჭავჭავაძის ამგვარ მეტაფორათა შორის („ეწყის ჭაჭვი“, „ბოროტებისა და სიცრუის ქურნი“, „კმუნვის მახვილი“, „კმუნვის ალი“, „ოცნებათ დასნი“, „სოფლის ანბანა“, „სიცოცხლის ნიაგი“ და სხვ.) ალბათ ყველაზე უფრო არატრადიციულია „ეტნა გულისა“, ხოლო ბარათაშვილი ლექსებში („სისხლისა ღვარნი“, „ქარნი ენებისა“, „ბედის ვარსკვლავი“, „ტრფობის ველი“, „შეების სხივი“, „სადგური მყუდროებისა“, „ცისა კამარა“, „მწუხრი გულისა“ და სხვ.) – „ქვეყნის მთვარეთ“, დაპირისპირებული „ცის მთვარესთან“. გრ.ორბელიანის ამგვარი მეტაფორები, სტილის შესაბამისად, ხან ტრადიციულია („ტრფობის ალი“, „კმუნვათა 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, „სულიყო“-ში – არც ერთი. ვაჟა ფშაველას პოეზიაში ზოგი ასეთი მეტაფორა საკმაოდ ინდივიდუალური ზებულა: „კაცობის გვირგვინი“ („ჩემის კაცობის გვირგვინი“), „გრძნობების ფაფა“ („დავით გურამიშვილის ხსოვნას“), მაგრამ მის მდიდარ ტროპულ სიტყვაში ამგვარი მეტაფორების ხვედრითი წილი საკმაოდ მოკრძალებულია.

აქვე უნდა ვახსენოთ შექსპირის დრამების მაჩაბლისეული

თარგმანების გენეტიური მეტაფორები - „მომაელის სარკე“, „სურვილის აუზი“, „სურვილის ბაღე“, „ბედის კამათელი“, „ბედის ნეშტარი“, „სევდის მდინარე“, „ვარსკვლავთა გუნდი“, „ზეცის ცრემლი“, „სულის ბუდე“, „ბედის ვარსკვლავი“, „ შიშის ლანდი“ (შდრ. გალაკტიონის „სიკვდილის ლანდი“).

გენმარტი გარღვევა ქართულ პოეზიაში გენეტიური მეტაფორების გამოყენების მხრივ, მისი განსაკუთრებული აქტუალიზაცია გალაკტიონ ტაბიძისა და მათი თაობის პოეტთა შემოქმედებას უკავშირდება, რომელშიც მეტაფორის ამ სახეობამ მანამდე არანახული სიზნირე 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 ლექსების გამოყენება და ქართული პოეზიისათვის უჩვეულო საგანთა და არტეფაქტების ჩართვა XIX საუკუნის დამლევდნ იწყება, როდესაც ქართული ლიტერატურის ახალი მოვლენის საკმაოდ წარმომადგენლობითი და ფართოდ გავრცელებული ნეორომანტიკული ჟანრები ახალი ევროპეიზაციის საფუძველს ამზადებენ.

გენეტიური მეტაფორების „მოლა“ დიდად არის გაპირობებული სიმბოლისტური სტილის (ამ ცნების ფართო გაგებით) სიოთხლით. სიმბოლისტების განსაკუთრებული მისწრაფება მეტაფორის ამ სახეობისადმი და ამ მხრივ მათ მიერ გამოვლენილი სიოამამე იმდენად თვალსაჩინო იყო, რომ რუსულ პოეზიაში იგი ძალიან მალე დაციუნვის საგანი გახდა. 1895 წელს ვლ.სოლოვიოვმა სიმბოლისტების სტილის პაროდირდირების მიზნით დაწერილ ლექსში მიზანში უპირველესად გენეტიური მეტაფორები ამოიღო, როგორც სიმბოლისტური სტილის ერთ-ერთი დომინანტა აი გენეტიური მეტაფორების ვლ.სოლოვიოვის მიერ შექმნილი პაროდული 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, როგორაცაა „ყითელი ძაღლები ჩემი ცოდვებისა“, „ისრები სიბრალულსა“ და სხვ. გალაკტიონის ადრინდელი ლექსებში „ახალი პოეზია“

