

აკაკი წინთიბიძე

გალაკტიონი
თუ
ცისფერყანწველები

ქართული ლექსის უახლესი რეპრეზენტაცია

მწერალთა დამოუკიდებელი
„გულანის“ გამომცემლობა

თბილისი
1992

დღეს არაეის საეკვოდ არ მიანია, რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქართული ლექსი თვისობრივად გახალისდა. ცვლილება დაეტყო მის სტრუქტურას, აგებულებას, გარეგნულ სახეს და შინაგან სამყაროს. დებულება იმდენად ნათელია, რომ, ერთი შეხედვით, არც კი საჭიროებს საგანგებო კვლევას, ძიებას, არგუმენტირებას. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ჰემარიტება რელატიურია და ის, რაც დღეს ეჭვმიუტანლად ითვლება, ხვალ, შესაძლოა, სადაო გახდეს და მიუღებელიც კი. როცა მოვლენა გულდასმით არ არის შესწავლილი, ადვილია მის მიმართ დამოკიდებულების შეცვლა, ხოლო თეორიულად დასაბუთებული ფაქტების მკაცრი ლოგიკით დადგენილი საკითხი შეხედულებათა შემდგომ ცვალებადობას ნაკლებად ემორჩილება.

თუ ეს დებულება ზოგადი სახით ექვს არ იწვევს, გაურკვეველია კონკრეტული ვითარება, რამაც ლექსის ფერისცვალებას რეფორმის სახე მისცა, დაუდგენელია თარიღები, სადაოდაა მიჩნეული თუ ვისთან, რომელ პოეტურ თაობასთან არის დაკავშირებული ლექსის ეს მეტამორფოზა.

ქართული ლექსის განვითარების ძირითადი ეტაპები

პირველი დიდი გარდაქმნები ქართულ ნყობილსიტყვაობაში რუსთველის სახელთან არის დაკავშირებული. ქართულ სასულიერო პოეზია იმთავითვე დაუპირისპირდა ხალხურ ლექსს და, საერთოდ, ადრინდელ პოეზიას. ბერძნულიდან თარგმნილ საგალობლებს თან მოჰყვებოდა ორიგინალის რიტმი და მელოდია, რაც შეუთავსებელი იყო ქართული ლექსნყობისათვის. ამის კვალობაზე ვითარდებოდა ორიგინალური ქართული ჰიმნოგრაფიაც. თვისობრივად სხვადასხვა იყო საეკლესიო პოეზიისა და ხალხური ლექსის რიტმი: პირველი — მდორე, მეორე — ცოცხალი და ელასტიური. ვერც ჰიმნოგრაფიისთვის დამახასიათებელ ურითმობას ჰგუობდა ქართული ლექსი.

ერთი მხრივ, მიქაელ მოდრეკილისა და იოვანე მინჩხის საგალობელნი, ხოლო მეორე მხრივ, ამირანის ეპოსი და სამონადირო ციკლის ლექსები, ნათლად მეტყველებენ იმ კარდინალურ სხვაობაზე, რაც იმ დროს სასულიერო და საერო ლექსს შორის არსებობდა. რუსთველის ეპოქის გამოჩენილმა პოეტებმა შავთელმა და ჩახრუხაძემ ნყობილსიტყვაობის ამ ორი ნაკადის — საერო და სასულიერო ლექსის ერთგვარი მორიგება სცადეს. „აბდულმესიანსა“ და „თამარიანს“, ერთი მხრივ, მკვეთრად გასდევს პოეტური ენის არაიშვიათი ხელოვნურობა, განსაზღვრება-ეპითეტებით გადატვირთვა. ხშირი და ძნელად ასახსნელი მაჯამები მეტყველებას ართულებს, ოცმარცვლიანი ლექსი სტრიქონებს ამძიმებს. მაგრამ, ამასთან ერთად, ჩახრუხაძისა და შავთელის პოემები ყურადღებას იქცევს ცოცხალ მეტყველებასთან მიახლოებული დახვეწილი რიტმით, მდიდრული და კეთილხმოვანი რითმებით. „აბდულმესიანი“ და „თამარიანი“ ნიადაგს ამზადებენ „ვეფხისტყაოსნისათვის“, მტკიცე საყრდენს ქმნიან საერო მნიგნობრული პოეზიის შემდგომი განვითარებისა და აყვავებისათვის.

რუსთველმა კატეგორიულად უარყო საეკლესიო დოგმებით ჯამბებული მეტყველება. მან ადამიანთა რეალური ცხოვრება გადაგვიშალა და პოეტურმა ენამ მეტი სიცხადე, სისადავე და გამოუმხატველობა შეიძინა. ამის პარალელურად პოემის ავტორი ხშირად აზროვნებს რთული მეტაფორული სახეებით. განსხვავებულ მოვლენათა და სიტუაციათა შესაბამისად, იგი ხან უბრალო კარისკაცის კილოთი მეტყველებს, ხან კი მეფეთა სადიდებლად ენამზეობს.

ორიგინალურია პოემის რიტმული სტრუქტურა. რუსთველმა არ მიიღო წინაპართა მიერ შემოთავაზებული ოცმარცვლიანი საზომი. მან ეროვნული ვერსიფიკაციის წიაღში მონახა თავისი პოემისთვის შესაფერი მეტრი — თექვსმეტმარცვლიანი შაირი, რომელიც ეპიკური თხრობის შინაარსსაც კარგად იგუებს და ლირიკული წიაღსვლებისთვისაც მოსახერხებელია. „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრი რუსთველის ენისა და აზროვნების ექვივალენტური ფორმაა. ამბავთა და მოქმედებათა შესაბამისად ავტორი შაირის ორ სახეს გვთავაზობს — მაღალსა და დაბალ შაირს: მაღალრუსთველურსა და დაბალრუსთველურს — განსხვავებული რიტმული ერთეულებით, ცეზურათა ადგილსამყოფელით, რითმით.

თექვსმეტმარცვლიანი მაღალი და დაბალი შაირი რუსთველამდეც იყო ცნობილი. მაგრამ რუსთველმა იგი ვერსიფიკაციული სრულყოფის მწვერვალზე აიყვანა. ფაქტიურად რუსთველია მისი შემოქმედი, დამამკვიდრებელი და დამკანონებელი. ამიტომაც იგი სამართლიანად ატარებს რუსთველურის სახელს.

პოემის რიტმი გაძლიერებულ-გაკეთილხმოვანებულია ბგერათა პარმონიული უღერადობით, სიტყვათა მუსიკალური თანხმობით. ვეფხისტყაოსნის რითმათა მწყობრი დინება, სარითმო ერთეულების ზუსტი თანხმობანი, ლექსიკური მრავალფეროვნება და ევფონიური სიმდიდრე უნიკალურია მთელს ქართულ პოეზიაში. სიტყვათა ორიგინალური ქმნადობა, სიახლე და ეგზოტიკურობა, უწინარეს ყოვლისა, რითმაში იჩენს თავს (აკ. განერელია).

რუსთველის ოთხჯერადი ბოლორითმა დრო და დრო შიდართმით არის გაღრმავებულ-გამშვენიერებული. თანაც, ნებისმიერი შიდართმები პრინციპულად განსხვავებულია შავთელ-ჩახრუხადის პოემათა სავალდებულო შიდართმისაგან. მას ხალხური, ნაციონალური ძირები აქვს.

რუსთველის მუსიკალური ენის ძირითად საყრდენს მაინც ალიტერაცია-ასონანსი წარმოადგენს. ერთი და იგივე ან მსგავსი ბგერების განმეორება „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებს კეთილხმოვანების ნიმუშად ხდის. ამასთან ერთად, იგი ემსახურება მხატვრული განსახიერების დიდმნიშვნელოვან ამოცანას (კ. ჭიჭინაძე). დამწუხრებული ნესტანის მეტაფორული წარმოსახვა, ეს საოცარი სახე, რომლის ბადალი ძნელად თუ შეიძლება სადმე ვიპოვოთ, ჯაჭვისებური ალიტერაციის პრინციპით არის გამართული: „ბალი შეღმა შე-რე-შენდა.“

რუსთველმა ახალი, მანამდე უცნობი პოეტური ფორმა შექმნა. უნდა ვიგულისხმოთ: ცალკეული შემთხვევები საეკლესიო საზოგადოების მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ მიუღებლობისა არა მხოლოდ მისი

იდეური შინაარსი იქნებოდა, არამედ მხატვრული ფორმაც, რომელიც ასე შორდებოდა სასულიერო მწერლობის სტილს.

„ვეფხისტყაოსანი“, როგორც საერო პოემა, ეროვნულ ძირებზეა დაფუძნებული. აქეთკენ ბიძგს იძლეოდა მაშინდელი ძლიერი და დამოუკიდებელი საქართველოს პოლიტიკურ-ეკონომიკური და კულტურული ვითარება. აქედანვე იღებს სათავეს „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის ხალხურობა და ეროვნულობა, როგორც რუსთველური რეფორმის ძირითადი ნიშანი. მაგრამ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული ფორმის მნიშვნელობა სცილდება ეროვნულობის ფარგლებს, რამდენადაც იგი ფორმა გახდა იმ მაღალი რენესანსული იდეებისა, რამაც საერთაშორისო აღიარება სწორედ ამ ფორმის მეშვეობით ჰპოვა. მხატვრულ ქმნილებაში განსახოვნებული იდეის წარმატება მისი გამომხატველი ფორმის ძლევა მოსილებათა და დამოკიდებული.

რუსთველმა თავისი გზით წაიყვანა ქართული ლექსი. ამაზე მეტყველებს ცალკეული ფრაგმენტები XIII-XVI საუკუნეების პოეზიიდან და მთელი ეპოქა ე.წ. ალორძინებისა (თეიმურაზ პირველი, არჩილი, ვახტანგ მეექვსე, თეიმურაზ მეორე). ზეგავლენა უდიდესი იყო. „ვეფხისტყაოსნის“ ვერსიფიკაცია ყველასათვის სავალდებულო გახდა. რუსთველი ნორმად და ნიმუშად იქნა გამოცხადებული. შეიქმნა მთელი სკოლა „ვეფხისტყაოსნის“ ეპიგონ-მიმბაძველებისა.

დავით გურამიშვილი პირველი პოეტი იყო, ვინც ეპიგონიზმის ალყა გაარღვია (ა. წერეთელი). მისი შემოქმედებითი პათოსი, რაც ხალხური ძირების გაცოცხლებასა და ალორძინებაში მდგომარეობდა, უცხოური ზეგავლენის წინააღმდეგ იყო მიმართული, რუსთველის შემდეგ დროინდელ მწერლობაში რომ მოიკიდა ფეხი.

მეტყველების ხალხურობას, რომელიც მოკლებული იყო სპარსული პოეზიისთვის ნიშანდობლივ ფიგურალობას (ი. ჭავჭავაძე), რიტმის ეროვნული ფორმების ძიებაც ერთვოდა. გურამიშვილის ლექსები სამღერალი და საგალობელი იყო. დამახასიათებელია ავტორისეული მინანურები ლექსებზე: „ახა, წმინდა კოპალეს სანაცვლოდ სამღერალი“, „პატარა ქალო თინაოს სანაცვლოდ სათქმელი“ და სხვა. ამასთან, დავით გურამიშვილი რუსულ-უკრაინული ხალხური სიმღერების რიტმსაც დაესესხა. იშვიათად მოიძებნება ხალხის გენიით ასე ღრმად შთაგონებული მეორე პოეტი.

დავით გურამიშვილის სალექსო რეფორმის ერთ-ერთი სტიმული-ზატორი დიდაქტიკური მოტივი იყო. ყრმათათვის წერა სისადავეს მოითხოვდა. პოეტის ნათქვამი დაუბრკოლებლად უნდა მისულიყო

მოზარდის გულსა და გონებამდევ. ამასთან, ქვეყნის დაცემისა და გაპარტახების ჟამს ხალხის გამოსაფხიზლებლად, მისი საბრძოლო უნარის ასამაღლებლად საჭირო იყო ფართო მასების გასაგონად საუბარი.

დავით გურამიშვილის ნოვატორულმა ძიებებმა რიტმიკის სფეროში ქართული ლექსის ახალ სახესხვაობამდე მიგვიყვანა. რუსთველური საზომი, რომლითაც დანერილია „დავითიანის“ ძირითადი ნაწილი, პროტმა ახალი რიტმული ნიუანსებით გაამდიდრა. მაღალრუსთველურში ორმარცვლედების გამოყოფით (2 4 2), რაც ხალხურიდან პქონდა შეთვისებული, მან ამ ნყოფის განსხვავებული ვარიაცია შექმნა.

ახალი და თავისებურია „ქაცვია მწყემსის“ და იმ ლირიკულ ლექსთა მეტრი, რომლებიც ხალხურ ხმებს ეყრდნობოდა. ორიგინალურია „ზუბოვკა“ — ცეზურით არათანაბარ ნაწილებად გაყოფილი ოთხმეტმარცვლელი:

ზუბოვკი დამ მომაკალმა ვნახე ერთი ქალი,
მეტად ტურფა, შეენიერი, მასზე დამჩა თვალღი.

გურამიშვილმა შემოიტანა არათანაბარმარცვლიანი რითმაც. ერთმანეთთან შეაუღლა სხვადასხვა სიდიდის რიტმული ერთეულები (ტანთ—მონატანთ).

მეტრიკის განახლებისათვის საგანგებო ზრუნვის დამადასტურებელია ერთ-ერთი ლექსის ზედნარწერაც: „რეული, ახალი შემოღებული ქართულად“.

დავით გურამიშვილის ვერსიფიკაციური სიახლენი უმთავრესად ლირიკის განვითარებამ მოიტანა. ეპოსისაგან განსხვავებით, ლირიკა გამომსახველობით საშუალებათა მეტი თავისუფლებით გამოირჩევა. ლირიკული გრძნობა უფრო მოძრავია, მსუბუქი, ნაზი, მრავალი ნიუანსის შემცველი. უფრო მეტად საჭიროებს საზომთა მრავალგვარობას, რიტმული ვარიაციების სიმრავლეს, რითმათა ახლებურ კომბინაციებს.

ვერსიფიკაციის სფეროში გურამიშვილს გზამკვლეობას უწევდნენ სულხან-საბა ორბელიანი და მაჭუკა ბარათაშვილი, რომლებმაც დასაბამი მისცეს ლექსის მრავალ საზომსა და სახეობას (ა. ბარამიძე).

* * *

დავით გურამიშვილი სამშობლოს გარეთ მოღვაწეობდა, მისი პოეზია დიდხანს უცნობი იყო ქართველი მკითხველისათვის და მისი

რეფორმის ძალაც გვიან იგრძნო ქართულმა ლექსმა. ეს შუალედი მნიშვნელოვანი მოვლენებით აღინიშნა.

მძლავრი აღმოსავლური პოეზია შემოტევას განაგრძობდა. ოლონდ სპარსული ეპოსის მიმბაძველობას სპარსული ლირიკით გატაცება მოჰყვა.

ეპიგონობის ერთი ტალღა მეორემ შესცვალა. ფეხი მოიკიდა ე.ნ.მუსამბაზურმა პოეზიამ. ერეკლე მეორის სამეფო კარი ერთგვარ ვიზას აძლევს ამ ახალ მიმართულებას, რომელსაც სათავეში ბესიკი და საიათნოვა ედგნენ (გ. ლეონიძე). XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქართული ლექსი კვლავ ფერისცვალებას იწყებს. ბრწყინვალე ტალანტისა და ნატიფი ხელოვნების წყალობით ბესიკმა შესძლო ლიტერატურული მიგრაცია ერ.ოვნული იერით შეეშოსა და ამ ნიადაგზე ქართული ნეობილსტიცზობისათვის რამდენადმე ახლებური უღერა მიეცა. კერძოდ, აღსანიშნავია ბესიკური საზომი (5 4 5) — „ტანო ტატანოს“ მეტრი, რომელიც ასე კარგად შეითვისა ჩვენმა ვერსიფიკაციამ.

ბესიკის სკოლამ XIX საუკუნის 30-იან წლებამდე მოატანა. ხოლო შემდეგ, მწერლობას ჩამოცილებულმა, ქალაქურ ფოლკლორში დაიბინავა (ი. გრიშაშვილი). მიმბაძველებმა — უცხოურ მოტივთა და ხმათა იმიტაციით დაამდაბლეს და განვითარების მაგისტრალურ ხაზს გადააცდინეს ქართული ლექსი. „დავითიანს“ რომ ადრევე შემოეღწია საქართველოში, აშუღურ-ყარაჩოღული პოეზია ასე მძლავრად ვერ გაშლიდა ფრთებს. იმჟამად კი არ არსებობდა რაიმე ენერგიულად მოქმედი ძალა ლექსის ეროვნული ღირსების დასაცავად და გადასარჩენად.

სწორედ ამ გასაჭირში ქართული ლექსის მსვლელობას ბარათაშვილის გენია წამოენია.

ნიკოლოზ ბარათაშვილს ისტორიული მისია დაეკისრა: ქართული ლექსი ერთხელ და სამუდამოდ დაეხსნა აღმოსავლური სტილის ზემოქმედებისაგან და განვითარების ახალ გზაზე გამოეყვანა. ეს პრობლემა პოლიტიკური ვითარებითაც იყო შემზადებული. საქართველომ რუსეთის გზით ევროპულ კულტურას მიაპყრო თვალი. მწერლობის ძირითად მიმართულებად რომანტიზმი იქცა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი პირველივე ლექსებით გადაეღობა ვარდ-ბულბულიანურ პოეზიას და ამ ტრადიციული თემის აბსოლუტურად სანინაალმდეგო გადაწყვეტა მოგვცა. მისთვის იმთავითვე ნათელი იყო სამოქმედო პროგრამა და მოქმედების გზა. ამიტომ ნიადაგის მოსინ-

ჯგა არ დასჭირვებია. ეს „წინასწარი სამუშაოები“ გრიგოლ ორბელიანმა და, წაწილობრივ, ალექსანდრე ჭავჭავაძემ შეასრულეს.

გრიგოლ ორბელიანმა ასწავლა თავის დისწულს უცხო ხმათა და ფორმათა შეუთავსებლობა ქართული ვერსიფიკაციის ბუნებასთან. თვით იმ ლექსებში, რომლებსაც მუხამბაზს არქმევს, პოეტი არ იცავს მუხამბაზის სტრუქტურისათვის აუცილებელ წეს-კანონებს. გრიგოლ ორბელიანმა შეგნებულად თქვა უარი რითმის ტიპილხმოვანებაზე, რაც ნიშანდობლივი იყო ბესიკის ამღერებული სტილისათვის. საუკუნეების სიღრმიდან ამოიჭანა ურითმო საგალობელთა ლოცვის ფორმა („ფსალმუნი“, „დავბერდი“), დატება ჩახრუხაულის სტრიქონები და შიღარითჳით გადააბა ყრთმანეთს.

ეს ნიშან-თვისებანი თითქმის უკლებლივ გადაჰყვა ბარათაშვილის ლექსს. „შემოღამება შთანწინდაზედ“, რომელიც 19 წლის ჭაბუკის ნახტავია, ახალ ეჭაას იწყებს ქართულ წყობილსიტყვაობაში. ორი საზომის — ბესიკურისა და ფისტიკაურის კანონზომიერი მონაცვლეობა, გარითმის ასალი სისტემა (abba), ანჳამბემანი, როგორც საგანგებო პოეტური ხერზი (ა. განერელია), ამ ლექსის ვერსიფიკაციას სრულიად თავისებურს ხდის, სოლო მიოვლენათა ღრმა გააზრება, ლოგიკური სიმტკიცე და სიზუსტე სალექსო მეტყველებას ფილოსოფიური განსჯის იერს აძლევს. თუმცა „მერანის“ ავტორს ქართული მეტრიკა არც ერთი საზომით არ გაუმდიდრებია, სალექსო მუხლებში სიტყვათა განლაგების მრავალფეროვნების წყალობით, მისი რიტმული კონსტრუქციები უნიკალურია ჩვენს პოეზიაში.

ბარათაშვილის მედიტაციური პოეზია — ბრჭყვიალა სამკაულები-საგან თავისუფალი, ემოციურ ხარისხში აყვანილი ფიქრი და განსჯა მძლავრი ინტელექტის გულმხურვალე ღალადისია. ტალღასავით რხევადი რიტმი შეუძცდარი სიზუსტით მიჰყჳება პოეტის სულის ხვეულებს; დაკოჭლებული რიჳმა, როგორც დატკბილი რიტმის ლოგიკური კადანსირება, გასაქანს არ აძლევს ფსევდოპოეტურ წარმოდგენებს; ძველქართული ლექსიკა და სინტაქსი კი ალამაზებს და აკეთილშობილებს მეტყველებას.

ამის პარალელურად ბარათაშვილი ღილი სისადავით გვინატავს ხალხის დაბალი ფენების წარმომადგენელთა განცლებს („მადლი შენს გამწენს“). ლექსის შინაარსი განაპირობებს ენის სიმძიმე-სიმარტივეს, სიტყვის მსატკრული ფუნქცია მოითხოვს ფორმის სხლადანსხვაობას და უსაფუძვლო ხდება ვაგრცელებული შეხვეულება ბარათაშვილის არქაისტოიის შესახებ (გრ. კიენაძე).

ბარათაშვილის სალექსო რეფორმა, რომელმაც ქართული ლექსი მსოფლიო პოეზიის მაგისტრალურ ხაზზე დააყენა, გზის მაჩვენებელი გახდა მომავალი თაობებისათვის.

XIX საუკუნის 60-იან წლებში ქართული პოეზიის ცაზე ორი უახლოესი წინაპრის სახელი ელვარებდა — ნიკოლოზ ბარათაშვილი და დავით გურამიშვილი. ქართული ლექსიც ამ ორი რეფორმატორის მიერ ნაჩვენები გზით წავიდა: ბარათაშვილს ილია ჭავჭავაძემ აუბა მხარი, ხოლო გურამიშვილს — აკაკი წერეთელმა და შემდგენ ვაჟა-ფშაველამ.

თავდაპირველად გურამიშვილის ტრადიციები უფრო ძლიერად მოქმედებდა: აკაკიმ და ვაჟამ მთელი სკოლა შექმნეს და ჩვენი საუკუნის ათიან წლებამდე მესაჭეობას უწევდნენ ქართულ ლექსს; მაშინ როცა ბარათაშვილის კვალზე შემდგარ ილიას 1883 წლის შემდეგ პოეტური ნაწარმოები აღარ დაუნერია, მაგრამ ბარათაშვილის ზეგავლენა ამ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში ვერ თავსდება. ბარათაშვილისეული მოტივები მძლავრად გაისმა მე-20 საუკუნის 10-იანი წლების ქართულ პოეზიაში.

ქართველმა სამოციანელებმა ლექსი, ისე როგორც მწერლობა საერთოდ, განმანათლებლური იდეების სამსახურში ჩააყენეს. ილია ჭავჭავაძის მიერ დანყებული ბრძოლა სალიტერატურო ქართულის რეფორმისათვის, ხალხის სასაუბრო ენასთან დაახლოებისათვის, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული სიტყვის მეშვეობით ხორციელდებოდა. ლექსის სტრუქტურულიდანაც ყველაზე მეტი ცვლილება პოეტურ ენას დაეტყო. იგი გამდიდრდა ხალხური გამოთქმებით, ცოცხალი სამეტყველო ენის კონსტრუქციებით. ენობრივ სიმარტივეს რიტმული წყობის სისადავეც ერთვოდა. წყობილსიტყვაობის ხალხური ფორმები მწერლობის მასაზრდოებელი გახდა. აკაკი წერეთელი საქართველოს ბარის ფოლკლორს ემყარებოდა, ვაჟა-ფშაველა -- მთისას. ლექსის დემოკრატიზაციის პროცესი, რომელიც დავით გურამიშვილმა დაიწყო, XIX საუკუნის 80-იან წლებში დიდის წარმატებით დაგვირგვინდა. ქართული ლექსი — ახლო წარსულში არც თუ იძვითად მხოლოდ რჩეულთათვის ხელმისაწვდომი, ფართო მასების კეთენილებად, მათი ინტერესების გამომხატველად იქცა, ერთნაირად გასაგები გახდა საზოგადოების ყველა ფენისა და წოდებისათვის, საქართველოს ყველა კუთხის წარმომადგენელთათვის ლექსს ეროვნული კონსოლიდაციის ფუნქცია დაეკისრა.

ილიას კუნთმაგარი პოეზია, რომლის ბალავარს აზრის პრიმატი ქმნიდა, აკაკის დახვეწილი მელოდიები, რომლებიც სასიმღეროდ აქცია ხალხმა, ვაჟას მეტაფორული აზროვნება, გენიალური ხილვებით ნასაზრდოები — სამი სხვადასხვაგვარი სტილის გამოვლინება, ერთ საერთო ასპექტში იყრიდა თავს. „ელეგია“, „განთიადი“ და „არწივი“, „განდეგილი“, „თორნიკე ერისთავი“ და „სტუმარ-მასპინძელი“ ახალ, დამოუკიდებელ ეტაპს ქმნიან ქართული ლექსის ისტორიაში.

ილია ჭავჭავაძის სამოქალაქო ლირიკა, აზრითა და ფიქრით დატვირთული სტრიქონები ბარათაშვილის რომანტიკული ხედვის რეალისტური დაკონკრეტება იყო. ერის წინამძღოლის მდგომარეობამ, უმაღლესისა და უკეთესისაკენ მგზნებარე მოწოდებამ მეტყველების ანეული ტონი და აქტიური ფორმა მოითხოვა, ხოლო ხალხთან უშუალო კონტაქტის აუცილებლობამ შედარებით მარტივი სალექსო ფორმები წამოსწია.

დავით გურამიშვილის პოეზიასთან ნათესაობის მიუხედავად, აკაკი წერეთელი წარსულის ერთ რომელსამე მიმართულებას არ გაჰყოლია; მან შეინოვა ტრადიციის ყველა მნიშვნელოვანი გამოვლინება; ერთმანეთს გადააბა საუკუნეთა სიღრმიდან მომავალი ვერსიფიკაციული ხაზები; შეაჯამა ქართული ლექსის მსვლელობა და შესძლო ამ ჯამისათვის თავისებური, წმინდად აკაკისებური სახე მიეცა. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია პალბური და ლიტერატურული ლექსის შეფხვარების ცდა, რომელიც პოეტის შემოქმედებით ლაბორატორიაში დიდი წარმატებით დაგვირგვინდა.

აკაკის ლექსი თავისი განთქმული სასადავით, აზრის სიცხადით, ჰანგის შერჩევით, სიტყვის სიღბოთი და გრძნობის სითბოთი, თავისი უხმაურო და უპრეტენზიო ფორმით გამორჩეულია ჩვენს პოეზიაში. ყოველივე ამასთან ერთად, აკაკის ლექსი ნათლად მეტყველებს, რომ ამ ფორმამ უკვე ამოიწურა თავისი თავი.

ღრმა კვალი დააჩინა ქართული ლექსის განვითარებას ვაჟა ფშაველამ. რუსთველის შემდეგ ასეთი წარმტაცი ხატებით არავის დაუტკბა მკითხველი. სახეებით აზროვნების რთული ხელოვნება ვაჟასავის, თითქოსდა, ღვითი ნაბოძები თანდაყოლილი თვისებაა და არა საგანგებო ფიქრისა და ზრუნვის ნაყოფი. ამასთან, ეს სირთულე ცოცხალი, სადა მეტყველების რიტმულ ფორმაშია ჩასმული. ღრმად ჩაკვირვებული ხედვისა და ფილოსოფიური განსჯისათვის ვაჟა არ საჭიროებს არც ენობრივ გართულებას და არც ვერსიფიკაციულ ღამძიმებას. ხალხური შაირის მარტივი ნყობით არის შესრულებული თითქმის მთელი მისი პოეტური შემოქმედება.

ულამაზესი ფერებით შემკული, საოცარი ხილვებით განათებული, მწყობრი და ჰარმონიული, ცოცხალი და მოძრავი, — ასეთია ვაჟას პოეტური სამყარო და ეს ანიჭებს მას განუმეორებელ მნიშვნელობას ქართული ნყობილსიტყვაობის ისტორიაში.

ვაჟა-ფშაველას ვერსიფიკაცია, ისევე როგორც მისი უფროსი თანამოკალმეებისა, რაიმე არსებითი სიახლით არ გამოირჩევა. XIX საუკუნის მეორე ნახევარშიც ქართული ლექსი ძირითადად სილაბური სისტემის ფარგლებში რჩება. გურამიშვილისა და ბარათაშვილის რეფორმებს ქართული ვერსიფიკაციის ბუნება არ შეუცვლია.

ასეთია საერთო რეტროსპექტული სურათი ქართული ლექსის განვითარებისა დასაბამიდან მე-20 საუკუნემდე. როგორც ვხედავთ, იგი ეპოქათა მიხედვით იცვლებოდა, ახალს იძენდა. სამმა დიდმა რეფორმატორმა — რუსთველმა, გურამიშვილმა, ბარათაშვილმა და სამოციანელთა ბრწყინვალე სამებამ ქართული ვერსიფიკაცია და სტილისტიკა გამოსახვის ახალ-ახალი ფორმებით გაამდიდრეს. თუმცა საუკუნეთა ამ გრძელ მანძილზე ქართული ლექსის ხერხემალი არ გამრუდებულა, ჩვენს ნყობილსიტყვაობას ისეთი არაფერი შეუქნია, რაც მის პირვანჯელ სახეს დაუპირისპირებოდა. ისევე, როგორც ქართული ენა V საუკუნიდან XX საუკუნემდე „არსებით ნიშანთა მიხედვით ერთი ენაა“ (ა. ჩიქობავა), ქართული ლექსიც, ძველი თუ ახალი, ზემოხსენებულ გარდატეხათა და რეფორმათა მიუხედავად, არსებითად ერთი ლექსია.

ქართული ლექსი ცხრაასიან წლებში

1910-იან წლებში თბილისსა და ქუთაისში გამოქვეყნებულ ლექსთა კრებულების შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ სათავე ლექსის ფერისცვალებისა უფრო ადრინდელ თარიღებშია საძიებელი.

ისეთი ძლიერი, თანმიმდევრული და ცხოველმყოფელი იყო სამოციანელთა მიერ შემუშავებული მხატვრული პრინციპები, ისე ერთგულად იცავდნენ მას თავიანთი ავტორები, რომ მე-19 საუკუნის გასვლამდე, თითქმის მთელი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ქართულ ლექსს რაიმე მნიშვნელოვანი ცვლილება არ დასტყობია. ახალგაზრდა პოეტური თაობები კრძალვითა და რიდით შეჰყურებდნენ ოლიმპოს მთაზე გადმომდგან ბუმბერაზებს. ილიას, ჯაკისა და ვაჟას სტილი, ენა, ვერსიფიკაცია ნებსით თუ უნებლიელ გადადიოდა მათს ლექსებში. XI-V საუკუნის ბოლომდე არც რაიმე შინაგან ძალას, არც გარეგან ზეგავლენას დღის ნესრიგში არ დაუყენებია მხატვრული კრედოს შეცვლის საკითხი.

მე-20 საუკუნის დასაწყისი საქართველოში მძაფრი პოლიტიკური მოვლენებით აღინიშნა. გაჩაღდა იდეოლოგიური ბრძოლები, რაც შემდეგ ტერორისტურ აქტებში გადაიზარდა, მოჰკლეს ილია ჭავჭავაძე, როგორც ეროვნული მოძრაობის ბელადი.

მძლავრად შეარყია თვითმპყრობელობის ტახტი რუსეთ-იაპონიის ომნაც, რომელშიაც აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ ქართველი ჯარისკაცები და ოფიცრები.

ბუნებრივია, ლიტერატურა, როგორც იდეოლოგიური კატეგორია, გულგრილი ვერ იქნებოდა ასეთი მღელვარე მოვლენების მიმართ და ქართული მწერლობა (განსაკუთრებით პოეზია) აქტიურად ჩაება ამ გამწვანებულ სოციალურ-პოლიტიკურ სიტუაციაში.

ცნობილია, რომ სახელმწიფოთა, ხალხთა ურთიერთობა, რაც ომებისა და რევოლუციების დროს განსაკუთრებით აქტიურდება, ბუნებრივად იწვევს კულტურული გამოცდილების ურთიერთ გაზიარებას. იდეები, როგორც მხატვრული შემოქმედების მასაზრდოებელი წყარო, გადადის ქვეყნიდან ქვეყანაში და თან გადაიტანს თავისი გამოჩახების ფორმებსაც. ყოველი ეროვნული ლიტერატურა მეტ-ნაკლებად ვითარდება არა მარტო თავისი შინაგანი, იმანენტური კანონით, არამედ გარეგანი გავლენის მეშვეობითაც.

XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ევროპის კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარ ძირეულ გარდატეხებს ქართული მწერლობაც ეზიარა, ზღვიდან თუ მთიდან შემოჭრილმა ლიტერატურულმა ჯიშმა საქართველოშიც დაუბერა.

ეს მნიშვნელოვანი ეპოქისეული მოვლენები, შინაგანი თუ გარეგანი ფაქტორებით პირობადებული, უთუო გავლენას ახდენდა მწერლობის სტილსა და მიმართულებაზე. მაგრამ ახალი პოლიტიკური ვითარება თავისთავად მხატვრული სიახლის მომტანი ვერ იქნება, თუ მას შემოქმედის მზადყოფი სული არ შეეგება, რამდენადაც მწერლობა საზოგადოდ ეპოქის ხასიათისა და შემოქმედის ინდივიდუალური ბუნების შერწყმის შედეგს წარმოადგენს. კარდინალური ცვლილებები ლექსში, რამაც შემდეგ რეფორმის სახე მიიღო, ამ პერიოდში სამწერლო ასპარეზზე გამოსული ნიჭიერი პოეტური თაობის ძალისხმევით შედეგია. ლექსის სტრუქტურული ფერისცვალება ამ სტრუქტურაში განხორციელებული იდეის ფერისცვალებასაც გულისხმობს და პოეზიის საერთო განვითარების ასპექტში უნდა იქნას განხილული. XX საუკუნის დასაწყისის ქართული პოეზიის საერთო ხასიათის შეცვლამ განაპირობა სწორედ უახლესი სალექსო რეფორმა. როგორც ცნობილია, ილიას, აკაკისა და ვაჟას პოეზიას ავტორთა სიცოცხლეშივე თაყვანისმცემელნი და მიმბაძველები გაუჩნდნენ. იმეორებდნენ

თემებსა და მოტივებს, მეტყველების სტილსა და ვერსიფიკაციას. განსაკუთრებით ძლიერი და აქტიური აკაკის სკოლა იყო, რომელიც სწორედ 90-იან წლებში ყალიბდება. აკაკის სკოლა და ამავე პერიოდის რევოლუციურ-დემოკრატიული პოეზია ი. ედვოშვილის მეთაურობით, ძირითადად, სამოციანელთა მხატვრული პრინციპების გადამღერება ან ახალ ვითარებაში მათი გამოყენება იყო.

პოლიტიკურ ამბოხებათა ეპოქამ წინ წამოსწია იდეური გამახვილების, პუბლიცისტური სიმკვეთრის ტენდენცია, რომლის ამეტყველება ხელოვნების ენაზე გაჭირდა. ეპოქისეული შინაარსი მხატვრული სპეციფიკის გაუთვალისწინებლად მექანიკურად გადადიოდა ლიტერატურაში. ირღვეოდა პროპორციები. მხატვრული სიტყვა ჰქარგავდა თავის დიდ ზემოქმედებით ძალას.

რადგან მხატვრული ნაწარმოების ღირსების შეფასება შეუძლებელია მხოლოდ მასში განსახიერებული იდეების მიხედვით, იმ პერიოდის ქართული პოეზიის საერთო დონე მაღალი ვერ იქნებოდა. ცნობილი ჭეშმარიტებაა, რომ განვითარების პროცესში შინაარსი წინ უსწრებს ფორმას. მხატვრული ღირებულებანი ცოტა მოგვიანებით იქმნება და ქართული ლექსის ფერისცვალებაც ქართული პოეზიის იდეურ მეტამორფოზასთან ერთად არ დაწყებულა. მაგრამ სახელდობრ როდის?

სამი პოეტური თაობა

1900-1910 წლებში ქართული პოეზია თავისი ხასიათით ერთგვაროვანი არ ყოფილა. შემოქმედებით მუშაობას განაგრძობენ ძველი თაობის წარმომადგენლები: აკაკი, ვაჟა, დუტუ მეგრელი და სხვ. შემოქმედებითი სიმნიფის ხანაში არიან შესულნი 90-იანი წლების მოღვაწენი: ი.ედვოშვილი, ნ.ჩხიკვაძე, ვ.რუსაძე, დ.თომაშვილი, პ.ცახელი და სხვ. ამავე დროს, სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდიან ახალი თაობის პოეტები: კ.მაყაშვილი, ს.შანშიაშვილი, ი.გრიშაშვილი, გ.ტაბიძე, ტ.ტაბიძე და სხვ.

აკ. ნერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას ლექსნყოფა მე-20 საუკუნის პირველ ათეულში არსებითად ისეთივეა, როგორც წინა ათეულებში იყო.

აკაკი ძირითადად რვამარცვლიანი მაღალი და დაბალი შაირით წერს. ამ საზომითაა შექმნილი პოემები: „მოხუცის გრძნობა“, „მამლის ყივილზე“ და ლექსების აბსოლუტური უმრავლესობა. შემდეგ მოდის ცეზურით შუა გაყოფილი ათმარცვლელი (5/5). ლექსის ამ სახეობის ხვედრითი წონა აკაკის პოეზიაში რამდენადმე გაიზარდა

); ვეც. პირადი სევდა თუ საზოგადოებრივი ცხოვრებით გამოწვეული უკმაყოფილება უმეტესად ამ რიტმულ ფორმაშია მოქცეული. ათმარცვლიან ლექსს აკაკი ხშირად რომანტიკოსთა მიერ შემუშავებული გრაფიკით განვდის: კენტ ტაეპებს მუხლებად ყოფს და რითმავს („ქებათა ქება“).

კიდევ უფრო მცირეა შვიდმარცვლედების რიცხვი, ხოლო ხუთმარცვლედი, თოთხმეტმარცვლედი (7/7) და მარცვალმონაცვლე საზომები — რვა მარცვლედი ექვსმარცვლედთან, რვა მარცვლედი შვიდმარცვლედთან და ოთხმარცვლედი შვიდმარცვლედთან, თითო ნიმუშებით არის წარმოდგენილი.

ვაჟას მეტრიკა, როგორც მოსალოდელი იყო, უფრო ერთფეროვანია. რვა მარცვლიანი დაბალი შაირითაა დაწერილი ამ პერიოდის ათივე ორიგინალური პოემა („გველის მჭამელი“, „ძალლიკა ხიმიკაური“, „ნახევარ-ნიწილა“, „მთათა ერთობა“ და სხვ.), ხანდახან თუ გამოერევა ათმარცვლედით და რვა მარცვლიანი მაღალი შაირით დაწერილი ლექსები. ამავე დროს, ვაჟა ძირითადად ათმარცვლიანი საზომით (5/5) თარგმნის... ედგარ პოს „ყორანი“, შილერის „ორღეანელი ქალი“ და კრემლიოვის „საქართველოს ოცნება“, რომლებიც 900-იან წლებშია თარგმნილი, ვაჟამ ამ საზომით გამართა.

ეს შეიძლება იმიტაც აიხსნას, რომ ნათარგმნი თხზულებანი ეპიკურ-დრამატული ხასიათისაა, ხოლო ვაჟას ერთადერთი ორიგინალური დრამატული პოემის „გული ბედკრულის“ ნაწყვეტი სწორედ ამ მეტრითაა შესრულებული.

მაგრამ მთავარი მაინც ის უნდა იყოს, რომ უცხოური თხზულებებისათვის წმინდა ეროვნული (ხალხური) საზომის გამოყენებას ვაჟა, ალბათ, საჭიროდ არ მიიჩნევდა, თანაც ანგარიშს გაუწევდა ორიგინალის მეტრს.

აკაკის თარგმნითი პრინციპი განსხვავებულია. იგი, ძირითადად რვა მარცვლიანი საზომით თარგმნის და არ ითვალისწინებს ორიგინალის ვერსიფიკაციას. თუმცა აკაკი ფაქტიურად კი არ თარგმნის, არამედ აქართულებს უცხო ავტორთა პოეტურ ქმნილებებს. იგი ქართული ლექსის ბუნებას უფარდებს თარგმანს.

სტროფიკის მხრივ აკაკი ტრადიციული, ოთხტაეპიანი სტროფების მიმდევარი იყო და ამ პერიოდშიც მისი ერთგული რჩება. კლასიკური ლექსის ოთხტაეპიანობას მხოლოდ დროდადრო ხალხური წყობის იმიტაცია თუ დაარღვევდა. ვაჟა ხალხურ ტრადიციას არ ლაღატობს. ტაეპთა რაოდენობა სტროფებში ნებისმიერია, გარდა კენტტაეპიანობისა (რასაც ქართული სტროფიკა ვერ უკუთმის). სტროფული არტახებით შეუბოჭაობას ვაჟა შესანიშნავად იყენებს ლალი და შეუფერხე-

ბელი პოეტური თხრობისათვის. ამ პრინციპს ვაჟა არც თარგმანებში ლალატობს, სადაც სტროფები ხან ორტაეპიანია, ხან ოთხტაეპიანი, ხან ექვსიანი და ა.შ.

რითმის სფეროში აკაკი და ვაჟა ამ პერიოდში ერთმანეთთან ახლოს არიან. აკაკიმ თანდათან განტვირთა სტროფები რითმათა სიმრავლისაგან.

თუ ადრე მისთვის ჩვეულებრივი იყო ჯვარედინი რითმა (abab) და მას რვამარცვლიან შაირშიც კი იყენებდა („ჩანგური“), 900-იან წლებში აკაკი ჯვარედინ რითმას თვით ათმარცვლედებშიაც აღარ ხმარობს. გარითმვის ყველა ხერხის ადგილი ინტერვალთანმა რითმამ დაიჭირა (xaxa). ურითმოდ დატოვებული კენტი სტრიქონები აკაკის ლექსწყობას კიდევ უფრო აახლოებს ხალხურთან. ამ პრინციპს მიჰყვება პოეტი ნათარგმნ და გადმოკეთებულ ლექსებშიაც.

ვაჟა-ფშაველასთვის ორმაგი, ჯვარედინი რითმა არასდროს არ ყოფილა დამახასიათებელი. მან ინტერვალური რითმით დაიწყო და ამითვე დაამთავრა. ასევეა 900-იან წლებში. განსხვავებული ვითარება თარგმანებში, სადაც ინტერვალთანთან ერთად ხშირია ნყვილადი შერითმება (aabb). კერძოდ, ათმარცვლიან საზომში, რომლითაც ვაჟა ამ პერიოდში თარგმნიდა, ჩვეულებრივია ორჯერადი მოსაზღვრე რითმები. ამ მხრივაც განასხვავა ვაჟამ თორგმნილ ნაწარმოებთა პოეტიკა ორიგინალურისაგან.

ხალხური და კლასიკური რითმის კვალობაზე აკაკი და ვაჟა ძირითადად ზუსტი რითმის მიმდევარნი არიან. ყოველ შემთხვევაში, მათთვის სავალდებულო კანონის სახე აქვს სარითმო სიტყვათა უკანასკნელი მარცვლების შეწყობას. თანხმოვანთა სხვაობა რითმის ბოლოში, ისევე როგორც ღია და დახურული მარცვლების შეხვედრა, აბსოლუტურად მიუღებელია.

აკაკის რითმის ეფფონია მაინც უფრო მონესრიგებულია; ჩვეულებრივია გააზრებული ასონანსები, რითმაში მონათესავე თანხმოვანთა კანონზომიერი მონაცვლეობა, ზოგჯერ კონსონანსიც გაიელვებს. აკაკი ნამდვილი ხელოვანია ომონიმური, შედგენილი და შეთავსებული რითმებისა. ვაჟა საგანგებოდ არ ზრუნავს რითმის მუსიკალური ეფექტისათვის. ამ მხრივ იგი სრულ თავისუფლებას იჩენს. ზოგჯერ ჩინებული ჰარმონიით გვატკბობს, ზოგჯერ არაკეთილხმოვან ჟღერადობასაც არ ერიდება. ვაჟასთვის საერთოდ არ დგას რითმის მუსიკალურობის პრობლემა.

ბგერწერის მხრივ ორივე პოეტი იქცევეს ყურადღებას. აკაკის ბგერათა ჰარმონია უფრო რბილია, ვაჟასი — უფრო მკვეთრი, მაგრამ შეუიარაღებელი თვალისთვის მათი ალიტერაცია-ასონანსები დაფა-

რულია. საგანგებო დაკვირვებია საჭირო, აკაკის ხმათა პარმონიის წყაროს რომ მიაგნო, ანდა ვაჟას ბგერნერულ საიდუმლოებებს ჩანვდე.

მეტრი და სტროფიკა, რითმა და ალიტერაცია-ასონანსი, რუჟელთა მიხედვით ჩვენ 900-იან წლებში მოღვანე ამ ორი კლასიკოსის ვერსიფიკაცია დავახასიათეთ, ზოგად წარმოდგენას იძლევა მათი პოეზიის რიტმულ-მელოდიურ მხარეზე, რაც არსებითად განაპირობებს ლექსის ბუნებას.

მეორე თაობას, რომელიც ამ პერიოდში მოღვანეობდა, დემოკრატიული სკოლის პოეტები შეადგენდნენ. მათი მეთაური ი. ევდოშვილია.

დემოკრატიული სკოლა სამოციანელთა უშუალო მემკვიდრეა. პოეტური ფორმის სფეროში ხშირად ეპიგონობაც შესამჩნევია. სადღეისო მიზანსწრაფვას, რომელიც ცხოვრებამ მწერლობის წინაშე დააყენა, დემოკრატიული სკოლის პოეტები ძირითადად ადრევე შემუშავებული მზამზარეული ფორმებით ეხმარებიან. სამოციანელთა პოეტური კოდექსი, მათი აზრით, სრულიად მისაღები და გამოსადეგია დემოკრატიული იდეების მხატვრული ხორცშესხმისათვის. მით უმეტეს, რომ ამ ფორმით თვით სამოციანელებიც (მაგ., აკაკი) შეაანიშნავად ახერხებენ რევოლუციურად განწყობილი მასების სულისკვეთების გადმოცემას. ამასთან ერთად, ისიც უნდა ითქვას, რომ დემოკრატიული სკოლა, ძირითადად, აკაკის მიმბაძველებისაგან შედგებოდა. იგი, ფაქტიურად აკაკის სკოლა იყო. თვით ი.ევდოშვილი, რომელსაც ჩვენი ლიტერატურისმცოდნეები ი.ჭავჭავაძესთან და რ.ერისთავთან აკავშირებენ, ფორმის მხრივ აკაკის საგრძნობ გავლენას განიცდიდა.

900-იანი წლები ყველაზე ნაყოფიერი ხანა იყო ი.ევდოშვილის შემოქმედებისათვის. ამ დროს არის დაწერილი მისი ორიგინალური და თარგმნილი ლექსების დიდი ნაწილი.

ი.ევდოშვილის მეტრიკა მრავალფეროვანი არ არის. პოეტი არსებითად სამი საზომით წერს: ათმარცვლედით (5/5), რვამარცვლიანი მაღალი და დაბალი შაირით. იშვიათად გამოუჩრევს ბესიკურ წყობას (5/4/5). ამ საზომით ლექსების ერთი პროცენტიც კი არა აქვს დაწერილი. თითო-ოროლა ნიმუშის სახით გვხვდება შვიდმარცვლედი (4/3), და პეტეროსილაბური საზომი — რვამარცვლედი ექვსმარცვლედთან („ახალი ნანინა“). ეს უკანასკნელი აკაკის „იმერული ნანინას“ მიხედვით არის შექმნილი და ახალ სოციალურ ვითარებაში მის გამოძახილს წარმოადგენს.

რუსულიდან თარგმნილ ლექსებში პეტეროსილაბური ნყოფის სხვა ნიმუშებიც ვნახეთ, კერძოდ, ათმარცვლედნი რვამარცვლედთან, თორმეტმარცვლედნი ათმარცვლედთან. მაგრამ ისინი სიმღერის ტექსტებს წარმოადგენენ, მელიოდინასთან მექანიკურად არიან შეწყობილი და სიმღერის რიტმს უფრო ქმნიან, ვიდრე ლექსისას.

ი.ევდოშვილის რვამარცვლიან სტროფებში შესამჩნევია მაღალი და დაბალი შაირის შერევა, მაგრამ ამას კანონზომიერი ხასიათი არა აქვს, როგორც აკაკის ლექსში იყო, და არც სასიკეთო რიტმულ შეგრძნებას იწვევს.

შაირის ამ ორი სახეობის შერწყმას ი.ევდოშვილის ლექსებში მხატვრული ხერხის ფუნქცია არა აქვს იგი ძირითადად ნათარგმნ ლექსებში იწინს თავს, რომლებიც არც თუ იშვიათად მხატვრულად დაუმუშავებელია. იშვიათია საზომსშიდა რიტმული ვარიაციები. 4+1, 2/4/2 და 3/3/2 თითო-ოროლა ნიმუშის სახით თუ მოიძებნება ამ პერიოდის ზღვა მასალაში, კერძოდ, აღსანიშნავია ეს უკანასკნელი (3/3/2), რომელიც ლექსის რიტმს ალამაზებს:

სუდარათ არნივის ფრთები
ლომის გულს გადაჟვარვია.
(„მეგობრებს“)

სტროფიკის მხრივ ი.ევდოშვილის ლექსი ჩვეულებრივია. რამდენიმე ჰორტაეპიანისა და ექვსტაეპიანის გარდა, ყველა სტროფი, ტრადიციისამებრ, ოთხტაეპიანია. ვნახეთ ორიოდე შემთხვევა, როცა ლექსის ბოლოს ოთხტაეპიანის ნაცვლად ხუთტაეპიანი სტროფია მოთავსებული, რასაც მხატვრული ფუნქცია აქვს დაკისრებული, კომპოზიციური სრულყოფის მიზანს ემსახურება („არნივი“, „მეგობარს“).

გარითმვის ხერხებიდან ი.ევდოშვილის ამ პერიოდის ლექსებში გაბატონებულია ინტერვალური რითმა. ჯვარედინი გარითმვა ნათარგმნი ლექსებისთვისაა დამახასიათებელი. ხშირად ლექსი გარითმვის ერთ წესს არ მიჰყვება. ინტერვალური და ჯვარედინი რითმებს მოსაზღვრე (ყყ) და სამჯერადი რითმები (ყყყყ) ენაცვლება. კერძოდ, ყყყყ ხშირად გაერევა ხოლმე ინტერვალური და ჯვარედინი შერითმებებში:

აარჩიე, რიგზე დადე,
გააკეთე რკინის ბადე,
ანთან ბანი, განთან დონი
და ერთმანეთს შეუფარდე.

(სიმღერა ასოთა ზნეობისა“).

ევედომვილის რითმები უმეტესად ზუსტია, მაგრამ არც თუ იშვიათად ეს სიზუსტე ბოლომდე არაა დაცული, რითმა ბოლომდე არ მიჰყვება სალექსო სქემას. და უკმარისობის გრძნობას ბადებს. არაზუსტი რითმებიდან ჩვენი ყურადღება მიიქცია კონსონანსმა: ბზიალა-ტიალი, რომელიც ძირითად რითმად აქვს საბავშვო ლექსს „დედა და ვანიკო“. სასიამოვნო სიახლეს წაგწყდით ლექსში „მხოლოდ ნაღველი სამუდამო“. მისი ყოველი პერიოდი, რომელიც რამდენიმე სტროფს აერთიანებს, თავდება სარიტმი სიტყვით სამუდამო, რომელსაც სხვადასხვა შემთხვევაში ერთმება ამოვა, მოვა, მოუვა და თანამედროვე ასონანსურ-კონსონანსური რითმების თანმიმდევრობას ქმნის:

მაგრამ ის სხვა ვარდს შოულობს კვალად,
მას გაზაფხული კიდევ მოუვა,
მხოლოდ ნაღველი, მწარე ნაღველი
საუკუნოა სამუდამო.

ი. ევედომვილის კარგ ლექსებს ჩვეულებრივად რითმაც კარგი აქვს. ი. ევედომვილის რითმები უმეტესად ერთგვაროვანია. ხან ზმნებია გართმული, ხან არსებითი სახელები, ხან კიდევ მხოლოდ მანარმოებლები უბეში — კუთხეში, პილატე — ქრისტე. რითმა გალარობებულია. გრძლიობის მხრივ ერთი თავისებურება შევნიშნეთ ევედომვილის ამ პერიოდის რითმებში: ცეზურით შუა გაყოფილ ათმარცვლედს (5/5) რითმა უმეტესად ორმარცვლიანი აქვს. საზომის ბუნებიდან გამომდინარე კი სამმარცვლიანი უნდა აქონდეს. წვეილმარცვლიანი რითმა მას თავისებურ იერს აძლევს (სხვათაშორის, ეს წესი საერთოდ დამახასიათებელი ხდება ამ პერიოდში შექმნილი პოეტის ათმარცვლედებისათვის). ამ ზედაპირულ აღწერაში ჩვენ ყურადღება გავამახვილეთ ძირითადი მდგომარეობებიდან გადახვევებზე. არსებითად კი ი. ევედომვილის ლექსი საზომის, რიტმის, რითმისა და სტროფიკის მხრივ უგამეორებან სამოციანდელთა პოეტიკისა. მხოლოდ ივედომვილის მანარმოებლები გვიხსნიან.

დემოკრატიული სკოლის პროეტია ვარლამ რუხაძე. მისი ლექსების კრებულს, რომელიც 1908 წელს არის გამოცემული „ციცქარიის“ სახელწოდებით, დართული აქვს ი. გომარტელის წინასიტყვაობა, სადაც ვ. რუხაძე დახასიათებულია, როგორც ქართული პოეზიის დემოკრატიული ფრთის წარმომადგენელი. აქვე პროეტის ბიოგრაფიულ ცნობებში ნათქვამია, რომ ჯერ კიდევ ბავშვს ჩაუწარდა ხელთ ილიასა და აკაკის ლექსები, რომელთა მიხედვითაც დაიწყო მან წერა.

ვ. რუხაძის ამ პერიოდის ლექსების ვერსიფიკაცია რაიმე თავისებურებით არ გამოირჩევა. მხოლოდ ივედომვილისაგან განსხვავებით, წინ წამოწეულია ბესიკური წყობის ლირიკული მარცვლედი (5/4/5) ამის ძირითად შიზენად უნდა მივიჩნიოთ პესიმისტურ განწყობილე-

ბათა სიჭარბე, რაც რეაქციის წლებში ვ.რუხაძისთვის იყო დამახასიათებელი. ეს „ცრემლიანი ლექსები“, როგორც თვით პოეტი უწოდებს, ბესიკურ საზომს პგუობდა. მეტრიკის სფეროში თვალნათლივია აკაკისა და ვაჟას ვერსიფიკაციის გავლენა. საგულისხმოა, რომ ლექსი „სიმღერა“, როგორც მინაწერი ადასტურებს, ვაჟასებურია, ხოლო აკაკისადმი მიძღვნილ „თაიგულს“ აკაკის ვერსიფიკაციის დაღი აზის.

ი.ევდოშვილის კვალობაზე, ვ.რუხაძეც გამოცხმაურა აკაკის „იმერულ ნაწინას“ მისივე მარცვალმონაცველე მეტრით — რვა მარცვლედი ექვსმარცვლედათ.

აკაკისაგან განსხვავებით, ვ.რუხაძეს თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონების ურითმოდ დატოვება არ სჩვევია; ან ჯვარედინად რითმავს, ან წყვილადი რითმით. სხვა საზომებში რითმა ინტერვალიანია, ზოგჯერ შიდა რითმით გაძლიერებული.

ამრიგად, ვ.რუხაძის ვერსიფიკაცია რაიმე სიახლით არ გამოირჩევა. ვ.რუხაძე არსებითად ევდოშვილის სკოლის პოეტია, რომელიც მოკლებულია ევდოშვილისეულ პათოსს, ახალი მოვლენების სისხლხორცეულ განცდას.

დემოკრატიული მწერლობის წარმომადგენელია დომენტი თომაშვილი. 900-იან წლებში იგი ხუთიოდე წლის გამოსული იყო სამწერლო ასპარეზზე. ვერსიფიკაციის საერთო ხასიათით, თემატიკითა და იდეური მიმართულებით დ.თომაშვილი თავისი ეპოქის შვილია. მის პოეზიაში თვალნათლივი გამოხატულება პპოვა დემოკრატიული სკოლის მხატვრულმა პრინციპებმა.

დ.თომაშვილი ძირითადად რამდენიმე საზომით იფარგლება: მაგრამ, აკაკისაგან განსხვავებით, მის ლექსებში ათმარცვლედი ტოლს არ უდებს რვა მარცვლიან შაირს. ამასთან, ათმარცვლედედში (რომანტიკოსებისა და აკაკის კვალობაზე) ზოგჯერ კენტი ტაეპები მუხლებად არის დატეხილი და გარითმული. ეს რიტმული სქემა ზოგჯერ რვა მარცვლიან მაღალ შაირშიც იჩენს თავს, რაც ადრე იშვიათი იყო:

არ ვარ ობლად!
წუთისოფლად
თანე დამდევს ნაღველ-სეედა.
მისებრ ტრფობას,
მეგობრობას,
ფიციავ, ვერვინ გამინეედა.

(„არ ვარ ობლად“)

ერთგან ბესიკური წყობის თოთხმეტმარცვლედიც დატეხილია:

ვიცოდი, იყო ხე ცნობადის
და კეთილისა,

(„ან გაქრნენ ღვინი“)

9 და 5 მარცვლიან სტრიქონებად დაყოფილი თოთხმეტმარცვლეულები, რაც ხშირია 900-იანი წლების პოეზიაში, იმ დროს, თუ ვერსიფიკაციული არა, გრაფიკული სიახლე მაინც იყო.

დ.თომაშვილის ლექსების სტროფული შედგენილობა ზოგჯერ უხვევს ტრადიციული კატრენისაგან და ექვს-რვა ტაეპიანობისაკენ იხრება. კერძოდ, 1900 წელს დაწერილი „ღრუბელი“ ამ მხრივ ტიპიური ვაჟასებური ლექსია.

რითმის მხრივაც დ.თომაშვილი აკაკისა და ვაჟას გზის ერთგულია. ძირითადად წერს ინტერვალური რითმით, რომლის დაბოლოებაში არაიშვიათია პროსოდიული ხმოვანები: ა და ო. მრავალტაეპიან სტროფებში შემკვრელი რითმა ერთია. გვხვდება მონორითმიანი ლექსებიც. ყველაფერი ეს დ.თომაშვილის რითმას ხალხურ იერს აძლევს, რაც ასე შესატყვისებოდა დემოკრატიული მწერლობის პრინციპებს. ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა სამჯერადი რითმაც (გაგა), რომელიც ასე უყვარდა აკაკის. დ.თომაშვილი რითმის კუთილ-ხმოვანებისთვისაც ზრუნავს. დრო და დრო გამოურევს ომონიმურსა და შედგენილ რითმებს: რაიც არა-დაიცარა („გამარჯვება“), ნარ-ეკალი — ნარეკალი („ქართველ დედას“) და სხვ. მდიდრულ რითმებთან ერთად პოეტის ლექსებში ზოგჯერ ალიტერაციულად აქლერებული სტრიქონიც გაივლევს: „გაალხო და თვით იხილა განახლების მკვირცხლი დილა“ („აკაკის“). ტრადიციულია რითმის გრძივობაც, ოღონდ დ.თომაშვილს მოეპოვება ერთმარცვლიანი და არათანაბარ-მარცვლიანი რითმები, რაც დამახასიათებელი არ იყო იმდროინდელი პოეტიკისათვის.

საერთოდ კი, ვერსიფიკაციის მიხედვით, დ.თომაშვილი აკაკის სკოლის ტიპიური წარმომადგენელია. ერთი მხრივ, იგი ერთგულია ქართული მწერლობის ტრადიციებისა, მეორე მხრივ კი ბუნებრივად მიჰყვება ეპოქის მოთხოვნილებას. იგი, როგორც ცნობილი პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე, აუცილებელ საჭიროებად მიიჩნევდა რეალიზმის პოზიციებიდან ახალგაზრდა თაობებისათვის პატრიოტული და დემოკრატიული იდეების ქადაგებას. ამდენად, დ.თომაშვილი მთელი შეგნებით და არა სტიქიურად იყო ჩაბმული დემოკრატიული მწერლობის სამსახურში.

მესამე პოეტური თაობიდან, რომელიც 900-910-იან წლებში გაიჩინდა სამწერლო ასპარეზზე, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასა-

ხელოთ კოტე მაცაშვილი. იგი თავისი აპაკით წინა თაობას ეკუთვნოდა (დაბადებულია 1875 წელს), ლექსების ნერაც ადრე დაიწყო, მაგრამ ქართული მწერლობის სარბიელზე კ.მაცაშვილს 1902 წლიდან ესკდობით.

კ. მაცაშვილი თავისებური გზით მოვიდა პოეზიაში. იგი არც აკაკის სკოლას ეკუთვნოდა და არც დემოკრატიულ მწერლობას. ამას გამოხატულება ჰპოვა მისი პოეზიის არა მარტო იდეურ შინაარსში, თემატიკასა და განწყობილებებში, არამედ მხატვრულ ფორმაში, კერძოდ, ვერსიფიკაციაში.

კ. მაცაშვილის ლექსი, უწინარეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს მეტრული მრავალფეროვნებით. ტრადიციულ საზომებთან ერთად გვხვდება ოთხ, ხუთ, ექვს და შეიდმარცვლიანი მოკლე საზომები. პეტეროსილაბური ფორმებიდან კი — შეიდმარცვლელი ხუთმარცვლედთან, რვამარცვლელი ექვსმარცვლედთან და ექვსმარცვლელი მესამე რვამარცვლიანი ტაეპით. თუ არ ჩავთვლით დ.გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსის“ ცალკეულ ტაეპებს, კ.მაცაშვილი ქართულ მეტ. ოკაში სამმარცვლიანი რიტმული ერთეულების, ე.წ. „დაქტილების“ შემომტანადაა მიჩნეული:

შეფრთოსან რაშხედა, ცხოვრების მთაზედა, ჯერაც ვერძღლეული,
დაქროდა წყული სატანა — წყედიადით გარშემოხეული.

(„სატანა“)

ექვსმარცვლელი ზოგჯერ ლუნმარცვლიან მუხლებს აერთიანებს (4 2):

პერი,პერი, პერი
ეთამაშობ და ემღერი,
თუმცა თაეზე ლამის არის
დამენგრიოს ჭერი.

(„სიმღერა“)

წყობა, რომელსაც ეს ლექსი მიეკუთვნება (მესამე ტაეპის მარცვალთმეტობა), ხშირია აკაკის ლექსებში. მაგრამ თუ კონკრეტულად ამ საზომით აკაკის მხოლოდ ერთი სტროფი აქვს დაწერილი („კმარა“), კ.მაცაშვილის „სიმღერის“ ყველა სტროფი ამ საზომით არის გამართული.

კ.მაცაშვილის შემოტანილი უნდა იყოს ქართულ ვერსიფიკაციაში პეტეროსილაბური საზომი შეიდმარცვლელი ხუთმარცვლედთან:

ულონო და უმწეო,
მარტო, სნეული,

ზღაო, ველი შენგან ხსნას
აქ დამწყდელულო.

(„ჭეშმარიტება და გენოსი“).

როგორც ვხედავთ, კ.მაყაშვილის მეტრიკა 900—იან ნლებში, ე.ი. მისი შემოქმედების გარიჟრაჟზე საკმაოდ მრავალფეროვანია. ამასთან, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, პოეტს მიდრეკილება აქვს მოკლე სტრიქონებისაკენ. ათმარცვლიანზე გრძელი საზომით კ.მაყაშვილს ლექსი არ დაუნერია.

კ.მაყაშვილის სტროფიკაც თავისებურია. ზოგჯერ ერთმანეთს ენაცვლება ორ და ოთხტაეპიანი სტროფები -- ჯერ წყვილადი, შემდეგ კი ჯვარედინი რითმით. გვხვდება სამტაეპიანი სტროფებიც („სულის ზამთარი“). ლექსი „მე“ დაწერილია 7 ტაეპიანი სტროფებითა და ცარიტმვის თავისებური სერხით: აბაბცბ. ეს კატრენი და ტერცეტი რალაცნაირად ნახევარსონეტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კ.მაყაშვილს ტიპიური სონეტებიც აქვს. ამ პერიოდში შექმნა მან ოთხი სონეტი („სონეტები“), რომლებშიაც დაცულია სონეტის პოეტიკა. კატრენები დაწერილია ჯვარედინი რითმით (გარდა მესამე სონეტის პირველი კატრენისა), ტერცეტებში კი რიფ. მათა განლაგება აძგვარია: აბაბცბ

კ. მაყაშვილის „სონეტები“, რომელიც 1908 წელსაა დაწერილი, ქართულ ენაზე ტიპიური სონეტის პირველი ნიმუშია (გ. მიქაძე).

განვითარების შემდგომ ეტაპზე, როცა ქართული სონეტი თოთხმეტმარცვლიან საზომს დაუკავშირდა, კ.მაყაშვილის ათმარცვლიანი სონეტები მივიწყებულ იქნა.

კ. მაყაშვილის ლექსი გარიტმვის თვალსაზრისითაც მრავალფეროვანია (ინტერვალური, ჯვარედინი, მოსაზღვრე, სამჯვარადი, მოღვედილი და სხვ.). ხშირად ლექსში გარიტმვის ერთ ზერხს მეორე ცვლის, მეორეს მესამე, მაგრამ ეს მონაცვლეობა კანი:ნზომიერი არ არის და რამდენადმე შეუფერებელია ჩვენი წყობილსიტყვაობისათვის.

საერთოდ, კ.მაყაშვილის ვერსიფიკაცია გარკვეული სიახლის შემცველია. იგი ერთ-ერთი პირველი პოეტია ჩვენში, რომელიც კლასიკურ მეტრიკას ნაკლებად მიყვება. უდავოა, კ.მაყაშვილს ამ მხრივ სამსახური გაუნია რუსული პოეტიკის ცოდნამ. მაგრამ, მეორეს მხრივ, კ.მაყაშვილის ვერსიფიკაცია არ არის მაინცადაჩინც ორგანულად შესიტყვებული ქართული ლექსის ბუნებასთან. არაიშვიათად იგრძნობა რიტმის ხელოვნურობა, გარიტმვის კომბინაციათა არაბუნებრიობა. ამის მიზეზი, ვფიქრობთ, ის არის, რომ კ.მაყაშვილი ჩვენს პოეზიაში არაქართული გზით შემოვიდა, ამიტომაცაა, რომ ეს

სიახლეები ჩვენში ვერ დამკვიდრდა, თუმცა არც იმის თქმა შეიძლება, რომ მას გარკვეული გავლენა არ მოეხდინოს ახალგაზრდა პოეტთა შემოქმედებაზე და ერთგვარი წვლილი არ შეეტანოს ქართული ლექსის განახლების საქმეში.

1906 წლიდან ლიტერატურული საზოგადოება ეცნობა ი.გრიშაშვილის ლექსებს, რომლებსაც თავდაპირველად თბილისური ფოლკლორისა და დემოკრატიული მწერლობის გავლენისა და მიბაძვის დალი აჩნდა. 1908 წლის შემდგომ პერიოდში ი.გრიშაშვილმა საკუთარი პოეტური ხმა შეიმუშავა. კერძოდ, 1909 წელს დაწერილი „რომანსი“ („შენ ხარ ღვთაება“), რომელიც დიდმა აკაკიმ გრიშაშვილის სალიტერატურო საღამოზე წაიკითხა, გარკვეული სიახლით ხასიათდება. იგი საინტერესოა როგორც მეტრიკით, ისე რითმითა და სტროფიკით. ჯვარედინად გარითმული ხუთმარცვლიანი კატრენი გადადის ათმარცვლიან ორტაეპედში (5/5), რომელსაც ერთი მუხლი მოკვეცილი აქვს:

შენ ხარ ღვთაება,
ამქვეყნიური,
ხარ უკედევა
ნაზი, ციური.
შენ ხარ მთის წყარო ტბილ-მოკამკამე,
...შენი კენესა მე!

გრიშაშვილის ამ პერიოდის ლექსები მეტრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. გვხვდება გრძელი და მოკლე, იზოსილაბური და ჰექსამეტრიანი საზომები.

განსაკუთრებით სპეციფიკურ სახეს აძლევს ლექსს საზომშიდა მოძრავი რიტმი: სტრიქონების დატება, მარცვალთა მოულოდნელი დაკლება-მომატება, სხვადასხვა ზომის მუხლთა შეხამება და სხვ. ერთ ექვსმარცვლიან ლექსში რეგულარულად მონაცვლეობენ 3 3 და 4 2 ფორმები. ლექსში „ჩემი მელოდია“ სამი ხუთმარცვლიანი ტაეპია ერთი რითმით შეკრული, ხოლო მეოთხე ტაეპი მომდევნო სტროფთა ბოლო ტაეპებს ერითმება:

და შეპკრა ძნაღა,
შემოანათა,
ტბილად, ნაზათა
მზემ თვის სხივები
ჩემს ობოლ სარკმელს.

გარითმვის ეს წესი, პოეტის იმდროინდელი ლექსებისთვის ნიშანდობლივი, მუხამბაზის რითმას გვაგონებს, რაც გრიშაშვილისათვის იმთავითვე ცნობილი იყო.

რამდენსამე ლექსში, რომლებსაც პოეტი სონეტს არქმევს, დაცული არ არის სონეტის სპეციფიკა. ნამდვილ სონეტს გრიშაშვილი უფრო მოგვიანებით წერს.

სტროფიკისა და გართიმვის თავისებურებით გამოირჩევა „ზამთარი“, რომლის ექვსტაეპიან სტროფებში ორი რითმა მოძრაობს (abaaab):

თოვლა დაფარა
ტყე-მინდორ-ველი,
წყარო ანკარა
დუღუნებს წყნარა:
ვარდიც დამჭენარა
გაუფურჩუნელი.

ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა რვა მარცვლიანი მაღალი შა-ირიც, რომლის სტრიქონები დატეხილია და შიდა რითმებით დასერი-ლი:

ცელქობს,
ნაზობს,
მოკისკასობს,
მოშხუის და მონაფარდობს,
მაგრამ ჩემს ჭირს
ის არა სტირს, არად აგდებს... არას დარდობს.

(„ჩანჩქერი“)

სტრიქონთა დატეხვა, როგორც ვხედავთ, გრაფიკულ სიმეტრიაში გადადის.

ი. გრიშაშვილის ლექსის გარეგნული სიახლე შეუმჩნეველი არ დარჩენია მაშინდელ სალიტერატურო კრიტიკას (კიტა აბაშიძე, ვახტანგ კოტეტიშვილი და სხვ). სწორედ ეს გახდა მთავარი სტიმული გრიშაშვილის პოეტური სტილისა და მხატვრული ხედვის ორიგინალურობის აღიარებისა.

გრიშაშვილის ლექსებთან ერთად ლიტერატურული კრიტიკა ორიგინალურ მოვლენად მიიჩნეოდა სანდრო შანშიაშვილის პოეზიას. ამ ორ პოეტს, ჩვეულებრივად, ერთმანეთის გვერდით აყენებდნენ, მათზე ერთდროულად მსჯელობდნენ.

