

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
გალაკტიონის კვლევის ცენტრი

კვლევის მეთოდოლოგია

IX



თბილისი 2022

უაკ(UDK) 821.353.1(092ტაბიძე გ.)
გ-17

სარედაქციო კოლეგია:

თემურაზ დოიაშვილი (რედაქტორი), **ლევან ბრეგვაძე**,
გასტონ ბუაჩიძე, **ირაკლი კენჭოშვილი**, **ემზარ კვიციანიშვილი**,
როსტომ ჩხეიძე

პასუხისმგებელი მდივანი
ნათია სინარულიძე

მორიგე რედაქტორი
ლევან ბებურიშვილი

გარეკანის დიზაინი
თენგიზ მირზაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
თინათინ დუგლაძე

გალაკტიონოლოგია, IX, 2022
რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი, მერაბ კოსტავას ქ. № 5
ტელეფონი: 299-53-00
ელ.ფოსტა: galaktionologia@yahoo.com

ISBN 978-9941-0-1052-1 (ყველა წიგნის)
ISBN 978-9941- (მეცხრე წიგნის)

გალაკტიონი – 130

წლები გადის, გალაკტიონსაც ხანი ემატება, თუმცა იგი იმ ორბის მოდგმისაა, პოეზიის უქრობი ცეცხლი მარადიულ სიახლეს რომ უნარჩუნებს.

გალაკტიონს სიცოცხლეშივე დიდ პოეტად აღიარებდნენ, მაგრამ მისი შემოქმედების ნამდვილი ფასი ერთეულებმა თუ იცოდნენ. ეპოქა ოდენ „ქართული საბჭოთა პოეზიის ფუძემდებელს“ განადიდებდა, მისი გასაოცარი, ნოვატორული ლირიკა კი ოფიციალური მიერ უარყოფილი იყო – დაწუნებული და დავიწყებისთვის განწირული.

განვლილმა წლებმა, ყველაზე პირუთვნელმა მსაჯულმა – დრომ ჩვენ თვალწინ გამოიტანა თავისი მსჯავრი, როცა ქართული XX საუკუნე გალაკტიონის საუკუნედ აღიარა.

ძნელია, ურთულესია გალაკტიონის პოეზიის შეცნობა. ის მუდმივად ჩვენკენ მოისწრაფვის – შთამომავლობისკენ, მაგრამ ჩვენც ხომ გვმართებს ნაბიჯების გადადგმა მის შესახებდრად?! ასზე მეტი წლის შემდეგ, ალბათ, დადგა დრო, რომ მარტო ემოციებს არ დავჯერდეთ, დავძლიოთ ეგზალტირებული რიტორიკა და გავაღწიოთ სწორ ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში, იმ ესთეტიკისა და პოეტიკის სამზერიდან აღვიქვათ და გავიაზროთ პოეტის შემოქმედება, რომლის სივრცეშიც ქმნიდა იგი თავის შედეგებს.

დღიდან დაარსებისა, 2001 წლიდან, უკვე ოცი წელიწადია ამ მიზანს ისახავს, ამ გზას მიჰყვება ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის „გალაკტიონის კვლევის ცენტრი“. დროის ამ მონაკვეთში მომზადდა და გამოიცა ცხრა ტომი სამეცნიერო-ლიტერატურული კრებულისა „გალაკტიონოლოგია“, დაიბეჭდა სპეციალური საიუბილეო კრებულიც „გალაკტიონი – 125“; შეიქმნა და მალე სრულად გამოიცემა სამტომეული – „რას იტყ-

ვის ჩემზე შთამომავლობა“ — გალაკტიონოლოგიის ერთგვარი დოკუმენტირებული ისტორია ასი წლის (1910-2010) მანძილზე.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია დანყება პოეტის თხზულებათა ახალი აკადემიური თხუთმეტტომეულისა, რომლის პირველი ხუთი წიგნი უკვე მიიღო მკითხველმა. ეს გამოცემა მომზადდა ახალ კონცეპტუალურ საფუძველზე, თავისუფალია საბჭოური იდეოლოგიზებული კლიშეებისგან და დაუმახინჯებლად ასახავს გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებითი განვითარების რეალურ პროცესს.

„გალაკტიონის კვლევის ცენტრმა“, თანამოაზრე მკვლევართა ჯგუფთან ერთად, გადამწყვეტი როლი შეასრულა, რომ გალაკტიონოლოგიას ღირსეული ადგილი დაემკვიდრებინა ქართველოლოგიის სხვა დარგთა შორის.

...გალაკტიონმა მხოლოდ ფიზიკურად იცხოვრა თავის ავბედით ეპოქაში, სულიერი თვალთ კი მუდმივად მომავლისკენ იმზირებოდა, მყოობადი ეიმედებოდა:

ო, მომავალო, შენ ერთი მაინც
არ იტყვი, როგორც იტყვიან სხვები!

ამ იმედით გაემიჯნა წარმავალ არსებობას – პიროვნული ცხოვრების მოუნყობლობას, კოლეგების შურსა და გულგრილობას, ზოგადად, უჭაერობას ანუ სულისშემხუთველ, დახშულ-დაგმანულ ატმოსფეროს. ის ხომ მიწიერად უკვე აღარც აღიქვამდა თავს, ცის სიმაღლიდან, მარადისობის სიმაღლიდან დასცქეროდა თავის ნამუშავეს – მისგან აღმართულ პოეზიის ხელთუქმნელ ტაძარს, რომელიც უანგაროდ გადმოგვცა ჩვენ და სამყაროს.



თეიმურაზ დოიაშვილი

ლექსი-ობელისკი

„მე და ლამე“ ის ისტორიულად გამორჩეული ლექსია, რომელმაც ოცდაორი წლის გალაკტიონ ტაბიძეს აკაკის სიცოცხლეშივე მოუტანა საყოველთაო აღიარება. აღფრთოვანებულმა ალექსანდრე აბაშელმა ლექსს „ახალი პოეზიის მარგალიტი“ უწოდა, ტიცციან ტაბიძემ კი მასში ისეთი „აუსპიციები“ (მაცნენიშნები) შეამჩნია, რომლებიც ლირიკაში ჯერეთ გამოუთქმელის გამოთქმის მოლოდინს აღძრავდა.

თავად გალაკტიონი, თანამედროვეთა გადმოცემით, ყოველთვის მღელვარებით და დაუფარავი სიამაყით ახსენებდა „მე და ლამეს“, რომელიც მისთვის არამარტო პოეზიის სინონიმი იყო („მე და ლამე“ – ეს არის, /თუ არის პოეზია!“), არამედ – რალაც ღრმად საკრალური და პიროვნულად ძალიან მნიშვნელოვანი.

„მე და ლამე“ უკვე კლასიკად იქცა, – ასე ლაკონიურად გამოთქვა დროის მსჯავრი რევაზ თვარაძემ. და როგორც არ უნდა იყოს ე.წ. ელიტური გემოვნების პრეტენზიები, ეს ლეგენდარული ლექსი-ობელისკი საუკუნეზე მეტია მკვიდრად დგას ეპოქათა მიჯნაზე, ქართული კლასიკური და მოდერნისტული პოეზიის ისტორიულ გზასაყარზე.

* * *

ფაქტები ადასტურებს, რომ „მე და ლამის“ შექმნისას, ათიანი წლების დასაწყისში, გალაკტიონ ტაბიძე უკვე იცნობდა სიმბოლისტური პოეზიის ნიმუშებს და გარკვეული წარმოდგენაც ჰქონდა ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ ძიებებზე. თავდაპირველად, დემოკრატიული კრიტიკისა და მაქს ნორდაუს გახმაურებული წიგნის

– „გადაგვარებულების“ („Entartung“) გავლენითაც, ჭაბუკი პოეტის განწყობა „ახალი პოეზიისადმი“ მკვეთრად უარყოფითი იყო, თუმცა ნეგაციის მონაკვეთი ხანმოკლე აღმოჩნდა და გალაკტიონი მაძიებელი კაცის ინტერესით შეუდგა სიმბოლიზმის თეორიისა და პრაქტიკის შესწავლას.

ის, რაც მან თავიდანვე გააცნობიერა, იყო სიმბოლიზმის გენეტიკური კავშირი რომანტიზმთან. ამან განსაზღვრა უმნიშვნელოვანესი რამ – ლიტერატურულ ტრადიციასთან მიმართება. ეროვნულ მწერლობაში გალაკტიონის დასაყრდენი გახდა ნიკოლოზ ბარათაშვილი, აგრეთვე, ილიასა და აკაკის რომანტიკული სულისკვეთების ლირიკა, ხოლო რუსული პოეზიიდან – პრესიმბოლისტი პოეტები: ფიოდორ ტიუტჩევი, ვლადიმირ სოლოვიოვი, აფანასი ფეტი... სიმბოლისტთა ახალთაობის (ა. ბელი, ა. ბლოკი) გავლენით გაჩნდა ინტერესი გერმანული ფილოსოფიისა და რომანტიზმისადმი (ფიხტე, შელინგი, ფრ. შლეგელი, ნოვალისი), ხოლო ბაირონისა და შელის, პუშკინისა და ლერმონტოვის შემოქმედებას იგი მოსწავლეთაობის პერიოდშივე ეზიარა.

იმ დროს, როდესაც გალაკტიონ ტაბიძე მოდერნიზმის გზას დაადგა, სიმბოლიზმი არამარტო ევროპაში, რუსეთშიც დაისისკენ იყო გადახრილი. ქართველი პოეტის წინაშე განფენილი იყო მთელი სპექტრი სახელებისა, თეორიებისა, კონცეფციებისა. ესეცაა მიზეზი, რომ გალაკტიონის ლირიკაში ერთდროულად იჩენს თავს როგორც ესთეტიკური, ისე მისტიკური სიმბოლიზმის დამახასიათებელი ნიშნები.

„მე და ლამე“, როგორც გარდამავალი ტექსტი „ძველსა“ და „ახალს“ შორის, მართალია, მყარად ინარჩუნებს კავშირს რომანტიზმთან, მაგრამ იგი მაინც ახალი მსოფლალქმისა და ესთეტიკის კონტექსტში გასააზრებელი ნაწარმოებია. ლექსი, ზოგადად, ახლოსაა „ახალი პოეზიის“ იმ კონცეფციასთან, რომელიც ვალერი ბრიუსოვმა შეიმუშავა:

მხატვრული შემოქმედების საგანი ხელოვანის სულია, რომელიც თავის არსებობას განწყობილებაში ამჟღავნებს. პოეტის მიზანი თვითწვდომა – ცდა, შესაძლო სიცხადემდე მიიყვანოს თავისი იდუმალი, ძნელად მოსახელთებელი განცდები. მაგრამ

სული შემოქმედს მზა სახით არ ეძლევა. პოეტი თავგანწირვით უნდა გადაეშვას ცხოვრების ტალღებში, სიცოცხლე მიიტანოს პოეზიის წმინდა სამსხვერპლოზე და ასე შექმნას საკუთარი „მე“ („წმინდა მსხვერპლი“, 1905).

ცნობილ მანიფესტში „საიდუმლოთა გასაღები“ (1904) ვ. ბრიუსოვი დაბეჯითებით აცხადებდა, რომ ვისთვისაც სამყაროში ყოველივე მარტივად გასაგებია, ის ხელოვანი ვერ იქნება. ხელოვნება მხოლოდ იქაა, სადაც არის გაჭრა მიჯნის იქით, წყურვილი ცნობადის ზღვარსმიღმურიდან თუნდაც წვეთის ამოხაპვისა.