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“), „ფიქრთა ოკეანე“, „უკმარისობის ნიაღვარი“, „სიჩუმის ენა“, „ბრძოლის ქარი“, „ცის ვნება“ („გურიის მთებს“), „ლამის ლეგენდა“, „ნეტარების მღვმარება“, „სინანულის ჰანგი“, „საუკუნეთა ფრთები“, „ოცნების აკვანი“ („გეტერა“), „შელამების ქნარი“, „შუქთა მძივი“, „ოცნებათა იალქნები“ („მთაწმინდის მთვარე“), „ვარსკვლავთ მანტია“ („მუზა), „მოგონებათა სარკე“ („სთვლემს ტყის ნაპირი“), „მწუხარების ამაო ფრთები“ („ვერსად, ვერასდროს“), „ცის უდაბნო“ („მთაწმინდაზე“), „ყოფნის ზღვა“ („შუალამე“), „ლამის სუნთქვა“ („ქალწულის ოცნება“), „უკვდავების ტალღა“ („უხილავი“), „წამების ღმერთი“ („იღუმალი მეორე სახე“) და სხვ.

გენეტიური მეტაფორები ზოგჯერ ტექსტის მცირე მონაკვეთზე ერთი მეორის მიყოლებით გვხვდება: „შორს ცისარტყლას გამოჩნდა ბურჯი და იმედების დაადნო ხატი“ („წყნარი ზღვა“), „თვითეულ ხმაში თქვენი თვალები, ღრუბლების რაში“ („იბრძოდნენ შურნი“). განსაკუთრებული ორიგინალობითა და სითამამით გამოირჩევა შემდეგი მოდელი, რომელშიც ერთ ნომინატივთან სამი გენეტივია: „ნისლის, სულის და ქარის – ლაკმე“ („ჭიანურები“).

ტრადიციული მხატვრული სახეების განახლება თავისებურად მჟღავნდება გენეტიურ მეტაფორებში. ამის ერთ-ერთი საშუალებაა ამგვარ მეტაფორებში ახალი ლექსიკური ერთეულების ჩართვა. შდრ., მაგალითად, რუსთველისეული „თვალთა გიშერი“ და გალაკტიონისეული „თვალების ნაზი ქრიზოლიტები“ („ისევ ეფემერა“), „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“ („აქ მარმარილოს 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-
კვეულ ტექსტებთან და ეპოქებთან ასოცირებული გრამატიკული
არქაიზმები – სახელწმინდა 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
ეკირა...“), „ჩამავალ მზეთა მგლოვიარება“ („შენ ერთი მაინც“),
„სიცივის მძინარება“ („ალეები 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 – „დამბების მსგავსი ნანგრევები“. ტაეპებში – „ადევ-
ნებული მთვარის მაზარით / ანძების ტყეში ლანდები ჰქრიან“
 („ლურჯი ხომალდი“) ორი შედარება-მეტაფორაა: „მაზარის მსგავ-
სი მთვარე“ და „ანძები, რომლებიც ტყის 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“, „ლამის საკურთხეველი“, „სიცივის მძინარება“ („ალღები 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 ვაოცების ეფექტით, რომ ამ ბინარმის წევრები ძალიან ხშირად ერთმანეთისაგან ძალიან დაშორებული საგნები და მოვლენები არიან. ასე მაგალითად, გენეტიურ მეტაფორაში „ლამების აღმაცერობა“ („ხომალდს მიჰყვება...“) მეტაფორის შინაარსი – A არის C-ს – „ლამების“ B ასპექტი – „აღმაცერობა“. მაგრამ მკითხველი ასოციაციებით იკვლევს გზას „ლამების“ 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 წვდომისაკენ გვიხმობენ.