ს. შანშიაშვილის ადრინდელი ლექსები და პოემები უფრო მეტად თემატური სიახლით იქცევეს ყურადღებას, ვიდრე გარეგნული სტრუქტურით. მეტრული სიახლე თითქმის არ გვხვდება. ზოგჯერ ერთი ლექსი რამდენიმე საზომით არის შესრულებული მაგალითად, „ნორჩი ყვავილი“ იწყება ხუთმარცვლედით, გადადის ათმარცვლედზე, შემდეგ თოთხმეტმარცვლედსა და თხუთმეტმარცვლედზე. გვხვდება

რვა მარცვლიანი მაღალი შაირისა და ათ მარცვლედის მონაცვლეობის შემთხვევებიც.

რითმა ს. შანშიაშვილის ადრინდელ ლექსებში უმეტესად ინტერვალისანი ან წყვილადაა.

ლექსების კრებულში „ბალი სევდისა“ (1910 წ.)¹ არცერთ ლექსს ფვარედინი რითმა არა აქვს. ყურადღებას იქცევს ერთმარცვლიანი მოსაზღვრე რითმებით განწყობილი ლექსი „შემოდგომა“:

შემოდგომის ქარი ქრის,
სევდით საეხე წვიმა სვრის
და სოსანი მწარედ სტირს,
მისცემია ველი ძილს...
მოსთქვამს შაში მუხის ძირს,
კორდს არიდებს დაესილ პირს.

ს. შანშიაშვილის ამ პერიოდის ლექსები სტროფიკის თავისებურებით გამოირჩევა. ჩვეულებრივია სამტაეპიანი და ხუთტაეპიანი („ამირანი“), სამტაეპიანი და ექვსტაეპიანი („1905“), ორტაეპიანი და სამტაეპიანი („რომ შევსწრებოდი“), სამტაეპიანი და ოთხტაეპიანი („ვინც მისთვის ტორის“), აგრეთვე ხუთტაეპიანი სტროფები („სიცოცხლე ცვლქობს“) და სხვ.

1908 წელს ჟურნალი „ჩვენი კვალი“ (№ 19) ბეჭდავს გალაკტიონ ტაბიძის ლექსს „შავი ღრუბელი“, მას მოჰყვა „მთვარე კაშკაშებს“ (გაზ. „ამირანი“, 1908, № 169), „როცა ბუღბული განთიადისას“ (ჟურ. „საქართველო“, 1908, № 11), „ვითარცა გედ“ (გაზ. „დროება“, 1908, № 29). 1909 წელს გ. ტაბიძის ლექსებს ხშირად მასპინძლობს ჩვენი ჟურნალ-გაზეთები. ამასთან ერთად, 50—იან წლებში გ. ტაბიძემ გამოაქვეყნა თავისი ორი ლექსი, 1905 და 1907 წლების თარიღით.

რით ხასიათდება პოეტის ვერსიფიკაცია შემოქმედების ამ საწყის ეტაპზე? საზომები იზოსილაბურია, ტრადიციული. ძირითადად გავრცელებულია ცეზურით შუა გაყოფილი ათმარცვლედი, ხშირია ბესიკური საზომიც. უფრო იშვიათია რვა მარცვლიანი შაირი, განსა-

¹ ამ ნიგნს დაბეჭდვის თარიღი არ აწერია: „ქართულ ნიგნში“ იგი 1904 წელს გამოცემულად არის მიჩნეული, რაც ეჭვს იწვევს, რადგან 1912—1913 წლებში სალიტერატურო კრიტიკა ამ ნიგნს გრიშაშვილის „ოცნების კოცნასთან“ (1911 წ.) ერთად განიხილა. ბიბლიოგრაფმა თ. მაჭავარიანმა ი. გრიშაშვილის ბიბლიოთეკაში წახს. ს. შანშიაშვილის „ბალი სევდისა“, რომელსაც გრიშაშვილის ხელით მიწერილი აქვს: „გამოვიდა 1909 წელს, იხ. განცხადება „სახალხო გაზეთი“, 1910 წ. № 134, 14 ოქტ., გვ. 4.“

მართლაც, „სახალხო გაზეთის“ 1910 წლის 134-ე ნომერში დაბეჭდილია ს. შანშიაშვილის ამ ნიგნის გარკვენი რედაქციის მინანერით: დაიბეჭდა და მალე გამოეა. შანშიაშვილის „ბალი სევდისა“.

კუთრებით დაბალი. რამდენიმე ლექსი თექვსმეტმარცვლიანი მაღალი შაირით არის დანერილი. გვხვდება შვიდმარცვლედც 4 3 ფორმით და შიდარიტმიანი ოცმარცვლელი (საზომების სათვალავში არ შეგვიტანია ლექსები: „პირველი მაისი“, „მტევანი, ვაზის ჯვარი“, „ნეტავ მალე მიაღწევდე მიზანს“, „რაც უფრო შორს ხარ“ და „ხალხური მოტივებიდან“, რომლებიც 1908—1909 წლებით არის დათარიღებული, მაგრამ უფრო გვიან უნდა იყოს დანერილი).

ზოგიერთი ლექსი ყურადღებას იქცევს საზომთა მონაცვლეობით („ახალ ტალღას“, „ქანდაკება“, „წყნარად მისცურავს“). დამახასიათებელია ათმარცვლედის (5/5) კენტი ტაქების მუხლებად დატეხა და გარითმვა („ფიქრი“, „ცხოვრებასთან“, „მე შენს სამარეს“, „სდუმს არემარე“):

ბალში ნაკადის ზეირთი ზეირთზე ხტის,
ვაზი ობოლი ირხევა, კრთება
და იქვე გაშლილს ნაზად ზრდილ ყვავილს—
„არ შემიყვარებ? — ეწურულება.
(„სდუმს არემარე“)

სტროფები ოთხტაქიანია (გამონაკლისად შეიძლება ჩაითვალოს „გადანახული დროშები“, რითმა — ინტერვალიანი. იგი დამახასიათებელია არა მხოლოდ მოკლე საზომებისათვის, არამედ თვით ათმარცვლედისთვისაც. ჯვარედინი რითმა უმთავრესად ბესიკურ საზომში გვხვდება, წყვილადი - თექვსმეტმარცვლიან შაირში. გრძელი სტრიქონები ურითმოდ არ არის დატოვებული.

როგორც ვხედავთ, გტაბიძის ამ პირველ ლექსებში რაიმე ვერსიფიკაციული სიახლე არ იგრძნობა. განსაკუთრებით ეკრძალვის პოეტი სტროფებში ტაქთა რაოდენობის მერყეობას, სტრიქონების ნებისმიერ დატეხვას და, ამის შესაბამისად, გარითმვის ნაირსახეობათა შექმნას. კერძოდ, არ გვხვდება კენტტაქიანი სტროფები, სტროფებსშორისი შორეული რითმა და სხვ. სანაყის ეტაჟზე გტაბიძე არ მისდევს გარეგნულ ეფექტებს. ფორმალური მონაცემების მიხედვით იგი უპრეტენზიოა და არსებითად ტრადიციული ლექსწყობის ერთგული რჩება.

ლექსთა კრებულები

გავსინჯეთ და ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით შევისწავლეთ 900—იან წლებში გამოცემული ლექსთა კრებულები.

ტრადიციულ პოეტიკას მიჰყვებიან გრიგოლ აბაშიძე (თხზულებანი, ტ.1, 1901 წ.) და დუტუ მეგრელი (ლექსები, ნიგნი 1, 1909 წ.). მხატვრული მეტყველებისა და ვერსიფიკაციის გაუბრალოებით ხასიათდებიან დ. კობალაძე (ლექსები, 1901 წ.), მიხეილ სიმონიძე („ალმასები“, 1907 წ.), რ. საჯავახოელი (ლექსები, ნიგნი პირველი, 1905 წ.), ნატალია ნ. გიგაურისა (ლექსები, 1908 წ.), ამბაკო მალრაძე (ლექსები და სიმღერები, 1909 წ.), გერმან სვანელი („ლაზვარი“, 1907 წ.), ვვგენი დვალი („რიურაუ“, 1907 წ.), ალექსი ბერი (ლექსები, 1905 წ.) და სხვ.

არსებითად ეპიგონურია და რაიმე მხატვრული სიახლით არ გამოირჩევა დ.გაბრუაშვილის „ბრძოლა არსებობისათვის“ (1904 წ.) და სტეფანე ძიმისტარაშვილის (კორტოხას) ლექსები (ნიგნი 1, 1904წ.).

1906 წელს გამოქვეყნდა ნათარგმნი და ორიგინალური ლექსებისა და სიმღერების კრებული სახელწოდებით „ნინ“. იგი რევოლუციურ-დემოკრატიული შინაარსისაა. ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს ი.ევდოშვილის სტრიქონები:

მეგობრებო, ნინ, ნინ გასნით, ნუ შედრება თქვენი გული!

მასში მოთავსებულია ი.ევდოშვილის, იასამანის, ვ.რუხაძის, ს.გოშაძის, ლ.დარჩიას, ნ.ზომლეთელის და სხვ. ლექსები. ვერსიფიციული თვალსაზრისით კრებული საინტერესო არ არის.

1904 წელს დაიბეჭდა გიორგი გვაზავას ლექსების კრებული „ლანდი“. ამ პერიოდში გამოქვეყნებული ნიგნების ფონზე იგი ყურადღებას იქცევს. ლექსების დიდი ნაწილი გამოირჩევა ვერსიფიკაციული სიახლით. ტრადიციული საზომები — რვამარცვლიანი მაღალი შაირი და ცეზურით შუა გაყოფილი ათმარცვლელი მნიშვნელოვანწილად გათავისებურებულია.

ათმარცვლელი ყველა სტრიქონი გართმულია, უმთავრესად ჯვარედინად. შესამჩნევია სტროფული ნაირფეროვნება, რასაც გართმვის სიახლაც ახლავს.

რვამარცვლიანი მაღალი შაირის ლექსებში გ.გვაზავა ორმაგ რითმებს მიმართავს — ან ჯვარედინს, ამ წყვილადს, ხშირად სტროფიკაც ორიგინალურია, მაგალითად:

როცა იგი მე შემხედება,
ის შევნება საოცნებო,
სიმამაცე ჩემი ქერება...
დამურწმუნეთ, ძლიერება
სისუსტეშიც არის, ძმებო.

საინტერესო მეტრული სახე აქვს ჰეტეროსილაბურ საზომებს. აი, რვამარცვლელი სამმარცვლედთან:

არე-მარე ბნელით სულა
მოცულა,
გულში ლხენა არ უყუავის
არავის.

(„მოგოსანი“)

ამავე პრინციპზეა აგებული რვა მარცვ: „დი ოთხ მარცვლედთან:

ენუხვარ, რომა დრო არა მაქ,
ჩაენერო აქ
ჩემი სეედა და სიამე
ყოველ ღამე.

(„მოგონება“)

განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ თუ ზემოთ მუხლნაი ტაეპი
სამმარცვლიანი იყო, აქ ოთხმარცვლიანია.

თუ ჰეტეროსილაბურ საზომებში პოეტრი ოთხტაეპიან სტროფებს
მისდევს, იზოსილაბურ საზომებს იგი ძალზე ხშირად სტროფული
ნაირსახეობით გვთავაზობს. კერძოდ, გვხვდება სამტაეპიანი („ბინდმა
მოჰბერა“), ხუთტაეპიანი („სალამო ჟამს ხშირად ვხედავ“), ექვსტაეპიანი
 („გიგო დადიანი“), შვიდტაეპიანი („მე ვიყავ შეუპოვარი“) და თორმეტ-
ტაეპიანი („მოთა“) სტროფები. ბუნებრივია, ტაეპთა რაოდენობის სხვა-
დასხვაობა სტროფებში გარითმეის კომბინაციათა ნაირობას იწვევს.

გ. გვაზავას ამ კრებულში მოთავსებულია ერთი უსათაურო ლექსი:

რა გამოვიდა, რომ მიხურს გული,
რომ მლელავა ჩემი გონება,
რომ ბეერი მინდა სახელი, ფული
და სიყვარული? —
ყველაფერშია ჩემი მონება.

ვფიქრობთ, გ. გვაზავას ამ ლექსმა დაანერინა ას თავისი
ცნობილი სატირა „გვაზავური“ (1904 წ.). დიდ პოეტს, ალბათ, არ
მოეწონა ფულისა და სიყვარულის ერთმანეთთან დაკავშირება, ერთ
რითმაში მოქცევა, როგორც ეს ზემოთმოტანილ ლექსშია. ა წერს:
წინათ ერთმანეთთან შეკავშირებულ-შერიტმული იყო საამქვეყნო
სამი ძალა — სული, გული, სიყვარული. ახლა კი დრო შეიცვალა:

გული სულსა, სული გულსა,
ორივე ერთად სიყვარულსა
ველარ მისდევს და ცალცალკე
ყველა დარჩა რითმად ფულსა.

და პოეტო, შენც ან ფული
უნდა რითმად აღიარო.

უეჭველია, აკაკის მხედველობაში აქვს გ.გვაზავას ამ ლექსის რითმა: გული — ფული — სიყვარული.

ამასთან ერთად, აკაკის ლექსში იგძნობა უარყოფითი დამოკიდებულება საერთოდ გ.გვაზავას წერის მანერისადმი:

„უფულოდ კი შოთ. ყო, ვინ იყიდის ან შაურად? და ფულით კი ძვირფასი ხარ, გინდა უერო გვაზაურად.“

ეტყობა აკაკის არ მოსწონს ფორმალური მომენტებით გატაცება: სტრიქონებში მარცვალთა დაკლება, სტროფული ნაირსახეობებით თამაში, რითმის გამოდევნება, რაც ასე საგრძნობია გ.გვაზავას ლექსებში.

როგორც ცნობილია, ერთ ფელეტონში „მგოსნისა და რედაქტორის საუბარი“ აკაკიმ სასტიკად გაამახსხარავა ახალგაზრდა პოეტთა მიერ რითმის ძიება, რითმაზე ლექსის აგება, საერთოდ აზრსა და გრძნობას შეუხამებელი „მსატერულობა“.

ბუნებრივია, აკაკისათვის მოუღებელი იქნებოდა ის უკიდურესობანი ფორმის სფეროში, რაც, მოდერნისტული ლიტერატურის კვალობაზე, ფეხს იკიდებდა ახალი თაობის პოეტთა ლექსებში.

უნდა ითქვას, რომ გ.გვაზავა იმ დროს ახალგაზრდა პოეტთა წრეებში ერთგვარი პოპულარობით სარგებლობდა. მის სტილს, ვერსიფიკაციას იმეორებდნენ. ამის დამადასტურებელია ი.გრიშაშვილის „რომანსი“, რომელსაც ქვესათაურად აწერია: გვაზავასებური. იგი გ.გვაზავას ლექსის „საქართველოსა სხივი ჰბურია“ მიხედვითაა დანერილი. გარდა თემატიკისა და განწყობილების იგივეობისა, აგრეთვე ლექსიკური დამთხვევებისა, მთლიანად გამეორებულია გვაზავას ლექსის სტრუქტურა, რიტმული სურათი, სტროფიკა, რითმა. გრიშაშვილი გვაზავას ლექსის მესამე სტროფის კონსტრუქციას მიჰყვება—ლექსის საერთო არქიტექტონიკის გათვალისწინებით, სადაც რითმა სტროფის ბოლოს მეორდება. შევადაროთ ბოლო სტროფები.

გვაზავა:

ენების ბურუსი ველება თვალებს,
მკერდი ირხევა, გული აჟრიალებს,
მარტოკა არის, შტოც არ აშრიალებს...
უბედურია.

გრიშაშვილი:

შემოდგომაა, ბუჩქი არ ხარობს,
ფრინველთა გუნდი აღარა აჯაღობს,
გაქსეუებული სიკედლისა ქნატროს...
უბედურია!

ამ ფორმისეულ სიახლეებს გვგვაზავას ლექსებში ხშირად თვითმიზნური ხასიათი აქვს. იგი აზიანებს ფრანკის შინაარსს, ნყოფას, კონსტრუქციას. აზრი ენერება რიტმსა და რითმას.

პოეტი გატაცებულია ლექსის წინასწარ აღებული სქემით და მას ყოველთვის ვერ უთავსებს მეტყველების ბუნებრიობას. ძალაში რჩება აკაკის შენიშვნა „გვაზაური წერის“ შესახებ. გვაზავას ფორმისეული სიახლეები არ არის გამაგრებული შინაარსობრივი აუცილებლობით, აზრის მოთხოვნით და ხშირად, საკმაოდ ხშირად, ძალდატანებითი ვერსიფიკაციული ძიების მონამე ვხდებით. თუმცა ისიც უდავოა, რომ ეს ძიება რეაქცია იყო ფორმის გაუბრალოების წინააღმდეგ, რაც იმდროინდელ ეპიგონურ პოეზიას ახასიათებდა.

1904 წელს გამოქვეყნდა პავლე აკობას ლექსების კრებული „იმედი“. ადრევე ცნობილი და გავრცელებული სალექსო ფორმების გარდა პაკობას წიგნში ვხვდებით ცამეტმარცვლედს, აგრეთვე მარცვალმონაცვლე საზომებს — რვამარცვლედს შვიდმარცვლედთან, ათმარცვლედს ხუთმარცვლედთან, ხუთმარცვლედს ცხრამარცვლედთან და შებრუნებით — ცხრამარცვლედს ხუთმარცვლედთან.

ცამეტმარცვლედს ცეზურა მოუდის 8 მარცვლის შემდეგ. სტრიქონი მაღალი შაირისა და ხუთმარცვლედის ნაერთს წარმოადგენს:

აჰა ღმერთო! ესლა მე კი გამოვიცანი
მცირე ბენეი შენის ფიქრის, შენის ნებისა.

სტროფები ოთხტაეპიანია, რითმა — ჯვარედინი.

მარცვალმონაცვლე საზომები შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც ორი იზოსილაბური საზომის გაერთიანება, მაგრამ გრაფიკა მაინც ინტერესის აღმძვრელია:

ის ღმერთი არის პარმონიის
შემზადებული,
პარმონია სილამაზის
დამბადებული.

ეს მეტრული სიახლენი არ არის ისეთი მკვეთრი და თვალსაჩინო, როგორც გვაზავას ლექსებში გვექონდა. ამასთან, პაკობას კრებული მკითხველს სულიერ საზრდოს ვერ აწვდის, საგულისხმოს ვერაფერს უბნება და მისი მხატვრული ღირსებაც დაბალია.

ამრიგად, 900-იან წლებში გამოქვეყნებულ ლექსთა კრებულების მიხედვით ჩვენი პოეზია მხოლოდ ოდნავი ფერისცვალების პროცესშია, შეიმჩნევა სწრაფვა ვერსიფიკაციული სიახლეებისაკენ.

ახალგაზრდა პოეტური თაობა, რომელიც მაშინ ფეხს იდგამდა, ბუნებრივია, ეცნობოდა ამ კრებულებს, რომლებიც მეტ-ნაკლებად

ზეგავლენას ახდენდა მათს სულიერ ცხოვრებაზე, მათს შემოქმედებითს ფორმირებაზე.

პერიოდული პრესის ფურცლებზე

როცა გვინდა ნათელი გავხადოთ, თუ რით საზრდოობდა 900-იანი წლების ახალგაზრდა თაობა, რომელიც შემდეგ სათავეში ჩაუდგა ლექსის განახლების პროცესს, რა დახვდა მათ და თავიანთი განსწავლის პერიოდში რა და რა მოვლენებისათვის შეეძლოთ ყურადღება მიექციათ, აუცილებელია მაშინდელი პერიოდული პრესის გათვალისწინება. ბუნებრივია, მომავალი პოეტები ხარბად ეტანებოდნენ ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე გამოქვეყნებულ მხატვრულ ნაწარმოებებს და, შესაძლოა, მათი მიხედვით, გავლენით, შთაგონებით წერდნენ თავიანთ პირველ ლექსებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ჟურნალ-გაზეთები, რომლებიც ფართო ადგილს უთმობდნენ სიტყვაკაზმულ მწერლობას, პოეზიას და, ამავდროს, პოპულარობით სარგებლობდნენ მკითხველ საზოგადოებაში. ასეთი იყო, კერძოდ, გაზეთი „ივერია“, რომელიც 1906 წლამდე გამოდიოდა.

ილია ჭავჭავაძემ საუცხოო ტრადიციები დაუტოვა „ივერიას“, რასაც გაზეთი სხვა რედაქტორების ხელშიც აგრძელებდა (1900 წლის შემდეგ „ივერიას“ სხვადასხვა დროს რედაქტორობდნენ ალ. სარაჯიშვილი, გრიგოლ ყიფშიძე და ფილიპე გოგიჩაიშვილი). ეს შეეხება, კერძოდ, მხატვრული ნაწარმოებების გამოქვეყნებას. „ივერიის“ კარები მუდამ ღია იყო ქართული მწერლებისათვის. იბეჭდებოდა დიდძალი მასალა, როგორც ცნობილი და გამოჩენილი პოეტების, ისე ახალბედა მელექსეებისა. საკმარისია ითქვას, რომ 1900-1906 წლებში (უფრო ზუსტად 1906 წლის სექტემბრამდე) „ივერიაში“ დაიბეჭდა 83 ქართული ავტორის ლექსი.

მეტრიკის თვალსაზრისით „ივერიის“ პოეზია არც ნოვატორულია და არც თუ ისე მრავალფეროვანი. გაბატონებულია 4/4 და 5/5 საზომები, შედარებით ნაკლებია 5/3, იშვიათია 5/4/5 და 4/3, თითო-ოროლა ნიმუშის სახით გვხვდება 4, 5, 4 4 3, 4 3/4 3, 4 4/4 4 და მარცვალმონაცვლე საზომები: შვიდმარცვლედის ხუთმარცვლედთან და რვა მარცვლედის შვიდმარცვლედთან.

ლექსები არც რიტმული ვარიაციების სიმდიდრით იქცევა ყურადღებას. იშვიათია ახლებური, სოულოდნელი წიაღსვლები, ეფექტური რიტმული ნიუანსები. ალაგ-ალაგ იჩენს თავს შაირის სახეობათა შერევა, მაგრამ უმთავრესად მდარე ლექსებში, სადაც მას მხატვრუ-

ლი ხერხის ფუნქცია არა აქვს. ორიოდ შემთხვევაში მაღალი შაირის რიტმული ვარიაცია 2 4 2 სტროფს სასიამოვნო რხევადობას აძლევს:

უჩინო ხარ? ჩინს მიიღებ,
გვერდით მოგიჯდება ყადი.
სამსახურში წინ წაინე,
თუ ცოლი გყავს დარდიმანდი.

(„მეგობარს“, კორტოხა,
„ივ.“, 1904, № 154)

ვინმე პალის ლექსში („ივ.“, 1904, № 120), ხალხურის კვალობაზე, ფეფეტს ქმნის მესამე ტაეპის მარცვალთმეტობა.

„ივერიაში“ გამოქვეყნებულ ლექსთა სტროფიკა ტრადიციულია. კენტიტაეპიანობა, რაც ქართულ ლექსს არ სჩვეოდა, „ივერიის“ პოეზიისთვისაც უცხოა.

არც რითმა და ბგერწერა იქცევს მაინცადამაინც ყურადღებას. ბგერწერა შემთხვევითია, რითმა — ძირითადად ზუსტი და მარტივი. ხანდახან თუ გაიღვებს ბგერათა კომპლექსების საინტერესო, კეთილ-ხმოვანი შეხვედრები, როგორცაა მაგალითად: კვენისი-ტყეს ის დუტუ მეგრელის „პატარა სიმღერებში“ („ივ.“, 1902, № 8). ამავე ავტორის ერთ რითმაში („გაზაფხული“) ვნახეთ, აგრეთვე, ხმოვნის მონაცვლეობა — კონსონანსი: უხარია-მწუხარება („ივ.“, 1901, № 68).

ასონანსი უფრო ხშირია. ერთმანეთს ენაცვლებიან როგორც მონათესავე, ისე სრულიად სხვადასხვა თანხმოვნები. ჩვეულებრივია რითმის შიგნით თანხმოვანთა მეტნაკლებობაც. რითმის ბოლოში ღია და დახურული მარცვლების შეხვედრა, რაც ძველი პოეტიკის მიხედვით დაუშვებელი იყო, არც „ივერიის“ პოეტებს სჩვეიათ. მხოლოდ ერთადერთი შემთხვევა ვნახეთ თ.რაზიკაშვილის ლექსში „რალა დროს ტკბილი ხმებია“: კბილები-შეგეცილებით („ივ.“, 1905, № 178). ხშირია რითმაში ხალხური ეფვონის კვალი, რაც ძირითადად გამოხატულებას პოულობს პროსოდიულ ხმოვნებში ო და ა („მეგობარს“, არდი-ალი, „ივ.“, 1904, № 154).

გარითმვის ხერხებიდან ყველაზე უფრო გავრცელებულია ინტერვალიანი რითმა, როგორც ეს აკაკისა და ვაჟას სკოლისთვის იყო დამახასიათებელი. იშვიათია ჯვარედინი, კიდევ უფრო ნაკლები ნწყილადი შერთმებანი და რითმის სამჯერადობა (аааа).

ყურადღებას იქცევს ერთ რითმაზე გამართული ლექსები (ნ.ჩხიკვაძე, „გოგო ვიყავ მშენიერი“, „ივ.“, 1904, № 67; დ. ნახუცრიშვილი, „ცმუკია“, „ივ.“, 1902, № 218 და სხვ.).

ცალკეული ნიმუშების სახით ფიქსირებულია კენტი ტაეპების დატეხვა და გარითმვა, როგორც ცეზურით შუა გაყოფილ ათმარ-

ცვლედში (ქ.გარიყული, „მუდამ ტირილი, მუდამ ჩივილი“, 1903, № 131; კორტოხა, „გოდება“, 1904, № 177), ისე მალალ შაირში (ცახელი, „მსხვერპლი“, 1905, № 53).

ასეთია მოკლედ 1901-1906 წლებში „ივერიაში“ გამოქვეყნებულ ლექსთა ვერსიფიკაცია (მიმოხილვაში არ შეგვიტანია აკაკის, ვაჟას, ევდოშვილის, თომაშვილისა და მაცაშვილის ლექსები. ამ პოეტთა ვერსიფიკაციური პორტრეტები ცალკე წარმოვადგინეთ).

განსაკუთრებით ხშირად ქვეყნდებოდა მხატვრული ნაწარმოებები ამა თუ იმ ორგანოს სურათებიან დამატებებში. ასეთი იყო, კერძოდ, გაზეთ „ცნობის ფურცლის“ სურათებიანი დამატება, რომელიც 1901 წლის ივლისიდან იწყებს გამოსვლას ა.ჯაბადარის რედაქტორობით. აღნიშნული გაზეთი, თავისი სპეციფიკის გამო, იმ დროს დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. იგი ფართო ადგილს უთმობდა პოეზიას. 1901-1906 წლებში გაზეთმა გამოქვეყნა 39 ავტორის ორიგინალური და ნათარგმნი ლექსი.

„ცნობის ფურცლის სურათებიან დამატებაში“ გამოქვეყნებულ ლექსთა ვერსიფიკაცია კიდევ უფრო ჩვეულებრივი და სუფთად ტრადიციულია, ვიდრე „ივერიისა“. საზომებიდან გვხვდება მხოლოდ 5/5, 4 4 და 5 3. ცალკეული ნიმუშების სახით კი — 5/4/5 და 4 3.

საზომთა შიგნით მოძრავი რიტმიც ტრადიციულია, ილიასა და აკაკის ვერსიფიკაციისთვის დამახასიათებელი. კერძოდ, ჰ.ჰაინეს ლექსის „როს ბურანშია ვიყავ წასული“, ი. ბაქრაძისეული თარგმანი („ცნობის ფურცლის სურათებიანი დამატება“, 1902, № 79) შინაგანი რიტმით (შაირის სახეობათა შერევა) ილიას „ბაზალეთის ტბას“ უახლოვდება, ხოლო რ.პატკანიანცის „პრაქსის ცრემლებს“ ბ.ევანგულოვისეული თარგმანი („ცნ.ფ.სურ.დამ.“, 1903, № 114) — აკაკის შვიდმარცვლედების დატეხილ რიტმს.

სტროფიკა არ გამოირჩევა რაიმე სიახლით. ოთხტაეპიან სტროფებს მხოლოდ იშვიათად ცვლის ორტაეპიანი (განდევგილი, „სალამოს ზარი, სალამოს ზარი“ (კაზლოვიდან), „ცნ.ფ.სურ.დამ.“, 1903, № 172) და მრავალტაეპიანი სტროფები.

რითმა ძირითადად ინტერვალიანია, ზუსტი, პროსოდიული ხმოვნებით, ზოგჯერ შიდართმაც ჩანს — კენტი ტაეპების დატეხის დროს. ასეთია „ცნობის ფურცლის სურათებიანი დამატების“ ვერსიფიკაცია ვაჟას, ევდოშვილისა და თომაშვილის ლექსების გამოკლებით.

გაზეთ „შრომის სურათებიანი დამატება“ (რედ.გ.რცხილაძე) მხოლოდ 1906 წელს გამოდიოდა აპრილიდან სექტემბრამდე. მასში დაბეჭდილია 30-მდე ლექსი, რომელთა ავტორებია ვაჟა, ევდოშვილი,

ს.გოშაძე (ყველაზე ხშირად), ლ.ახობაძე, საჩინოელი და ვინმე ტუსალი.

ვერსიფიკაციის მხრივ „შრომის სურათებიანი დამატება“ ყურადღებას არ იმსახურებს. ტრადიციული ლექსწყობისაგან განსხვავებით არავითარი სიახლე არ იგრძნობა.

როგორც ვხედავთ, 1901-1906 წლების ქართულ გაზეთებში „ივერია“, „ცნობის ფურცლის სურათებიანი დამატება“ და „შრომის სურათებიანი დამატება“ გამოქვეყნებული პოეზიის ნიმუშები ძირითადად ტრადიციულ ლექსწყობას მიჰყვება. შეიძლება გვეფიქრა, რომ 900-იანი წლების მეორე ნახევარში განსხვავებულ მდგომარეობასთან გვექნებოდა საქმე. ამ მიზნით დავაკვირდით ჟურ. „ნაკადულის“ პოეტურ პროდუქციას.

მოზრდილთათვის განკუთვნილი „ნაკადული“ 1904-1910 წლებში (რედაქტორი ჯერ ა.ერისთავი, შემდეგ — მ.დემურია) თითქმის ყოველ ნომერში მკითხველს აწვდის პოეზიის ნიმუშებს. ამ პერიოდის „ნაკადულში“ აკაკისთან, ვაჟასთან, შიო მღვიმელთან და სხვებთან ერთად უკვე გამოჩნდნენ ახალი თაობის მწერლები: ი.გრიშაშვილი, ს.შანშიაშვილი, გ.ქუჩიშვილი და გ.ტაბიძე. მიუხედავად ამისა, „ნაკადულში“ გამოქვეყნებული ლექსების ვერსიფიკაციას რაიმე მნიშვნელოვანი სიახლე არ დასტყობია. საზომები, რიტმი, სტროფიკა ერთგვაროვანია. მხოლოდ რითმაში იგრძნობა გარკვეული ფერისცვალება. გ.ქუჩიშვილის ლექსში „დილა“ („ნაკადული“, 1906, № 9), რომელიც შესრულებულია რვამარცვლიანი დაბალი შაირით, ჯვარედინი რითმა გვაქვს, რაც ამ დროისათვის იშვიათი მოვლენაა. ვ.ტუქსიშვილის ლექსში „ობლების გაზაფხული“ („ნაკადული“, 1908, № 3), მშვენიერი შედგენილი რითმა ვიპოვეთ: დააბეჩავა — მზე ჩავა. ერთმარცვლიან რითმებს ვხვდებით ვინმე კ.-ს ლექსში „დატყვევებული ჩიტო“ („ნაკადული“, 1905, № 10).

* * *

ამრიგად, ჩვენს მიერ განხილული ჟურნალ-გაზეთები 900-იანი წლებისა ისეთ პოეტურ ნაწარმოებებს აქვეყნებენ, რომელთა ვერსიფიკაცია ძირითადად წარსულის გაგრძელებას წარმოადგენს. ცენტრალური ჟურნალ-გაზეთები თავს იკავებენ იმგვარი ლექსების ბეჭდვისაგან, რომლებიც შინაარსობრივად დროის მოთხოვნას არ პასუხობენ, ფორმის მხრივ კი ძველ პოეტიკას უპირისპირდებიან.

ეს ორი მომენტი ხშირად ერთად არის წარმოდგენილი. აქტუალურ საზოგადოებრივ თემაზე დანერგილი ლექსები, როგორც წესი, კლასიკურ ვერსიფიკაციას მიჰყვება. ფორმისეული სიახლეები, უმთავრესად,

იმ ლექსებს ეტყობა, რომელთა თემატიკაც განსხვავებულია, ინტიმურ-კამერული.

იმდროინდელი პერიოდული პრესა, როგორც ცხოვრების სარკე, მწერლობას სინამდვილის პირდაპირი ასახვისაკენ მოუწოდებდა. პრესის ფურცლებზეც სოციალური შინაარსის მქონე ლექსები იბეჭდებოდა. განსხვავებული სტილი და მიმართულება, ექსპერიმენტები ფორმის სფეროში ლექსების ცალკეული კრებულებისთვისაა დამახასიათებელი.

ყოველივე ზემოთქმულიდან ნათელია, რომ 900-იანი წლები ქმნის გარკვეულ მიჯნას, მე-19 და მე-20 საუკუნეების ლექსწყობას შორის. მე-19 საუკუნის 60-იანი წლებიდან 900-იან წლებამდე ქართული ვერსიფიკაცია არსებითად უცვლელია.

პირველი უფერული ნიშნები ახალი ლიტერატურული სიოს ქროლვისა 900-იანი წლების პოეზიაში ჩნდება. სამოღვაწეო ასპარეზზე სამი პოეტური თაობაა. 60-იანი წლების ტრადიციებს ამაგრებენ აკაკი და ვაჟა, მათ კვალდაკვალ მიჰყვებიან დემოკრატიული სკოლის პოეტები. ამავე დროს, შემოქმედებით ცხოვრებას იწყებს ახალი პოეტური თაობა.

ახალი თაობის წარმომადგენლები (კ.მაყაშვილი, ი.გრიშაშვილი, ს.შანშიაშვილი, გ.ტაბიძე და სხვ.) პირველ ნაბიჯებს დგამენ პოეზიაში. შეინიშნება გარკვეული სწრაფვა მეტრული და რიტმული სიახლისაკენ, რითმის უღერადობის გაძლიერებისა და სტროფული მრავალფეროვნებისაკენ. ისახება სტანდარტად ქცეული ვერსიფიკაციული შაბლონის დაძლევის ტენდენცია.

მაგრამ ეს თითო-ოროლა ნიმუში ახალგაზრდა პოეტთა შემოქმედებისა, რომლებიც ნაკლებად ცნობილი ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზეა გაბნეული, პოეზიის საერთო მდინარებაში იკარგება. ცენტრალური პრესა („ივერია“, „ცნობის ფურცლის სურათებიანი დამატება“, „ნაკადული“) ტრადიციული ლექსწყობის ფარგლებში რჩება.

ახლის ძიებაში

XX საუკუნის დასაწყისში, როცა ქართული ლექსის რეფორმა ხორციელდება, ჩვენს მწერლობაში ფეხი მოიკიდა ახალმა ლიტერატურულმა მიმართულებებმა. ქართული ლექსის განახლება და საქართველოში ახალი ლიტერატურული ტალღების შემოჭრა ურთიერთიზოლირებული მოვლენები არ ყოფილა და მათი განხილვაც ერთმანეთს უნდა დაუკავშირდეს.

ცოტა რამ მოდერნიზმის შესახებ

ევროპული მოდერნიზმი ქართულ ლიტერატურაში ძირითადად რუსეთის გზით შემოვიდა, ქართულმა მწერლობამ უშუალოდ რუსული მოდერნიზმის ზეგავლენა განიცადა. ახალგაზრდა ქართველი მწერლები, რომლებიც ამ დროს პირველ შემოქმედებით ნაბიჯებს დგამდნენ, ხარბად დაენათნენ მწერლობის ამ ახალ მიმართულებას.

მოდერნიზმის აღმოცენება ევროპაში წარმოადგენდა თავისებურ პროტესტს არსებული საზოგადოებრივი ურთიერთობის წინააღმდეგ. სამყაროს მოუნესრიგებლობა ადამიანთა უკმაყოფილებას იწვევს. ერთნი გაბედულად ებრძვიან არსებულს, მეორენი სუსტი პროტესტით — მისგან განდგომით კმაყოფილდებიან. ორივე გზა, მიუხედავად მათ შორის დიდი მანძილისა, არსებულის წინააღმდეგ იყო მიმართული.

მოდერნიზმს საფუძვლად დაედო გარკვეული ესთეტიკური მრწამსი: მსოფლიო დისპარმონია მხოლოდ დისონანსების მეშვეობით შეიძლება გადმოიცეს. და, კარგად შენიშნავენ, მოდერნიზმმა შექმნა მკვეთრი და მტანჯველი დისონანსების პოეზია. მისთვის ნიშანდობლივი გახდა ნათელისა და ბნელის, ლოგიკურისა და ალოგიკურის, პარმონიულისა და დისპარმონიულის შერწყმა. ანტიკური პოლუსები — აპოლონი და დიონისე მოდერნიზმმა ერთ მთლიანობაში მოაქციეს.

მოდერნიზმის პოეტიკა წარმოადგენდა პრინციპულ გადახვევას რეალისტური ხელოვნების პირდაპირობისაგან. იგი მიმართული იყო მხატვრულ აზროვნებაში რაციონალურის წინააღმდეგ, შთაბეჭდილებებისა და ემოციურის გაძლიერების გზით. დამახასიათებელი შტრიხია: მ.გორკი წაროდნიკ მწერალს ი.ი.სვედენცოვს უკითხავს კ.ფოფანოვის სტრიქონებს:

Что ты сказала мне — я не расслышал, только сказала ты нежное что-то...

სვედენცოვი აღშფოთებულია:

„Болтовня! Она, может быть, спросила его: который час? А он, душина, обрадовался“.

რაციონალისტურად მოაზროვნე წაროდნიკი მწერლისათვის უცხოა ეს ემოციურად შეფერილი პირობითობა.

1892 წლიდან, როცა სიმბოლისტების თეორეტიკოსმა დ.მერეჟკოვსკიმ წაიკითხა ლექცია თემაზე: „თანამედროვე რუსულ ლიტერატუ-

რამი დაცემის მიზეზებისა და ახალი მიმართულებების შესახებ“, რუსული მოდერნიზმი მოქმედებას იწყებს. 1894-95 წლებში სამჯერ გამოვიდა ვ.ბრიუსოვის მიერ შედგენილი კრებული „რუსი სიმბოლისტები“. „90-იანი წლები არის ყველაზე „დეკადენტური“ პერიოდი რუსული სიმბოლიზმის ისტორიაში“.1

კ. ჟოფანოვი ერთ-ერთი წინამორბედი იყო რუსული მოდერნიზმისა ნ. მირსკისთან და კ. სლუჩევსკისთან ერთად. მათ ერთგვარად ნიადაგი მოუმზადეს ბალმონტს, ზრიუსოვს, სოლოგუბს, გიპიუსს, ა. დობროლიუბოვს, რომლებიც 90-იანი წლებში სიმბოლისტური სკოლის სახელით გამოდიოდნენ.

◀ სიმბოლიზმის შეფასებისას ჩვენში ხშირად გავიგონებთ ხოლმე: სიმბოლიზმი იდეურად მიუღებელი იყო, მხატვრულად კი ძლიერი და საინტერესო. ▶

რუსული მოდერნიზმისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ ნაშრომში „Возникновение модернизма“, რომლის ავტორია ნ. ტაგერი, ვკითხულობთ:

„В поэтике символизма, как и его эстетике, диалектически слетены две противоборствующие тенденции. Производный субъективизм мистических намеков и инсказаний требовал „нездешних слов“ (З.Гиппиус), приводил к развеществлению мира, к созданию зашифрованного иератического языка в духе поэзии Вяч. Иванова или раннего Белого. А в то же время поэтика символизма открывала возможность освоения и некоторых своеобразных сторон действительности. Разрушение семантической однозначности и „плоскостности“ поэтического образа, метафорические „сдвиги“, раздвигавшие смысловую перспективу слова, неожиданные ассоциативные сцепления, переосмыслившие разнородные ряды явлений, — все это рождало особую многоплановую художественную структуру, способную отразить „скрытое“, „иррациональное“, но тем не менее реально существующие сферы бытия“.

შემდეგ ლაპარაკია იმაზე, რომ ეს პოეტური ნაშრომი „ვანავითარეს და მაღალ მხატვრულ დონეზე აიყვანეს“ ა. ბლოკმა და ი. ანენსკიმ.

ეს თვალსაზრისი მცდარია. მაღალხარისხოვანი ლიტერატურა არ შეიძლება შეიქმნას მდარე აზრისაღ. იმ წრეებისათვის. გვითხევიდა

1 „Русская литература конца XIX-начала XX веков. М. 1968. стр. 209

იმ კატეგორიისათვის, რომლებიც სიმბოლიზმში მხატვრულ ღირსებას ნახულობენ, არც სიმბოლიზმის იდეური მრწამსია უარსაყოფი.

წმინდა ლოგიკური ცნებისაგან განსხვავებით, შესაძლებელია არ იზიარებდე მხატვრული ნაწარმოების იდეურ კონცეფციას, მაგრამ მას (ამ იდეას) არსებობის უფლებას არ ართმევდუ. მხატვრულ სტრუქტურაში განხორციელებული იდეა არ შეიძლება გაუეთანაბროთ ლოგიკური ცნებით წამოყენებულ იმავე იდეას. ნამდვილ ხელოვანს შეუძლია თავისთავად უარყოფით იდეას რეალურად მოაზროვნე მკითხველისათვის მისაღები სახე მისცეს. ამიტომ არის, რომ ერთი და იგივე იდეა, ორი სხვადასხვა პოეტის შემოქმედებაში, შესაძლოა, ერთ შემთხვევაში უარყოფითად მოგვეჩვენოს, ხოლო მეორე შემთხვევაში — დადებითად. აქ შემოქმედის ტალანტია გასათვალისწინებელი. სუსტ პოეტს არ ძალუძს იდეის მხატვრული ხორცშესხმა, მასთან ცალ-ცალკეა ფორმა და შინაარსი, იდეა არ არის გადასული სტრუქტურაში და შიშვლად მოცემული იდეა, მით უმეტეს, თუ იგი მცდარი და მიუღებელია, ბუნებრივია, მკითხველის გულისწყრომას იწვევს. თვით საღი და დადებითი აზრიც კი — მხატვრულ სტრუქტურაში განუხორციელებელი — მკითხველს ესეთეტიკურ სიამოვნებას არ ჰგვრის და უარყოფითად განაწყობს თავისთავად კარგი იდეის მიმართ. ჩვენ ხშირად ბოლომდე შეგნებული არა გვაქვს, თუ რა დიდი ზიანის მოტანა შეუძლია ჯანსაღი იდეის დაბალ მხატვრულ დონეზე გადმოცემას.

როცა ვამბობთ: სიმბოლისტურ პოეზიაში იდეა მცდარი და მიუღებელია, ხოლო ფორმა კარგი, სასიამოვნო, ქვეცნობიერად მხედველობაში გვაქვს სუსტი, არახელოვნური ნაწარმოებები, სადაც ავტორებმა ვერ შეძლეს ჩანაფიქრის მხატვრული ხორცშესხმა. ხელოვანის მხატვრული ქმნილება ერთი მთლიანია. იგი შეიძლება მოგვწონდეს ან არ მოგვწონდეს. შეიძლება მოგვწონდეს მისი ერთი ადგილი და არ მოგვწონდეს მეორე, მაგრამ შეუძლებელია მისი ფორმა მოვინონოთ, ხოლო იდეა არა, ანდა პირიქით.

ჯერ კიდევ იტინიანოვი მოუთითებდა, რომ განსაზღვრება — „ფორმა შეესატყვისება შინაარსს“, რომელიც სწორია ფილოსოფიური აზრით, ხელოვნების მიმართ მხოლოდ მეტაფორული გამოთქმა არისო. მხატვრულ ნაწარმოებში, კერძოდ, ლექსში არ არსებობს ე.წ. „ფორმალური ელემენტები“. არ შეიძლება ვილაპარაკოთ ცალ-ცალკე შინაარსობრივ და ფორმალურ ელემენტებზე ლექსის ყველა ელემენტი აზრობრივია, ლექსი რთულად აწყობილი აზრია.¹

¹ Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. „Груды по знаковым системам“, Тарту, 1964.

ნანარმოების იდეა არ არსებობს მისი მატერიალური სტრუქტურის გარეშე, ისე როგორც სიცოცხლე — ბიოლოგიური უჯრედების გარეშე. იდეა გამოხატულებას პოულობს ნანარმოების მთლიან სტრუქტურაში და არ შეიძლება იგი ამოვიკითხოთ ცალკეულ ციტატებში.

აქედან გამომდინარე, შეუძლებელია ლაპარაკი კარგ იდეასა და ცუდ შესრულებაზე; იდეურად გამართულ, სასარგებლო და მხატვრულად სუსტ, უხარისხო ნანარმოებზე. ისევე როგორც, პირიქით: მხატვრულად ძლიერ, ხოლო იდეურად სუსტ ნანარმოებზე.

როცა ნანარმოების იდეის აკვარგიანობაზე მსჯელობენ, ხშირად მხედველობაში აქვთ არა ნანარმოებში განხორციელებული იდეა, არამედ თავისთავად არსებული იდეა, რომლის დამუშავება მწერალმა განიზრახა. ეს ორი სხვადასხვა მოვლენა ერთმანეთში არ უნდა იქნას არეული. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ან ფილოსოფიური აზრით თავისთავად არსებული იდეა ლიტერატურული მოვლენა როდია, რომ ლიტერატურის სფეროში მის აკვარგიანობაზე ვილაპარაკოთ. გარედან მიღებული ლოგიკური იმპულსი მწერალმა საკუთარ იდეად უნდა აქციოს, საკუთარი ნანარმოების იდეად. მკვლევარი მხოლოდ და მხოლოდ ამ იდეას ეხება (თუ იგი სპეციალურად დაინტერესებული არ არის ნანარმოების ცხოვრებისეულ სიმართლესთან მიმართებით). წინააღმდეგ შემთხვევაში საქმე გვექნება ერთი სფეროდან მეორეში ცნებების მექანიკურ გადატანასთან.

თუ ხელოვნება მეორე სინამდვილეა, ხელოვანის მიერ შექმნილი ახალი სამყარო რეალური სინამდვილის საფუძველზეა წარმოსობილი, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში მისი განმეორება არ არის, — ზემოთქმულის ქვემარიტებაში არ შეიძლება ეჭვი შევიტანოთ.

სიმბოლისტური პოეზიის ქვემარიტ ნიმუშებში მკითხველთა გარკვეულმა წრეებმა დაინახეს თავისებური პროტესტი არსებული კომმარული სინამდვილის წინააღმდეგ, დაინახეს ახალი გზების ძიება მხატვრულ აზროვნებაში და მიესალმნენ მას.

✓ დამახასიათებელია, რომ ახალგაზრდა გორკი ცდილობს საყრდენი და გამართლება მოუძებნოს ვერლენსა და ფრანგულ სიმბოლიზმს. ლევ ტოლსტოი, რომელსაც მამინ დიდი შემოქმედებითი გზა ჰქონდა გავლილი, არასიმპათიურად არის განწყობილი ახალი ხელოვნებისადმი.

ბოდლერსა და ვერლენს იგი უწოდებს: „Стихотворцами, очень неискусными по форме и весьма низкими и пошлыми по содержанию“ (არც ფორმა მოსწონს მათი და არც შინაარსი), თუცა გულწფელად აღიარებს: «Осуждать новое искусство за то, что я,

человек воспитания первой половины века, не понимаю его, я не имею права».

ორიოდე სიტყვა კვლევის მეთოდის გამო

ვიდრე სიახლეთა კონკრეტულ ანალიზს შევეუდგებოდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია საუბარი იმის თაობაზე, თუ როგორ ვაჩვენოთ ლექსის ნოვატორულ-რეფორმისტული ხასიათი? რა ხერხით, მეთოდით უნდა იქნას გახსნილი და გაანალიზებული ლექსის ბუნება და, კერძოდ, მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული ვერსიფიკაცია?

აღწერითი პოეტიკა ვერ მოგვცემს ამ კითხვაზე დამაჯერებელ პასუხს. იგი მოვლენებს იკვლევს ემპირიულად, აღწერს ფაქტს გარედან, მისი შინაგანი სტრუქტურის გაუთვალისწინებლად, ანდა სტრუქტურის ელემენტებს განიხილავს ურთიერთ იზოლირებულად, შინაგანი კავშირ-ურთიერთობის გარეშე. რითმას — სარიტმო სტრიქონისგან მოწყვეტით, მეტრს — რიტმისგან დამოუკიდებლად, სიტყვას — კონტექსტის გარეშე. ცნობილია, რომ სიტყვა კონტექსტში ცოცხლობს. ტექსტისაგან მოწყვეტილი სიტყვა თავის დანიშნულებას კარგავს. მაგალითად, სიტყვა „ვენახი“ ჩვეულებრივად დადებით ასოციაციებს აღძრავს, მაგრამ, რამდენად მძიმე და სევდის მომგვრელია ეს სიტყვა გ.ტაბიძის ლექსში:

როგორც ყვავილები, როგორც ვენახები,
დაუსრულებელი სეტყვით დალუპული.

ხომ სრულიად სხვადასხვა განცდისა და შინაარსის შემცველია ეს ორი ცნება: „ვენახი“ და „სეტყვით დალუპული ვენახი“?

თუ ეჭვს არ იწვევს დებულება, რომ ენა არის დამოკიდებულია და არა სუბსტანცია (ფერდინანდ დე სოსიური), მით უფრო უეჭველია იგი პოეტური ენის მიმართ. პოეტური ტექსტი გამოირჩევა კავშირ-ურთიერთობის უდიდესი შესაძლებლობით, უმაღლესი ინფორმაციულობით. კერძოდ, ლექსში სიტყვათა კავშირი გაცილებით უფრო ძლიერია, ვიდრე საზოგადოდ ენაში. სიტყვათა აზრობრივი მთლიანობა ლექსში ხორციელდება არა მხოლოდ საერთო ენობრივი კანონების მიხედვით, არამედ ტროპის კანონების მიხედვითაც (ი. ლოტმანი). მაგალითად, რუსთველის მეტაფორაში - „გველნი მოშლით მოკეცენეს“ — სიტყვა „გველი“ პირდაპირი აზრით არ არის ნახმარი და მისი გაგებისათვის, სიტყვიერი კონტექსტის გარდა, საჭირო ხდება ტროპის კანონთა მოშველიებაც. ერთი და იგივე რითმან სხვადასხვა ვითარება-

ში, სხვადასხვა სიტყვიერ და რიტმულ გარემოცვაში სხვადასხვაგვარად ჟღერს:

უპირველესი მომანიჭეს დაფნა მეფეთა,
იმ დღეს მოვიდა თეთრი თოვლი და მარტოობა.
გაუაღე კარი, თოვლის ფიფქი შემომეფეთა,
დაესურე კარი, მარტოობამ დამისადგურა.

(გ.ტაბიძე)

ნინონმინდა... პალატები მეფეთა,
გალავანში ჯამი აქაფებული,
შენი სახე რისთვის შემომეფეთა,
ქალი იყავ, ვეფხი დაქალებული.

(გ.ლეონიძე)

აღწერიითი პოეტიკის თვალსაზრისით რითმა: მეფეთა-შემომეფეთა ორსავე შემთხვევაში ურთიერთიდენტურია. აღწერიითი პოეტიკა იწყებს და ამთავრებს რითმის იზოლირებული განხილვით და არ ინტერესდება კითხვებით: სად, როდის, რატომ?

აღნიშნული რითმა კი გ.ტაბიძის და გ.ლეონიძის ლექსებში სრულიად სხვადასხვა ფუნქციისა და განწყობილების შემცველია. გ.ტაბიძის მეფეთა-შემომეფეთა, თითქოს, თოვლივით თეთრი და გამჭვირვალეა, თოვლივით რბილი და მსუბუქი. მასში უკვდავების სიცივესა და სიდიადეს ვგრძნობთ. სიტყვა მეფე თავის სრულ უფლებებშია. მაგრამ მეფის გვირგვინი („დაფნა მეფეთა“) ხომ არასოდეს არ ყოფილა ბედნიერების სიმბოლო? ამის შესაბამისად, რითმაც სევდანარევი და მინორულია.

გ.ლეონიძის რითმაში აქცენტი მეორე თანანევრზეა გადატანილი- „შემომეფეთა“, რაც რითმის პათოსს ქმნის. სიტყვა „მეფეც“ ამ ზეანული ტონის გაძლიერების მიზანს ემსახურება. მაგრამ იგი მეორადია. „აქაფებული ჯამი“ და „დაქალებული ვეფხი“, ისე როგორც „თეთრი თოვლი“ და „მარტოობა“ გალაკტიონის ლექსში, აქ ხელს უწყობს რითმის სახის გამოკვეთას. გალაკტიონის მეფეთა-შემომეფეთა თოვლივით სუფთა და დახვეწილია, გ.ლეონიძის მეფეთა-შემომეფეთა აქაფებული ჯამივით მღვრიე და დაუდგრომელი. იგი ექსტაზში შესული ადამიანის სულის გამოძახებელია.

ნაწარმოების შინაარსთან მიმართების გარეშე რითმაზე საუბარი ყოველთვის ცალმხრივი, უფუნქციო და, ამდენად, უმართებულო იქნება.

აღწერიითი პოეტიკის თვალსაზრისით მხატვრული ხერხი არის ცალკე, დამოუკიდებელი რეალობა და არა ელემენტი მთლიანისა.

ცხადია, მოვლენათა აღწერითი შესწავლა საჭიროა, კვლევა-ძიების საწყის ეტაპზე აუცილებელია მთელის დანაწილება და ნაწილების ურთიერთ იზოლირებული კვლევა. მაგრამ აქ გაჩერება შეუძლებელია. ამასთან ერთად, უნდა განსაზღვრულ იქნას ნაწილის ადგილი მთლიანში, ელემენტისა სისტემაში. მხატვრული ნაწარმოები სტრუქტურული მთლიანობაა, სადაც სტრუქტურის თითოეულ ნევრს (ელემენტს) გარკვეული ფუნქცია აქვს დაკისრებული.

ამრიგად, აღწერითი პოეტიკა უძლურია შეიჭრას მხატვრული ქმნილების არსში, რაც გამორიცხავს ჩვენი მიზნისათვის მისი გამოყენების შესაძლებლობას.

ის დიდი სიახლე, რომელიც ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ქართულ ლექსს დაეტყო, მხოლოდ ფორმისეული კომპონენტების ანალიზით ვერ აიხსნება, რადგან იგი არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო გარდატეხა მხოლოდ ფორმის სფეროში. გზადაგზა ჩვენ ვცდილობდით და კვლავაც შევეცდებით ყურადღება გავამახვილოთ თემებისა და მოტივების სიახლეზე, იმ ახალ შინაარსზე, რომლის გამოხატვის აუცილებლობამ განაპირობა ლექსის მხატვრული ფერისცვალება. მაგრამ, სამწუხაროდ, ამგვარი კომპლექსური შესწავლა მხატვრული ნაწარმოებისა ჩვენს ლიტერატურისმცოდნეობით პრაქტიკაში დამკვიდრებული არ არის. მხატვრული ანალიზის ცნება ჩვენში ესმით, როგორც ნაწარმოების მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებათა დახასიათება. ნაწარმოების იდეურ-თემატური განხილვის შემდეგ ჩვეულებრივად ვსაუბრობთ იმის თაობაზე, თუ რა და რა სახის ეპითეტებსა და მეტაფორებს ვხვდებით მასში, რა საზომით არის იგი დაწერილი, გართიმვის რა და რა ხერხებს მიმართავს პოეტი და ა.შ.

ამგვარი აღწერა არავითარ წარმოდგენას არ იძლევა ნაწარმოების მხატვრულობაზე, მწერლის ხელოვნებაზე. ამ შემთხვევაში ერთმანეთშია არეული ორი სხვადასხვა ცნება: პოეტიკა საზოგადოდ და მწერლის პოეტიკა, პოეტური ხელოვნება და პოეტის ხელოვნება. პოეტიკის, როგორც მეცნიერების, პოზიციებიდან საჭირო და აუცილებელია იმ წვლილის შესწავლა-გამოკვლევა, რაც ცალკეულ პოეტებს შეაქვთ ნაციონალურ მხატვრულ სახეთა სისტემაში, ეროვნული ვერსიფიკაციის ისტორიაში. მაგალითად, რუსთველის რითმის აღწერა — მარცვალთა ოდენობის, ადგილმდებარეობის, ეფონიის, აგებულებისა თუ მორფოლოგიის მხრივ ფრიად საჭირო საქმეა, მაგრამ იგი წარმოდგენას ვერ შეგვიქმნის რუსთველზე, როგორც რითმის ხელოვანზე. პოეტის ხელოვნება ვლინდება არა რითმის სახეობათა რაოდენობრივ მონაცემებში, არც თუ თავისთავად მდიდარ, მუსიკალურ რითმებში, არამედ რითმის ფუნქციურობაში: თუ

როგორ მიმართებაშია რითმა სტრიქონის, სტროფის შინაარსთან და განწყობილებასთან, რა აზრისა და ემოციის გამოკვეთას, გაძლიერებას უწყობს ხელს და როგორ ასრულებს ამ ფუნქციას (ცხადია, ამ დროს ანგარიში ეწევა რითმის თავისთავად ღირებულებასაც).

ვერსიფიკაციის მკვლევარი უყურადღებოდ ვერ დატოვებს ვერც ერთ საზომს (მეტრს), რომელმაც მოქალაქეობრივი უფლება მოიპოვა ეროვნულ პოეზიაში. მაგრამ, ადვილი შესაძლებელია, ამ საზომის შემომტანი პოეტის შემოქმედების ანალიზის დროს მასზე სიტყვაც არ დაფრათ, თუ კი ეს საზომი არავითარ როლს არ ასრულებს ნაწარმოების სრულყოფაში. შესაძლოა, საყვედურიც კი გამოითქვას ამა თუ იმ (თავისთავად ახალი და ორიგინალური) საზომის უმართებულო ხმარების გამო.

ლექსში ყველაფერი, ყველა მხატვრული კომპონენტი აზრის გამოხატვას ემსახურება და ამ კომპონენტთა ანალიზიც შინაარსთან მიმართებაში უნდა ხდებოდეს. სემანტიკა ყველაფრის გამაერთიანებელი და წარმმართველია.

ყოველი დეტალი მხატვრული ნაწარმოებისა ურთიერთკავშირშია, ურთიერთდამოკიდებული და გაპირობებულია. ყოველი მხატვრული ელემენტი, რაც არ უნდა მარტივი იყოს, კიდევ უფრო მარტივი ელემენტების ნაერთს წარმოადგენს და შეადგენს სტრუქტურას, რომელიც თავის მხრივ შედის უფრო რთული სტრუქტურის შემადგენლობაში. ეს სტრუქტურული მთლიანობა არ გამოორიცხავს სტრუქტურის ცალკეული ელემენტების დამოუკიდებლობას, რაც გარკვეულ ზღვრამდე მათი დანაწევრებული შესწავლის შესაძლებლობას ქმნის. მაგრამ უმაღვე იქმნება იმის აუცილებლობა, რომ ელემენტი განხილულ იქნას, როგორც დამოკიდებულება, როგორც სტრუქტურის ნაწილი, სტრუქტურის ელემენტი.

ქართული ლექსის განახლება XX საუკუნის დასაწყისში შესწავლილ უნდა იქნას ამ პერიოდის პოეტური მასალის ყოველმხრივი ანალიზის საფუძველზე. ყოვლად შეუძლებელია ლაპარაკი ლექსის განახლებაზე, მასში გატარებული იდეის გაუთვალისწინებლად, ყოვლად წარმოუდგენელია სალექსო რეფორმის ახსნა იმ სიტუაციათა და განწყობილებათა შეუსწავლელად, რამაც მისი წარმოშობის აუცილებლობა განაპირობა. რეფორმის საფუძველი პოეზიის შინაარსში მოცემული, ხოლო შინაარსი არ არსებობს ნაწარმოების სტრუქტურის მიღმა, მისგან განცალკევებულად და დამოუკიდებლად.

თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობის ეს მეთოდოლოგიური სიახლენი ჯერ კიდევ საბოლოო სახით დადგენილი არ არის, იგი კამათისა და მიღება-უარყოფის პროცესშია. ჯერ ჩვენში არავის

უცდია მისი პრაქტიკული გამოყენება მხატვრული ნაწარმოების მიმართ, მისი „ვარგისიანობის“ შემონახვა. ჯერ-ჯერობით მხოლოდ ერთი რამ არის ცხადი: მხატვრული შემოქმედების იდეურ-შინაარსობრივი და მხატვრული მხარეების ცალკალკე, ურთიერთიზოლირებულიად შესწავლის ტრადიციული მეთოდი, რაც გაბატონებულია ჩვენს სამეცნიერო პრაქტიკაში, ვერ ხსნის ნაწარმოები¹; ხასიათს, მის შინაგან ნყოფას, საერთოდ მხატვრული შემოქმედების ბუნებას.

ის უდიდესი შემოქმედებითი მიღწევები, რაც კაცობრიობის მხატვრულმა გენიამ დააგროვა, ჯერჯერობით არ არის სათანადოდ გაგებული და გაანალიზებული. ახალი, ორიგინალური სამყარო, ე.წ. მეორე სინამდვილე, რომელიც რეალური სინამდვილის საფუძველზე, მის გვერდით შექმნეს მხატვრული სიტყვის დიდოსტატებმა, არ არის მეცნიერულად ახსნილი და შესწავლილი. ჯერჯერობით კაცობრიობა ვერ ჩანდა თავის გენიალურ შვილთა ნამოქმედარის საიდუმლოს, სათანადოდ ვერ ამოიცნო როგორც შემოქმედებითი პროცესის რთული ბუნება, ისე შემოქმედებითი ნიმუშის ესთეტიკური ფასეულობანი.

მხატვრულ ქმნილებათა, მწერალთა, ლიტერატურულ ეპოქათა მეტნაკლებად სრული დახასიათებანი, მიმდინარე ლიტერატურული პროცესის ანალიზი, რაც მსოფლიო ლიტერატურისმცოდნეობამ დღემდე მოასწრო და გააკეთა, არ გვაძლევს გასაღებს სიტყვის ხელოვანთა მიერ შექმნილ სამყაროში შესასვლელად, მის გასაცნობად, მისი რაობის გასარკვევად. ხოლო მეცნიერების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე, როცა კაცობრიობა გაბედულად შეიჭრა სამყაროს საიდუმლოებათა ნიაღში, სრულიად ბუნებრივად დგება საკითხი მხატვრული შემოქმედების საიდუმლოებათა მაქსიმალური წვდომისა.

ქართული ლექსის ფერისცვალების ჩვენების დროს, პრობლემის შესაბამისად, ჩვენ მხატვრული ანალიზის გზას უნდა გავყვეთ და არა პოეტიკური აღწერილობისას. ხშირად ნაწარმოების ტექსტი ღარიბია ე.წ. მხატვრული ხერხებით. იმდენად ღარიბი, რომ წმინდა პოეტიკური თვალსაზრისით შესასწავლი და გასაანალიზებელი თითქოს არაფერია. ნაწარმოები ყურადღებას არ იქცევს საზომის სიახლით, რიტმული ვარიაციების მრავალფეროვნებით, რითმის სიმდიდრით, ტროპის სახეებით და ა.შ. ერთი სიტყვით, ამ მხრივ მასში, თითქოსდა, ყველაფერი უბრალო და ჩვეულებრივია.

მაგრამ „მხატვრული ხერხების“ უქონლობა ხშირად ნაწარმოების მხატვრულ სიღარიბეზე არ მიუთითებს. ეს მწერლის თავისებურებაა, მისი სტილი, მანერა. არიან პოეტები, რომლებიც მხატვრულ ხერხთა სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით არ იქცევენ ყურადღებას, მაგრამ ეს უარყოფითად როდი მოქმედებს მათი შემოქმედების

ხარისხზე. მაგალითისათვის შეგვიძლია დავასახელოთ ბარათაშვილი, რომლის მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებანი ქართული პოეზიის საერთო ფონზე მწირად გამოიყურება. მეორე მხრივ, გ.ტაბიძე თავის ზოგიერთ ლექსში (მაგ. „სანთლები“) თავს იზღუდავს მხატვრული ხერხების სოუხვისა და ეფექტურობისაგან. მაგრამ როგორც ბარათაშვილის ლექსები პოეტური ხელოვნებით არ ჩამოუვარდებიან ქართული პოეზიის სხვა შედეგებს, ისე გ.ტაბიძის „სანთლების“ მხატვრული ღირებულება არაფრით დაბლა არ დგას რითმის ბრწყინვალეობით გაჩახჩახებული მისივე „საიდუმლო ალებისაგან“ („VOILES“)

ქართული ლექსის რეფორმაც პოეზიის საერთო გადახალისების შედეგი იყო და არა მხოლოდ პოეტიკური ხერხების შეცვლისა. ამ ფართო თვალთახედვით უნდა შევხედოთ მას. მაგრამ ჩვენს მიერ წარმოებული ანალიზი სათანადოდ ვერ პასუხობს ზემოხსენებულ თეორიულ მოთხოვნებს, რამდენადმე მაინც ცალმხრივი და არასრულყოფილია, რადგან, როგორც მივუთითებდით, მხატვრული ნაწარმოების კომპლექსური კვლევა ჯერ კიდევ არ არის დამკვიდრებული ჩვენს ლიტერატურისმცოდნეობით პრაქტიკაში.

ამ მეთოდოლოგიური ნიაღვრის შემდეგ გავაგრძელოთ საუბარი ქართული ლექსის ფერისცვალებაზე, ვნახოთ, კერძოდ, რა ვითარებაა ამ მხრივ ათიანი წლების პირველ ნახევარში.

ოთხი სახელი

900-იან წლებამდე, ვიდრე სამოციანელთა მხატვრულ პოზიციებს ამაგრებდნენ ილია, აკაკი და ვაჟა, არ იგრძნობოდა ძველის შეცვლის აუცილებლობა, რომ ახალ მიმართულებათა ძებნა დაწყებულიყო. პოეტური აზროვნება, არსებითად, ძველი ინერციით მიექანებოდა. რევოლუციურ-დემოკრატიული პოეზია, რომელიც პირველ ნაბიჯებს დგამდა, ძირითადად სამოციანელთა კვალზე მიდიოდა.

ვითარება შეიცვალა ჩვენი საუკუნის პირველ ათეულში. მნიშვნელოვანმა ეპოქისეულმა მოვლენებმა, პოლიტიკური სიტუაციის გამძაფრებამ, კულტურული ურთიერთობის გაფართოებამ, პოეზიაში ეპიგონობის ზრდამ დაბადა მისწრაფება ახალი ხელოვნებისაკენ და დარიალის ვიწრო ხეობით სიმბოლიზმამაც ნელ-ნელა იწყო შემოსვლა საქართველოში.

ახალგაზრდა პოეტთა თაობა (მესამე პოეტური თაობა), რომელიც 900-910-იანი წლების მიჯნაზე იწყებს მოღვაწეობას, ერთი მხრივ, მდიდარი ეროვნული ტრადიციებით საზრდოობს, რის შესახებაც ნაშრომის შესავალში გვექონდა საუბარი, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ,

ახალაღმოცენებულ სიმბოლასტურ პოეზიას უკავშირდება. განახლების პროცესი, როგორც სამზადისი რეფორმისა, სწორედ ამ დროიდან იღებს სათავეს. ათიანი წლების პირველ ნახევარში კი უკვე ისახება ყლორტები ახალი ლექსისა და ეს პროცესი სწრაფი, აღმავალი ტემპით მიექანება. ახალი პოეტური თაობის წარმომადგენლები ფრთებს იმაგრებენ, ხმას იხვეწენ და თავიანთ პირველ კრებულებს სცემენ.

1910-1914 წლებში თბილისში, ქუთაისში, ბათუმში, გორსა და ფოთში ლექსების 25-მდე კრებული გამოვიდა (მხედველობაში არ გვაქვს თბილისის ფოლკლორის წარმომადგენელთა — გივიშვილის, სკანდაროვას და სხვების ლექსთა ნიგნაკები). მათი ავტორები ძირითადად ახალგაზრდა პოეტები იყვნენ. შ.მღვიმელის, განდგილის, ნ.ჩხიკვაძის, ვ.რუხაძის, ბ.ახოსპირელის და სხვ. გვერდით ნიგნების გარეკანზე გამოჩნდა ს.შანშიაშვილის, ი.გრიშაშვილის, ა.აბაშელის, კ.მაყაშვილის, გ.ქუჩიშვილის და გ.ტაბიძის სახელები.

კრებულებში შემავალ ცალკეულ ლექსებზე, რომლებიც გაბნეული იყო 900-იანი წლების ჟურნალ-გაზეთებში, ჩვენ უკვე მოვახდინეთ დაკვირვება. მაგრამ პოეტის ლექსთა კრებული, სადაც ერთ მთლიანობაშია მოქცეული ცალკეული მოტივები და განწყობილებანი, უფრო სრულ წარმოდგენას ქმნის ავტორზე. ამასთან, რამდენიმე კრებული უკვე გარკვეული დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობას იძლევა ამ პერიოდის ქართულ პოეზიაზე საერთოდ.

გამოქვეყნებული კრებულებიდან აღსანიშნავია ს.შანშიაშვილის „ბალი სევდისა“ (1910 წ.) და „შეების თავადი“ (1911 წ.), ი.გრიშაშვილის „ოცნების კოცნა“ (1911 წ.) და „ლექსები“, ტ. I (1914 წ.), ა.აბაშელის „მზის სიცილი“ (1913 წ.), კ.მაყაშვილის „ლირიკა“ (1914 წ.), გ.ქუჩიშვილის ლექსების პირველი ნიგნი (1914 წ.) და გ. ტაბიძის „ლექსები“ ტ. I (1914 წ.).

ეს კრებულები შეიცავს არა ერთ მნიშვნელოვან ნაწარმოებს, რომლებიც დღემდე შემორჩა ლიტერატურის ისტორიას და გარკვეული როლი შესრულა თანამედროვე ლექსის ფორმირების საქმეში. საკმარისია დავასახელოთ გ.ტაბიძის „მე და ღამე“, „გურიის მთები“, „ხელოვნება“, „სარკმელთან“, „შემოდგომის დღე“, „უხილავი“, „მიმღერე რამე“, „სად“, „უდაბნო“, „ქარით დატირებული“, „უსიყვარულოდ“, „განახლდა გული“, „კორდზე“, „ბინდის სტუმარი“, „იდუმალი მეორე სახე“; ი.გრიშაშვილის „გენაცვალე“, „ოცნების კოცნა“, „რომანსი“ („შენ ხარ ღვთაება“), „სუნთქვა გაზაფხულისა“, „ზამთარი“, „აკომპანიმენტი“ („ტოკავდა, ტოკავდა პატარა ნარგიზი“), „დააჩქარე, დააჩქარე“, „თალხი კაბა“; ა.აბაშელის „მზის სიცილი“, „სსს...შშშ“, „განთიადის მოლოდინში“, „დილა“; კ.მაყაშვილის

„რომანსი“ („დავრომილი, სნეული“), „ჭეშმარიტება და გენიოსი“, „დაკარგული სამშობლო“; ს.შანშიაშვილის „შეების თავადი“; გ.ქუჩიშვილის „მუსიკა“, „სიმღერა გაზეთების გამყიდველ-დამტარებლებსა“ და სხვ.