თუ „მე და ლამეს“ ამ კონცეფციის სამზერიდან შევხედავთ, ძნელად შესამჩნევი არაა, რომ ლექსი ბუნებრივად ეწერება ბრიუსოვის თეორიის კონტექსტში. ამ შთაბეჭდილებას უფრო აძლიერებს და ათვალსაჩინოებს მანიფესტის ფინალი. ვ. ბრიუსოვის თვალთახედვით, სიმბოლისტმა პოეტმა საკუთარი ნაწარმოები უნდა გამოჰედოს, როგორც „საიდუმლოებათა გასაღები“, „მისტიკური გასაღები“, რომელიც კაცობრიობას მარადიული თავისუფლებისაკენ გაუხსნის კარს – ხელოვნების ნაწარმოები კარის შეხსნა მარადისობაში!

„მე და ლამე“, როგორც მხატვრული ტექსტი, ავტორის ჩანაფიქრით, ასეთ სასწაულმოქმედ გასაღებს წარმოადგენს და სანამ კონკრეტულად გავარკვევდეთ, რა გზით და როგორ ხდება პოეტის გაჭრა უსაზღვროებისაკენ, სამყაროს იდუმალებისკენ, ვ. ბრიუსოვის ამავე მანიფესტში გამოთქმულ ერთ მოსაზრებასაც გავეცნოთ. იგი წერს: ხელოვნების უმაღლესი და ერთადერთი დანიშნულებაა, იყოს სამყაროს შემმეცნებელი განსჯითი ფორმების გარეშე. ამ დებულების დავინწყება მსჯელობის შემდგომი გაშლისას არ ეგების, მით უფრო, რომ „მე და ლამე“, როგორც ქვემოთ დავრწმუნდებით, ზედმიწევნით ასრულებს სიმბოლისტური ხელოვნების ამ უმაღლეს და ერთადერთ დანიშნულებას.

გალაკტიონი რომ საფუძვლიანად იყო ჩახედული სიმბოლიზმის არსში, ამაზე მისი ერთი გვიანდელი, 1940 წლის ჩანაწერიც მეტყველებს, სადაც, ნეგატიური შეფასების მიუხე-

დავად, ზუსტად არის აქცენტირებული ამ მიმდინარეობის არსებითი მხარეები:

„სიმბოლისტიკებისა და დეკადენტების პოეზია მიმართული იყო ეფექტებისა და გამოუცნობლობის ბურჟუასკენ; გრძნობიერებათა ფორმებში ისინი ხედავდნენ უმაღლესი იდუმალების გამოსახულებას, მარადისობის სიმბოლოებს“.

იყო დრო, როდესაც გალაკტიონი ამ „გამოუცნობლობის“, „უმაღლესი იდუმალების“ გამოსახვას ცდილობდა, როცა „გრძნობიერებათა ფორმები“ ზეგრძნობად შინაარსს შეიცავდა, მარადისობის სიმბოლოებად იქცეოდა...

სიმბოლიზმი, როგორც ცნობილია, სრულიად განსაკუთრებულ მოთხოვნებს უყენებდა კრიტიკას და კრიტიკოსებს: კრიტიკოსი თანაშემოქმედია პოეტისა, ხელოვნების განმმართველი და მეგზური ახალ სამყაროებში. მისი ამოცანაა, მხატვრული ტექსტის მეშვეობით ჩასწვდეს პოეტის სულს – შეიგრძნოს, ამოიცნოს და ცხადყოს შემოქმედის იდუმალი სურვილები.

„მე და ლამის“ ანალიზისას, გარკვეულწილად, ჩვენც ამ გზის გავლა მოგვიწევს.

* * *

„მე და ლამის“ ანალიზი სათაურიდან უნდა დავიწყოთ. იგი იმდენად ემოციური ტონალობის მაუწყებელი არაა, რამდენადაც – სათაური-ფორმულა, ერთგვარი ინფორმაციული ორიენტირი მკითხველისათვის.

ლექსის სათაურში გატანილი „მე“, დაწყვილებული „ლამესთან“, რომელიც, დიდი ალბათობით, „არა-მე“-ს სიმბოლური ხატია, ცნებათა ენაზე ასე კონკრეტდება: სუბიექტი და ობიექტი, რაც ფილოსოფიის არსებითი პრობლემაა. ლექსში ფილოსოფიური პრობლემატიკის შეტანა ნუ გაგვაკვირვებს, რადგან სწორედ რომანტიზმმა და სიმბოლიზმმა დაუსახეს პოეზიას ფილოსოფიური ამოცანები.

„მე“, რომელიც ლირიკულ სუბიექტს აღნიშნავს, ცალკე აღებული, განუსაზღვრელი შინაარსის ნაცვალსახელია. მისი კონკრეტული სემანტიკის შემოსაზღვრა მხოლოდ კონკრეტულ

დრო-სივრცულ ჭრილში – „აქ“ და „ახლა“ არის შესაძლებელი. ორივე ეს პარამეტრი ტექსტის დასაწყისშივეა დაფიქსირებული: „აქ“ ოთახია, რაზეც მიანიშნებს სარკმელი, სიტყვა „ახლა“ კი ანმყო დროს აღნიშნავს. „მე და ლამის“ პირველივე სტრიქონები შეიცავს ინფორმაციას, რომ „მე“ შემოქმედი სუბიექტია, პოეტია, ვინც მკითხველის თვალწინ ახორციელებს კრეატიულ აქტს – ქმნის ლექსს. აქვე მყისიერად გვიჩნდება კითხვები: რა ტიპის პოეტი-კრეატორია მე-სუბიექტი? რა ნიშნებით ხასიათდება თავად შემოქმედებითი აქტი?

ლექსში ამის შესახებ ღია, პირდაპირი პასუხი არ იკითხება, ამიტომ დროებით მოგვიწევს ტექსტის სივრციდან გასვლა და უფრო ფართო კონტექსტში გადანაცვლება.

„მე და ლამე“ ერთ-ერთი მთავარი ტექსტია გალაკტიონ ტაბიძის პირველი პოეტური კრებულისა (1914), რომელიც **ნიგნი-მთლიანობაა** და გარკვეული ტიპის ლირიკული სუბიექტი ჰყავს, ამიტომ პასუხი ჩვენთვის საინტერესო კითხვებზე შეიძლება ამ კრებულის სხვა ლექსებში მოვიძიოთ.

1912 წელს, „მე და ლამის“ შექმნის ახლო ხანებში, გალაკტიონი წერს ლექსს „წამი შემოქმედებისა“, რომლის თემა, როგორც სათაურშივე ჩანს, შემოქმედებითი აქტია, ხოლო ლირიკული გმირი – პოეტი-კრეატორი. ნაწარმოების მიხედვით, პოეტი სამყაროს ხელახლა შემქმნელი, „ახალი ღმერთია“, „ყოვლისმოქმედი მეფეა“, ვისაც „ქვეყნად ყოველი არსის სული ემორჩილება“. მოკვდავ ინდივიდს ამ განუსაზღვრელ ძალაუფლებას, მოქმედების შეუზღუდავ თავისუფლებას ექსტაზის, შემოქმედების წამი ანიჭებს, როცა „აზრი მიჰქრის შორს, შორს, შორს“. ეს საოცარი წამი პოეტს „ტკბილ-ნეტარებით“ აღავსებს, რადგან იბადება გარესამყაროზე აღმატების, „ბედის სამზღვრის“ გადალახვის უნიკალური განცდა – ფიზიკური და სოციალური რეალობის გარღვევის სიხარული. პოეტური ექსტაზის ჟამს იქმნება ფანტაზიით შეთხზული, წარმოსახული სამყარო, სადაც პოეტი, როგორც მაგი, თავად განსაზღვრავს თამაშის კანონებს და მათი აღსრულების წესებს.

გალაკტიონის ამ ლექსში მკაფიოდ იკითხება შემოქმედსა და შემოქმედებით აქტზე რომანტიკულ-სიმბოლისტური თვალსაზ-

რისი, რომლის მიღმა დგას იოჰან გოტლიბ ფიხტეს ფილოსოფიური სისტემა, უპირობო, აქტიური „მე“-ს კონცეფცია. „ნამი შემოქმედებისა“ – ეს ექსტაზის, ზემთაგონების მომენტია, როდესაც რჩეული ხელოვანი საკუთარი „მე“-დან, შეუზღუდავი თავისუფლების პირობებში, ბადებს სამყაროს, როგორც წარმოსახვის პროდუქტს.

ანალოგიურად, „მე და ღამეშიც“ ჩვენ წინაშეა ისტორიულ-კულტურული ტრადიციიდან მომდინარე და ამ გზით გაშინაარსებული „მე“, რომანტიკულ-სიმბოლისტური ტერმინოლოგიით – პოეტი-გენიოსი.*

სათაურის მეორე კომპონენტია სახე-სიმბოლო „ღამე“.

ჭაბუკი გალაკტიონი ათიანი წლებიდან იმ პოეტთა გზას დაადგა, რომელთაც პოეზიაში მთავარ თემებად მწუხარება და იდუმალების შეგრძნება აქციეს და რომელთაც „ღამის შვილები“ უწოდეს. თავის ლექსებში იგი აშკარად გაურბოდა ხმაურისანი დღის სიციხადეს და მდუმარებით შემოსილი ღამის კულტს ამკვიდრებდა.

გალაკტიონის მიმართება ღამის ფენომენტთან, უპირველესად, ეროვნულ ფესვებს – ნ. ბარათაშვილის რომანტიკულ ტრადიციას („შემოღამება მთანმინდაზედ“) უკავშირდება, მაგრამ მისთვის აგრეთვე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ფ. ტიუტჩევის პოეზიაც, რომლის აქტუალიზება საუკუნის დასაწყისში სიმბოლისტების დიდი მონადინებით მოხდა. მათ ტიუტჩევი რუსული სიმბოლიზმის წინამორბედად შერაცხეს და არაერთი წერილი მიუძღვნეს პოეტის შემოქმედებას.

გალაკტიონს მისთვის უცხო მხატვრულ სამყაროში ვ. ბრიუსოვის გახმაურებული წერილი შეუძღვა – „ფ. ტიუტჩევი. მისი შემოქმედების არსი“ (1910), სადაც ბევრი რამ აღმოაჩინა მნიშვნელოვანი და საგულისხმო.

ღამის კონცეპტი ფ. ტიუტჩევთან გერმანული ნატურფილოსოფიით, უპირველესად, შელინგის ნააზრევითაა ნასაზრდოები. „ღამე“, ზოგადად, ქაოსის აღმნიშვნელი ამბივალენტური

* სხვათა შორის, 1912 წელს დაწერილ ერთ უსათაურო ლექსში („...მყუდრო ნაპირზე“) გალაკტიონი პოეტს პირდაპირ „გენიოსს“ უწოდებს: „აღფროთვანებულ ფიქრებში იდგა / ყრმა მეოცნებე და გენიოსი“.

სიმბოლოა, რომლის მოქმედება ხან კრეატიულია, ხანაც – დესტრუქციული. გარესამყარო, ბუნება, როგორც ასეთი, ქაოსზე, ყოფიერების ბნელ უფსკრულზე გადაფარებული საფარველია („покров накинутый над бездной“), მატერიალური ხორცშესხმაა „მსოფლიო სულისა“.