ზოგჯერ გენეტიური მეტაფორის შინაარსის ამოცნობა, ყოველ შემთხვევაში მისი წარმოშობის მიზეზის ახსნა სავსებით შესაძლებელია. ასე, მაგ., ტაეპში „ჭარკების ქრება სიღარბისლე“ („უეცარი ქალაქი“) საკმარისია გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვის

ნაცვლად ჩავსვით ფონეტიკურად მსგავსი და შინაარსით გამართლებული სიტყვა, რომ მივიღოთ ლოგიკურად ცხადი გამოთქმა – „ქალების ქრება სიღარბაისლე“. „თმების სინელე“ („ხილი რიალტო...“) ადვილად ექვემდებარება დეკოდირებას – „თმების სიბნელე“. ტაეპში „იელვებს სიათი“ („სარკმელი...“) „სიათი“ ალბათ ცვლის „სათს“. „ქნარის წვიმაში“ („ჭინეს სტრიქონის გამო“) ალბათ ტრანსფორმაციაა ფრაზისა „ქნარის სიმებში“. „ცეცხლმა დაათრო“ („მისტერია წვიმაში“): აქ „დაათრო“ არის „დაანთო“-ს ნაცვლად (იქვე წინა ტაეპში არის – „ცეცხლის ენები“). გენეტიური მეტაფორის – „დაბრკოლებათა საკანი“-ს („დაბრკოლებათა 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 გარდაქმნის შედეგად არის მიღებული. ტაეპებში – „ერთმა ბოროტმა რკალმა / მასზედ დაკიდა გული“ („ქარი არხვედა...“) ფონიკა, სალი აზრი და რიტმი გვეკარნახობს შიფრს: „ერთმა ბოროტმა ქალმა...“. (ამგვარი მეტაფორების დეკოდირების შესახებ იხ. 69: Поэтика Бродского).

ზოგჯერ ერთსა და იმავე გენეტივთან გამოყენებულია განსხვავებული მეტაფორული კომპონენტები: „ვარსკვლავთ კარავი“ („გვირაბებიდან“), „ვარსკვლავების ქვიშა“ („უცებ შემკრთალი ღამე“), „ვარსკვლავების ქიქა“ („კახეთის მთვარე“), „ვარსკვლავების თოვლი“ („იმ ატმებს...“), „ფოთოლთა თეთრი ლაშქარი“, „ვარსკვლავების ცხრიანი“ („ალვის ხეები...“), „ფოთლების მწყობრი კამარა“, „ფოთოლთა კვნესა“ („ვერხვები“), „პოეზიის დაიძრა ზვავი“ („ორი ზღვა“), „იქ პოეზიის ფრიალებს დროშა“ („იქ პოეზიის...“), „პოეზიის მანდილი“ („დღეს დღეები ეცლება“), „პოეზიის ლაქვარდი ცრემლი“ („დაფნა“), „თმას მიწეწდა ქარის გაბოროტება“ („მეოცნებე აფრებით“), „ტოტი ქარისა აქანებდა მთვარესა“ („ეს მშობლიური ქარია“), „და სპარსეთიდან ლექსების კონა მიმოდის, როგორც ტოტი ქარისი“ („ჩვენი დრო...“). გენეტიური მეტაფორის 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 ნიშანობლივი 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 ხშირად 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 უგულვებლყოფში. ეს თავისუფლება ჩვეულებრივი ენისა და ლოგიკის ნორმებისაგან განაპირობებს ქართული პოეზიისათვის მანამდე უცნობ სიუხვეს კატაქრეზისებისა და ოქსიმორონებისა – ფორმალური ლოგიკის თვალსაზრისით ისეთ სემანტიკურ შეუსაბამობებს, როგორცაა, მაგალითად, „მშრალი რიცხვები“ („ლურჯა ცხენები“) ან „დაუანგული 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 ჰგვანან...“), „და ეს თვალები საღამოთა ხმას უსმენდნენ“ („მას გახელილი...“), „თვალებით 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 ზღაპარივით“ („წმ. გიორგი“), „შავი გუგუნი“ („რამდენიმე დღე...“), „შავი პოეზია“ („საუბარი ედგარზე“), „ცისფერი სული“ („ავდრის მოლოდინში“), „ცივი ეპიტაფია“ („სამი ღრუბელი“), „ღამის წყდლიადში 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 გახევეს“. „ზღაპარი იგი“ არ ნიშნავს ნამდვილ ზღაპარს, იგი ჩანაცვლების მეტაფორაა. კონტექსტი და ნაცვალსახელი „მათი“ სიტყვათშეთანხმებაში „მათი კვარტეტი“ („შუადღის...“) აადვილებას იმის ამოცნობას, რომ ლაპარაკია ჭირიჭინზე. იმავე ლექსში არის ასეთი ტაეპები – „ცის უღმობელი მშრალი ვარდეთი / გადაფარულა თეთრი პინგვინით“. აქ მკითხველის წარმოსახვაზეა დამოკიდებული ჩანაცვლების მეტაფორის ამოცნობა.