კრებულთა ავტორები, მეტ-ნაკლებად ყველანი, დავალებულნი არიან ტრადიციული თემებით, მოტივებითა და პოეტიკით. გ.ტაბიძის პირველ ნიგნში უხვად ვიპოვით ბარათაშვილის სევდიანი ფიქრების გამოძახილს, მის მხატვრულ სახეთა ანარეკლს. ბარათაშვილისეულია, კერძოდ, შავი ყორნის სახე — სიმბოლო („შავი ყორანი“). მართალია, მას დაკარგული აქვს „მერანის“ ტრაგიკული სიმწვავე („შავი ყორანი გამითხრის საფლავს“), მაგრამ შეძენილი აქვს ახალი გაგება: შავი ყორნის ჩხავილი გალაკტიონისთვის ავი ბედის მუწყებელი სიგნალია („შავმა ყორანმა თავზე დაქჩხავლა“). სიყვარულის ტაძრის აგებაზეა საუბარი ლექსში „ჩვენება“ (მდრ. ბარათაშვილის „ვერლა აღმიგო სიყვარულმა კვალად ტაძარი“). კიდევ უფრო საგულისხმოა ლექსი „მთანმინდაზე“, რომელსაც ადრე სათაურად ჰქონია „შემოღამება მთანმინდაზე“. გალაკტიონის ეს ლექსი ფრაზეოლოგიით, მხატვრული სახეობით, მთლიანი გააზრებით ორგანულ კავშირშია ბარათაშვილის ამავე სახელწოდების ლექსთან, ამ უკანასკნელით არის შთაგონებული. ამავე დროს, გალაკტიონის ამ ლექსს საერთო აქვს ი.ჭავჭავაძის „ელეგიასთან“, მდრ. ერთი მხრივ:

და თეთრი ზოლი შორი მთებისა
ლავეარდ სიერცეში დაინთქნებოდა.

(„ელეგია“)

მეორე მხრივ:

თეთრი ზოლები შორი მთებისა
იკარგებოდნენ ცისა სიერცეში.

(„მთანმინდაზე“)

ერთდროულად, ერთსა და იმავე ლექსში ბარათაშვილთან და „ბარათაშვილის კვალზე შემდგარ“ ილიასთან შეხშიანება ნიშანდობლივია ახალგაზრდა რომანტიკოსისათვის.

ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში მრავალგზის არის მითითებული აკაკის ქნართან გალაკტიონის ახლო კავშირზე. ლექსების პირველ ნიგნში, რომლის გამოცემის დროისათვის აკაკი ცოცხალი იყო, აკაკის ლექსთან ნათესაობას გაუცნობიერებელი სახე აქვს. იგი ვლინდება მეტყველების სიმსუბუქესა და სინატიფეში, მაღალი შაირის ცოცხალ რიტმში და საერთოდ ლექსის მუსიკალურ ხმოვანებაში.

ი. გრიშაშვილის პირველ ნიგნებშიაც ნათლად შეიმჩნევა აკაკის სკოლისა და დემოკრატიული პოეზიის ზეგავლენა. 1914 წელს გამოცემული კრებულის პირველივე ლექსი „ტუსალის სიმღერა“ რევოლუციურ-დემოკრატიული მწერლობის ნაცნობ ჰანგზეა აწყობილი. საერთოდ, სოციალურ-პოლიტიკური, საზოგადოებრივი თემატიკა ი. გრიშაშვილის პირველ ლექსებში არ გამოირჩევა რაიმე თავისებური გადანწყევით ან გამოსახვის ახლებური მანერით. ცხადია, ეს არ ვრცელდება ამ მოტივის გამომხატველ ყველა ნაწარმოებზე და, განსაკუთრებით, უალრესი გულწრფელობით დანერილ ლექსზე „სამშობლოს ნანგრევებში“.

კ. მაცაშვილის ერთ-ერთ პირველ ლექსს, რომლითაც იხსნება მისი ლირიკული კრებული, ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს ი. ჭავჭავაძის სტრიქონები — „ციურო ხმებო, ოჰ, საკვირვლებო!“ — და მთელი ლექსი ამ რიტმზეა აწყობილი. ჩვენი ხალხური პოეზიისათვის დამახასიათებელი მესამე ტაეპის მარცვალთმეტობა უდევს საფუძვლად კ. მაცაშვილის „სიმღერის“ მეტრს („ჰერი, ჰერი, ჰერი“). ხალხური პოეზიის, აგრეთვე, აკაკისა და ვაჟას ზეგავლენას უნდა მიენეროს ამ ლექსის, ისევე როგორც მეორე „სიმღერის“ („ზეცაზედა ვარსკვლავები“) მონორითმიანობა.

ა. აბაშელი პირველი პოეტი იყო XX საუკუნის დასაწყისში, ვინც ტრადიციული რუსთველური მეტრი განაახლა. თექვსმეტმარცვლიანი შაირით არის დანერილი მისი ლექსები: „გასწყდა სიმი“, „ცეცხლი“, „არწივი“, „მუზას“, „ჩაქრა დილა“, „ვარდი“, „სევდის ჰანგი“, „მზის სიცილი“ და მრავალი სხვ. ამათგან ზოგი (მაგ. „ვარდი“) ოთხჯერადი რითმით არის შეკრული და ვერაფრით გამოარჩევ მაღალრუსთველურისაგან.

უფრო ნათელი და აშკარაა გ. ქუჩიშვილის კავშირი წინარე ტრადიციებთან. იგი, ფაქტიურად, რევოლუციურ-დემოკრატიული მწერლობიდან ამოზრდილი პოეტი, ი. ევდომვილის უშუალო მემკვიდრე.

ს. შანშიაშვილმა ბესიკის სიმბოლიკას მიმართა. „ბალი სევდისა“ მისცა სათაურად თავის ლექსსა და კრებულს საერთოდ. ყვავილთა სახელებს უკან, ბესიკისნაირად, სატრფო—მეგობარია ამოფარებული („სუმბული“, „ია“, „წითელი ვარდი“, „მე და სუმბული“, „იამ მახარა“), დამახასიათებელი სტრიქონია: „მაისის ვარდი მყავს მეგზურად, სუმბულს კი ვეტრფი“ („ვარდი და სუმბული“).

ლექსის გადახალისება იმ დროს ესმოდათ, როგორც რეაქცია უახლოესი ეპიგონობის წინააღმდეგ და არა დაპირისპირება საერთოდ მთელს ქართულ პოეზიასთან. ამიტომ იყო, რომ ს. შანშიაშვილის

ზემოთხსენებულ კრებულს, მიუხედავად ბესიკური მოტივებისა, მაშინდელი სალიტერატურო კრიტიკა გარკვეულ სიახლედ მიიჩნევდა. დაახლოებით მსგავსი მდგომარეობა გვაქვს გალაკტიონის ბარათაშვილთან მიმართებისას. იმ დროს ბარათაშვილის ტრადიციები დავიწყებული იყო და მისი გაცოცხლება დემოკრატიული პოეზიის ფონზე სიახლედ აღიქმოდა.

ახალი თაობის პოეტებს შორის გალაკტიონმა ყველაზე უკეთ შეიგრძნო მსგავსი ეროვნულ-პოლიტიკური სიტუაცია, რომელიც თავის დროსა და ბარათაშვილის სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლის პერიოდს შორის არსებობდა და მწერლობისათვის დაახლოებით ერთნაირი სტიმულის მიმცემი იყო. ალბათ, ამანაც განაპირობა ბარათაშვილისებური მოტივები გ.ტაბიძის პოეზიაში.

თუმცა გალაკტიონის ჩაფიქრება ეროვნულ თუ საერთო-საკაცობრიო კითხვებზე ბარათაშვილის უბრალო გამეორებად არ შეიძლება მივიჩნიოთ. გალაკტიონი ახალ სიტუაციაში სვამს ანალოგიურ კითხვებს და, რაც მთავარია, უფრო აკონკრეტებს თავის ოცნებას, არბილებს და ანაზებს განწყობილებებს. ყოველივე ამას გამოხატვის თავისებური ფორმაც მოჰქონდა.

სინამდვილით უკმაყოფილება პოეტის არსებაში ბადებს მისწრაფებას შორეულისაკენ, ალთქმული ქვეყნისაკენ, მიუნედომელისაკენ. მაგრამ მე-20 საუკუნის ადამიანისათვის, რომელსაც შეერყა რელიგიური რწმენა ზეციური ძალებისადმი და ბედნიერების ასპარეზად მხოლოდ დედამინა ექცა, აღნიშნული მისწრაფება უფრო მტანჯველიც იყო და უფრო რეალურიც. „რად მინდა მივწვდე მიუნედომელს, ვრცელს და უსაზღვროს, ჩემს უდაბნოს ვერ გავსცილდები მაინც ვერასდროს“, წერს გალაკტიონი („უდაბნო“).

ხშირად მისწრაფების საგანი საოცნებო ქალწულია, რომელიც პოეტს თითქოს სადღაც უნახავს, მაგრამ მისგან მარადის დაფარული და მიუნედომელია („სადღაც მინახავს“). პეტრარკას სონეტების კითხვისას ეს საოცნებო არსება მისთვის ლაურა იყო („ჟამსა სევდისას“). შემდეგ აბსტრაქტიზებული „ქალწული“ თანდათან კონკრეტდება და ბოლოს მერის სახეს ღებულობს (მაგრამ ეს სცილდება კრებულის ფარგლებს). ერთგან პოეტი წერს: „ჩემთვის ლაურა იყო შორი, უცხო ქვეყანა“. ანალოგია ტიპიურია, დამახასიათებელი. ქალი პოეტისათვის მიუნედომელი სამყაროა. ეს განწყობილება თავიდან ბოლომდე გასდევს გალაკტიონის სატრფიალო ლირიკას.

ალთქმული ქვეყნისკენ სწრაფვა, როგორც მიუნედომელზე ფიქრი, ბუნებრივია, კაემნით არის სავსე. როცა პოეტს გზაზე სევდიანი სიმღერა ესმის, მისთვის ამკარაა, რომ გზადმიმავალი სხვა ქვეყანაზე

ოცნებობს, ისე როგორც თვითონ: „მე მივდიოდი მარტოდმარტო სევდიან გზაზე, მე ისევ ისე ვოცნებობდი სხვა ქვეყანაზე („თვალუნ-ვდენელი, დაუსაბამო“).

მიუწვდომელზე ფიქრი პოეტს ხელოვნების სფეროშიაც გადააქვს. მისთვის ხელოვნება მინის გულში დამარხული ოქროა, ზღვაში ჩაფლული მარგალიტია, „რას იშვიათ თუ მისწვდება კაცის გული, კაცის ხელი“. წმინდა პოეზია ზეციური მოვლენაა, მისკენ საღვთო ბილიკებით მიდიან.

დაახლოებით ამ სახეს იღებს გალაკტიონის ამ პირველ წიგნში ბარათაშვილისებური ლტოლვა ზეცისაკენ. აღნიშნული მოტივი და განწყობილებანი 10-იანი წლების დასაწყისში ახალი ხელოვნების სიმპტომებად მოსჩანს.

სევდა-მწუხარება ჭეშმარიტი პოეზიის თვისებაა. იგი უცხო არ ყოფილა არც ქართული მწერლობისათვის, მაგრამ XX საუკუნის დასაწყისში მან განსაკუთრებით თავისებური იერი მიიღო. მოუნეს-რიგებელი სამყაროს გადაულახველი წინააღმდეგობანი ადამიანს გამარჯვების რწმენას უკარგავს, ბრძოლაზე ხელს აღებიანებს და პასიურად განაწყობს თავისი ხვედრის მიმართ. ბოლოს და ბოლოს ადამიანი ეჩვევა ტანჯვით სავსე ცხოვრებას და ცდილობს მასში უპოვოს ბედნიერება. ეს გრძნობა ახალ პოეზიაში მშვენიერი ტანჯვის სახით არის ფორმირებული.

„და თუ ნამება გაჩენილა კაცთ ჯოჯოხეთად, მე მსურს ეს ხვედრი, სევდიანი თან ნავიყოლო“ — ვკითხულობთ გალაკტიონის ლექსში „როგორც აჩრდილნი“. ამ ნამებაში პოეტი თავისებურ ბედნიერებას ეძებს. აი, უცქერის იგი სარკის სიღრმეში თავის ორეულს — ღიმილსა და გაფითრებულს, იტანჯება, მაგრამ იმავე ტანჯვით ტკბება („გუშინ, მთელი დღე“). მშვენიერი ტანჯვა („განცდათ ტანჯვა-მშვენიერება“) განსაკუთრებით ძლიერად იჩენს თავს სიყვარულის მოტივის წარმოსახვის დროს.

ცხოვრების ბნელ, ქარიშხლიან ღამეს თეთრი ლანდივით მოგვეჩვენება ხოლმე უცხო ასული, როგორც მშფოთვარე ზღვაზე „ნავგამ-ტყდარ“ მებღვაურს — დამხსნელი ჯვარი. ეს მოჩვენება, ისევე როგორც შორს მოელვარე დამხსნელი ჯვარი, მართლა დამხსნელი როდია, მაგრამ, პოეტის აზრით, მასში ადამიანი ყოველთვის იპოვის „მშვენიერ ტანჯვას“ („მებღვაურს“).

სიყვარულის ტანჯვაა ნაგულისხმევი ი. გრიშაშვილის ლექსში „მშვენიერი ტანჯვა“. პოეტი ქალის ტრფიალში ეძებს „ტანჯვის მშვენიერებას“:

პო-და თუ მომცემ რამე საფასურს, მომეცი სევდა სახარულისა,

თუმცა ლექსში არ იგრძნობა მაინცდამაინც განცდის სიმწვავე. ი. გრიშაშვილი ნაკლებ დრამატულია სატრფიალო გრძნობის გადმოცე-მისას. სულიერი სიყვარულის დაძაბულობა გარეგნული ჩანს. ამ მხრივ ი. გრიშაშვილს მნიშვნელოვანი თითქმის არაფერი შეუქმნია. თავისთავადი და ძლიერია ი. გრიშაშვილი, როცა იმ წრის, საზოგადოების სულისკვეთებას გადმოგვცემს, რომელშიაც ტრიალებს. ამ საზოგადოებისთვის კი მომეტებულად სიყვარულის მსუბუქი გრძნობა იყო ნიშანდობლივი.

ი. გრიშაშვილის სატრფიალო ლირიკაში ასე ხშირად ფიქსირებუ-ლი „ლალატი“, „სხვასთან გადანაცვლება“ უჩვეულო იყო მაშინდელი ქართული პოეზიისათვის. ამას ერთვის მძაფრი ეროტიზმი. ი. გრიშაშ-ვილმა განავითარა ბესიკის ტრადიციები. ზილფი მკლავების, ლერწამ-ტანისა და ძონის ბაგეების აპოლოგია ოქროს ფეხის აპოლოგიამდე მიიყვანა. გაჩნდა მისწრაფება თავისუფალი სიყვარულისაკენ: „შეგიძ-ლიან ყველას კარებს დაჰკრა, დაუკაკუნო“ („ნახტომი“). ფართო გასაქანი მიეცა ქალის სხეულით ტკბობის აკრძალულ გრძნობას:

ნელს შემოვეჭდე... და მისი ტანი;
და მისი ტანი ნაზი და ბროლი
ჩემს ხელში ისე იზნიქებოდა,
ვით მოსხლეტილი ვერხვის ფოთოლი

(„წყულ იყავ შენ“)

ყოველივე ეს, საზოგადოებრივი ინტერესებით გატაცებული დემოკ-რატიული მწერლობის ფონზე, გარკვეულ სიახლეს წარმოადგენდა და მას, როგორც უცხო ხილს, ისე ეტანებოდა მკითხველი.

სატრფიალო თემის წინ ნამონევა ინტიმური გრძნობის სხვა მხარეებთან ერთად ახალი პოეზიის საერთო დამახასიათებელი თვისე-ბა იყო. ლექსის ცენტრში დადგა პოეტი თავისი განცდებით — სიყვარულით და სიძულვილით, მწუხარებით და სიხარულით. სამო-ქალაქო ლირიკა კამერულმა მოტივებმა, ინტიმურმა ლირიკამ შესცვა-ლა.

მიუხედავად ამისა, არ შეიძლება იმის თქმა, თითქოს ახალი თაობის, ანდა მისი მკითხველი საზოგადოების რეაქცია სამოქალაქო ლირიკის წინააღმდეგ ყოფილიყო მიმართული. ამ ცილს ვერ დავნა-მებთ თანამედროვე ლექსის ფუძემდებლებს, ვერც მათდამი სიმპათი-

ურად განწყობილ საზოგადოებას. აქ უფრო მნიშვნელოვანი საკითხი ისმის, საკითხი ხელოვნების არსისა და რაობისა.

ახალი თაობა დემოკრატიულ მწერლობას ედავებოდა პოეზიის გაგებაში, მას უწუნებდა სინამდვილის პირდაპირ, სტერეოტიპულ აღქმას. შესაძლებელია, მაშინ ამას არ ჰქონდა ბოლომდე გაცნობიერებული ხასიათი, მაგრამ მათი მხატვრული პრაქტიკიდან გამომდინარე, სხვა დასკვნის გაკეთება შეუძლებელია.

უფრო გვიან, 30-იან წლებში გ.ტაბიძემ ასე ჩამოაყალიბა თავისი აზრი აღნიშნულ საკითხზე: „გქონდეთ საკუთარი სამყარო, — მიმართავდა იგი ახალგაზრდა პოეტებს, — რომელიც არაფრით ჰგავდეს ნამდვილს, მაგრამ რეალური კი იყოს“. თან იქვე დასძენდა: „ესაა ჩემი შემოქმედების საიდუმლოება“ (ნ.აგიაშვილი).

მამასადამე, გალაკტიონის აზრით, პოეტის მიერ შექმნილი სამყარო რეალური უნდა იყოს, მაგრამ ნამდვილს არ ჰგავდეს. ხელოვნების არსის ეს ერთადერთი ჭეშმარიტი გაგება, ცხადია, იმთავითვე იცოდა გალაკტიონმა, როცა „მე და ლამეს“ წერდა.

ეს შეხედულება ახალი არ არის. სხვა რომ არ იყოს, ჩვენი განათლებული ახალგაზრდობა მაშინ, ალბათ, იცნობდა გოეთეს საუბრებს ეკერმანთან, სადაც აღნიშნული თვალსაზრისი არაერთგან არის ფიქსირებული. თუმცა აქ მთავარია დიდი ხელოვანის ალლო, რომელიც ქვეშეცნეულად, თეორიული ცოდნის გარეშეც პოულობს გამოსახვის ჭეშმარიტ გზას.

მხატვარი პირდაპირ, სარკისებურად არ ასახავს ცხოვრებას, იგი მეორე სინამდვილეს ქმნის. პოეზია ჩვეულებრივი, საქმიანი ინფორმაციის შელამაზება როდია, იგი განსაკუთრებული მეტყველება, ადამიანის შემეცნების ურთულესი სფეროა.

ხელოვანი ცხოვრების მოდელს ქმნის, ცხოვრების სახეს, იმ სისტემის, სტრუქტურის შესატყვისს, რომელიც, მისი აზრით, სინამდვილის გამოსახატავ მოვლენას ახასიათებს. ხელოვანის მიერ წარმოსახული სინამდვილე, მოდელი სინამდვილის იგივეობა არ არის, არამედ მისი მიახლოებითი სახეა, აქედან გამომდინარე, ხელოვნების ფორმულა იქნება: „ნაცნობი უცნობი“, „ის, მაგრამ არა ის“ (ი. ლოტმანი).

ხელოვნების ამგვარი გაგება უდევს საფუძვლად გალაკტიონის და ახალთაობის სხვა წარმომადგენელთა ჭეშმარიტ ქმნილებებს. ეს არის უმთავრესი სიახლე, რაც მათ იმდროინდელ შემოქმედებით პრაქტიკაში შეიტანეს.

ახალი პოეზიის დამახასიეთებელ თვისებათაგან აღსანიშნავია მუსიკის მაგიური განცდა, რაც სიმბოლიზმიდან მომდინარეობს. როცა 1909 წელს დაწერილ ლექსს გ.ტაბიძე არქმევს "მუსიკას" (ახალი სათაურით: "მუსიკა უეცარი"), უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მისთვის, თუ უშუალოდ არა, გარეშე წყაროებიდან მაინც ცნობილი იყო სიმბოლისტური ხელოვნების ეს ძირითადი ნიშან-თვისება. ამას კიდევ უფრო ნათელყოფს ლექსის შინაარსზე თვალის გადევნება: პოეტის სიტყვით, მუსიკა იდუმალი ძალის გამოვლინებაა. იგი არის რაღაც ჯადოქრული, გრძნეული არსება. მუსიკა: ხმა, ჰანგი, სიმღერა. — ამ ლექსის მხატვრულ სახეებში ყველგან მეტაფორულ გაგებას იძენს:

ახალი ხმა შემოიჭრა,
 ვით ღრუბლიდან მთეარის შუქი
 და პანგებად დაიღვარა,
 ვით სურნელი, ვით ქარბუქი.

ეს ხმა ღამის სივრცეში ლივლივებდა, თითქოს არე-მარეს ორთქლად ეფრქვეოდა, მდუმარე ზღვის სივრცეში კი ნისლად იდგა.

მუსიკის ასეთივე მძაფრი შეგრძნებით გამოირჩევა 1909 წელს დაწერილი ლექსი:

ქვებს, ბალახებს დაატებობს
 პანგი თავისებური,
 მკაცრი, მაგრამ ლამაზი,
 ნაზი, მაგრამ ველური.

(„მალე ფერგადაშლილი“)

ცხადია, ავთანდილის სიმღერის შემდეგ მუსიკის ამგვარი განცდა-გაგება საკვირველი არ არის, მაგრამ, ვიმეორებთ, 10-იანი წლების ფონზე ეს გარკვეულ სიახლეს წარმოადგენდა. მუსიკის ზეალმტაცი ძალის განცდა ზოგჯერ ეროვნულ სახეს იღებს:

მოვა მოხუცი ძალმიღეული
 და ააკენსებს ჩემს კართან ფანდურს.

(„სარკმელთან“)

1915 წელს კი გალაკტიონი აქვეყნებს ლექს-მანიფესტს „Art poétique“, რომელიც გამოძახილი იყო ვერლენის ცნობილი ლოზუნგისა: „მუსიკა, მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა“. მაგრამ ეს თარიღი სცილდება პირველი ნიგნის ფარგლებს.

მუსიკისადმი ლტოლვა დამახასიებელია ახალი თაობის სხვა წარმომადგენელთათვისაც, რაც ზოგჯერ ლექსის სათაურშივე მულავენდება (ი.გრიშაშვილის „მელოდია“, „აკორდი“, „აკომპანიმენტი“, გ.ქუჩიშვილის „მელოდია“, „მუსიკა“ და სხვ.).

მუსიკის მაღალი თეორიული გაგება მხატვრულ პრაქტიკაში იქნა გადატანილი. ახალმა პოეზიამ გააღრმავა და გააფართოვა სამყაროს მუსიკალური აღქმის პრინციპი. ის, რასაც აკაკისას და ვაჟას პოეზიაში უმეტესად ქვეცნობიერი ხასიათი ჰქონდა, ახალგაზრდა პოეტებმა გააზრებულ მხატვრულ ხერხად აქციეს.

ა.აბაშელის ლექსი „განთიადის მოლოდინში“ წინასწარგანზრახული ალიტერაციის მკაფიო ნიმუშს წარმოადგენს. სტრიქონის ყოველი სიტყვა ერთი და იმავე თანხმოვნით იწყება. ალიტერირებულია თანხმოვნები: ს,დ,ლ,გ და ოთხსტრიქონიან სტროფს ოთხი სხვადასხვა ტონალობა აქვს მიცემული:

სიოს სისინს სასოება
დილის დარდით დაკარგვოდა,
ლაჟვარდს ლანდთა ლეგიონი
გრძნეულ გროვად გასწოლოდა.

თითქოსდა, ძველი ანბანთქება იყოს, იმ განსხვავებით, რომ ანბანის რიგი დაცული არ არის. თუ აღნიშნული ალიტერაცია რამდენადმე თვითმიზნურია, გტაბიძის ლექსში „გული სწუხს“ ისეთი ბგერნერული სიახლე გვაქვს, რომელსაც წინასწარგანზრახულობა ხელს არ უშლის მაღალმხატვრული და შთამბეჭდავი იყოს. ლექსში დახატულია ბნელი შემოდგომის დღე, გადაუღებელი წვიმა, აკენესებული მიდამო და, ამის შესაბამისად—პოეტის შეწუხებული სული. ხოლო ეს ანალოგია შესანიშნავ გამოხატულებას პოულობს ალიტერირებულ წყვილთა პარალელურ დაჯგუფებაში: „გული სწუხს და სწუხს... გარეთ წვიმს და წვიმს“. ეს მხატვრული სახე სხვათა შორის ნასროლი ფრაზა არ გახლავთ, იგი ლექსის საყრდენია, მისი კვინტესენცია. ალბათ, ამიტომ იყო, რომ პოეტმა ეს სტრიქონი მოხსნა ლექსის დასაწყისში (იხ. ავტოგრაფი) და მხოლოდ ბოლოს დატოვა, როგორც დასკვნითი სახე.

ახალი პოეზია იმთავითვე დაუპირისპირდა იმჟამად არსებულს ტროპულ—სახეობრივი აზროვნების თვალსაზრისით. ეპიგონური მწერლობა ამ მხრივ ღარიბი იყო. ახალგაზრდა პოეტთა პირველ ნიგნებში ტროპი (მეტაფორა, შედარება, ეპითეტი) კარგად ემსახურება ლირიკული გმირის სულიერი სამყაროს გახსნის ამოცანას ჩვეულებრივი

გახდა მინიშნებები, სიმბოლოები, სახეების გართულება. განსაკუთრებით გამოირჩევა ამ მხრივ ა.აბაშელის პოეზია. საგულისხმოა ლექს „მუზას“ დასაწყისი:

მწუხრის ნისლმა დამიჩრდილა გზა მზისაკენ განაკაფი,
მთის შავ ქედზე, შავ ღრუბლებში ჩაისლართა სხივის ძაფი.
ცის ვეშაპმა დაატყვევა სასოებით ვინც მიყვარდა

და სხვ.

ყველა შემთხვევაში ქვემდებარედ მეტაფორიზებული ბუნების მოვლენებია (მწუხრის ნისლი, ცის ვეშაპი, სხივის ძაფი) და მათი მოქმედება გართულებულია ორმაგი დამატებებითა და განსაზღვრებებით. ასევე რთული სახეობრივი მეტყველების ნიმუშია ალ. აბაშელის სტრიქონები:

არ მსურს დაემარხო ნანგრევთ შორის გამქრალ ზრახვათა
უკანასკნელი ამოკენესა ობოლ სულისა.

(„წყველა“)

სახეთა გართულებისადმი მიდრეკილება შესამჩნევია ი.გრიშაშვილის ზოგიერთ ლექსშიც. მაგალითად, პოეტი ასე მიმართავს გულის ტოლს:

ნუ თუ ჩვენს წარსულს საფლავის ქვაზე
ცრემლის ძაფებით არ ამოქარგავ?

(„მელოდია მწუხრისა“)

ახალგაზრდა პოეტთა და მათ კრიტიკოსთა მთავარი ყურადღება ამ დროს გადატანილი იყო მხატვრულ სახეთა სიახლეზე. როცა ს.შანშიაშვილისა და ი. გრიშაშვილის ლექსთა კრებულები „ბალი სევდისა“ და „ოცნების კოცნა“ გამოქვეყნდა, კრიტიკოსები მიუთითებენ მათს მხატვრულ სახეობრიობაზე. 1913 წელს გამოქვეყნებულ სტატიასი „გრიშაშვილი და მისი „ოცნების კოცნა“ ვ.კოტეტიშვილი იმონშებს ი.ვართაგავას სიტყვებს: „სევდის ბალი“ ჩვეულებრივი მოვლენაა, „ოცნების კოცნა“ კი უცხო ხილია ჩვენს მწერლობაში“ („სახალხო გაზეთი“. 1913, № 815).

ოცნების კოცნა, როგორც მეტაფორული სახე, მართლაც რომ უცხო ხილი იყო იმ დროს, როცა ი.გრიშაშვილი — იდეალური სიყვარულით შთაგონებული, ზექალს ქმნიდა. „სევდის ბალი“ კი, როგორც ადრევე მიუთითებდით, ბესიკიდან წამოღებული სახეა. ამ ლექსთა პირველივე სტროფები ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს მათს ავტორთა სტილურ თავისებურებებზე.

ს.შანშიაშვილი:

სევედის ბაღში აღვიზარდე,
წყარომ ნანა მიგალობა,
ვარდ-ზამბახმა ცით მომბერა
სინაზე და წრფელი გრძნობა.

ი. გრიშაშვილი:

ყვავილთ ტბაში დავიბადე: მეოცნებე, მოლივლივე,
პაეროვან კოცნამ მშობა, კოცნამ მომცა ყოველივე.

შევადაროთ, ერთის მხრივ: „სევედის ბაღში აღვიზარდე“ და მეორე მხრივ: „ყვავილთ ტბაში დავიბადე“. ერთის მხრივ, წყაროს ნანა და მეორეს მხრივ პაეროვანი კოცნა. გარდა ამისა, ი.გრიშაშვილის სტრიქონები ალიტერაციით არის გაკეთილშობიანებული: „მეოცნებე, მოლივლივე“, ანდა „კოცნამ მომცა“, რითმაც მოლივლივე — ყოველივე უფრო ლაღი და მუსიკალურია, ვიდრე მიგალობა-გრძნობა. თავად სინტაგმა ოცნების კოცნა ალიტერაციით არის შეკრული.

როცა ი.გრიშაშვილის სატრფო მინიერ, ცბიერ არსებად იქცევა, პოეტი ქმნის მის სახე-სიმბოლოს: „სატრფოვ, ნალველო“ („რად შემეყვარე“), ანდა „სატრფო-გველი“ („სიზმარი“), რაც ხშირად იჩენს თავს პოეტის შემდეგდროინდელ ლექსებში. ოცნების კოცნა, სატრფოვ, ნალველო, სატრფო-გველი, აგრეთვე, გაზაფხულის სუნთქვა, ბროლის ღიმილი, მზის სიცილიც კი ი.გრიშაშვილის მიერ შექმნილი სინტაგმებია¹.

აქვე გვინდა შევხვთ გალაკტიონის ერთ სახე-სიმბოლოს ლექსიდან „გურიის მთები“. პოეტი გასცქერის გურიის მშვენიერ არე-მიდამოს:

ესედაე სურებს, ესედაე დაუნარს, ესედაე მდუმარ ნასაკირალს.

ჩვენი აზრით, ეპითეტი მდუმარე გამოყოფს სიტყვა ნასაკირალს სხვა დასახელებათაგან და მას სიმბოლოს სახეს ახლევს.

ნასაკირალის გახსენება ჩვენში, უპირველეს ყოვლისა, 1905 წლის ხალხთა ამბოხების ასოციაციას იწვევს. გურიის გლებთა შეიარაღებულმა ძალებმა ნასაკირალის ფერდობებზე მედგარი ბრძოლა გაუმართეს ალიხანოვ-ავარსკის დამსჯელ ექსპედიციას, რომელიც ამ კუთხის ასაკლებად მოდიოდა. მთელი ლაშქარი ამონყვეტილ იქნა. ნასაკირალის შეტაკება მაშინ საქვეყნოდ გახმაურდა. გ.ტაბიძე ამ დროს ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელში სწავლობდა და ნასაკირალის ამბები მისთვის, ცხადია, ახლობელი და ორგანულად განცდილი იქნებოდა. „მდუმარე ნასაკირალის“ მხატვრულ სახეში, რომელიც 1914 წელს არის შექმნილი, ამ ამბოხების შორეული ექო ისმის.

¹ „სახალხო გაზეთი“, 1914, №68.

ეპითეტი „მდუმარე“, ტროპული აზროვნების მეშვეობით, ჩავლილი ბრძოლების ხმაურზე მიგვანიშნებს. ჩვეულებრივად, მდუმარების განცდა უფრო ძლიერი და მეტყველია დიდი ხმაურის შემდეგ. ამავე ხანებში გალაკტიონი წერს ლექსს „ვით გრიგალის შემდეგ ტყე-ველი“, რომელშიაც ხელშესახებად არის საგრძნობი გრიგალის შემდეგ გამეფებული უდაბნოსებური სიჩუმე.

რომ მდუმარე ნასაკირალის სახეში აბობოქრებული ნასაკირალის მინიშნებაა მოცემული, ეს ნათელი ხდება ლექსის სხვა ადგილების მიხედვითაც. პოეტი წინ წამოწევს ამ კუთხის მკვიდრთა მებრძოლ თვისებებს.

არსად, არსად არ არსებობს ბრძოლის უინი, ბრძოლის ქარი,
არსად ისე არ გადმობთქს უქმარობის ნიაღვარი.

ეს სტრიქონები, სადაც აქცენტი ბრძოლასა და უქმარობაზეა გადატანილი, პირდაპირი მითითებაა გურიის გმირულ წარსულზე, რომელშიაც ნასაკირალის შეტაკებას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა. ამასთან ერთად, საგულისხმოა ნასაკირალის ავტორისეული დახასიათება-„განახლების თვალთ მზირალი“. ჩვენს მიერ ზემოხსენებულ ლექსში „ვით გრიგალის შემდეგ ტყე-ველი“ ნათქვამია: მართალია, ჩემი გული განადგურებით არის სავსე, ვით გრიგალის შემდეგ ტყე-ველი,

მაგრამ იმედი მაინც სცოცხლობს კელავ მომზიბლავი —
კელავ ტალღებს ელის... ვით გრიგალის შემდეგ ტყე-ველი,
იმავე გრიგალს ელოდება დაუძლეველი.

იმედი ცოცხლობს, გრიგალზეგამოვლილი მდუმარე ნასაკირალი განახლების თვალთ იმზირება, „კელავ ტალღებს ელის“, „იმავე გრიგალს ელოდება დაუძლეველი“. ასეთია „გურიის მთების“ მიხედვით ამჟამად მდუმარე ნასაკირალის წარსული და მომავალი.

ამრიგად, მბატყრული სახე მდუმარე ნასაკირალი ქვეტექსტით მიგვანიშნებს მრავალ საინტერესო მოვლენაზე, რაც ტექსტში უშუალოდ მოცემული არ არის.

ამგვარი მინიშნებები, სახე-სიმბოლოები, რომლებიც გზადაგზა თავს იჩენს გალაკტიონის პირველ ნიგნში, უმეტესად პარალელიზმის მბატყრულ ხერხთან არის დაკავშირებული.

თეთრი პეპელა, ყვითელი ფოთოლი, ერთი მხრივ, სახე-სიმბოლოებია, მეორე მხრივ კი — პარალელიზმის წევრებს წარმოადგენენ:

ხანდახან მტერიან ქალაქის ქუჩებს,
სადაც ქვითინებს და კენესის ყველა,

როგორც ჩვენება გასაკვირველი,
ფრთხილად აყვება თეთრი პეპელა.

(„ხანდახან მშფოთვარ ქალაქის ხმაში“)

აქ თეთრი პეპელა თეთრი პეპელაც არის და ადამიანის მშფოთვარ ყოფნაში ნათელი სხივი, იმედი და ნუგეში. საზოგადოებრივი ცხოვრების სურათს პარალელურად მიჰყვება პოეტის სულიერი ცხოვრებაც.

პარალელიზმის ფორმა უფრო მკვეთრია მეორე ლექსში:

შემოდგომისა ველურ პანგში
ჭკნება ფოთოლი,
ყმანელი გულიც უნუგეშო
ფიქრებით დნება.

(„ყვეთელი ფოთოლი“)

პარალელიზმის პრინციპზეა აგებული გალაკტიონის ლექსები: „ქალი და ხელოვნება“, „ყვავილები-ნუთები“, „დარილისა ვინრო კლდეებში“, რომლებშიაც ყვავილები, ქარი, მრისხანე თერგი სიმბოლური სახეებია.

მოდერნიზმმა თავისი გამოხატულება, უპირველეს ყოვლისა, ლექსიკაში ჰპოვა. მოძებნა ახალი სიტყვისა, რომელიც საგნისა და მოვლენის დღემდე უცნობ მხარეს დაგვანახებს, განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა. ეს სიტყვა ჩვეულებრივად მეტაფორულია:

სადაა სიტყვა, რომ ამოაშროს
გულში ნაგრძნობი და ნაფიქრალი.

(გ.ტაბიძე, „არ მინდა სიტყვა“)

ამ კონტექსტში ამოშრობა კარგად მიუთითებს სიტყვის მეშვეობით გრძნობისა და აზრის მთელი სისავსით გადმოცემის შეუძლებლობაზე.

ლექსიკური სიხლე უმთავრესად ეპითეტებშია საგრძნობი, რადგან მთავარია საგნის განსაზღვრება, დახასიათება.

გ.ტაბიძისა და ი.გრიშაშვილის მხატვრულ სახეებში, რომლებიც ეპითეტის მოულოდნელობით იქცევს ყურადღებას, ხელშესახებია ფერთამეტყველება. მოვლენა, უფრო ხშირად აბსტრაქტული, რასაც ჩვეულებრივად ფერი არა აქვს, სწორედ ფერის მეშვეობით ხასიათდება: ათეთრებული სიცილი (გ.ტაბიძე), ლურჯი სურვილი (ი.გრიშაშვილი) და სხვ.

აცვივდა ნაცრის ფრად, ნაცრის ფრად აცივდა,
უხუცეს ჭანდრის ხეს ფოთლები დასცივდა,

ეკითხულობთ ი.გრიშაშვილის ლექსში „აცივდა“. ი.გრიშაშვილის მოულოდნელ ეპითეტებზე: შავთვალა წვიმა, ხუჭუჭი სიცილი, ცაცხლისფერი ხმა, თაფლისფერი სურვილი, ვარდისფერი სიყვარული და სხვ. თავის დროზე კიდევ მიუთითებდნენ, როგორც პოეტის შემოქმედებაში მოდერნისტულ ნაკადზე.

ფერების მიმართ უფრო დიფერენცირებული მიდგომა აქვს გ.ტაბიძეს. განწყობილებათა სიმძიმის გამოსახატავად პირველ წიგნში მას ხშირად აქვს გამოყენებული შავი ფერი:

ვის უნახავს შავი წიგნი, წიგნი ნითელ ასუბით

(„ხელოვნება“)

დაიგუგუნა შუალამის შავმა გრიგალმა

(„ერთხელ“)

(შემდეგ, როგორც ცნობილია, გალაკტიონი ლურჯ ფერს ირჩევს თავისი იდეალის გამოსახატავად).

ეპითეტის ამგვარი გაგება კატეგორიულად ემიჯნება პოეტიკაში საკმაოდ ფუნქციონირებულ თვალსაზრისს, თითქოს ეპითეტს გადატანითი მნიშვნელობა არ ჰქონდეს და, მაშასადამე, არ წარმოადგენდეს ტროპის სახეობას.

* * *

მაშინდელი სალიტერატურო კრიტიკა, რომელიც აქტიურად იყო ჩაბმული მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესში, ხშირად გამოსთქვამდა საყვედურს თანამედროვე პოეზიის მიმართ. „ჩვენი ახალი მწერლობა ერთგვაროვანია: გოდება, ჩივილი, ერთხმოვანება. ერთმანეთის ბაძვა ან ბაძვა დიდი მწერლების“, წერდა ვ.კოტეტიშვილი („სახალხო გაზეთი“, 1913 წ., № 815).

„ჩვენს ცხოვრებას ძლიერმა ქარიშხალმა გადაუარა თავს. მიუხედავად ამისა, ჩვენი თანამედროვე პოეზია შაბლონს ვერ გასცილდა. ზამთარი დაგვიდგა, ირგვლივ ტანჯულთა კვნესა ისმის. გამხნევდით, გულს ნუ გაიტეხთ, ზამთარს ისევ გაზაფხული მოჰყვებაო, — აი, რა გაიხმის სხვადასხვა კილოზე“, მიუთითებდა ი.გომართელი (ა.აბაშელის „მზის სიცილის“ წინასიტყვაობიდან).

ამ საერთო მდგომარეობიდან მხოლოდ ცალკეული მწერლები გამოირჩეოდნენ. ვ.კოტეტიშვილი ი.გრიშაშვილზე მიუთითებს, ი.გომართელი — ა.აბაშელზე და გ.ტაბიძეზე. „ამ საზოგადო „იარლიკის“ ქვეშ მომწყვდეულ პოეტთა რიგიდან განცალკევებულად სდგანან რამდენიმე ახალგაზრდა პოეტი და მათ შორის გრიშაშვილიც,

რომელმაც სხვებზე მეტი ორიგინალობა გამოიჩინა“ (ე.კოტეტიშვილი); „აბაშელის პოეზია სასიამოვნო და საიმედო გამონაკლისს შეადგენს: პოეტმა მეტად მოხდენილად, მეტად კარგად და ლამაზად დაიწყო“ (ი.გომართელი).

ი.გრიშაშვილის „სხვებზე მეტი ორიგინალობა“ გამოხატვის მანერაში იგრძნობა. საგანი, მოვლენა, რის გამოხატეასაც პოეტი ცდილობს, უაღრესად განცდილი და ათვისებული აქვს. ქალის გული და ხასიათი, მისი სახე თუ ბუნება პოეტისთვის ძალზე ახლობელია და მასზე ლაღად, თავისუფლად, დეტალების ცოდნით გვესაუბრება. საგნობრიობა, გრძნობად-კონკრეტულობა, მოქმედებითობა გრიშაშვილის სტილის დამახასიათებელი თვისებებია. პოეტი დინამიურ სურათებს ხატავს. კი არ გეუბნება, თითქოს გიჩვენებს:

ახედავ, ა, იმ ცას მოქარგულს,
ახედავ იმ მთებს, იმ ბილიკებს.

(„ზეკაცი“)

ანდა:

იქ შე ასე მსურს მოეკონო შენი ტუჩი მოხასხასე,
აი, ასე მსურს მოეკონო... აი ასე... აი, ასე...

(„ღამე ტყეში“)

ან კიდევ:

მამ, მაკოცე, მოდი,... აბა!
პო... პო, ეგრე, ვიშ...

(„შემიყვარე“)

და სხვ.

ასეთი გაბედული მისვლა გამოსახატავ ობიექტთან მაშინ სრულიად ახალი და მოულოდნელი იყო.

გამოსახვის საპირისპირო გზას ირჩევს ა.აბაშელი. მისი სახეები აბსტრაქტულია, კონკრეტულ შინაარსს მოკლებული, სურათი — არარეალური, ძნელად მისახვედრი და წარმოსადგენი:

თვალ-ღაწრდილულ მძინარ ღამეს
მთვარე უხსნის ვერცხლის ლილებს.

(„ტბაზე“)

ზედმეტი საღებავები სურათს ტვირთავს. მძინარი ღამე აღარ საჭიროებს ეპითეტს თვალღაწრდილული. მაგრამ ეს გართულებული ხატოვანება, ფერთა სიმდიდრე, სახეთა მეტისმეტი გამარტივების, მეტისმეტი გაღარიბების წინააღმდეგ მიმართული რეაქცია იყო და

ისტორიულ ასპექტში განხილვისას დადებითად უნდა შეფასდეს. ა.აბაშელის ხატვის თავისებურება ხელს უწყობდა პოეზიის გამოყვანას ეპიგონობის ჩიხიდან. იგი თავისი დროისათვის მნიშვნელოვან სიახლეს წარმოადგენდა. ამიტომ იყო, რომ 1912 წელს გაზეთ „თემის“ მიერ გამოცხადებულ კონკურსზე ა.აბაშელის „მზის სიცილმა“ პირველი ჯილდო დაიმსახურა.

* * *

სიახლისაკენ მიდრეკილებას ხშირად გარეგნული ეფექტის სახე ქონდა. იგი თავს იჩენდა ყველაფერში, რაც ლექსის ფორმას ქმნიდა—გრაფიკით დანყებული და კომპოზიციით დამთავრებული.

თავისებურია ი.გრიშაშვილის იმ ლექსების გრაფიკა, რომლებიც მუსიკის რიტმზეა აწყობილი. „აკორდი“, „მელოდია“, „ლამაზო“ („სასიმლერო სტრიქონები“) „ოცნების კოცნას“ ფურცლებზე ისეა დაბეჭდილი, რომ სტრიქონები ერთ ვერტიკალზე არ არიან განლაგებული, თითქოსდა, ჰანგის შესაბამისად ირხევიან, იზნიქებიან.

გ.ქუჩიშვილი უმცირეს და უმარტივეს ერთეულებად ტექსს სტრიქონებს:

მთის
ნაზარდი
რძის
ნაკადი
მონარნარებს,
მონანკარებს.

(„ალტაცება“).

კ.მაყაშვილის კრებულში ორი ლექსი („ძველ ღმერთებს“ და „ამირანი“) მხოლოდ წერტილებით არის წარმოდგენილი.

გარეგნული ეფექტი ყველაზე რეალურად სტროფიკაში ვლინდება. სწორედ ამ მხრივ იქცევა ყურადღებას ი.გრიშაშვილისა და ს.შანშიაშვილის ლექსთა პატარა ნიგნაკები. „ბალი სევდისა“ ოთხტაეპედების გვერდით მრავლად შეიცავს ორტაეპედებსა და სამტაეპედებს. ეს უკანასკნელი, როგორც უცხო და მოულოდნელი ქართული სტროფიკისათვის, თავს იჩენს ლექსებში: „უიმედო სიყვარული“ და „ჩემი ზამბახი“. კიდევ უფრო თავისებურია „ოცნების კოცნას“ სტროფიკა: მუხლნაკლი სტრიქონები — შუაზე გატეხილნი თუ კენტად დარჩენილნი — სხვადასხვა კომბინაციებით ადგენენ სტროფს. ლექსის სტრუქტურა, აღნაგობა ტრადიციოლისაგან სრულიად განსხვავებულია.

ცხადია, ცვლილებები სტროფიკაში მხოლოდ გარეგნული ეფექტით არ განისაზღვრება. იგი რიტმის თავისებურების შედეგია — გაპირობებული ნაწარმოების შინაარსითა და განწყობილებით. ეს კია, რომ იმ დროს ახალგაზრდა პოეტების ერთი ნაწილი განსაკუთრებით დებდა თავს მხატვრულ ორიგინალობაზე. მხატვრულობის პრეტენზია აშკარა და თვალში საცემი იყო.

ი. გრიშაშვილის ლექსებში დიდი რიტმული სიახლეებია. შემცირდა ტრადიციული წყობით გამართული სტროფების რაოდენობა. კენტი სტრიქონები დატეხილია და რითმით შეკრული, ხოლო უკანასკნელი, მეოთხე სტრიქონი — დაკოჭლებული. ზოგჯერ სტრიქონთა რაოდენობაც ნებისმიერია. „ზამთარი“, „გენაცვალე“, „ნისლი“, „სუნთქვა გაზაფხულისა“ რითმისა და სტროფიკის თვალსაზრისით ძალზე თავისებურია:

ნისლს შთაენთქა მთლად გარემო.
მთებში გამოვე,
შეება მთხოვე,
ჩაგვესოვე,—
ჩემში სცხოვრობ, სატრფოე ჩემო!

(„ნისლი“)

თავისებურია სტრიქონთა შიგნით მოძრავი რიტმი. პოეტი ხშირად გადადის ერთი ვარიაციიდან მეორეზე:

ზეცით წვიმა სცრის,
იას ნელში ხრის,
ნაზად მსტიგინაევი
დაქერის ნიაევი.

(„აკორდი“)

მიუხედავად მეტრული იგივეობისა, ორი უკანასკნელი სტრიქონი საგრძნობლად განსხვავებულია წინამდებარე სტრიქონების რიტმისაგან. ერთმარცვლიანი კადენციები (სცრის-ხრის) სამმარცვლიან დაბოლოებაში გადადის (მსტიგინაევი-ნიაევი). პოეტი არც მეტრის გამოცვლას ერიდება. ამავე ლექსში ზემოხსენებული ხუთმარცვლედები ბოლოს ექვსმარცვლედებით იცვლება:

გვედრები, როცა
ქროლვით დასერო ცა...

რიტმული მრავალფეროვნება, ერთი წყობიდან მეორეზე მოულოდნელი გადასვლა, გრიშაშვილის აზრით, ლექსის თანდაყოლილი თვისებაა, ამ სფეროში ბუნების საერთო კანონზომიერების გამოვლენა, მისი ერთი კერძო შემთხვევა:

და ლექსით რიტმს იცვლიდა
აღდაკრული ცისა გარსი.

ს. შანშიაშვილის პირველივე ლექსები საზომთა შერევით იქცევს ყურადღებას. ლექსში „ნისლი“ ერთმანეთს ენაცვლება ორი სრულიად განსხვავებული მეტრი: რვაშარცვლიანი მაღალი შაირი და ორმუხლიანი ათმარცვლელი (5/5), ხოლო ლექსში „ნასარი“ ამ ორ საზომს კიდევ მესამე ემატება — ბესიკური წყობის თოთხმეტმარცვლელი.

ერთი ნაწარმოების შიგნით მეტრის ცვლა ახასიათებს კ. მაყაშვილის ლექსებსაც („მწუხარე კლდე“). ამავე დროს, კ. მაყაშვილი, როგორც აღნიშნული გვაქვს, ფართო გასაქანს აძლევს სამმარცვლიან მუხლებს („სატანა“).

რამდენიმე ლექსი („ყვავილი“, „ვარდი და ზამბახი“) ოთხმუხლიანი თორმეტმარცვლედით არის დანერილი (33/33). პეტეროსილაბური წყობით გამოირჩევიან კ. მაყაშვილის ლექსები „ადამიანს“ და „დაკარგული სამშობლო“. თორმეტმარცვლედის შეუღლება შვიდმარცვლედთან:

ჩემს სამშობლოშივე სამშობლოს დაკარგულს
დავეძებ ბედისგან კრულს —

სიახლეს წარმოადგენდა იმდროინდელ ქართულ მეტრიკაში.

ზოგიერთ გავრცელებულ საზომსაც კ. მაყაშვილი ახალი რიტმული ნიუანსით ამდიდრებს. მაგალითად, რვაშარცვლიან დაბალ შაირს ერთმარცვლიანი დაბოლოება (2+1) რამდენადმე სახეს უცვლის:

რომ მის მეგობარს ნაცადს, ძველს
არ შეშარვია გველი გულს.

(„ნახვედი, მართოდ დამტოვე“).

მარცვალმონაცვლე ლექსის ახალ სახეობებს ქმნის გ. ქუჩიშვილი. ლექსი „სიმღერა გაზეთების გამყიდველ-დამტარებლისა“ ყურადღებას იქცევს ათმარცვლედის ცხრაშარცვლედთან და თერთმეტმარცვლედის ცხრაშარცვლედთან შეუღლებით, მაგალითად:

შულამისას ნამოშლილები (10)
დაერბივართ, გაზეთებს ვატარებთ. (9)

„მუსიკის“ ავტორმა ოთხ და სამმარცვლიან ერთეულებად დატება შვიდმარცვლიანი სტრიქონი:

მობტის წყარო
მაღალ მთის,
თრთის სამყარო
ვიშ, ვიშ, ვიშ

გ.ქუჩიშვილი მეტრულ დიფერენცირებას ახდენს დიალოგური ფორმით დანერვილ ლექსებში. მაგალითად, ლექსში „მამა და შვილი“ მამის საუბარი ათმარცვლედითაა შესრულებული, შვილისა — ექვსმარცვლედით.

„მათხოვარის“ კითხვა-პასუხებში კითხვა სწრაფ ტემპში მიმდინარეობს:

მათხოვარო,
შე საბრალო,

პასუხი ნელი და მდორეა:

პურისთვის,
ძმობილო,
ლუკმა პურისთვის.

აღნიშვნის ღირსია, აგრეთვე, გ.ქუჩიშვილის მიდრეკილება მოკლე, ოთხმარცვლიანი საზომებისაკენ („ცეკვა“, „ტაში!...ტაში“).

რიტმული სიახლისაკენ სწრაფვამ შეუწყო ხელი სწორედ ამ პერიოდში სონეტის სალექსო ფორმის შემოსვლას. როგორც ცნობილია, სონეტს ადრევე გაეცნო ქართული მწერლობა. ჯერ კიდევ გ.ერისთავმა თარგმნა მიცქევიჩის სონეტები. მაგრამ XX ს-მდე სონეტი თავისი ტიპური სახით არ გვეკონდა; ქართველ პოეტებს მასში სალექსო ფორმა არ დაუნახავთ. მხოლოდ ახლა, როცა ფორმის სფეროში იქნა გადატანილი ყურადღება, დაიწყო ლაშქრობა მეტრული შაბლონის წინააღმდეგ, ჩნდება ნამდვილი სონეტი თავისებური სტროფიკით, რითმათა კომბინაციით. მისი შემომტანი ახალგაზრდა თაობაა. პირველ სონეტებს წერენ კ.მაყაშვილი, ი.გრიშაშვილი, ა.აბაშელი და სხვ.

სათანადოდ იქნა გათვალისწინებული რითმის როლი ლექსის გარეგნული სახის შექმნაში. ს.შანშიაშვილის ლექსი „შემოდგომა“ ერთმარცვლიანი რითმის საგანგებო ძიებით იქცევს ყურადღებას. ამგვარივე ხასიათისაა გ.ქუჩიშვილის „მელოდია“. ი.გრიშაშვილის ლექსში „დაიხსომე“ რითმის მისაღებად სიტყვა განწყვეტილია და სტრიქონიდან სტრიქონზეა გადატანილი:

რაო? რა სთქვი! აა... არ მესმის!
არაფერი? სტყუი! მამ და-
ლალის ბენე-ბუსუსი
კოცნის ცეცხლით შენატრუსი
მკერდზე რისთვის აააააააააა?
ჰოდა, სუ! სუ! სი-
ტყვა არ სთქვა!

ამასთან ერთად, იწყება დაუცხრომელი ძიება რითმის ზასიათში ღრმა ჩანვდომისათვის, მის შესაძლებლობათა მაქსიმალური ათვისებისათვის. რითმა დაპირისპირებულთა დიალექტიკური ერთიანობაა: სემანტიკურად განსხვავებულთა ფონეტიკური დაახლოება, ფონეტიკურად მსგავსთა სემანტიკური განსხვავებულობა. რითმის ამგვარი გაგება ამზადებს ნიადაგს აზრისა და ბგერის კონტრაპუნქტოლოგიურ წყმისა, რამაც ცოტა მოგვიანებით გამოხატულება კპოვა გ.ტ.ბიძის თითქმის: სილაში ვარდი — სილაქვარდე.

* * *

ახალ თაობას კარგად ესმის, რომ წყობილსიტყვაობის საფუძველი განმეორებაა: განმეორება რიტმული ერთეულების, ბგერათა კომპლექსების, სიტყვისა თუ გამოთქმის.

ა.აბაშელის ლექსი „შავი აჩრდილი“ ამ ხერხის საგანგებო გამოყენების ნიმუშს წარმოადგენს. ყოველი კენტი სტრიქონის ბოლო მუხლი მომდევნო სტრიქონს იწყებს:

პიტალო თხემზე ანაფრენი მსუბუქ ნიავეთ,
მსუბუქ ნიავეთ ცოდვილ მინას დაშორებულთ,
ვიდექ ბედისა მომდურავეი კაცთა სიავეთ,
კაცთა სიავეთ გულნატყენი, დაღონებული.

ეს პრინციპი ისეთივე შეუვალაობით გასდევს ლექსს თავიდან ბოლომდე, როგორც ბესიკური საზომი, ჯვარედინი რითმა და სტროფების ოთხტაქიანობა. ამასთანავე იგრძნობა, რომ იგი უფრო გარეგნული ეფექტით არის ნაკარნახევი, ვიდრე შინაგანი აუცილებლობით.

სიტყვათა და გამოთქმათა გამეორების სიუხვით გამოირჩევა ი.გრიშაშვილი, რომელიც ამ მხრივ დიდ არტისტულ ხელოვნებას ამჟღავნებს. მის სტრიქონებსა და სტროფებში ზოგჯერ სულ რამდენიმე ლექსიკური ერთეული მონაწილეობს. მაგალითად, ლექს „მუზას“ ბოლო სტროფში 15 ლექსიკური ერთეული 26 სიტყვას იჭერს. „აკომპანიმენტის“ (ახალი სათაურით: „ნარგიზის“) პირველ სტროფში სიტყვა ტოკავდა ექვსჯერ მეორდება. განსაკუთრებით ხშირია ანაფორული გამეორებანი.

გამეორება ლექსის კომპოზიციის საყრდენია. როცა პირველ სტროფში წარმოდგენილი ლექსის ძირითადი თემა იმავე სახით, ან ოდნავ შეცვლილი ვარიანტით ბოლო სტროფში მეორდება, ნანარპობები კომპოზიციურად მტკიცე და შეკრულია. კომპოზიცია ლექსის სემანტიკას ანესრიგებს, სისტემაში მოჰყავს შინაარსის რიტმულ-სახეობრივი დინება.

ახალი თაობის პოეტებს ძალზე განვითარებული აქვთ კომპოზიცი-
ის გრძნობა.

ი. გრიშაშვილის ლექსს საფუძვლად რაიმე კონკრეტული ამბავი,
აზრი, გრძნობა უდევს. ამასთანავე. პოეტი არ უხვევს თემისაგან, არ
მიჰყვება ფრთიანი სიტყვის თუ ლამაზი რითმის ცდუნებას.

„ოცნების კოცნას“ ბოლო სტროფში პირველი სტროფის მხოლოდ
ორიოდე სიტყვა და რითმის ერთი თანაცალი მეორდება. სიცოცხლის
სინარული ლექსის ბოლოს სიკვდილის მნუხარებით იცვლება. პირვე-
ლი სტროფის „კოცნამ მშობას“ ბოლო სტროფში „კოცნა ჩამკლავს“
ცვლის, როგორც ყველაფრის ბოლო, დასასრული.

„პაემანში“ პირველი და ბოლო სტროფები ლექსის შუა ნაწილისა-
გან მიტრულად გამოცალკევებულია, რაც აზრობრივად დასრულე-
ბულ სურათს შესაფერის რიტმულ ჩარჩოში სვამს.

კომპოზიციური დახვეწილობა ლექსის ცალკეული ნაწილების სი-
მეტრიაშიც მულავენდება. ა. აბაშელის ლექსში „მყუდროება“ ცალკე-
ული სტრიქონები და ხშირად მთელი სტროფიც ლამის მყუდროების
ამსახველი ერთი რომელიმე კონკრეტული საგნის დახასიათებას
ეძღვნება. მაგალითად, მესამე სტროფი მთლიანად „მთვარის დისკოს“
ეთმობა, მეოთხე სტროფი — „ღრუბლებისგან აშენებულ მარმარი-
ლოს ციხე-ქალაქს“, მეხუთე სტროფი — „მთას“ და ა. შ.

ი. გრიშაშვილის „მაისის ბოდეაში“ ყოველი კენტი სტროფი ორტა-
ეპიანია, ლუნი-ოთხტაეპიანი; ყოველ კენტ სტროფში, რომელიც თუ
კავშირით იწყება, კითხვა-გაკვირვებაა მოცემული:

თუ მართლა არ ხარ გამჭვირვალე ყვაილთა მტვერი,—
მაშ, მაგ კულულთა სურნელებით რად დავითვერი?

ყოველ ლუნ სტროფში მიმართვის ფორმა გვაქვს: „ჩამკიდე
ხელი!“, „სულზე უტკბესო!“ და სხვ. პერიოდულად მონაცვლე კითხვის
და ძახილის ფორმები გრაფიკულ სიმეტრიაში გადადის და მხედვე-
ლობით ეფექტს იძენს.

გ. ტაბიძის პირველი ლექსების კომპოზიცია შედარებით მარტივია.
ლექსი „შორეული“ (ახალი სათაური: „ხალხი ირევა, ხალხი ფუსფუ-
სებს“) ერთი რითმით იხსნება და იკვდება. „შემოდგომის დღეში“
აქცენტირებული სიტყვა „გაძარცული“ ორი სხვადასხვა ფორმით
ლექსის მხოლოდ პირველსა და ბოლო სტროფებში იჩენს თავს. შდრ.
| სტროფში: „როგორ ირევა გაძარცული ტყე“, ბოლო სტროფში:
„ილუღებდა მანქანარცვება ტყე“.

„ყვავილები“ ერთ რითმაზე აგებული ლექსია. მხოლოდ ბოლო სტროფი, როგორც დასკვნითი ნაწილი, განსხვავებული რითმით მთავრდება.

„ხელოვნების“ პირველსა და ბოლო სტროფებში ერთნაირი ტიპის გამეორებანი გვხვდება. შდრ. „დღეს ის წიგნი არვის ახსოვს, დღეს ის წიგნი არვინ იცის“ და „შავი წიგნი არ თავდება, შავი წიგნი შუა წყდება“.

1927 წლის გამოცემაში პოეტმა პირველი სტროფის აღნიშნული გამეორება მოშალა, რითაც ბოლო სტროფის გამეორებასაც ადრინდელი ძალა და ელფერი დაუკარგა, ლექსი კომპოზიციურად შეასუსტა, მაგრამ სამაგიეროდ შადარიტმით (გრიგალებმა — იფარება) და ახალი აზრობრივი ელემენტით გააძლიერა: „გადიარეს გრიგალებმა, დღეს ის წიგნი არვინ იცის, და ჟამთ მტვერით იფარება წიგნი ცის და დედამიწის“.

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის ადრინდელი ლექსების კომპოზიცია და, საერთოდ, მთელი მხატვრული ქსოვილი ყურადღებას არ იქცევს გარეგნული ეფექტით, არ გამოირჩევა რაიმე პრეტენზიულობით, რაც დამახასიათებელი იყო ახალთაობის ზოგიერთი სხვა წარმომადგენლისათვის.

გალაკტიონის პირველი წიგნის კითხვისას ჩვენს წინაშე წარმოდგება სიცოცხლის ამაოებაზე დაფიქრებული ახალგაზრდა, რომელიც ჯერ კიდევ ვერ შეჩვევია სამყაროს მოუნესრიგებლობას, წუთისოფლის სიმუხთლეს და გულწრფელად უკვირს, რატომ წაართვა ნიავამ მინდვრად შეკრული ყვავილების კონა, რატომ შურს ბუნებას ადამიანის ბედნიერება?!

მძიმე სევდით შეპყრობილი პოეტი უშუალოდ გვესაუბრება თავის თავზე, უბრალოდ, შეულამაზებლად გადმოგვცემს თავის ნაფიქრსა და ნაგრძნობს. თითქოს დიდი ხნის უნახავი მეგობარი ნახაო, გვესაუბრება ბევრს, ზოგჯერ ერთსა და იმავეს იმეორებს, ოდნავადაც არ ცდილობს სიტყვა და ლექსი მოგვანონოს, მოხდენილი საუბრით დაგვანტიერესოს. თითქოს დარწმუნებულია, რომ მაინც მოვუსმენთ, რადგან დიდი და მნიშვნელოვანი რამ აქვს სათქმელი; ისეთ სამყაროს მიაგნო, რომელშიაც ჯერ არავის შეუხედავს, არავინ არაფერი იცის მისი არსებობის შესახებ. ბევრსაც იმიტომ ლაპარაკობს, რომ, აი, ახლახან ნახა ყველაფერი, პირველი შთაბეჭდილება კიდევ არ განულებია, ჯერ დრო ვერ იპოვა, რომ სათქმელი დაალაგოს, დაანანევროს ფრაზებად, სტრიქონებად, ლექსებად...

ასეთია გალაკტიონის ადრინდელი ლექსების ლირიკული გმირი. ვნახოთ კონკრეტულად.

პოეტის ფრაზეოლოგია ჩვეულებრივია, სასაუბრო ენას მიახლოებული („უდაბნო“, „სად“, „ბედს იქით“, „როგორც აჩრდილნი“).

ვიცი, ბოლო აქვს ქვეყანაზე ყოველგვარ სახეს, მაგრამ ნაშეხას, ჩემს ნაშეხას არა აქვს ბოლო,

ვკითხულობთ ლექსში „როგორც აჩრდილნი“.

„უდაბნო“ — ეს ადამიანის სულის შემძვრელი ლექსი — არც ერთ სტრიქონში არ უხვევს ამ პრინციპიდან, თუ არ ჩავთვლით თავად უდაბნოს სახე-სიმბოლოს („ჩემთვის მარტოდუნ უდაბნოა ჩემი სამშობლო“) და პირველ მარტივ შედარებას: „სიყმანვილეში მე ვჭკნებოდი, როგორც ფოთოლი“.

„უდაბნო“ ყოველგვარი პირობითობისაგან თავისუფალი ღალადისა დაობლებული სულისა.

ჩვეულებრივია ამ ლექსების არა მხოლოდ სახეობრივი სისტემა, არამედ რიტმი და რითმაც: ბესიკური საზომი ან ცეზურით შუაზე გაყოფილი ათმარცვლელი ინტერვალიანი ან მოსაზღვრე რითმით. თოთხმეტმარცვლიანი, გრძელი ტაუპებიც კი ცალფად არის გართმული („როგორც აჩრდილნი“); არც მოულოდნელი რიტმული რხევები და გადასვლები, არც ინვერსია — გალაკტიონის ესოდენ საყვარელი სინტაქსური ხერხი, არც შორეული ასოციაციით გამოწვეული ჟღერადი და კეთილხმოვანი რითმები. ერთი სიტყვით, პოეტი-ხელოვანი, თითქმის არ ჩანს და ლექსის არსებობას თითქოს ვერც კი ვგრძნობთ.

თუ ამ პერიოდში გალაკტიონი მკითხველს იზიდავს, მის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებს, ეს, უპირველეს ყოვლისა, შედეგია იშვიათი გულწრფელობისა, მოკრძალებული სურვილისა — მკითხველს თავისი თავი გააცნოს, შედეგია იმისა, რომ მკითხველმა პოეტის პიროვნებაში დაინახა განათლებული, კეთილშობილი, მგრძნობიარე გულის ადამიანი.

ამ პირველ ნიგნში გალაკტიონი მოვლენებს შედარებით პირდაპირ აღიქვამს, ნაკლებად გამოდის უშუალო შთაბეჭდილებათა რკალიდან, უფრო ახლოსაა რეალურ სინამდვილესთან, უფრო კონკრეტულია და საგნობრივია. ეს განსაკუთრებით ნათელი ხდება, როცა ვაკვირდებით, თუ როგორ ასწორებს შემდეგ პოეტი ლექსების ადრინდელ ვარიანტებს.

ლექსს „ორი“ 1914 წლის კრებულში „ორი პეპელა“ ერქვა. სათაურის ამგვარი შეცვლით პოეტმა კონკრეტულ სინამდვილეს დააშორა ლექსი (ნაწარმოებში პეპელა არსად არ არის ნახსენები და საუბარს პეპლებს შორის ზოგადი შინაარსი ეძლევა). ლექსში „სინითლე“ ნაჩვენები იყო „კოცნით ნაალი წითელი ხალი“ და სათაურიც

მოვლენის კონკრეტულ სახეს აჩვენებდა. შემდეგ პოეტმა სათაური შეცვალა — „ღამეს დღე შეხვდა“ და შეეცადა განთავისუფლებულიყო კონკრეტული სინამდვილიდან აღებული შეგრძნებებისაგან. კერძოდ, 1914 წლის გამოცემაში იყო:

პატარა ხალი, კონცის შემდეგ რომ

შემდეგ ვარიანტებში გვაქვს:

პატარა ხალი, სულ უეცრად რომ

1914 წლის გამოცემაში იყო:

მოედო — ასე კაეკასიის მთებს...

შემდეგ ვარიანტებში გვაქვს:

მოედო ასე თვით უმაღლეს მთებს.

შორდება რა კონკრეტულ სინამდვილეს, პოეტი ანზოგადებს მოვლენას და მას მეტ მიმზიდველობას აძლევს. მაგრამ ეს თვისება მისი შემოქმედების მომდევნო ხანის კუთვნილებაა, რასაც შემდეგ შევხებით.

ლექსების პირველი კრებული მხოლოდ სანყისი ეტაპია გალაკტიონის შემოქმედებითი ზრდა-განვითარებისა. ამ დროს პოეტი ჯერ კიდევ არ გამოსულა მთლიანად შეგირდობის ხანიდან, მხოლოდ დრო და დრო თუ გაიეღვებს მისი დიდი შემოქმედებითი ტალანტი.

* * *

გალაკტიონის პირველი ნიგნის მეტრიკა მრავალფეროვანი არ არის, არც რაიმე მნიშვნელოვანი სიახლით იქცევეს ყურადღებას. ძირითადად სამი საზომია გაბატონებული: ცეზურიტ შუაზე გაყოფილი ათმარცვლელი, ბესიკური და თექვსმეტმარცვლიანი მაღალი შაირი. თითო-ოროლა ნიმუშის სახით გვხვდება რვა მარცვლიანი მაღალი და დაბალი შაირი, შვიდმარცვლელი, ხუთმარცვლელი, თერთმეტმარცვლელი, ოთხმუხლიანი თორმეტმარცვლელი და თოთხმეტმარცვლელი შუაში ცეზურიტით.

ათმარცვლელისა და ბესიკური საზომის სიჭარბე განწყობილებათა სიმძიმით არის პირობადებული. თექვსმეტმარცვლიანი მაღალი შაირი ჩვეულებრივად ორტაეპედებით არის წარმოდგენილი და რვა მარცვლიანად გარდაქმნის ტენდენციას შეიცავს. არც ეს სიმსუბუქეა უცხო გალაკტიონისათვის, რომელიც იმ დროს აკაკის პოეზიასთან ახლო კავშირშია და ი.გრიშაშვილს რამდენიმე ლექსს უძღვნის.

როგორც ვხედავთ, მეტრიკა ჩვეულებრივია, ტრადიციული. საზომები იზოსილაბურია. არათანაბარმარცვლიანობა, რაც გალაკტიონისთვის დამახასიათებელი ხდება შემოქმედების შემდეგ საფეხურებზე, ამ დროს თითო-ოროლა სტრიქონის სახით თუ გაიერევა ლექსში. არ შეინიშნება უცხოური მეტრიკისადმი მიბაძვა. თვით სონეტიც, რომელმაც ახალთაობის თითქმის ყველა წარმომადგენლის ლექსთა კრებულებში იჩინა თავი, გალაკტიონისთვის უცხო და შემთხვევითია (ერთადერთ ლექსს, რომელიც სონეტის სქემას მიჰყვება, პოეტმა შემდეგ საგანგებოდ მოაცილა ქვესათაური „სონეტი“ და გრაფიკული სახე შეუცვალა).

კრებული არც რითმის სიახლითა და სიმდიდრით იქცევეს ყურადღებას. შეუვალად ბატონობს ინტერვალური რითმა — გართმვის ხერხებში ყველაზე უფრო მარტივი და ჩვეულებრივი. ლექსების საერთო რაოდენობის ნახევარზე მეტი გართმვის ამ წესს ემორჩილება და ურითმოდ დატოვებული სტრიქონები ერთგვარ ანაქრონიზმად მოჩანს რითმის ამ დიდი ხელოვანისათვის.

გალაკტიონის რითმის აკუსტიკა ამ პერიოდში ტრადიციის ფარგლებს არ სცილდება. ჯერ კიდევ არ დაწყებულია შეგნებული გადახრა. არაზუსტი რითმისაკენ. ხალხურ უშუალობას დაცლებული გააზრებული ასონანსები, მით უმეტეს, კონსონანსები და, საერთოდ, მიდრეკილება რითმის აკუსტიკის საზღვრების გაფართოებისაკენ, ცოტა მოგვიანებით იჩენს თავს.

ამ პერიოდში გალაკტიონისათვის ნიშანდობლივია რითმული სიმეტრია, რასაც გვიდასტურებს მისივე შეხედულება რითმაზე: „და თითები რითმებივით ჩამოქნილი, ჩამომდნარი“ („სიყვარული და ხელოვნება“).