პოეტისათვის ქაოსთან გამკლავების, სულიერი ძრწოლის დაძლევის გზა ცოცხალ სამყაროსთან კონტაქტია. შემოქმედი წამიერად მაინც უნდა გახდეს ღვთიურ-სამყაროული არსებობის მონაწილე, მისი თანაზიარი.

გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში ბუნება გასულიერებულია, გარესამყარო, როგორც ცოცხალი, ისე აღიქმება და განიცდება. მას აქვს ლექსები, სადაც ღამის სივრცე ქაოსის, საშიში სტიქიური ძალების ასპარეზია, მაგრამ, უპირატესად, გალაკტიონი მაინც საიდუმლო შუქით შესუდრული, მთვარიანი ღამეების პოეტია. მისი ლირიკული სუბიექტი („მე“) ან ობიექტის – სამყაროს საიდუმლოს ამოცნობითაა შთაგონებული, ან – გულგატეხილი ამ საიდუმლოს ვერმიწვდომით.

* * *

უკვე ითქვა, რომ „მე“, ლირიკული სუბიექტი, პოეტია, რომელიც ჩვენ თვალწინ ქმნის ლექსს ანუ „მე და ღამეს“.

თუ დავაკვირდებით, პოეტური ტექსტი, თემატურ-შინაარსობრივი დომინანტების გათვალისწინებით, სამ ნაწილად იყოფა: პირველი რვა სტრიქონი ღამის პეიზაჟს გადაგვიშლის, მომდევნო რვა სტრიქონში „მე“-ს გულის სიღრმესა და იდუმალ გრძნობაზეა საუბარი, ბოლო ოთხი სტრიქონი კი ერთგვარი რეზიუმეა, სადაც ავტორის პოზიციის ფორმირება ხდება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „მე და ღამე“ კომპოზიციურად აგებულია, როგორც ერთგვარი მხატვრულ-კონცეპტუალური სილოგიზმი: პირველი მონაკვეთი ბუნებას, „არა-მე“-ს ეძღვნება (თეზა), მეორეში დახასიათებულია მე-სუბიექტის შინარეალობა (ანტითეზა), ხოლო დასკვნით ორ სტროფში ხორციელდება სინთეზი, სადაც თანდათანობით თვალსაჩინოვდება ლირიკული სუბიექტის თვითჩაღრმავების შედეგი.

ტექსტის ანალიზისათვის მნიშვნელოვანია სიტუაციის სივრცული ორგანიზაციაც, რომლის კონტურები ლექსის ექსპოზიციისთვის იკითხება: პოეტი განმარტოებულია ოთახში და ოთახსმიღმა გარემოსთან მხოლოდ სარკმელი აკავშირებს.

„ოთახი“ და „სარკმელი“ რომანტიკულ-სიმბოლისტურ სახის-მეტყველებაში ნიშნადი სიმბოლოებია. ოთახი, ერთი მხრივ, ინდივიდის პირადი სივრცეა, სიმყუდროვის, დაცულობის ადგილია, სადაც ის შემოქმედებას ეძლევა, მეორე მხრივ კი – საკანი, საპყრობილე, ციხე, სადაც იგი მისი ნების გარეშე გამოკეტილი. როდესაც ეს ორი შინაარსი ერთიანდება, მიიღება ოქსიმორონული სახე „ცისფერი საპყრობილე“ (ა. ფეტი).

გარდა ინდივიდუალური სივრცისა, „მე და ლამეში“ არის მეორე სივრცე – ღამის უსაზღვრო სივრცე, ცა და ხმელეთი ანუ ბუნების ტაძარი. მართალია, ტექსტში „ტაძარი“ ნახსენები არაა, მაგრამ მინიშნება „შუალამე იწვის, დნება“ ტაძარსა და სანთელზე ალუზიად აღიქმება (შდრ.: „ინოდა ტაძრის გუმბათი, კალთა“).

მცირე და დიდ სივრცეებს ერთმანეთთან აკავშირებს სარკმელი, რომლის არსებობა იმის მაცნეა, რომ ლირიკული სუბიექტის წარმოსახვის ძალით გარღვეულია სამყაროსგან გამყოფი კედელი და შემოქმედის სული გაჭრილია გარეთ, მარადისობისაკენ.*

სივრცე „მე და ლამეში“ დაახლოებით იმგვარადაა ორგანიზებული, როგორც ნოვალისის „ჰენრიხ ფონ ოფტერდინგენის“ ერთ სიმბოლურ პასაჟში: პერსონაჟის ხილვაში მისი ოთახი მიშენებულია დიდებულ ტაძარზე, რომლის ქვის სარკმლიდან მოჩანს მარადისობა. ოთახი ამქვეყნიური საცხოვრისია, ხოლო ტაძარი – ბუნება, საიდანაც დატოვებულია სამზერი მიღმიერ-მარადიულში.

ბუნება, „არა-მე“ – მინა და ზეცა „მე და ლამეში“ წარმოდგენილია ერთი საერთო ნიშნით – ესაა მშვენიერება. ლექსის წერისას პოეტს სარკმლიდან შემოჭრილი სიო „ველთა ზღაპარს“

* აღსანიშნავია, რომ ადრეული სიმბოლიზმის ხელოვნებას „სენაკის ხელოვნებას“ უწოდებდნენ, ხოლო სიმბოლოს განმარტავდნენ, როგორც სარკმელს მარადისობაში.

უამბობს, თან ფანჯრის წინ იასამანს ეთამაშება. ამ არამატერიალურ სულს, ბუნების მაცნეს პოეტთან იდუმალი ინფორმაცია მოაქვს გარესამყაროს არსზე, რომლის ხილული სახეა მშვენიერი იასამანი. სიო, ველი, იასამანი ბუნების ენაზე მეტყველებენ. ეს ის იდუმალი ენაა, ხშირად რომ ახსენებენ რომანტიკოსებიც და სიმბოლისტებიც და რომლის გაგება მხოლოდ პოეტ-გენიოსს ძალუძს.

„მე და ღამეში“ ღამეულ სიბნელეს, მრუმე ცას მთვარის ნათელი აფენია. იგი სხივებში ახვევს და ალამაზებს არემარესაც. ირგვლივ ყოველივე თითქოს წარუვალობის ხიბლს შეუპყრია, ჰარმონიაში იძირება, ოთახში განმარტოებული პოეტი კი უმზერს და უსმენს სხვისთვის მიუწვდომელ ციურ მუსიკას და ლექსის სტრიქონებად ალაგებს. მისი სული გახსნილია, ღიაა როგორც ხილული სამყაროს, ისე უსაზღვროების წინაშე.

ის, რაც აღვწერეთ, გარედან დანახული შემოქმედებითი აქტია, მაგრამ როგორ ქმნის „მე და ღამის“ პოეტი-გენიოსი ხელოვნების ნიმუშს, როგორ გაიაზრებენ ქმნადობის პროცესს რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის თეორეტიკოსები?

ფიხტეს ინტელექტუალური პოსტულატები რომანტიკოსებმა და სიმბოლისტებმა უშუალოდ ცხოვრებაში გადაიტანეს, აბსოლუტური სუბიექტი ემპირიული სუბიექტით – გენიოსით ჩაანაცვლეს, აბსოლუტის თვისებები გამორჩეულ პიროვნებას მიანიჭეს. ამ გზით იქცა გენიოსი აბსოლუტური „მე“-ს მიწიერ ორეულად, ვინც თავის თავში აერთიანებს სუბიექტსაც და ობიექტსაც.

წავიკითხოთ „მე და ღამე“ ამ კონცეფციის შუქზე.

ოთახში განმარტოებული პოეტი იწყებს ლექსის წერას. იწყება შემოქმედებითი აქტი ანუ თვითჩაღრმავების პროცესი, რომლის დროსაც გენიოსის სულის წიაღში, წარმოსახვაში, უშუალო ჭვრეტაში „მე“-ს გამოეყოფა „არა-მე“ – ჩვენს შემთხვევაში, მთვარიანი ღამის პეიზაჟი. ამით ირკვევა, რომ ლექსში ემპირიული ბუნების ტრივიალური ასახვა-კოპირება კი არ ხდება, არამედ წარმოსახვა პოეტის თავისუფალი ნებით შექმნილი პეიზაჟისა იმ სახით, როგორ არსებობსაც მას თავად პოეტი ანიჭებს.

ლექსის ტექსტზე შემდგომი დაკვირვებისას აღმოვაჩინეთ, რომ „მე და ღამეში“, გარდა პოეტი-გენიოსისა, არის „მეს“ მეორე ჰიპოსტასიც – ემპირიულ-ინდივიდუალური „მე“, რომლის მოქმედების არეალი ხილული რეალობაა. ეს „მე“ მინიერი ვნების, თრობის, სიამეთა სამყაროში ცხოვრობს, სადაც მასში ჩაბუდებული პოეტი-გენიოსი მისთვის სრულიად უცხო, მიუღებელ გარემოში გულის სიღრმეში ფარულად დაატარებს ვიზიონერული ჭვრეტით დანახულ და შეცნობილ „საიდუმლოს“.

ირკვევა, რომ მე-პოეტი გალაკტიონის „მე და ღამეში“ ორ შემადგენელს ითავსებს: ერთია ზეგრძნობად სამყაროსთან ნაზიარები პოეტი-გენიოსი (აბსოლუტის ანალოგი), მეორე – ყოფითი სინამდვილის მონაწილე – მე-ინდივიდი. ნაღველი, რაზეც პოეტი ლექსში ლაპარაკობს, ეს მე-გენიოსის ზერეალურ სამყაროსთან კონტაქტის მუდმივი სურვილია, რაც უცხოა და გაუგებარი მინიერ ვნებებში ჩაფლული ადამიანებისათვის.

„მეს“ ორ მოდალობას შეესაბამება ლექსში აქცენტირებული ორი მოცემულობაც: ტექსტის დასაწყისში – გენიოსის მიერ ხილულ-განჭვრეტილი, საკუთარი „მე“-დან გამოტანილი იმა-გინაცეიური პეიზაჟი და მეორე მონაკვეთში – მე-ინდივიდის მინიერი სამყოფელი, ემპირიული სინამდვილე.

* * *

თვითჩაღრმავების აქტში მეტ-ნაკლებად გავერკვეით, ახლა ვნახოთ, რა ხდება ღამის სივრცეში, როგორ წარმოსახავს, როგორ ჭვრეტს, ქმნის და შეიმეცნებს „არა-მეს“ სუბიექტი, პოეტი-გენიოსი.

ლექსში ე.წ. მცირე სივრცის (ოთახი) გარეთ, დიდ სივრცეში, პოეტური აქტის პარალელურად, „შუალამე იწვის, დნება“. ბუნებაშიც, როგორც ჩანს, კრეატიული აქტი ხორციელდება, რაზეც ჰერაკლიტედან მომდინარე მეტაფორა „წვა“ მიგვანიშნებს – წვა, როგორც ცეცხლის უწყვეტი ანთება-ჩაქრობა, სამყაროს მარადიული მდგომარეობა. თუ დავაკვირდებით, ამ აქტის აღწერისას თანამიმდევრულად ხდება პოეტის რომანტიკული კონცეფციის გადატანა სამყაროზე. შუალამე, მსგავ-

სად პოეტისა, შემოქმედებით ექსტაზში „ინვის“ და ამის შედეგად იბადება ობიექტი – მთვარით განათებული პეიზაჟი.