ზმირად ამგვარი მეტაფორების ამოცნობას ხელს უწყობს

კონტექსტი. „მთაწმინდის მთვარე“-ში ღამის მოახლოების ფონზე ადვილად ვხვდებით, რომ „შელამების ქნარი“ მთვარეს აღნიშნავს.

ასევე კონტექსტის წყალობით არ გვიჭირს იმის მიხვედრა, რომ „აჩრდილნო“ 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 ამჟღავნებს 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 ფ ა ს ლანდებს გადაეც, თერგო“. კონტექსტი – მთვარიანი ღამე აადვილებს იმის ცნობას, რომ „შავი ლეჩაქი“ მთვარის შუქით წარმოქმნილ ჩრდილს აღნიშნავს: „შავი ლეჩაქი დაეცა შარებს“ („ალაზნთან“).

გალაკტიონი იყენებს ქართული პოეტური ტრადიციისათვის უცნობ ისეთ ჩანაცვლების მეტაფორებს, რომლებიც ანტიკურ მითოლოგიას ეფუძნებიან: „განრისხებულა თვითონ ზევესი, დობლმორეული 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 გვაქვს საქმე: არსებითი სახელი შეგვიძლია აღვიჭვავთ პირდაპირი გაგებით. სავესებით 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 სახეები დემონურ პერსონაჟებსა და მოვლენებს ენაცვლიან. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს არა უბრალოდ ჩანაცვლების მეტაფორასთან, 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 „ყნული“ ტაეპებში „ვინ იცის იქნებ გალხვეს ყნული“ („წერილი სოფლიდან“). ამ გამოცნობას განაპირობებს წინა ტაეპებში ნახმარი მეტაფორული შედარება: „მე მქონდა გული / ეხლა ის არის, როგორც ყნული“. 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 მიიცივალა ღია თვალებით! / ის მიიცივალა რაღაც უმწეო / და საოცარი გარდაცვლებით!“ აქ „მზე“ პირდაპირი გაგებით არის ნახმარი, არაფერს არ ენაცვლება, არავითარ სხვა სიტყვას არ ცვლის. საქმე გვაქვს არა ჩანაცვლების, არამედ მიწერა-მიკუთვნების მოეტაფორასთან. ზმნა „მიიცივალა“ იწვევს მზის გასულიერებას, გაპიროვნებას, რასაც აძლიერებს ის გარემოება, რომ გალაკტიონის ლირიკის კონტექსტში მზე სულიერი არსებაა, ღვთაებრივი პერსონაა, ვისაც შესთხოვენ და ევედრებიან („მზეო თიბათვისა“): „დღეაო ღვთისა, მზეო მარიამ“). 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 სინამდვილის პოეტური გარდასხვისადმი, განსაკუთრებით ხშირად გამოიყენება მიწერა-მიკუთვნების მეტაფორები მათთვის დამახასიათებელი გაპიროვნების დიდი შესაძლებლობებით: „ილიმებიან სახლები“, „ჰაერში ოხრაეს ფოთოლთა ჩრდილი, სწუხს ლაქვარდების

მსუბუქი ქაფი” („შემოდგომის ფრაგმენტი“), „საოცრად ტიროდა სახლი” („ცხრაას თვრამეტი“), „აქ ქარი ჰკივის და იკაწრება” („პირიმზეს“), „ტალღებმა გააბეს ყფა” („ალუჩა...“), „რაზე საუბრობს ქარი” („ციხის ნანგრევებთან“), „თვალებდალურჯული თრთიან იალქნები” („ეს მშობლიური ქარია“), „წუხდა ცრემლები ფანჯრის” („კაფეში“), „გაფითრებულა დილა, გაფითრებულა მთებო” („ქარი არხევდა...“), „დღემ მოღუშულმა წარბი შეხარა” („იყო“), „გამოჭრილი აქვთ ყლები მინდვრებს” („მთა“).