ლექსების პირველი ნიგნის რითმა კლასიკური სიზუსტითა და დახვეწილობით გამოირჩევა. პოეტისათვის უცხოა საგანგებო გატაცება რითმით, რაც ამ დროს უკვე საგრძნობი ხდება (კ. მაყაშვილი და გ. ქუჩიშვილი წერენ ლექსებს „რითმების“ სახელწოდებით); არსად შეიმჩნევა ხელოვნური ეფექტი, რაც თან ახლავს ი. გრიშაშვილის მაჯამას: შე შინ ია—შეშინია („თაიგული“), არც ისეთი თავგამოდება ერთმარცვლიანი რითმისათვის, რაც ახასიათებს ს. შანშიაშვილისა და გ. ქუჩიშვილის ლექსებს („შემოდგომა“, „მელოდია“).

ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, გ. ტაბიძის ამ კრებულში შესამჩნევია გარკვეული მიდრეკილება რითმის განახლებისაკენ. რამდენჯერმე გაივლებს ტიპური ერთმარცვლიანი რითმა, მაგალითად, ასეთი:

პატარა ხალი, კოცნის შემდეგ რომ
დააჩნდა სახეს და ნაშალა დრომ.

(„სინითლე“)

გართმვის თავისებურებით გამოირჩევა ლექსები: „ქარიშხლის შემდეგ“ და „სიცოცხლის აჩრდილი“ (ახალი სათაური: „სხვა ყველაფერი“). ამ უკანასკნელის რეფრენული სტრიქონი ერთია ჩემთვის ყოველი მეორე სტროფის ბოლოშია გასული:

სიცოცხლის აჩრდილს
სული არ ერთვის,
სხვა გამოძახილს
ვისმენ ყოველთვის.
მზილავს ეთერი
და ემლერი... ემლერი...
სხვა ყველაფერი
ერთია ჩემთვის.

ტრადიციული, ოთხტაეპიანი სტროფისაგან გადახვევა გართმვის ახალ წესს საჭიროებს:

დამშვიდდი, გულო... შეგიყვარდება
ვინმე ამ ქვეყნად... დამშვიდდი გულო
ნაუა დღეები უსისარულო,
ისევე აღდგება გამქრალი ვნება,
ჩემო ოცნებაჲ და სიყვარულო

(„შემოდგომის დღე“)

ხუთტაეპიანი სტროფის რითმათა აღნიშნული კომბინაცია პრინციპულად განსხვავებულია ტრადიციული ხუთტაეპიანი სტროფის რითმათა კომბინაციებისაგან.

როგორც უკვე ვიუწყებოდით, თავისი სულის საიდუმლოს გალაკტიონი არსებითად სასაუბრო ინტონაციით გვიმხელს, რაც გულწრფელი აღსარების ყველაზე უფრო ბუნებრივი ფორმაა. ნ. ბარათაშვილის შემდეგ სასაუბრო ინტონაცია ქართულ პოეზიაში ახალი არ არის. გალაკტიონის პირველ წიგნში მისი ერთგვარი გაცოცხლების ტენდენცია იგრძნობა. კრებულის პირველივე ლექსი „ორი პეპელა“ (1908 წ.) დიალოგური ფორმით იქცევს ყურადღებას. გულწრფელი საუბრის ხასიათი აქვს „მიმღერე რამეს“ შემდეგ სტრიქონებს:

ყმანელიკაცობა, ყვაილუბი სიცოცხლის დილის
ბურუსებს იქით გადიკარვა... როგორ ვენამე!

ეს „როგორ ვენამე“ ისეთ ფრაზეოლოგიურ კონტექსტშია მოქცეული და ისეთი მწარე გულისტკივილით არის ნათქვამი, რომლის მსგავსი მანამდე იშვიათად თუ იცოდა ქართულმა ლირიკამ. თავისუფალი საუბრის გამოხატულებაა კითხვითი ინტონაციებიც, რომლებიც ამ კრებულისათვის არის დამახასიათებელი:

ვის შეეუშირდე? რას შეეუშინდე?
დაეინყებუი სად არის ჩრდილი?
დაბრკოლებები? - უიმისოდ ხომ
არც გმირობას აქვს ქვეყნად ადგილი!

(„ბედს იქით“)

საუბრის სტილს მიჰყვება სტრიქონების რიტმიც. ამის საშუალებას იძლევა ათ და თოთხმეტმარცვლიანი გრძელი სტრიქონები კენტმარცვლიანი მუხლებით. საზომთა შიგნითაც დამახასიათებელია სტრიქონის ბოლოს ოთხ და ერთმარცვლიანი სიტყვების შერწყმა (4+1), რაც კადენციას საუბრისთვის ბუნებრივ, მშვიდ ტონს აძლევს:

და ისევ ცრემლი მახუჭვინებს თვალს.

(„არასდროს ისე არ მენატრება“)

სასაუბრო ინტონაცია საზოგადოდ და, კერძოდ, გალაკტიონის ამ პირველი ლექსების მაგალითზეც მჭიდრო კავშირშია გადატანასთან. ძნელია თქმა, რომელი რომელს ინვეეს, რომელი რომელს უწყობს ხელს. ზოგჯერ ლექსის პირველივე ფრაზა — საუბრის კილოზე აწყობილი — გადატანის ხერხით არის აქცენტირებული:

არასდროს ისე არ მენატრება
თავისუფლება, ვით გაზაფხულზე.

(„არასდროს ისე არ მენატრება
თავისუფლება“)

გვეხვდება სტროფული გადატანაც: ერთიდან მეორე სტროფში გადადის ფრაზის გასაღები, მისი არსებითი ნაწილი:

მე შენით ვქმნიდი განთიადის, ძლევის სიმღერას,
შენით ესტავდი ელვარებას უსაზღვრო ცისას,
მსურვალე გული შენში გრძნობდა აღელვებული
სრულ პარმონიას ტკუისას და სილამაზისას,
სანამ შორს იყავ...

(„სანამ შორს იყავ“)

გადატანა თავისთავადობას არ უკარგავს გალაკტიონის სტრიქონს. იცის პოეტმა, რომ ლექსის სტრიქონი ერთსა და იმავე დროს მთლიანის ნაწილიც არის და დამოუკიდებელი მთლიანობაც. სტრი-

ქონის მელოდიურ (ინტონაციურ) მთლიანობაზე მიუთითებს, სხვათა შორის, ზემოხსენებული ნყობაც (4+1), რომელიც თავისი დაღმავალი ტონით სტრიქონის დასრულების მაუნყებელია. სტრიქონის სემანტიკური (აზრობრივი) მთლიანობის საილუსტრაციოდ კი კრებულის თითქმის ყველა ლექსი გამოდგება. აი, პოეტმა ხუთ და ცხრამარცვლიან სტრიქონებად დატება ბესიკური საზომი („უსიყვარულოდ“), სადაც ხუთმარცვლიან სტრიქონს ზოგჯერ ერთი სიტყვა იჭერს. ამ დროს ძნელია სტრიქონისთვის სემანტიკური მთლიანობის შენარჩუნება. მაგრამ ეს ცალკეული სიტყვები: უსიყვარულოდ, უკანასკნელი, სასიხარულოდ, უსიხარულოდ, ეალერსება, გარემოუცავს (გარდა უკანასკნელისა) ლექსის ლოგიკურ-ემოციური საყრდენებია — საგანგებოდ გამოყოფილი, ცალკე სტრიქონებად გამოტანილი და გამახვილებული.

სტრუქტურის სხვა ელემენტებიდან ყურადღებას იქცევს გამეორება. ერთ შემთხვევაში იგი რითმასთან არის დაკავშირებული. სარიტმო სიტყვას უშუალოდ ებმის მასთან შეუღლებული ცალი მეორე სტრიქონიდან, რომელიც სტროფის ბოლოს მეორდება და რითმას აკვირგვინებს:

დასცხრი, გრიგალო! კვლავური
როდი დაკარგეთ,
რა ვუყოთ, გულში თუ სიამის
ჩურჩული მისწყდა?
რად დაგვაჟინყდა წყნარი ლოცვა
ქალწულის ბაგეთ,
და მოგონება დღეთა წარსულთ
რად დაგვაჟინყდა?

(„ქარი“)

სტრიქონიდან სტრიქონზე ამგვარი გადასვლა კიბური რითმის საინტერესო სახეს ქმნის. ეს ხერხი გალაკტიონისთვის იმ დროს უკვე ნიშანდობლივი ჩანს. იგი ზუსტად ამავე ხერხით მეორდება ლექსში „მგზავრის სიმღერა“.

გამეორების სხვა შემთხვევებიდან აღსანიშნავია ერთისა და იმავე გამოთქმის სხვადასხვა კონტექსტში გამეორება. მაგალითად, სიტყვები როგორც ძველად აერთებს ლექსის სამ, სემანტიკურად ურთიერთგანსხვავებულ მონაკვეთს: „ოქროს ფოთლებს სკივნებში ფერხული აქვთ, როგორც ძველად... როგორც ძველად, მთვარიან ცას ღიმი უკრთის მიმზიდველად, როგორც ძველად, ნიაკვარი დასრიალებს ჩემს მახლობლად“ („დგება ნაზი შემოდგომა“). გამეორება ხაზს უსვამს, უფრო ნათელს ხდის განსხვავებული სემანტიკური ერთეულების

რიტმულ თანხედრობობას, პოეტური სახის დიალექტიკური მთლიანობის აუცილებელ პირობას.

ზოგჯერ გალაკტიონი ერთიმეორის გვერდით ორ შედარებას გვთავაზობს, ორივე კავშირებიანია და ორივეგან მაკავშირებელი სიტყვა მეორდება:

როგორც სიმღერა მოულოდნელი,
როგორც პეპელა გასაკვირველი

(„ხანდახან მშუოთვარ ქალაქის ხმაში“)

შდრ მოგვიანო ლექსიდან:

როგორც მთვარის შუქი აღმაცერი,
როგორც სიოს უცხო მიმოსერანი.

(„შენ ზღვის პირად“)

აქ ყურადღებას იქცევს პარალელურად მოქმედი ინვერსიებიც, რასაც ერთგვარად კანონიზებული სახე აქვს: სიმღერა მოულოდნელი, პეპელა გასაკვირველი. შუქი აღმაცერი.

ეს სტილისტური ხერხი, რაც ტიპიური და დამახასიათებელია საერთოდ გალაკტიონისათვის, ამ კრებულშიაც ვლინდება. მკვეთრი და სპეციფიკურია, კერძოდ, „მე და ლამეს“ ინვერსია: „მთვარით ნაფენს არე-მარე ვერ იცილებს ვერცხლის საბანს“. მაგრამ დაუბრუნდეთ ისევ გამეორებას. ლექსებში „საიდუმლო“ და „სარეცელთან“ გამეორებანი გრადაციული აასიათისაა. სიტყვებს - საიდუმლო და უხილავი - ყოველი აალი გამოჩენისას ახალი, ადრინდელზე უფრო ძლიერი გრძნობითი და აზრობრივი ნიუანსი მოაქვს.

საფეხურებრივი ზეკლსვლა იმით არის განპირობებული, რომ თითოეულ საიდუმლოს თავისი, ერთი მეორის გამაძლიერებელი ახსნა-განმარტება ახლავს.

განმეორებათა ა; მრავალსახეობა ლექსის ტექნიკის ფარგლებს ვერ გასცდება, თუ თავითვე არ აქნა გარკვეული — რა მეორდება. სიტყვა საიდუმლო ამ ლექსის აზრობრივ - ემოციური ცენტრია, ისე როგორც სიტყვა უხილავი — ამავე სახელწოდების ლექსისა. თავი და თავი სწორედ ამ სიტყვეს: გაქეორებაა. მათი მრავალგზისობით მალღდება ნაწარმოების ესთეტიკურ-შემეცნებითი ღირებულება, მკითხველის ყურადღება ლექსის ძირითად აზრსა და იდეას იჭერს, ავტორის ემოციურ სამყაროს სწვდება.

გ. ტაბიძის ლექსების ამ პირველ კრებულზე შედარებით ვრცლად იმიტომ შევჩერდით, რომ იგი გამოირჩევა სხვა პოეტთა კრებულები-საგან. ერთის მხრივ, პოეტი ოდნავადაც არ არის გატაცებული გარეგნული ეფექტით; როგორც აღნიშნული გვაქვს, იგი ჩვეულებრი-ვი, „შეულამაზებელი“ ლექსით გვესაუბრება თავის სულიერ ტკივი-ლებზე, თითქოსდა, უბრალოდ გადმოგვცემს ნაფიქრსა და ნაგ-რძნობს. ამასთანავე, მის ზმებსა და მოტივებში ხშირად ნაცნობი პანგები ისმის – წინაპართა თუ თანამედროვეთა ე.წ. ღიორეს ზრევ, გალაკტიონის ამ პირველ კრებულში გამოხატულება ჰპოვა ზოგიერ-თმა სიახლემ — იმ დროისათვის უჩვეულო მოტივმა, განწყობილებამ თუ გამოხატვის ფორმამ, რომელთა შესახებ ზემოთ გვქონდა საუბარი. მაგრამ გალაკტიონის კრებულის სხვა კრებულთაგან გამოცალკევების მთავარი მიზეზი მაინც ის არის, რომ ჩვენს წინაშე კრებული „თოვლის“ ავტორისა, რომელიც პირველი ნიგნის გამოსვლის მეორე დღიდანვე ახალ შემოქმედებით ცხოვრებას იწყებს.

თუ გალაკტიონის ამ პირველ ნიგნს, მისივე მეორე ნიგნის „არტისტული ყვავილების“ სიმალლიდან შევხედავთ, მათ შორის საინტერესო მიმართებებს ვიპოვი-თ.

„არტისტული ყვავილების“ შედეგთა — „თოვლი“, „სილაუვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „მთანმინდის მთვარე“, „მერი“, „ციხის ნანგრე-ვებთან“ თუ სხვა საყრდენი ბარიერები, რიტმულ-სახეობრივი მინიშ-ნებები, ფრაზეოლოგიური ერთეულები, ცალკეულ სტრიქონთა ვარი-ანტები და ზოგჯერ მოტივთა და განწყობილებათა მონახაზები ლექსების პირველ კრებულშივეა მოცემული. ამ ნიგნში ჩანასახის ფორმით ერთგვარი გამოვლინება ჰპოვა გ. ტაბიძის რეფორმისტულმა ტენდენციებმა. 1914 წლის კრებული ნიადაგს ამზადებს 1919 წლის კრებულისა და საერთოდ გალაკტიონის შემდეგდროინდელი შემოქმე-დებისათვის.

„თოვლის“ სამი მნიშვნელოვანი სახე, სიმბოლო, მოტივი ფიქსირე-ბულია 1914 წლის კრებულის ლექსებში: „უდაბნო“, „მეზღვარსა“, „გუშინ, მთელი დღე“, „როგორც აჩრდილნი“, „ოცნეა ბორკილებში“.

„თოვლის“ მიხედვით პოეტის სამშობლო უდაბნოა, ლურჯად ნახავრდები უდაბნო:

ჩემს სამშობლოში მე მოველე მხოლოდ
უდაბნო, ლურჯად ნახავრდები.

ამ სახე-სიმბოლოს პოეტიმა 1913 წელს სპეციალური ლექსი მიუძღვნა „უდაბნოს“ სახელწოდებით, რომელშიაც ვკითხულობთ: „ჩემთვის მარტოდენ უდაბნოა ჩემი ქვეყანა“, ანდა: „ჩემს უდაბნოს ვერ გავსცილდები მაინც ვერასდროს“. „თოვლის“ მიხედვით, სიყვარულის განცდა არის მშვენიერი ტანჯვა. „მე ძლიერ მიყვარს,- გვეუბნება პოეტი,- მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის და სიყვარულის ასე მოთმენა“. ეს მოტივი სხვადასხვა ვარიაციებით გამოხატულებას პოულობს ადრინდელ ლექსებში. ილუსტრაციისათვის:

ნაპყე, მგოსანო... თუ იგი ტრფობა
მართლა დამხსნელი არაა შენთვის,
მშვენიერ ტანჯვას და ენების ნაშებს
მაინც იპოვი მუდამ, ყოველთვის.

(„მეზღაურს“)

„თოვლის“ ლირიკული გმირის სულიერ განწყობილებას კარგად წარმოგვიდგენს სიტყვა-სახე „დაღალული“.

თოვსი ამნაირ დღის ხარებამ ლურჯი
და დაღალული ფიფქით დაშთოვა.

„დაღალული ფიფქი“, „დაღალული სიზმარი“ პოეტის სულიდან მომდინარე პროექციებია.

ამ სიტყვამ შეგნებული ფორმა დიალექტისა პოეტის ლექსებში ადრევე მიიღო:

დაღალულ სულს რომ იქ მოესვენა

(„ოცნება ბორკილებში“)

როგორც აჩრდილნი — დაღალულნი დაედივართ ქვეყნად

(„როგორც აჩრდილნი“)

„სილაჟვარდეს“... ძირითად მოტივსა და განწყობილებაზე მიგვანიშნებს 1912 წელს დაწერილი „Ave maria“:

ელვარებს, დნება წმინდა ნათელი
მკრთოლვარ-მორთოლვარე შუქთა მფრქვეველი...
დედაო ლეთისაჲ! შენსკენ მიილტვის
ლოცვა-ვედრება და საკმეველი.

„სილაჟვარდეს“ ცნობილი ადგილის — „ჩემს სამარეში ჩავესვენები“ ერთგვარი წინა სახეა „ოჰ, ევა, ევა!“-ს სტრიქონი: „სხვა სამარეში ჩავესვენებით“. ასევე, სტრიქონი „არცა ღიმილით გავცქეროდი სევდიან ზეცას“ (ლექსიდან „რაა ახალი“) ერთგვარი მონახაზია „მერის“ ცნობილი სტრიქონისა — „ან ცას ღიმილით რად გავცქეროდი“.

რიტმული რხევებით ერთმანეთს ეთანაბრება საწყისი სტრიქონები ლექსებისა „ხომლი“ (1912 წ.) და „ციხის ნანგრევებთან“ (1916 წ.). „ნათელი ღამე, გაშლილი ზღვა, ცის დასავალი“ („ხომლი“), „სალამო წყნარი, არე მშვიდი და იდუმალი“ („ციხის ნანგრევებთან“). კიდევ უფრო ახლოა ერთმანეთთან სტრიქონები: „ოჰ, ნეტავი არ გათენდებოდეს“ („სინანული“, 1914 წ.), „ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს“ („ალეები თოვლში“, 1915 წ.). როცა გალაკტიონს შედარებით გვიან შესწორებები შეაქვს 1914 წლის კრებულის ზოგიერთ ლექსში, ცდილობს არ დაარღვიოს კრებულის მხატვრული სტრუქტურა.

ლექსი „სარსთან“ (ახალი სათაურით: „გუშინ, მთელი ღლე“) 1914 წლის კრებულში ასე იწყებოდა:

გუშინ, მთელი ღლე ვხეტილობდი,
მომწყინდა რაღაც, აღმძრა წყლული.

1927 წლის გამოცემაში ლექსის ეს პირველი სტრიქონები გადატანის წყალობით ასე გაიმართა:

გუშინ მთელი ღლე მე ქალაქგარეთ
ვხეტილობდი, ღრმა იყო წყლული.

ლექსის დასაწყისში გადატანის ჯერხის გამოყენება დამახასიათებელია გალაკტიონის როგორც ადრინდელი, ისე მომდევნო ხანის ლექსებისათვის. შდრ. ერთის მხრივ:

არასდროს ისე არ მენატრება
თავისუფლება, ვით გაზაფხულზე.

(„არასდროს ისე არ მენატრება...“, 1914 წ.)

მეორეს მხრივ:

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
არ გავიარე, რაა მამული.

(„მამული“, 1915 წ.)

ლექსში „გეთსიმანიის ღამე“ (ახალი სათაურით: „სიჩუმეა“) თავდაპირველად არ იყო გამოთქმა „შავი სიხალისე“, იგი პოეტმა შემდეგ შეიტანა ადრინდელ ლექსებში ფიქსირებული „შავი ნიგნის“, „შავი გრიგალის“ და სხვ. ანალოგიით. ამავ დროს, გამოთქმა „შავი სიხალისე“ კარგად გადმოსცემს „არტისტიკული ყვავილების“ ავტორის სულისეთებას.

მოტანილი მასალები, ვფიქრობთ, დამაჯერებელს ხდის გალაკტიონის პირველი ნიგნის რეალურ მიმართებას შემდეგდროინდელ ლექსებთან. ჩვეულებრივი თვალის ადვილად ამჩნევს „თოვლისა“ და

„უდაბნოს“, ანდა „სილაევარდისა“ და „Ave maria“-ს შორის გაბმულ ძაფებს და, საერთოდ, ძაფების ქსელს, რომელ ნიგნიდან შეიძლება და შესამე ნიგნებისან მიემართება. ეჭვი არ არის, რომ პირველ კრეტულშივე გალაკტიონი გარდატეხის კონეტულ გზებს სახავეს, მომავალი რეფორმისთვის ემზადება. კრეტულის ზოგიერთ ლექსში ახალი პოეზიის პერსპექტივებია ჩასახული, ზოგი ლექსი კი რადიკალურად ემიჯნება ძველ მოტივებსა და პოეტის.

ქართული ლექსის განაზღვებისათვის ბრძოლაში დიდმნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა 1913 წელს ურნალ „ოქროს ვერძის“ მეოთხე ნომერში „მე და ლამეს“ გამოქვეყნება.

„მე და ლამე“ უღელტეხილივით დგას ძველიდან ახალი პოეტის კენ მიმავალ გზაზე. ერთი მხრივ, მას მფიოდ ატყვია ტრადიციის კვალი, მეორე მხრივ, კი იგი სრულიად ბუნებრივად იმსახურებს ფრანგული მოდერნიზმის ეპიპოეტს.

სულიერი ობლობის თემა ბარათაშვილის შემდეგ ქართულ პოეზიაში ახალი არ არის; არც „საიდუმლო შუქით შესუდრული არე“ წარმოადგენს სიახლეს ბარათაშვილის „შემოღამების“ შემდეგ („ვითარი მაშინ იდუმილობა დაისადგურებს შენს არე-მარეს“). ვერც ასწავართმევთ პრიორიტეტს მსუბუქი რიტმით მძიმე სევედის გადმოცემის ხელოვნებაში. ყველაფერი ეს, რაც „მე და ლამის“ არსებით ნიშან-თვისებათა რღმში შედის, მთხველისთვის ნაცნობი და ჩვეულებრივია. მაგრამ ამ ცნობილისა და ჩვეულებრივის საფუძველზე გალაკტიონი ახალ ლექსს, ახალ სამყაროსა და სინამდვილეს ქმნის; ნაცნობიდან უცნობისან მიჰყავს მთხველი და საბოლოოდ ტრადიციულსაც ასხვაფერებს, ამდიდრებს და აძლიერებს.

„მე და ლამე“ თხრობის, საუბრის ინტონაციაზეა აგებული, იგი პროზაული მეტყველებისთვის დამახასიათებელი ქვენყობილი წინადადებით იწყება: „ებლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ, შუაღამე იწვის, დნება“.

თვით პოეტიც თავის მონათხრობს წერილს უწოდებს („ვით რითმებით ეს წერილი“). პირველსავე სტრიქონში თხრობას დინამიკური სტარტი ეძლევა („წერ“, „იწვის“, „დნება“), რაც ლექსში ბოლომდე შენარჩუნებული. ამას აზრისა და გრძნობის გრადაციის გარდა (რის შესახებაც ქვემოთ ვისაუბრებთ), რიტმიც ხელს უწყობს. თექვსმეტმარცვლიანი მაღალი შაირი, რომლითაც დაწერილია ეს ლექსი, ტემპის აჩქარებით გამოირჩევა. „სიოს ქროლვა“ და „აჭო ბული იასამანი“ შესაფერის რიტმშია ჩასმული. აქვეა ინვერსიით

გაცოცხლებული მესამე სტრიქონიც: „მთვარით ნაფენს არე-მარე ვერ იცილებს ვერცხლის საბანს“.

ინვერსია რიტმს ძაბავს. ინვერსიის გარეშე თხრობა უფრო ჩვეულებრივი იქნებოდა: მთვარით ნაფენ ვერცხლის საბანს არე-მარე ვერ იცილებს. ამასთან, გამოთქმა ვერ იცილებს დინამიკურ შინაარსს აძლევს ამ სტატიკურ სურათს.

პოეტის სარკმელთან ატოკებული იასამანი თაიგულივით ამშვენებს მთვარით მოვერცხლილ მიდამოს. ეს ისე ზუსტად მიგნებული დეტალია, რომ აქ იასამნის მაგიერობას, ალბათ, ვერც ერთი სხვა ყვაველი ვერ გასწევდა. იასამანი სიმბოლური სახეა ამ თეთრი, მთვარიანი ღამისა, რომელსაც პოეტი თავის საიდუმლოს ანდობს. ბუნების სურათების ჩვენება ამით არ თავდება: ცა მთვარიდან მონაშუქი ლურჯი სვეტებით არის დასერილი, მიდამო საიდუმლო შუქით არის შესუდრული (აქ ეპითეტი ლურჯი უფრო პირდაპირი გაგებითაა ნახმარი, ვიდრე გადატანითი, მაგრამ უკვე ისახება ტენდენცია მომდევნო თარიღებში ლურჯი ფერის სიმბოლიზაციისა). სვეტებით დასერილი, შუქით შესუდრული ალიტერაციული წყვილებია, რომლებიც ერთიან და ალამაზებენ ბუნების პარმონიას. ლექსის ეფფონია, ბგერათა კეთილზმოვანება, მრავარით შევერცხლილ იასამანივით ნათელი და მეტყველია.

ზემოსხენებული ინვერსიის ერთ-ერთი წინაპირობა ალბათ ისიც იყო, რომ ერთად მოხვედრილიყო პარმონიული წყვილი: ვერ იცილებს ვერცხლის ჯაჭვისებური ალიტერაციის კარგი ნიმუშია: სიო სარკმლით მონაქროლი. პირველი სიტყვა მეორეს უკავშირდება (ს...ს), მეორე — მესამეს (რკ...ქრ). სიტყვა სარკმელი ლექსში სამჯერ გვხვდება და ეს მშვენიერი აკუსტიკა სამივეჯერ თავის ფონეტიკურ ცალს პოულობს: სარკმლით მონაქროლი, ატოკებს... სარკმლის, სარკმელში. მოკამკამე. ბგერათა პარმონია მკითხველში რითმის ასოციაციას იწვევს და აი ისიც — პოეტი რითმასაც ახსენებს:

ცა მტრედისფერ, ლურჯ სვეტებით ისე არის დასერილი,
ისე არის სავეს გრძნებით, ვით რითმებით ეს წერილი.

და, თითქოსდა, რითმის ხსენებაზე, ამ სტროფის რითმაც უფრო მდიდრული და კეთილზმოვანი ხდება (დასერილი - ეს წერილი).

საიდუმლო შუქზე მითითებით მთავრდება პეიზაჟი და იწყება პოეტისეული საიდუმლოს ფიქსაცია. ეს გადასვლაც ბუნებრივი და კანონზომიერია. რითმას: შესუდრული - გული ლოგიკურად მოსდევს საუბარი გულში დამარხული საიდუმლოს შესახებ: „დიდი ხნიდან საიდუმლოს მეც ღრმად გულში დავატარებ“.

რა კონკრეტულ შინაარსს დებს პოეტი საიდუმლოს ცნებაში, ჩვენთვის უცნობია. ცხადია, არასგზით არ შეიძლება პირდაპირ იქნას გაგებული და გაზიარებული ამის თაობაზე თვით გალაკტიონის მონათხრობი, რომელიც, თითქოსდა, არალეგარულ რევოლუციურ საქმიანობაში პოეტის მონაწილეობას გულისხმობდა. ნილაბი, რომელსაც პოეტი 20-იანი წლებიდან მოყოლებული ხშირად ატარებდა თავის პირად ცხოვრებაში და ზოგჯერ თვით შემოქმედებაშიც, ამჯერადაც, 40-იან წლებშიაც აიფარა სახეზე და ერთ საზოგადოებაში „მე და ლამის“ საიდუმლო რევოლუციურ კონსპირაციას დაუკავშირა.

შევეცადოთ, ნაწილობრივ მაინც გავერკვეთ ვითარებაში.

1914 წლის კრებულში, „მე და ლამესთან“ ერთად, გალაკტიონს შეტანილი აქვს ლექსები: „მომაკვდავი“ (ახალი სახელწოდებით: „სარეცელთან“) და „საიდუმლო“ (ახალი სახელწოდებით: „ფრთხილად“), რომელთა დანერის ზუსტი თარიღები ცნობილი არაა. „მომაკვდავი“ ვკითხულობთ:

მე შენს სიყვარულს დიდი ხანია
მფარველ გენიად დავატარებდი,
არვის ვუმხელდი ჩემს საიდუმლოს,
უწებ ნიავსაც არ ვაკარებდი.

ეს სტრიქონები „მე და ლამის“ ცნობილი სტროფის თავდაპირველი ვარიანტი უნდა იყოს. შდრ. „მე და ლამე“:

დიდი ხნიდან საიდუმლოს მეც ღრმად გულში დავატარებ,
არ ვუმჟღავნებ ქვეყნად არვის, ნიავსაც კი არ ვაკარებ.

ტექსტუალური დამთხვევა აშკარაა.

„მომაკვდავის“ ლირიკული გმირი სასიკვდილო სარეცელთან მოუხმობს სატროფოს და სიყვარულს უმჟღავნებს. მაშასადამე, ამ ლექსის მიხედვით, პოეტის საიდუმლო სიყვარულის ამალელებული გრძნობაა.

ლექსში „საიდუმლო“, რომელიც „მე და ლამის“ შემდეგ არის დანერილი, ანდა „მომაკვდავისა“ და „მე და ლამის“ შუალედში, სიტყვა საიდუმლო უფრო გასაიდუმლოებულია. შეუძლებელია ამ ლექსში „მომაკვდავის“ კონკრეტული შინაარსის ამოკითხვა და საიდუმლოს ცნების სიყვარულის გრძნობამდე დაყვანა. პოეტი მრავალი კუთხით უტრიალებს ამ სიტყვას, მრავალი ასპექტით ცდილობს მასში დამარხული შინაარსის წარმოჩენას.

ფრთხილად! ხელი არ შეახო ჩემს დაფარულ გულისძგერას

და ნუ ცდილობ თვალებიდან საიდუმლოს გადანერას.
საიდუმლო მავინწყდება... ხსოვნის ფსკერზე დამარხული,

საიდუმლო, რომლის ტყეილს განიცდიდა მარად გულო,
საიდუმლო, რომლის სევედამ გადმოლეარა სინანული,
საიდუმლო, რომლის გესლი სირცხვილივით მდევდა, მდევდა,
საიდუმლო, რომლის სიღრმეს ვერ დაიტევს შენი სევედა!

„მე და ლამეს“ საიდუმლოს ახსნა სწორედ ამ სტრიქონებთანაა დაკავშირებული, საიდანაც საკაცობრიო სევედის ამოუცნობი მოტივები ისმის. უსათუოდ უნდა ვენდოთ გალაკტიონის საიდუმლოს ამ ლექსისეულ გაგებას, სადაც პოეტი საგანგებოდ ცდილობს მის სიღრმეში ჩაიხედოს და ლექსსაც ამ სათაურს აძლევს („საიდუმლო“).

ამრიგად, არც სიყვარულის კონკრეტული განცდა, რასაც, სხვათაშორის, პირდაპირ ენიშნაღმდეგება „მე და ლამის“ სტრიქონი „საიდუმლოს ვერ მომტაცებს ქალის ხევენა და ალერსი“ და, მითუმეტეს, არც რაიმე კონსპირაცია და პროკლამაცია, რაც საოცრად დაამდაბლებდა ამ მაღალი იდეალებით შთაგონებულ ლექსს. „მე და ლამეთი“ გალაკტიონი უკვე იწყებს ზოგადკაცობრიულ და ზოგადქრისტიანულ თემებზე მკითხველთან საუბარს („საიდუმლო“ ხომ სახარებისეული ცნებაც არის), რაც, ანტიკომუნურ და ანტირელიგიურ ატმოსფეროში ცხოვრების მიუხედავად, მთელი შემოქმედების მანძილზე სათუთად გამოატარა.

მაღალ ხელოვნებას ამჟღავნებს „მე და ლამეს“ ავტორი ამ საგანზე საუბრის დროს. ყოველი სიტყვა და გამოთქმა ისე ეთვისება ლექსის ორგანიზმს, როგორც ნაწილები ცოცხალ სხეულს. ლოგიკური სიმკაცრით არის შერჩეული ლექსიკური თუ ფრაზეოლოგიური მასალა. როცა პოეტი ამბობს: ჩემს საიდუმლოს „ნიავესაც კი არ ვაკარებო“, ეს სრულიად ბუნებრივი და სიტუაციის შესაფერი ფრაზა ლექსის დასაწყისში მონაქროლი სიოთია მოტივირებული. საიდუმლოს სინონიმად მოტანილ ბნელ გულის ფიქრს მომდევნო სტროფში ნათელი განმარტება ეძლევა: „ვერ ნამართმევს მას, რაც გულის ბნელ სიღრმეში მოვათავსე“. დეტალების ასეთი მოტივაცია, ასეთი დახვეწა და დაზუსტება ხელს უწყობს ლექსის კომპოზიციურ სიმკვრივეს და მთლიანობას. „მე და ლამის“ კომპოზიცია სწორხაზოვანი და სადაა, მაგრამ მყარია და ლექსის სემანტიკური ლერძის შემკვრელი. იგი ტრადიციის პრინციპით არის გადაწყვეტილი. იწყება მარტივითა და ჩვეულებრივით, გზადაგზა ახალ-ახალი აზრობრივ ემოციური ელემენტებით მდიდრდება და ძლიერდება, სოლო მთავრდება კულმინაციით: ლამეა პოეტის ერთადერთი მეგობარი და მესაიდუმლო. იბნება სათაურის ქარაგმული შინაარსი და ლექსის კომპოზიციური რეალიზაცია იწყება.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე ნათელი ხდება, რომ ათიანი წლების პირველ ნახევარში ქართული ლექსი მკვეთრი ფერისცვალების პროცესშია. ახალი პოეტური თაობის წარმომადგენელთა პირველმა კრებულებმა საფუძვლიანად შეარყია ტრადიციული ლექსის ბატონობა. თუ თავდაპირველად ახალი თაობის პოეტები ილიასა და აკაკის ჩანგით შთაგონებულნი ჰკიდებენ ხელს კალამს და ისევე ერთგულად მიჰყვებიან მათ მხატვრულ პრინციპებს, როგორც აკაკის სკოლის ზოეტები, მდგომარეობა იცვლება ათიან წლებში, როცა ახალი თაობა თანდათან უპირისპირდება დემოკრატიულ სკოლას, ხოლო არაპირდაპირი გზით — თვით აკაკის. ამ დაპირისპირებას, უწინარეს ყოვლისა, თვით „ძველები“ გრძნობენ. აკაკი წერეთელი ბეჭდავს ფელეტონებს ყალბი ნოვატორობის წინააღმდეგ. ამავე დროს, იგი გზას ულოცავს ნიჭიერ ახალგაზრდობას: ესაუბრება გ. ტაბიძეს, იწონებს ი. გრიშაშვილის ლექსს, სიტყვას ამბობს ა. აბაშელის საღამოზე.

ახალი პოეტური ცვლის მოსვლას ნათლად გრძნობს და მიესალმება მაშინდელი სალიტერატურო კრიტიკა. კიტა აბაშიძის, ივანე გომართელის, ვახტანგ კოტეტიშვილის, აკაკი პაპავას და სხვათა წერილებში გამოკვეთილია ი. გრიშაშვილის, ს. შანშიაშვილის, გ. ტაბიძის, ა. აბაშელის სახელები. ახალი თაობის პოეტებს შორის განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს ი. გრიშაშვილი, რომელსაც ლექსებს უძღვნიან კიდევ თავიანთი თანამოკალმენი; ა. აბაშელის „მზის სიცილმა“ გაზ. „თემის“ მიერ გამოცხადებულ კონკურსში პირველი ჯილდო დაიმსახურა. ს. შანშიაშვილს სიმბოლიზმთან აკავშირებენ, ხოლო გ. ტაბიძისკენ, პირველი წიგნის გამოქვეყნების შემდეგ, ერთბაშად შემობრუნდა ჩვენი საზოგადოება. ათიანი წლების პირველი ნახევრის პრეტიკური ნოვაციებიც ძირითადად ამ პოეტებთან არის დაკავშირებული. განახლების დრომას ოთხი სახელი აწერია: გალაკტიონ ტაბიძე, იოსებ გრიშაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი, სანდრო შანშიაშვილი.

რეზორმის წიგნი

ახალი პოეტური თაობის პირველ ცვლას, რომლის შემოქმედებითი ნიმუშები ცალკე კრებულების სახით მიიღო მკითხველმა, მალე მეორეც წამოეწია. მხედველობაში გვყავს „ცისფერყანწელთა“ სკოლის

ნარმომადგენლები: ტიციან ტაბიძე და პაოლო იაშვილი, რომლებიც 1914 წლისათვის უკვე მკვიდრ შემოქმედებით ნიადაგზე ღვანან.

ტ. ტაბიძე ჯერ კიდევ მონათფობის პერიოდში იწყებს ლექსების წერას (1909 წ.). იგი, ისევე როგორც თითქმის ყველა იმდროინდელი ახალგაზრდა პოეტი, აკაკის სკოლიდან გამოვიდა. ჯერ რევოლუციურ-დემოკრატიულ პოეზიას უხდოდა ხარკს, ცოტა მოგვიანებით კი — ნეორომანტიზმს (გ. ასათიანი).

1909-1911 წლებში ტ. ტაბიძე თავის უფროს თანამოგალმეთა - ი. გრიშაშვილის. ა. აბაშელისა და გ. ტაბიძის გაკლენითაც წერს. ი. გრიშაშვილის ლექსების პატარა წიგნაკმა „ოცნების კოცნა“ არა მარტო კრიტიკოსების, თვით პოეტების ყურადღებაც მიიპყრო. ახალგაზრდა მგოსანს ეხმაურებიან, ლექსებს უძღვნიან. ამათ რაცხვნი, გ. ტაბიძესთან ერთად, ტ. ტაბიძეც შედიოდა, ლექსს „მედვა“. რომელიც 1911 წელს არის დანერილი, სათაურის ქვეშ მინერილი აქვს - „ი. გრიშაშვილს“. გრიშაშვილისებურია ტიციანის მეორე ლექსიც „სერენადა“ („კოლხიდა“, 1911, № 4).

ა. აბაშელის ცნობილი ლექსის „სსსს...შშშშ“ გაკლენით არის დანერილი ტიციანის „ნოქტიურნი“. ამიტომაც უძღვნის მას ავტორი ა. აბაშელს.

ტ. ტაბიძის „ყვავილი“, რომელიც 1909 წელს გ. ტაბიძის ხელმოწერით დაიბეჭდა „საქართველოს მოამბეში“ (№ 6) და შეცდომით გ. ტაბიძის თორმეტტომეულშიც მოხვდა (I, 71), კალაუტიონისებური ლექსია, ალბათ ამანაც ითამაშა როლად, რომ „საქართველოს მოამბის“ მაშინდელმა მდივანმა ი. გრიშაშვილმა ეს ლექსი გ. ტაბიძის დანერილად მიიჩნია.

1911 წელს გაზ. „კოლხიდაში“ გამოქვეყნებული ლექსები ტ. ტაბიძისა: „სიჩუმის ანგელოზი“, „ადონაის“, „გოდება“ და „შემოდგომის ღამე“ სედიანი განწყობილებებითაა სავსე. 1913-1914 წლებში პოეტი სატრფიალო თემაზე წერს. როგორც თემატიკა და განწყობილება, ისე პოეტიკა ამ პერიოდის ლექსებისა ჩვეულებრივია, დამახასიათებელი დემოკრატიული თუ ნეორომანტიკული პოეზიასათვის. გარეგნულ სიახლეს ქმნის სტრიქონების თავისებური (ირიბი) გრაფიკა.

1911 წელს ტ. ტაბიძე რუსი და დასავლეთ-ევროპელი სიმბოლისტების თარგმნას იწყებს (ბალმონტი, მერეჟკოვსკი, ვერლენი), ხოლო 1913-1914 წლებში, მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლის დროს ახლოს ეცნობა სიმბოლისტიურ პოეზიას, მის ნარმომადგენლებს და თანდათანობით იმსჭვალება მოადერნისტიული პოეზიის სულით, რამაც თავისი გამოვლენა მომდევნო წლებში ჰპოვა.

პ. იაშვილის ადრინდელი ლექსებიც ტრადიციული სტილისა და ვერსიფიკაციის ფარგლებშია მოქცეული. 1914 წლის გაზეთ „კოლხი-დაში“ დაბეჭდილი „ღმერთო, ღმერთო“ ყურადღებას იქცევს შაირის ფორმით და ბალმონტიანობის სამმაგი რითმებით:

ცრემლის ცხარე ნაკადული, გულში სედა ჩაქარგული,
უიმედო სიყვარული არ მშორდება, სულ თან დამდევის.

1913 წლის ლექსებიდან აღსანიშნავია „მეორეს“ და „ზარის ხმა ქარში“. ორივე რეალისტური ლექსია, მხატვრული გამოხატვის ნაცადი ხერხებით შესრულებული. სიახლეს ქმნის მეორე ლექსის თავისუბური მეტრული სქემა (42/42) და რეფრენი:

ნანი ნაუ ნანი, ნაუ ნანი ნანა...
ეს ვილაცის კენესა ქარმა მოიტანა!
სადღაც ბერი მოკვდა... ქრისტე დაგემო განა,
ცოდა ჩაიღინა, ველარ შეინანა?!
ზარი უფრო კენესის:
ნაუ ნანი ნანა...

ამავე პერიოდში თარგმნის პ. იაშვილი კ. ბალმონტისა და ი. სევერიანინის ლექსებს. სათარგმნელად შერჩეულია შედარებით მარტივი და რეალური აზრის გამომხატველი ნაწარმოებები. თარგმანების ენაც ნათელია, რიტმი — სწორხაზოვანი, მეტრი — კლასიკური. ადვილად იცნობ რუსთველისა და გურამიშვილის ხმებს:

ოქროს სხივებს მოუქარგავს თბილი დილა მაისისა,
ქალაქს ცეცხლი უკიდია, უკიდია ცეცხლი მზისა.

(ი. სევერიანინი, „გაზაფხულის დღე“)

მეგობარო რაღად მოდი, დიდხანს რომ არ ჩანდი?...
რად მეძახი და რად დგებარ ჩემს წინ, როგორც ლანდი?

(კ. ბალმონტი, „ნუ მაგონებ...“)

საკმარისი ხდება ერთი წლის ინტერვალი (1914-1915), რომ კ. ბალმონტის ლექსის პ. იაშვილისეული თარგმანი ახალი და ორიგინალური მეტრით გაიმართოს:

თან აღბატროსები მახლავან ზღვებისა,
ტალღაა მკელევარი გზისა,
მზეო მომახვიე სითბო სხივებისა,
მზის ვარ მე, მზისა!

(„გსურს განა?“)

მაგრამ ეს ერთი წელი ქართული ლექსის ისტორიაში ქორონიკონის რიგითი თარიღი არ არის!

რეფორმის წინ გამოდის სამოღვაწეო ასპარეზზე ცისფერყანწელთა სკოლის წარმომადგენელი გიორგი ლეონიძე. მის ლექსებს ხშირად შევხვდებით 1914 წლის ჟურნალებისა „მნათობის“, „თეატრი და ცხოვრების“ და „განათლების“ ფურცლებზე. ამ ლექსებში ახალი და ორიგინალური, წინა თაობისაგან განსხვავებული არაფერია:

წულარ ქვითინებ, წულარა ასტირი,
გვეო ცრემლები, იყუჩე გულო.
ერთხელ იქნება, შენც დაგიდგება
დღე საოცნებო, სასიხარულო.

(„წულარ ქვითინებ“)

აქვე ვიტყვით, რომ არც 1915 წლის თარიღი ბრწყინავს გ. ლეონიძის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. საერთოდ ამ სანყის პერიოდში პოეტი ძირითადად გავლენების წრეში ტრიალებს და ეს ყრმობისდროინდელი ნაწარმოებები არც კი შეუტანია თავის ლექსთა კრებულებში.

1914 წელს იწყებს ლექსების ბეჭდვას გიორგი ლეონიძის თანატოლი და მეგობარი პოეტი გრიგოლ მეგრელიშვილი. ჟურ. „თეატრსა და ცხოვრებაში“, გაზეთებში: „თემი“, „საქართველო“, „კოლხიდა“ ხშირად ვნახულობთ ლექსებს ხან გრ. მეგრელიშვილის, ხან მთის ნიავის ხელმოწერით, რომელიც გრიგოლ მეგრელიშვილის ფსევდონიმი იყო.

პოეტის პირველსავე ლექსებში საგრძნობა აკაკის სკოლისგან განსხვავებული ზოგიერთი ვერსიფიკაციული სიანდღე. მაგალითად, 1914 წელს დაწერილი „ოვალთ ქუთუთო დამედაგა“, რომლის სათაურშიაც აკაკის თვალის ქუთუთოს სიღამბლე აირეკლა და რომელიც „ალმართ-ალმართის“ ზეასვლისა და ქვედასკლის პრინციპითაა გამართული (პირველი სტროფი: „მსუბუქ ნიავს ავეყვ ზევით“, ბოლო სტროფი: „და დავშევი ძირს“), თავიდან ბოლომდე შესრულებულია სამტაეპიანი სტროფებით, რომელიც აბსოლუტურად უცხო იყო აკაკისათვის. სტროფების სამტაეპიანობა საერთოდ თვალში საცემია მთის ნიავის ლექსებსა და პოემებში. თვით რუსთველური საზომიც ერთი გამყოლი რითმით სამი ტაეპის ფარგლებშია მოქცეული:

მიეფარა მოჩვენება, გამოსხმოდეს თითქოს ფრთები,
მე კვლავ ვიდექ და ზეციდან მომესმოდა ეს სიტყვები:
„მას ეძებდე განუწყვეტლივ მხოლოდ, რასაც ვერ მისწვდები“.

(„მოჩვენება“, „თეატრი და ცხოვრება“,
1914, №9)

როგორც ვხედავთ, სტროფი დასრულებული აზრობრივი პერიოდია ლა სამ ტაქტულ ჩატყული რუსთველური სტროფის ოთხტაქტუანი სემანტიკა.

რუსთველური საზომის აღორძინებაც მაშინ ვაპრობებელი ვერსიციკული შაბლონის დაქლევის მიზანს ემსახურებოდა და დამახასიათებელი იყო ახალთაობის პოეტის სასაყვის (გავისხენოთ გალაკტიონის „მე და ლამე“). ამავე წრეშია მთის ნიავის მეტრიკაც, რომელშიაც სწორედ ეს საზომი ქარბობს. მაგრამ რუსთველური შაირის სამტაქტუანობა — ასე ხშირი და სიმპტომატური მთის ნიავის ლექსებში, უკვე ორიგინალობის პრეტენზიის მქონე მიზანდასახულებრივი ვერსიფიკაციული ხერხია.

სამტაქტუანი სტროფებით ჩვენში ადრეც წერდებნ (ს. შანშიაშვილი და სხვ.). მაგრამ ამას სპორადული ხასიათი ჰქონდა. ტერცინა გვიან შემოვიდა, ხოლო მთის ნიავის მიერ შემოღებული სამტაქტუანობა ერთიანი რაიშით წმინდა ქართული მოვლენა იყო (ამ ჩესზე გაიმართა შემდეგ კოლაუ ნადირაძის შედეგრი „წინაშეწრიდან საგურამომდე“).

მთის ნიავის 1914 წლის ლექსები ყურადღებას იქცევს მდიდრული, დასვენილი, ორიგინალური რითმებით. სულა იავ, ეს - სულის სიავეს ავტორი იმ დროს „მაჯამის ჯადოქრად“ მიანდათ. მას მოეპოვება სუფთა მაჯამური ლექსები — თავიდან ბოლომდე ომონიმური რითმებით გამართული („კითხვები“). ცხადია, მაჯამებით და ომონიმური რითმებით ქართველ მკისხველს ვერ გააკვირვებ. მაგრამ მაინც იმ დროს სასიამოვნოდ უღერდა:

და კითხულობდი თუ ვით დიანამ
დასქრა ისრითა გულ-მკერდში შველი,
თუ ვით დასქქერდა იმის ნაშებას
ტურფა ქალმერთი, გულ-მკერდ შიშველი.

(„დაქრილი შვილი“)

ავტორის მრავალმარცვლიანი და მრავალსიტყვიანი რითმები ტექნიკური სრულყოფილებით გამოირჩევა. შედგენილ რითმებში ჩვეულებრივია სიტყვის ნაწილთა ჩამოჭრა მეორე თანაცალის ბესაესებად (რუსთველური ხერხი): შეეხო ტბასა --- ხოტბასა („აღბომისათვის“), მაგრამ მეორე თანაცალი უმეტესწილად ორსიტყვიანია: სხვადასხვაფერ იას - სხვა ფერიას („გაზაფხულის გალობა“). ვეტრფი ქალსა - თეთრს, ფიქალსა იმითაც იქცევს ყურადღებას, რომ რითმა წყვილადია (აახხ) და შეუღლებული წყვილები აზრობრივ-სინტაქსურ მთლიანობას ქმნიან („ნუ იფიქრებ“). ასეთი რთული აგებულების

რითმები ზოგჯერ ლექსში კომპოზიციური საყრდენის როლს ასრულებენ. კერძოდ, გარითმული მუხლები ლექსისა „მითხარ, მთვარევ“: მთვარის სხივი მკრთალი, ცივი, რომელიც ლექსში ორჯერ გამოჩნდება და ერთადერთი შემთხვევაა დატყეხილი სტრიქონის ბოლომდე გარითმვისა, აშკარაა, რომ საგანგებო ფუნქციითაა დატვირთული. იგი წინ უძღვის ლექსის თავისა და ბოლოს შემკვრელ რიტმულ პერიოდებს.

მთვარის სხივი — მკრთალი, ცივი ასონანსური რითმაა, ბგერათა თანხმობა ზუსტი არ არის (როგორც ეს ზემოთმოტანილ ნიმუშებში იყო). მაგრამ პოეტი სმენით ეძებს რითმას და ეს უზუსტობა მის სმენას არ ეხამუშება. დღეს ამის თქმა ანაქრონიზმად ისმის, მაგრამ იმ დროს, ზუსტი რითმის ბატონობის ხანაში (1914 წ.) მასზე ყურადღების გამახვილება დიახაც რომ საჭიროა, მით უმეტეს, ლექსში „დაჭრილი შველი“, საიდანაც ჩვენ ომონიმური რითმა მოვიტანეთ, თავიდანვე ჩინებული, სწორედ თანამედროვე ტიპის შერეული რითმა შემოგვანათებს: გაშლილი - ვაშლივით; გულ-მკერდში შველი — გულ-მკერდ შიშველი. ორივე რითმა ერთნაირი ალიტერაციითაა გამართული (შლ .ბგერები). თუ ამ ლექსის კიდევ ერთი ომონიმურ რითმას დავამატებთ (ისრითა - ის რითა), შევიძლია გადაუჭარბებლად ვთქვათ, რომ ლექსი „დაჭრილი შველი“ ერთ-ერთი საუკეთესოა რეფორმის წინააღმდეგ ქართულ პოეზიაში. გარდა ეფონიური სიმდიდრისა და მუსიკალური დახვეწილობისა, იგი ყურადღებას იმსახურებს კოპნია სიუჟეტური რკალით, მკვრივი და გამჭვირვალე კომპოზიციით.

1914 წელი სანყისი ეტაპია მთის ნიავის შემოქმედებაში და, ცხადია, ამ პირველ ლექსებში საგრძნობია გამეფებული შაბლონის კვალი, მაგრამ ასეთი საგანგებო ზრუნვა რითმის მუსიკისა და სემანტიკისათვის, სტროფული სიახლისათვის, რაც ფორმასგამოდეუნებული ავტორის ხელოვნური ძიების ნიშნით არ იყო დალდასმული, მთის ნიავის ვერსიფიკაციულ ნოვატორობაზე მიუთითებს და მას უსათუოდ გამოჰყოფს იმდროინდელი ახალგაზრდა პოეტებისაგან.

ფორმის სიახლე გამაგრებულია აზრის ლოგიკით. თანამედროვეთა გადმოცემით, მთის ნიავი ნაკითხი ახალგაზრდა იყო, მასზე დიდ იმედებს ამყარებდნენ. გარდა სტრუქტურული სიახლისა, მისი ლექსები გამოირჩევა აზრის სიღრმითა და სიმწიფით, თემატური თავისთავადობით, რელიგიური მისტიციზმით. საგრძნობია ეპირიული სინამდვილისაგან ამაღლება. ყოველივე ამის გამო, მთის ნიავის 1914 წელს შექმნილი ლექსები რეფორმისტული ხასიათისაა.

რავლენიძე რითისა თუ სახე ჩვენ პოეტის 1915 წლის ლექსებიდანაც მოვიტყინოთ, მაგრამ აი წლიდან პოეტი ინტენსიურად აღარ არის ჩამსვლი ლიტერატურულ საქმიანობაში. უმუშევარი ჭაბუკი ლუკმა ზურის ტიუზიდი აღამ-ათენებს, შემდეგ ჯარში გაიწვიეს და 1918 წელს, დამოუკიდებელი საქართველოსათვის ბრძოლაში თურქ ასკერებთან პირისპირი შეტაკების დროს სოფ. უდეში 19 ტყვიით განგმირული იპოვეს.

ა. ცხრაშვიტი წლის მეტადარო ბუღბუღო,
ცხრაშვიტი ტყვიით გადაბუგულო.

ამბობდა გ. ლეონიძე მოგვიანებით პოეტს საფლავზე წარმოთქმულ ლექსში

მისი წიაც სსატკრულ ნოვაციებზე შედარებით ვრცლად იმიტომ შექერდით, რომ ერთი მხრივ, იგი სრულიად შეუსწავლელია და, მეორე, მხრივ, მისი დიდი ძემოქმედებითა პოეტენციალი ადრე თუ გვიან მძვავრ სიმღერებად დაიქუებულა.

1914-1915 წლების მიჯნაზე საყურადღებო იანარმოებებს ქმნის ს. შანშიაშვილი. „კახეთის დედოფლიდან“ შეუქმლებელია სტრიქონე-ბლოკები, ნერდა ჭ. ტაბაძე, და მართლაც, შოელი ლექსი ზლიგაღმტის მსოვდ არის ასხმული. ფრაზა სრული ბუნებრიობით მოაქვება ფრაზას. მეტყველება ხალისიანი და სადაა, კახური რთვე-ღველი მსუქე და ბარაქიანი:

განძლად სოფრული შენისძახეს.
სხკას სომოგრას არ აცლიან,
ოკოთ თაზადა ფირვოლობს —
აზრას, ვეღარ სცვლიან.

პოეტს შიგნებული აქვს მთავარი ძარღვი ხალხური ენისა და მისი გამოხულებელი მარაგით საზრდოობს.

საანტირისო მეტრული ნყობით იქცევს ყურადღებას ლექსი „და-იერსო რაც განუტობ“:

დაიერსო, რაც განუტობს, მოიშორე დარდი
განუტოვებ გუშინდელი მონყვეტილი ვარდი!
მე ტაქს გულში იარა,
მოაწოდე ფიალა!

ამისათვის ტიპიურია სამსტრიქონიანი სტროფები:

და ქნება ხელში ვარდი, ვიცი მე,
ჩამოჭრება გულში დარდი, სიცივე,
მაშ, მენვიე, მოილხინე, იცინებ.

(„დაოინეე“)

მაგრამ საერთოდ ს. შანშიაშვილის ვერსიფიკაცია განსაკუთრებით ახალი და ორიგინალური არ არის. მით უფრო ეს ითქმის ამ პერიოდში გამოქვეყნებულ ლექსებზე. 1914-1915 წლებში, როცა ქართული ლექსიწყოება გადახალისებას განიცდის, „სანდრო შანშიაშვილს ძველი ტექნიკა არ შუუღვლია“ (ტ. ტაბიძე).

როცა რეფორმის ხაზი ვითვალისწინებთ, ერთ გარემოებას უნდა მიექცეს ყურადღება. რეფორმის ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი ლექსის ევროპეზაცია იყო. ქართული წყობილსიტყვაობის ნიაღში შემოიჭრა ელემენტები ახალი ევროპული პოეტიკისა, რომელიც შეფარდებულ და შეგუებულ იქნა ეროვნული ლექსის ბუნებასთან, ნაციონალური მეტყველების ხასიათთან. ვისაც უშუალოდ თუ შუალობით განცდილი და შეთვისებული არ ჰქონდა ევროპული პოეზიის სიახლენი, იგი, ცხადია, ეროვნული ლექსის რეფორმაში მონაწილეობას ვერ მიიღებდა. სანდრო შანშიაშვილი ქართული მწერლობის მკვიდრ ნიადაგზე იღუა (ა. ჭავჭავაძე, ვაჟა-ფშაველა) და მისთვის ხელოვნური და ნაძალადევი იყო ნეორიმატიკოსისა და ნეორეალისტის იარაღიყუბი, რასაც მაშინველი კრიტიკოსები ხშირად მიაკრავდნენ ხოლმე.

ვერც გ. ქუჩიშვილს დავაკისრებთ რაიმე როლს 10-იანი წლების გარდატეხაში. ს. შანშიაშვილისაგან განსხვავებით, გ. ქუჩიშვილი რევოლუციურ-დემოკრატიული გზით მოვიდა ქართულ პოეზიაში. მაგრამ ს. შანშიაშვილის მსგავსად, გ. ქუჩიშვილიც ეროვნულ საწყისს არ გასცილებია. მისი უშულო მასწავლებლები აკაკი და ევდოშვილი იყვნენ.

თუ ს. შანშიაშვილი თავისი შემოქმედების გარიჟრაჟზე გარეგნულად მაინც თანაუგრძნობდა სიმბოლიზმს, გ. ქუჩიშვილს არასდროს არაფერი ჰქონია საერთო მოდერნისტულ მიმართულებებთან.

გ. ქუჩიშვილიმა მშრომელს, ხალხის შრომიას სკრაბობაში, მის ბრძოლასა და რევოლუციურ ზისწრაფებებში მოსა საზრდო თავისი ლექსის რიტმიასთვის და ჩვენი საუკუნის გარეჟრაჟზე პირველივე ლექსებით მიიპყრო მკითხველის ყურადღება ინდროინდელი ლიტერატურული კრიტიკა გ. ქუჩიშვილს ასე ელეს 10-იანი წლების გამოჩენულ პოეტთა რიგებში. 1913 წელს „ქროს ვერძის“ მე-5 ნომერში ა. აბაშელის „შხის სიცილია“ რეკენენტში გ. ქუჩიშვილს ახალგაზრდა თაობის თვალსაჩინო წარმომადგენლად მიჩნევს. მ.წ.

ლუკიძის სტატიამი „მენიშენები“ („თემი“, 1914, № 165), გ. ქუჩიშვილი შეფასებულია, როგორც ესთეტიკური განცდის მქონე, იმედის მომცემი ნაწიერი მწერალი.

1914-1915 წლებში გ. ქუჩიშვილის ლექსს რაიმე მნიშვნელოვანი ცვლილება არ დასტყობია. დემოკრატიული პოეზიის სტილში აგვიწერს იგი ხალხის დაბეჩავებულ ყოფას და უკეთესი მერმისისაკენ სწრაფვას: „მეომარი“ („თეატრი და ცხოვრება“, 1914, №29); „ორი სურათი“ („თეატრი და ცხოვრება“, 1915, №35).

გ. ქუჩიშვილი არ ყოფილა ჩაბმული ქართული ლექსის განახლებისათვის ბრძოლაში და ამ მხრივ არც რაიმე პრეტენზია ჰქონია. სტილური ფერისცვალება მის პოეზიას ცოტა უფრო გვიან დაეტყო: საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ.

ჩვენ დავახსიანათ ამ პერიოდის ცოტად თუ ბევრად თვალსაჩინო შემოქმედებითი ძალები. როგორი იყო საერთო ვითარება? იგრძნობოდა თუ არა გარდატეხის სიოს ქროლვა? ლიტერატურული მასა მოზადებული იყო თუ არა ლექსის რეფორმისათვის?

პირდაპირი პასუხის გაცემა ჭირს. სურათი ერთობ ჭრელია. ერთის მხრე, ძველი პოეტიკა პოზიციებს არ თმობს. ქვეყნდება იმ ტიპის ლექსები, როგორც გასული საუკუნის ბოლოს იწერებოდა და მათი ავტორები არიან არა მხოლოდ ძველი თაობის პოეტები, არამედ ახალგაზრდებიც. ამ გარემოებას მარტო ძველის ინერციით ვერ ავსენით. მას ზოგჯერ მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესში შეგნებული ჩარევის ხასიათი ჰქონდა. ტ. ტაბიძე წერდა: „ერთი, ჩვენში უკვე სახელმანნი კრიტიკოსი ურჩევს ახალგაზრდა მწერლებს რაფიელ ერასთავს შიბაძონ“ („ცისფერი ყანწები“, №1).

ამასთან ერთად, თვალნათლივ საგრძნობია ახალი პოეტიკის ზეგავლენა. ტრადიციული სტილის ლექსებშივე მასობრივ ხასიათს ატარებს გადახვევები ტრადიციული ვერსაფიკაციიდან. მაგალითად, ისეთი ნმინდა მყლის დემოკრატი პოეტი, როგორც ს. ერთანმინდელი იყო, ეახით „თემში“ (1914 წ., №167) აქვეყნებს ლექსს „ბორიო“, რომელშიაც მეტრული უწესრიგობა საგანგებო დარღვევის ხასიათს ატარებს. თანაც ავტორი ამ ლექსს უძღვნის ვარლამ რუხაძეს — დემოკრატიული სკოლის ტიპიურ წარმომადგენელს, რომლისთვისაც ამგვარი მეტრული „ჩავარდნები“ პრინციპულად მიუღებელი იყო.

შიშირა სტროფული ტრაფარეტის დაძლევა. როგორც აღნიშნული გვაქვს, მთის ნიავი აქვეყნებს სამტააპიანის სტროფებითა და სამჯერადი რითმით დანერვილ ლექსებს.

ყველაფერი ეს ქმნიდა ხელსაყრელ პირობებს რეფორმისათვის, გარდატეხისათვის. ამასთან ერთად, პერიოდულ პრესაში აქა-იქ

გამოჩნდა წერილები, რომლებშიაც შემჩნეულია ქართული ლექსის ფერისცვალება. წამოყენებულია ახალი ბელოცენკის მოთხოვნები. დაქაბასიათებულია „ოქროს ვერძის“ რეცენზენტის განცხადება: „არასოდეს ჩვენში ლექსი არ ყოვილა ისე დაბუშავებული ფორმის მხრით, როგორც ახლა“ („ოქროს ვერძი“, 1913, №5). დიდად საყურადღებოა გრ. რომაქიძის აზრი - „საქართველოს რენესანსი უკვე დაიწყო“ („ოქროს ვერძი“, 1913, №3). 1914 წელს გაზ. „თბში“ (№156) გამოქვეყნდა მიხეილ წულუკიძის „შენიშვნები“, რომელიც ვ. რუხაძის პოეზიას შეეხება.

ვარლამ რუხაძე, - შენიშნავს მ. წულუკიძე, -“გონებით სწედა ახალი ცხოვრების იდეას...ფორმის პიცეა დაუპირა მას...მაგრამ ცდამ ვერ მიაღწა თავის მიზანს, რადგან...გონებით შექცენებული იდეა მხატვრულ მსერლობაში ესთეტიკურ განცდის ნაყოფი უნდა იყოს“.

სტატიის ავტორი ხაზგასპით გამოყოფს სიტყვებს: გონება, ფორმა, ესთეტიური განცდა. მიუთითებს, რომ მხოლოდ გონებით წედომა იდეისა, ესთეტიური განცდის უეონლად, შესატყვისი ფორმის მიუტკმლად მხატვრულ შემოქმედებაში მიზნის მიღწევად არ ჩაითვლება.

შემოქმედება არ არის ახსნა-განმარტება, განაგრძობს ავტორი, იგი შექმნაა. „ვ. რუხაძემ ცხოვრებას ალლო აართვა, მაგრამ ვერ შექმნა იგი მხატვრულად“.

შეუძლებელია არ დავეთაწხოთ ავტორს. ვარლამ რუხაძემ მართლაც რომ „ალო, აართვა“ ცხოვრებას, სწედა მის იდეას, მაგრამ ეს არ არის შემოქმედის ალო. შემოქმედისეული წედომა. ვარლამ რუხაძის პოეზიაში განსახარებული იდეა უკვე საზოგადოების მიერ შემუშავებული, მზამზარეული იდეაა, მასში მექანიკურად გადასული. აქ პიროვნებისეული, ავტორისეული თითქმის არაფერია, გარდა ამ იდეის გაზიარებისა.

შესაძლოა, მ. წულუკიძე ბოლომდე ვერ ამბობს სათქმელს, მაგრამ რაც მან თქვა ტუმშარტი პოეზიის დასაცავად, ისიც იმ დროს გაბედული და დამაფიქრებელი სიტყვა იყო. ეს სტატია უთუოდ გარდატეხას იდეით სურთქავს.

ახალი ხელოვნების მოთხოვნაა წამოყენებული, -გრეთვე, ვინმე დ. კილასონიძის წერილში „ვალენტინ სეროვი“, რომელიც რეპინისა და სეროვის ურთიერთშეპირისპირების პრინციპზეა ავებული („თეატრი და ცხოვრება“, 1914, №7).

ამ ხასიათის წერილები იმ დროს სწავა ბევრი ინერებოდა და ფაქტი მათი დაწერისა და გამოქვეყნებისა იჯადყოფს, რომ საზოგადოება უკვე სხვა თვალთ უყურებს ბელოვნებას და, კერძოდ,

პოეზიას. ნათელი ხდება, რომ „გარემოების საყვირის“ იდეა, რომელიც ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 90-იან წლებში თვით აკაკის მიერ იქნა გადასინჯული („ავადმყოფი მგოსანი“), ახლა აღდგენას აღარ საჭიროებს.

გარდატეხის თარიღი

აკაკისა და ვაჟას გარდაცვალება ერთი წლის ფარგლებში ისეთი სამგლოვიარო თარიღებია, რომლის მსგავსს ქართული პოეზიის ისტორია არ იცნობს. გაზეთ „საქართველოში“ ტ. ტაბიძე აქვეყნებს წერილს — „უშელობა. ლიტერატურული ტრაურია“. „ახალი ცისკრის“ რედაქცია მხარს უჭერს მგოსანთა მეფის არჩევის წინადადებას.

ლიტერატურული ატმოსფერო დაძაბულია. დასავლეთ ევროპასა და, ნაწილობრივ, რუსეთშიც ყავლგასული სიმბოლიზმი კავკასიის ფრთებს ქვეშ ცდილობს თავის შეფარებას. ამ პროცესს პრაქტიკული საქმიანობით და კრიტიკულ-თეორიული წერილებით აჩქარებენ ევროპულ კულტურას უშუალოდ ნაზიარები გრ. რობაქიძე, რუსეთის ლიტერატურულ წრეებთან დაახლოებული ტ. ტაბიძე და პარიზიდან ახლად დაბრუნებული პ. იაშვილი.

მაგრამ მთავარი მაინც მსატერული შემოქმედებაა. რა იქმნება ახალი და მნიშვნელოვანი 1915 წელს.

უწინარეს ყოვლისა, ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობას განაგრძობენ ახალგაზრდა პოეტთა პირველი თაობის წარმომადგენლები.

* * *

„მზის სიცილის“ გამოქვეყნების შემდეგ ა აბაშელი ლექსების მეორე კრებულის გამოცემისათვის ემზადება. მართალია, ეს წიგნი — „ანთებული ბეიჯანის“ სახელწოდებით შედარებით გვიან, 1923 წელს გამოვიდა, მაგრამ მასში ცენტრალური ადგილი 1912-1916 წლების ლიტერატურული პროდუქციას უჭირავს.

მეორე წიგნიზიაც ა. აბაშელი არსებითად თავის ძველ სახეს ინარჩუნებს. „ანთებული ბეიჯანის“ პოეტურა ვაგროსლევა „მზის სიცილისა“: კვლავ გაშლილი. პარაფელისმის ფორმით დახატული სურათი მტირალი ტი. ადვსა და მის ქვეშ მჯღუარი მწუხარე ასულისა („სურათი“, 1913 წ.), კვლავ ნაცნობი მეტაფორა ქალ-გველი („ვენების ნისლი“, 1914 წ.). ამ საერთო სურათიდან 1915 წელი მაინც გასაორჩევია ზოგიერთი სიამოლით. უმნიშვნელეს ყოველისა, პროტი ამუქებს ყერებს, იმ. გ. რებს განმეოზილყებია.

(=დილა)
ქ.ქ.ქ.ქ.ქ.

ანდა:

მინას გავექეც, ცამ არ მიმილო.

(„მწუხრის ფსალმუნი“).

პოეტის ეს იდეური მეთამორფოზა შენიშნულია ჩვენს კრიტიკაში და მასზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ (ბ. ჟღენტი). მიუთითებთ მხოლოდ ლექსზე „გზა“, რომელშიაც ალ. აბაშელისათვის ნაკლებად დამახასიათებელი გრძნობად-კონკრეტული სახეებით დაბატულია სასაფლაო, როგორც უკანასკნელი გზა ადამიანისა.

1915 წელს ა. აბაშელმა გააძლიერა ინტერესი ლექსის ფორმისადმი. ხშირად წერს სონეტით, რომელიც კარგად ეგუება მისი ლექსის შინაგან სტრუქტურას („მუშებს“, „ნიკოლოზ ბარათაშვილს“). მიმართავს საინტერესო ექსპერიმენტებსაც. მაგალითად, ლექსი „ცისარტყელა“, ცისარტყელას შვიდი ფერის ანალოგიით შეიდსტრიქონიანია (ნახევარსონეტი): „მზის სონეტი შუქ-მრავალი, შვიდ სტრიქონად დანერილი“.

ა. აბაშელს ეკუთვნის ერთ-ერთი პირველი ქართული ტრიოლეტი. „მწუხრის ფსალმუნის“ ყოველ რვატაეუპიან სტროფში პირველი ტაეპი მეოთხე და მეშვიდე ტაეპებში მეორდება, ხოლო პირველი ორი ტაეპი — სტროფის ბოლოს

მინას გავექეც, ცამ არ მიმილო,
სანუთროს მსჯაერით ნუნდადებული,
ჩემი მფარველი არაეინ იყო:
მინას გავექეც, ცამ არ მიმილო,
და შუალამის სეედამ მიმისხო
გმირი, დილითვე დამარცხებული,
მინას გავექეც, ცამ არ მიმილო
სანუთროს მსჯაერით ნუნდადებული.

ლექსი 1915 წელსაა დანერილი.

„ზამბახის ფოთლებში“, რომელსაც ქვესათაურად მიწერილი აქვს ქსოვილი, უკანასკნელი სტროფი თითო ტაეპებად არის დანაწილებული წინა ოთხ სტროფში. შავით აწყობილი სიტყვები თითოეული სტროფისა ქმნის სტროფის ბოლო ტაეპს და ვიზუალური აღქმა მკითხველს ესთეტიკურ სიამოვნებას ჰგვრის.

კიდევ უფრო ამაღლდა ამ პერიოდში ა. აბაშელი, როგორც რითმის ხელოვანი. იგი რითმის მიმართ გულგრილი არასოდეს არ ყოფილა, მაგრამ განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც მან ყურადღება

გაამაჴილა გ. ტაბიძის ახალ, კეთილბედიან რითმებზე (სატურნი, „პოეტიკა“, ჟ. „ახალი ცისკარი“, 1910, №1), მის ლექსებშიაც მუსიკალური დატვირთვა რითმაზე გადავიდა.