მეტაფორაში „შუალამე ინვის, დნება“ ყოველ სიტყვას ფარული, სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს და ამოზრდილია გარკვეული მითოპოეტური კონცეფციიდან. „ლამე“, რომელიც ინვის და დნება, პირველსაწყისია, ლამე-შემოქმედია. წვა-დნობა გვკარნახობს სანთლის იმაგინაციურ ხატს, რომელიც, თავის მხრივ, იდუმალი სინათლით განათებულ სამყაროს ტაძრად წარმოგვიდგენს. წვა პირდაპირ კავშირშია ალთან, შუქთან და ამ გზით ლექსში შემოდის უმნიშვნელოვანესი რამ – ნათლის სიმბოლიკა.

„მე და ლამის“ მხატვრულ სივრცეში სინათლის ორი წყაროა. ერთი რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი მთვარის ნათელია, მეორე წყარო კი უჩვეულოა – იგი სიბნელის წვით შექმნილი, არამატერიალური, „საიდუმლო“ შუქია, რომელსაც შინაგანი ხედვით ჭვრეტს პოეტი-ვიზიონერი. მთვარის ემპირიული სინათლე მხოლოდ ამ ტრანსცენდენტური შუქის ანარეკლია.

„მე და ლამეში“, დიდ სივრცეში ტიპური რომანტიკული სცენარი თამაშდება. სამყაროს მიღმა, არქაული მითოლოგიური წარმოდგენით, უკუნი ლამე, ქაოსია – ყოფიერების შიშველი უფსკრულები, რომელთაც ე.წ. მაიას საბურველი ფარავს. ეს საბურველი, იგივე „ვერცხლის საბანი“ ქაოსებს ნიღბავს – ბუნება გვეხმარება, რომ ასატანი გახდეს ყოფიერების საშინელებანი.

ქაოსის სუნთქვას ბუნების საფარს მიღმა მხოლოდ პოეტი-ვიზიონერი შეიგრძნობს და ჭვრეტს. პოეზიაში ქაოსებს პოეტის ოცნებით ნაქსოვი საფარველი – ესთეტიკური სიცრუის ბადე ფარავს და ამით სინამდვილე იდეალიზებული სახით წარმოდგება. ამ ინტერპრეტაციით, „მე და ლამის“ მთვარის პეიზაჟი სუბიექტის ზმანების მენტალური მდგომარეობაა, როდესაც პოეტის მიერ ობიექტური სამყაროს შეგნებული იგნორირება ხდება – სუბიექტი თავს იჯერებს, რომ არსებობს რაღაც „სხვა მხარე“, იდეალური ქვეყანა.

აქედან გამომდინარე, ვერცხლის საბანი „მე და ლამეში“ ძალიან მნიშვნელოვანი სახე-კონცეპტია, რომელიც პიროვნე-

ბას, პოეტს იცავს ღამის, ქაოსის წინაშე ძრწოლისაგან. იგი ის გამოგონილი ესთეტიკური ფასადია, რომლის მიღმა ზერეალობის ბუნდოვანი იდუმალება ივარაუდება. ლუნარული პეიზაჟი ილუზორული სურათია, სიმბოლიზებული და მონყვეტილი ემპირიულ რეალობას.

ის, რაც ციურ პეიზაჟზე ითქვა, ფიზიკურ ბუნებაზეც ვრცელდება. ავილოთ, მაგალითად, იასამანი, რომელიც თითქოს მხოლოდ ფიზიკური საგანი, კონკრეტული ყვავილია, მაგრამ ისეთივე კონცეპტუალური სიმბოლოა, როგორც ვლ. სოლოვიოვის „თეთრი შროშანი“ (белая лилия) – მიწიერისა და ზეციურის სინთეზი მშვენიერების ფორმაში.

ღამის მუქ ფონზე გალაკტიონის ლექსებში რამდენჯერმე გამოანათებს იასამნის უცხოდ შემოთეთრება, მაგრამ ის მხოლოდ მატერიალური მშვენიერება არაა. იასამანს აქვს თავისი ენა – ფერი, სუნი, გრაცია, იგი ნაწილია იმ „ველთა ზღაპრისა“, რომელსაც სიო უთხზავს პოეტს. მშვენიერი იასამანი იგივე მიწიერი მთვარეა, როგორც მთვარეა ზეციური ყვავილი (მდრ.: „მთვარე თითქო ზამბახია“; „ყვავილივით გაიხსნა მთვარე“). მათ მსგავსი ფუნქცია აქვთ: იასამანი მიწიერ უფსკრულებს ფარავს, მთვარე – სამყაროულ ქაოსებს. ორივე შემოქმედი სულის არსებობას ადასტურებს.

ამრიგად, ლექსის პირველი მონაკვეთი, პირველი რვა სტრიქონი, ერთი მხრივ, კრეატიულ აქტზე მიგვანიშნებს, რომელიც ანალოგიურია პოეტი-გენიოსის შემოქმედებითი აქტისა, მეორე მხრივ კი – ჩვენ წინაშე პოეტის სულიდან დაბადებული პეიზაჟია – საშინელი სამყაროს რომანტიზებულ-ესთეტიზებული სურათი.

* * *

მთავარი სახე-სიმბოლო, რომელიც განსაზღვრავს „მე და ღამის“ აზრობრივ-ემოციურ შინაარსს, არის „საიდუმლო“. ლექსში იგი უკავშირდება იმ შუქს, რომელიც შუალამის წვით იქმნება.

„საიდუმლო შუქი“ იგივეა, რაც „ნათელი ბნელში“. მთვარის შუქისაგან განსხვავებით, ის სხვა ბუნებისაა და გვაგზავნის,

ერთი მხრივ, შესაქმის აქტთან (დაბადება: 1, 2-4), მეორე მხრივ კი – იოანეს სახარებასთან (იოანე: 1, 5):

„სინათლე სიბნელეში ანათებს და სიბნელემ ვერ მოიცვა იგი“; „და ნათელი იგი ბნელსა შინა ჩანს და ბნელი იგი მას ვერ ენია“.

ეს გვაძლევს უფლებას, რომ გალაკტიონის „შუალამე იწვის“ და „საიდუმლო შუქი“ მხოლოდ ემპირიულ-მხატვრულ განზომილებაში კი არ აღვიქვათ, არამედ – რელიგიურ-სიმბოლურ პლანშიც.

„ნათელი ბნელში“, რომლის სინონიმური სახეცაა „საიდუმლო შუქი“, ღრმა ფილოსოფიურ-თეოლოგიური და ესთეტიკური შინაარსის სიმბოლოა, რომლის საფუძველია სინათლის გავრცელების შედარება სულიერ პროცესებთან. ეს სახე-სიმბოლო ანტიკური ხანიდან დასტურდება და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ნეოპლატონიზმის სახისმეტყველებაში, სადაც პარალელი *სული/სინათლე* წამყვანი მეთოდოლოგიური პრინციპია. აქედან გადავიდა იგი ქრისტიანულ თეოლოგიაში და გერმანულ მისტიკაში (მაისტერ ეკჰარტი, იაკობ ბიომე) და ამ გზით – გერმანულ ფილოსოფიასა და რომანტიზმში. საკმარისია ითქვას, რომ სინათლის სხივს, როგორც სახეს, მიმართავენ, ერთი მხრივ, ფიხტე, შელინგი, ჰეგელი, მეორე მხრივ – ნოვალისი, ფრ. შლეგელი, ლუდვიგ ტიკი. ეს გზა გააგრძელეს სიმბოლისტებმაც.

უკვე ითქვა, რომ „მე და ღამეში“ ღამის წვა-დნობა არამატერიალური სინათლისა და სამყაროს, როგორც კოსმიური ტაძრის იმაგინაციურ ხატს ქმნის. ლექსში აღწერილია არა ერთი რიგითი მთვარიანი ღამე, არამედ იდუმალი ღამე, „ღამე-მაცნე“.

გალაკტიონის ლექსში მონიშნულია ბნელის ნათლად გარდაქმნის აქტი, მაგრამ ეს არც შესაქმისეული განყოფაა ნათელისა და ბნელისა და არც ნათელის (ლოგოსის) გარედან შეტანა, როგორც იოანეს სახარებაშია. „მე და ღამეში“ ნათელი ყოვლისმომცველი ღამის, ბნელი ქაოსის წიაღიდან იბადება, როგორც კოსმიური წვის შედეგი, და ქმნის დაპირისპირებულთა იდუმალ, მისტიკურ ერთობას. თუ გავითვალისწინებთ ნათელისა და სულის სახეობრივი პარალელიზმის ტრადიციას, ნათელი ბნელში ანუ საიდუმლო შუქი გამოხატავს ბნელი ქაოსის

ნიაღვრის სულის, ცნობიერების გაჩენის მისტიკურ მომენტს – კოსმიურ შემოქმედებით აქტში ქაოსიდან ცოცხალი სამყაროს დაბადებას. „წვის“ შედეგად „მე და ლამეში“ ინთება „საიდუმლო შუქი“ – მეტაფიზიკური ნათელი. მთვარეზე არეკლილი, იგი „ვერცხლის საბნად“ ეფინება საშინელ სამყაროს.

ის, რომ პოეტი ღამით წერს და ღამეს აღწერს, რასაკვირველია, შემთხვევითი არაა. გალაკტიონს, ვისაც კრიტიკამ „ღამის მგოსანი“ უწოდა, არამარტო ხიბლავს ღამის სამყარო („განა შუალამეს არა აქვს თავისი განსაკუთრებული სილამაზე?!“), არამედ პოეტი-გენიოსისათვის „შუალამე“ დროის ის მონაკვეთია, როდესაც სუბიექტის ქვრეტის უნარი უმაღლეს ინტენსივობას აღწევს. ამასთან, განთიადის მოახლოების გამო სიბნელე თანდათან კარგავს მეუფებას, რაც სიმბოლურად შეესაბამება კენოსისის მომენტს – პიროვნების ფსიქიკის დაცლას სინათლესთან – აბსოლუტთან შეხვედრის მოლოდინში.

შუქის/ნათლის მეტაფიზიკური სიმბოლიკა გალაკტიონმა აითვისა რუსი სიმბოლისტებისგან, რომლებიც თავის მხრივ ვლ. სოლოვიოვის მითოპოეტურ, კოსმოგონიურ წარმოდგენებს ეყრდნობოდნენ. შუქი სოლოვიოვთან სწორედ პირველყოფილი სტიქიის სიღრმიდან იბადება, როგორც „ბნელი ქაოსის ნათელი ასული“ და ბნელშიც ანათებს. ცნობილ პოემაში „სამი პაემანი“ ნათელი ასულის ანუ მარადქალურის გამოცხადებას ეგვიპტეში წინ უსწრებს ღამე – „სიბნელე ვარსკვლავთა კოცონებს შორის“.

ნათელი ბნელში ანუ საიდუმლო შუქი „მე და ღამეში“ ბუნების ღვთაებრივ არსს გამოხატავს – სულით გასხვივსნებულ მატერიას. საგანთა გამსჭვალვა სულით ცხადყოფს ზერეალობის უნარს, გამოასხვივს ემპირიული სამყაროს ვუალიდან, როგორც „საიდუმლო“.