მიწერა-მიკუთვნების მეტაფორები ძალიან ხშირად ზმნებით გამოიხატება და ვინაიდან ჩვეულებრივ გაცვეთილი და მკვდარი მეტაფორების დიდი ნაწილი ზმნურ მეტაფორებზე მოდის, გალაკტიონის ლირიკაში ამ უკანასკნელთა განახლების და ინდივიდუალურად აქდერების ერთ-ერთი საშუალებაა კონტექსტური და სიტუაწარმოების უკიდურესი შესაძლებლობებით შექმნილი ნეოლოგიზმები: „უკვე ცისკარმა შორი მთები დააირისა” („ამ ბნელი დამით“), „დემონმა აალაშქარა” („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 შეაქიანოს“, „და ყვაილები გიიადონა („ხომალდს...“), „მაგრამ უეცრად ყოველივე მოიჩადრება“, „ჩემს გრძნობებს სიხარულის გზა მიმოეცრათ” („ასპინძა“).

ზმნურ მეტაფორებში ხშირად იჩენს თავს კატაქრეზული საწყისი, რაც ვიზუალურის „გახმიანებით” ხდება: „რეკდენ ცისარტყლები ფერის ჩუმი ცვალებით” („დომინო“), „მესმოდა ნისლის ფორტეპიანო” („მუსიკალური ფანტაზმა“), „უღერს ქვის ჰარმონია” („ნიკორწმინდა“), „ოხრავს წარსულზე ნანგრევი მუხრანი” („დაბრუნება“), „და გუგუნებდა სვეტიცხოველი” („სადაც...“), „მომაკვდავ დემონის ხრიალით ხრიალებს გრძნეული ხეობა” („ლამე 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: „სიკვილილი ჩემი ღზინია“ (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 სუბესტირება, 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 ჭნარის“ („საღამო“).

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 ჭალ-ვაყი“ („ყორანი“), „და ნილოსიდან წამოსული ჭამელეონი — ეპარებოდა მას მძვინვარე ნაპოლეონი“ („არასდროს ბედი...“), „დაეშვა თოვლი — ფრინველი ლიბრი“ („რამდენიმე დღე...“), „კვლავ დამესია მწყურვალებათა ფიქრი — ობობა“ („აპა, ბინდღება“), „ვეფხვი კასპიის პირად,

უნგი წითელი ფერის" („ფეხვი...“), „კბილები – თეთრი ძაღლები“, „ოცნების ორი ასული – გადაწოლილან წარბები“ („ხალხური მოტივებიდან“), „ქამი – ყელაფრის მქმნელ-გარდამქმნელი, სივრცე – ყელაფრის მიმტვევბელი“ („შავი ყორანი“), „და გიგანტური მუხლუხო – ტანკი“ („ჩვენ, პოეტები საქართველოსი“), „იგი ოთხი დობილი, ოთხი – ქართი 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 ეღვა – ეს ჩემი დაა ლურჯი“, „ჭანგების მეფე – დიდი სენ-სანსი“ („პროლოგი ასი ლექსის“), „ვერჰარნი – დროის ახალი დანტე. . – გიგანტი ცეცხლით მოანდამანტე“ („ისევ ფეფმერა“), „შფოთიანი ტფილისი – პოეტების სამეფო“ („სახლი ტყის პირას“).

გალაკტიონისეული კავშირის გარეშე წარმოებული შედარება-შეტაფორები 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 ვგრძნობთ, 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 სუბესტირების 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..“ („სილაყვარდე...“), „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 უცარი ქარია“ („ვილანელი“), „ჩემი გულია დღეს ეს შავი ზღვა“ („ჩემი გულია...“), „გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? ეს ჩემი სამშობლოს მთებია“ („დაბრუნება“), „ეხლა 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
ნატურის 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 უკვადავების მითოლოგიით.

ანალოგნიურია თავისი აგებულებითა და არსით შედარების ისეთი კონსტრუქციები, სადაც თავს იჩენს გაიგივების ილუზია: „მთვარე თითქოს ზამბახია შუქთა მკთალი მძივით“, „და ედარები მზეს ნამაისარს მალალ ლოჟიდან შენ, ბეატრიჩე“. ზოგჯერ კოპულად გამოყენებულია არა „ყოფნა“, არამედ სხვა ზმნა: „დუმილი გახდა ვიწრო გალია“ („ისევ ეფემერა“). აქ კოპულას შეცვლის შედეგად ყურადღება გამახვილებულია არა გაიგივებაზე, არამედ გაიგივებისაკენ მიმართულ პროცესზე. რაღაც საერთო აქვთ მიმართვებს კოპულიან ორწევრიან მეტაფორებთან: „ო, ჩემო ციციანათელა, 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 ქანაობს 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 ვედრება“, „ნისლის ფორტეპიანო“, „სიცივის მძინარება“), როგორც თომას ელიოტის „სარკეთა უდაბნო“ ან სენ-ჟონ პერსის „უფსკრულის შავი რძე“.