საგულისხმოა, რომ ა. აბაშელი, გ. ტაბიძის მუსიკალური მეტყველების იმ მხარეებს წამოისწევს, რაც სწორედ პირადად მისთვის არის დამახასიათებელი. ეს არის, კერძოდ, მიღართმა, რითმის თამაში, ინსპრუმენტირება და სხვ.

ამრიგად, წინა წლების ლექსებთან შედარებით 1915 წელს ა. აბაშელი ხვეწს თავის ოსტატობას, თუმცა ამ მხრივ მის პოეტიკაში გარდატეხა არ იგრძნობა და არც ქართული ლექსის ხასიათში შეუტანია ა. აბაშელის ამ პერიოდის ლექსებს რაიმე მნიშვნელოვანი წვლილი.

* * *

1914 წლის კრებულის გამოსვლის შემდეგ ი. გრიშაშვილის ლექსსაც დაეცყო სიახლე. ერთ-ერთ, ლიტერატურულ საღამოზე, სადაც პოეტმა წაიკითხა ახლადდაწერილი „ზღაპარი გამაკში“ და „ხელთათმანის ღილი“, მაყურებელი ალტაცებით შეხვედრია პოეტური ენის ხატოვანებას, ფერების სიუხვესა და სიმდიდრეს. თუ ადრე გრიშაშვილი უპირატესად რიტმული ხვეულებით ხიბლავდა მკითხველს, ახლა მხატვრულ მეტყველებაზე გადააქვს აქცენტი. კერძოდ, დასახელებული ლექსები ყურადღებას იქცევს მალალი მეტაფორულობით, ჰაეროვანი ფანტაზიით, პოეტური მიგნებებით. მართალია, ცრემლის ღილად წარმოსახვა, რუსთველისა და ვაჟას შემდეგ ახალი სახე არ არის, მაგრამ ლექსში „ხელთათმანის ღილი“ იგი, თითქოსდა, პირველყოფილი სილამაზით სუნთქავს:

მაგრამ უცბად თვალუბიდან ჩამომეშტერა ცრემლი წყვილად.
ჩამომეშტერა ხელთათმანზე, დათამაშდა, დაირბინა
და შეება ცრემლი ღილად...და მონახა ცრემლმა ბინა.

ფერების სიუხვით გამოირჩევა, აგრეთვე, 1914 წელს დაწერილი „რა კარგი ხარ, რა კარგი“. ხატოვანებას აქ ძირითადად ეპითეტები და შედარებები ქმნიან. „შუშპარა და მჩქეფარე“ წმინდად გრიშაშვილისებური განსაზღვრებებია. პოეტი ზუსტი და შეუმცდარია ეპითეტის შერჩევაში. ახალ ლექსებში წინა პლანზე წამოვიდა შედარება, გახშირდა კავშირები ვით, როგორც, ისე:

¹წინანდობლივია, რომ გრიგოლ რობაქიძემ თავისი „გველის პერანგი“ ი. გრიშაშვილს შემდეგი წარწერით უსახსრობა: „ი. გრიშაშვილს — შუშპარა ლექსების ავტორა.“

იგი იცვამს ისეთ კაბას, ისეთ შრელს და მოხდენილსა, რომ მაგონებს ყაყაჩოს ტყეს, გვირილებით მოფენილსა; იგი ისე კოხტად მღერის, ისე კოხტად ლაპარაკობს: ჯეგონებათ თეთრ კულიდან თეთრი ლეინო მორაკრაკობს.

შედარება ეპითეტთან ერთად ტროპის პირველდანწყებითი სახეა. მას მხოლოდ ნაწილობრივ გადაჰყავს საგანი რეალურიდან მხატვრულში, მხოლოდ ნაწილობრივ სცილდება ამ გზით დახატული მოვლენა ემპირიულ სინამდვილეს. ამას კარგად გრძნობდნენ იმ დროს: „შედარების პოეზიამ თავისი დრო თითქმის უკვე მოსჭამა“ (გრ. რობაქიძე, „ბარათები“). ხელოვნების სამყაროში შესასუღელი გზა ტროპის უფრო მაღალ საფეხურებზე გადის. ამიტომ მიგვაჩნია ჩვენ გრიშაშვილის „ხელთათმანის ღილი“ იმ დროის ყველაზე პოეტურ ქმნილებად.

1915 წელი გრიშაშვილის პოეზიაში მხატვრული აზროვნების თავისებურებით აღინიშნება. უცნაურია პოეტის „ლოგიკა“, მისი არგუმენტები, „საბუთიანობა“:

მე ხომ გრილის ენითა
მღერას არ ვარ ჩვეული!
მე ხომ ლექსის სენითა მუდამა ვარ აეადა
მე ხომ მიყვარს მზე, მთვარე, აბრეშუმის პაეა და
ცხელოცნებად ფრქვეული
დაესრიალებ ზღვაზედა?
...მამ რატომ მიღალატა? სად გამცვალა სხვაზედა?

(„ბარათებიდან: შენს მდადეს“)

საეჭვოა, არაპოეტურად მოაზროვნე რომელიმე მდადემ გაუგოს ამ ლექსის ავტორს, რაიმე „სერიოზულობის“ ნიშან-წყალი ნახოს მის მსჯელობაში. ეს ლალი ფანტაზია, ეს უაღრესი თავისუფლება სიტყვის, აზრისა და გრძნობის, პოეტს უფლებას აძლევს ილაპარაკოს საკუთარი შემოქმედებითი პროცესის თავისებურებებზე, ზემთაგონებაზე, რომელიც მას, მოკვდავს, ღმერთად აქცევს. ამ პერიოდში იწერება „ლექსის შექმნის დროს“, რომელიც გრიშაშვილისათვის ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორც ტ. ტაბიძისათვის „ლექსი მენყერი“ (1927 წ.).

გრიშაშვილის პოეზიას თანდათან ჩამოსცილდა გავლენების მსუბუქი სამოსელი, ყმანვილური ცდუნებები, დროის ხარკი (მაშინაც კი, როცა პოეტი სხვებზე ახდენდა ზეგავლენას, თვით იგი ფუტკრის მუყაითობით ისრუტავდა ორთაჭალის ბაღებში მობიბინე თუ იმპორტად ჩამოტანილი პოეზიის ყვავილთა ნვენს) და პოეტი უფრო ბუნებრივი, საკუთარი განცდებით წარსდგა მკითხველის წინაშე:

აქ მთოვარე, ჩემის თვალთ ენახე,
მთის გადაღმიე როგორ ჩაესვენა...
ნეტავ ესლა აქა მყაედუ სახე,
ნეტავ ესლა ერთად ვიყოთ ჩვენა!

(„ხახეს“)

ამ უცნაურ სახელს (ხახე) ბგერათა თავისებური ორკესტრი მოაქვს. ლექსის და, კერძოდ, აქ ციტირებული სტროფის მუსიკალურ ხმოვანებას წარმართავენ თანხმოვანი ხარი (მონათესავე ყარითა და ლანით) და ხმოვანი ენი: „ნეტავ ესლა ერთად ვიყოთ ჩვენა“.

სიტყვის უბრალოებასთან შერწყმული ჟღერადობა ლექსს ემოციურ ძალას მატებს. ემოცია კი გულწრფელობის ატმოსფეროს ქმნის.

მუსიკალურ მრავალფეროვნებას დაჩვეული პოეტი ახალ-ახალ ტექნიკურ საშუალებებს მიმართავს, რომ ემოციური მეტყველება შესაბამის რიტმულ ჩარჩოში ჩასვას. რიტმი ლექსისა „ზლაპარი პამაკში“, თითქოსდა, პამაკივით მოძრავი და ელასტიურია, თანაც ცვალებადი, არასწორხაზოვანი. პამაკივით ქანაობს სტრიქონი, ხან ნელია რხევა, ხან ჩქარი; ხან გრძელია რიტმული პერიოდი, ხან მოკლე:

დამაცადე,
ჯერ ეს ბადე
აგერ იმ ხეს გამოუბა
და ზლაპარს კი გეტყვი მერე!
დამიფერე.
გამომართვი მარდად, აბა,
პა, ეს, თოკი,—
მღერის გული ანატოკი,
გული ცრემლით დანათვერი,—
გამოაბი შენ ეგ ნვერი
და მე ამ ნვერს გამოუბაე.

გრიშაშვილის ტრფობის ობიექტი ამ დროს აღარ არის იდეალური ზექალი, იგი გახდა არისტოკრატიული წრეების ჩვეულებრივი წარმომადგენელი, ფუქსავატ გრძნობას აყოლილი ასული. პოეტის დამოკიდებულებაც მის მიმართ იცვლება. მაცდურს, მოლაღატეს, ფიცის გამტებს მგოსანი წყევლას და შეჩვენებას უოვლის. რიტმი ლექსისა სწრაფი და მოქნილია, გრიშაშვილისათვის ტიპიერი („ლოცვა ჟამსა წყევლისასა“).

მეტრული ექსპერიმენტის ხასიათი აქვს ლექსს „ოცნება და სინამდვილე“. თხუთმეტმარცვლედს სამი თანაზომიერი მუხლით ცვლის ბესიკური საზომი, ბესიკურს -- ორმუხლიანი ათმარცვლე კი,

ათმარავლედს — თექვსმეტმარცვლიანი მაღალი შაირი. განწყობილუბათა ცვლას კარგად ეფარდება საზომთა სხვადასხვაობა.

1915 წელს გრიშაშვილი კიდევ ერთი კერსიფიკაციული მოულოდნელობით შეხვდა. მხედველობაში გვაქვს ურითმო ლექსი „ჩემი სალამო“ (ან, როგორც ავტორი უწოდებს, „რომანი თეთრ ლექსად“). ერთი შეხედვით, „ჩემი სალამო“ ლირიკული პროზაა „ბროლის ღიმილის“ ტიპისა, მაგრამ დაცულია მეტრული კანონზომიერების პრინციპი, რაც მას ლექსის სახეს უნარჩუნებს. „ჩემი სალამო“, როგორც თეთრი ლექსი, არ გამომდინარეობდა გრიშაშვილის პოეტური ნატურიდან. იგი დროის ხარკი იყო, გავლენა მოდერნისტული პოეზიისა, რომელიც ჩვენში ურითმო ლექსით იკვლევდა გზას. თუმცა, ისიც სათქმელია, რომ ბესიკური საზომი და შინაგანი დიალოგის ფორმა „ჩემ სალამოს“ შექსპირის მაჩაბლისეულ თარგმანებთან აახლოებს, საზოგადოდ კი გრ. ორბელიანის ურითმო ლექსებთან. მაგრამ ეს ერთადერთი შემთხვევა იყო. თეთრი ლექსისათვის გრიშაშვილს შემდეგ აღარასოდეს მიუმართავს. ძველი, ნაცადი ფორმით ხვდება პოეტი ახალ თემებსა და მოტივებს, რომლებიც ამ დროს მისი ფიქრისა და გრძნობის არეში შემოდის (მსოფლიო ომის გამოძახილი იქნება ეს თუ ეროვნულ-სოციალური პრობლემატიკა). ოღონდ სოციალურ საკითხზე დაფიქრებას ლოგიკური მსჯელობის დეკლარაციული ფორმა აქვს:

ახალ ცხოვრების ახალ ყალიბში
ახალი აზრი ჩამოიქნება.

(„სამშობლოს მუხამბაზი“)

გრიშაშვილისათვის უჩვეულო პოლემიკურ სტილშია დანერგილი „ოღონდ მაცალეთ“ — გაღრმავება და განვითარება „სამშობლოს ნანგრევებში“ გატარებული აზრისა:

ვის შეუძლია ცილი დამნაშაოს,
ვის შეუძლია მითხრას ართქმული.

იგრძნობა მომძლავრება მოქალაქეობრივი ტენდენციებისა, რამაც სრული გამოვლენა უფრო გვიან, ახალი სინამდვილის ამსახველ ლექსებში ჰპოვა. იმ დროს კი გრიშაშვილის ჩანგი ამ ჰანგზე არ იყო აწყობილი. თუმცა დაკვირვებული თვალი ამჩნევს, რომ ახალი შინაარსი უკვე ეძებს თავის გამომნატველ ფორმას.

1915 წელი მნიშვნელოვანი თარიღია „ცისფერყანწელთა“ ისტორიაში. ამ დროს ხდება მობილიზება მათი სულიერი ძალებისა, რათა მომავალ წელს მათი დაჯგუფება დამოუკიდებელი სკოლის სახით გაფორმდეს. თუმცა ქართული სიმბოლიზმის ზოგიერთი წარმომადგენელი (გრ. რობაქიძე) ადრევე იქცევდა ყურადღებას თავისი თეორიული ნააზრევით, მაგრამ არსებითად ამ წელს გამოიკვეთა „ცისფერყანწელთა“ მომავალი ლიდერების ტ. ტაბიძისა და პ. იაშვილის, როგორც სიმბოლიზმს ნაზიარები პოეტების, სახეები. ისინი უკვე იცნობენ დასავლეთ ევროპულსა და რუსულ სიმბოლიზმს, თეორიულად მომზადებულნი არიან იმისათვის, რომ ახალ მიმართულებას შემოქმედებითი აქტივობით შეხვდნენ. გამოვიდნენ რა ეპიგონიზმის ეროვნული რკალიდან, მათ თავიანთი მახვილი, უპირველეს ყოვლისა, აკაკის სკოლის წინააღმდეგ მიმართეს. 1915 წელი მკვეთრი მობრუნების ხანა იყო ორივე პოეტისათვის.

ტ. ტაბიძე ამ დროს მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლობს. პოეტის „ავტობიოგრაფიაში“ ვკითხულობთ: „1914-1915 წლებში ლიტერატურული მოსკოვი ჯერ კიდევ სიმბოლიზმის ტყვე იყო, თუმცა უკვე იგრძნობოდა სიმბოლიზმის კრიზისი... ჩემი დამოკიდებულება რუსულ და ფრანგულ სიმბოლიზმთან სრულიად არაკრიტიკული იყო“. ეს განცხადება დასტურდება ტ. ტაბიძის მაშინდელი ლიტერატურული კრიტიკული წერილებითა და მხატვრული შემოქმედებით.

1915 წლით დათარიღებული ლექსი „პარკში“ ყურადღებას იპყრობს ვერლენის, რემბოს და ბლოკის ხსენებით. გეტერა, ბალაგანი, გარყვნილი ქალებით სავსე პარკი პოეტში აღნიშნული სახელების ასოციაციას იწვევს.

ლექსში „ლურჯი ედემი“, რომელიც ბავშვობის წმინდა გრძნობების მოგონებით სუნთქავს, პოეტი დაუფარავად აღიარებს:

რუსურთიანმა დრი მ მოგვდა ლაგამი,
გაუნმინდურდა სინმინდის კუთხე.

სიმბოლოურია ლექსი „მასკარადში“. „ეროვნულ ცეკვას აჩვენებენ აქ უცხოელებს“ და ზურნის ველური ჰანგი პოეტისათვის რეკვიემია. იგი გამოძახილია წარსულისა, რომელიც მოკვდა ან კვდება, ამავე დროს, იგი ეროვნული სულის მაჩვენებელიცაა, რომელიც აგრეთვე კვდება. „წარსული მოკვდა... მომავალის ღია კარი“. ეს „მომავალი“ მიგვახედებს გავეროპიელებულ დარბაზზე (რომელიც სუნთქავს „მეწამულ კაბათ ხავერდის სუნით“), დარბაზში მყოფ უცხოელებ-

ზე.გრანობა, რომელიც პოეტს დაუფლებია, ტკბილია, მაგრამ უხილავი, მისთვისაც ჯერ კიდევ უცნობი, სახელდაურქმეველი: „შეუცნობელი კი ფართხალებს გულში ზმანება“. უცხოურისადმი ლტოლვა პოეტისათვის ქვეცნობიერია, მაგრამ მაინც საგრძნობია. უკვე იწყება ბესიკის ბაღში ბოდლერის ყვავილების რგვა.

1915 წლის ლექსებში ტ.ტაბიძეს შეაქვს ახალი ელემენტი, შემდეგში მისთვის ასე დამახასიათებელი — ტრაგიკული განცდა მოვლენებისა. განსაკუთრებით ნიშნეულია ამ მხრივ „თეთრი სიზმარი“. ამ ლექსში ეროვნული ტრაგედია პიროვნული განცდის ხარისხშია აყვანილი. ეს არის ტირილი საქართველოზე, საქართველოს გამო. ნმინდად ტიცვიანისეულია მოვლენების სიმწვავით აღქმა: „დღესაც საკუთარს მივსდევთ ჩვენ კუბოს“ ანდა: „სად დავისვენებთ, სად დავანყობთ ძვლებს, გემუდარებით, გვიტხარი, დედა!“

ეროვნული ტკივილის დაყუჩების ფუნქცია დააკისრა პოეტმა ქალდეას ციკლს. მან გააცოცხლა ქალდეას მკედარი ქალაქები, მიმქრალი ქალდეა სიზმრებად ჩადგა მის სულში („ქალდეას სიზმრები“). საქართველოს დიდებული წარსულის ეს სიმბოლური სახე, რომელიც განსაკუთრებით ძლიერად ამეტყველდა 1916 წლის ლექსებში და თითქმის ბოლომდე მიჰყვა ტიცვიანის ფანტაზიას, სათავეს 1915 წლიდან იღებს.

ამრიგად, თემებისა და მოტივების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ამ თარიღით ტ.ტაბიძე ახალ შემოქმედებით ცხოვრებას იწყებს.

ასევე განსხვავებული და თავისებურია ახალი ლექსების პოეტიკა. თუ წინა წლებში ტიცვიანისათვის ტიპიური იყო ბუნებისა და ადამიანის ხატვა პარალელიზმის ხერხით (დამახასიათებელი ნეორომანტიზმისათვის), ამჟამად მას აღარ აინტერესებს ბუნების დამოუკიდებელი სურათები. შედარების ეს მეთოდი მისთვის განვლილი ეტაპია. სული დახატულია მეორე სულთან მიმართებაში, ისე რომ შედარების პირდაპირი გზა გამორიცხულია:

ნუ მოხვალ ახლო, იყავი შორი,
სიშორის ორმოს ავაესებთ სევდით,
მთელ ქვეყანაზე მარტო ვართ ორი,
ქვეყნის დასასრულს ორი შეეხედებით.

(„შორეული“)

მეტაფორა: — სიშორის ორმოს ავაესებთ სევდით, არა მარტო პოეტის შემოქმედებითი სიმნიფის მაჟნყებელია, არამედ იგი ახალი პოეზიის ტიპიურ სახედ მოჩანს. ასეთივე ღრმა განცდითა და გააზრებით გამოირჩევა ლექსი „თეთრი სიზმარი“:

დღესაც საკუთარს მივსდევთ ჩვენ კუბოს,
სასაფლაოს გზა რად არ ილევია..
სიერცე არ არი, რომ დაიგუმოს
სასომიხდილი მუქარა, წყველა.

ამ ახალ ლექსებში განსაკუთრებით ახლებურია ლექსიკა: უცხო სახელები, უცხო ავტორები, ისტორიის მტკვერნაყრილი გმირები.

ჩვეულებრივი გახდა მოვლენათა გაუცნაურება:

ბუს ხმას აძლევდა მოთქმით ლამურა
და სანახებზე შემჯდარი ტურა;
მინას გაკროდა კენტაერთა ჯოგი,
აქ მეუფედ იყო პრინცი მაგოგი.

(„პრინცი მაგოგი“)

გაუცნაურების პირველმა სიახლემ ეპითეტებში იჩინა თავი: „შავი ნალკოტის გეცემს შავი ქარი“ („თეთრი სიზმარი“). „მხოლოდ ნალველი შავ თოვლად თოვდა“ („პრინცი მაგოგი“). ეს სტრიქონები მეტაფორებია — რთული ან ძნელად გასაგები. მაგრამ მაინც არ ჩანს მისწრაფება შეგნებული გაბუნდოვანებისაკენ, რაც ცოტა გვიან ქართველი სიმბოლისტებისათვის ნიშანდობლივი გახდა. არა თუ ლექსიკური და სახეობრივი მოულოდნელობანი, ტ.ტაბიძის ამ ლექსებში არაკანონიკურია თვით სინტაქსი, წინადადების წყობა, სტილისტიკა: „მადონავ, სატრფოვ, გოცნი დალალებს“ ანდა: „დაუნყებს ტირილს განვლილ ცხოვრებას“.

შეცდომა იქნებოდა ამის და სხვა მსგავსი გამოთქმების ახსნა ენობრივი ლაპსუებით. ეს არის შეგნებული განრიდება ჩვეულებრივი მეტყველებისაგან, ენობრივი ქმნადობა მხატვრობისაკენ მიმავალ გზაზე. საგანგებო ძიება უცნაური სიტყვებისა და გამოთქმებისა ხომ ქართველი სიმბოლისტების სკოლური თვისება იყო. ამას თავადაც აღიარებდნენ ისინი 30-იანი წლების დისკუსიაში .

მეტყველების სიახლე, რომელიც მიმართული იყო ეპიგონიზმის ენობრივი შაბლონის წინააღმდეგ, ყველაზე ფასეულია ტ.ტაბიძის პოეტიკაში. ამასთან ერთად, აღსანიშნავია საგანგებო ზრუნვა სწორ-ხაზოვანი რიტმისა და დაშაქრული მელოდოურობის დაძლევისათვის. ტ.ტაბიძის „დაკოჭლებული“ რითმა და რიტმი, რომელიც შორეულ კავშირს გრ.ორბელინის ლექსთან პოულობს, დემოკრატიული პოეზიის ფონზე უთუოდ სიახლე იყო. და, აი, 1915 წელს უკვე გამოჩნდა პირველი ნიშნები ტიცვიანისეული ლექსისა:

დამწვარ ოცნებას, დაფერფლილ ფიქრებს,
ჩახლერილი ხმის ქებას დასეულს

და ანითლებულს ველურ ქიშკრებს
კუბოდ დაგინნავ ძვირფასს, შორეულს.

„შორეულის“ ეს სტროფი თავისი ღირსებითა და ნაკლით, რაც გამონახატულებას პოულობს თქმის მოულოდნელობაში („დამწვარი ოცნება“, „ჩახლენილი ხმის დახეული ქება“), თავისებურ სინტაქსში („კუბოდ დაგინნავ ძვირფასს, შორეულს), ნაკლულ რითმებში (ფიქრებს-ქიშკრებს, დახეულს-შორეულს), რიტმულ ნიაღვრებაში („ჩახლენილი ხმის“), მკაფიოდ განსხვავებულია კლასიკური სტროფისაგან, მას უკვე ტიცინანისეული ბეჭედი აზის. ამდროინდელი სახეები, რიტმული კონსტრუქციები შემდეგ არაერთგზის იჩენს თავს პოეტის შედეგრების. სწორხაზოვანი რიტმიდან გადახვევა, რომლის ერთი ნიმუში ზემოთ მოვიტანეთ, რამდენჯერმე გვხვდება ლექსში „თეთრი სიზმარი“. „ნარსულ დიდების დაღვრემილი მზე“ „გზა არ ილევა... თუმც მენამულ მზეს“ „სად დავისვენებთ, სად დავანყობთ ძვლებს“.

ერთ და რამდენიმე მარცვლიანი სიტყვების ნაერთი, ენკლიტიკა (4+1) ტაების ბოლოს კადენციას თავისებურ იერს აძლევს, რადგან იგი აღიქმება არა ორ და სამ მარცვლიანი სიტყვების შერწყმა (2+3), არამედ როგორც ბოლო ერთმარცვლიანი სიტყვის გამოყოფა და აქცენტირება. თუ აღნიშნული მოვლენა მხოლოდ თითო-ოროლა ნიმუშის სახით იჩენს თავს მე-19 ს-ის პოეზიაში (ძველში კიდევ უფრო იშვიათია), გ. ტაბიძისა და ტ. ტაბიძის ამ პერიოდის ლექსებში, მას რიტმში შეგნებული ჩარევის ფუნქცია აქვს დაკისრებული. შეიძლება ითქვას, ტიცინანისათვის იგი კიდევ უფრო სპეციფიკურია, რადგან გალაკტიონი ასევე კარგად ეწყობა კლასიკურ რიტმსაც. მისთვის ორივე ერთნაირად დამახასიათებელია.

ამავე ლექსში („თეთრი სიზმარი“) ყურადღებას იქცევს ტავტოლოგიური რითმა:

მადონა, სატროფო, გოცნი დალალებს,
ჯვარცმული ერის მადონა დედა,
სად, დავისვენებთ, სად დავანყობთ ძვლებს,
გემუდარებით, გვითხარი, დედა!

ჩვენს ხალხურ ლექსებში ტავტოლოგიური რითმა ჩვეულებრივად ზუსტი იგივეობის მაუნყებელია და უფრო ხშირად რეფრენის მოვალეობას სწევს. ლიტერატურაში ტავტოლოგიურ რითმას რამდენადმე თავისებური იერი აქვს: მისი თანაცალები რალაც ნიუანსით მაინც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. აქაც. ტ. ტაბიძის ამ სტროფშიაც პირველი დედა უნდა აღქმულ იქნას მთელ სტრიქონთან მთლიანობაში, თავისი სრული განსაზღვრებით: „ჯვარცმული ერის მადონა დედა“, მეორეგან კი იგი ცალკე რჩება: „გვითხარი, დედა“.

ტავტოლოგიური რითმა იმ დროს სიახლე იყო. თუ არ ჩავთვლით ვაჟა-ფშაველას, რომელიც ამ შემთხვევაში ხალხურიდან ამოდიოდა, ტავტოლოგიურ რითმას, როგორც გააზრებულ პოეტურ ხერხს და არა უბრალოდ ტავტოლოგიას რითმაში, ვერ შევხვდებით იმდროინდელ ქართულ პოეზიაში. ეს პატარა ნიუანსი უკვე ახალი. პოეზიის სიმპტომად მოჩანს.

საერთოდ, რითმის თვალსაზრისით ტ.ტაბიძის 1915 წლის ლექსები უთუოდ გამოირჩევიან. შემცირდა ზუსტი, სრულმარცვლიანი რითმების რიცხვი, გახშირდა არათანაპარმარცვლიანობა (მტკვარი-ელიაზარი, აკვანს-ჩაატანს):

ტიგროს, ეფურატი მირნეუდა აკვანს
და კუბოს მირნეეს რიონი, მტკვარი,
ძველ ალთქმის სიტყვა საფლავს ჩაატანს —
უამია, აღდგეს ელიაზარი.

(„ქალღვას სოზრები“)

არც რითმის თანაბარმარცვლიანობას პქონდა ასეთი ხასიათი მე-19 ს-ის პოეზიაში (ადრე კი იგი თითქმის მთლიანად გამორიცხული იყო). ამას ერთვის რითმის უზუსტობა, მაგრამ არა გააზრებული ასონანსები და კონსონანსები (ეს შემთხვევით თუ გამოერევა), არამედ საერთოდ არაკეთილზმოვანება რითმისა (დამწვარა-დაპღვარა, ჭალებს-ძაძებს, სევდით-შევხვდებით). იგრძნობა შეგნებული ლტოლვა გრ.ორბელიანისა და ნ. ბარათაშვილისაკენ. საერთოდ, შემთხვევითი არ უნდა იყოს პოეტის მიერ გრ.ორბელიანის ხშირი დამონებება (უფრო გვიანდელ ლექსებში). თავისი ეროვნულ-პოლიტიკური მრწამსით თუ პოეტიკური პროფილით გრ.ორბელიანი ყველაზე ახლოს იდგა ტ.ტაბიძესთან — პიროვნებასთან და პოეტთან.

ახალი პოეზიის ნიშნებს დაკვირვებული თვალი საგანგებო ალიტერაციებშიაც დაინახავს. თუ მიმქრალ ქალღვას ამ მხრივ შედარებით უფრო ჩვეულებრივია, სამაგიეროდ ტირიფისა და ტირილის შორეულ შეხვედრას გააზრებული ხასიათი აქვს:

როს შეაფოთებს ტირიფს შტოს ქარი
დაუნყებს ტირილს განელილ ცხოვრებას.

(„მგოსნის სონეტი“)

ვიდრე საერთო დასკვნებს გავაკეთებდეთ ტ.ტაბიძის ლექსებზე, გავეცნოთ პაოლო იაშვილის ამდროინდელ შემოქმედებას. 1915 წელი მათ მტკიცედ აკავშირებს ერთმანეთთან და დასკვნებშიაც ბევრი რამის გაერთიანება მოგვიხდება.

ბალმონტის თარგმნას პ.იაშვილი 1915 წელსაც აგრძელებს და ამთავრებს კიდევ (შემდეგ იგი სიმბოლიზმის უფრო ტიპიურ სახელებს ეტანება: ბოდლერი, რემბო). თარგმანს რამდენადმე შენარჩუნებული აქვს ორიგინალის ფორმალური ნიშნები. „მიმავალ ლანდებში“ კენტი სტრიქონების მეორე ნახევრები ლუნი სტრიქონების პირველ ნახევრებშია გადასული:

მე ოცნებით ვკრფდი ერთად ლანდებს, მთისკენ მინაშურებს,
 ლანდებს, მთისკენ მინაშურებს, ფერდაკარგულ, ბნელი დღისას

და ა.შ.

„ფანტაზიაში“ თითოეულ სტროფს ორ-ორი, სამმაგი შიდარიტმა აქვს. „ფარფატა“ თავისუფალი მეტრით არის დანერილი, ხოლო „მსურს განა?“ (როგორც აღნიშნული გვაქვს) ორიგინალური საზომით იქცევს ყურადღებას. პოეტური მეტყველების თვალსაზრისით თარგმანებში ახალი ხელოვნებისათვის ნიშნეული არაფერი ჩანს.

ის მცირე პოეტური პროდუქცია, რაც 1915 წლის თარიღით შექმნა პ.იაშვილმა, უთუოდ საყურადღებოა. ამკარად იგრძნობა, რომ პ.იაშვილი ყოველმხრივ მომნიჭებულია ნამდვილი ხელოვნების სამსახურისათვის.

ვალერიან გაფრინდაშვილისადმი მიძღვნილ სონეტში საუბარია „შეთანხმების ძვირფას ხმაზე“, ძველის შეცვლაზე, „გამარჯვებისა და განახლების“ სიხარულზე:

შენ პოეზიის სამსახური აიღე ვალად,
 და მეც მომესმა ხმა ძვირფასი, ხმა შეთანხმების.

უეჭველია, აქ ნახსენები შეთანხმება გულისხმობს „ცისფერყანწელთა“ გაერთიანებას, რომელიც ამ ლექსის დანერის დროს რამდენიმე კაცის შეთანხმების შედეგი იყო.

ამასთან ერთად, სონეტში პირდაპირ არის ნათქვამი, რომ გაჰქრა ძველი იდილია, შეიცვალა მათი ბავშვური წარმოდგენები:

ლალის კოშკები, სიღაფე ზღაპრულ სასლებს,
 რაც გვანამებდა, ყველაფერი მზემ გამოცვალა.

ინყება ახალი ხანა პოეზიისა, „ბროლში თქმული სიტყვების“ ხანა, რომელიც უპირისპირდება ძველს — ბავშვურს, მიამიტურს. ამ ახალის დამკვიდრებისათვის საჭიროა ბრძოლა, რომელიც უკვე გაჩაღებულია:

მძინარ მიდამოს მწუხრის ჩადრი ჩამოეცალა,
და გაჩნდა მხარე გამარჯვების და განახლების.

როგორც ვხედავთ, სონეტში, პოეტური პირობითობის ენით, აღწერილია ცისფერყანწელთა სამოქმედო ასპარეზზე გამოსვლა; გადმოცემულია მათი ზრახვები, ბრძოლა განახლებისათვის, მინიშნებულია ამ განახლების კონკრეტულ გზებზეც (მალარმე).

„სონეტი ელის“ დანერვილია სონეტის ყველა გარეგნული და შინაგანი ნიშნის გათვალისწინებით და ამ მხრივ ერთი პირველთაგანია ქართული სონეტის ისტორიაში.

პ.იაშვილის 1915 წლის ლექსები ერთგვაროვანი არ არის. „ქორნილი“ (ტრიოლეტები) და „ლანდი სიცივეში“ თავიანთი თემატიკით და მისი მხატვრული გადწყვეტით არ ამჟღავნებენ ავტორის სწრაფვას პოეტური სიტყვის განახლებისაკენ, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ტრიოლეტის ფორმას (რაც ა.აბაშელის „მწუხრის ფსალმუნთან“ ერთად ამ დროს საიხლეს წარმოადგენდა) და ორიოდ რითმის თავისებურ მოქმედებას.

მეორე მხრივ, სონეტებსა და ელენე დარიანისეულ ლექსებში უკვე ჩანს ნიშნები ახალი ხელოვნებისა. თავისთავად ფაქტი ელენე დარიანად გარდასახვისა, რომელიც 1915 წელს მოხდა, მიუთითებს მხატვრულ ორიგინალობაზე, რომლისკენაც ფსევდონიმის ავტორი პაოლო იაშვილი ისწრაფვოდა.

უპირველეს ყოვლისა, თვალში საცემია გადახვევები ენობრივი ნორმებიდან, სტილისტური გაუმართაობანი:

მაგ თვალთა ცქერას უხარია მწველი სახე მზის

(„ეალერიან გაფრინდაშვილს“)

სანამ იმედი დამპირდება, რომ განახე კიდევ

(„სონეტი ელის“)

ეს გონიერი აქტია (როგორც ტ.ტაბიძის მაგალითზე ვამბობდით). ქართულ სიმბოლიზმს საწყის ეტაპზე ზოგი რამ საერთო ჰქონდა ფუტურისმის ენობრივ „რეფორმასთან“. სიმბოლიზმისა და ფუტურისმის პოეტიკა აქ ნაწილობრივ ერთმანეთს ხვდება.

პ.იაშვილის ლექსიკა ისე გადატვირთული არ არის უცხო სახელებით, როგორც ეს ტ.ტაბიძეს სჩვეოდა. ტროპული მეტყველებიდან ყურადღებას იქცევს შედარება. ერთგან შედარების წევრად გემოვნებით არის ჩასმული ნიამორი „ცისფერყანწელთა“ ნაკრძალის ტიპიური წარმომადგენელი:

იყავი ნაზი, ისე როგორც ტყის ნიამორი.

(„სონეტი ელის“)

მეორე შედარება ელენე დარიანისეულია:

ჩემი ტურები ცივი არის, როგორც ის მთვარე,
ჩემს უანჯარაში სიკვდილივით რომ იხედება.

იქმნება საინტერესო ტრიადა:

ტურები-მთვარე, მთვარე-სიკვდილი, ტურები-სიკვდილი

„ცისფერყანწელთა“ შორის პ.იაშვილი ყველაზე უფრო გამოირჩევა მეტრული სიახლეებით.

ელენე დარიანის დლიურის სამი ლექსიდან, რომლებიც პოეტის თბზულებათა 1959 წლის გამოცემაში 1915 წლის თარიღით არის შესული, ორი ლექსი ახალ საზომს ქმნის:

1) „ძახილი“ (4/4/5 და 5/5; 5/4/5 და 5):

მარგალიტები მოვიხიე ყელზე სამწყება,
მარგალიტები, იაგუნდები...
არ შემიძლია შენი სახის გადავინყება!
არ დაბრუნდები?

2) „გათავოა ნადიმი“ (33/33 და 33/32):

გათავდა ნაღიმი, სად არის მხლებელი!
ცხენები მზად არის? — თავადო, გელით.
ძვირფასი ყვაეილო, ვერ ხელუხლებელი,
თავადმა გადმომცა მთროლოვარე ხელით.

სხვა ლექსები უებლივ ბესირი საზომით არის შესრულებული, რაც განსათრებით კარგად მოიხრავ სონეტმა.

საგანგებო ზრუნვით ედება პოეტი რითმას, როგორც ეს თეტიკური ტკობის საგანია:

ანათებს დარბაზს ქალწულების ტანსაცმელები
ვერცხლის სურებში სჩქევს ღვინო და სხვა სახმელები

(„ქორნილი“)

სამსიტიყვიანი შედგენილი რითმის ჩარჩოში აახმინა პ.იაშვილმა მალარმეს სახელი:

ოცნებით ეცხოვრობ, ოცნებაში შენი ძმა ვარ მე.
გაგიფებულ ფიქრს ოქროს სიტყვით ხიბლავს მალარმე.

პ. იაშვილმა პირველად ახსენა ქართულ პოეზიაში მალარმეს სახელი და იმთავითვე საგანგებო ზრუნვით შემოსა იგი.

კლასირი რითმისაგან განრიდება ეტყობა ლექსს „ლანდი ს ვეში“, სადაც პოეტმა ხმოვანშეხაცვლოებული ბგერითი ერთეულები შეაუღლა: ლანდი-დაგვიანდა. ეს პ.იაშვილის პირველი კონსონანსია

— მომავალი კონსონანსების წინამორბედი: დანტი-ანდამატი, იაშვილი-საშველი.

ამრიგად, 1915 წელი ტ.ტაბიძისა და პ.იაშვილისათვის მეტად მნიშვნელოვანი თარიღია. ეს არის ზურგის შექცევა ძველი სტილისა და პრინციპებისათვის, მუხლის გამართვა ახალ შემოქმედებით გზაზე, დაჟინებული ძიება ახალი შინაარსის გამომხატველი ხერხებისა და საშუალებებისა.

1915 წელი დაახლოებით იგივეა ტ. ტაბიძისა და პ. იაშვილისათვის, რაც 1911-13 წლები იყო გ. ტაბიძის, ი.გრიშაშვილისა და ა. აბაშელისათვის, როცა პირველ დამოუდებელ შემოქმედებით გაქა ნებას, პირველ ამოძრავებს ჭეშმარიტი პოეტური სულისა, უსათუოდ მოაქვს რაღაც ახალი, თავისთავადი და მძლავრი. ამ ერთბაშად მოვარდნილმა ლანქერმა მოიტანა მაშინ გალაკტიონის „მე და ლამე“, გრიშაშვილის „ოცნების კოცნა“, აბაშელის „მზის ს პოეტურ ენერგიას მოჰყვა ახლა ტ.ტაბიძის „თეთრი სიზმარი“ და პ.იაშვილის „სონეტი ელის“.

1915 წელს ქუთაისში გამოდის გაზეთი „მეგობარი“, რომელ ფართოდ უღებს კარებს პოეზიის ახალგაზრდა კადრებს, მის ფურცლებზე იბეჭდებიან „ცისფერყანწელთა“ გაერთიანების მომავალი წევრები. აქ გამოაქვეყნა პ.იაშვილმა ბალმონტის თარგმანები, აქვეა მისი ცნობილი ლექსი ელენე დარიანის ფსევდონიმით: „ჩემი ოთახი ცისფერია, ვ. რდისფერია“ („ზამთარში“).

ამავე გაზეთში იწყებს თავისი ლექსების ბეჭდვას ვალერიან გაფრინდაშვილი.

შეიძლება ითქვას, რომ გაზ. „მეგობარი“ ერთგვარი წინასაფეხურია ფურ. „ცისფერი ყანებისა“.

1915 წელს ამ გაზეთის ფურცლებზე ვ.გაფრინდაშვილმა ორი ლექსი გამოაქვეყნა — „ქალწულს მტრედისფერში“ (№15) და „ზამთარი“ (№72).

„ქალწულს მტრედისფერში“ სონეტია და ზუსტად მიჰყვება მის კლასირ კომპოზიციას (დაცულია კატრენების და ტერცეტების თანამიმდევრობა და გართმვის წესი — abba abba cdc dee). ამასთანავე, ბესირი თოთხმეტმარცვლელი (5/4/5), რაც სწორედ იმ ხანებში მიუსადაგა სონეტს გრ.რობაქიძემ, ვ.გაფრინდაშვილის ლექსს ქართული სონეტისთვის ტიპიურ სახეს აძლევს.

„ქალწულს მტრედისფერში“ სატრფიალო ლექსია — ცივი, მოკრძალებული განცდით, რაც საერთოდ ვ.გაფრინდაშვილის სტილის-

თვისაა დამახასიათებელი. ეს სიცივე იმიტაც არის გაპირობებული, რომ, თანახმად მოდერნისტული პოეზიის პრინციპებისა, პოეტი ლექსს უძღვნის არა რეალურ ქალს, არამედ „ჩვენებას“, რომელიც ვარსკვლავებით დაცვარული ცის ფონზე მას შორიდან უახლოვდება. უკვე ამ ლექსიდან იწყება ვ.გაფრინდაშვილის ლტოლვა. მირაჟებისაკენ. სათაურს „ქალწულს მტრედისფერში“ და პოეტური სახეების სისტემას აშკარად დაჰკრავს ახალი პოეზიის სურნელი. ლექსი დატვირთულია ფერებით, სიმბოლური სახეებით, გადატანითი მნიშვნელობის გამოთქმებით. საგულისხმოა პირველივე სტრიქონის მეტაფორა — ალიტერაციით გაკეთილხმოვანებული: „ცა დაიცვარა ვარსკვლავებით“. მტრედისფრად მოციმციმე ქალწული კეკლუცი და იდუმალია, ვით ნიამორი, როგორც გედი. პოეტი ემონება მის ფეხის ხმას, მის წამნამებს, მის უცნობ სახელს.

ლექსის რთული სახეობრივი აზროვნება (გაუღიმე ჩემს ტანჯულ წამებს, დამათოვე სინაზის თოვლი, გაიშალე ჩემს ფიქრებში სპეტაკ ნარგიზად), გაუცხოებული ლექსიკა (ჯოკონდა), ლამაზი სიტყვის ძიება (ნიამორი) აშკარად მიუთითებს, რომ დაძლეულია ეპიგონთა მეტყველების შიამში და შაბლონი. კერძოდ, შედარება — „ხარ იდუმალი და კეკლუცი, ვით ნიამორი,“ ნიშანდობლივია „ცისფერყანწელთათვის“. მას იყენებს პაოლო იაშვილი ამავე, 1915 წელს დანერილ ლექსში „სონეტი ელლის“: „იყავი ნაზი, ისე როგორც ტყის ნიამორი“. სიტყვა „ნაზი“, რომელიც ვ.გაფრინდაშვილის ამ შედარებაში არ ჩანს, მომდევნო სტრიქონშია — „შენი სინაზის დამათოვე თოვლი ნარნარი“. თვით რითმაც: ნიამორი-შორი ახალგაზრდა პოეტებს ძმებივით გაუზიარებიათ. იქნებ ამ ახალი რითმის ცალი, სახე-სიმბოლო ნიამორი გახდა სტიმულის მიმცემი „ცისფერყანწელთა“ მომავალი ჟურნალის სახელწოდებისა („მეოცნებე ნიამორები“).

სიახლე საგრძნობია რითმის ეფფონიაშიც: სამარადისოდ- ნარგიზად. ეს მკვეთრი უზუსტობა ქარი-ჩქარის და შორი-ორის გარემოცვაში მოულოდნელობის ეფექტს ქმნის.

ამ გარეგნულ მშვენიერებათა მიუხედავად, ვ.გაფრინდაშვილის ეს ლექსი მაინც ვერ მალდება ჭეშმარიტი პოეზიის დონემდე. ამის მთავარი მიზეზია მეტისმეტი ერთგულება მოდერნიზმისადმი. ლექსის სიმძიმის ცენტრი გადატანილია ცალკეულ ლამაზ, მოულოდნელ, უცნაურ თქმებზე. მეტაფორა თვითმიზნადაა ქცეული, თვალში საცემია ხელოვნური, ქართული ენის ბუნებისათვის შეუფერებელი გამოთქმები.

გაზ. „მეგობარში“ დაბეჭდილი მეორე ლექსი ვ.გაფრინდაშვილისა („ზამთარი“), რომელიც ასევე სცილდება ეპიგონური პოეზიის ჩარჩო-

ებს და პოეტური მეტყველების სიახლით დანერის თარიღს ამართლებს, ხელოვნურობის იერით დალდასმული არ არის. ამის მაუწყებელია პირველივე მეტაფორა, რომელშიაც ზამთარი თეთრი გედის სახით არის წარმოდგენილი:

ჩვენ რომ გვეძინა, იგი მოფრინდა,
სასიხარულო იანერის გედი.

„როგორ ანელებს სითეთრე გრძნობას“, განაგრძობს შემდეგ ავტორი და ეს მოხდენილი ფრაზა პოეტის ჩაღრმავებული ხედვით არის განათებული.

ეპითეტი „ნაზი“, როგორც ნეტარების ატრიბუტი („ო, რა ნაზია ეს ნეტარება“), სიკვდილის გაანრება უმაღლეს ნეტარებად, რომელსაც ზამთრის სიჩუმეც ვერ შეედრება, იმდროინდელ ქართულ პოეზიაში გარკვეულ სიახლედ მოსჩანს (ამავე პერიოდისაა გალაკტიონის — „სიკვდილის გზა არრა არის ვარდისფერ გზის გარდა“), ორიგინალურია ზამთრის სითეთრიდან სიკვდილის ასოციაცია. საერთოდ, ლექსის მეორე სტროფი ნაცადი ხელოვანის ნაძერწს ჰგავს:

როგორ ანელებს სითეთრე გრძნობას.
ო, რა ნაზია ეს ნეტარება.
და ამ სიჩუმეს და ამ მშვიდობას
თვით სიკვდილიც ვერ შეედარება!

„დაისებში“ და პოეტის ლექსების ბოლოდროინდელ გამოცემაში (1964 წ.) ციტირებული სტროფის უკანასკნელი სტრიქონი ასეა შეცვლილი: „თვით სიკვდილიც ვერ შეედრება“. ფრაზა უკეთ გაიმართა. ვერ შეედრება განუყოფელი სინტაქსური ერთეულია და ერთ რიტმულ ძონაკვეთს ქმნის. პირველ ვარიანტში კი სინტაგმა ცეზურით იყოფა: „თვით სიკვდილიც ვერ შეედარება.“ მაგრამ შეცვლილ რედაქციაში რითმა ზიანდება. იყო: ეს ნეტარება-შეედარება. ათმარცვ კლში (5/5) ხუთმარცვლიანი რიტმული ერთეულები მთლიანად იკარგება. კებოდა. ახალი ვარიანტით კი ეს მთლიანი შეთანხმება დაირღვა, რითმის ეფფონია ორ მარცვალზე ჩამოვიდა: ეს ნეტარება- ვერ შეედრება. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ვ. გაფრინდაშვილი „რიტმის მადევიარი“ პოეტი იყო, რასაც იგი თეორიულადაც ადასტურებდა, უნდა ღივარაუდოთ, რომ ეს გასწორება ავტორისეული არ არის, ანდა მისივე სტილზე ძალდატანების შედეგია.

ლექსის პირველ სტროფში ყურადღებას იქცევს მეტაფორაში გადასული ორმაგი შედარება:

და ჩემი სული ფითრდება ისე,
როგორც სუბული — ბინდის ყვავილი.

სუმბული — ბინდის ყვაილი, სუმბული — პოეტის სული, სუმბულივით გაფითრებული სული — ბინდის ყვაილი. და ყველფერი ეს ზამთრის სითეთრესთან არის დაკავშირებული. ლექსი კომპოზიციურად კარგად არის შეკრული. ლირიკული განწყობაც გამოკვეთილია, თუმცა ცალკეული ჩავარდნილი სტრიქონები, მარტივი და გაუბრალოებული გამოთქმები, უხერხული ეპითეტები გარკვეულად აზიანებს ნაწარმოებს. საერთო ღირსების მიუხედავად, ორივე ლექსი მაინც გაუნაფავი კალმის ნაყოფია. პოეტი ეხლა იწყებს შემოქმედებით ცხოვრებას. მაგრამ ამ ლექსის ანალიზიდან ისიც ნათელია, რომ ვ.გაფრინდაშვილი შემოქმედების ან დასაწყის ეტაპზევე ნაზიარებია სიმბოლიზმს და ჩვენს სინამდვილეში მისი პრინციპების დამკვიდრებას ცდილობს.

როგორც ვხედავთ, 1915 წელი სანყისი ეტაპია ტ.ტაბიძის, პ.იაშვილის და მით უფრო ვ.გაფრინდაშვილის ქეშმარიტი პოეტური ხილვებისა, მათი ახლებური მსოფლგაგების მხატვრული გაფორმებისა, ჯერ კიდევ მაჭრობის და დუღილის ხანაა და პოეტურ ნიმუშებს არა აქვს დაშდგარი ღვინის ძალა და არომატი. ამასთან, განახლების ამ პირველ სტადიაზე ისინი ზედმეტი ერთგულებით ემსახურებიან სიმბოლიზმს, დემოკრატიულ პოეზიას: მოდერნიზმის მიბაძვით უპირისპირდებიან, ეპიგონიზმის ერთ ტალღას მეორე ცვლის. სიმბოლიზმის ჩარჩოში ჩაკეტვამ ხელი შეუშალა „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებითი შესაძლებლობების ფართოდ გამოვლენას. მათი დიდი ღვანლი და დამსახურება ქართული პოეზიის ისტორიაში შედარებით გვიან გამოჩნდა, 20-იან წლებში, როცა თავი დააღნიეს ვინრო სკოლურ ჩარჩოებს და მოდერნიზმის მიღწევები ქართულ სულსა და ხასიათს შეუფარდეს, ქართულ ნიადაგზე დაამყნეს და დაამკვიდრეს.

* * *

ათიან წლებში მოღვანე შემოქმედებითი ძალებიდან განსაკუთრებით კოლორიტული და საინტერესო გრიგოლ რობაქიძის ფიგურა იყო.

ლექსში „სხვები ჩხავიან“, რომელიც გალაკტიონმა თავისი თანამედროვე პოეტების მისამართით დაწერა, იგი გრ.რობაქიძეს გამოპყოფს ამ სხვებისაგან. ლექსის ავტოგრაფმა შემოგვინახა გრ.რობაქიძის სახელი:

სხვები ჩხავიან, როგორც ყვაეები,
ვერ გრძნობენ რაა კარგი, ფაქიზი...
არის განსხეაება,
გალაკტიონ ტაბიძე და გრ.რობაქიძე

(ლექსის ბოლო ვარიანტიშია: „ორი ღიმილი ორთავ ბაგეზე“).

იმ დროს, როცა ეს ლექსი-ეპიგრამა დაინერა (ათიანი ნლების ბოლო), გრ.რობაქიძე ჩვენი ლიტერატურული ცხოვრების ერთი ცენტრალური წარმომადგენელი იყო და გალაკტიონის მიერ მის, გამოცალკეება სრულიად კანონზომიერია.

ჩვენ აქ არ ვაპირებთ გრ.რობაქიძის შემოქმედების დახასიათებას. გრ.რობაქიძე ამჟამად გვინტერესებს მხოლოდ საკვლევ პრობლემასთან დაკავშირებით. მოკლე, წინასწარი ინფორმაციის სახით გვინდა დავსვათ საკითხი ქართული ლექსის განახლებაში გრ.რობაქიძის როლის შესახებ.

ჩვენი იმდროინდელი ლიტერატურული საზოგადოების აღიარებით, სიმბოლიზმის შემოტანა საქართველოში გრ.რობაქიძის სახელთან არის დაკავშირებული. მას „ცისფერყანწელები“ თავიანთ მამამთავრად თვლიან. ტ.ტაბიძის სტატიაში „ცისფერი ყანწებით“, რომელიც „ცისფერყანწელთა“ საპროგრამო სიტყვა იყო, გრ.რობაქიძე ამ მხრივ ნოვატორად არის მიჩნეული. „გრ. რობაქიძეზე არ გამართლდა საერთო დებულება,— ნერდა ტ.ტაბიძე,— რომ ყოველ ნოვატორს წინ ელობება გაუგებრობის გალაფანი“. გრ.რობაქიძის პრიორიტეტი ამ საქმეში საეჭვოდ არავის გაუხდია.

გრ. რობაქიძის პირველივე ლექსები, ტ.ტაბიძის თქმით, სიმბოლისტური ლექსებია. ვნებით მთვრალი მენადა ახალი სიტყვა იყო ქართულ მწერლობაშიო. „ანტიკური სულის გაგებით და ლექსის ინსტრუმენტირებით“ ამ ლექსში („კოცონი“) გრ.რობაქიძე ვიარესლავ ივანოვს უახლოვდებაო.

გრ. რობაქიძემ დაამკვიდრა და დააკანონა ჩვენში „ცისფერყანწელების“ საყვარელი ფორმა ლექსისა — სონეტი. მართალია, სონეტის კომპოზიციის შემომტანი საქართველოში კ.მაცაშვილია, ამასთან ერთად, გრ.რობაქიძემდე სხვებიც წერდნენ სონეტებს, მაგრამ პირველმა გრ. რობაქიძემ მიუსადაგა სონეტს მისი შესატყვისი მეტრი — ბესიკური თოთხმეტმარცვლელი (5 4 5), რაც შემდეგ ქართული სონეტის ისეთივე კომპოზიციური საყრდენი გახდა, როგორც სტროფიკა (კატრენებისა და ტერცეტების წყობა) და რითმა (გარითმვის გარკვეული წესი). გრ.რობაქიძემ შეატყო, რომ ქარ. აული ლექსის სილაბურ ხერხემალს ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში თავისი მყარი მეტრულ-მარცვლობრივი სახე სჭირდება.

გრ.რობაქიძის სონეტები ერთი საინტერესო ფურცელია ქართული სონეტის ისტორიაში. ამ გარეგნული შტრიხით იგი უკვე ახალი ხელოვნების პოზიციაზე დგას. შინაგანად კი თავისი მონუმენტურობით, თემის გააზრებით, სტილითა და ხელოვნებით გრ.რობაქიძის

პოეზია იმდროინდელი ქართული მწერლობის ფონზე უთუოდ სიახლეს წარმოადგენს.

ზემოსხენებულ ლექსებში გალაკტიონმა შედარებითი დახასიათების გზით ხაზი გაუსვა გრ.რობაქიძის პოეზიის რამდენიმე ნიშანდობლივ თვისებას. ლექსში კვითხულობთ: „პირველში (გალაკტიონში, აკ.ხ.) ფანტასტი მეტია, მეორეში — ნაკლები. პირველი პოეტია (ავტოგრაფში ყოფილა: „პირველი ლირიკა და კლარნეტია“), მეორე — სპექტაკლები. ეზმანება რა დიონისე (ავტოგრაფში ყოფ-ლა: „გრიგოლს ეზმანება ისევ“), სხვაა მოჩვენება გალაკტიონისა. მას ვით არ სმენია (ავტოგრაფში ყოფილა: „ორთავეს სმენია“) დიდება მარადი (ავტოგრაფში ყოფილა: „დიდება წარსული“) და ქართლის გენია“.

ამასთან, გრ.რობაქიძის დახასიათებისა ავტოგრაფში ერთგან გამოყენებულია სიტყვა ტვინი.

ამრიგად, ლექსში „სხვები ჩხავიან“ გალაკტიონი გრ.რობაქიძეს ახასიათებს, როგორც განსხვავებული შემოქმედებითი პრინციპების მქონე მწერალსა და მოაზროვნეს, რომლის შემოქმედება უფრო ინტელექტუალური და თეატრალურია, ვიდრე გრძნობად-ემოციური და ლირიკულ-მელოდიური.

თუ რა ახალი და ორიგინალური ძოიტიანა გრ.რობაქიძემ ქართულ პოეზიაში, რა კონკრეტული სახე ჰქონდა ამ სიახლეს, სცილდება ჩვენი წიგნის ქრონოლოგიურ ჩარჩოს და, ამდენად, ჩვენი მსჯელობის ფარგლებს.

ახალი სალექსო რეფორმის მომზადებისა და გატარების საქმეში დიდად ფასეული იყო მისი კრიტიკულ-პუბლიცისტური წერილები, მისი ზეპირი სიტყვა, რითაც იგი, როგორც ბრწყინვალე ორატორი, ხიბლავდა მსმენელს. გრ.რობაქიძის ლექციები ქართული მწერლობის და, კერძოდ, ახალი ხელოვნების პრობლემებზე, საგანგებო შისწავლის ღირსია. ორატორის აუდიტორია დიდი იყო, უფრო მრავალრიცხოვანი, ვიდრე ზოგიერთი ნაბეჭდი სტატიისა თუ წიგნის ავტორისა და მის თითოეულ სიტყვას ზემოქმედების მაგიური ძალა ჰქონდა.

იმ ორიოდ კრიტიკულ-პუბლიცისტური წერილით, რომლებიც ქართული ლექსის რეფორმაციის პერიოდში გამოაქვეყნა, გრ.რობაქიძე ახალი ხელოვნების მქადაგებლად გვევლინება. ადრე ჩვენ მოვიხსენიეთ „ბარათები“, რომელიც 1913 წელს „ოქროს ვერძში“ დაიბეჭდა, ციტატაც მოვიტანეთ მისგან. ეს წერილი დანწრილებით განხილვას საჭიროებს. თუმცა წერილი პატარაა, მასში მრავალი საინტერესო საკითხია დასმული. „ბარათები“ მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესის ანალიზის შედეგს წარმოადგენს და გამიზნულია ამ პროცესის მონაწილეთათვის. ამიტომ ავტორი საჭიროდ მიიჩნევს ზოგიერთი

აქსიომატური ქემპარიტივის. ხაზგასმას, თუმცა საყოველთაოდ ცნობილი დებულებები გრ.რობაქიძის მოხდენილი სიტყვის ნყალობით ახლდებიან და მშვენიერდებიან. „სიტყვა“ არ არის უბრალო რამ,— ვკითხულობთ სტატიანში,— მხოლოდ მექანიკური იარაღი, არა: სიტყვა ფსიქიური ძალაა, შემოქმედი ენერგია, იგი ფიქრის სხეულია. კიდევ უფრო დიდი ენერგიაა ლექსი: ლექსს თავის საკუთარი სიცოცხლე აქვს და მისთვის უნდა იყოს იგი სრული ინდივიდუალობა, უნაკლო სხეული“. ჩვენი უახლესი ხელოვნება,— განაგრძობს გრ.რობაქიძე,— ამ მხრივ მოიკოჭლებს. „ლექსისთვის საჭიროა მთელი კულტურა ლექსისა, ჩვენში უმეტეს ნილ ვარჯიშობა... საცა ერთი მადლიანი ხაზმოსმაა საკმაო, იქ ზოგი მოლექსე უთვალავ სახეს ხმარობს: მთლიანი მგოსნური ხატის მაგიერ ჩვენ ხშირად მის ნამცვრევებს ვხვდებით ხოლმე. შედარების პოეზიამ თავისი დრო თითქმის უკვე მოსჭამა, ჩვენში კი შედარება აბსურდამდე მიჰყავთ. ხელოვნება არის იქ, როცა სტილი არსებობს, ჩვენს მწერლობაში სტილის ნააახს თუ შეხვდებით“.

მიზეზი ყოველივე ამისა მრავალია. გრ.რობაქიძე ორ გარემოებას ნამოსწევს: 1) „ხელოვანი მოგვია ნამდვილი... ვის სულში ცეცხლი არ იწვის ღვთიური, იგი ხელოსანია მხოლოდ... და მოსძებნეთ ჩვენში მგოსნის სული, რომელიც ღვთიური ცეცხლის ალით იწვოდეს“. 2) „მგოსნის სულში ერი ცოცხალ არსად უნდა ფეთქდეს: უამისოდ შეუძლებელია მზიურ-ხალისიანი შემოქმედება. მართალია, ჩვენს განცდაში საქართველო, როგორც მთელი, არ არსებობს, მაგრამ ჩვენს ოცნებაში ხომ არსებობს მისი სრული სახე?! და ტანჯვაა საჭირო, ღრმა ტანჯვა, რომ ოცნების ჩონჩხმა ჩვენს წარმოდგენაში ხელშესახები სხეული შეისხას. და განა ბევრი იტანჯვის ჩვენში?!“

ამრიგად, ხელოვნების მაქსიმალისტური პოზიციებიდან გრ.რობაქიძე წუნს დებს თავის თანამედროვე პოეზიას (იგულისხმება ახალგაზრდა პოეტთა შემოქმედება). თუმცა უკვე ამ დროს, 1913 წელს გრ.რობაქიძემ დიდი მოაზროვნის თვალთ გაჩქვრიტა „ჩვენი უახლესი ხელოვნების“ ზოგიერთი თვისება. მსჯელობას თანამედროვე პოეზიის რაობაზე, რომლის ციტირებაც ზემოთ მოვახდინეთ, წინ უძღვის ავტორის ოპტიმისტური დასკვნა:

„საქართველოს რენესანსი უკვე დაიწყო, წარმოვთქვი ერთხელ, და ამ სიტყვის სიმართლეს დღითი დღე უფრო ვგრძნობ. მაგრამ რენესანსი იგი ჯერ კიდევ ქაოსისა და ფორმის ბრძოლაში აშკარადდება და კიდევ დიდი დროა საჭირო, რომ ფორმამ სავსებით სძლიოს ქაოსსა. ეს ფიქრი მებადება, როცა შევსცქერ ჩვენში უახლესი ხელოვნების ზრდას“.

გრ.რობაქიძე ამ ერთი აბზაცით კმაყოფილდება. არ აფართოებს ნათქვამს, არ გვეუბნება, თუ კონკრეტულად რას გულისხმობს რენესანსში, ქაოსისა და ფორმის ბრძოლაში. მაგრამ ეჭვს გარეშეა, ამ დასკვნამდე იგი მიიყვანა გ.ტაბიძის, ი.გრიშაშვილის, ს.შანშიაშვილის, ა.აბაშელის და სხვათა მაღალმხატვრულმა ნაწარმოებებმა, რიპლებიც იმ დროს გამოქვეყნებული იყო. „ბარათების“ ავტორმა ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიშნები შეამჩნია ზემოხსენებულ პოეტთა შემოქმედებაში.

ცოტა გვიან, 1915 წელს გაზეთ „თემის“ 2 თებერვლის ნომერში გრ.რობაქიძე ბეჭდავს სტატიას „აკაკის ქნარი“, რომელშიაც ხელოვნების მისეულ გაგებას კიდევ უფრო აკონკრეტებს: „პოეზიის პირველი საფეხურია ალეგორია და მეტაფორა, მეორე — ს. აოლო, საცა ალეგორია და მეტაფორა გადადიან. მესამე (უმაღლესი) — მითი, რომელშიაც სიმბოლო გაიხსნების დინამიურად“.

მხატვრული განსახიერების ამ სისტემაში არ გვხვდება შედარება, რომლის თაობაზე გრ.რობაქიძე ადრე წერდა: „შედარების პოეზიამ თავისი დრო თითქმის უკვე მოსჭამა“. პოეზიის უმაღლეს საფეხურად აქ მიჩნეულია მითი, საფუძველი ანტიკური ხელოვნებისა.

ამავე სტატიაში, აკაკის პოეზიაზე საუბრის დროს, გრ.რობაქიძე ხალხურობის პრობლემასაც ეხება. ენის ხალხურობა მას არ ეამის ჩვეულებრივი, უბრალო, პრიმიტიული გაგებით. სტატიაში ვკითხულობთ: „რომელიმე პიერატიული (საიდუმლო, მხოლოდ შენირულთათვის გასაგები) ზაზმოსმა ენის სტრიქონისა უფრო გულისხმიერია, და, მაშასადამე, უფრო ხალხური, ვიდრე ყოველდღიური სიტყვა იმავ ხალხისა“.

გრ.რობაქიძის ეს შეხედულებანი ყველა ნიშნის მიხედვით წარმოადგენს მონოდებას ახალი ხელოვნებისაკენ. ახლებურია, კერძოდ, ხალხურობის გაგება, სიმბოლოსა და მითისაკენ სწრაფვა. ხელოვნება არ არის სინამდვილის უბრალო შელამაზება. ხელოვნების ენა არ არის ჩვეულებრივი მეტყველების გამხატვრულება. იგი პრინციპულად ახალი მეტყველებაა, ისე როგორც ხელოვნება თავად ახალი სინამდვილეა. სხვა არის ხალხურობა ჩვეულებრივი მეტყველებისა და სხვა არის ხალხურობა პოეტური ენისა. ეს იყო პრინციპულად ახალი თვალსაზრისი, რომლითაც 10-იანი წლების თაობა აკაკის სკოლას დაუპირისპირდა.

თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ გრ.რობაქიძე დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა ახალგაზრდა შემოქმედთა შორის, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მისი თეორიული შეხედულებები იმ დროს გზისგამკვლევ როლს ასრულებდნენ. ლიტერატურის თეორეტიკოსთა

და კრიტიკოსთაგან გრ.რობაქიძე ერთ-ერთი პირველი იყო, ვისაც იმ დროს ჩვენი ლიტერატურული აზროვნება ახალ რელსებზე გადაჰყავდა.

თეორიული ბაზის მომზადება ახალი ხელოვნებისათვის იმ დროს სასიცოცხლო მნიშვნელობისა იყო, რადგან შემოქმედებითი ძალებიდან მხოლოდ ერთეულები იყვნენ გარკვეულნი მიზნებსა და პრინციპებში. ლიტერატურული მასა ინსტიქტით მოქმედებდა, ხშირად ქვეცნობიერად იქმნებოდა ნაწარმოებები, რომლებსაც ახალი ხელოვნების მარკა ჰქონდა დაკრული. გაუცნობიერებელი გზით კი სალექსო რეფორმა ვერ გატარდებოდა.

გრ.რობაქიძემ დიდი როლი შეასრულა რეფორმის თეორიული პრინციპების შემუშავებაში, მის დაწერგვასა და დამკვიდრებაში. ქართული ლექსის მობრუნება ათიან წლებში, მისი მკვეთრი ფერისცვალება გრ.რობაქიძის სახელთანაც არის დაკავშირებული.

* * *

მკითხველმა დიდი ინტერესით და კმაყოფილებით მიიღო გალაკტიონის პირველი წიგნი. პრესაში გამოქვეყნდა გულთბილი გამოხმაურებანი (ი.არბიმათიელი (ი.იმედაშვილი), „გ.ტაბიძე-მისი ლექსების გამოცემის გამო“, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1915, №2), გამოქვეყნდა კრიტიკულ-თეორიული წერილები ტ.ტაბიძისა 1915 წელს, ა.აბაშელისა 1916 წელს და სხვ. ამ წიგნის გამოცემამდე, ოფიციალური მონაცემების მიხედვით, გ. ტაბიძე ლიტერატურული საზოგადოების მიერ სათანადოდ შეფასებული არ ყოფილა (იხ. ი.გრიშაშვილი „ჩემო მოგონება გალაკტიონზე“, ი.გრიშაშვილი, თბულებათა კრებული, ტ. V, 1965, გვ.318). სალიტერატურო კრიტიკამ თავის დროზე ვერ შეამჩნია „მე და ლამეს“ ავტორი. დამახასიათებელია ჟურ. „ოქროს ვერძის“ 1913 წლის მე-ნ ნომერში გამოქვეყნებული მიმოხილვა, რომელიც შეეხება ა.აბაშელის ახალგამოცემულ წიგნს „მზის სიცილი“. უცნობი რეცენზენტი (მიმოხილვა ხელმოუწერელია) ახასიათებს ს.შანშიაშვილს, ი.გრიშაშვილს, ნ.ჩხიკვაძეს, გ.ქუჩიშვილს. მოკლედ მიუთითებს მათს თავისებურებებზე და შემდეგ წერს: „მათ შორის არის კიდევ ერთი, რომელსაც ბევრი მათ არ გაუტოლებს. მაგრამ ჩემთვის პირადად მისი ლექსი, სისხლის წვეთებით დაწერილი, უსაყვარლესია, ეს არის გ.ტაბიძე“.

აქ გადმოცემულია იმდროინდელი ლიტერატურული საზოგადოების აზრი.

გ.ტაბიძის პოეზიის ამგვარ შეუფასებლობას ერთგვარი ობიექტური საფუძველი ჰქონდა. როგორც აღნიშნული გვაქვს, პოეტის

ადრინდელი ლექსები გარეგნული ეფექტებით არ იქცევენ ყურადღებას. სამწერლო ასპარეზზე გალაკტიონი არ გამოსულა ფორმალურ-ვერსიფიკაციული ნოვატორობის პრეტენზიით. იგი არსებითად ჩვეულებრივი (ტრადიციული) ფორმით გვაცნობს თავის სულიერ სამყაროს. რომელზეც მკითხველს სრული ნარმოდგენა ვერ შეეძლება პრეს. შ. განწყობის ლექსებით. ხოლო რომელიც გალაკტიონის საინტერესო ბაროკოვნება, მისი მაღალი ოცნება და ძლიერი ვსება ერთ ნიგბში მოექცა. ერთი მთლიანი სახით დაინახა მკითხველმა, იგი აღფრთოვანებით მიესალმა პოეტს.

ტ.ტაბიძე გალაკტიონს უძღვნის სპეციალურ სტატიას სათაურით „მარტოობის ორობის აბაღირი“. რომელშიც თეორიული სიღრმისა და დასაბუთებულობის ხარისხით უკეთესად შეესაბამება პოსტის პრესის ნიგბს.

„გ. ტაბიძის პირველი ნიგბის გათხეხვა ქართულ პოეზიაში ივერის მაჩვენებელია“, მიუთითებს სტატიის ავტორი. „გალაკტიონმა მორცხვად შემოდგა ფეხი ჩვენს მწერლობაში“. ერთი შეხედვით, იგი უბრალო და ჩვეულებრივია, მაგრამ „მას აქვს რაღაც ჯადო, რომლითაც სულ უბრალო ფერადები ნარმტაცად ბრწყინავენ, უბრალო სიტყვები რიტმულად ჟღერენ“. ტ.ტაბიძე ასკვნის: „არ არის საჭირო ლოცვა იმაზე, რომ პოეტის ნიჭი აყვავდეს, როგორც არ არის საჭირო მზის ამოსვლაზე ლოცვა“.

ა.აბაშელი მომავლის ნათელ პერსპექტივებს ხედავს ახალგაზრდა მგოსნის ნაწერებში: „მრავალ არიან ნვეულ, ხოლო მცირედი რჩეულ“...და ამ რჩეულთა შორის პირველი ადგილი უნდა დაიჭიროს ჩვენმა ახალგაზრდა მგოსანმა გ. ტაბიძემ“.

სწორად შეუნიშნავს ა.აბაშელს: „საზოგადოდ გ.ტაბიძის ლექსთა ნყოფა სადაა და უბრალო, რაც უფრო მეტის სინათლით ჰმოსავს გულწრფელ გრძნობათა სათუთ სიმებს“.

ა.აბაშელი ზოგადი შეფასებით არ კმაყოფილდება: ლექსში „სასაფლაოზე“, წერს იგი, — შესანიშნავია არა გარეგანი ფორმა ლექსისა, არა მისი ხილული სახე, არამედ ის ციური შუქი, რომელიც ამოჰყვავს გრძნობათა აფერადებულ ჯალღას და ააკაშკაშა სიბრწყინა ლექსისა“.

თავისი პირველი ნიგბი, უნინარეზ ყოვლისა, თვით გალაკტიონსა შეაფასა. ჭყვიშის არქივში აღმოჩნდა ფურცელი, რომელზედაც პოეტის ხელით მინერილია 1914 წლის გაზეთებიდან ამოკრეფილი ცნობები მისი პირველი ნიგბის გამოქვეყნების თაობაზე. ავტოგრაფის მეორე გვერდზე მოთავსებულია ლექსი „მშვენიერებით ვიპოვე“ (ორ ვარიანტი).

ამ ნიგნო, გეგუბნებუ პოეტი, უცხო ნალკოტი ვიპოვე, სადაც მშვენიერებას უმღერდა რუსთველის ქნარი და ნმინდა ხელოვნების ცრემლად იყო დამდნარი ბესიკი, სადაც ველური ჰანგით დაქროდა ბარათაშვილი და აკაკის ხმებს ისმენდა გარინდებული მთა-ბარი.

ამ ხმებს მასმენდნენ „ჩემი სამშობლოს ვერხვები“. განსაგრძობს პოეტი. ეს ხმები მდეკდნენ მედას, იღუმალ და მეც „ფართხილად და შიშით“ შევეუერთე მათ „ჩემი ხმა გამოუცდელი“. ლექსის ბოლო სტრიქონია „მაგრამ ჯერ კიდევ ბევრი მაქვს, კიდევ ბევრი მაქვს უთქმელი“.