სიმბოლისტები, რომანტიკოსების მსგავსად, მშვენიერებას განსაზღვრავდნენ, როგორც სინათლის შეღწევას საგნობრივ-გრძნობად რეალობაში. ღამის წვა და მისტიკური შუქის ანთება „მე და ღამეში“ მშვენიერების დაბადებაა ქაოსის წიაღიდან. იგი ოქსიმორონის ფორმით სამყაროს გასულიერების საიდუმლოს გამოხატავს.

* * *

ლექსის მეორე თემატურ-კომპოზიციურ მონაკვეთში (9-16 სტრიქონები) ფიგურირებს მე-პოეტი, რომელმაც, როგორც გენიოსმა, შეიგრძნო და შეიცნო ყოფიერების საიდუმლო, ცხოვრებით კი, ვითარცა მე-ინდივიდი, სხვა ადამიანთა შორის ცხოვრობს.

ლირიკული სუბიექტის „საიდუმლოზე“ საუბარი მეორე მონაკვეთის დასაწყისშივე, ბუნებისა („არე“) და გულის ანალოგი-აზე მინიშნებით იწყება: გული ისევეა შესუდრული საიდუმლო გრძნობებით, როგორც გარესამყარო – საიდუმლო შუქით. კოსმიურ „წვას“ ინდივიდუალურ პლანში შეესაბამება შემოქმედის გულში მიმდინარე პროცესი – ქმნადის ანუ ტექსტის გამსჭვალვა სულით.

ლექსში რამდენჯერმეა ნახსენები გულის ისეთი განზომილება, როგორიცაა „სიღრმე“, იგივე „ბნელი კუნჭული“. თუ გულის ზედა მხარეში ვიტალურ შეგრძნებათა, ვნებათა საუფლოა, მის ბნელ სიღრმეში მოთავსებულია სული, რომელიც იდუმალის შეცნობის უნარის მქონეა. გულის „ბნელი კუნჭული“ სულისათვის ხშირად საფლავია, მაგრამ აქვე ის მაგიური ადგილიცაა, საიდანაც „საიდუმლოს“ – აბსოლუტის შეგრძნება იწყება. მისტიკა, როგორც ასეთი, ორიენტირებულია გულზე. უზენაესი, ანგელუს სილეზიუსის თანახმად, უშუალოდ და მთლიანად გულში სუფევს, მაისტერ ეკჰარტის განმარტებით კი – გულში, უიდუმალეს ადგილას არის მიზეზ-შედეგობრიობისაგან თავისუფალი სივრცე, საიდანაც უნდა მისწვდეს ღმერთს.

ამრიგად, „მე და ღამეში“ განჭვრეტილია არამარტო სამყაროს საიდუმლო, არამედ გულის ბნელ სიღრმეში ნაგრძნობია უზენაესის არსებობა.

გული „მე და ღამეში“ დაკავშირებულია ემპირიულ სინამდვილესთანაც, სიამეთა სფეროსთან (ქალი, თრობა, მეგობრები). პოეტს მტკიცედ აქვს გადაწყვეტილი, ხელშეუხებლად დაიცვას თავისი საიდუმლო: საიდუმლოს იგი არც ეროტიკულ თუ დიონისურ ექსტაზში გათქვამს და ვერც სიზმარ-ცხადში მყოფს გამოსტაცებს ვინმე. ანდა როგორ უნდა გაანდოს პოეტი-

მა სხვებს, ჩვეულებრივ ადამიანებს, თუნდაც მეგობრებს, რომ გულის თვალებით უხილავს ჭვრეტს და თავადაც ყოვლისშემძლე გენიოსია, რომ ზოგჯერ არაქაურ, სხვა განზომილებაში არსებობს?!

ლექსში გალაკტიონი საუბრობს ნალველზე, რომელსაც მეგობართაგან დაფარულად ატარებს გულში. ეს, ცხადია, ყოფითი მიზეზებით გამონვეული ნალველი არაა: მისტიკური ყოველთვის სევდის ბურუსშია გახვეული, რადგან მუდმივად თან ახლავს მიუწვდომლობის განცდა. ნიკოლაუს ლენაუ, გერმანელი რომანტიკოსი პოეტი, ერთგან ამბობს: ნალველის გარეშე ღვთაებრივი არასოდეს გამომცხადებიაო. გალაკტიონის ნალველიც ამ წარმომავლობის გრძნობაა.

ლექსის მეორე მონაკვეთში ანალოგია „მე“-სა (გული) და ბუნებას („არე“) შორის ნიადაგს ამზადებს დასკვნითი, ფინალური სეგმენტისათვის, სადაც „თეზისა“ და „ანტითეზის“ შეჯერება ხდება.

* * *

„მე და ღამის“ დასკვნითი ოთხი სტრიქონი ტექსტის დასაწყისს ეხმიანება: სარკმლიდან ოთახში კვლავაც ღამე იცქირება, მაგრამ არა უბრალოდ ღამე, არამედ „თეთრი ღამე“, რომელმაც იცის პოეტის „ყველა საიდუმლო“. „თეთრი ღამე“ არც მხოლოდ მთვარით გადათეთრებული სიბნელეა და არც ლექსის წერაში თეთრად გათენებული, უძილოდ გატეხილი ღამე. ლირიკული სუბიექტისთვის იგი წყვილიაღმოსავლური კოსმიური ნათელია – „საიდუმლო შუქი“, რომელიც მან ვიზიონერული ჭვრეტით აღმოაჩინა.

ღამე, როგორც პოეტი გვაუწყებს, მისი ერთადერთი მესაიდუმლეა: რაც არ იციან მეგობრებმა, იცის ღამემ. ეს ცოდნა არაა გამხელის – განდობის ან აღსარების შედეგი. ღამეს, როგორც აბსოლუტს, ყოვლისმომცველსა და ყოვლისმცოდნეს, ეს ცოდნა თავად გააჩნია.

ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ „მე და ღამე“, ტრადიციულად, პესიმისტურ ნაწარმოებადაა მიჩნეული, მარტოობის ტრაგედიად. ლექსს ახალი დროის „სული ობოლიც“ უწოდეს.

არგუმენტად, როგორც წესი, ამ სტრიქონს იმონებენ: „იცის, როგორ დავრწი ობლად, როგორ ვეწე და ვენამე“. ასეთი გააზრებით, ლექსის „საიდუმლო“ პოეტის ობლობა და ვნება-წამებაა, მაგრამ ვიკითხოთ: განა საიდუმლო შეიძლება იყოს ის, რაზეც გალაკტიონი თავის ადრეულ ლექსებში მინყვ ჩივის და მწარედ მოთქვამს?! ღამემ, ცხადია, პოეტის წარსულიც იცის, ობლობის ამბავიც და მისი საიდუმლოც. ობლობა და ვნება-წამება ხომ ის წინა საფეხურია, რამაც სუბიექტის სულიერი ძიებანი განსაზღვრა?!

„მე და ღამის“ საიდუმლო იმის ვიზიონერული წვდომაა, რომ სამყაროში მუდმივად მიმდინარეობს კრეატიული აქტი – ქაოსის გარდაქმნა სინათლედ, მატერიის გამსჭვალვა სულით, რომ სამყაროს ჰყავს შემოქმედი. იგი სხვებისგან დაფარულად სუფევს პოეტი-გენიოსის გულის ბნელ კუნჭულში და აუქმებს სუბიექტის და ობიექტის, ადამიანისა და სამყაროს გათიშულობას.

გალაკტიონის ლექსი პესიმისტის უიმედო მოთქმით კი არ მთავრდება, არამედ სამყაროული საიდუმლოს მფლობელი შემოქმედის ამაყი სიტყვებით:

ჩვენ ორნი ვართ ქვეყანაზე: მე და ღამე! მე და ღამე!

ღამის სიმბოლო ლექსის ფინალში თავისი აზრობრივი სისავსით შელინგის აბსოლუტს უახლოვდება. ეს აბსოლუტი ღამეს ჰგავს, რომლის ბნელ წიაღში გამქრალია განსხვავება სუბიექტსა და ობიექტს შორის და საიდანაც პოზიტიურ კრეატიულ აქტში იბადება **ნათელი**, დღის სამყარო.

საბოლოოდ, „მე და ღამის“ სათაური ასე შეიძლება განიმარტოს: სუბიექტი / მე-პოეტი და აბსოლუტი / ღამე-შემოქმედი. ლექსში შეფარულია ორი კრეატორის მისტიკური სიახლოვის იდეა. „მე“ აღარ არის სამყაროში მარტო, აღარაა ობოლი და მიუსაფარი, რადგან ის აბსოლუტის მსგავსია, ნაწილია, რაც ტექსტში ევფონიურ-ანაგრამულ დონეზეც აისახება: **მე – ღამე**.

* * *

„მე და ღამეში“ ორი კრეატიული აქტია წარმოდგენილი: ოთახში განმარტოებული პოეტი საკუთარი სულის წიაღში ქმნის და გარეთ გამოაქვს შემოქმედების ნაყოფი, ლექსი. ამის პარალელურად კი, კოსმიურ სივრცეში, ღამის „წვის“ შედეგად, გამოიყოფა „საიდუმლო შუქი“, რომელიც აცოცხლებს, სულს უდგამს სამყაროს, ბუნებას. ეს სხვისთვის უხილავი კოსმიური კრეატიული აქტი განჭვრეტილია პოეტი-გენიოსის მიერ და მოქცეულია მის ლექსში, როგორც ყოფიერების საიდუმლო. ამჯერად ჩვენთვის მთავარი ისაა, რომ ეს ორი პროცესი „მე და ღამეში“ ერთმანეთის მსგავსია, იდენტურია, რადგან ორსავე შემთხვევაში სუბიექტიდან, „მეს“ წიაღიდან იბადება ობიექტი: პოეტი შობს ლექსს, ღამე – გასულიერებულ პეიზაჟს, სამყაროს.

თუ დავაკვირდებით, ნაწარმოების ტექსტში, მის სახეობრივ სისტემაში საკმაოდ მოულოდნელი რამ შეიმჩნევა: პეიზაჟი, ბუნების მოვლენები განიმარტება არამარტო ფსიქოლოგიური, არამედ, თქვენ წარმოიდგინეთ, პოეტიკური ცნებებით:

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

ლექსში ღამის ცა, რომელსაც სინათლის მტრედისფერი სვეტები კვეთენ, შედარებულია რითმებით დასერილ წერილთან ანუ ფურცელზე სტრიქონებად დალაგებულ ლექსთან. ამის გამო სვეტებით განათებული ცა აღიქმება, როგორც ესთეტიკური ფენომენი – ცის ტექსტი.

შედარების ობიექტებს შორის, გარდა შორეული, გარეგანი მსგავსებისა, მოძებნილია უფრო არსებითი, სიღრმისეული მსგავსებაც, რომელიც გადმოცემულია სიტყვით „გრძნება“. პოეტი გრძნებას, როგორც რითმის დამახასიათებელ თვისებას, ცასაც მიაწერს: „მტრედისფერად დასერილი ცა“ ბნელი ცისა და „საიდუმლო შუქის“ ერთმანეთთან „შეერთების“ ისეთივე ჯადოსნური შედეგია, როგორც სემანტიკურად განსხვავებული სიტყვების ბგერითი შეთანხმება რითმაში.