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 ვატერლო“, „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: „ბალში შეშლილივით კვდება თებერვალი“, „ვით დამსხვრეული ჭიქა, 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. მიემართოთ 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 შესავლელად ბრუნდები“, „ულმობელ ჰაერში გაყრული რტოები დამტვრეულ ხელებს ჰგვანან, ჰგვანან ტანს, რომელსაც ფესვები არა აქვს, ჰგვანან იმ თავს, რომელსაც არ ძალუძს დაკვილება“. გ.ტაბიძის შედარებათა ჯაჭვში მეტი მრავალფეროვნებაა:

და ედარები მზეს ნამაისარს
მალალ ლოყიდან შენ, ბეატრიჩე!
სული გაქანდა ზღვაში მოტივედ,
თითქო ქაოსის ნისლში შეველი
და ატივტივდა იქ ნაფოტივით
კლაევიში ერთი, შეულეველი. .

როდესაც შედარების საგნებს ჩამოთვლის („როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი“, „ებლა რად მემის შრიალი თქვენი, როგორც ტირილი და საყვედური?“ – “შინდისის ქადრებს“; „ისევე 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 იღვა, 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, იღუმალი პერსონაჟი და ლურჯა ცხენები, მზე და მითოლოგიური თემები, მგზავრობა ან სვლა ბილიკითა თუ ხომალდით, სრბოლა და სწრაფვა მწვერვალებისაკენ, 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 ნიშნადობას: „გახედე: კახეთი! დამსკდარა ატამი...“

მაგრამ მრავალ ლექსში ბუნება სიმბოლურად არის დანახული. „შშობლიურ ეფემერაში“ ბუნება ჩართულია სინამდვილის სიმბოლურ გარდასახვაში. კულტურული არტეფაქტების ქებათა ქება ლექსებში „თასი“, „ნიკორწმინდა“, „ავი მუსაიფი“, „ძველი წისქვილის 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 ზოგადვერობულ კონტექსტში.

ქარის სიმბოლო რომანტიკულ ლირიკაში იღებს სათავეს (შელის „ოდა დასავლეთის ქარს“) და ახალ დატვირთვას იძენს ექსპრესიონისტულ ლირიკაში. გალაკტიონი ერთვება 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 ბორატი ძალის განსახიერებად გვევლინება:

რა სულიერიც არის ეს ქარი,
ვიციტ – მოგვეწყინდა ბაიათები,
გარეთ ატლასთა არტყია ჯარი,
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:

დამქრეს! ეს მე ვარ! ეს მე ვარ ქარი, გამიღეთ კარი,
გამიღეთ ჩქარა!
მე მომდევს ცივი საშინელება, მე მომდევს ჩემი
ცოდვილი გული.
ჩემთვის უცხობა სითეთრის რკალი და ნათელივით არის
აშუკარა
იუდას სახე, კაენის ლანდი და ღამეების შავი გუგუნე.