შეფასება, როგორც ვხედავთ, მოკრძალებულია. არ გასულა დიდი ხანი და ღუმილი ერთბაშად დაარღვია პოეტის შეძახილმა: „მე მიღალატეს ძველ მა რიბაქმა“. „ლექსს- „სიბერე“, რამელაუც ამ სტრიქონით ინყება, 1914 წლის თარიღი უზის. ძველმა რითმებმა უღალატეს პოეტს თუ, პირიქით, პოეტმა თქვა უარი ძველ რითმებზე, ეს ნიშნავდა საერთოდ ძველი პოეტიკისადმი დამოკიდებულების შეცვლას (ამ „ძველში“ უნდა ვიგულისხმოთ კლასიკური პოეზიაც და თვით პოეტის ადრინდელი შემოქმედებაც, რომელიც კლასიკურის ფესვებზე იყო ამოზრდილი). აშკარაა, გარდატეხა ინყება!

ვიდრე ამ პერიოდის ლექსების განხილვას შევედგებოდეთ, საჭიროა მათი დათარიღების საკითხს ჩაუუკვირდეთ. გალაკტიონის რომელი ნაწარმოებები თავსდება 1915 წლის ჩარჩოში.

როგორც ცნობილია, პოეტის სიცოცხლეში გამოქვეყნებულ ნაწარმოებებს ხშირად ზუსტი თარიღები არ უზის. პოეტის თხზულებათა თორმეტტომეულში, რომლის ექვსი ტომი უკვე დატეტილია, ბევრი თარიღი გასწორდა. კერძოდ, ეფემერების ციკლმა 1921 წლის შემდეგ გადმოინაცვლა. ლექსები: „მე და ღამე“, „უხილავი“, „სიჩუმეა“ და სხვ. რომლებიც 1937 წლის გამოცემაში 1915-1916 წლებით იყო დათარიღებული, მათი გამოქვეყნების დროის მიხედვით, წინ გადავიდა და ა.შ. მაგრამ თორმეტტომეულშიაც ბევრი ლექსის თარიღი კვლავ ეჭვს ინვევს.

1915 წლის დათარიღებული ლექსების ერთი ნაწილი გალაკტიონს ამავე წლის აპრილ-განსიტებში აქვს გამოქვეყნებული და მათი მიკუთვნება აღნიშნული თარიღისათვის ეჭვს არ ინვევს. ეს ლექსებია: „რა სედეიან ნანას ამბობს ქარი“, „მიყვარდა ჰანგი“, „ვაგნერი“, „შენ ზღვის პირად“, „ატმის ყვავილები“, „პრიმიტივი“, „აკაკის ლანდი“, „მერი“. ამასთან, ლექსები: „ალეები თოვლში“, „მთანმინდის მთვარე“ და „ლურჯა ცხენები“ 1916 წლის დასაწყისშია გამოქვეყნებული და თავისუფლად შეიძლება მიჩნეულ იქნას 1915 წელს დაწერილად.

ლექსების ერთი ნყება პირველად 1919 წლის კრებულში მოხვდა: „სიბერე“, „შერიგება“, „მარმარილო“, „სალამო“, „ი.ა.“, „ედგარი მესამედ“, „სალამოვ, ვიცი ბაღში შეხვალ ეკლესიიდან“, „სანთელი“, „მამული“, „მე მოვალ“, „დრო“, „სროლის ხმა მთაში“, „ფოთლების ლანდი“, „ფარულ ტკივილებით“.

1927 წლის კრებულში დაიბეჭდა ლექსები: „რომელი საათია“, „ზღაპრებიდან“, „წერილი სოფლიდან“, „ვიგონებ რა იმ მიქელ-ანჯელოს“, „გეძებდი ყველგან“, „ედარებოდა შეშლილს“, „პირველი ვარდი“, „ბავშვობის დღეები“, „ელვარე და ლომფერი“. აი, სია იმ მთავარი და მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებისა, რომლებიც 1915 და, იშვიათად, 1914 წლის თარიღით არის შესული პოეტის თხზულებათა აკადემიურ გამოცემაში.

აღნიშნული ლექსები, რომლებიც 1919 და 1927 წლების კრებულებშია მოთავსებული, პოეტის სიცოცხლეშივეა დათარიღებული. სტილის ან სხვა მონაცემების მიხედვით თარიღის სისწორეში ეჭვის შეტანა შეუძლებელია. სადაოდ მიგვაჩნია მხოლოდ „რომელი საათია“ დაწერის თარიღი — 1914 წ. 1927 წლის კრებულში ლექსი უთარიოდ გამოქვეყნდა, მხოლოდ 1937 წელს დაესვა მას თარიღი. თავისი განწყობილებით, პოეტიკით ეს ლექსი დიდად განსხვავებულია პოეტის 1914 წლის ლექსებისაგან. თვალსაჩინოა სიმბოლიზმისკენ გადახრა, საგრძნობია, კერძოდ, ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ გამოძახილი, ინტონაცია ნერვიულია და დაძაბული, რითმა და რიტმი ლექსისა მკვეთრად დალდასმულია ახალი პოეტიკით, ლექსი ამკარად ვერ თავსდება ამ თარიღის ჩარჩოში. ამიტომაც იგი ჩვენი განხილვის საგანი ვერ გახდება. 1919 და 1927 წლების კრებულებში შესულ სხვა ლექსებს ასეთი ეჭვის თვალთ ვერ შევხებდავთ, თუმცა საკითხის ყოველმხრივ შესწავლამდე გადაჭრით რაიმეს თქმა ძნელია.

ამრიგად, „სიბერე“ 1914-1915 წლების ჩარჩოებში მოქცეული ერთ-ერთი პირველი ლექსია, რომლითაც პოეტის სტილში გარდატეხა იწყება. აქედან მოკიდებული გალაკტიონის ლექსს ამკარად ეტყობა ძველი განწყობილების, თემატიკის, ძველი პოეტიკის „ღალატი“. თუმცა, ამასთან ერთად, საგრძნობია განვითარება და ამალლება პირველი წიგნიდან მომდინარე ტენდენციებისა, სახეებისა, ინტონაციისა, რაც იმთავითვე სიახლის ნიშნით იყო დალდასმული.

ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ 1915 წლის პირველსავე ნომერში დაბეჭდილია ლექსი „რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი“, რომელიც ყურადღებას იქცევს სტილის უაღრესი დახვეწილობით, დიადი უბრალოებით. ამ მხრივ იგი „მე და ლამის“ განვითარება, მისი შემდგომი ეტაპია:

რა სედიან ზღაპარს ამბობს ქარი,
ამეშალა ჩვეულ ფიქრთა ჯარი.
დაიძინეთ, სურვილებო, კმარა!
კმარა ცრემლი, რაც რომ დაიღვარა.
დაიძინე შენც, იმედო ჩემო,
ჩემო რწმენაე, ზეცაე და ედემო!
მოგონებაე, შენ რამ აგაჩქარა?
დაიძინე, დაიძინე, კმარა!
შავი ღამე ძილს ქსოვს აბრეშუმად
და შრიალოთ მოდის... ჩუმად, ჩუმად.

შემდეგ პოეტმა ლექსს უკანასკნელი ოთხი ტაეპი მოაცილა, შეელია ჩინებულ მეტაფორას — „შავი ღამე ძილს ქსოვს აბრეშუმად“, სიტყვა ზღაპარი ნანად შესცვალა და ამ სახით შეიტანა 1927 წლის კრებულში.

„თეატრი და ცხოვრების“ მეორე ნომერში, სადაც მოთავსებულია ჟურნალის რედაქტორის ი. იმედაშვილის გულთბილი გამოხმაურება პოეტის ლექსების ნიგნზე, დაბეჭდილია გალაკტიონის „Art poetique“. ლექსი წარმოადგენს მხურვალე მონოდებას მუსიკისადმი. მასში მუსიკა წარმოდგენილია, როგორც ხსნა ამქვეყნიური ცდუნებისაგან, პროზაული ყოველდღიურობისაგან. ლექსის სათაური აღებულია პოლ ვერლენის ცნობილი მანიფესტიდან „პოეტური ხელოვნება“ და წარმოადგენს მის გამოხმაურებას, გამოდახილს. ლექსს ლეიტმოტივად გასდევს ცნობილი სიმბოლისტური ლოზუნგი: „მუსიკა, მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“, რომელიც ვერლენის სწორედ ზემოთ დასახელებულ ლექსშია წამოყენებული. აშკარაა, გ. ტაბიძეს თავისი ლექსი ახალი თაობის მანიფესტად აქვს გააზრებული. იგი მოუწოდებს თანამოკალმეებს:

მუსიკა გვიხსნის პოი, მგოსნებო,
მართალი არის იგი თქმულება,
რომ უფრო დიდი და საოცნებო,
უფრო მაღალი დანიშნულება
არ არის, როგორც განწმენდის ხმაში,
ვით ცეცხლის ალში დააცხრო ენება,
რასაც არ პქვია რითმით თამაში
და განცდათ ტანჯვა-მშვენიერება.

ავტორი აყალიბებს საკუთარ პოეტურ კრედოს, თავის ერთგულეებას მუსიკისა და სილამაზისადმი.

გ. ტაბიძის „Art poetique“-ს ადგილი და მნიშვნელობა ქართულ პოეზიაში თავის დროზევე იქნა შენიშნული და შეფასებული.

ა. აბაშელის წერილში „პოეტიკა“, რომელიც სატურნის ფსევდონიმით გამოქვეყნდა ჟურ. „ახალი ცისკრის“ პირველ ნომერში, ამ

ლექსის თაობაზე ნათქვამია: „გ.ტაბიძემ თავის ლექსების პირველი ნიგნის გამოსვლის შემდეგ ერთ ქართულ ჟურნალში მოათავსა ლექსი „Art poetique“. ეს იყო თანამედროვე მგოსნებისადმი პირველი მანიფესტი, მონოდება მუსიკისა და სილამაზისადმი. მსგავსი პარიზის ბოგემის მეფის პოლ ვერლენის მონოდებისა. პირველი ნიგნის გამოსვლის შემდეგ გალაკტიონ ტაბიძეს პქონდა უფლება ამნაირი მონოდებისა“.

შემდეგ ა.აბაშელს მოჰყავს ტიცინან ტაბიძის სიტყვები გალაკტიონის პირველი ნიგნის მისამართით თქმული: „გრძნობ, რომ ეს პრელუდიებია მომავალი დიდებული ორატორიებისა“.

ამავე სტატიაში ა.აბაშელი ლაპარაკობს გალაკტიონის წერის მანერაზე, მის „სრულიად ახალ პოეტიკაზე“.

ამრიგად, გალაკტიონის „Art poetique“-ს სათაური, შინაარსი და, ბოლოს, ის გამოძახილი, რომელიც ამ ლექსმა თავის დროზე პოვა, სრულიად აშკარად მეტყველებს, რომ მისი სახით გვაქვს ერთგვარი მანიფესტი, გართმული დეკლარაცია ახალი პოეტური თაობისა. ამას ადასტურებს პოეტის მომდევნო ლექსებზე დაკვირვებაც.

„Art poetique“-ს ლეიტმოტივი უწყვეტ ნაკადად მიჰყვება გალაკტიონის შემოქმედებას. მუსიკის ცხოველმყოფელობის განცდა ადრევე ჩაისახა პოეტის სულში და პირველ ნიგნშიც პოვა გამოვლენა, მაგრამ ამ ლექსის დანერის შემდეგ იგი კიდევ უფრო გაძლიერდა. ჟურნალ „განთიადის“ 1915 წლის მესამე ნომერში იბეჭდება გ.ტაბიძის ლექსი „ვაგნერი“, რომელიც მისი პოეტური მანიფესტის შემდგომ გაღრმავებას წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია, გერმანელი კომპოზიტორი რიხარდ ვაგნერი უდიდესი მოვლენა იყო მსოფლიო მუსიკისა და, საერთოდ, კულტურის ისტორიაში. მისი ესთეტიკური პრინციპები გაიზიარეს ფრანგმა სიმბოლისტებმა და, კერძოდ, მალარმემ. გ. ტაბიძე ადრევე გასცნობიდა ვაგნერის შემოქმედებას და მისი სახეებით უსარგებლია კიდევ ალნიშნული ლექსი გალაკტიონის აღტაცებაა ვაგნერით. პოეტს კარგად ესმის ვაგნერის მუსიკის ძალა და ნოვატორული ხასიათი. ვაგნერმა მოიტანა „ჰანგი ახალი ძიების“, იგია „დისონანსების მშვენიერებათ შემქმნელი“. ლექსში დასაბამი ეძლევა გალაკტიონის ულ კონტრასტებს: „ვაგნერი წმინდა, ვით ზეცა და ბნელი, როგორც ქვესკნელი“- კონტრასტებს, რომლებიც შემდეგ მისი სტილის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებად იქცევა.

¹ლ. დვისაძე, გალაკტიონ ტაბიძე და რიხარდ ვაგნერი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969 წ., 1 აგვისტო

აღტაცება ვაგნერის ახლის მაძიებელი მუსიკით, მის დისონანსებში მშვენიერების შეცნობა იმას ნიშნავს, რომ გალაკტიონი უკვე პრინციპულად ემიჯნება ძველს და ორივე ფეხით დგას ახალი ხელოვნების მკვიდრ ნიადაგზე. დისონანსების მშვენიერებაზე ლაპარაკი შეუძლებელი იყო კლასიკურ პოეზიაში, რომლის წიაღიდან ამოიზარდა გალაკტიონის ლექსი. უცხო წალკოტში დარხეული ხმები, რომლებიც აკენიდანვე ესმოდა პოეტს, ჩვენი კლასიკოსების მწყობრი მუსიკა იყო:

აქ აკაკის ხმებს ისმენდა გარინდებული მთა-ბარი...
შვებს, ქართულთ გულის სიღრმიდან შიშით და კრძალვით ალებულს,
ნახს ისე, როგორც ნაზია ზღვის სუნთქვა, ყრმობის ზღაპარი...
და მსუბუქს, თითქო ზეფირის სახეცვლით გაქანდაკებულს.

(...“მშვენიერებით ვიპოვე”)

აკაკის ჰანგიდან უეცარი გადასვლა ვაგნერის მუსიკაზე მაჩვენებელია იმ დიდი გარდატეხისა, რომელიც მოკლე დროის მანძილზე განიცადა გალაკტიონმა. საინტერესოა ის გარემოებაც, რომ ჟურ. „განთიადის“ იმ ნომერში, სადაც „ვაგნერია“ დაბეჭდილი, მოთავსებულია გალაკტიონის მეორე ლექსიც — „აკაკის გარდაცვალების გამო“. ეს ორი ლექსი — თავისი ხასიათით, განწყობილებით, პოეტიკით, თითქოსდა, ორი პოლუსია. „აკაკის გარდაცვალების გამო“ ტრადიციულ ხმაზეა აწყობილი. იგი მგოსნის სიკვდილით გამოწვეული უშუალო განცდის ანარეკლია. ცოტა მოგვიანებით პოეტმა შესწლო აკაკის თემა ახალი პოეზიის დონემდე ამაღლებინა („აკაკის ლანდი“), მაგრამ აქ იგი არც ცდილობს აკაკის ჰანგს გაექცეს. ლექსი დაწერილია აკაკის „იმერული ნაწინას“ მეტრით (ადრე გურამიშვილმა გამოიყენა თავის „ზუბოვკაში“):

საქართველოვ, რა განუხებს, გული რისთვის გტკივა?

თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონები ოთხჯერადი რითმითაა გადაბმული. ყოველი ორსტროფიანი ხანა თავდება სიტყვებით: „არ მომკვდარა, არა“ (მცირე ცვლილებებით მესამე და უკანასკნელ ხანებში). მიუხედავად სამგლოვიარო შინაარსისა, ლექსის აზრი და განწყობილება ნათელი და ოპტიმისტურია.

„ვაგნერის“ თექვსმეტმარცვლიანი სტრიქონები ორტაეპიან სტროფებს ქმნის. რითმები ორჯერადია (გარდა ფვარედინი რითმით გამართული ერთი ოთხტაეპიანი სტროფისა, რომელიც ახალ ვარიანტში პოეტმა ორტაეპიანზე გადაიყვანა). უკანასკნელ სტროფში ჩართულია შიდა რითმი, დატეხილი მესამე ტაეპი:

ამონაკენისი, რომელსაც მოშიბებულად ქმნის ზღვა-ენება
პანგი ახალი ძიების,
სიმღერა ვალკირიების
სამარადისო, დაუქნობ და უკედაე პანგად დარჩება.

პოეტის ალტაცებული განწყობილების მოხედვად, ლექსი დამძიმებულა
ვაგნერის რთული სამყაროს გადმოცემით.

ურ. „განთიადის“ 1915 წლის თებერვლის ნომერი ცხადი
დადასტურებაა, თუ როგორ ეთხოვება გალაკტიონი ძველ პოეტიკას და
ინყებს ახალს. „დისონანსების მშვენიერებათ შემქმნელი“ ვაგნერი
პოეტის სმენას არ შორდება.

წერილში „პოეტიკა“ ააბაშელი მიუთითებს გალაკტიონის ლექსზე
„იაგუნდა“, რომელიც დისონანსური ფორმის საუცხოო ნიმუშად მიჩნდა.
ამ ლექსში დისონანსურია რიტმი, ტაქტების ურთიერთმიმართება,
ნანილობრივ რითმაც:

იაგუნდა, რარიგ მსურდა, იაგუნდა,
რომ მგოსანი ყყოფილიყუე და მემღერა პანგი მუდამ.
მაგრამ გულმა რა იცოდა, რომ ამ ცეცხლით დაინოდა,
პანგი, პანგი გაინოდა და ზარივით აგუგუნდა:
იაგუნდა, იაგუნდა.
გულს რაც უქონდა და არ უქონდა, მოაგონდა, იაგუნდა,
ის დღეს შეხედა და დადუმდა, ნარსულს გაყუა და დაღონდა,
შენთა თვალთა ღამე ბნელი, იაგუნდა, იაგუნდა.

ლექსის მეტრი არ მიჰყვება ერთ რომელსამე წყობას, თექვსმეტმარჯვლიან
მალალ შაირში გარეულია თორმეტ და რვა მარცვლიანი სტრიქონები.
სტროფიკა ნებისმიერია. მაგრამ შენარჩუნებულია შინაგანი რიტმული
წესრიგი. „იაგუნდა“ 1915 წელსაა დაწერილი. „დღემდე ყველასათვის
წარმოუდგენელი იყო, — წერს ააბაშელი, — თუ ქარულ ლექსში
შესაძლებელი გახებოდა დისონანსის შემოღება“.

თუ ლექსი „ტყეში“ (გალაკტიონის პირველი კრებულიდან) ტიტაბიძეს
ვერლენის ლექსის ინსტრუმენტაციას აგონებდა, „იაგუნდა“ ვაგნერის
დისონანსური რიტმის გამოძახილია.

საგულისხმოა, რომ ლექსის ავტოგრაფში გერმანელი კომპო-
ზიტორის სახელი ნახსენები არ არის. ავტოგრაფი უსათაუროა და
ტექსტში ვაგნერის ადგილას ორსავე შემთხვევაში წერია: მუსიკა.
როგორც ჩანს, პოეტი ყოყმანობს — საგანს დაარქვას თუ არა თავისი
სახელი. როგორც ცნობილია, გალაკტიონი თავდაპირველად ერიდებოდა
უცხო ავტორთა ხსენებას. ლექსების პირველ ნიშნში, სადაც ტიტაბიძემ

ვერლენისებური მუსიკა შეამჩნია, სიმბოლიზმის ილუზია იგრძნობა და საიდანაც ნამდვილად გამოისმის ახალი პოეზიის ექო, არც ერთი სიმბოლისტი პოეტი ან მოდერნისტული ხელოვნების წარმოადგენელი ნახსენები არ არის. როგორც ვთქვით, ამ დროს გალაკტიონი იცნობს ვაგნერის შემოქმედებას, მისთვის უცხო არ უნდა იყოს ვერლენის ლოზუნგიც. სიმბოლისტური სახეები, მუსიკა, ჰანგი ნელ-ნელა შემოდის გალაკტიონის პოეზიაში, მაგრამ 1916 წლამდე პოეტი არ ასახელებს თავის „სულიერ მამებს“ (ლექსი „რომელი საათია“, სადაც შარლ ბოდლერია ნახსენები, როგორც აღნიშული გვაქვს, უფრო გვიან უნდა იყოს დაწერილი). ამ მხრივ დიდი სხვაობაა გალაკტიონსა და „ცისფერყანწელების“ შორის.

1915 წელს გალაკტიონს კვლავ წინაპართა აჩრდილები დასტრიალებენ თავს. „დროს“ ავტოგრაფებს შემოუნახავს ილიას, აკაკის, ვაჟას სახელები: „პანთეონს მივეცი თქვირფასი სამება“, „ჩვენს თვალწინ დასრულდა იმათი წამება“, წერს პოეტი. აკაკისა და ვაჟას გარდაცვალება ეროვნულ ტკივილებს აღძრავს. ილიას სილუეტი წამოიშორებოდა. „მწუხარე საქართველო“ — ი.ნიკოლაძის ქანდაკება ილიას საფლავზე, რომელიც 1913 წელს გაიხსნა, გალაკტიონისათვის ახალი შთაგონების წყარო ხდება. იწერება ლექსები: „პრიმიტივი“ და „მამული“, რომლებშიაც ეროვნული საკითხი ილიასეული სიმწვავითაა დამსული. იგრძნობა ილიას „გაზაფხულისა“ და „ელეგიას“ შორეული ექო, ოღონდ გალაკტიონი უფრო ამუქებს ფერებს, უპერსპექტივობის ბურუსშია ჩაფლული ლექსების ბოლო აკორდები. შდრ.

ილია:

აყვავებული მდელო,
აყვავებულან მთები,
მამულო, საყვარელო,
შენ როსლა აყვავდები.

(„გაზაფხული“)

გალაკტიონი:

ისევ ამწანდა მდელო და კორდი,
დაედივარ, ეწუხვარ და მწანქება.

(„მამული“)

ილია:

ომ, ღმერთო, ეპართო, სულ ძილა, ძილი,
როსლა გველირსოს ქვენ ვალეძება.

(„ელეგია“)

გალაკტიონი:

კივის... დაეძებს ნათესავს, ლანდებს
და ვეელას სძინავს, სძინავს... ოჰ! სძინავს.

(„პრიმიტივი“)

მე-19 საუკუნის 60-იანი წლებიდან (როცა „გაზაფხული“ და „ელეგია“ დაიწერა) ილიას მკვლევლობამდე და ილიას მკვლევლობიდან 1915 წლამდე შექმნილმა ვითარებამ, გალაკტიონი ეროვნულ საკითხში ასეთ მწუხარე დასკვნებამდე მიიყვანა .

ამრიგად, 1915 წელს გალაკტიონი ეზმიანება ილიას აჩრდილს, დასაბამი ეძლევა ილიასეულ მოტივს გალაკტიონის შემოქმედებაში, მზადდება ნიადაგი, რომ 1920 წელს დაიწეროს ლექსი „წინამურში რომ მოჰკლეს ილია“.

ამავე, 1915 წელს ეძლევა დასაბამი გალაკტიონის შემოქმედებაში აკაკის მოტივსაც, რომელიც 1940 წელს დასრულდა პოემით „აკაკი წერეთელი“.

აკაკის გარდაცვალების უშუალო განცდით დაწერილ ლექსს „აკაკის გარდაცვალების გამო“ მალე მოჰყვა „აკაკის ლანდი“ (პირველად საჯაროდ წაიკითხა პოეტმა 1915 წლის 31 მარტს), რომელიც ამ ტრაგიკული მოვლენის ღრმა განცდისა და გააზრების შედეგს წარმოადგენს.

ამ ლექსმა პოპულარული გახადა გალაკტიონის სახელი. საგულისხმოა, რომ აკაკის გარდაცვალების წლისთავზე გაზ. „სამშობლო“ (1916წ. 17 იანვარი) ასეთი განცხადებით მიმართავდა მკითხველს: „26 იანვარს ქუთაისის საზოგადო საკრებულოში დანიშნულია აკაკის საღამო მისი გარდაცვალების წლისთავის აღსანიშნავად, გ. ტაბიძე წაიკითხავს ცნობილ ლექსს - „აკაკის ლანდი“.

ეს დიდი აღიარება იყო ახალგაზრდა პოეტისა.

1915 წელი სათავე ხდება კიდევ არა ერთი თემისა და მოტივისა, რომლებიც ნიშნული და სპეციფიკურია გალაკტიონისათვის, სიახლეს წარმოადგენდა მაშინდელ პოეზიაში და დღესაც ინარჩუნებს პირველნათქვამის სურნელს, ძალას და მომხიბლაობას. ასეთია, კერძოდ, მერის მოტივი. პირველი ლექსი გალაკტიონმა დაბეჭდა ჟურ. „განთიადში“ (1915 წ. № 8) სათაურით: „შენ ზღვის პირად მიდიოდი, მერი“.

ცოტა ხნის შემდეგ ჟურ. „თეატრსა და ცხოვრებაში“ (1915 წ. №36) დაიბეჭდა „მერის“ სახელწოდებით საყოველთაოდ ცნობილი ლექსი- „შენ ჯვარს ეწერდი იმ ლამეს, მერი“. ეს ორი ლექსი 1915 წელს დასაბამს აძლევს ახალ მოტივს გალაკტიონის პოეზიაში (ამ

ციკლის უკანასკნელი ლექსია „მერის თვალებით“, რომელიც 1937 წელს გამოქვეყნდა). ერთის მხრივ, ეს იყო გვირგვინის დადგმა ადრინდელი სატრფიალო განცდებისათვის, რომელშიაც ნეგატივის ფორმით მოსჩანდა უცხო ქალწულის გაუცნობიერებელი სახე, „ლამაზი ქალი, ცისფერთვალა“, რომელიც, თითქოს, ეს ესაა გამოვა ბრბოდან, პოეტს დაუძახებს და მოაბრუნებს („ხალხი ირევა, ხალხი ფუსფუსებს“). ეს ზოგადი სახე ქალისა, რომელსაც, პეტრარკას ანალოგიით, პოეტი ლაურას უწოდებს, 1915 წელს მერის სახელით მოინათლა და კონკრეტულ (თუმცა არარეალურ) სახედ იქცა.

მეორეს მხრივ „მერის“ კონკრეტულმა შინაარსმა ახალი კუთხით მოაბრუნა პოეტის სატრფიალო განცდა, იგი უფრო მწვავე, ტრაგიკული და ძლიერი გახადა („თოვლი“, „შენი სადღეგრძელო“, „ქარი ქრის“ და სხვ.).

„მერი“ გამოქვეყნებისთანავე აიტაცა მკითხველმა, რამდენჯერმე სცენაზეც წარმოადგინეს ცოცხალი სურათის სახით.

ყველაზე მეტი სიახლე ქართულ პოეზიაში გალაკტიონმა მაინც ატმის ყვავილების ციკლით შემოიტანა. ეს იყო სრულიად თავისებური მოვლენა. ატმის ყვავილების სიმბოლიკაში გამონახატულება ჰპოვა სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულმა პრობლემამ. ამ ციკლის პირველი ცენტრალური ლექსი „ატმის ყვავილები“ 1915 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“. მომდევნო წლებში ეს მოტივი გამდიდრდა ახალი სახეებით, ფერებით, განწყობილებებით („ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“, „იმ ატმებს გაუმარჯოს, იმ ატმის ყვავილებს“ და „იმ ვარდისფერ ატმებს“). მაგრამ ყველა ამ ლექსის აზრობრივ-ემოციური საფუძველი, მისი შესატყვისი პოეტიკით „ატმის ყვავილებშია“ მოცემული. კერძოდ, „ატმის ყვავილების“ მომჯადოებელი მუსიკა, რასაც რითმათა საოცარი ხვეულები ქმნის, უკვე მის პირველსავე ვარიანტში იყო.

ამრიგად, 1915 წელს გალაკტიონმა რამდენიმე ახალ მოტივს მისცა დასაბამი. სწორედ ამ წელს ჩაისახა ის სპეციფიკური და განსაკუთრებული, რამაც არსებითად განსაზღვრა პოეტის შემოქმედების ხასიათი. 1915 წელს გალაკტიონი არა თუ მომნიჭებულია ახალი სიტყვის სათქმელად, არამედ უკვე შედეგებს ქმნის ახალი ხელოვნების ოქროს ფონდში შესატანად.

მაინც როგორია გალაკტიონის „სრულიად ახალი პოეტიკა“. სიახლე, უწინარეს ყოვლისა, ლექსთა სათაურებს დაეტყო. უკვე სათაურშივე იგრძნობა დაშორება ემპირული სინამდვილიდან, ახალ სამყარო-

ში გადასვლა, გადატანითი, ტროპული აზროვნება. ადრინდელ ლექსთა სათაურები უმთავრესად პირდაპირი გადმოცემაა ლექსის შინაარსისა: „მე და ღამე“, „გურიის მთები“, „მესაფლავე“, „სად“. ახალ ლექსებში სათაურს ხშირად სიმბოლური ხასიათი აქვს: „პრიმიტივი“, „ატმის ყვავილები“, „სიბერე“, „ედგარი მესამედ“. 1914 წელს გამოქვეყნებული „სანთლები“ კონკრეტულად მიგვანიშნებს რეალურ სანთლებზე, რომლისკენაც მებღვაური მიილტვის, გადატანითობა აქ შედარება-პარალელიზმის მეორე ნევრს მოაქვს, რაც დასკვნის სახით ერთვის ლექსს: „როგორ მაგონებს ეს სანთლები ჩემს იდეალებს“. ლექსში „სანთელი“ (1915 წელი) კი მთლიანად და სავსებით ამ სიტყვის არაპირდაპირი და ზოგადი გაგება გვაქვს:

და დროშასავეთ მე მიმაქვს მალა
სანთელი... შენი სული, სანთელი.

კიდევ უფრო აშკარა სხვაობას დავინახავთ, თუ ამ თვალსაზრისით გალაკტიონის ახალ ლექსებს მე-19 ს-ის პოეზიასთან შევადარებთ. მაგალითად, სახელწოდებანი ბარათაშვილისა და აკაკის ლექსებისა, რომლებიც მთანმინდის თემაზეა დაწერილი, უფრო ჩვეულებრივი და პირდაპირია („შემოღამება მთანმინდაზედ“, „განთიადი“), ვიდრე გალაკტიონის ლექსისა — „მთანმინდის მთვარე“.

საგნებსა და მოვლენებზე უშუალო საუბრის ნაცვლად, წინ წამოინია მინიშნებამ, ჩვეულებრივი გახდა გადასახელება. პატრიოტულ ლექსში „პრიმიტივი“, არსად არ არის ნახსენები სამშობლო, საქართველო. ლექსის დასაწყისში მხოლოდ ყრუდ არის ნათქვამი, რომ „ვიღაც სალამურს გრძნობით ატირებს“. სიტყვა სალამური აქ ნათელი მინიშნებაა სამშობლოზე.

საზოგადოდ, პოეტური ენა ჩვეულებრივი, სასაუბრო ენის უბრალო შელამაზება კი არ არის, იგი პრინციპულად ახალი მეტყველებაა, ისევე განსხვავებული პირველისაგან, როგორც პოეტის მიერ შექმნილი სამყარო რეალური სამყაროსაგან. გავიხსენოთ „სანთელის“ ზემოთმოტანილი სტრიქონები:

და დროშასავეთ მე მიმაქვს მალა
სანთელი... შენი სული, სანთელი.

ამ ფრაზის რეალურ მნიშვნელობამდე დაყვანა შეუძლებელია, მას კონკრეტულ შინაარსს ვერ მისცემ.

ანდა წარმოვიდგინოთ ერთი წუთით ნიავის მიერ გაშლილი ველი: „გაშალა ველი ნელმა ნიავმა“ („მამული“).

ლექსების პირველი ნიგნის განხილვისას ჩვენ ყურადღება გავამახვილეთ ეპითეტების სიახლესა და მოულოდნელობაზე (შავი ნიგნი,

შავმა გრიგალმა). 1915 წელს გალაკტიონის პოეტურ მეტყველებაში შემოდის და მუდმივ ადგილს იმკვიდრებს ეპითეტი ლურჯი, რომელიც პოეტის მხატვრული წარმოსახვის ცენტრალურ სახედ იქცევა. ეპითეტი ლურჯი ნებისმიერი საგნისა და მოვლენის განმსახლვერელი შეიძლება იყოს: ლურჯი და, ლურჯი ყვავილები („სალამო“), ლურჯი ანგელოზები („ი.ა“), ლურჯი დღე („გვიანი ოცნება“), ლურჯი წიგნი („სროლის ხმა მთაში“) და სხვ. მაგრამ ეს ფერი პოეტის წარმოდგენაში ყველგან სასიამოვნო განცდებთან არის დაკავშირებული. სასიამოვნო — არა მანც და მანც სასიხარულოს გაგებით, არამედ სევდიანის გაგებითაც (მშვენიერი ტანჯვა):

ლურჯი, ლურჯი დღე არის,
განმორების დღე არის
მე არ ველო უარესს.

ლურჯის პარალელურად, ამავე დანიშნულებით მიმართავს პოეტი ცისფერს:

როდესაც მთვარე თოვლიან ალექს
ათრობს ცისფერი ყინვის თასებით.

(ალექსის ხე თოვლში“)

ორივე ფერი — ლურჯიცა და ცისფერიც გალაკტიონს რომანტიკული პოეზიის არსენალიდან აქვს ალებული. მაგრამ, ახალი ხელოვნების შესაბამისად, პოეტი მასში უფრო სიმბოლურ შინაარსს დებს.

ლურჯი ფერის ასოციაციებმა მიიყვანა გალაკტიონი ლურჯა ცხენების სიმბოლურ სახემდე. ესეც ამ თარიღის ფარგლებში შემოდის. „ლურჯა ცხენების“ პოეტიკა განმეორების მხატვრულ პრინციპზეა აგებული. განმეორება ამ ლექსში რიგითი კომპონენტის როლს კი არ ასრულებს, იგი მოქმედებს, როგორც ნყობილსიტყვაობის საფუძველი, სტრუქტურის ელემენტთა შემკვერელი, გამამთლიანებელი.

უპირველეს ყოვლისა, მეორდება ლექსიკური ცენტრები, რაშიაც ნაწარმოების მთავარი აზრია ჩაქსოვილი. „ლურჯა ცხენების“ ლექსიკას უკვე ირეალურ ქვეყანაში გადაყვართ (ცივი სამარე, სამუდამო ბალიში, სიმწუხარე, ცრემლი, მდუმარება, შემოლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები).

ლექსი სამუდამო მხარის ჩვენებით იწყება: სამუდამო მხარეში, სადაც განსასვენები ცივი სამარეა, არის „სამუდამო ბალიში“. სიტყვა სამუდამო, რომელიც მრავალგზის ფიგურირებს ლექსში, ბიბლიური ცნებაა. იგი ნაწარმოების ღვთაების გამოხატვას ექსპანსურება. „ლურჯა ცხენები“ ასეთივე ძლიერი მისტიკური ექსტაზითაა დაწერილი,

როგორც „სილაჟეარდე ანუ ვარდი სილაში“. ამ მხრივ მათ აქვთ საერთო, რასაც ტექსტუალური დამთხვევებიც ადასტურებს. შდრ: „ახლა კი სამარეა შენი განსასვენები“ („ლურჯა ცხენები“). „ჩემს სამარეში ჩავესვენები“ („სილაჟეარდე“).

ლექსიკური განმეორებანი რიტმულადაც მონესრიგებულია. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა სტრიქონიდან სტრიქონზე გადასვლა:

ციე და მიუსაფარი მღუმარების გარეშე,
მღუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში

ციცხლი არ კრთის თვალეშში, ნეხარ ციე სამარეში,
ნეხარ ციე სამარეში და არც სულს უხარია.

თუ ამ ბოლო შემთხვევაში გამეორება სტროფის ჩარჩოში იკეტება, პირველი მაგალითი იმითაა საყურადღებო, რომ განმეორებადი ნახევარტაეპი (მღუმარების გარეშე) სტროფიდან სტროფშია გადატანილი.

მეორდება ამ ლექსისათვის ნიშანდობლივი გამოთქმაც უსულდგმულო დღეები. იგი ლექსის დინამიკაშია ჩართული. თუ პირველად -- „უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან“, მეორედ -- „უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება“. პოეტი იმეორებს მოჩვენებათა სამყაროს ამსახველ ისეთ სპეციფიკურ სტრიქონს, როგორცაა: „შემილილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით“ და, ბოლოს, ლექსს აგვირგვინებს სტრიქონები:

როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები,

რომლებიც ოდნავ შეცვლილი ვარიანტით („ვით ცეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი“) ლექსის შუაგულშია მომწყვდეული და კომპოზიციური საყრდენის ფუნქციით არის აღჭურვილი.

განმეორება ლექსის იდეური შინაარსის გამოკვეთას არა მხოლოდ ლექსიკური საშუალებებით ემსახურება, არამედ ეეფონიური ხერხებითაც. „ლურჯა ცხენების“ მუსიკალური ჟღერადობის განმსაზღვრელი რითმაა (მსგავსი აკუსტიკის მქონე სიტყვათა განმეორება), თოთხმეტმარცვლიანი ლექსის (43/43) ყოველი ნახევარტაეპი გარიტმულია, ყოველი შვიდი მარცვლის ბოლო სამი მარცვალი რითმაშია გასული. რითმის სიუხვით „ლურჯა ცხენებს“ ისევ ამავე, 1915 წელს დაწერილი „ატმის ყვაეილები“ თუ შეედრება.

„ლურჯა ცხენების“ რითმის სიმფონიაში ძირითადად რამდენაღე ხმა ისმის: ნაპირი, მთარეში, დღეები, ნაძენა, ტრიალი (თავდავიანთა: გა რია:კიები). ისინი წარმართავენ უღე.ჩადობას. საერთოდ, რითმის ძა

თანაცალი მხოლოდ 16 განსხვავებულ ხმას გამოსცემს. რამდენსაჩე შე-
მთხვევაში კი სტროფის ორი რითმიდან ერთი 6 თანაცალს აერთიანებს
(I, II, და IV სტროფები). რითმის მრავალჯერადობა ლექსის მელოდიურობას
აძლიერებს, თუმცა მონოტონურობის საშიშროებასაც ქმნის. აქედან
გამოსავალი ზუსტი და არაზუსტი რითმების მონაცვლეობაა. ლექსის
პირველივე სტროფის პირველ ექვსჯერად რითმაში ერთმანეთს
ენაცვლებიან ზუსტი, ასონანსური, კონსონანსური და თვით დისონანსური
რითმებიც კი:

როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
ელუარება ნაპირი სამუდამო მხარეში.
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მღუპარების გარეშე.

ამ სტროფის ბოლო ნახევარტაეპით (მღუმარების გარეშე) მეორე
სტროფის დაწყება პოეტს საშუალებას აძლევს პირველი სტროფის
ორჯერადი ბოლო რითმა მხარეში—გარეშე მეორე სტროფის ექვსჯერად
შიდარიტმაში ჩართოს (გარეშე—თარეშში—მხარეში—თვალეში—
სამარეში—სამარეში) და ეს ორი სტროფი არსებითად ერთი უღე-
რადობით გაამთლიანოს.

„ლურჯა ცხენების“ რითმის ხმოვანება ალიტერაციითაა გაძლიერებული.
ყურს ხედება ხანების სიხშირე: „სამუდამო მხარეში მხოლოდ
სიმწუნარა!“ ლექსის ცენტრალური სტრიქონი გრ(ქრ) ბგერების
გაბმული უღერით საუცხოოდ გადმოსცემს ავტორის მაჟორულ
განწყობილებას: „ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები“.

თავიდან აცილებულია რიტმული წყობის ერთფეროვნებაც.
შვიდმარცვლედის მუხლები (4 3) ზოგჯერ შებრუნებულია, რაც არღვევს
რიტმის სწორხაზოვან დინებას: „არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე
ვერაფერი“ (3 4/3 4).

ძირითადი და ინვერსიული წყობის შვიდმარცვლედებო ერთმანეთის
გვერდით კონტრაპუნქტის პრინციპით ლაგდებიან:

შეშლილი სახეების, ჩონჩხიანი ტყეებით (3 4/4 3).

ამრიგად, „ლურჯა ცხენების“ სტიქია, მისი ნოვატორული სული, პოე-
ტური ხელოვნების თვალსაზრისით, განმეორებათა ხასიათშია საძიებელი.

~~*

„ლურჯა ცხენებმა“ სათავე დაუდო კიდევ ერთ ახალ მოტივს
გ.ტაბიძის პოეზიაში. ამავე, 1915 წელს დაწერილ ლექსში „დრო“
ლურჯა ცხენები პოეტს თავისი შემოქმედების სიმბოლოდ აქვს

გააზრებული. ეს კიდევ უფრო ნათლად ჩანს შედარებით მიჯვარიანო
ლექსში:

ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები
ქროდნენ ეფემერული და ფერადი ქარებით.

(„ეფემერა“).

ეპითეტი ლურჯი გალაკტიონის ამ პერიოდის ლექსებში თითქმის ყველგან მეტაფორამდეა ამაღლებული. ახალმა თაობამ საერთოდ ასწია ეპითეტის მნიშვნელობა. ჩვეულებრივი, პირდაპირი განსაზღვრებიდან, რომელიც უმთავრესად გამოყენებული იყო იმდროინდელ პოეზიაში, იგი ტროპის ძირეულ კომპონენტად აქცია. შეუძლებელია, მაგალითად, სიტყვა ლურჯი პირდაპირი სახით იქნას გაგებელი ამ სტრიქონში:

ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი.

(„სროლის ხმა მთაში“)

იგივე უნდა ითქვას ცისფერი ყინვის შესახებ, რაც ამ ლექსის შემდეგ ვარიანტში პოეტმა კიდევ უფრო დააშორა ემპირიულ სინამდვილეს და ივლისისფერ ყინვად გადააკეთა („ალვები თოვლში“).

ეპითეტთან ერთად შედარებაც მეტაფორიზებულია:

შენს ღიმილში მნუხარების ჩქერი
მოულოდნელ სიყვარულად ვცანი,
როგორც მთვარის შუქი აღმაცერი,
როგორც სიოს უცხო მიმოსვრანი.

(„შენ ზღვის პირად“)

ღიმილის შედარება მთვარის აღმაცერ შუქთან თავისთავად მეტაფორაა.

ამ პერიოდში გალაკტიონს მოეპოვება უეცარი, მოულოდნელი შედარებანი, რომელთა აგების თავისებური გზებით პოეტს კორექტივი შეაქვს შედარების ტრადიციულ განმარტებაში. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია:

ვიგონებ რა იმ მიქელ-ანჯელოს,
არაა ძნელი მთების დადნობა.

(„ვიგონებ რა იმ მიქელ-ანჯელოს“)

ცოტა მოგვიანებით გალაკტიონი შედარების შებრუნებულ ფორმას ირჩევს — ნაცნობიდან უცნობისკენ მიჰყავს მკითხველი:

ცა ლურჯია გუმბათივით,

(„ცელი კივის“)

ანდა, უკავშიროდ, ყოველგვარი მიმართების გარეშე ერთმანეთის პარალელურად ალაგებს შედარების წევრებს:

დაიძვხვრა სადღაც იმედები და სომალდები.

(„სიკვდილი მთვარისაგან“)

ეს პროცესი 1915 წლიდან იწყება. ასევე, ამ პერიოდის მეტაფორები, მაგალითად, „სანთლით იფოთლება ჩვენი ჩუმი ეზო“ („ფარულ ტკივილებით“) ნიადაგის მზადება იმისათვის, რომ 1916 წელს ითქვას: „დამთვრალი ბალი გაშლის გობელენს“ („გობელენი“), ანდა — „ირგვლივ დამჭენარია ფერი და ფერვალი“ („საუბარი ედგარზე“).

ეს უკანასკნელი თავისი საგანგებო ბგერწერული ფორმით რუსთველის — „ბალი შეღმა შერეშენდა“-ს ტიპისაა. სწორად შენიშნავდა ტიცინი ტაბიძე: „გ.ტაბიძის ლამაზი შედარებანი და მეტაფორები უბრუნებენ ქართულ მწერლობას ბრწყინვალე პერიოდს“.

გალაკტიონის ლექსებში მეტაფორის ძიებისას არ უნდა შემოვიზღუდოთ მხოლოდ ცალკეული სტრიქონებით, გამოთქმებით, ფრაზებით. არაიშვიათად მთელი ლექსი გადატანითი მნიშვნელობისაა, მეტაფორიზებულია. სხვაგვარად ვერ აფხსნით „ლურჯა ცხენებს“, „სიბერეს“, ანდა საოცრად გასაიდუმლოებულ ლექსს „ელვარე და ლომფერი“.

1915 წელი წინა თარიღებისაგან თვისობრივად განსხვავებულია გალაკტიონის ლექსის ევფონიური სრულყოფის თვალსაზრისითაც.

მართალია, გამოთქმა: „მე მილალატეს ძველმა რითმებმა“, რომლითაც გალაკტიონი ძველ პოეტიკას ეთხოვება, მეტამორფულია, მარტო რითმას არ შეეხება, მაგრამ რითმასაც ხომ გულისხმობს!

ისიც მართალია, რომ ლექსს, რომელიც ამ სტრიქონით იწყება („სიბერე“) მაინცადამაინც არ ეტყობა, რომ მის ავტორს ძველი რითმა ლალატობდეს, მაგრამ იგრძნობა განრიდება კლასიკური სიზუსტისაგან, თანაც ლექსში უკვე აღარ გვხვდება გაურითმავი სტრიქონები, რაც ადრე ჩვეულებრივ იყო გალაკტიონისათვის. პირიქით, ბოლო სტროფში ერთი დამატებითი რითმაც იჩენს თავს:

წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან
და შლიან შემკრთალ სურათის ფერებს.

ეს კიბური შერითმება შემდეგ გალაკტიონის საყვარელ ხერხად იქცევა.

ერთბაშად მოვარდნილ ნიაღვარს ჰგავდა 1915 წელს „ატმის ყვავილებისა“ და „ლურჯა ცხენების“ რითმა. სტრიქონის ყოველი სარითმო ადგილი გამოყენებულია, ყველა შესაძლებლობა ათვისებულია

ლია. „ატმის ყვავილებს“ სტროფებში ჯვარედინად შეუღლებული ორი რითმა მონაცვლეობს, თითოეული ოთხ- ოთხჯერადაა (მხოლოდ ზოგიერთ სტროფს აკლია შიდარიტმის პირველი თანაცალი). განსაკუთრებით სასიამოვნოს ხდის ლექსის ეფფონიას სტრიქონიდან სტრიქონზე გადამსვლელი რითმა. ეს პრინციპია გამოყენებული აგრეთვე ლექსში „ის“.

„ლურჯა ცხენების“ რითმათა კომბინაციები განსხვავებულია. რვა თანაცალი სტროფის ორ რითმაზე ასეა განაწილებული: ექვსი ორთან. უფრო ხშირად კი ლექსში სამი რითმა მოძრაობს. ერთი ბოლო (ორჯერადი) და ორი შიდა (სამჯერადი). სამჯერად რითმას გალაკტიონი შემდეგ არაერთგზის უბრუნდება („Voiles“, „მშობლიური ეფემერა“, „ჩელტის ხიდი“ და სხვ.).

განსაკუთრებული ცვლილება მაინც რითმის ეფფონიას დაეტყო. ზუსტი რითმა უკანა პლანზე გადავიდა, გახშირდა კეთილმოვანი ასონანსები და, რაც მთავარია, მოქალაქეობრივი უფლება მოიპოვა კონსონანსმა, რომელიც მანამდე გალაკტიონისთვის (და საერთოდ ქართული პოეზიისთვის) უცხო ხილი იყო.

ლექსი „ვიგონებ რა იმ მიქელ-ანჯელოს“ მთლიანად არაზუსტ რითმაზეა აგებული: ერთმანეთს ენაცვლება ასონანსი და კონსონანსი. პირველი სტროფის ძირითადი რითმა კონსონანსურია: დადნობა-ტატნობი, დამხმარე რითმა — ასონანსური: მიქელ-ანჯელოს — ანგელოსს. მეორე სტროფში, პირიქით, ძირითადი რითმა ასონანსურია: მესსია-პოეზია, დამხმარე რითმა — კონსონანსური: ტიტანი-აიტანა.

ამ პერიოდში შექმნა გალაკტიონმა ისეთი ბრწყინვალე კონსონანსები, როგორიცაა აისრულე-დაისრულე („აუზისაგან“), აიგულე-თაიგული („პირველი ვარდი“), პირიმზე-ირემზე („ზღაპრებიდან“) და სხვ. სანიმუშოდ:

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

(„აუზისაგან“)

ლექსში „პოეტი ბრბოში“, რომელიც კლასიკური რითმითაა დაწერილი, ჩვენი ყურადღება მიიქცია ბოლო სტროფმა:

პოეტი ბრბოში, სულ ერთია, ვიქნები ზრდილი;
მსუბუქ მანდილით.
ზედმეტი, უცხო, უნაყოფო, და განდევნილი
ფოთლების ლანდი

სტროფის ძირითადი რითმა: მანდილით-ლანდი დისონანსურია. ხოლო ეს ერთადერთი დისონანსი ლექსის ბოლოში მიზანდასახულებრივი ხასიათისაა. ამ რთული ასოციაციების მოდერნისტულ ლექსს კლასიკური რითმით დანყება და დამთავრება არც შეეფერებოდა. დისონანსი, თითქოსდა, აუცილებელიც იყო.

როცა ა. აბაშელი „იაგუნდას“ დისონანსებზე ლაპარაკობს, მხედველობაში აქვს ლექსის მთლიანი სტრუქტურა, რაშიაც რითმას თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი. ლექსის რიტმი და ეფონია სიტყვა იაგუნდას უღერადობას ექვემდებარება. აქვეა რითმაც. იგი სრულია, შედგენილი, მრავალმარცვლიანი: „და ზარივით აგუგუნდა: იაგუნდა, იაგუნდა“. ანდა: „გულს რაც ჰქონდა და არ ჰქონდა, მოაგონდა, იაგუნდა“.

კონსონანსი მოაგონდა-იაგუნდა ამ ლექსის ეფონიას მისთვის საჭირო და აუცილებელ იერს აძლევს.

რითმა, როგორც კომპოზიციური ფუნქციით აღჭურვილი ელემენტი, გამოყენებულია ლექსის დასასრულის აქცენტირებისათვის. ასეთია, კერძოდ „ვაგნერის“ ბოლო სტროფში ჩართული ორტაეპედი. ასეთივეა ადრე ციტირებული სამტაეპედიც.

ლურჯი, ლურჯი დღე არის,
განშორების დღე არის,
მე არ ველი უარესს;

(„გვიანი ოცნება“)

რომელიც ბოლოს დაერთვის ოთხტაეპიანი სტროფებისგან შედგენილ ლექსს.

კიდევ ბევრი რამის თქმა შეიძლება გალაკტიონის ამ ახალ რითმებზე. რითმა ღრმად იჭრება ლექსის ორგანიზმში და მოძრაობაში მოჰყავს მთელი სისტემა მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებისა. ეს უცხო იყო გალაკტიონის ადრინდელი რითმისათვის. 1915 წელი ნმინდად გალაკტიონისეული რითმის დაბადების თარიღია.

„იაგუნდას“ ეფონიაში გადამწყვეტი მაინც ალიტერაცია-ასონანსია. პოეტი ოსტატურად იყენებს სიტყვა იაგუნდას ვოკალურ სიმდიდრეს. ბევრა დონი მთელს ლექსშია განფენილი, ხოლო თანხმოვანთა კომპლექსი გნდ (ვარიაციებით: ქნდ, ღნდ, დმდ) რითმის ყველა თანანვერის ღერძად არის ქცეული. განმეორებადი ელემენტების ამგვარი სიახლოვე და უღერადობაში პერიოდულად ჩართული მთლიანი სიტყვა იაგუნდა ლექსის ეფონიას მკაფიოდ გამოკვეთილ სახეს აძლევს.

„ახალ ცისკარში“ გამოქვეყნებული ა. აბაშელის სტატია უკის მთლიანად გალაკტიონის ლექსის მუსიკალურობას შეეხება. უსუსტის ავტორს შემჩნეული აქვს „აკაკის ლანდის“ ალიტერირებული სტრიქონი: „ელავდა ელვის ელვა-ციმციმით“. ყუ დადება გამახვილებულია მიზანდასახულებრივ ალიტერაციაზე, რაც გამოხატულებას პოულობს ერთიდაიმავე ფუძის სხვადასხვა ფორმით გამოვრებაში (ელავდა ელვის ელვა-ციმციმით). ფუძის ეს სამმაგი გამოვრება გალაკტიონისთვის საერთოდ ნიშანდობლივია. შდრ მოგვიანო ლექსიდან: „თივას თიბვენ მთიბველები“ („ცელი კივის“).

მიზანდასახულებრივი ალიტერაცია გალაკტიონისთვის ახალი არ არის. როგორც აღნიშნულიც გვაქვს, დღიურებში პოეტი მიუთითებს 1912 წელს გამოქვეყნებულ მისსავე ლექსზე, რომელშიაც „და“ ნანილაკი ამ ფუნქციითაა აღჭურვილი. მაგრამ სიტყვის იმგვარი ათამამება, რაც „აკაკის ლანდის“ ზემოხსენებულ სტრიქონშია, გალაკტიონისთვის ადრე დამახასიათებელი არ ყოფილა.

1915 წლის ლექსებში ალიტერაცია მრავალი სახით ვლინდება. ყურადღებას იქცევს ფონეტიკურად ახლო მდგომი სიტყვების სემანტიკური დაკავშირება:

ახ, მეგობარო... ლოდინი ლოდის.

(„ჩვენ ვხედებით ისევ“)

ანდა:

და დედოფალი ალვა
ელვამ დალუნა ცივმა.

(„სალამო“)

ლოდინი და ლოდი, ალვა და ელვა საგანგებო მუსიკალური წყვილებია, რომლებიც ბუნებრივად მოიჩანა პოეტური მეტყველების ლოგიკამ.

გალაკტიონის „სრულიად ახალ პოეტიკას“ ამშვენებს საზომთა მრავალფეროვნება, რიტმული კომბინაციების სილაღე და სირთულე - სისადავე. საზომთა სიუხვე ახასიათებდა პოეტის პირველ შემოქმედებით ნაბიჯებს, როცა ახალგაზრდა მგოსანი საკუთარი მეტრის ძიებაში იყო. მალე რამდენიმე საზომი და რიტმული ვარიაცია გამოიკვეთა. ლექსების პირველ კრებულში წარმოდგენილი პოეტური სამყარო თავისი მწყობრი სისტემით და ერთსახეობით, თითქოსდა, არც საჭიროებს საზომების ხშირ მონაცვლეობას. 1915 წლის თარიღით გამოქვეყნებული პირველივე ლექსი „რა სევდიან ზღაპარს

ამბობს ქარი" („თეატრი და ცხოვრება“, 1915 წ. №1) მაშინდელი
ვერსიფიკაციის ფონზე სიახლითა და დახვეწილობით გამოირჩევა:

რა სვედიან ზღაპარს ამბობს ქარი,
ამეშალა ჩვეულ ფიქრთა ჯარი.

ამ რიტმზე აანყო შემდეგ პოეტმა თავისი განთქმული „ატმის
რტოო, დალალულო, რტოო.“

სქემათა ერთიანობის მიუხედავად (4 4 2), ამ ლექსების რიტმს
შორის საგრძნობი სხვაობაა. „ატმის რტოო...“ შემდგომი გაღრმავება
და სრულყოფაა ზემოხსენებული ნყოფისა. განწყობილების სიმძაფ-
რით გახანგრძლივებული პაუზები, შუა მუხლად ჩართული მრავლის-
მეტყველი სიტყვა-სახე დალალული ლექსს პირველი სტრიქონიდანვე
გამოარჩევს ამ სახეობის სხვა ლექსებიდან. მაგრამ ფაქტია, რომ ამ
ჩინებულ ნყოფას გალაკტიონმა პირველად 1915 წელს მიმართა.

როგორია საერთოდ ამ თარიღის მეტრული მონაცემები? საგუ-
ლისხმო სტატისტიკაა: 19 სალექსო სქემა 55 ლექსის მანძილზე,
აქედან 14 იზოსილაბური, 5-ჰეტეროსილაბური.

განსაკუთრებით გავრცელებულია ორმუხლიანი ათმარცვლედ
(5/5). ამ მეტრითაა დაწერილი „Art poetique“, „ატმის ყვავილები“,
„ალვები თოვლში“, „აკაკის ლანდი“, „მერი“, „ი.ა“, „სანთელი“ და სხვ.
დამახასიათებელია ბესიკური საზომიც: „მარმარილო“, „სალამოვ,
ვიცი...“, „აუზისაგან“ და სხვ. სიახლე შემოაქვს შვიდმარცვლიან
მეტრს. ამ საზომს ადრე გალაკტიონი მიმართავდა ძირითადი და
გავრცელებული სქემით — 4/3. ორმარცვლიანი დაბოლოების შვიდ-
მარცვლედი (5/2) მანამდე არ გამოუყენებია. საერთოდ, ეს სალექსო
ფორმა ჩვენს ლიტერატურაში ადრე მხოლოდ ცალკეული სტრიქონე-
ბის სახით იყო ცნობილი (ალ. ჭავჭავაძე, ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი).
გალაკტიონის „სალამო“, „არსებობს გული“, „სად დასასრული იყო“
და „უცებ შემკრთალი ღამე“, რომლებიც თავიდან ბოლომდე 5 2
ფორმითაა დაწერილი, იმ დროს დიდ სიახლეს წარმოადგენდა:

მთის გაგიჟებულ რუებს
ღვით, ძენით და ქვიშით,
გრიგალი დააყრუებს
მაცხოვრისადმი შიშით.

(„სალამო“)

ესეც 1915 წლის კუთვნილებაა.

განსაკუთრებით იზიდავს ამ დროს გალაკტიონს მძიმე სამმარ-
ცვლიანი მუხლებით აწყობილი სტრიქონები. ექვსმარცვლედს (3 3),
რომელიც ადრეც იყო ჩვენს პოეზიაში ცნობილი, გალაკტიონმა ჯერ

მესამე, ხოლო შემდეგ მეოთხე მუხლიც მიუმატა და სტრიქონს ახლებური ელერადობა მისცა:

გაურინდა ბაეშობის დღეები,
მინდერები, ჭალები, ტყეები.

(„ბაეშობის დღეები“)

აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის
მსუბუქი ტალღები და ლურჯა ცხენები.

(„დრო“)

ორიგინალური რიტმი მოიტანა თორმეტმარცვლედის ლუნმარცვლიან-
მა მუხლებმაც: 2/4//2/4:

ლამე — მარტოობის მტყენით დახურული,
ფარდა — იდუმალი, სარკე — იშვიათი.

(„ფარულ ტყვილებით“)

ეს წყობა, რომელიც 1915 წელს მხოლოდ აღნიშნული ლექსით არის წარმოდგენილი, შემდეგ გალაკტიონისთვის დამახასიათებელი ხდება („საუბარი ედგარზე“...).

საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს პეტეროსილაბური საზომები, რომლებიც ადრე გალაკტიონისთვის უცხო იყო. გალაკტიონის პეტერომეტრიკა, ფაქტიურად, 1915 წლიდან იღებს სათავეს. აღსანიშნავია ხუთმარცვლიან სტრიქონებთან შეუღლებული რვა, ათ და თორმეტმარცვლიანი სტრიქონები („იერი“, „ზღაპრებიდან“, „ფოთლების ლანდი“), საილუსტრაციოდ, 10 და 5:

ქართული ოდის აიენის გვერდით,
მე მახსოვს მუსა,—
მუხიდან ტყისკენ ბილიკი ფერდათ,
ვერხეები სწუხან.

(„ზღაპრებიდან“)

14 და 5:

დღეს გაასვენეს შემოდგომით განვალებული
რეგიის ღერი!
მე მივევბოდი მწუხარებას შეყვარებული
და ქარვისფერი.

(„ფოთლების ლანდი“)

„იერის“ პეტერომეტრულობა (8 და 5), ერთი შეხედვით, ეჭვს იწვევს, რადგან კენტი ტაეპები გარითმული არ არის, მაგრამ გრძელი, ცამეტმარცვლიანი სტრიქონები მიზანშეუწონელი იქნებოდა

ამ ლექსის მსუბუქი ლირიკული რბევისათვის. მხარი უნდა დაუჭიროთ ავტორისეულ გრაფიკას:

დილა იყო მშენიერი,
დილა ფერადი,
მაგრამ უცებ წამოვიდა
ცაიფრადი.

გალაკტიონის ამ პერიოდის ლექსების მეტრიკაზე დაკვირვება უეჭველს ხდის, რომ პოეტი შემოქმედებითი სრულყოფის ფაზაშია შესული. ამასთან, გალაკტიონის მეტრული ნოვაციები, იმავე დროს, მთელი ქართული პოეზიის მეტრული გადახალისება და განახლებაა.

ამრიგად, პირველი წიგნის გამოსვლის შემდეგ გ. ტაბიძის შემოქმედებაში ახალი ეტაპი იწყება. ამ სიახლეს არა აქვს თანდათანობითი, ევოლუციური განვითარების ხასიათი, რაც მანამდე შეინიშნებოდა. ლექსის ფერისცვალების ნელი პროცესი 1914 წლის ბოლოს ერთბაშად დაარღვია შეძახილმა: „მე მილალატეს ძველმა რითმებმა“. ეს გადასვლა ნამდვილი გარდატეხა იყო, გააზრებული შემოქმედებითი აქტი. იგი შეეხო მთელს პოეტურ სისტემას — მოტივებს, განწყობილებებს, პოეტიკას. ამოდრავდა ლექსის მთელი შიდასამყარო, გადახალისდა და შეიცვალა ინტონაცია — ლექსის იდეურ-მხატვრული სახის გამომავლინებელი უნივერსალური აპარატი.

გალაკტიონის შემოქმედების არც ერთი ადრინდელი თარიღი (და, საერთოდ, არც ერთი სხვა თარიღი) არ აღინიშნება ასეთი მნიშვნელოვანი თემატიკური სიახლით, მოტივთა სიმრავლით, შემოქმედებითი სითამამით.

მაგრამ ეს ახალი ფასეულობანი მშრალ დეკლარაციებად დარჩებოდა მათი შესატყვისი ენობრივ-ვერსიფიკაციული ნოვაციების გარეშე. ამ სიახლეთა ჰარმონიული შერწყმა არის სწორედ გალაკტიონის ახალი პოეტიკის მონაპოვარი.

თუ გავითვალისწინებთ გალაკტიონის რეფორმისტულ ტენდენციებს, აგრეთვე, ი. გრიშაშვილის, ა. აბაშელის, ტ. ტაბიძის, პ. იაშვილის და სხვათა შემოქმედებით სიახლეებს, შეიძლება ითქვას, რომ 1915 წელი გარდატეხის თარიღია ქართული პოეზიის ისტორიაში.

ეს წელი რომ წყალგამყოფი ზღვარია ძველსა და ახალ პოეტიკას შორის, იმითაც დასტურდება, რომ თუ საუკუნის დასაწყისში სამწერლო ასპარეზზე გამოსული პოეტები (გავისხენოთ ა. აბაშელის მიძღვნა აკაკისადმი: „ჩვენ ბევრნი ვართ, შენს კალთაში შენი ჩანგით გამოზრდილნი“), აკაკის ქნარზე ახდენენ ორიენტირებას, 1914 წლის

შემდეგ მოსული თაობა უკვე ახალ ნიადაგზე იწყებს მოღვაწეობას. მათთვის აკაკის სკოლა აღარ არსებობს და ამ ფორმაციის გაუვლელად პირდაპირ მოდერნიზმისაკენ იღებენ გზს. ერთი ამ პოეტთაგანი კოლაუ ნადირაძეა. იგი მოგვიანებით შეუერთდა „ცისფერყანწელთა“ გაერთიანებას და მათი მაპროფილებელი ჟურნალის პირველ ნომერში მონაწილეობა არ მიუღია. კ. ნადირაძის შემოქმედებითი ცხოვრება ფაქტიურად 1916 წლიდან იწყება, იმ თარიღიდან, რომელიც გარდატეხის ფარგლებს გარეთ რჩება. პოეტი პირველივე ლექსებით გვიდასტურებს, რომ მას არ გაუვლია ის გზა, რომელიც ახალ პოეზიასთან მისასვლელად იყო საჭირო. კ. ნადირაძემ, ჯერ კიდევ ყმაწვილმა სრული გამიჯვნა მოახდინა „აკაკის მიმბაძველთა ლეგიონისაგან“ (მისივე გამოთქმამა) და სავსებით მომზადებული, ჩამოყალიბებული პოეტური მრწამსით შეუდგა მოღვაწეობას. ეტყობა, იგი მონაფეობის ხანაშივე ეზიარა რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის მოდერნისტულ მიმართულებებს. ამასთან ერთად, მასზე არ შეიძლება ზეგავლენა არ მოეხდინა გ. ტაბიძისა და ზოგიერთი სხვა, უფროსი თაობის ნოვატორულ შემოქმედებას. ნიჭიერსა და განათლებულ ახალგაზრდას 1914-1915 წლების ქართულ პოეზიაზე დაკვირვება მრავალ საგულისხმო დასკვნას გააკეთებინებდა. ამრიგად, კ. ნადირაძე პირველივე ლექსებით „ცისფერყანწელთა“ სადროშოს შეუერთდა, გრობაქიძეს, ტ. ტაბიძეს, პ. იაშვილს, ვ. გაფრინდაშვილს ამოუდგა გვერდით.

სერგო კლდიაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსი „სასწორი“ ახალი პოეზიისთვის დამახასიათებელი მეტრული თავისუფლებით არის დაწერილი (განსაკუთრებით დასაწყისში). უფრო ნიშნულია „Adagio“, რომლის პოეტური მეტყველება თითქმის მთლიანად გადატანითობის პრინციპს ემყარება. ამ მხრივ საგულისხმოა ლექსის დასაწყისი: „მზე მაღალ ხეებს გადაესხა და დაასველა“ და დასასრული: „დიდო სიჩუმევე, ჩემო სულიც შენ კიერთდება“ (როგორც ცნობილია, ლეტა-ებრივი დუძილის განცდა ბოლო ხანებამდე მოჰყვა კ. ნადირაძის პოეზიას). ორივე ლექსი რეფორმის შემდეგ, 1916 წელსაა დაწერილი. კ. ნადირაძის ლექსების ნიგნი „ბალდახინი“, რომელიც 1920 წელს გამოქვეყნდა, ქართული ლექსის უახლესი რეფორმის, როგორც უკვე მომხდარი ფაქტის, ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს.

ჩვენ ზემოთ განვიხილეთ ვ. გაფრინდაშვილის ორი ლექსი-„ქალწული მტრედისფერში“ და „ზამთარი“, რომლებიც 1915 წელსაა გამოქვეყნებული. ახალი პოეზიის სასარგებლოდ მსჯელობისათვის გაცილებით მეტ მასალას იძლევა „ცისფერი ყანების“ პირველ ნომერში მოთავსებული ლექსები პოეტისა: „ღამის ფოთლები“, „ჩემს

აჩრდილს" (ახალი სათაურ: თ „მე სარკეში“) და „Interieur“ (ახალი სათაური: „ინტერვიუ პირველი“), მაგრამ ეს ლექსები, ისევე როგორც ტაბიძისა და პ. იაშვილის ნაწარმოებები — ჟურნალის იმავე ნომერში დაბეჭდილი, 1916 წლის კუთვნილებაა (გამონაკლისს წარმოადგენს გალაკტიასის „მთანმიძიდის მთვარე“ და „ლურჯა ცხენები“, რომლებიც ადრე, 1915 წელსაა დაწერილი და „ცისფერყანწელებმა“ წინასწარვე გამოართვეს გალაკტიონს მათ მიერ გამოსაცემად განზრახულ ჟურნალში მოსათავსებლად).

ამრიგად, ვ. გაფრიდაშვილიც, რომელიც პირველ შემოქმედებით ნაბიჯებს 1915 წელს დგამს, იმთავითვე რეფორმისტული განწყობილებებით არის განმსჭვალული და აკაკის სკოლის შემოქმედებას აღარ განიცდის. ამკარაა, 1915 წელი წარმოადგენს გარკვეულ ზღვარს, მიჯნას, რომელიც სხვადასხვა ეტაპებად ანაწილებს თვით ახალფეხადგმულ პოეტთა შემოქმედებას და, საზოგადოდ, იმ პერიოდის ქართულ პოეზიას.

ბარდატეხის ფაქტორები

რა უდევს საფუძვლად 10-იანი წლების სალექსო რეფორმას? რამ განაპირობა იგი?

ი. გრიშაშვილის ლექსი „მაჯამა“, რომელიც 1920 წელსაა დაწერილი, ასე იწყება:

თუმც აკაკი ბეჟს ჩხუბობდა, დაობდა,
მაგრამ მაინც ძელი სიტყვა დაობდა.
დავიღალეთ ძველი დროშის დაცვითა,
ერთფერობა გულის კოვზი დაცვითა.

მასასადამე, „ძველი სიტყვის დაობების“ მიზეზად მიჩნეულია ერთფეროვნება. თუ ამ პოეტურ ფრაზას თეზისად ვაქცევთ, ხელოვნების შინაგანი კონზიპიერები ერთ მნიშვნელოვან პუნქტს მივადგებით. ხელოვნების (და კერძოდ, პოეზიის) პირველი მტერი მოსაწყენი ერთფეროვნებაა. არალური არ აღლუნგებს ისე პოეტურ სიტყვას, არაფერი არ ანელებს ინტერესს. ვისდამი, როგორც ერთფეროვნება. თვით რუსთველის გენია და მისი შეუკვალი ავტორიტეტი არ აღმოჩნდა საკმარისი იმისათვის, რომ ესთველური ლექსის ბატონობა კვლავაც შენარჩუნებულიყო. რუსთველის მიმბაძველთა მიერ დამკვიდრებულმა ერთფეროვნებამ რამდენიმე საუკუნით შეაფერხა ქართული ლექსის განვითარება. ანალოგიური ვითარება შეიქმნა აკაკის დროსაც. იმ სხვაობით, რომ ამ შემთხვევაში დროის მანძილი შემოქმედების მასშტაბთან შეფარდებით დიდად შემცირებულია. მას

შემდეგ, რაც აკაკის „საიდუმლო ბარათი“ დაინერა, ლიტერატურული მასა ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად მიემხრო და გაჰყვა მას. ამ მიმხრობამ 80-იანი წლების ბოლოდან ეპიგონობაში იწყო გადაზრდა. ასე, რომ მთელი ორმოცდაათი წლის განმავლობაში (XIX ს-ის 60-იანი წლებიდან XX ს-ის 10-იან წლებამდე), მეტი წილი პოეტური თაობებისა მეტ-ნაკლები ინტენსიობით, აკაკის ედგა კვალში. აკაკისეზური ლექსი იყო გავრცელებული და გაბატონებული. ეს მაშინ, როცა ამ ხნის მანძილზე შემოქმედებითი ცხოვრება არ მოდუნებულა, თაობათა ცვლის პროცესი არ შენელებულა.

ბუნებრივია, ნახევარი საუკუნე სრულიად საკმარისია იმისათვის, რომ სტილის ერთფეროვნება მომბაზვრებელი გახდეს. სიახლის გრძნობა უპირველესი თვისებაა ხელოვნებისა. ძველი, როგორი კარგიც არ უნდა იყოს, წარსულს უნდა ჩაბარდეს; ახალი, რაგინდ შეუსაბამო იყოს, უნდა მოვიდეს. ეს ცხოვრებისეული დიალექტიკა ხელოვნებაშიაც გარდუვალი კანონის სახით მოქმედებს და თან გასდევს მისი განვითარების მთელს გზას.