რითმა, გარკვეული აზრით, გრძნებაა, ჯადოსნობაა – შეუთავსებელთა ჰარმონიული შეთავსება პოეზიაში. სწორედ ამ

მაგიური ნიშნის აქცენტირება ხდება „მე და ღამის“ ცის ხილულ ფერწერაში. ღამის „წვა“ ანუ კოსმიური კრეატიული აქტი ქმნის ლექსის ანალოგს – ბუნების ესთეტიზებულ ტექსტს.

რითმა „მე და ღამეში“ ლექსის, ზოგადად პოეზიის, ჩამნაცვლებელი მეტონიმიური სახეა, ამიტომ შეიძლება ვთქვათ, რომ გალაკტიონი ღამის კრეატიულ აქტს განმარტავს პოეზიასთან, ხელოვნებასთან ანალოგიით და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მიგვანიშნებს განსხვავებულთა შერწყმა-იგივეობაზე, გაერთიანებაზე ბუნებისა და ხელოვნების ტექსტებში. ამ მომენტების აქცენტირება საანალიზო ლექსში გვაფიქრებინებს, რომ „მე და ღამე“, სავარაუდოდ, პოეტური გააზრებაა ფრიდრიხ შელინგის ფილოსოფიური იდეებისა, დიდად პოპულარული რომ იყო რომანტიკოსებში და შემდეგ – სიმბოლისტებშიც.

ბუნების იდუმალების ასახსნელად, როგორც ცნობილია, შელინგმა ხელოვნებასთან ანალოგიას მიმართა, სამყაროს, როგორც თავისთავად არსებულის, არსის გათვალსაჩინოება ხელოვნების – ადამიანური რეალობის მეშვეობით სცადა. სამყარო, შელინგის კონცეფციით, ცოცხალი ხელოვნების ნაწარმოებია, ბუნების იდუმალი სიმბოლოებით დაწერილი პოემაა – აბსოლუტის სულის არაცნობიერი პოეზია. გაჩნდა ცხადი პარალელებიც: აბსოლუტი – პოეტი-გენიოსი, კოსმიური კრეატიული აქტი – ხელოვნების შემოქმედებითი აქტი, ცოცხალი ბუნება – ხელოვნების ნაწარმოები.

ფრ. შელინგმა ხელოვნება ღამპარს შეადარა, რომელიც სამყაროს დიდ ტაძარში წმინდათა წმინდის მიღმა ბუნების დიდ საიდუმლოს ანათებს. ის, რაც ბუნებაში დაფარულია და მხოლოდ სპეკულატიურ-განსჯითი გზით ივარაუდება, ხელოვნების აქტში, ადამიანური მოღვაწეობის სფეროში უშუალოდ გვეძლევა. ბუნებასა და ხელოვნებაში სუბიექტის სულიდან, მიზანმიმართულ არაცნობიერ მოქმედებაში, იქმნება, ცნობიერდება და იბადება ობიექტი, როგორც სუბიექტისა და ობიექტის თანაარსებობა, მათი იგივეობა.

შელინგის კონცეფციის გამოძახილი ჩანს „მე და ღამის“ კიდევ ერთ შედარებაში:

საიდუმლო შუქით არე ისე არის შესუდრული,
ისე სავსე უხვ გრძნობებით, ვით ამ ღამეს ჩემი გული.

ანალოგია აქ შემოქმედ ბუნებასა და პოეტს შორის არის გავლელული („არე“ – „გული“), რის შედეგადაც ბუნებას მიენერება გრძნობები, სულიერება, ხოლო პოეტის გრძნობებს – იდუმალება. ღამის ნვა წარმოქმნის „საიდუმლო შუქს“, რომელიც მსჭვალავს, გრძნობებით ავსებს პეიზაჟს, ხოლო იდუმალი გრძნობები პოეტის გულში არაცნობიერი წყაროა, საიდანაც თანდათანობით გაცხადდება, ინაკვთება ლექსი.

„არე“ და „გული“ – ბუნება და პოეტი ანალოგიის რეჟიმში განმარტავენ ერთმანეთს, მაგრამ ისე კი, რომ ბოლომდე არ იფანტება იდუმალების განცდა, ყველაფერი თითქოს მისტიკურ ბურუსში ეხვევა და ერთიანდება.

აღსანიშნავია, რომ ლექსის მეორე მონაკვეთში, სადაც „მე“ დომინირებს, კვლავაც ანალოგიაზეა მინიშნება, მაგრამ ამჯერად გულის საიდუმლო განიმარტება ბუნების საიდუმლოსთან მიმართებით („დიდი ხნიდან საიდუმლოს მეც ღრმად გულში დავატარებ“). საიდუმლო, რაზეც არის საუბარი „მე და ღამის“ პირველ, „ნატურფილოსოფიურ“ მონაკვეთში, აბსოლუტის არსებობას ადასტურებს. აბსოლუტის არსებობას შეიგრძნობს პოეტის გულიც, რაც მის არაცნობიერ გრძნობებში სულის შელწევას მოასწავებს.

შელინგის მიერ სამყაროს საიდუმლოების მითოპოეტური ახსნა და მისი ხელოვნების ფილოსოფიაც ერთ-ერთი მთავარი წყარო იყო რომანტიკოსებისა და სიმბოლისტებისათვის, მათი მსოფლმხედველობის და ესთეტიკის ფორმირებისათვის.

გალაკტიონის „მე და ღამე“ ერთმანეთის პარალელურად, სახეობრივი აზროვნების ფორმით წარმოგვიდგენს სუბიექტიდან ობიექტის დაბადების სასწაულს სამყაროში და პოეზიაში. ემპირიულ და სოციალურ ყოფასთან გაუცხოებული პოეტის გენიოსი, რომელიც მინაზე აბსოლუტის ჰიპოსტასია, მარტო არაა ამქვეყნად: „მე“ და „არა-მე“ იგივეობრივია, „ჩვენ ორნი ვართ“ უდრის ერთს.

* * *

„მე და ლამის“ დაწერამდე სიტყვა „საიდუმლო“ გალაკტიონის არაერთ ლექსშია ნახსენები. ამათგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ორი ტექსტი: „მთანმინდაზე“ და „მომაკვდავი“.

„მთანმინდაზე“, რომელიც ბარათაშვილის რომანტიკულ ტრადიციაზეა ამოზრდილი, „შემოღამების“ იდუმალებით საზრდოობს, თუმცა ლექსის ლირიკული სუბიექტი თითქმის უცვლელად იმეორებს ბაირონის მანფრედის სიტყვებს, რომ ღამე მისთვის უფრო ახლობელია, ვიდრე ადამიანი („მე ღამის სახეს უფრო ვწვდებოდი, / ვინემ კაცისას...“), რომ ბუნების მშვენიერების ჭვრეტისას ის სხვა სამყაროს ენას შეიცნობს.

გალაკტიონის პერსონაჟს, ღამის საკურთხეველთან მდგარს, არამარტო ძახილი ესმის ციდან, არამედ უშუალოდ ჭვრეტს „სხვა მხარეს“ – უმაღლეს რეალობას. ამ ფონზე შემოდის ლექსში მიმართვა მთვარისადმი, საუბარი იმ საიდუმლოზე, რომელიც ლირიკულ სუბიექტს და მთვარეს საზიარო აქვთ:

მთვარევ, შენ იცი ეგ საიდუმლო,
რომელსაც გულით დავატარებდი,
ქვეყანას უშნოს და უღამაზოს
შენს მინაზებულ შუქს აფარებდი.

ამ ლიტონ სტრიქონებში „მე და ღამის“ მკითხველისათვის ყველაფერი ნაცნობია: მთვარე მინაზებული შუქით და ამ შუქით შესუდრული ქვეყანა; ასევე უმთავრესი – მნათობისთვის განდობილი „საიდუმლო“, რომლის სავანე გულია.

„მთანმინდაზე“ განსაკუთრებით იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ აღწერს და ახასიათებს იმ უჩვეულო წამს და უჩვეულო გრძნობას, რომელიც „საიდუმლოს“ შინაარსს იტევს. ესაა წამი – ქცეული მარადისობად, გრძნობა, რომელიც არ გამოითქმის მოკვდავთა ენით:

არ იყო შენთვის არც საუკუნე,
არც წელიწადი, არც ერთი წამი,
იყო უკვდავი მშვენიერება,
განუსაზღვრელი იყო კამკამი.

იყო ის გრძნობა გამოუთქმელი,
რომელიც მხატვარს ვერ შეუქმნია,
შემოქმედის ხელს გამოუსახავს
და ადამიანს ვერ შეუგნია.

ამ სტრიქონების წაკითხვის შემდეგ სრულიად ნათელია, რომ „საიდუმლო“, რასაც გალაკტიონი თავის ლექსებში ხშირად ახსენებს, ან რაზეც მიგვანიშნებს – ეს მარადისობად გარდაქმნილი ემპირიული დრო და უკვდავი მშვენიერების კამკამი – მისტიკურ ხილვას და განუსაზღვრელ, გამოუთქმელ მისტიკურ გრძნობას გულისხმობს.

„საიდუმლოს“ შინაარსი რამდენადმე სხვაგვარადაა გახსნილი ლექსში „მომაკვდავი“, სადაც ეს კონცეპტი ქალის სიყვარულს უკავშირდება:

მე შენს სიყვარულს, დიდი ხანია,
მფარველ გენიად დავატარებდი,
არვის ვუმხელდი ჩემს საიდუმლოს,
უვნებ ნიავსაც არ ვაკარებდი [...]
და ასე მიმაქვს ცივ სამარეში
ეს ჩემი გრძნობა გამოუთქმელი...

ამ სტრიქონებზე უბრალო დაკვირვებაც ცხადყოფს, რომ მომაკვდავის სიყვარული არ არის ჩვეულებრივი სატრფიალო გრძნობა. ის, ვისაც მიმართავენ, სიყვარულის მფარველი გენიაა, ხოლო გრძნობა მისდამი – გამოუთქმელი. სასიკვდილო სარეცლიდან ლირიკული პერსონაჟი თურმე ზეციურ ქალწულს მიმართავს – მარადქალურს, რომელიც სამყაროს სულს განასახიერებს და, მაშასადამე, აქაც მისტიკურ გრძნობაზე, მისტიკურ სიყვარულზეა საუბარი.

როგორც ვხედავთ, „საიდუმლო“ ორივე ლექსში მისტიკურ გრძნობას გულისხმობს, ისევე როგორც „მე და ღამეში“. განსხვავებას მხოლოდ ის ქმნის, რომ ზემოთ განხილულ ორ ტექსტში გამოუთქმელზე, განვლილ მისტიკურ ხილვასა და გრძნობაზე ღიად გვიყვებიან, ნამყოს იხსენებენ, „მე და ღამეში“ კი – აქ და ახლა – პოეტურ პერფორმანსს გვიწყობენ, რათა ლექ-

სის კითხვის ჟამს სახე-სიმბოლოებით, ირიბი მინიშნებით უშუალოდ ვიგრძნოთ იღუმალების არაქაური სუნთქვა, როგორც ეს „ახალი პოეზიის“ პრესტიჟს შეეფერება.