სიმბოლურია ამავე ლექსში ზარების გადაძახილი, „ქარიშხლიანი მეხი და ელვა“, „მცურავი მკვდრებისა“ 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 კვდება თებერვალი“, ან „ის შეშლილივით იღებს ჭიანურს და სასახლეებს ჰაერში მოდებს“, ან „ხანდახან კლდესაც ეღება ხავსი, ზიზღი მარადი და ყველასადმი“, ან „ღამეა საშინელი, ღამე ამართული როგორც შავი დროშა“, „გრიგალი ძალღივით 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” ქოლერით დაავადებული და შიშით მოცული ქალაქის სიმბოლური გამოსახვა მრავალი მითისათვის დამახასიათებელ შიშისმომგვრელი გარემოს განცდას ბადებს. აქ მზეც კი „ყოველთვის შავია”, ოპერაში მსმენელებს გადასძრომი-ათ „ტყავები თავების სარქელიდან”, ქალაქში დაძრწის „შავი აჩრდილი”; ისმის სასოწარკვეთილებისა და მითოლოგიური განცდის მანიშნებელი უპასუხო კითხვები – „რაა ყორნის ხმა? / რას ნიშნავს ვაზა გატეხილი?”. ეს გატეხილი ვაზა ს.პრიუდონის ვაზაა (გ.ბუაჩიძე. მონმარტირიდან მთაწმინდამდე. 1978). აქ ერთმანეთს ხვდება სიმბოლო და მითი. სიმბოლურ-მითოლოგიურ ხასიათისაა „დომინოს” იღუმალი 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 ერთერთი ძირითადი სიმბოლოსი, რომელიც განასახიერებს ადამიანის ფაუსტურ მისწრაფებას ჰუმარიტების წვდომის გზაზე ყოველგვარი დაბრკოლების დაძლევისაკენ:

სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული,
სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას.
წინ! იმ უსაზღვრობაში მწუხარებას აიტან.

გზა, რომელიც ლირიკულმა სუბიექტმა უნდა გადალახოს, მისი ხილვები სიმბოლურ განზოგადებას იძენს. „მძიმე ქვების ქუსლე-

ბით დავეყრდნობი პოლიუსს...”: ეს სურრეალისტური სახე ინდივიდუალური მითს ქმნის.

სიმბოლურია აპოკალიფსური მხედარი და ნიაღვრის, ნიაგარის, მერნების, პოეტური რაშის სახეები, ატმის ყვავილების ცვენა, მეორე „მე“-ს ამრეკლავი სარკეები, 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 ბალები) და შავი (შავი კუბო, ყორნები). აქრომატულობის, უფერულობის შეგრძნებას ამძაფრებს უქონლობის სახელების მაწარმოებელი „უ“-თავსართიანი სიტყვები „უდაბური, უსახო, უპირკუბო“. 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 ლინგვისტიკური 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 აკლამაზე“ (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 სათაურში – „მომავალი“.

მთლიანად სიმბოლურია ლექსი „გემი ვით არ იცნობს“, რომელიც ილიას „მგზავრის წერილების“ ცნობილ დიალოგთან ალუზიის 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“ ქმნის 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 გამოიცინობა გალაკტიონის ლექსი.

გ.ტაბიძის ლირიკა საზრდოობს როგორც ქართული, ასევე ევროპული მხატვრული კულტურით. ზოგჯერ ევროპული ფერმე-ნტი 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,, გამოხეტვას, 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 ე ნ ი ს წინაშე. ჯერ ერთი, ეს ნიშნავს, რომ მისი ვალია შეინარჩუნოს ეს ენა და მეორეც – სრულყოფა 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. ზ.აბზიანიძე. ადამიანის კონცეფცია თანამედროვე ქართულ ლირიკაში. 1975
2. გ.ასათიანი. გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა. – ცისკარი, 1968, № 8
3. გ.ახვლედიანი. გალაკტიონი და ხალხური შემოქმედება. 1998
4. გ.ბენაშვილი. რანი იყვნენ და რანი არიან. 1991
5. დ.ბენაშვილი. გალაკტიონ ტაბიძე. 1972
6. რ.ბერიძე. რონდელი და რონდო. – მხატვრული წარმოსახვისა და ლიტ-რულ ნაწარმებთა ცალკეული ჟანრების შესახებ. 1980
7. რ.ბერიძე. ოქტავა და ტერცინა. – შემოქმედებითი მეთოდი და მხატვრული გამოსახვის ფორმები. 1983

8. მ.ბიბილეიშვილი. ქართული სიმბოლიზმის ეროვნული თავისებურებანი. – ლიტერატურული ძიებანი. 1986
9. რ.ბურჭულაძე. მხოლოდ ინტეგრალები. 1980
10. ვ.გაფრინდაშვილი. ლექსები, ესსეები, 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.თეარაძე. გალაკტიონი. 1972
17. მ.კეკელავა. პოეტური ინტეგრალები. 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 გარ'შემო. – 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. Princeton. 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. - Yearbook 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