ამრიგად, სალექსო რეფორმის ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო დაძლევა სტილის ერთფეროვნებისა, რამაც მთელი სისრულით იჩინა თავი დემოკრატიული სკოლის პოეტთა შემოქმედებამი.

მაგრამ ერთფეროვნება შედარებითია, რამდენადმე სუბიექტურიც. რომ არ გამოჩენილიყო მაღალი ესთეტიკური თვისებების მქონე პოეტური თაობა, შესაძლებელია, იგი შეუმჩნეველიც დარჩენილიყო. აქედან გამომდინარე, სალექსო რეფორმის წინაპირობა იყო სამწერლო ასპარეზზე ნიჭიერი თაობის მოსვლა.

გ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, ს. შანშიაშვილი, ა. აბაშელი, გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე და პ. იაშვილი, თავიანთი ურთიერთგანკერძოებული შემოქმედებითი მოღვაწეობის მიუხედავად, ერთ განუყოფელ ძალას წარმოადგენენ, ერთ მთლიან ფრონტს ქმნიან პოეტური „ერთფერობის“ წინააღმდეგ საბრძოლველად.

გარდატეხის ერთ-ერთი წინაპირობა ქართული ლექსის მაღალი კულტურა იყო, მისი დიდი შინაგანი პოტენცია, ჯერ კიდევ გამოუფლენიებული შესაძლებლობანი.

მე-20 ს.-ის 10-იან წლებში ერთხელ კიდევ დადასტურდა, რომ ქართულ ლექსს შეუძლია თვალი გაუხსნოს მსოფლიო პოეტიკის მონაპოვართ, კაცობრიობის პოეტური კულტურის მიღწევებს. ამ დროს ბევრი ახალი თვისება შეიძინა ჩვენმა პოეზიამ, კერძოდ, იმის უნარი, რომ კარგად აეწყო ფეხი ევროპული ლექსის ახლებური მსვლელობისათვის. ამას რომ ვამბობთ, ცაადია, მხედველობაში

გვაქვს არა მოდერნიზმის პირდაპირი გავლენები და მიბაძვები, არამედ მოდერნისტულ მიმართულებათა შემოქმედებითი ათვისება.

დღევანდელი ვითარება ქართული ლექსისა, ვერლიბრის მოძალე-
ბა, რომელიც ისტორიულად უცხო იყო მისთვის, და გარკვეული
წარმატებანი ამ მხრივ ნათლად მიუთითებს ჩვენი ლექსის ბუნების
მრავალმხრიობაზე.

ამრიგად, დავას არ ინვეს, რომ ათიანი წლების რეფორმა
ქართული ლექსის ფართო შესაძლებლობათა გამოვლინება იყო, მისი
დიდი შინაგანი პოტენციის დემონსტრირება. გარდატეხის ფაქტორებ-
ზე საუბრის დროს, უწინარეს ყოვლისა, სწორედ ეს გარემოება უნდა
იქნას წინამონეული. მაგრამ ამ შინაგან კანონზომიერებებთან
ერთად, დიდი მნიშვნელობა პქონდა ზოგიერთ გარეგან ფაქტორს,
რომლებმაც ხელი შეუწყო დროის მხრივ რეფორმის ლოკალიზაციას.
ამ ფაქტორთაგან ზოგი ისტორიულ-პოლიტიკური ხასიათისა იყო,
ზოგი — ნმინდა ლიტერატურული.

უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა ითქვას, რომ ლექსი, პოეზია არ
არის იზოლირებული მწერლობის სხვა დარგებისაგან. ქართული
ლექსის გარდატეხა, ამავე დროს, მობრუნების ეტაპი იყო საერთოდ
მთელი ჩვენი ლიტერატურისათვის. ახალი საუკუნის გარიჟრაჟზე
ქართული მწერლობა თავისი ისტორიის ახალ პერიოდს იწყებს.

ამ ბოლო დროს ჩვენში გაისმა ხმები იმის თაობაზე, რომ
გადაისინჯოს უახლესი ქართული ლიტერატურის დაწყების თარიღი.
შესაძლოა, ეს მოთხოვნა არ არის იმდენად არგუმენტირებული, რომ
მას ანგარიში გაენიოს, მაგრამ, ჩვენი აზრით, საკითხი თავისთავად
სწორად არის დასმული და მის სასარგებლოდ მრავალი ფაქტის
მოშველიება შეიძლება.

როგორც ცნობილია, გასული საუკუნის 90-იანი წლები (საიდანაც
უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიას იწყებენ), საერთოდ
ახალი ეტაპია ჩვე; ნი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და იდეოლოგიური
ბრძოლისა. ეს ს.ს. ხლე მწერლობამაც განიცადა (ე. ნინოშვილი, ი.
ევდოშვილი და სხვ.), მაგრამ სიახლე შეეხებოდა არა იმდენად
სტილსა და სპეციფიკას ლიტერატურისას, რამდენადაც მის იდეურ-
თემატურ მხარეს. რაპული კრიტიკის პერიოდშიც კი ჩვენში აქა-იქ
ისმოდა ხმები: ე. ნინოშვილი ი. ჭავჭავაძის მემკვიდრეაო (ცხადია, ეს
ხმები იმ დროს სასტიკად იყო ჩანსობილი); ამავე დროს, საკმარისია
ი. ევდოშვილის პოეტური ფაქტურის გადასინჯვა, რომ ზედაპირუ-
ლად დანახული აკაკის ლექსი შეგვრჩეს ხელთ.

ძირფესვიანი მობრუნება მწერლობაში, ახალი პერიოდი ლიტერა-
ტურის ისტორიისა უშუალოდ მწერლობისგან, ლიტერატურისგან

უნდა მომდინარეობდეს. მწერლობა, უწინარეს ყოვლისა, მწერლების საქმეა და გარდატეხაც მწერლობაში უშუალოდ მათთანაა დაკავშირებული. ეპოქა მხოლოდ და მხოლოდ მწერალთა მეშვეობით ახდენს ლიტერატურის აღორძინებისა თუ დაცემის პერიოდების გამოყოფას. თუ მწერალთა თაობები არ წამოსწია, ისე ვერც ერთი ეპოქა ვერავითარ გავლენას ვერ მოახდენს მწერლობის განვითარებაზე. მაგრამ მწერალი რომ განახლების მედროშე გახდეს, ლიტერატურის ისტორიაში ახალი პერიოდის დამწყებად მოგვევლინოს, დიდი ხელოვანი უნდა იყოს. თუ ეს პირობა დაცული არ არის, თუ მწერლობის განმაახლებელს თან არ მოაქვს ახალი ლიტერატურული კრედო, მაშინ იგი მწერლობის ისტორიაში ნოვატორისა და რეფორმატორის ადგილს ვერ დაიმკვიდრებს. ეს გარემოება გათვალისწინებული არ ყოფილა, როცა უახლესი ქართული ლიტერატურის პერიოდს გამოყოფდნენ, ამიტომ აღნიშნული პერიოდიზაცია ვერ დგას სწორ მეცნიერულ-ლიტერატურულ საყრდენზე.

იმ ცვლილებებს, რაც ჩვენი ხალხის ცხოვრებაში გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან დაიწყო, მაშინვე არ მოჰყოლია მწერლობის ხასიათის შეცვლა (მწერლობა ხომ პირდაპირ არ მიჰყვება, ანდა იშვიათად თუ მიჰყვება საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონებს, მას თავისი საკუთარი, შინაგანი კანონზომიერებანი აქვს).

ჩვენი დაკვირვებით, XIX საუკუნის 90-იან წლებში ქართულ პოეზიას რაიმე სერიოზული ხასიათის აღმატებული ცვლილება არ განუცდია. პირიქით, ამ დროიდან იკიდებს ფეხს ეპიგონიზმი, მიმბაძველობა, აკაკის დემოკრატიული მოტივების გადამღერება — მისი სტილისა და ვერსიფიკაციის დაცვით. არც პროზაში ჩანს რაიმე განსაკუთრებული სიახლე, თუ არ ჩავთვლით დავით კლდიაშვილის მონუმენტურ ფიგურას, რომლის შემოქმედებას არავითარი კავშირი არა აქვს ამ პერიოდის საზოგადოებრივ მოძრაობასთან.

როცა 90-იან წლებში დანწყებული მოძრაობა 1905 წლის შეიარაღებულ გამოსვლებში გადაიზარდა, როგორც იტყვიან, იდეების მატერიალიზაცია მოხდა, ადამიანის შინაგანი სამყარო განახლების სულით განიმსჭვალა, ხოლო მწერლობა ამ ახალი ცხოვრებისეული იდეების დანამატის ფუნქციას არ სცილდებოდა, დაიწყო ზრუნვა, მეცადინეობა, ამ კრიზისიდან ხელოვნების გამოსაყვანად. ეს პროცესი, რომელიც თავდაპირველად ძიებებისა და გავლენების გზით მიმდინარეობდა, უკვე ახალი ხელოვნების და ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ახალი პერიოდის დასაწყისია. ცვლილება მწერლობის ყველა სფეროს დაეჭყო. პოეზიაში გალაკტიონ ტაბიძე ხდება მოთავე ამ სიახლეებისა, ხოლო პროზაში მიხეილ ჯავახიშვილი და ნიკო

ლორთქიფანიძე — თავიანთი ურთიერთგანსხვავებული სტილური მიმართულებით, — უყრიან საფუძველს ახალ ხელოვნებას. აქვე უნდა იქნას მოხსენიებული კონსტანტინე გამსახურდიას პირველი ნოველები.

ახალი ხელოვნების დამკვიდრებისათვის ილწვის კრიტიკოსთა მთელი თაობა (კ. აბაშიძე, ი. გომართელი, ვ. კოტეტიშვილი, გრ. რობაქიძე და სხვ.). სტატიები და რეცენზიები, რომლებიც 10-იანი წლების დასაწყისში ქვეყნდება, არა მარტო ალტაცების გამოხატველია პოეზიაში ახალი სიტყვის, ახალი ცვლის გამო, არამედ შეიცავს არაერთ სიმპტომს პოეტური ნაწარმოების ახლებური ინტერპრეტაციისა, რათა ხელოვნებაში დანახულ იქნას სწორედ ის, რაც მის სპეციფიკას შეადგენს. ამრიგად, იკვრება საერთო რკალი, რომელშიაც მეტ-ნაკლები აქტივობით ქართული მწერლობის ყველა სფერო და უბანია ჩართული. (მაშასადამე, ქართული ლექსის განახლება არ უნდა იქნას გაგებული იზოლირებულად, ლიტერატურის სხვა დარგების განვითარებისაგან მოწყვეტით. ეს იყო მთლიანი პროცესი, სადაც პოეზია, პროზა, დრამატურგია, კრიტიკა ერთმანეთზე მოქმედებდნენ, ერთი მეორეს გადასდებდნენ ახალი ხელოვნების ნიშან-თვისებებს. თუმცა ამათ შორის პოეზიას წამყვანი ადგილი ეჭირა, მაგრამ ისიც ლიტერატურის საერთო ფერისცვალების პროცესში იყო ჩართული.

როცა ქართული ლექსის რეფორმის წინა, მოსამზადებელ პერიოდს ვაკვირდებით, ვსწავლობთ ფაქტორებს, რომელთაც ხელი შეუწყვეს რეფორმის გატარებას, ვპოულობთ რაღაც საერთოს ბარათაშვილის ეპოქასთან, ბარათაშვილისეული რეფორმის განმსაზღვრელ პირობებთან.

1905 წლის რევოლუციის დამარცხება და მწვავე რეაქცია, რასაც ილია ჭავჭავაძის მკვლელობა მოჰყვა, ბევრით ჩამოჰგავს 1832 წლის შეთქმულების დამარცხებას და მის შედეგად გამეფებულ რეაქციას, რასაც ჩვენი მონინავე მწერლებისა და საზოგადო მოღვაწეების რეპრესირება მოჰყვა. ნიკოლოზ ბარათაშვილს დაახლოებით იგივე პოლიტიკური სიტუაცია და გულის გამანვრილებელი ატმოსფერო დასვდა, რაც გალაკტიონ ტაბიძეს. ცხადია, ამ ორი მოვლენის გაიგივება ისევე არ შეიძლება, როგორც ბარათაშვილისეული და გალაკტიონისეული რეფორმებისა, მაგრამ რეფორმის წინანდელი საერთო სულისკვეთება: ეროვნული ჩაგვრისაგან თავდახსნის, პიროვნების განთავისუფლების რწმენის დაკარგვა, რაც უიმედობის, პესიმიზმის ნოყიერ საზრდოს წარმოადგენდა, ორსავე შემთხვევაში ურთიერთ მსგავსი იყო. ნ. ბარათაშვილი და გ. ტაბიძე სამწერლო

ასპარეზზე გამოსასვლელად დაახლოებით ერთნაირმა გარემო პირობებმა მოამზადეს. ამიტომაც არის მათ შორის ბევრი რამ საერთო.

ასეა ეს ზოგადად. 1905 წლის რევოლუციის შეხედვით პერიოდში უთუოდ შეიქმნა ხელსაყრელი ნიადაგი ახალი ლიტერატურის დაბადებისათვის.

გარდატეხას ქართული ლექსის ხასიათში დიდად შეუწყო ხელი ისეთმა მნიშვნელოვანმა ისტორიულ-პოლიტიკურმა მოვლენამ, როგორც იყო პირველი მსოფლიო ომი.

საგანგებო მტკიცება არ სჭირდება იმას, რომ ომი საზოგადოდ, რა ხასიათისაც არ უნდა იყოს იგი, უდიდეს ეკავლენას ახდენს ხალხის ფსიქიკაზე და, აქედან გამომდინარე — მწერლობაზე. იმ სამ ძირითად ფაქტორთაგან, რომლებმაც განსაზღვრეს ქართული პოეზიის პასიათი და მიმართულება 900-იანი წლების დასაწყისში, კიბა აბაშიძე რუსეთ-იაპონიის ომსაც ასაჩელებს. ამ სისხლიანმა ისტორიამ არა ერთი ქართველი ვაჟკაცის სიცოცხლე შეინირა, არა ერთ ქართულ ოჯახს ჩააცვა სუდარა, არა ერთ „თვითდაჯერებულ პატრიოტს“ შეურყია რწმენა რუსეთის იმპერიის „ძღვეამოსილი“ ტახტისადმი. მწერლობა და კერძოდ ლირიკა, რომელიც ჩვეულებრივად მიმდინარე ცხოვრებით სუნთქავს, ცხადია, ვერ იქნებოდა გულგრილი ყოველივე ამის მიმართ. კიბა აბაშიძის მოსაზრება საფუძველს მოკლებული არ არის. მაგრამ რა იყო რუსეთ-იაპონიის ომი 1914 წლის მსოფლიო ომთან შედარებით? — მხოლოდ მცირე მასშტაბის სამხედრო შეტაკება, რომელიც ფაქტიურად, საზღვაო ბრძოლის ფარგლებს არ გასცილებია. პირველმა მსოფლიო ომმა კი მთლიანად შესძრა ყველა იმ ქვეყნის სასიცოცხლო ნერვი, რომლებსაც იგი მოედო. 1914 წლის აგვისტოდან, როცა რუსეთი ამ ომში ჩაება, მთელი იმპერიის ცხოვრებას ძირეული ცვლილება დაეტყო.

წმინდა იდეოლოგიური ხასიათის მოვლენები ჩვეულებრივად მოგვიანო ზემოქმედებას ახდენს ხელოვნების და, კერძოდ, ლიტერატურის განვითარებაზე, რადგან ლიტერატურა მშრალი იდეებით არ საზრდოობს. დროა საჭირო იმისათვის, რომ იდეა ადამიანთა ყოფაში შეიჭრეს, ფსიქიკაში ღრმად ჩაჯდეს, რათა ლიტერატურულ ფაქტად იქცეს. ამ თვალსაზრისით ომი გაცილებით უფრო სწრაფად მოქმედი ძალაა; იგი უმაღლეს ერის, კლასის, ქვეყნის ყოფნა-არყოფნის საკითხს სვამს, ადამიანთა ბედის უშუალო გამგებელი ხდება. ამიტომ ლიტერატურულ ცხოვრებაზეც სწრაფ და ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს.

ომების ეპოქა ყოველთვის საზღვრად ედებოდა ქვეყნების არა მხოლოდ პოლიტიკურ-ეკონომიკურ, არამედ კულტურულ განვითარებას. ლიტერატურის ისტორიაში იგი ყოველთვის გარდატეხის ეპოქად

იყო მიჩნეული. 1914 წლის მსოფლიო ომამაც საერთო განცდები, საერთო ტკივილები აღძრა, რამაც გადამდები სენივით მოიარა სამყარო. განსაცდელი აახლოებს ადამიანებს. ნგრევამ და უბედურებამ სულიერად შეაკავშირა ერები, ხელი შეუწყო მათს კულტურულ ფასეულობათა გაცვლას. მსოფლიო ომმა დააჩქარა, კერძოდ, საქართველოში იმ სიახლეთა გადმონერგვა, რაც უკანასკნელი დროის ევროპული პოეზიისთვის იყო დამახასიათებელი. ეს პროცესი, რომელიც ათიოდე წლის წინათ დაიწყო და ხელი ტემპით მიმდინარეობდა, 1914-15 წლებში ერთბაშად აჩქარდა და გაძლიერდა.

ინტელიგენციის მონინავე ნაწილი იმთავითვე გრძნობდა, რომ ქართული პოეზიის განახლება ევროპულთან დაახლოების გზით უნდა წარმართულიყო. იმ დროს ეს მიჩნეული იყო ისტორიულ აუცილებლობად, გარდაუვალ კანონზომიერებად. „როგორც უნდა გათავდეს ომი, - წერდა ტიცინ ტაბიძე 1915 წელს, - წინა აზიაში ევროპა შემოაღებს კარებს“. ტ. ტაბიძე სათანადო მზადყოფნას მოითხოვდა. უნდა შემზადდეს ნიადაგი იმისათვის, რომ მონინავე ევროპული კულტურა, ტონის მიმცემი მსოფლიო კულტურისათვის, ქართველ კაცს უცხოოდ არ მოეჩვენოს; უნდა ვისარგებლოთ ევროპული პოეზიის მიღწევებით, რომ ახალმა ევროპულმა პოეტიკამ ბიძგი მისცეს ქართულ ლექსს, მის წიაღში მთვლემარე რესურსების ასამოძრავებლად. გარეგანი ძალის ამგვარი ჩარევა შინაგან შესაძლებლობათა გამოვლენისათვის სრულიად კანონზომიერი და მიზანშეწონილი მოქმედება იყო. იგი წარმართებოდა ჩვენი ეროვნული პრესტიჟის დაცვით. ასეც მოხდა.

ახალი რეფორმა ქართულ ლექსში ნაციონალური ღირსების შენარჩუნებისა და პოეტური კულტურის სრული გაფურჩქვნის ნიშნით მიმდინარეობდა. უცხოურისადმი მორჩილების ერთეული გამოვლინებანი, ეპიგონობის ცალკეული წარმონაქმნები ქართული ლექსის სხეულს არ შეზრდია. 10-ანი წლების რეფორმიდან ქართული ლექსი გამოვიდა, როგორც ესთეტიკურად ამაღლებული, გასპეტაკებულ-გაჯანსაღებული ეროვნული ფენომენი.

ომმა, რომელიც წარმოუდგენელი სისწრაფითა და სიღრმით იჭრება ადამიანთა ფსიქიკაში, ქართველი კაცის სულიერი სამყაროც შესცვალა. გაფართოვდა ფიქრთა და მისწრაფებათა არე, ინტერესების სფერო; გამწვავდა ცხოვრებისეული პრობლემები. თავზე დამტყდარმა უბედურებამ, ანდა მოსალოდნელი უბედურების განცდამ ადამიანს ერთბაშად დაავინყა ძველი ჭირ-ვარამი და ახალი საზრუნავი გაუჩინა.

სხვა ფაქტორებთან ერთად უთუოდ მსოფლიო ომიც იყო გამომწვევი და მამოძრავებელი იმ რთული და მღელვარე პროცესებისა, რომლებიც ჯაჭვისებური რეაქციით აკვიდა ერთიმეორეს და იერიში მიიტანეს ადამიანის ფსიქიკაზე.

ეს ახალი ადამიანი უნდა აესახა მწერლობას, კერძოდ, ლირიკას, რაც, ცხადია, შეუძლებელი იქნებოდა გამოსახვის ძველი ხერხებითა და მეთოდებით. არსებული სინამდვილის შეცვლასთან ერთად უნდა შეცვლილიყო ამ სინამდვილის „ხელმეორედ წარმოქმნის“ ფორმაც, უნდა შეცვლილიყო პოეტიკა.

რა კონკრეტული გამოვლინება ჰქოვა პირველმა მსოფლიო ომმა ქართულ მწერლობაში, ქართველი ინტელიგენციის აზროვნებაში?

1915 წლის ქართული პერიოდული პრესა, რომელიც სისტემატურად ამუშავებს ომის ამბებს, დროდადრო ყურადღებას ამახვილებს ომით გამოწვეულ ცვლილებებზე ადამიანის ყოფაში, მის კულტურულ საქმიანობაში, მწერლობაში. „საერთაშორისო ომმა, რომლის დასასრული ჯერაც არა სჩანს, ყოველს საკულტურო საქმეს თავისი დალი დაასო“, ვკითხულობთ ჟურნალ „განათლების“ სარედაქციო წერილში („განათლება“, 1916 № 1).

გაზეთი „მეგობარი“ თავის სალიტერატურო მიმოხილვაში — „ქართული სიტყვა-კაზმული მწერლობა წარსულს წელს“, რომელსაც ხელს აწერს ვინმე ექიმი ბადრიძე („მეგობარი“, 1915, №76), ნათლად მიგვანიშნებს, თუ როგორ იჭრება ომი ცხოვრების სიღრმეში, როგორ ააშკარავებს ძველ იარებს და „დაჟინებით მოითხოვს ზოგიერთ ღირებულებათა სრულ გადასინჯვას და გადაფასებას“. ღირებულებათა გადასინჯვა და გადაფასება არსებითად მწერლობას შეეხება. სტატიაში ხაზგასმით არის ნათქვამი: „გარემოცული ატმოსფეროთ მონამლული ადამიანი მხატვრულ შემოქმედებაში ეძებს თავდავიწყებას, წარმტაც და მომხიბვლელ სურათების ქვრეტაში ლამობს შეინარჩუნოს სულის სიმშვიდე, სულიერი ძალა“.

ამ ამონაწერის მიხედვით მწერლობა ერთგვარად მონყვეტილია „გარემოცულ ატმოსფეროს“. იგი ყოველდღიურობაზე მალლა დგას, რომ ადამიანს დაავიწყოს საშინელი და საძაგელი სინამდვილე, რასაც ომის ციებ-ცხელება ქმნის. ხელოვნების განყენებულობის თეორიამ კიდევ უფრო ნათელი გამოხატულება ჰქოვა ი. გრიშაშვილის შესახებ გამოქვეყნებული სტატიის ეპიგრაფში: „ხელოვნება თავისუფალია, ვით ნიაფი ჩემს სამშობლოში... ნუ მინადობთ მას ქვეყნის სამსახურს“ („მეგობარი“, 1916 წ. №81 იანვარი). ამ უკიდურესი პოზიციით გაზეთი უპირისპირდება მეორე, კიდევ უფრო მცდარ უკიდურესობას

ხელოვნების უტილიტარობისა, რომელიც იმ დროს ჩვენში ღრმად იყო ფესვგადგმული და ფართოდ გავრცელებული.

ამჟამად ჩვენთვის ის არის საინტერესო, რომ ხელოვნების ამგვარ გაგებას გაზეთი და მისი მიმომხილველი ომის შედეგებთან აკავშირებს. ომით გულმონამლული ადამიანი მხატვრულ ლიტერატურაში ეძებს შვებას, მალამოს.

სხვა თვალთ შებედა ომის მოტივს ტ. ტაბიძემ. სტატია „ომის თემა ქართულ მწერლობაში“, რომელიც 1915 წელს დაიბეჭდა, მთლიანად პაციფისტური განწყობილების წინააღმდეგ არის მიმართული.

სამხედრო თემატიკა იმთავითვე დამახასიათებელი იყო ქართული კაზმულსიტყვაობისათვის, წერს ტ. ტაბიძე: „ომისთვის არც ერთ ხალხს ისეთი გრძელი და საგმირო პოემა არ დაუნერია, როგორც ქართველს და ამ პოემის ეპილოგი ჯერ კიდევ დაუნერელია“. რომ არაფერი ვთქვათ რუსთველზე, გურამიშვილზე, ბარათაშვილზე და გრ. ორბელიანზე, ამის საილუსტრაციოდ აკაკის „არაბი ფაშა“ და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაც გამოდგება. ვაჟასი, რომელიც „მეწარმომიდგება თავისი თეთრი თვალებით, რომლებშიაც არის რალაც ბედითი კრთომა ტყის ალისა, საომრად შემზადებული ხანჯლის მლესავისა“. ეს ეროვნული თვისებაა ჩვენი ერისა. იგი მოქმედი და სიცოცხლისუნარიანი ერია, არ განუცდია არც რომის იმპერიის გახრწნა და არც დეკადენტური საფრანგეთის დაცემული სულისკვეთება. „და განა მარტო ვაჟა,— განაგრძობს ტ. ტაბიძე! — გრ. ორბელიანი, აკაკი წერეთელი, ილია ჭავჭავაძე — ეს ჩვენი ერის მწუხრის კი არა, შუადღის მომღერლები არიან“. ამიტომაც გაურბიან ქართველი მწერლები სიკვდილის პრობლემას. ეს ჩვენი მწეოლობის შინაგანი ბუნების გამოხატულებაა. ამის შემდეგ ტ. ტაბიძე უვით ომის ხასიათის გახსნას ცდილობს: „თანამედროვე ომის ერთი დიდი მნიშვნელობა, სხვათაშორის, იმაშიც არის, რომ ყველა ერს ჩაახედებს თავის სულის სიღრმეში, ნათელზე გამოიყვანს იმ ფიქრს, რომელიც დიდი ხანია მტკვერმიყრილი და ცოცხალ-მკვდარი იყო და... დააფიქრებს მომავალზე“. თავისთავად ცხადია, ამ „ყველა ერში“ ტ. ტაბიძე უპირველესად თავის ერს გულისხმობს, უპირატესად მისი ბედი აინტერესებს და მიაჩნია, რომ პირველი მსოფლიო ომი ქართველი ერის ცხოვრებაში სულიერი კატაკლიზმების ხანაა.

როგორ გამოეხმაურა ომს ქართული მწერლობა? — სვამს კითხვას ტ. ტაბიძე. ჩვენც ამ გზას გავყვით და ტ. ტაბიძის პასუხი თავისსავე კითხვაზე ზოგიერთი სხვა მასალითაც შევაჯავსოთ.

აკ. ნერეთლის პოემა „ომი“, რაც არც თვით ავტორს მოსწონდა, შეგვიძლია ყურადღების გარეშე დავტოვოთ. გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია „ფშაველი ჯარისკაცის ნერილი“ ვაჟა-ფშაველასი, რასაც ტ. ტაბიძე თავის სტატიაში საგანგებო ადგილს უომობს. მაგრამ ვაჟა ამ შემთხვევაში და საერთოდაც კლასიკური მწერლობის ტრადიციას მიჰყვება. იგი ფიქრით ბაგრატიონთა საქართველოს ეკუთვნის. ტ. ტაბიძის მოხდენილი თქმით, „ვაჟა თითქოს ერეკლეს ბანაკში სწერს თავის ლექსებს“.

ახალთაობის წარმომადგენლებიდან ორიგინალურია კ. მაყაშვილი. მისი „რაინდ სამშობლოს“ ომის თემის თავისებური გადანყევით იქცევის ყურადღებას. საქართველო პატიოსანი ლამანჩელი რაინდია, რომელმაც რამდენიმე საუკუნით დაიგვიანა. აჰ ომშიაც საქართველო რაინდულ ვალს იხდის, რომ „იქნებ სულის სილამაზემ მოუპოვოს მომავალი. იქნება კაცობრიობამ ინამოს სილამაზისთვის ჯვარცმული ერი“ (ტ. ტაბიძე).

ეროვნულ-სოციალური თემატიკის თვალსაზრისით რამდენადმე გამოცოცხლება ეტყობა ი. გრიშაშვილს („ოლონდ მაცალეთ“, „ჰომინი შევარდნებს“, „სატრფო ავად გყვოლია“...), ფეშერულად გაიეღვებს ომის თემატ. ლექსს „შემოდგომა თბილისში“ დაკარგულ მეგობარს უძღვნის. მშობლიური ქალაქით აღფრთოვანებას ომის თემატ ერწყმის. ორივე გრძნობა ეროვნული მოტივითაა გამთლიანებული. იქნებ ომში ნახვედი და მამულს შესწირე თავი, — საუბრობს პოეტი დაკარგული მეგობრის აჩრდილთან, — აგდინარ ბრძოლის ველზე უპატრონოდ და ელოდები დედისა და სატრფოს ცრემლებს, ანდა, ვინ იცის, იქნებ მტრის ბანაკს შეაფარე თავი, მსტოვარი და მოღალატე შეიქენი, გაჰყიდე გმირთა ძელებით მოკენჭილი მამული.

როგორც ვხედავთ, ომის განცდა-გაგება ტრადიციულია. უფრო ორიგინალურია ამავე ავტორის „ჩემი მუზა ომის დროს“, რომელიც ორიოდე წლის შემდეგ გამოქვეყნდა. პოეტმა მოინადინა აესახა მიმდინარე ომის საშინელებანი: „წამოვავლე კალამს ხელი“. ჩინებუ-ლი დასაწყისია. მაღალი შაირის ცოცხალი ფორმა და სტრიქონის თავში მოქცეული სიტყვა წამოვავლე — სწრაფი ტემპით და გამიზ-ნული სემანტიკით, იმთავითვე ლექსის სათაურში გაცხადებული ომის ასოციაციას იწვევს. მაგრამ არა, პოეტს ტრფობის მუზა აეფარა და ათქმევინა:

მე არ მივსდევ სიტყვას ერცელსა,
ბრძოლას, კენესას, ღრიანცელსა,
მგოსანი ვარ სუსტი, ნაზი.

მისი ბუნება ომის ღმერთს ვერ ინამებს, გმირი და ვენერა ერთად ვერ თავსდებიან:

და ეს თითი, რომ სცემდა ჩანგს,
რად შეეხოს ჩახმახის ჟანგს.

პირველ მსოფლიო ომს რაიმე მნიშვნელოვანი კვალი არ დაუტოვებია გრიშაშვილის შემოქმედებაში.

„სახალხო ფურცლის“ 1914 წლის 21 დეკემბრის სურათებიან დამატებაში, სადაც გამოქვეყნებულია ომში დაჭრილ თუ დაღუპულ ქართველ ჯარისკაცთა და ოფიცერთა ფოტოსურათები, რამდენიმე ლექსია დაბეჭდილი.

მთის ნიავის (გრ. მეგრულიშვილის) „ყრმობის სიზმარი“ ნაღვლიან პანგზე ანყობილი სატრფიალო ლექსია - დემოკრატიული პოეზიის ჩვეულებრივ სტილში. ოლონდ ერთგან ლექსს აცოცხლებს რთული ომონიმური, რამდენადმე მოდერნისტული რითმა:

ან რა ვიცოდი, სულის იაჲ, ეს,
თუ კვლავ იგრძნობდა სული სიავეს.

კიკნა ფშაველას „ბუჩქის კენესას“ მწუხარე პეიზაჟია და გაზეთის ამ ნომერში დაბეჭდილი, ძალაუნებურად ომის თემაზე დააფიქრებს მკითხველს. თვალში საცემია პეტეროსილაბური საზომი - რვაამარცვლედო ექვსმარცვლედთან ლუნმარცვლიანი მუხლებით.

გ. ლეონიძე ტრადიციული ომონიმური რითმიკით გვესაუბრება ბრძოლის ფიფქით დაფარულ საბრალო ყვაფილზე; ოთხმედიც გამოყენებულია როგორც პარალელიზმის პირველი ნევრა თავისი უნუგემო მდგომარეობის დასახატავად („ბრძოლის ფიფქი“).

ს. ფაშალიშვილის „მძულვარების ღმერთს“ უშუალოდ ბრძოლის ველზე გაფყავართ, სიკვდილის პირისპირ:

უსაზღვრო ველი —
თბილ სისხლით სველი,
ზედ მოცურავე სიკვდილის გველი,
კენესა-წყველის ხმა სუსტი და ნელი
და ამოსუნთქვა უკანასკნელი!

ლექსი გაზეთის პირველ გვერდზეა დაბეჭდილი, დაჭრილ-დაღუპულთა სურათებს შორის და განწყობილებას კიდევ უფრო ამძიმებს ირგვლივ შემოჯარულ ომის მსხვერპლთა მწუხარე სახეები.

კიდევ არა ერთი ლექსი დაინერა იმ დროს ომის თემაზე, მაგრამ მათ ავტორებს, ტ. ტაბიძის სიტყვებით, „არც ერთი ახალი გრძნობა, ახალი განცდა, ფიქრი ლექსის წყობაში არ შეპარვიათ“. ტ. ტაბიძე ახალი სიტყვის თქმას ელოდა ს. შანშიაშვილისგან, გ. ტაბიძისგან, ა.

აბაშელისგან, მაგრამ „იქნებ ჯერ კიდევ ადრეა,— ნერდა იგი,— იქნებ ჯერ კიდევ არ ამოქსელილა მათ სულში სიმღერის ძაფები... ჯერ კიდევ არ დანმენდილა, არ დალაგებულა გრძნობა, რომ გახდეს ხელოვნების ობიექტი“.

ა. აბაშელმა თავისი პოეტური ნატურისთვის შეუფერებლად მიიჩნია ომის სისხლიანი ველის წარმოსახვა. როცა ომის ქარცეცხლი დატრიალდა,— ნერს პოეტი,— „მე დავხედე ჩემს ქნარს შიშით და... სიმებზე ვიგრძენ სისხლი...“ ჩემს სიმღერას უმაღლვე მოშორდა მზის ანკარა სხივი, თეთრად გამოწყობილი სიმღერა შავად შეიმოსა, „და დავმალე ჩემი სული და დავმალე ჩემი სახე, სისხლ-ნაფრქვევი ჩემი ქნარი სადღაც ტყეში შევინახე“.

მე რა ვუყო, რომ იქ, ველად ბრძოლის ცეცხლი არ განელდა.
მე რა ვუყო, რომ აქ ცრემლად ასე მწარედ ამეტყველდა?
იქ სისხლია მოლაღატე, აქ კი ცრემლი ღებავს სიმებს.
მე მომბეზრდა სისხლიც, ცრემლიც, მე ორივე სულს მიმიძიმებს,
და ნურავინ ნუ მომისმენს ნურც იქა და ნურაც აქა,
ოღონდ ფრთებზე ჩემს სიმღერას ჩამოვბანო სისხლის ლაქა.

(„სისხლის ლაქა“, 1916 წ.)

არც გ. ტაბიძე შეხმიანებია უშუალოდ პირველ მსოფლიო ომს. იმ მხატვრული სტილის შესაბამისად, რომელიც პოეტმა სწორედ ამ დროს გამოიმუშავა, იგი საერთოდ არ ახდენს ცხოვრებისეულ მოვლენებზე პირდაპირ, სწორხაზოვან რეაგირებას, მაგრამ რომ შეიძლებოდეს ქვეტექსტების ზუსტი მეცნიერული გაშიფვრა, გ. ტაბიძის ლექსებში შრეებად ვიპოვიდით ომით გამოწვეულ გრძნობათა დანალექს.

რაც დასანახი და ხელშესახებია, იმის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, პოეტს ომი შორეული განსაცდელივით ადგას თავს, მაგრამ არა ისე, რომ მის შემფოთებას ინვევდეს.

ამ დროს, როცა ათიოდე წლის დამდაგველი ფიქრისა და დამანყლულებელი განცდის შედეგად, მშვენიერი ტანჯვის სამფლობელო-შია შესული, მისთვის ომის ურჩხულს ბრჭყალები დაცვეთილი აქვს, აი, 1915 წლით დათარიღებული ლექსი „სასახლე ძველი“:

სასახლე ძველი ადგას ხეობას,
თითქო პაერში — ბალი პკიღია,
და თელის ნუთების ერთსახეობას,
როს მშვიდობიან დღის ამიღია.
ზის აივანზე თავხედი ყვავი,
ერთი მათგანი, ვინაც სნებიან
და გამჭვირვალე პაერში შავი
ზმანებებივით იფანტებიან.

მოაქვს გაზეთი მოსამსახურეს,
შორეულ ომის მოაქვს ცნობები.
სალამოს ნიგნი მთებმა დასურეს,
მე მშვიდ არეებს ვემშვიდობები.

ლექსის წარმტაც რელიეფზე ბორცვებივით ამოზიდულან ლოგი-კურ-ემოციური ცენტრები. ერთის მხრივ: ძველი სასახლე, ჰაერში დაკიდებული ბალი, მშვიდობიანი დღე, მშვიდი არეები; მეორეს მხრივ: თავზედი ყვავი, შავი ზმანება გამჭვირვალე ჰაერში, შორეული ომი. კონტრასტი მკვეთრია, მაგრამ არა მძაფრი და მწვავე.

ომის ექო (შავი ზმანება) ვერ ამუქებს მშვიდობიანი დღის ამინდს (გამჭვირვალე ჰაერს), პირიქით, იგი უფრო აძლიერებს ამ ლამაზ, მშვიდი არეებისაგან მიღებულ სასიამოვნო განცდას.

ლექსის ქვეტექსტში ვკითხულობთ: ჩემი ლამაზი ქვეყნის სიმშვიდეს ომის ქარცეცხლი ვერ არღვევს და მე შემძლია ნეტარების წუთი გამოვგლიჯო არსთა გამგებელს. პოეტის ამგვარი მიმართება ომისადმი იმ დროს ახალი და ორიგინალური იყო.

ამრიგად, 1914 წლის მსოფლიო ომმა დასაწყისიდანვე მიიქცია ქართული მწერლობის ყურადღება და ზეგავლენა მოახდინა მის შემდგომ განვითარებაზე. არა მხოლოდ თემატურად, ნაწილობრივ მხატვრული ნიუანსებითაც გაამდიდრა იგი. თავისთავად ცხადია, სალექსო რეფორმა ლიტერატურის საერთო განვითარების შედეგია.

სალექსო რეფორმას თავისი კულტურული წინამძღვრებიც ჰქონდა. ერთი ასეთი გარეგნული ფაქტორი იყო ქართველ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პირადი ურთიერთობა იმ უცხოელ მწერლებთან, რომლებიც ახალ ლიტერატურულ მიმართულებას ეკუთვნოდნენ.

სადაო არ უნდა იყოს, რომ პარიზიდან 1914 წლის ბოლოს დაბრუნებული პ. იაშვილი, რომელიც იქ ხელოვანთა წრეში ტრიალებდა, პირადად იცნობდა აპოლინერსა და პიკასოს, სამშობლოში დიდ პროპაგანდას გასწევდა ახალი ხელოვნების სასარგებლოდ. იგივე უნდა ითქვას ტ. ტაბიძეზე და განსაკუთრებით გრ. რობაქიძეზე, რომლებსაც იმ პერიოდში პირადი კონტაქტები ჰქონდათ რუსული და ევროპული კულტურის წარმომადგენლებთან. ცნობილია, რომ ამ მეგობრულმა შეხვედრებმა, რომლებიც არსებითად 1914 წლიდან დაიწყო, 20-იან წლებში გაძლიერებულმა და გაღრმავებულმა გარკვეული წვლილი შეიტანა არა მხოლოდ ქართული, არამედ თვით რუსული მწერლობის გამდიდრებასა და გამრავალფეროვნებაში.

ამ რიგის ერთ-ერთი კულტურული მოვლენა იყო 1914 წელს კ. ბალმონტის ჩამოსვლა საქართველოში. როცა ცნობილი გახდა, რომ კ. ბალმონტმა განიზრახა „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნა და ამ მიზნით

საქართველოში ამირებს ჩამოსვლასო, ქართული პრესა დიდის აღფრთოვანებით მიესალმა ამ ფაქტს. თბილისისა და ქუთაისის ჟურნალ-გაზეთები პირველ გვერდზე ათავსებენ კ. ბალმონტის სურათს და მკითხველს სიხარულით აუწყებენ მის მოსალოდნელ ვიზიტს. კ. ბალმონტი ჯერ თბილისში ჩამოვიდა, შემდეგ ქუთაისში ნაიკითხა ლექციები. პრესა ფართოდ აშუქებს შეხვედრის ცერემონიალს. ცნობილია, რომ ქუთაისში კ. ბალმონტს გალაკტიონიც შეხვედრია და მისთვის სიტყვა უთქვამს.

ქართველი ინტელიგენცია მაღალი აზრის იყო ბალმონტის პოეზიაზე, მოსწონდათ მისი ლექსის მუსიკალური ნყოფა, სახეობრიობა. კ. ბალმონტს ახალი რუსული პოეზიის ტიპიურ ნარმომადგენლად მიიჩნევდნენ. ამ აზრის გამოხატულება იყო, თუნდაც, ის ფაქტი, რომ ცოტა მოგვიანებით ქართველი მოღვაწეები მ. გორკის სთხოვდნენ: ვაჟა-ფშაველას თარგმნა კ. ბალმონტისათვის მიენდოთ. ამასთან ერთად, ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართველი ინტელიგენცია საკმაოდ კრიტიკულად შეხვდა „ვეფხისტყაოსნის“ ბალმონტისეულ თარგმანს, რომლის ნაწყვეტები მთარგმნელმა მაშინდელი ვიზიტის დროს ლიტერატორთა ვიწრო წრეს გააცნო.

კ. ბალმონტის საქართველოში ჩამოსვლა ერთგვარი სიგნალი გახდა ქართული ლიტერატურული აზრის ახალი კუთხით ამოძრავებისა. უწინარეს ყოვლისა, ქართველმა პოეტებმა ფართოდ მოკიდეს ხელი ბალმონტის ლექსების თარგმნას. განსაკუთრებული სიუხვით გამოირჩეოდა პ. იაშვილი, რომელმაც 1914-1915 წლებში კ. ბალმონტის 15 ლექსი თარგმნა და დაბეჭდა. თარგმნიდნენ სხვებიც, ურთიერთგანსხვავებული სტილისა და მიმართულების პოეტებიც ისეთებიც კი, რომელთაც არაფერი ჰქონდათ საერთო კ. ბალმონტის პოეზიასთან (იხ. ბ. ახოსპირელის თარგმანი „მე, მე ასე მსურს“, „თეატრი და ცხოვრება“, 1914, №6).

კ. ბალმონტი ქართველი პოეტების შთაგონების წყაროც ხდება. კ.ჭიჭინაძის ლექსს „ტბის ასული“ საგანგებო მინაწერი აქვს: „წუღლენი ბალმონტს“ (გაზ. „თემი“, 1914, №170). ნინო ყიფიანმა ეროვნული ტანჯვის გამოხატველი ბარათი მისწერა კ. ბალმონტს მასთან საზეიმო შეხვედრის შემდეგ: „იქნებ იკითხო, რათა სდუმდა ქართველი ქალი იმ შენს მეჯლისზე?“ („თეატრი და ცხოვრება“, 1914, №7).

ს. ფაშალიშვილმა ლექსს „მგზავრები“ ეპიგრაფად ნაუმძღვარა კ. ბალმონტის სიტყვები: „По бледной долине приходят, уходят и ходят несчастные духи“ და ლექსის შინაარსი, რიტმი და განწყობილება ამ ეპიგრაფზე აანყო. (იხ. „სახალხო ფურცლის სურათებიანი

დამატება“, 1916, №119). აქა-იქ ფებს იკიდებს ბალმონტისებური მანერა წერისა.

ბალმონტის ავტორიტეტი ჩვენში ადრევე იგრძნობოდა. ა.აბაშელის პირველივე ლექსები 10-იანი წლების დასაწყისში კ.ბალმონტის გავლენით იყო დანერვილი. მაგრამ ამჟამად ეს ზეგავლენა უფრო მასობრივი გახდა, რასაც ხელი შეუწყო ჩვენი ინტელიგენციის პირადმა კონტაქტმა „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელთან.

კ. ბალმონტი რუსული სიმბოლიზმის წარმომადგენელი იყო და, ასე თუ ისე, გამომხატველი იმ სიახლეებისა, რამაც XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე რუსულ ლექსში იჩინა თავი. ქართველი მწერლების დაინტერესება ბალმონტის პოეზიით არსებითად ამ გარემოებამ განაპირობა. ბალმონტის პოეზიის ზეგავლენაც ქართული ლექსის გადახალისების საქმეს ემსახურებოდა, ამ ფაქტის გაზვიადება არ შეიძლება, მაგრამ არც მისი უგულვებელყოფა იქნებოდა სწორი.

ბალაკტიონი თუ ცისფერყანწალები?!

მანც ვისთან, რომელი პოეტური თაობის თუ პერსონალურად რომელი პოეტის სახელთან არის დაკავშირებული ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა? ზემოთჩატარებული ანალიზი თითქოსდა იძლევა ამ კითხვაზე პასუხს. მაგრამ ჩვენს ლიტერატურულ წრეებში დრო და დრო განსხვავებული თვალსაზრისიც გაივლევებს ხოლმე.

ქართული ლექსის ფერისცვალებას იმ დროს გრძნობდნენ და განიცდიდნენ მწერალთა ძველი და ახალი თაობის წარმომადგენლები. კიდევ უფრო ნათელი გახდა ვითარება ოცინი წლებში, როცა ქართული ლექსი ახალ ტალღაში სწრაფი დინებით ჩაერთო. ამ დროს არავისთვის საეჭვო აღარ იყო, რომ ქართულ ლექსში მოხდა გარდატეხა, რამაც საფუძვლიანად შესცვალა ძველი პოეტიკა. მართალია, ამის შესახებ ვრცლად და დასაბუთებულად არაფერს ამბობდნენ, რადგან მას ხშირად გაცნობიერებული ხასიათი არ ჰქონია, მაგრამ ამჟამად, რომ იმ დროს ეს იცოდნენ პოეტებმაც და მათმა კრიტიკოსებმაც.

გარდატეხა ქართულ ლექსში შეუმჩნეველი არ დარჩენია თანამედროვე კრიტიკასა და ლიტერატურისმცოდნეობას. ჩვენი ცნობილი მკვლევარნი და კრიტიკოსები გაკვირით და ზოგადად აღიარებენ ამ ფაქტს. საგანგებოდ და საფუძვლიანად კი საკითხი არავის შეუსწავლია. პასუხი არ გაუციათ საჭირო და აუცილებელ კითხვებზე: კონკრეტულად როდის მოხდა გარდატეხა? რა ფაქტორებმა განაპი-

რობა? როგორ გამოვლინდა? რა სიახლე მოიტანა? და ბოლოს, ვისთან, რომელი პოეტური თაობის სახელთან არის იგი დაკავშირებული.

შესაძლებელია ჩვენი კრიტიკოსები იმის გამოც დუმდნენ ამ კითხვებზე, რომ ფიქრობდნენ: „გარდატეხა... მოახდინეს უმთავრესად იმ ქართველმა პოეტებმა, რომლებიც მაშინ დეკადენტურ მიმდინარეობასთან იყვნენ დაკავშირებული“ (გ. ასათიანი). აშკარაა, გარდატეხის ფაქტორთა შორის ერთ-ერთი ძირითადი სიმბოლისტური პოეზიის ზეგავლენა იყო. ხოლო დეკადენტურ მიმდინარეობებზე, სიმბოლიზმზე რაიმე დადებითი თქმა ერთ დროს ჩვენში არა თუ შეცდომად, დანაშაულად ითვლებოდა. 1957 წელს ამ საკითხს საგანგებოდ შეეხო კრიტიკოსი გ. ასათიანი. მისი წერილი „შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ“ მრავალმხრივ არის საყურადღებო. ავტორი სამართლიანად მიუთითებს, რომ გარდატეხა, რომელიც ქართულ პოეზიაში ამ საუკუნის დასაწყისში მოხდა, „ჩვენს კრიტიკულ ლიტერატურაში... არ არის ბოლომდე გათვალისწინებული და, მით უმეტეს, დაზუსტებული“.

გ. ასათიანმა გაარკვია და დააზუსტა ეს საკითხი იმდენად, რომ გარდატეხის არსებობა და ძირითად ფორმებში მისი რაობა, ხასიათი, ეჭვიმუტანლად იქნა დადასტურებული. რამდენიმე საგულისხმო მოსაზრება აქვს გამოთქმული ავტორს, აგრეთვე, გარდატეხის ფაქტორებთან დაკავშირებით (თუმცა გაკვრივ, რამდენადაც ამის საშუალებას საყურნალო სტატია იძლეოდა).

მაგრამ, ჩვენი აზრით, გ. ასათიანის წერილში არასწორად არის გაშუქებული პრობლემის ორი ძირეული საკითხი — როდის მოხდა გარდატეხა და კონკრეტულად ვის სახელთან არის იგი დაკავშირებული?

როგორც ცნობილია, უკანასკნელ დროს მოვლენათა მსვლელობამ აუცილებელი გახადა, გადაგვესინჯა ჩვენი პოზიციები დეკადენტურ მიმდინარეობათა და, კერძოდ, ქართული სიმბოლიზმის („ცისფერყანწელთა“ გაერთიანების) მიმართ. ყველა, ვისაც კარგად ესმოდა ლიტერატურის სპეციფიკა, ნათლად გრძნობდა, რომ სრულიად უსაფუძვლო და გაუმართლებელი იყო ხელაღებით უარყოფა „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებისა, იმ წვლილისა, რაც მათ შეიტანეს ქართული პოეზიის, ქართული პოეტიკის განვითარების საქმეში. მაგრამ ამ ბოლო ხანებში „ცისფერყანწელთა“ როლისა და ადგილის განსაზღვრის დროს ჩვენში თავი იჩინა მეორე უკიდურესობამ. მეტიმეტად გააზვიადეს ამ დაჯგუფების როლი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. კერძოდ, გავრცელდა თვალსაზრისი, რომ ქართუ-

ლი ლექსის ფერისცვალება, გარდატეხა XX საუკუნის პოეტიკაში დაკავშირებულია ჟურნალ „ცისფერ ყანებთან“ და მის დამაარსებლებთან.

ამ დებულებამ ფეხი მოიკიდა ლიტერატურული ცხოვრების კულინგებში (რომელიც ხშირად აკანონებს შეხედულებებს და მზამზარეული ფორმით აწვდის ოფიციალურ აზრს), ამას მოისმინთ ლიტერატურულ საღამოებზე, მწერალთა საუბრებში; კრიტიკოსთა გამოსვლებში... და ბოლოს, ეს თვალსაზრისი განავითარა ზემოხსენებულ წერილში გ. ასათიანმა, რითაც საკითხს უკვე ბეჭდურად გაფორმებული, ერთგვარად კანონმდებლური სახე მისცა.

გ. ასათიანის სტატიაში, რომელიც თანამედროვე ქართული პოეტიკის გენეზისის პრობლემას შეეხება, აქცენტი „ცისფერყანწლებზე“ გადატანილი. აქ კონკრეტულად არის საუბარი ტ.ტაბიძეზე, პ. იაშვილზე, ვ. გაფრინდაშვილზე, გ. ლეონიძეზე. ხოლო გალაკტიონი, გრიშაშვილი, აბაშელი საერთო სიებშია მოხსენიებული. ზემოთ მოტანილ ამონაწერშიაც- „გარდატეხა... მოახდინეს უმთავრესად იმ ქართველმა პოეტებმა, რომლებიც მაშინ დეკადენტურ მიმდინარეობასთან იყვნენ დაკავშირებული“, ცისფერყანწლებია ნაგულისხმევი.

კითხვას, თუ როდის დაიწყო გარდატეხა ქართულ ლექსში, სტატიის ავტორი პასუხობს: „ქართული ლექსის რეფორმაცია დაიწყო სწორედ იმ დროს, როდესაც ავადმყოფი ვაჟა-ფშაველა სიკვდილს ებრძოდა თბილისის ერთ-ერთ ლაზარეთში“. აქ არაპირდაპირ არის მინიშნებული ცისფერყანწელთა ჯგუფის შექმნის თარიღი.

როდესაც გ. ასათიანმა „ცისკარში“ დაბეჭდილი სტატია შემდეგ თავის წიგნში შეიტანა („პოეზია და პოეტები“, 1963 წ.), ეს ციტატი ამოიღო, მაგრამ ეს აზრი მაინც დარჩა. ავტორის შეხედულებით ქართული ლექსის განახლება 1915 წლის მეორე ნახევარში ან 1916 წლის დამდეგს დაიწყო, როცა „ცისფერი ყანები“, როგორც ლიტერატურული დაჯგუფება, გაფორმდა და ჟურნალ „ცისფერი ყანების“ პირველი ნომერი გამოვიდა. აქედან გამომდინარე, ქართული ლექსის რეფორმაციასთან არაფერი აქვს საერთო არა თუ გრიშაშვილისა და აბაშელის 1915 წლის მეორე ნახევრამდე დაწერილ ლექსებს, არამედ თვით გალაკტიონის „Art poetique“-ს, „ატმის ყვავილებს“, „აკაკის ლანდს“, „სანთელს“, „შერიგებას“ და სხვ. რეფორმაცია მას შემდეგ დაიწყო, რაც აღნიშნული ნაწარმოებები გამოქვეყნდაო.

გ. ასათიანი იმასაც ამბობს: „რასაკვირველია, ეს გარდატეხა არ მომხდარა ერთ დღეს, იგი გრძელდებოდა ათეული წლის განმავლობაში და, შეიძლება ითქვას, როგორც პროცესი იგი განაგრძობს თავის არსებობას დღესაც“. მაგრამ ეს აზრი ეწინააღმდეგება ავტორისავე

ნათქვამს, რომ „XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ პოეზიაში მოხდა ნამდვილი გადატრიალება“.

ავტორი სავესებით მართალია: „თანამედროვე ქართული ლექსი და მისი ახალი პოეტიკა იმ სახით, როგორითაც იგი ამჟამად არსებობს, არ შექმნილა ერთ დღეში, ერთი რომელიმე ლიტერატურული ჯგუფის ან მიმდინარეობის მიერ და არც ერთი რაიმე მანიფესტის ან დეკრეტის საშუალებით. მის ჩამოყალიბებაში სხვადასხვა დროს თავიანთი წვლილი შეიტანეს სრულიად სხვადასხვა ხასიათის პოეტებმა“. დასახელებულია 15 პოეტი — გ. ტაბიძით დაწყებული და ლადო ასათიანით დამთავრებული. ნიგნში გადაბეჭდვის დროს ამ სიას ანა კალანდაძის სახელიც მიემატა.

მართლაც, ახალი ქართული პოეტიკა იმ სახით, როგორითაც ამჟამად არსებობს, შექმნილია არა ერთი პიროვნების ან ერთი თაობის მიერ; მის ჩამოყალიბებაში სხვადასხვა დროს სხვადასხვა თაობები მონაწილეობდნენ, მაგრამ სხვადასხვა ცნებებია: გადატრიალება პოეზიაში (პოეტიკაში) და „ახალი ქართული პოეტიკა იმ სახით, როგორითაც იგი ამჟამად არსებობს“. გადატრიალება არ შეიძლება იყოს ხანგრძლივი პროცესი და რამდენიმე ათეულ წელს მოიცავდეს.

ცოტა მოგვიანებით, ტ. ტაბიძის შემოქმედებაზე დაწერილ სტატიაში გ. ასათიანი წერს: „ტიციან ტაბიძე ეკუთვნოდა იმ ოსტატთა რიგს, რომელთაც ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ნამდვილი გადატრიალება მოახდინეს ქართულ პოეტიკაში“.

მაშასადამე, ქართული ლექსის რეფორმაცია დაიწყო 1915 წლის მეორე ნახევარში, რეფორმა გატარდა საუკუნის დასაწყისში და ერთ-ერთი რეფორმატორთაგანი (იმ ოსტატთაგანი, ვინც ნამდვილი გადატრიალება მოახდინა) ტიციან ტაბიძეა.

როგორია სალექსო რეფორმაში გალაკტიონ ტაბიძის როლი? გ. ტაბიძის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით დაწერილ წერილში გ. ასათიანს აღნიშნული აქვს: გალაკტიონ ტაბიძემ „ჩვენს პოეზიაში პირველმა დაიწყო ახალი ფერებისა და ნახევარტონების ძიება... პირველმა დაიწყო ჩვენი პოეზიის განახლება“. მაგრამ „შენიშვნებში“, სადაც სწორედ ჩვენი პოეზიის განახლების საკითხია დასმული, გ. ტაბიძის დამსახურებაზე არაფერია ნათქვამი. ამ საგანგებო დანიშნულების სტატიაში, რომლის მიზანს წარმოადგენს თანამედროვე ქართული პოეტიკის გენეზისის საკითხის გარკვევა, ავტორს გ. ტაბიძის გვერდის ავლით აქცენტი ცისფერყანწელთა შემოქმედებაზე აქვს გადატანილი.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ ერთ-ერთმა უკანასკნელმა „ცისფერყანწელმა“, ჩვენმა სახელოვანმა პოეტმა კოლაუ ნადირაძემ გაზეთ

„ლიტერატურულ საქართველოში“, (1967 წ. № 40), პატარა მოგონება გამოაქვეყნა — „პოეზიის დღე, მოგონების ფურცელი“. მოგონების ფურცელს ამ საუკუნის დასაწყისში გადავყავართ, როცა ქუთაისში ჟურნალ „ცისფერი ყანების“ მეორე ნომერი გამოვიდა, რომელმაც, ისე როგორც პირველმა, „წარმოუდგენელი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია“.

ამჟამად, ჩვენთვის საინტერესოა მოგონების მეორე ნაწილი, რომელიც ფაქტიურად მოგონება კი არა, მსჯავრია იმდროინდელ ლიტერატურულ ვითარებაზე, პოეტურ ძალთა მაშინდელ შეფარდებაზე. მოგვაქვს ჰმონანერი გაზეთიდან: „გენამდა, რომ არსებითად სწორ გზას ვადექით (ლაპარაკია „ცისფერყანნელებზე“, აკ. ხ.), რომ ქართული ლექსის ფორმა და მისი აღნაგობა დაკნინებას განიცდიდა, რომ აკაკი წერეთლის მიერ სავესებით ამონურული ქართული ლექსის აკაკისებური წყობა გადაიქცა შტამპად, შაბლონად, რომ აკაკის ეპიგონებმა დაუკარგეს ქართულ ლექსს სილამაზე და ჟღერადობა, გააუბრალოეს, დააყრუეს იგი. ქართული ლექსი გახდა უგემოვნების, დაცემისა და საოცარი ჩამორჩენილობის მაჩვენებელი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს რუსთაველი უფრო თანამედროვე პოეტი იყო, ვიდრე აკაკის მიმბაძველთა ლეგიონი“. „ცალკეულ გამოჩენილ პოეტთა ხმა (ა.აბაშელი, ი. გრიშაშვილი, გ. ტაბიძე),— განაგრძობს კ. ნადირაძე,— იკარგებოდა ამ უგემოვნობის ზღვაში, რადგან მათი განცალკევებული, ერთპიროვნული გამოსვლა, რაც მთავარია, არ ქმნიდა ერთ მთლიანსა და მიზანდასახულ ფრონტს, ე.ი. პოეტურ სკოლას“.

„შესაძლებელია, ბევრს ეს პარადოქსად მოეჩვენოს,— ამბობს დასასრულს ავტორი,— არ დამეთანხმოს, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ მომავალში ქართული პოეზიის განვითარების მიუდგომელი მარტიროლოგი გაიზიარებს ამ აზრს“.

ამრიგად, კოლაუ ნადირაძე — თავის დროზე ორთოდოქსი ცისფერყანნელი, უშუალო მონაწილე იმ ლიტერატურული ბრძოლებისა, რამაც მაშინ „წარმოუდგენელი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია“, თავად გვაცნობს საკუთარი ბიოგრაფიის ერთ საინტერესო ფურცელს.

არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ სახელოვან პოეტს, როცა იგი ეპიგონთა მიერ შექმნილ ატმოსფეროს ახასიათებს. მისი მღელვარე პათოსი მეტყველებს: ისე მძაფრად განუცდია პოეტს აღნიშნული ვითარება, რომ ნახევარი საუკუნის შემდეგაც კი ამ საგანზე გულდამშვიდებით საუბარი არ შეუძლია. ამასთან ერთად, კ. ნადირაძე მთელი ჯგუფის სახელით ლაპარაკობს, იგი გულწრფელია, ისევე როგორც

გულწრფელები იყვნენ მისი მეგობრები, როცა განახლების უნით შეპყრობილნი ძველ ლიტერატურულ სამყაროს ომს უცხადებდნენ.

ეს აზრი, ცხადია, დავას არ ინკვეს, დღეს იგი საყოველთაოდ მიღებული და გაზიარებულია. მაგრამ ეს არ გახლავთ მოგონების მთავარი პათოსი, ძირითადი ღერძი, რისთვისაც ეს მოგონება დაინერა. ეპიგონობის გამო აღშფოთება მხოლოდ ფონია იმისათვის, რომ მოგონების ავტორს ეთქვა: ქართული ლექსის განახლება დაკავშირებულია არა გალაკტიონისა და მისი თაობის სახელთან, არამედ „ცისფერყანწელების“ ჯგუფთან. ამრიგად, კ. ნადირაძე პირდაპირ ამბობს იმას, რასაც გ. ასათიანი ათიოდე წლის წინათ ფარულად, მინიშნებით გვაშეცნობდა. საბუთად მოტანილია გალაკტიონის, გრიშაშვილისა და აბაშელის „განცალკევებული, ერთპიროვნული გამოსვლა“, რაც „არ ქმნიდა ერთ მთლიანსა და მიზანდასახულ ფრონტს, ე.ი. პოეტურ სკოლას“.

პოეტურ სკოლას, ჯგუფს, გაერთიანებას რომ მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურული საქმის წარმატებისათვის, ლიტერატურული პროცესის დაჩქარებისათვის, თუ სრულიად ახალი მიმდინარეობის ჩასახვად განვითარებისათვის, ეს, ცხადია, უდავოა, მაგრამ ისიც უჭეჭელია, რომ სიახლეთა დანერგვა პოეზიაში, გარდატეხა და გადატრიალება პოეტურ სამყაროში, უწინარეს ყოვლისა, თვით პოეტური ნიმუშებით, ქმნილებებით, ლექსებით ხდება, რაც სწორედ „განცალკევებული“, ინდივიდუალური შემოქმედების ნაყოფია, „ერთპიროვნული გამოსვლის“ შედეგს წარმოადგენს.

გალაკტიონი უკვე ათიოდე ნოვატორული ლირიკული შედეგის ავტორი იყო, როცა ცისფერყანწელები თავიანთ ჯგუფს აყალიბებდნენ, ქართულ ლექსში გარდატეხა მანამდე მოხდა, ვიდრე „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული გაერთიანება გაფორმდებოდა.

1915 წელს დანერგილ კრიტიკულ-თეორიულ წერილებში, სადაც გაანალიზებულია მიმდინარე ლიტერატურული პროცესი, საუბარია ახალგაზრდა პოეტთა მხოლოდ პირველი თაობის წარმომადგენლებზე (გალაკტიონი, გრიშაშვილი, შანშიაშვილი, აბაშელი...). თვით ტიცციან ტაბიძე თავის ცნობილ სტატიაში არ ასახელებს მისი თაობის („ცისფერყანწელთა“ მომავალი სკოლის) არც ერთ პოეტს. ამავდროს, გალაკტიონის წიგნის განხილვისას აღნიშნავს, რომ მასში „არიან სახეებიც, რომლებიც ქმნიან ილუზიას სიმბოლიზმისას“.

როგორც აღნიშნული გვაქვს, პირველი წიგნის გამოსვლის შემდეგ (1914 წლის ივნისი) გალაკტიონი ერთბაშად ახალი ხელოვნებისაკენ იღებს კურსს. თუ მანამდე პოეტის შემოქმედებითი ზრდა ევოლუციური განვითარების გზით მიმდინარეობდა, 1915 წელს გარდატეხა

აშკარა ხდება. იგი, უპირველეს ყოვლისა, პოეტურ მეტყველებას დაეტყო. ამაღლდა სიტყვის ფუნქციური დანიშნულება. სიტყვა გალაკტიონს ესმის, არა როგორც ჩვეულებრივი მეტყველების პოეტური განშტოება, არამედ როგორც პრინციპულად სხვა მეტყველება. ტროპის პირობითობა ნაშლილია, გადატანითობა რეალური და ერთადერთი ფორმაა მეტყველებისა. ასახვა, პოეტის აზრით, ახლის შექმნაა და არა არსებულის გადატანა ხელოვნებაში.

მოვლენის სახელდებას ცვლის მინიშნებები, სრულ უფლებებში შედის სიმბოლიზაცია. მეტყველების ამ საერთო პრინციპს მიჰყვებიან ეპითეტები, შედარებები, მეტაფორები.

ეპითეტის როლის ამაღლება ფერთამეტყველების დონეზე სალექსო რეფორმის ერთი მნიშვნელოვანი პუნქტი იყო.

უფრო უეცარი და მოულოდნელი გახდა შედარება. გაფართოვდა და განივრცო მეტაფორა, როცა ეპითეტები და შედარებები უკლებრივ მის ფარგლებში მოექცა.

მეტრიკის სფეროში სიახლემ განსაკუთრებით ნათელი გამოვლენა ჰპოვა მარცვალმონაცვლე (პეტეროსილაბურ) სტრიქონებში, რაც გალაკტიონის პოეზიაში სათავეს ფაქტიურად 1915 წლიდან იღებს. მეტრული ფორმების „ძიებას“ იმთავითვე შეუდგა პოეტი, როცა ლექსის განახლება კონკრეტულ მიზნად და რეალურ ამოცანად დაისახა. მეტრი ხომ ვერსიფიკაციის გასაღებია. პირველივე ლექსი, რომელიც მან 1915 წლის თარიღით გამოაქვეყნა („რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი“), აღდგენა და განახლებაა მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“ ფიქსირებული „მუხრანულისა“. ეს მეტრი შემდეგ საფუძველი ხდება გალაკტიონის არა ერთი შედევრისა.

მეტრის რეკონსტრუქციას რითმა და ბგერწერაც მიჰყვა. თუ პირველ ნიგნში არაიშვიათად ნახავდით ურითმოდ დატოვებულ სტრიქონს, ახალ ლექსებში ორ სტრიქონზე საშუალოდ სამი რითმა მოდის, ხოლო რითმების ნიაღვარი, რომელიც მოიტანა ლექსებმა „ის“, „ატმის ყვავილები“ და „ლურჯა ცხენები“ ქართულ პოეზიაში მანამდე უპრეცედენტო იყო. განსაკუთრებით საგრძნობი გახდა გარდატეხა რითმის ეფფონიაში, რასაც საერთოდ ლექსის ეფფონიური გადახალისება მოჰყვა. ალიტერაციული კეთილზმოვანება გალაკტიონის ლექსს იმთავითვე მოსდგამდა, მაგრამ ხმოვანშენაცვლებულ ფუძეთა ამგვარი თამაში: „და დედოფალი ალვა ელვამ დალუნა ცივმა“ მხოლოდ და მხოლოდ ამ თარიღის საკუთრებაა.

მეტრის, რითმისა და ეფფონიის ასეთმა მიზანსწრაფულმა კოორდინაციამ შექმნა „ლურჯა ცხენების“ ვერსიფიკაცია, რომელიც 1915 წლის პოეტიკურ მიღწევათა შეჯამებას წარმოადგენს. ამ ფესვებზე

ამოიზარდა სტრუქტურა ლექსებისა: „ატმის ყვავილები“, „აკაკის ლანდი“, „მთანმინდის მთვარე“, „შერიგება“, „სანთელი“, „ი.ა.“, „მამული“, რომლებიც გალაკტიონმა 1915 წელს შექმნა. ამ თარიღმა დაუდო სათავე არა ერთ მნიშვნელოვან მოტივს გალაკტიონის შემოქმედებაში (მერის მოტივი, ატმის ყვავილების მოტივი, ლურჯა ცხენების მოტივი და სხვ.), რომლებიც, ისევე როგორც პოეტის ვერსიფიკაციული და მხატვრულ-სტილისტიკური მონაპოვარი, დვრიტად დაედო მთელს უახლეს ქართულ პოეტიკას.

ამრიგად, სრულიად აშკარაა გალაკტიონის ნოვატორული მიზანსწრაფვა და მისი პრიორიტეტი სალექსო რეფორმაში.

გალაკტიონის ამდროინდელ ლექსებში ეხვდებით არაერთ კონკრეტულ მინიშნებას გარდატეხის ეპოქასთან დაკავშირებით. „დროს“ თავდაპირველ ვარიანტში (1915 წ.), რომელიც ავტოგრაფულია, ვკითხულობთ: „პანთონს მივეციტ ძვირფასი სამება“, ანდა „მთანმინდას დადაფნავს ძვირფასი სამება“, „ჩვენს თვალწინ დასრულდა იმათი ნამება“ (ნაგულისხმევია ილია, აკაკი, ვაჟა). წინაპართა აჩრდოლების გვერდით ამ ლექსში უკვე მოსჩანს „ლურჯა ცხენების“ ავტორი, როგორც მარადიული სიმალღებებისკენ მსრბოლი პოეტი:

აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის
მსუბუქი ტალღები და ლურჯა ცხენები!
შენ მხოლოდ მარადი სიმალღე გიშველის,
როს შუქად მშობლოურ ცას შეეშენები...
სარკეთა სახეებს სანთლები მოედო
და შეენის რუსთაველს შირაზის ვარდები;
სიმღერის მხურვალე დრო არის, პოეტო,
თუ ასე წარმართი გზით წარემართები.

ამავე მოტივზეა გაშლილი ლექსი „სიზმრები“, რომელიც ასევე 1915 წლით არის დათარიღებული. ოლონდ „სიზმრები“ სიმბოლურია, თავისუფალია ემპირიული ფაქტებისაგან, რაც „დროს“ ავტოგრაფს შემორჩა (ასევე სიმბოლურია „დროს“ ბოლო რედაქციაც, მას ცოტა კავშირი აქვს თავის პირვანდელ ვარიანტთან). როგორც ჩანს, „დროს“ ავტოგრაფი ორივე ლექსს დასდებია საფუძვლად — „დროსაც“ და „სიზმრებსაც“. „სიზმრებში“ პოეტის ფიქრი კვლავ გარდასულ წინაპრებს დატრიალებს თავს:

წავიდნენ ლანდები მეორე, მესამე...
და ლამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა.

ძნელი არაა, ამ ლანდებში მეორე-მესამე რიგით აკაკი და ვაჟა შევიცნოთ. პირველი ადგილი ილიასია. წავიდნენ სახელოვანი წინაპ-

რები, რომლებიც ნათელივით თავზე ადგნენ ქართულ მწერლობას და სიბნელე ჩამოწვა („და ღამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა“).

შევადართ „სიზმრების“ ეს სტრიქონები ტიცინან ტაბიძის წერილის სათაურს: „უმეფობა, ლიტერატურული ტრაურია“, რომელიც ვაუას გარდაცვალების თარიღს დაემთხვა (გაზ. „საქართველო“, 1915, №78). ანალოგია თვალნათლივია, ოღონდ ერთ შემთხვევაში ცნებების ენით გამოთქმული, მეორე შემთხვევაში კი — პოეტური მეტყველებით.