* * *

რა წარმომავლობისაა მისტიკური გრძნობა გალაკტიონის პოეზიაში: ლიტერატურულ-მნიგნობრული გავლენის შედეგია, თუ რეალური განცდა, მსოფლმხედველობრივი ღირებულების ფაქტი?

ამ საკითხს საგანგებოდ შეეხო რევაზ თვარაძე, რომლის კატეგორიული მტკიცებით, „თუ მისტიკა არის პიროვნული, ინდივიდუალური ცდა ზენა, ტრანსცენდენტური სამყაროს წვდომისა, აქ (გალაკტიონის ლექსებში – თ. დ.) ამის მსგავსი არაფერი იპოვება“.

ტრანსცენდენტურის წვდომის უარყოფას ლოგიკურად მოჰყვა უფრო განმაზოგადებელი შეფასება: „თუ სიმბოლიზმის ყველაზე არსებითი ნიშანია ტრანსცენდენტური სამყაროს სიმბოლოებად ქცეული სიტყვებითა და სიტყვათშეთანხმებებით მინიშნება, აქ (გალაკტიონთან – თ. დ.) მსგავსი არაფერი იპოვება“.

ამგვარად, გამოიკვეთა დასკვნა, რომ გალაკტიონის პოეზიაში არ არსებობს მისტიკა და, შესაბამისად, მისი კავშირიც სიმბოლიზმთან გამოსარიცხია.

მკვლევარს, მართალია, მისტიკური სწრაფვა გალაკტიონის სულიერი ევოლუციის რეალურ ფაქტად მიაჩნია, მაგრამ თვლის, რომ პოეტმა უარი თქვა ამ სფეროში ინდივიდუალურ ცდებზე და მისი ის ლექსები, სადაც უხილავზე, ტრანსცენდენტურზე, „სხვა მხარეზეა“ საუბარი, „წმინდა წყლის მნიგნობრული გავლენის შედეგებია“.

ამ მკაცრი ვერდიქტის ფონზე უპასუხოდაა დატოვებული მნიშვნელოვანი კითხვა: როგორღა მივიდა ოდენ მნიგნობრულ რეცეპტებს ადევნებული გალაკტიონი „არტისტული ყვა-ვილების“, როგორც რ. თვარაძე თავადვე ამბობს, **„წამდვილ მისტიკამდე“**, სადაც არაერთი ლექსი „მისტიკურთან ჭეშმარიტი ზიარების მოწმედ მოგვევლინება“?!

მისტიკით დაინტერესება გალაკტიონის ბიოგრაფიის უტყუარი ფაქტია. 1912 წელს, „მე და ლამის“ შექმნის ახლო ხანებში, მიხეილ ბოჭორიშვილთან გაგზავნილ წერილში ის ვრცლად საუბრობს საკუთარ სულიერ განწყობილებაზე, ძიებებზე და უახლოეს მეგობარს აუწყებს: „მისტიციზმი ჩასახლდა ჩემში... **რას დავეძებ, მე კარგად ვიცი**“.

პოეტურ ტექსტებში თუმცა საკმაოდ ძნელი გასამიჯნია, ნამდვილად რეალური მისტიკური გრძნობაა გამოხატული, თუ მისტიკის ესთეტიზებულ სუროგატს გვთავაზობენ, მაგრამ არსებობს ფაქტები – გალაკტიონისგან მომდინარე მინიშნებანი, რომ „მე და ლამის“ ავტორისათვის უცხო არ იყო უნიკალური ფსიქოლოგიური მდგომარეობა – სასრულში უსასრულოს პიროვნულ-ინდივიდუალური განცდა, ანუ მისტიკური გრძნობა.

გალაკტიონი, მართლაც, თავისი სულიერი განვითარების გზით მივიდა მისტიკასთან: სინამდვილით უკმაყოფილება, რაც ერთ-ერთი წამყვანი თემაა მისი ადრეული ლირიკისა, ჭაბუკი პოეტის ინტერესს ზერეალობისკენ, მარადიულისაკენ მიმართავდა. ამან ბუნებრივად აღძრა ღრმა ინტერესი მისტიკისადმი, რაც 1912 წლის წერილით დასტურდება. გალაკტიონი, ცხადია, ეცნობოდა მოზღვავებული ლიტერატურული მისტიკის ნიმუშებს, მათი გავლენაც განიცადა, მაგრამ იგი ამაზე არ შეჩერებულა. მისი ძიებანი მისტიკის სფეროში, როგორც ირკვევა, გასცდა რელიგიურ-მისტიკური თეორიების გაცნობას, ლირიკული ნიმუშების კითხვას და პიროვნულ-ინდივიდუალურ სფეროსაც შეეხო. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს გალაკტიონის ერთი ჩანაწერი 1921 წლის დღიურში, რომელიც ნოვალისს ეხება.

ამ ჩანაწერში გალაკტიონი მსჯელობს მეორე, სიღრმისეული „მეს“ შესახებ, რომელიც რეალურ „მე“-ში არსებობს. ნოვალისი, როგორც ცნობილია, ამტკიცებდა, რომ შესაძლებელია ფიზიკური „მე“-დან გასვლა და ზეგრძნობადში რეალური ყოფნა. ამ აზრს გალაკტიონი „ლამაზ იდეას“ უწოდებს, ჭეშმარიტებად არ აღიქვამს, მაგრამ წერს: „მე მესმის ეს, **მე განმიცდია ეს...** სწორედ ამ უხილავ „მეს“ გამოაშკარავებაშია მთელი საქმე და მიზანი პიროვნებისა“.

პიროვნება აქ, ცხადია, შემოქმედს, პოეტს გულისხმობს.

გალაკტიონი, რომელსაც ამ დროს უკვე განვლილი ჰქონდა თავისი შემოქმედების სიმბოლისტური ეტაპი, პირადი გამოცდილებით ადასტურებს მისტიკური განცდის რეალურობას („მე განმიცდია ეს“), ზეგრძნობადის, „სხვა მხარის“ ობიექტური არსებობა კი „ლამაზ იდეად“ მიაჩნია.

მისტიკური გრძნობა, როგორც ასეთი, სასრულში უსასრულოს განცდაა. მას მეექვსე გრძნობასაც უწოდებენ და უკავშირებენ ზეგრძნობადის განცდისა და შეცნობის უნარს. პოეზიაში იგი სხვადასხვაგვარად იჩენს თავს: მარადისობის ნყურვილში, უხილავისკენ სწრაფვაში, ზეციური არსებისადმი ტრფობაში, ღვთაებრივთან უკონტაქტობის სევდაში...

მისტიკური გრძნობის რეალურობას არამარტო ნაფიცი მისტიკოსები გვიმტკიცებენ, არამედ ფსიქოლოგთა ცდებიც ადასტურებს, რომ ინდივიდმა შეიძლება ზეგრძნობადი განიცადოს, როგორც რეალობა. პოეზიის ისტორიაში გვერდი-გვერდ არსებობს მისტიკურის რეალური განცდით შთაგონებული შედეგები და უამრავი სუროგატი – პოეტური ხერხებით იმიტირებული „მისტიკა“.

ჩანაწერი ნოვალისზე მინიშნებაა იმაზე, რომ გალაკტიონი არ ჩარჩენილა მნიგნობრულ გავლენებში, რომ თვითჩაღრმავების პროცესში ის მისტიკის რეალურ-ფსიქოლოგიურ განცდამდე მივიდა. ერთხელ კიდევ გავიხსენოთ: **„მე განმიცდია ეს“!**

ახლა დაკვირვებით გავეცნოთ გალაკტიონის კიდევ ერთ აღიარებას, რომელიც უშუალოდ „მე და ღამეს“ უკავშირდება. ეს აღიარება ზუსტად, სიტყვა-სიტყვით ჩაუნერია გალაკტიონის თანამედროვე კრიტიკოსსა და ლიტერატურათმცოდნეს – შალვა რადიანს, პოეტის არაერთი წიგნის რედაქტორს. „მე და ღამის“ ავტორს საკუთარ ლექსზე უთქვამს:

„ეს არის ისეთი ქმნილება, რომელიც ვასაზრდოვე საკუთარი გულის სისხლით. ყველაფერი მასში პირადად განცდილია, ჩემი სულიდანაა. პიროვნული შემთხვევები მალეღვებდნენ ძლიერ და სწორედ მათ მიმიყვანეს იმ მდგომარეობამდე, რომლისაგანაც წარმოიშვა ეს ლექსი“.

რა პირად განცდაზე, რა პიროვნულ შემთხვევებზეა საუბარი, სულის რა განსაკუთრებულ მდგომარეობაზე ლაპარაკობს გალაკტიონი?

ვფიქრობ, აქ საკმაოდ გამჭვირვალე მინიშნებაა იმაზე, რომ „მე და ლამეში“ მოქცეული განცდა არაა მთვარიანი ლამის პეიზაჟით უბრალო ტკობა. ეს სულის ამაღლევებელი, უნიკალური განცდაა – მისტიკურის შეგრძნებით მიღებული პიროვნულ-რეალური შთაბეჭდილება! იგი თურმე არაერთგზის განუცდია პოეტს და „მე და ლამე“ ამ განცდით ასაზრდოვა.

როგორც ვხედავთ, მისტიკური გრძნობის რეალურ არსებობას ამ შემთხვევაშიც, ისე როგორც ნოვალისზე ჩანანერში, გალაკტიონი ინდივიდუალური გამოცდილების დონეზე გვიდასტურებს.

თავისი ბიოგრაფიის გარკვეულ პერიოდში, ათიან წლებში, მისტიკური გრძნობის რეალური განცდა გალაკტიონისთვის, ჩემი აზრით, უფრო მეტს ნიშნავდა, ვიდრე უნიკალური ფსიქოლოგიური შთაბეჭდილების რეალური შეგრძნებაა: აქედან პირდაპირ მიემართებოდა გზა ზეგრძნობადის რეალური არსებობის დაშვებამდე – მისტიკურის რეალური განცდა ტრანსცენდენტურის არსებობის რწმენას ბადებდა და მსოფლმხედველობრივ ღირებულებას იძენდა. პოეტისა და პოეზიისთვის არსებითი არ იყო, იძლეოდა თუ არა მისტიკური გრძნობა სწორ, ჭეშმარიტ წარმოდგენას სამყაროზე. მთავარი იმ შინაგანი მდგომარეობის მოხელთება იყო, რასაც სამყაროს იდუმალეხასთან თანაზიარობა, ზეგრძნობადის პიროვნული განცდა აღძრავდა.

გალაკტიონის „მე და ლამე“ არ არის ე.წ. იდუმალეხის ესთეტიკით „გაკეთებული“ ლექსი. იგი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იმით არის, რომ, როგორც ჩანს, ამ ნაწარმოებში პოეტმა პირველად შეძლო თავისი ინდივიდუალური მისტიკური გამოცდილების მხატვრული რეალიზაცია, მისტიკური გრძნობის რეალურობა კი, თავის მხრივ, ტრანსცენდენტურის რწმენას უღვივებდა.

ასე მოუშადა „მე და ლამემ“ ნიადაგი სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობრივი კონცეფციის ორგანულ მიღებას, რომლის გარეშე ვერ შეიქმნებოდა საუკუნის ნიგნი – „არტისტული ყვავილები“.