ამ ძვირფასი სახელების შემდეგ, როგორც ცნობილია, გალაკტიონი პირველობას არავის უთმობდა და, აი, სტროფის მეორე ნახევარში მას საუბრის კილო თავისთავზე გადააქვს:

შენ იცი? შენ იცი — მე როგორ ვენაშე?
როდესაც მე მოველ — არავინ არ სჩანდა!

პოეტი თავის სასურველ არსებას ესაუბრება (ლექსის ავტოგრაფმა შემოგვინახა სიტყვა „ხელმწიფავ“); ესაუბრება იმ ტკივილსა და სიძნელეებზე, რაც თან სდევს პირველი სიტყვის თქმას. საუბარი გრძელდება:

მე შეონდა ვაზაში ვარდები მრავალი
უცხო და შორეულ მდინარის ნაპირთა,
არ იყო იქ შოლოდ ნაცნობი ყვავილი,
იდუმალ ძახილთ ღამით რომ დამპირდა!

ყვავილების ვაზაში-გვეუბნება პოეტი, -სადაც უცხო და შორეულ მდინარის ნაპირებიდან მოტანილი ვარდები მენყო, მაშინ არ იყო ცისფერი ყვავილი (ავტოგრაფში „ნაცნობი ყვავილის“ ნაცვლად არის „ცისფერი ყვავილი“), რომელსაც ღამით იდუმალი ხმა დამპირდა.

ჩვეულებრივ ენაზე თუ გადმოვიტანთ პოეტურ სიმბოლოებს, ნათქვამის აზრი ასეთი იქნება: გალაკტიონმა იმთავითვე მოიტანა პოეზიის უცხო სურნელი, მაგრამ ადრე მის ლექსებს აკლდა ზოგი რამ სპეციფიკური, მისეული. დღეს კი, 1915 წელს ეს საიდუმლო მიგნებულია. ცისფერი (იგივე ლურჯი) გალაკტიონის პოეზიის სიმბოლოა.

რამდენიმე წლის შემდეგ, ლექსში „წინამურში რომ მოჰკლეს ილია“ გალაკტიონმა ახალი ხელოვნების დანყების კონკრეტულ თარიღზე მიუთითა („დადგა ცხრაას რვა“). აქაც შეუმცდარია პოეტის

¹ თორმეტტომეულში ტექსტი დამახინჯებულია. ადრინდელ გამოცემებში გექონდა: „იდუმალ ძახილმა, ღამით რომ დამპირდა“. მართალია, იქ გრამატიკული შეცდომაა, მაგრამ აზრი ნათელია. თორმეტტომეულის ტექსტი კი სტილისტურადაც გაუმართავია და აზრობრივადაც.

აღლო. დასაწყისი ქართული ლექსის ფერისცვალებიან, მზადება რეფორმისათვის, რომელიც აკაკისა და ვაჟას გარდაცვალების წელს დაგვირგვინდა, ილიას მოკვლის შემდეგ იღებს სათავეს.

ცხადია, არ შეიძლება პოეტის ამ მინიშნებათა აბსოლუტური კონკრეტიზაცია. „აკაკის ლანდისა“ და „ატმის ყვავილების“ შექმნის პროცესში გალაკტიონი ალბათ არ ფიქრობდა, ლექსის რეფორმას ვახდენო და 1915 წლის ბოლოს იგი არ მისულა დასკვნამდე — რეფორმა უკვე დამთავრებულიაო. პოეტი ასეთივე აღმავლობით განაგრძობს შემოქმედებით ცხოვრებას. კერძოდ, 1916 წელს იქმნება „თოვლი“, „ჭიანურები“, „გზაში“, „ასოვდა ზამთრის ბაღებს“, „საუბარი ედგარზე“, „ატმის რტოო“. მეტი გასაქანი ეძლევა ერთხელ გამომუშავებულ პრინციპს — მოვლენათა ემპირიული ზედაპირიდან ზეალსვლისა. ამ თვალსაზრისით სწორდება კ. დევჯ ადრე დანერგილი ზოგიერთი ლექსი. საერთოდ, გალაკტიონი არასოდეს დაკმაყოფილებულა მიღწეულითა და მონაპოვარით. მას მუდამ ახლდა და სტანჯავდა დიდ ხელოვანთა დამახასიათებელი უკმარისობის გრძობა. პოეტი თვით უკანასკნელ რითმამდე ამშვენებდა და აკეთილშობილებდა ქართულ ლექსს. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი მისი შემოქმედება გარდატეხის შემდეგ აღმავალი პროცესით სვლას („ლურჯა ცხენებიდან“ „ნიკორწმინდამდე“ 32 წლის გრძელი მანძილია).

მაგრამ როცა ლექსის რეფორმაზე ვლახარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს ის საჭირო მინიმუმი, რაც გარდატეხას იწვევს, რაც საკმარისია გარდატეხისათვის. ხოლო 1915 წელს გალაკტიონმა იმდენი ფასეულობა დააგროვა, იმდენი რამ შესჭარა ქართული ლექსის საგანძურს, რომ რაოდენობრივმა მონაცემებმა თვისობრივი ცვლილების სახე მიიღო.

გალაკტიონისეულ რეფორმაზე საუბრის დროს ერთ ვარსებობასაც უნდა მიექცეს ყურადღება. გალაკტიონი სამოღვაწეო ასპარეზზე არ გამოსულა თვითმინზური ბრძოლის სურველიაო. არც მარჯვლად — „მე და ლამეს“ რომ სწერდა, არც მარჯვნივ — ქართული ლექსის ფერისცვალების პროცესს რომ წარმართავდა, იგი სუბიექტურად არაეის უპირისპირდებოდა. პოეტმა საცოცხლის იმ დამდე შეთხრობა უღრმესი პატივისცემა თავისი წინაპრებისადმი, რომელი რახვისაც უნდა ყოფილიყვნენ ისინი. იმდროინდელ ლექსებსა და კრიტიკულ-პუბლიცისტურ ჩანაწერებში, რომლებიც პოეტს არტემია დაცული, ოდნავადაც არ იგრძნობა, რომ „ლურჯა ცხენების“ ავტორს არ აკმაყოფილებდეს, მაგალითად, დემოკრატიული პოეზიაა. პოეტი სდუმს ამაზე. უფრო მეტიც, გალაკტიონისეული რეფორმა, ცვალებად.

ილიასა და აკაკის მიერ დანერგილი პოეტური ტრადიციების დაძლე-
ვას და გადალახვას ნიშნავდა. ეს იყო მისი პირდაპირი მიზანი და
დანიშნულება. ვიდრე სამოციანელთა პოეტური მრწამსი ახალი
სიტუაციისდა მიხედვით არ შეიცვლებოდა, მანამდე ზედმეტი იყო
ლექსის განახლებაზე ლაპარაკი. მაგრამ ამ მწვავე ბრძოლას გალაკ-
ტიონი რაინდული სიღარბისლითა და კეთილშობილებით წარმარ-
თავდა. დიდი სიყვარულითა და მოკრძალებით ექცეოდა იმათ,
რომელთაც თავისი ლექსის ხასიათით უპირისპირდებოდა. ეს თავისე-
ბურება გალაკტიონისეული ბრძოლისა მისი სპეციაკი, უანგარო პი-
როვნებიდან, უალრესად კეთილი, სათნო ხასიათიდან მომდინარეობ-
და. ავტორის ეს პიროვნული ღირსებანი იმთავითვე შეინოვა მისმა
პოეზიამ. გალაკტიონის პირველივე ლექსები სწორედ ამ სპეციაკი
პიროვნების გულწრფელი აღსარებით ხიბლავდა მკითხველს. ეს
იმდენად თვალსაჩინო იყო, იმდენად გამოარჩევდა პოეტს თავის
თანამოკალმეთაგან, რომ იმ დროს საგანგებო ყურადღებისა და
აღიარების ღირსად უცვნიათ. ამაზე წერდა ტ. ტაბიძე გალაკტიონის
პირველი წიგნის შესახებ დანერილ სპეციალურ სტატიამში, ამაზე
მიუთითებდა ა. აბაშელი 1916 წელს გამოქვეყნებულ წერილში-
"გულწრფელ გრძნობათა სათუთი სიმებიო". ეს მიიჩნია ია ეკალაძემ
გალაკტიონის პოეზიის ერთ-ერთ სპეციფიკურ ნიშნად. კერძოდ, მისი
დახასიათებით, რომელიც 1927 წელს „პოეზიის დღეშია“ მოთავსებუ-
ლი, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია არის „პოეზია თავგანწირვისა და
ოცნებისა, პოეზია ბრძოლისა, ... პოეზია უანგარობისა ო ფაქიზი
გრძნობებისა“.

უანგარობისა და ფაქიზი გრძნობების პოეზია. ალბათ ვერა ერთ
იმდროინდელ პოეტზე ვერ იტყვი ამ სიტყვებს ისე თანადად და
გაბედულად, როგორც გალაკტიონზე. გალაკტიონისეური სიტყვა და
სისადავე, სიღბო და სიფაქიზე, ღრმა და სათუთი განცდა იმდროინ-
დელ ქართულ პოეზიაში დიდ სიახლეს წარმოადგენდა. ეს იყო
გალაკტიონისეული რეფორმის ეტიკური მხარე.

* * *

თვალი გადავავლოთ ამ წიგნის გვერდებს: ძველი თაობის ადგილი
დემოკრატიული მწერლობის წარმომადგენლებმა დაიჭირეს, რომლებ-
მაც მხარი ვერ აუბეს ქართული ლექსის განახლების პროცესს და
ადრევე გამოეთიშნენ მას. ასპარეზზე ახალი პოეტური თაობა დარჩა.
ერთი მხრივ, კ. მაყაშვილი, ი. გრიშაშვილი, ს. შანშიაშვილი,
გ. ტაბიძე, ა. აბაშელი, გ. ქუჩიშვილი, მთის ნიავეი, ხოლო მეორე
მხრივ, — ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი და სხვ.

პირველი იერიში პოეზიის ძველ ციხე-სიმაგრეზე ახალმა თაობამ 1911-1914 წლებში მიიტანა, რაც აისახა კიდევ იმ პერიოდის ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში.

ი. გრიშაშვილის, ს. შანშიაშვილის. ა. აბაშელის, მთის ნიავისა და გ. ტაბიძის პირველ ლექსებსა და კრებულებში განახლების სული ტრიალებს, იგრძნობა მისწრაფება ქართული ლექსის გადახალისებისაკენ. ამის მაუწყებელია ი. გრიშაშვილის ნარნარა რიტმი, მისი ცქრიალა და კისკისა ხმები, მხატვრული სახეების, კერძოდ, ეპითეტების სიახლე და მოულოდნელობა; ა. აბაშელის ბგერწერული ოსტატობა, ფრაზის ეფფონიური დახვეწილობა, მეტყველების ტრაფარეტს დაცილებული სიმბოლურობა; ს. შანშიაშვილის ძარღვიანი ქართული და სტროფულ — კომპოზიციური სიახლეები; მთის ნიავის რთული და ნატიფი მუსიკალური რითმები; გ. ტაბიძის მდიდარი პოეტური სამყარო, უაღრესი გულწრფელობა და კეთილშობილება, გარეგნულ ეფექტს მოკლებული სიტყვის შინაგანი სითბო, ძნელად მისაღწევი სისადავე და განუმეორებელი ლირიზმი.

ყველაფერი ეს იმ დროს ორიგინალური და მოულოდნელი იყო, თუმცა ამას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა მკაფიოდ გამოკვეთილი სახე.

1915 წელს ი. გრიშაშვილმა და ა. აბაშელმა წინ წასწიეს თავიანთი ხელოვნება, რამდენიმე კარგი ლექსით გაამდიდრეს ქართული პოეზია, მაგრამ ეს იყო ევოლუციური ჯანვითარების ჩვეულებრივი გზა. პირველი კრებულების შემდეგ მათს პოეზიაში რაიმე მნიშვნელოვანი გარდატეხა არ მომხდარა. 1915 წელი მათთვის რიგითი თარიღია, შეიძლება ითქვას, უფრო ნაკლებ საყურადღებო, ვიდრე 1911 წელი ი. გრიშაშვილისათვის, ხოლო 1913 წელი ა. აბაშელისათვის.

1915 წელსვე იწყებენ ნამდვილ შემოქმედებით ცხოვრებას „ცისფერყანწელთა“ სკოლის მომავალი მესვეურები — ტ. ტაბიძე და პ. იაშვილი. ეს წელი მათს შემოქმედებაში სიახლისა და გარდატეხის წელია. ტ. ტაბიძე მეტყველების ახლებური ფორმით უპირისპირდება ეპიგონურ პოეზიას, რაც გამოხატულებას პოულობს ლექსიკის გაუცხოებაში, მოვლენათა გაუცნაურებაში, სტილისტურ ძიებებში. მართალია, მეტყველების ეს ახლებური ფორმა უზადო არ არის, მაგრამ ძველთან დაპირისპირების ფუნქციას კარგად ასრულებს. ტ. ტაბიძისათვის (ასევე როგორც პ. იაშვილისათვის) ამ დროს უფრო არსებითია ძველის წინააღმდეგ გალაშქრება (რა ფორმითაც არ უნდა იყოს იგი), ვიდრე ახალ ფასეულობათა შექმნა.

პ. იაშვილის მემბოხე სული უფრო მეტად ვერსიფიკაციაში ვლინდება. პოეტი გაურბის ტრადიციული საზომების თანაბარზომო-

ერებას, შემოაქვს ჰეტეროსილაბურობის რამდენიმე ახალი ნიმუში. ერიდება ზუსტ რითმებსაც, ზრუნავს რითმის თავისთავადობის, მისი აკუსტიკური და სემანტიკური სიმდიდრისათვის. მაგრამ განახლების პროცესში მონაწილე არც ერთ ზემოხსენებულ პოეტს არ შეიძლებოდა განახლების მედრომის პრეტენზია ჰქონოდა. ამ წლის ლიტერატურული მონაპოვრის მხატვრულ მაქსიმალიზმს გ. ტაბიძის სახელთან მივეყვართ. გ. ტაბიძე პირველი კრებულის გამოცემისთანავე გამოეყო თავისი თაობის პოეტებს, ამალღდა მათზე და სათავეში ჩაუდგა ლექსის განახლების პროცესს. ამავე დროს, იგი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს „ცისფერყანწელთა“ კოლექტიურ გამოსვლას. ვიდრე ტ. ტაბიძე და პ. იაშვილი თავიანთ ჯგუფს აფორმებენ, თავიანთი უურნალის გამოცემისათვის ემზადებიან, გალაკტიონი ლიტერატურულ მანიფესტს აქვეყნებს. ტიცვიან ტაბიძის „Art poetique“ (წიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“) გალაკტიონის „Art poetique“-ზე ერთი წლით გვიან იწერება. საერთოდ, „ცისფერყანწელთა“ მანიფესტები, დეკლარაციები — გართმული თუ გაურითმავი, გ.ტაბიძის „Art poetique“-ს მოსდევს.

მთავარი მაინც ის არის, რომ გალაკტიონის ლირიკულ შედეგებს, რომლებიც 1915 წელს არის შექმნილი, პოეტის თანამოკალმენი მათს ტოლფასოვანს ვერაპირის უპირისპირებენ. მართალია, ი. გრიშაშვილის „ხელთა მოსწავლეობა“ და „რა კარგი ხარ, რა კარგი“, ა.აბაშელის „მწიგნობარ ტყალმუნი“ და „ზამბახის ფოთლებში“, ტ. ტაბიძის „თეთრი სარკმელი“ და „შორეულს“, პ.იაშვილის სონეტები ამ თარიღის მხატვრულ საგანძურშია შესული, მაგრამ ამ პოეტთა შემოქმედებითი ყვავილობის ხანა სხვა ლექსებსა და სხვა თარიღებშია საძიებელი, ხოლო როცა იწერება „ლურჯა ცხენები“, „შერიგება“ და „ატმის ყვავილები“, გარდატეხა ეჭვს გარეშეა და ქართული ლექსი თავის განახლებას დღესასწაულობს.

P.S. ეს წიგნი 1966—1970 წლებშია დაწერილი. მისი ცალკეული ნაწილები ქვეყნდებოდა კიდეც. დღეს იბეჭდება ადრინდელი სახისა და დებულებების შენარჩუნებით. თავის დროზე მისი გამოქვეყნება შეუძლებელი იყო, რადგან გაუთვალისწინებელი რჩებოდა გრიგოლ რობაქიძის, როგორც თეორეტიკოსის როლი ახალი სალექსო რეფორმის მომზადებაში.

ა. ხინთიბიძე, 20.XI.91

РЕЗЮМЕ

В конце XII века, когда на фоне церковной поэзии и одописания, поэма Шота Руставели "Витязь в тигровой шкуре", в силу своей версификации, системы поэтических образов и всей структуры явила новый тип поэзии, обозначился резкий поворот от обычного пути эволюционного развития грузинского стиха.

В XVIII веке многовековое господство руставелевского стиха было нарушено Давидом Гурамишвили, который, разорвав кольцо эпигонства, обогатил грузинский стих легкими напевами народных песен, еще не известными тогда версификационными формами.

Третью реформу грузинский стих пережил в первой половине XX века, когда поэзия Николоза Бараташвили стала прямой реакцией на искривление магистральной линии версификации, на засилье восточных мелодий. Приобщившись к новой, передовой европейской культуре, поэт наметил перед грузинским стихом новые перспективы.

Три больших поэта второй половины XIX века - Илья Чавчавадзе, Акакий Церетели и Важа Пшавела первоначально встали на путь, проторенный двумя ближайшими реформаторами. Доведя до конца начатую Д. Гурамишвили демократизацию стиха, они сделали высшим назначением поэзии приближение ее стихотворных форм к жизненным потребностям народа.

Только самый молодой из них - Важа Пшавела украсил свои изумительные видения, свои общечеловеческие думы и идеалы жемчужинами, рассыпанными в горском фольклоре.

До начала XIX века у истоков грузинского стиха стояла эта "святая троица". В 90-е годы прошлого столетия самый популярный в Грузии того времени поэт А. Церетели создал даже свою школу. Поэзия же Важа Пшавела в то время еще не была настолько понятна литературной общественности, чтобы оказать влияние на развитие грузинского стиха.

На арене грузинской поэзии в первом десятилетии XIX века действуют три поколения. Бок о бок со старшим поколением встала революционно-демократическая школа. Одновременно

первые неуверенные шаги делают И. Гришашвили, А. Абашели, С. Шаншиашвили, Г. Табидзе.

С самого начала все три поколения поэтов находились в одном поэтическом русле. Поэты революционно-демократического направления были возвращены на лирике И. Чавчавадзе и А. Церетели. Назревание революционной ситуации придало их поэзии больше политической остроты и пафоса; хотя поэтическое слово и обрело функцию оружия борьбы, структура стиха в основном оставалась неизменной. Поэты второго поколения, появившиеся на арене в конце 90-х годов прошлого века, все еще испытывают влияние школы А. Церетели. Сборники стихов, периодическая пресса той поры, в сущности, дышит эпигонской поэтикой.

Но уже в 900-е годы общественная мысль Грузии приходит к выводу, что в сфере литературного мышления надо идти в ногу с ходом международных событий, обратить взор в сторону новых течений литературы, уже утвердившихся как в Западной Европе, так и в России.

В 1909 году Важа Пшавела переводит "Ворона" Эдгара По. В массовом порядке начинают переводиться на грузинский язык стихи символистов России и Западной Европы, печатаются произведения, механически переносившие технику иностранной поэзии и на фоне того времени воспринимавшиеся как новшество. Во всей своей художественной целостности входит в обиход сонет. Этот процесс обогащения мира грузинской поэзии путем умножения ее выразительных средств в основном обязан двум обстоятельствам. В начале века народно-освободительное движение, перешагнув национальные рамки, соединило и сблизило прогрессивно мыслящих людей и народы. Кругозор человека стал более широким, на повестку дня встал вопрос необходимости приобщения к новшествам мировой культуры. В 60-80-е годы прошедшего столетия выработанным поэтическим формам, достигшим своего зенита, начало угрожать однообразие, стих подчинил себе дух эпигонства.

Такова ретроспективная картина делений, подготавливавших фундамент процесса обновления грузинского стиха, подгонявших его.

В 1910-1914 годах грузинский читатель получил несколько стихотворных сборников молодых поэтов. Среди них особенно выделялись первые книги Г. Табидзе, И. Гришашвили и А. Аба-шли.

Стремление осилить господствующий шаблон в первую оче-редь выразилось в обращении молодых авторов к прежним традициям. Отчетливо проступили черты личности и поэзии Н. Бараташвили.

Его печальный образ не случайно ассоциировался в стихах Г. Табидзе с его же "Роковым черным вороном". Выход обоих поэтов на литературную арену был подготовлен сходной национально-политической ситуацией.

Безудержное желание разорвать удушающую атмосферу, ус-тремиться к свободе, к чему-то недостижимому было передано в стихах Г. Табидзе в стиле и манере Н. Бараташвили.

Некоторые поэты, обратившись к символике Бесики, оживили мотив цветка, как образ любимой женщины из сада печали. Традиции любовной лирики Бесики развил в своих стихах И. Гришашвили.

Для поэзии того времени еще более характерной становится восприятие любви, как прекрасного мучения, когда нераз-решимые противоречия сумбурного мира приводят человека к потере веры и он ищет наслаждения в безнадежной любви. Этот мотив, получивший отражение в ранних стихах Г. Табидзе и И. Гришашвили, затем обрел великолепное воплощение в лирическом шедевре Г. Табидзе "Снег" (1916, "Я люблю прикосновение холода и мук любви").

В его стихах нас восхищает необыкновенно интимный тон, порою вытеснявший описательность из лирики той поры.

Особым новшеством явилась передача переживания посред-ством магического воздействия музыки. Это было отзвуком тре-бования символистов, к которому органически примыкало на-правление, ставившее во главу всего музыкальное совершенство стиха. Как следствие этого возникают самоцельные аллитера-ции, порой носящие налет формализма.

Значительные изменения претерпевает тропика. Наряду с простыми образами, ставшими шаблонными, создаются оригинальные метафоры. Обычными стали символы, условность.

Так, в стихах Г. Табидзе тяжелое настроение передано эпитетом - черный (черная книга, черная буря, черная бодрость). Показательны необычные заголовки первых книг И. Гришашвили и А. Абашели: "Поцелуй мечты" и "Смех солнца".

Для писательской манеры И. Гришашвили характерной становится предельная конкретность, предметность действия ("Ну, иди же, поцелуй! Вот так, так! Ах!").

Образы же, созданные А.Абашели, напротив, более абстрактны, лишены конкретно-реалистического содержания, чрезмерно нагружены красками. Оба пути были новаторскими.

Вышеуказанные изменения в стиле, в художественном осмыслении происходящего, естественно, оказывали воздействие на версификацию, что, в первую очередь, отражалось на внешней стороне стиха, начиная с его графики и кончая композицией. Власто распространенной строфики появляются двух-, трех- и многостроичные строфы.

Обычным явлением стали ломка строк, частая смена размера, каталектика, перебои ритма, возросшее число комбинаций рифмы. Властно входят в поэтическую практику повторы, как основа поэзии вообще. Эти формально-художественные изменения стиха не остались незамеченными литературной критикой того времени. В журнале "Золотое руно" (1913 г., N 5) читаем: "Никогда наш стих не был так обработан в смысле формы, как сейчас". Отдельные представители литературной критики (Кита Абашидзе, Вахтанг Котетишвили, Григол Робакидзе и другие) уже в десятые годы ощутили рождение нового стиха, новой поэзии.

Представителями старшего поколения замечен приход новой смены. А. Церетели приветствует появление талантливой молодежи, благословляет путь Г. Табидзе, И. Гришашвили, А. Абашели, не скрывая в то же время своего отрицательного отношения к самоцельному новаторству.

Созданные в 1910-1914 гг. отдельные произведения Г. Табидзе ("Я и ночь", "Горы Гурии", "Без любви", "Пустыня", "Где?"), И. Гришашвили ("Генацвалс", "Ты, божество"), А. Абашели ("Смех солнца") и другие служат доказательством процесса неуклонного обновления и коренного изменения грузинского стиха. Поиски новаторских форм и приемов носили

в отмеченный период мирный характер эволюционного развития. Старые рубежи укрепляли такие титаны, как Акакий Церетели и Важа Пшавела. Выросшая под их крылом молодежь не решалась подать голоса. Но все ощутили становилась невозможность дальнейшего существования этой мирной атмосферы. Неподолимый процесс развития был прерван двумя трагическими событиями, последовавшими друг за другом, - смертью Акакия Церетели (январь 1915 года) и Важа Пшавела (июль того же года). Наступила пора "междоусобия" в поэзии, которую тогдашняя пресса назвала "литературным трауром".

Если до конца 1914 года в обновлении грузинского стиха принимало участие все поколение, то затем ситуация изменилась. Процесс эволюционного развития неожиданно прервался восклицанием Г. Табидзе: "Мне изменили старые рифмы", ставшим водоразделом между старой и новой поэтикой. После выхода в свет (1914) первой книги Г. Табидзе, его стих быстро подвергся перелому. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить внесенное в эту книгу стихотворение "Вчера ночью ветер дул" и опубликованное после ее выхода в свет стихотворение "Какую грустную сказку рассказывал ветер". Различие налицо уже в названиях. Первое - результат обычного, эмпирического восприятия, второе - образец метафорического мышления.

Если в стихотворении "Свечи" (1914) имеются в виду горящие далеко в морском пространстве реальные свечи, на свет которых торопится моряк, то в стихотворении "Свеча" (1915) семантика слова свеча освобождена от реального содержания: "Как знамя я высоко несу свечу - твою душу, свечу".

Галактион Табидзе осваивает прием переноса качеств и высокое искусство пересмысления скрытых явлений. С позиции такого понимания и умения он и исправляет свои ранее написанные стихи, руководствуясь при этом принципом: искусство не простое приукрашивание реальной действительности, а новая действительность, выросшая из реальности.

В 1915 году Г. Табидзе публикует стихотворение-манифест "Art poetique", ставшее в грузинской поэтике того времени сигналом к перелому. Обновление грузинского стиха возглавил сам Галактион.

1914-1915 годы были отмечены значительными событиями политического и культурно-литературного характера. Первая мировая война, одевшая в траур многие грузинские семьи, оказала глубокое воздействие на психику человека, заставила произвести переоценку ценностей. В то же время, как общее несчастье, она сблизила народы, создала предпосылку для культурного обмена. Ускорила мировая война, в частности, и освоение тех новшеств, которые в те годы были характерны для европейской поэзии. Этот процесс, начавшийся почти десять лет назад, в 1914-1915 годах, неожиданно ускорился и углубился.

Упрочились контакты грузинских писателей и общественных деятелей с представителями русской и европейской культуры: Григор Робакидзе учится в Европе, Тициан Табидзе посещает Московский университет, Паоло Яшвили вращается в кругу мастеров искусств Парижа, Константин Бальмонт приезжает в Грузию, где читает лекции и отрывки из своего перевода "Витязя в тигровой шкуре". Грузинская общественность с большим вниманием следит за всеми культурными мероприятиями.

Первый же год войны оказал определенное влияние на грузинских писателей. Сказался он и на лирике, которая, как известно, живет текущими событиями. В силу этого перед поэтами встала задача передачи духовного мира человека, испытывавшего воздействие войны.

К первому поколению молодых поэтов присоединяются будущие предводители группы "голубороговцев" Т. Табидзе и П. Яшвили, появившиеся на писательском поприще в десятые годы. К этому времени они уже по-настоящему подготовлены для служения искусству. 1915 год стал для них всхожей, означавшей отход от старого стиля, преодоление бесцветности эпитетского мышления, прямолинейности ритма, слащавой мелодичности, с одной стороны, и упорный поиск новых художественно-выразительных средств в русле европейского модернизма, с другой.

1915 год знаменует начало нового творческого пути Т. Табидзе и П. Яшвили. Их поэтическим образцам недостает еще крепости и аромата настоящего вина. Вместе с тем, они с поразительным постоянством придерживаются в своем творчестве символистского направления, будучи не в силах вырваться из его плена.

Полную творческую победу Т. Табидзе и П. Яшвили, так же как и член их группы, в последующем известный поэт Г. Лсонидзе, одержали в первой половине двадцатых годов.

Этот же год явился поворотным пунктом на пути поэтического совершенствования И. Гришашвили и А. Абашели. Внимание привлекает яркость поэтических мазков, полет фантазии, взлет версификации у И. Гришашвили; использование густых, темных красок, версификационные эксперименты, повышение удельного веса рифмы у А. Абашели.

Однако все эти качества - лишь отдельные штрихи их поэзии, а не система, способная кардинально изменить направление их творчества.

Этапное значение 1915 года проявилось хотя бы и в том, что в отличие от вышедших на творческую арену в начале века поэтов, ориентировавшихся на поэзию А. Церетели, поколение, пришедшее в литературу в 1915-1916 годах (Валериан Гаприндашвили, Колау Надирадзе и другие), начинает действовать уже на новой почве. Минувя поэтическую школу Акакия Церетели, они берут курс на модернизм.

К этому времени стих А. Церетели уже исчерпал себя. Его школа фактически перестала существовать. Нарастала необходимость обновления грузинского стиха, стоявшего перед новой реформой.

В стихотворении Г. Табидзе "Когда в Цицамури убили Илью" безошибочной интуицией большого поэта уловлены приметы новой литературной эпохи:

"Когда в Цицамури убили Илью, С ним величавый кончился век."

Возглавлявший эпоху шестидесятников Илья Чавчавадзе, завершив начатое им дело, выполнил свой долг перед родной литературой. Но после его кончины в 1907 году новая литературная эпоха не сразу вступила в свои права. Еще живы были Акакий Церетели и Важа Пшавела, новые художественные принципы и идеалы еще витали где-то в дымке будущего.

"Настал год восьмой, Но грядущий пример Маячил мне тенью Лишь в снах вождельных",- писал Г. Табидзе:

И все же день кончины И. Чавчавадзе можно считать датой зарождения новой литературной эпохи.

Развернувшаяся в Грузии классовая борьба, углубление национального самосознания, широкие интернациональные стремления, свежие литературные всяния вывели грузинских писателей на новый путь развития, в отрыве от которого нельзя рассматривать процесс обновления грузинского стиха. И поэзия, так же как и проза того времени (М. Джавахишвили, Н. Лордкипанидзе и др.), дышит идеями нового столетия, устремляясь в новое стилевое русло.

Стихотворение "Art poetique" Г. Табидзе, название которого перекликается с известным стихотворением Поля Верлена, созвучно лозунгу символистов "Музыка, музыка прежде всего" (несколько позже Г. Табидзе пересфразирует его, выдвинув девиз: "Поэзия прежде всего"). Расширение и углубление этого стихотворения представляет собой "Вагнер", в котором поэт говорит о прелестях диссонанса. В то же время Галактион вносит в грузинский стих диссонанс, как особый вид неточной рифмы и сознательное отклонение от музыкального ряда классического стиха.

Нарушение точности рифмы, ее ритмическая равномерность характеризовали поэзию нового поколения. И. Гришашвили признавался: "Не нравится мне рифма Бесики - "Гази" или "рази". Г. Табидзе писал: "Я разбит, как моя рифма".

Расширив границы рифмы, Г. Табидзе вдвинул акустику ее в глубь строки, отшлифовал и возвысил музыку рифмы. Рифма стихотворений "Цветы персика" и "Синие кони" была подобна внезапно налетевшему урагану. Подчинив себе все резервы строки, рифма шла к освоению всего комплекса его возможностей.

Многообразнее стала ритмика, увеличилось число размеров стиха. Если в своем первом поэтическом сборнике поэт фактически ограничивался несколькими размерами, то 55 стихотворений, написанных в 1915 году, содержит 19 размеров и видов, в частности, гетерометрические размеры (нарушение изосиллабизма) и верлибр, являвшийся в то время новшеством грузинской метрики.

Впоследствии версификационное мастерство Г. Табидзе станет сигналом для метрического обновления всей грузинской поэзии.

Как уже отмечалось, его поэтический язык характеризовался полным персонифицированием. И нельзя не согласиться с утверждением, что "красивые сравнения и метафоры Г. Табидзе возвращают грузинскую литературу к ее лучшим временам" (Т. Табидзе). Здесь совершенно ясно сказано и о том, что реакция Г. Табидзе, да и всего нового поколения поэтов в данный период была направлена только против обесцвечивания стиха и поэтического шаблона того времени.

Именно с целью преодоления трафарета Г. Табидзе и поэты его поколения обратились к богатым традициям национальной поэзии, взяв в качестве ориентира невыявленные потенциальные возможности грузинского стиха. В его кладовых они обнаружили нетронутые ресурсы (в виде ритмических форм, музыкальных красок, языковых художественных конструкций) выявления духовного мира современника.

Период с конца 1914 и в особенности с 1915 года в тематическом отношении явился абсолютно новым этапом в творчестве Г. Табидзе. Именно в это время следует искать истоки множества мотивов, впоследствии развитых и углубленных автором, сделавшихся благодаря этому достоянием не только его, но и всей грузинской поэзии. Один из мотивов творчества Г. Табидзе - присущее Илье Чавчавадзе своеобразное переживание национальной боли ("Опять зазеленели поля и луга, хожу, грущу и сожалею"). Мотив Мери, представшей перед нами в одноименном произведении Г. Табидзе, с новой точки зрения отражал нежную лирику и как путеводитель сопровождал автора на всем его жизненном пути.

В грузинскую поэзию Галактион Табидзе привнес мотив цветов персика, в символике которых подразумеваются страницы кровавой истории. Затем этот мотив обогащается в его новых стихах.

В 1915 году были написаны "Синие кони". Их вечный бег впоследствии становится символом всего творчества Галактиона Табидзе.

Это высокое качество его поэзии "полностью новая поэтика" (А. Абашели), которую он внес в грузинский стих и утвердил в нем, не осталась незамеченной критикой того времени.

Таким образом, обновление грузинского стиха, начавшееся "когда в Цицамури убили Илью", кардинальные изменения, обновившие его внутренний мир, к концу 1915 года вылились в систему на правах стихотворной реформы.

Но на этом процессе дальнейшего развития грузинского стиха, естественно, не приостанавливается. В 1916 году Г. Табидзе обогащает национальную поэзию все новыми и новыми шедеврами, поэтическими штрихами и художественными нюансами. В то же время набирает силу и творческая группировка "голубороговцев", с чьим именем связаны заметные изменения грузинского стиха. Но спор о том, кто стоит у истоков новейшей реформы грузинского стиха - Г. Табидзе или "Голубороговцы"?! - надо решить в пользу первого.

С конца 1914 года, когда начал ломаться традиционный стих, до рубежа 1916 года грузинская поэзия сконцентрировала столько ценностей, обрела так много нового, что ее количественные достижения переросли в качественные показатели, позволившие сформулировать это явление как очередную реформу грузинского стиха.

Этот процесс, как уже отмечалось выше, с самого начала подготавливался всем поколением поэтов, но с конца 1914 года роль его знаменосца взял на себя Галактион Табидзе. В этот период его собратья по перу в сущности не могли противопоставить ничего равного таким его лирическим шедеврам, как "Синие кони", "Луна Мтацминды", "Мери", а также "Цветы персика", "Тень Акакия", "Смирение", "И. А.", "Свеча", "Родина" и другие. Г. Табидзе стал новым реформатором грузинского стиха. В ту пору в Грузии не было другого поэта, способного оспаривать это имя.

Толчок к реформе грузинского стиха, проходившей в десятые годы под знаком сохранения национальной самобытности, исходил от международной литературной ситуации, приведшей в движение дремавшие в его недрах ресурсы. Но отдельные проявления эпигонства не были органичны для грузинского стиха, в результате реформы которого грузинское стихосложение стало эстетически возвышенным национальным феноменом.

Zusammenfassung

In der Geschichte des georgischen Gedichts unterscheidet man Perioden, in denen der allmähliche Entwicklungsprozeß die Gestalt tiefgreifender, scharfer Veränderungen annimmt. Ein derartiger Umbruch erfaßte das georgische Gedicht zum erstenmal ausgangs des XII. Schota Rustawelis "Recke im Pantherfell" stellt seiner Versifikation, dem System der poetischen Bilder, seiner ganzen Struktur nach vor dem Hintergrund der alten Kirchen oder Preispoesie einen neuen Typ Dichtkunst dar. Im XVIII. Jahrhundert erschütterte Dawit Guramischwili die jahrhundertelange Herrschaft des Rustawelschen Versmaßes, er durchbrach den Ring des Epigonentums und bereicherte das georgische Gedicht mit leichten Volksliedern und bis dahin unbekanntem Formen der Versifikation. Die dritte Reform erfuhr das georgische Gedicht in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Nikolos Barataschwilis Poesie war eine unmittelbare Reaktion auf die Entstellung der Hauptlinie der Versifikation, die durch die Überfremdung mit orientalischen Weisen zustande kam. Der Dichter, der der neuen, fortschrittlichen europäischen Kultur zuneigte, entwarf neue Perspektiven für das georgische Gedicht. Drei große Dichter aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, Ilia Tschawtschawadse, Akaki Zereteli und Washa-Pschawela, beschritten als erste den Weg, den diese beiden jüngsten Reformatoren gebahnt hatten. Sie führten die von Guramischwili begonnene Demokratisierung des Gedichts zu Ende. Die "Sorge um die Welt" machten sie zur höchsten Aufgabe der Poesie, sie glichen die Versformen den Lebensbedürfnissen des Volkes an. Und der jüngste von ihnen, Washa-Pschawela, schmückte seine wunderbaren Offenbarungen, seine Menschheitsgedanken und -ideale mit den Perlen, die in die Gebirgsfolklore eingestreut sind.

Bis zum Ende des XIX. Jahrhunderts hielt diese "heilige Dreieinigkeit" die Zügel des georgischen Gedichts in der Hand. In den neunziger Jahren schuf der beliebteste Dichter des Jahrhunderts, Akaki Zereteli, seine eigene Schule. Was Washa-Pschawela betrifft, so war seine Poesie der literarischen Masse der damaligen Zeit nicht so eingehend bekannt, daß sie die Gedichtenwicklung hätte beeinflussen können.

Im ersten Jahrzehnt des XX. Jahrhunderts wirkten drei Generationen auf dem Feld der georgischen Poesie. An die Seite der alten Generation trat die revolutionär-demokratische Schule. Gleichzeitig versuchen I.Grischaschwili, A.Abascheli und G.Tabidse ihre ersten zaghaften Schritte.

Doch von Anfang an bewegen sich alle drei Dichtergenerationen in ein und demselben poetischen Kanal. Die Poeten der revolutionär-demokratischen Richtung sind aus den Knospen der vaterländischen Lyrik von Ilia Tschawtschawadse und Akaki Zereteli gewachsen. Das Heranreifen der revolutionären Situation verlieh ihren Gedichten mehr Pathos und politische Schärfe und belastete das dichterische Wort mit der Funktion einer Kampfzunge, doch die Struktur des Gedichts blieb im wesentlichen unverändert. Die Poeten der neuen Generation, die Ende der neunziger Jahre das Feld der Literatur betreten, sind Vertreter von A.Zeretelis Schule. Die Gedichtbände jener Zeit, die periodische Presse enthalten im Grunde epigonenhafte Poesie. Aber schon in den neunziger Jahren gelangt das georgische gesellschaftliche Denken zu der Erkenntnis, man müsse in der Sphäre des künstlerischen Denkens mit dem Lauf der internationalen Ereignisse mitgehen und den neuen literarischen Richtungen Rechnung tragen, die in Westeuropa und Rußland Fuß gefaßt hatten. Im Jahre 1909 übersetzte Wascha-Pschawela den "Raben" von Edgar Allan Poe, und es beginnt das massenhafte Übersetzen der Gedichte russischer und westeuropäischer Symbolisten ins Georgische. Hier und da werden Werke veröffentlicht, die durch die mechanische der Technik der ausländischen Schriftsteller für die damalige Zeit eine gewisse Neuerung darstellen. In seiner vollen Form dringt das Sonett ein. Dieser Prozeß der Bereicherung und Vielgestaltung der georgischen Welt der Poesie ist im wesentlichen durch zwei Umstände bedingt. 1. Am Anfang des Jahrhunderts überwand die revolutionäre Erregung der Völker die nationale Trennung und vereinte und verband die fortschrittlich denkenden Völker und Menschen. Die Sicht des Georgiers weitete sich, auf der Tagesordnung stand die Notwendigkeit, sich die kulturellen Neuerungen der Welt zu eigen zu machen. 2. Die Zeit der in den sechziger bis achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entwickelten politischen Formen, die schon den Gipfelpunkt ihrer Entwicklung erreicht hatten, lief langsam ab, der Poesie drohte die Gefahr der Einförmigkeit, die Dichtung wurde epigonenhaft. Dies ist

das retrospektive Bild der Erscheinungen, die dem Prozeß des Umbruchs des georgischen Gedichts vorausgingen und ihm den Boden bereiteten. In den Jaren 1910-1914 erhielt der georgische Leser mehrere Gedichtbände junger Poeten, von denen sich die ersten Bücher von G.Tabidse, I.Grischaschwili und A.Abacheli als besonders wertvoll erwiesen. Die Tendenz, die herrschende Schablone zu überwinden, kam vor allem darin zum Ausdruck, daß die jungen Dichter sich fernen Traditionen zuwandten. In voller Größe erstand wieder Barataschwilis Geist. Die Assoziation der leidvollen Gestalt Barataschwilis und seines "schwarzen Raben mit dem unheilvollen Blick" war in G.Tabidses Gedichten keineswegs zufällig. Beide Dichter traten unter ähnlichen nationalen Bedingungen die dichterische Laufbahn an. Die Niederlage der Revolution von 1905 und das Wüten der Reaktion, dem I.Tschawschawades Ermordung folgte, trug annähernd den gleichen Charakter wie die Niederlage der gegen den Zarismus gerichteten Verschwörung von 1832, die zur Verfolgung der fortschrittlichen georgischen Intelligenz führte. Der unbändige Wille, die bedrückende Atmosphäre zu zerstören, das Streben nach dem Land der Verheißung, nach dem Unerreichbaren, war in G. Tabidses Gedichten im Stil und der Art Barataschwilis wiedergegeben. Manche Dichter verwandten Besikis Symbolik. I Grischaschwili belebte das beschwingte Motiv Blume-Geliebte aus dem "Garten des Kummers", entwickelte Besikis Traditionen weiter und führte sie hin bis zum erotischen Empfinden. Doch noch prägnanter war die Liebe als schöne Qual. Die unüberwindlichen Hindernisse der chaotischen Welt lassen den Menschen den Glauben verlieren, und er sucht Freude in hoffnungsloser Liebe. Dieses Motiv, das in G.Tabidses und I.Grischaschwilis frühen Gedichten auftauchte, fand später wunderbare Darstellung in G.Tabidses Gedicht "Schnee" (1916): Ich liebe "das traurige Gefühl kalter Nässe und die Liebe so zu ertragen". In G.Tabidses Gedichten bezaubert die erstaunliche Intimität, die in der damaligen Lyrik nach den neutralen Ton der beschreibenden Poesie verdrängt. Als besondere Neuerung tritt das magische Empfinden der Musik auf, der Widerschein einer symbolistischen Losung, mit der organisch das Streben nach musikalischer Vollkommenheit des Gedichts vermischt. Es erscheinen beabsichtigte, zweckgerichtete Alliterationen, denen bisweilen auch formalistische Züge anhaften. Bedeutende Wandlungen gehen auch in der Späre der Bildhaftigkeit

vor sich. Neben gewöhnlichen, schablonenhaft gewordenen Bildern entstehen originale Epitheta, Vergleiche und Metaphern. Alltäglich werden Hinweise, Symbole und Konventionen. Die Schwere der Stimmung ist in G. Tabidses Gedichten durch das Epitheton schwarz ausgedrückt (schwarzes Buch, schwarzer Schneesturm, schwarze Laune). Originell sind die Titel der ersten Bücher von I.Grischaschwili und A. Abascheli: "Der Kuß der Träumerei" und "Das Lachen der Sonne".

Für I. Grischaschwilis Schreibweise wird die äußerste Korrektheit, Gegenständlichkeit und Aktivität kennzeichnend: "Na, küß mich, komm, los! Ja, ja, so, ah!" A.Abaschelis Bilder sind dagegen abstrakter und entbehren des konkretrealen Inhalts, sind übermäßig mit Farben beladen und gedunkelt. Beide Wege stellten damals Neuerungen dar.

Die oben genannten Änderungen im Stil, im künstlerischen Durchdenken der Erscheinungen übten natürlich einen Einfluß auf die Versifikation aus, was vor allem in der äußeren Gestalt des Gedichts sichtbar wurde, von der Grapik bis zur Komposition. Anstelle der verbreiteten Strophik kamen zwei-, drei- und vierzeilige Strophen auf. Das Abbrechen der Zeilen wurde zu einer gewöhnlicher Erscheinung. Häufiger Wechsel der Versmaße, Katalektik und Schwanken im Rythmus erhöhten die Zahl der Reimkombinationen. Mit voller Gewalt tritt die Wiederholung, eine der Grundlagen der künstlerisch gestalteten Sprache, in Kraft.

Dieser formal-künstlerische Wandel des Gedichts blieb der damaligen Literaturkritik nicht unbemerkt. In der Zeitschrift "Der goldene Widder" (1913, Nr.5) lesen wir: "Nie zuvor war bei uns das Gedicht der Form nach so gearbeitet wie jetzt". Einzelne Vertreter der Literaturkritik (Kita Abaschidse, Wachtang Kotetischwili, Grigol Robakidse und andere) spürten schon zu Beginn des ersten Jahrzehnts, daß ein neues Gedicht, eine neue Poesie, geboren wird.

Den Prozeß des Generationenwechsels spüren und empfinden auch die Vertreter der alten Generation. Akaki Zereteli begrüßt das Auftreten der begabten Jugend, er wünscht G. Tabidse, I.Grischaschwili und A. Abascheli Glück auf ihrem Weg. Andererseits aber verbirgt er nicht seine ablehnende Haltung gegenüber dem faeschen Neuerertum und lacht jungen Reimsucher aus.

Einzelne Werke, die zwischen 1910 und 1914 geschaffen wurden, G. Tabidses "Ich und die Nacht", "Guriens Berge", "Ohne Liebe",

Einöde", "Wo", I. Grischaschwili "Genazwalc", "Du bist eine Gottheit", A. Abascheli "Lachen der Sonne" und andere bestätigen, daß sich das georgische Gedicht in einem Prozeß der Erneuerung, des Wandels, befindet. Diese novatorischen Erkundungen trugen in jener Periode den friedlichen Charakter evolutionärer Entwicklung. Die alten Wälle befestigten solche Titaten wie Akaki Zereteli und Wascha-Pschawela. Und die jungen Leute, die unter ihren Flügeln aufwuchsen, wagten nicht, die Stimme zu erheben. Gleichzeitig wurde aber auch klar, daß diese Entwicklung nicht lange währen konnte. Doch der Entwicklung kam ein tragischer Zeitpunkt zuvor. Im Januar und Juli 1915 verstarben nacheinander Akaki Zereteli und Wascha-Pschawela. "Interregnum. Literarische Trauer" meldete die zeitgenössische Presse.

Trieb bis Ende 1914 eine ganze Generation den Neuerungsprozeß des georgischen Gedichts voran, so änderte sich die Lage danach. Den langsamen Prozeß der evolutionären Entwicklung durch schlagartig G. Tabidses Ausruf "Die alten Reime haben mich im Stich gelassen" 8 "Das Alter" 9, wodurch eine Art Wasserscheide zwischen alter und neuer Poetik entsand. Nach dem Erscheinen seines ersten Buches (1914) erfuhr G. Tabidses Gedicht einen raschen Umbruch. Es genügt, die 1914 geschriebenen Gedichte "Gestern nacht wehte der Wind" (es gelangte in den ersten Gedichtband) und "Welch trauriges Märchen erzählt der Wind" (nach dem Erscheinen des ersten Buches gedruckt) miteinander zu vergleichen, um sich von der Realität des Umbruchs zu überzeugen.

Der Unterschied ist schon in der Überschrift ersichtlich. Die erste ist eine gewöhnliche empirische Aussage, die zweite ein Muster metaphorischen Denkens.

Ist es in den "Kerzen" (1914) nicht schwierig, wirkliche Kerzen zu erkennen, die in der fernen Weite des Meeres brennen, wohin es den Seemann zieht, so ist in der "Kerze" (1915) die Semantik der Kerze jedes realen Inhalts bar: "Und wie eine Fahne trage ich die Kerze hinauf, deine Seelenkerze".

Galaktion Tabidse beherrscht die hohe des Übertragens der Eigenschaften, des Geheimnisvollmachens der Erscheinungen. Unter diesem Gesichtspunkt verbessert er auch früher geschriebene Gedichte. Der Dichter läßt sich von dem Prinzip leiten: Die Kunst ist durchaus keine einfache Verschönerung der realen Wirklichkeit, sie ist eine aus dem Realen erwachsene neue Wirklichkeit.

Anfang 1915 veröffentlicht G. Tabidse sein dichterisches Manifest "Ars poetique", das in der damaligen georgischen Poesie als Signal des Umbruchs verstanden wurde. Die Führung des Erneuerungsprozesses des georgischen Gedichts übernahm G. Tabidse.

Die Jahre 1914 und 1915 waren von bedeutenden politischen und kulturell-literarischen Ereignissen gekennzeichnet. Der erste Weltkrieg, der vielen georgischen Familien Trauerkleidung brachte, gab tiefen Einblick in die Psyche des Menschen und führte zu einer Neueinschätzung der Werte. Gleichzeitig näherte der Krieg als gemeinsames Unglück die Nationen einander an und verband sie, er förderte den Austausch von Kulturschätzen. Der Weltkrieg beschleunigte die Aneignung der Neuerungen, die für die europäische Poesie der letzten Zeit charakteristisch waren. Dieser Prozeß der fast ein Jahrhundert früher begann, beschleunigte und verstärkte sich in den Jahren 1914-1915 schlagartig.

Schon in dieser Periode erstarkten die Kontakte der georgischen Schriftsteller und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens zu den Vertretern der russischen und europäischen Kultur: Grigol Robakidse studiert in Europa, Tizian Tabidse an der Universität Moskau, Paolo Iaschwili bewegt sich in Pariser Künstlerkreisen, nach Georgien kommt Konstantin Balmont, hält Vorträge und liest Auszüge aus seiner Übersetzung des "Recken im Pantherfell". Die georgische Gesellschaft schenkt diesem kulturellen Ereignis große Beachtung. Gleich das erste Kriegsjahr übte einen Einfluß auf das georgische Schrifttum, und zwar auf die Lyrik aus. Bekanntlich atmet die Lyrik im allgemeinen das fließende Geschehen, und vor den Dichtern erhob sich die Aufgabe, die seelische Welt des neuen, vom Krieg gezeichneten Menschen zu gestalten.

Der ersten Generation junger Poeten gesellte sich die zweite hinzu. Die künftigen Führer der Gruppe "Blaue Trinkhörner", T. Tabidse und P. Iaschwili, die zu Beginn des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts die poetische Tätigkeit aufnahmen, sind zu dieser Zeit schon reif für den Dienst an der wirklichen Kunst. Das Jahr 1915 ist für sie ein wichtiges Datum, denn hier wenden sie sich vom alten Stil ab, überwinden die blasse Aussageweise der Epigonen, den geradlinigen Rhythmus und die süßliche Melodität. Auf den Spuren des europäischen Modernismus beginnen sie, hartnäckig nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln zu suchen.

Aber dieses Jahr ist erst die Anfangsetappe des neuen schöpferischen Weges von T. Tabidse und P. Iaschwili. Ihre Dichtung hat noch nicht die Stärke und das Aroma abgeklärten Weines. Außerdem sind sie übermäßig der symbolistischen Richtung verfangen und können sich nicht aus ihren Fesseln lösen. Ihre volle schöpferische Krönung erreichten T. Tabidse und P. Iaschwili ebenso wie ein anderer Vertreter ihres Ordens, der später bekannt gewordene sowjetische Poet G. Leonidse, erst in der Periode der Sowjetmacht, in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre.

Das Jahr 1915 war ein Wendepunkt auf dem Entwicklungsweg von I. Grischaschwili und A. Abascheli. Aufmerksamkeit erregen die Mannigfaltigkeit der Farben, die Freiheit der Phantasie, die Geschmeidigkeit der Vergestaltung (I. Grischaschwili) sowie die Abdunkelung der Farben, versifikatorische Experimente und die Erhöhung des eigenständigen Wertes des Reimes (A. Abascheli). Doch die aufgeführten Eigenschaften sind nur einzelne Merkmale ihrer Poesie und verkörpern nicht die Gesamtheit des Systems, das ihr Schaffen grundlegend veränderte.

Daß das Jahr 1915 eine Art Wasserscheide zwischen alter und neuer Poetik darstellt, geht auch daraus hervor, daß die Dichter, die zu Beginn des Jahrhunderts ihre Tätigkeit beginnen, sich mehr oder minder an Akaki Zereteli orientieren, während die 1915-1916 erstmalig auftretende Generation (Walerian Gaprindaschwili, Kolau Nadiradse und andere) schon auf neuem Grund zu wirken beginnen. Für sie besteht Akaki Zereteli Schule nicht mehr, und ohne diese Formation zu durchlaufen, wenden sie sich unmittelbar dem Modernismus zu. In jener Zeit war A. Zeretelis Gedicht ausgeklungen. Seine Schule hatte faktisch zu bestehen aufgehört. Die nationale Fahne der Dichtung, die unsere namhaften Fahnenträger über ein halbes Jahrhundert in der Hand gehalten hatten, war verblichen. Sie mußte erneuert werden. Das georgische Gedicht stand vor einer neuen Reform.

G. Tabidse bestimmte in dem Gedicht "Als man in Zizamuri Ilia mordete" mit dem unfehlbaren Instinkt des großen Dichters die Abzeichnung einer neuen literarischen Epoche: "Als man in Zizamuri Ilia mordete, da klang eine große Epoche aus".

Ilia Tschawtschawadse war die führende Persönlichkeit in der Epoche der sechziger Jahre gewesen. Er hatte das Gebäude, das er begonnen hatte, zu Ende gebaut, so daß die Kugel des Banditen eine

Stirn traf, die ihre Pflicht erfüllt hatte. Doch mit Ilia Tschawtschawadses Tod (1907) begann die neue literarische Epoche nicht plötzlich. Noch lebten Akaki Zereteli und Wascha-Pschawcla, noch waren die neuen künstlerischen Prinzipien und Ideale nebelhaft unklar: "Es kam das Jahr neunzehnhundertacht. Der neue Schatten ist mir in meinen Träumen noch fremd", schrieb G. Tabidse. Ilia Tschawtschawadses Todesjahr ist gleichzeitig das Jahr, in dem sich die neue literarische Epoche ankündigt.

Die Entfaltung des Klassenkampfes, die Vertiefung des nationalen Selbstbewußtseins, weite internationale Bestrebungen im Georgien, ein neuer literarischer Wind führten die georgische Literatur auf einen neuen Weg. Wir dürfen den Prozeß der Erneuerung der Lyrik nicht von der allgemeinen Lage der Literatur trennen. Die Poesie dieser Zeit atmet wie die Prosa (M. Dshawachischwili, N. Lortkipanidse und andere) die Ideen des neuen Jahrhunderts und geht neue stilistische Wege.

G. Tabidses "Ars poetique", dessen Überschrift sich an das bekannter Gedicht von Paul Veglaine anlehnt, folgt der symbolistischen Losung "Musik, Musik über alles" (wenig später bietet G. Tabidse diese Losung in abgewandelter Form: "Poesie über alles")

Dieses Gedicht vertieft "Wagner", in dem der Dichter die Schönheit der Dissonanzen findet. In dieser Zeit führt Galaktion Tabidse die Dissonanz als Art des ungenauen Reims und als bewußtes Abweichen von der festgefühten Musik des klassischen Gedichts in die georgische Lyrik ein.

Die Auflösung der Reimschärfe und das Ungleichmaß des Rhythmus waren eine der neuen Generation gemeinsame Eigenschaft. I. Grischaschwili äußerte: "Mir mißfällt Besikis Reim gazi." G. Tabidse schrieb: "Ich bin zerissen wie mein Reim".

G. Tabidse erweiterte die Grenzen des Reims, fügte die Akustik des Reims in das Zeileninnere ein und schliß und erhöhte seine Vokalität. Einem urplötzlich heran jagenden Sturzbach glich der Reim der "Pfirsichblüten" und der "Falben". Der Reim erfaßte alle besetzbaren Stellen des Gedichts, alle Möglichkeiten wurden ausgelotet.

Vielgestaltig wurde der Rhythmus, die Zahl der Versmaße stieg. Beschränkte sich der Dichter in seinem ersten Gedichtband faktisch auf wenige Versmaße, so bieten seine 1915 geschriebenen 19 Versmaße und Formen. In diesem Jahr nehmen die heterometrischen Versmaße (die

Durchbrechung des Isosyllabismus) und die Versiliberi, eine Neuerung in der damaligen georgischen Metrik, ihren Anfang.

G.Tabidses versifikatorische Meisterschaft wird zum Signal für die weitere metrische Belebung der ganzen georgischen Poesie. G. Tabidses dichterische Sprache erlebt, wie erwähnt, eine völlige Metaphorisierung. Zu Recht erklärte man: "Galaktions schöne Vergleiche und Metaphern führen die Glanzzeit der georgischen Literatur wieder herbei". Hier ist auch deutlich darauf hingewiesen, daß G.Tabidses Reaktion (und überhaupt die der neuen Poetengeneration) nur gegen die in dieser Periode Fuß gefaßte poetische Schablone, gegen die Farblosigkeit des Gedichts, gerichtet ist.

Um diesen Mißstand zu überwinden, wandten sich Galaktion Tabidse und die Dichter seiner Generation an die reichen Traditionen der nationalen Poesie und orientierten sich an den noch ungenutzten potentiellen Möglichkeiten der georgischen Lyrik. In ihrem Schoß fanden sie noch unberührte Quellen (in Gestalt rhythmischer Formen, musikalischer Farben und sprachlich-künstlerischer Konstruktionen) zum Ausdruck der Seelenwelt des modernen Menschen.

Das Ende des Jahres 1914 und besonders das Jahr 1915 sind auch hinsichtlich der Thematik eine völlig neue Etappe in G.Tabidses Schaffen. In dieser Zeit entstehen viele solcher Motive, die der Dichter später weiterentwickelte und vertiefte und die nicht nur eine Errungenschaft seiner eigenen, sondern der gesamten georgischen Poesie wurden.

Das Motiv Ilija Tschawtschawadses war ein eigenes Empfinden des nationalen Schmerzes, Bedingt durch die damalige allgemeine Perspektivlosigkeit ("Wieder ergrünt sind Feld und Wiese, ich gehe dahin, und in mir ist Trauer und Bitterkeit"). Das Motiv Akaki Zeretelis war ein Hinweis auf die Nährwurzeln, aus denen seine Poesie Kraft schöpfte. Diesem Thema widmete der Dichter das lyrische Meisterwerk "Akakis Schatten" und später das Epos "Akaki Zereteli".

Das Motiv der Meri, das in dem Gedicht gleichen Titels auftauchte, bedeutete das Beleuchten der Liebeslyrik von neuer Warte aus und begleitete den Dichter auf seinem ganzen Lebensweg.

Das Motiv der Pfirsichblüten hat G.Tabidse in die georgische Poesie hineingetragen. Die Symbolik der Pfirsichblüten, in der Blätter der blutigen Geschichte aufgeschlagen werden, entsteht gleichfalls in dieser Zeit und wird dann durch weitere Gedichte bereichert.

1915 verfaßt der Dichter die "Falben". Das rastlose Dahinjagen der Falben wird später zum Symbol für Galaktion Tabidse's gesamtes Schaffen.

Diese hohen Eigenschaften der Poesie von G. Tabidse, diese "völlig neue Poetik", die der Dichter im wesentlichen in die georgische Lyrik einführte und in ihr einbürgerte, blieben von der zeitgenössischen Kritik nicht unbemerkt.

So nahmen der Wandel des georgischen Gedichts, der begann, als man "in Zizamuri ILia mordete", die grundlegenden Änderungen im Gedicht, die seine innere Welt neu belebten, Ende 1915 Systemcharakter an und verdichteten sich zur Reform des georgischen Gedichts.

Der Prozeß des Aufschwungs und der Entwicklung des georgischen Gedichts verlor dadurch natürlich nicht an Drang. 1916 bereicherte G. Tabidse mit immer neuen Meisterwerken, poetischen Zügen und künstlerischen Feinheiten die nationale Poesie. Zur gleichen Zeit entfaltet die Arbeitsgruppe der "Blauen Trinkhörner", mit deren Namen eine bedeutende Umgestaltung der georgischen Gedichtstruktur verbunden ist, ihre Tätigkeit. Der Yrteit aber, wer steht am Geburtsort derer neuesten Beformen des georgischen Gedichts. G. Tabidze oder die "Blauen Trinkhörner" - müssen wir zuelen Gunsten G. Tabidze beschlies (Sen).

Vom Ende des Jahres 1914, als "das Gedicht zu zerbrechen begann", bis 1916 häufte die georgische Literatur solche Schätze an, erwarb sie so viele Neuheiten, daß ihre quantitativen Änderungen den Charakter eines qualitativen Umbruchs annahmen, was völlig ausreicht, diese Erscheinungen als Reform zu bezeichnen. Im Anfang wurde dieser Prozeß von einer ganzen Dichtergeneration vorbereitet, aber seit Ende 1914 übernahm G. Tabidse die Führung. Den lyrischen Glanzwerken, die der Dichter in dieser Periode schuf, "Falben", "Der Mond vom Mtazminda", "Meri", "Pflirsichblüten", "Akakis Schatten", "Ergebung", "I.A.", "Die Kerze", "Heimat", "Blitzend und löwenfarben" und andere, hatten seine Zeitgenossen nichts Gleichwertiges gegenüberzustellen. G. Tabidse wurde der neue Reformator des georgischen Gedichts. Im Georgien der damaligen Zeit gab es keinen zweiten Dichter, der ihm diesen Namen streitig machen konnte.

Die Gedichtreform des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts ging unter dem Zeichen der vollen Erhaltung der nationalen Werte

vonstatten. Der Anstoß, den die internationale literarische Situation dem georgischen Gedicht zur Freilegung der in ihm schlummernden Kräfte gab, überschritt nicht die Grenzen nützlicher Beeinflussung. Vereinzelte Machwerke ausländischen Epigontums fanden kein Zusammenwachsen mit dem Körper des georgischen Gedichts. Aus der Reform ging das georgische Gedicht als ästhetisch erhöhtes, geläutertes und gesundes nationales Phänomen hervor.

პირთა საძიებელი

ა. აბაშელი 47,48, 54, 55, 59-61, 64, 65, 83, 89, 92-94, 104, 113-115, 118, 121, 132, 133, 136, 139, 149, 152, 154, 156, 157, 162-164

გ. აბაშიძე 26

კიტა აბაშიძე 24, 81, 142, 143

ნ. აგიაშვილი 52

პ. აკობია 30

ი. ახენსკი 37

გ. ამოლინერი 150

გ. ასათიანი 82, 153-155, 157

ლადო ასათიანი 155

ლ. ახოზაძე 33

ბ. ახოსპირელი 151

კ. ბალმონტი 37, 83, 84, 103, 105, 150-152

მ. ბარათაშვილი 158

ნ. ბარათაშვილი 7-9, 47, 48, 71, 101, 125, 142, 146

ა. ბარამიძე 6

ი. ბაქრაძე 33

ალექსი ბერი 27

ბესიკი 48, 50, 98

ა. ბლოკი 37, 98

შ. ბოდლერი 98, 103, 117, 122

ვ. ბრიუსოვი 37

დ. გაბრუაშვილი 27

კ. გამსახურდია 141

განდეგილი 33

ქ. გარიყული 33

ვ. გაფრინდაშვილი 103, 106-109, 137, 154, 162

ა. განერელია 4, 8

გ. გვაზავა 27-30

ნ. გიგაურისა 27

ზ. გიპიუსი 37

ფ. გოგიჩაიშვილი 31

ი.ვ. გოეთე 51

ი. გომართელი 18, 59, 81, 142

მ. გორკი 39, 151

- ს. გოშაძე 27, 33
 დ. გურამიშვილი 5, 6, 9, 11, 83, 120, 146
 ი. გრიშაშვილი 7, 23-25, 34, 46, 48, 51, 54-56, 58-60, 62, 64-66, 70, 83, 94-97, 113, 114, 136, 138, 139, 145, 147, 148, 154, 156, 157, 162-164
 ლ. დარჩია 27
 ლ. დეისაძე 119
 მ. დემურია 34
 ე. დვალი 27
 ა. დობროლიუბოვი 37
 ბ. ევანგულოვი 33
 ი. ევდოშვილი 16-19, 27, 33, 48, 89, 140
 ი. ეკალაძე 162
 ეჭერშანი 51
 ელენე დარიანი იხ. პ. იაშვილი
 ს. ერთანშინდელი 90
 ა. ერისთავი 34
 რ. ერისთავი 16, 89
 რ. ვაგნერი 119, 121
 ი. ვართაგავა 55
 პ. ვერლენი 39, 53, 83, 98, 118, 121
 ნ. ზომლეთელი 27
 დ. თომაშვილი 19, 20, 33
 პ. იაშვილი 83, 84, 92, 98, 103-106, 109, 136-139, 150, 151, 154, 162-164
 იასამანი 27
 ი. იმედაშვილი 114, 118
 ანა კალანდაძე 155
 გ. კიკნაძე 8
 დ. კილასონიძე 91
 დ. კლდიაშვილი 141
 ს. კლდიაშვილი 137
 დ. კობალაძე 27
 ი. კოზლოვი 33
 კორტოხა იხ. ს. ძიმისტარაშვილი
 ვახტანგ კოტეტიშვილი 24, 55, 59, 60, 81, 142
 გ. ლეონიძე 7, 41, 85, 88, 148, 154
 ნ. ლორთქიფანიძე 141
 ი. ლოტმანი 38, 40, 52

- ს. მალარმე 104, 105, 119
- ა. მალრაძე 26
- კ. მაყაშვილი 21, 22, 33, 34, 46, 48, 61, 62, 146, 162
- ი. მაჩაბელი 97
- დუტუ მეგრელი 13, 26, 32
- გ. მეგრელიშვილი იხ. მთის ნიავი
- დ. მერეჟკოვსკი 36, 83
- მთის ნიავი 85-88, 148, 162, 163
- იოანე მინჩხი 3
- ნ. მირსკი 37
- გ. მიქაძე 22
- მიქელ მოდრეკილი 3
- მიქელ-ასჯელაო 129-131
- ა. მიცკევიჩი
- შ. მღვიმელი 33
- კ. ნადირაძე 85, 137, 155-157
- დ. ნახუცრიშვილი 32
- ი. ნიკოლაძე 122
- ე. ნინოშვილი 140
- გ. ორბელიანი 8, 97, 101, 146
- ა. პაპაჯა 81
- რ. პატკანიანცი 33
- ფ. პეტრარკა 48
- პ. პიკასო 150
- ბ. ულინტი 93
- თ. რაზიკაშვილი 32
- ა. რემბო 98, 103
- რემინი 91
- გრ. რობაქიძე 91, 92, 94, 98, 106, 109-114, 139, 142, 150, 164
- შოთა რუსთველი 3-5, 11, 40, 42, 47, 83, 85, 86, 93, 130, 138, 146, 156
- ვ. რუხაძე 18, 19, 26, 91
- გრ. რცხილაძე 33
- ა. სარაჯიშვილი 31
- საჩინოელი 33
- რ. საჯავახოელი 27
- ვ. სეროვი 91
- გ. სვანელი 27
- ი. სევერიანი 84

- ი. სვედენცოვი 36
- მ. სიმონიძე 27
- კ. სლუჩევსკი 37
- თ. სოლოგუბი 37
- გ. ტაბიძე 25, 26, 34, 40, 41, 45, 50, 52-59, 65-83, 86, 94, 109, 111, 113-139, 142, 148, 149, 152, 154-164
- ე. ტაგერი 37
- ი. ტინიანოვი 38
- ლ. ტოლსტოი 39
- ვ. ტუქსიშვილი 34
- ს. ფაშალიშვილი 148, 151
- ვაჟა-ფშაველა 9-15, 33, 34, 44, 47, 53, 89, 92, 93, 101, 122, 146, 147, 150, 154, 159
- კიკნა ფშაველა 148
- კ. ფოფანოვი 36, 37
- გ. ქუჩიშვილი 34 46, 47, 53, 61, 63, 64, 89, 90, 114, 162
- ნ. ყიფიანი 151
- გ. ყიფშიძე 31
- ს. შანშიაშვილი 24, 25, 34, 47, 48, 55, 61, 64, 82, 88, 89, 113, 148, 157, 162, 163
- შავთელი 3
- უ. შექსპირი 97
- ჩახრუხაძე 3
- ა. ჩიქობავა 11
- ნ. ჩხიკვაძე 114
- ს. ძიმისტარაშვილი 27, 32, 33
- ა. ნერეთელი 5, 9, 10, 13-16, 18-20, 28-30, 33, 34, 44, 47, 53, 69, 82, 85, 89, 92, 97, 113, 120, 122, 125, 134, 136-138, 140, 141, 146, 147, 156, 159, 161, 162
- მ. ნულუკიძე 89, 91
- ა. ჭავჭავაძე 134
- ი. ჭავჭავაძე 5, 9, 10, 12, 16, 31, 33, 44, 47, 81, 89, 122, 123, 134, 140, 146, 159-162
- კ. ჭიჭინაძე 4, 151
- ა. ჯაბადარი 33
- მ. ჯავახიშვილი 141
- კ. პაინე 33

შეცდომების გასწორება

გვ.	სტრიქონი ზემოდან	არის	უნდა იყოს
2	2	განხალისდა	გადახალისდა
8	17, აგრეთ. გვ. 28	ას	აკაკის
28	12	მუსლნაი	მუსლნაკლი
28	30	ა	აკაკი
77	10	„სარსთან“	„სარკესთან“
78	2	რომელ	რომელიც პოეტის პირველი
78	7, 11	პოეტის	პოეტიკის
78	12	მფიოდ	მკაფიოდ
78	36	ატო-	ატოკე-
102	16	თანაბარმარცველიანობას	არათანაბარმარცველიანობას
105	11	4/4/5	5/4/5
105	23	ედება.....რომელ	ეკიდება.....რომელიც მისთვის
105	34	კლასირი.....ს	- კლასიკური..... სიცი-
106	14	ს	სიცილი“. ამ დიდ
113	23	სტრიქონისა	სტიქიონისა
130	23	მეტამორფულია	მეტაფორულია
142	5	ილნვის	ილენის

სარჩევი

შესავალი	3
ქართული ლექსის განვითარების ძირითადი ეტაპები	3
ქართული ლექსი ცხრაასიან წლებში	11
სამი პოეტური თაობა	13
ლექსთა კრებულები	26
პერიოდული პრესის ფურცლებზე	31
ახლის ძიებაში	35
ცოტა რამ მოდერნიზმის შესახებ	36
ორიოდე სიტყვა კვლევის მეთოდის გამო	40
ოთხი სახელი	45
რეფორმის წინ	82
გარდატეხის თარიღი	92
გარდატეხის ფაქტორები	138
გალაქტიონი თუ ცისფერყანწელები	152
РЕЗЮМЕ	165
Zusammenfassung	175

აკაკი ხინთიბიძე

ბალახტიონი თუ ცისფერყანწილები

რედაქტორები თემურ შავლაძე, ვაჟა ოთარა
მხატვარი მალხაზ თავაძე

ტირაჟი 5 000

ფასი სახელმწიფოებო

[40-]

დაიბეჭდა მცირე საწარმო „მირკანში“
გურამიშვილის გამზირი 86ა

მწერალთა დამოუკიდებელი ასოციაცია „გულანის“ გამომცემი
თბილისი, ლერმონტოვის ქ.18

1992 წ.