* * *

დიმიტრი მერეჟკოვსკიმ თავის ცნობილ ტრაქტატში ლიტერატურის დაცემისა და თანამედროვე მიმდინარეობათა შესახებ (1892) „ახალი ხელოვნების“ სამი არსებითი ნიშანი გამოყო:

1. მისტიკური შინაარსი;
2. სიმბოლოები;
3. მხატვრული შთაბეჭდილებების გავრცობა.

„მე და ღამე“ ახალი პოეზიის ამ სამივე კრიტერიუმს აკმაყოფილებს: აქვს მისტიკური შინაარსი, რომელიც სიმბოლოებით გადმოიცემა და მხატვრული შთაბეჭდილების გავრცობის – ზეგრძნობადზე მინიშნების ცდაცაა.

ლექსის სიახლეებზე მსჯელობისას აუცილებელია გვახსოვდეს, რომ „მე და ღამე“ არ არის ორიგინალურობაზე ორიენტირებული ნაწარმოები, პოეტის მთავარი მიზანი აქ სასრულში უსასრულოს შთაბეჭდილების შექმნაა, მკითხველში მისტიკური განცდის გამოწვევა. ამას ემსახურება ტექსტის ყველა კომპონენტი: რიტმულ-მელოდიური ნყობა, სემანტიკაზე ემოციური შეფერილობის დომინანტი, სახე-სიმბოლოთა სისტემა, მთლიანი ტექსტის სუგესტიური ბუნება.

შინაგანად არის მოტივირებული ლექსის მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის შერჩევა. გალაკტიონი, ერთი შეხედვით, თითქოს ტრადიციულ მეტრს – მაღალ შაირს მიმართავს, მაგრამ ამით გრძელი, მელოდიურ-ჟღერადი საზომისადმი ინტერესს ამჟღავნებს. ასეთი საზომები ძალიან პოპულარული იყო კ. ბალმონტის სიმბოლისტური პოეზიის გავლენით, ხოლო თავად ბალმონტი იმ მასშტაბის პოეტად აღიქმებოდა, ვინც „უსაზღვროება გახსნა იქ, სადაც სხვები საზღვარს ხედავდნენ“ (ვ. ბრიუსოვი). მისი ე.წ. მუსიკალურ-მაგიური სტილი, სიტყვათგამეორებანი, ბგერწერა და რითმათა ფოიერვერკები მუსიკასთან სიახლოვის ილუზიას ქმნიდა, მუსიკა კი სიმბოლისტებს ტრანსცენდენტურის, გამოუთქმელის გამოთქმის ყველაზე ეფექტურ საშუალებად მიაჩნდათ. გალაკტიონის ჩანაფიქრით, „მე და ღამის“ მელოდიკა და ჟღერადობა თვითკმარად ქმნიდა განუსაზღვრელობის იმ ემოციურ განწყობილებას, რომელიც ადეკვატურად გადმოსცემდა მისტიკური განცდის არსს.

სპეციფიკურ მიდგომას მოითხოვს ლექსის სახეობრივი სისტემა. გალაკტიონი „მე და ღამეში“ მზა სახე-სიმბოლოებით ოპერირებს, რის გამოც ყურადღება სემანტიკიდან ემოციურ შეფერილობაზეა გადატანილი. სიტყვათა შერჩევისა და სახეთა აგების დროსაც წარმმართველი ემოციურობის ფაქტორია, რამდენადაც აქ არსებითია არა სიტყვის კონკრეტული აზრობრივი მნიშვნელობა, არამედ ნაცნობ სახე-სიმბოლოთა მიერ მოტანილი ემოციური შლეიფი. მხატვრულ შედარებებშიც ანალოგიის საფუძველია არა რეალური, არამედ ემოციური შთაბეჭდილების მსგავსება, რაც სიტყვათა ძირითადი მნიშვნელობის დასუსტებას და ნიუანსირებისკენ გადახრას გამოხატავს. პოეტი ანათებს სიბნელეს („თეთრი ღამე“) და ბურუსში ხვევს სინათლეს („საიდუმლო შუქი“) და ამ პარადოქსული გზით ქმნის განუსაზღვრელობის, იდუმალების ატმოსფეროს.

შელინგი ამბობდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოების არსებითი ნიშანი არის არაცნობიერი უსასრულობა – გონებით მიუწვდომელი იდუმალება, როგორც აბსოლუტის კვალი, უმაღლესი ყოფიერების გამოძახილი.

„მე და ღამე“ დღემდე ინარჩუნებს პოეტურ ხიბლს და ესთეტიკური ზემოქმედების ძალას. ამის მთავარი მიზეზი ისაა, რომ ნაწარმოები არ აღიქმება მხოლოდ გარკვეული მსოფლმხედველობრივი კონცეფციის დეკლარაციად. „მე და ღამე“, უპირველესად, პიროვნული განცდის ნაყოფია: ლექსში შეჩერებულია, გადარჩენილია ის სასწაულებრივი წამი, რომელშიც შეიგრძნობა მარადისობა. ტექსტის ყოველი წაკითხვისას იგი ხელახლა იბადება ახალი და ახალი თაობების წინაშე.

ზურაბ კიკნაძე

„საგანთა უარით...“

I

მუსიკალური და პოეტური შემოქმედების ერთხუნეობენება უზოგადესი განმარტებით მათ სმენადობაში, დროულ განმავლობაში მდგომარეობს. ორივე ხელოვნება დროისმიერია. სმენადობა დენადია, დროში წარმავალია, არ არის ერთბაშად აღსაქმელი, როგორც სახვითი ხელოვნების შედეგები – მხატვრული ტილო, ქანდაკება თუ არქიტექტურა. ისინი არ გარბიან, ჩვენ თვალწინ, სიბრტყეზე და სივრცეში არიან განფენილი.

მოარულ თქმას, რომ არქიტექტურა გაქვავებული მუსიკაა, ჰყავს ავტორი – ეს ფრიდრიხ ვილჰელმ იოზეფ შელინგია (1775-1854), მისი გამონათქვამი „არქიტექტურა გახევებული მუსიკაა“ („Architektur ist erstarrte Musik“),* გოეთემაც გაიმეორა,** შოპენჰაუერმა ოდნავ შეცვალა – „არქიტექტურა გაყინული მუსიკაა“ („Architektur ist gefrorene Musik“), პოლ ვალერიმ კი აქცენტი გადაანაცვლა მასალის წინ წამონევიით: „არქიტექტურა ქვადქმნილი მუსიკაა“.** ამ გამოთქმაზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქვას, მატერიის უკიდურეს გამოვლინებას,

* „მშენიერი შენობა სინამდვილეში სხვა არაფერია, თუ არა თვალთნაგრძნობი მუსიკა, არა დროში, არამედ სივრცის მიმდევრობაში აღქმული კონცერტი ჰარმონიისა და ჰარმონიული კავშირებისა“.

** „ჩემს ქალაღებში, თქვა დღეს გოეთემ, ერთი ფურცელი ვნახე, სადაც მე ხუროთმოძღვრებას გახევებული (erstarrte) მუსიკა ვუნოდე. და მართლაც, ეს ასეა. განწყობიღება, რომელიც ხუროთმოძღვრებიდან მოდის, მუსიკის ეფექტთან არის ახლო“ (საუბარი ეკერმანთან, 23 მარტი, 1829). ხოლო „მაქსიმებსა და რეფლექსიებში“ „გახევებულის“ ნაცვლად უკეთესი ვარინტი მოუძებნა ამ ანალოგიას: „დადუმებული მუსიკა“ (verstumte Tonkunst).

*** საბოლოოდ, ეს ხედვა რომელიც არქიტექტორისაგან, ვიტრუვიუსისგან (ძვ. წ. II ს.) მოდის, რომელიც ხუროთმოძღვრისგან მუსიკის ცოდნას მოითხოვდა.

რომელიც სივრცეში იძენს თავის ნამდვილ სახეს, დროის ფაქტორი ჩვენს წარმოსახვაში სიმსუბუქეს ანიჭებს, ჩამოხსნის რა მას ქვედამზიდველ სიმძიმეს და ჰაეროვანს ხდის, რაც ხუროთმოძღვრის ჩანაფიქრში იმთავითვე იყო ნაგულისხმევი. ჰაეროვნება მუსიკის, როგორც დროჟამული ხელოვნების ნიშანი, ასევე ახასიათებს არქიტექტურას.

შენიშვნა. ეს გამოთქმები არ არის უბრალო მეტაფორა და არ გულისხმობს მხოლოდ კერძო შეხედულებას დროჟამისეულ და სივრცულ ხელოვნებათა ურთიერთკორელაციაზე. სივრცეში განფენილი მუსიკის არა მეტაფორა, არამედ ცნება-კონცეფტი, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, მნიშვნელოვან წინასწარმეტყველებას შეიცავს, ხელოვნებაზე რომ არ ვილაპარაკოთ, დროისა და სივრცის ბედზე ესქატოლოგიურ მომავალში. ტრადიციული მეტაფიზიკის მოძღვრებით, რომლის იდეებს გასული საუკუნის პირველ ნახევარში ფრანგი მოაზროვნე რენე გენონი (Guénon 1886-1951) გადმოსცემდა, ინდური კალი-იუგას შესატყვისი თანამედროვე კოსმიური ციკლის დასასრულს რეალობა უბრუნდება თავდაპირველ მდგომარეობას, ანუ, რაც იგივეა, „სამყაროს ცენტრს“. და სწორედ ამ შუაგულში დრო სივრცედ გარდაიქმნება და ყოველი თანამიმდევრობა გაუქმდება; მთელი რეალობა საგანთა და მოვლენებითურთ სრულ ერთჯამობაში, უძრავ ანმყოში მოექცევა (გენონი 1994: 169). გასივრცებულ დროჟამში, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა მარადისობა, სადაც მუსიკა, როგორც ძველი დროჟამისმიერი ხელოვნება, არსებობას კი არ წყვეტს, არამედ მარადიულ სივრცეში განაგრძობს ხმიანობას. როგორ? ამის წარმოდგენა ჩვენი შეზღუდული გონებისთვის მიუწვდომელია. როგორც გრიგოლ რობაქიძე იტყოდა, ეს კანტის წმინდა გონებაში, რომელიც ჩვენივეა, ვერ შევა.

გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან გაჩენილმა ტერმინებმა „ჟღერადი ქანდაკება“ („Klang-Skulptur“) ან „მუსიკალური არქიტექტურა“ („Ton-Architektur“) აჩვენა ხელოვნებათა და მათი აღქმის ერთმანეთში თანდათანობითი შეღწევის, მათი სინთეზის ტენდენცია. არქიტექტურა სულ უფრო და უფრო განისაზღვ-

რება დროულად და მუსიკა – სივრცულად. არქიტექტურა ხდება სმენადი, მუსიკა – ხილვადი. დიდი მუსიკოსების შემოქმედებაში ეს ტენდენცია ძლიერია, რასაც ელექტრონული მუსიკის განვითარება უწყობს ხელს. სინთეზის მცდელობათა მიზანია გაფართოება აღქმითი განცდისა, რომლის შექმნაში განმცდელიც მონაწილეობს. კარლ-ჰაინც შტოკჰაუზენი საკომპოზიციო საშუალებად სივრცეში ბგერის (ჟღერის) მოძრაობას იყენებდა. ამ ტენდენციას პირუკუ პროცესი მოჰყვება: არქიტექტურა დროჟამულ განზომილებას მოითხოვს. საკმარისია ლე კორბიუზიეს მონაფის და ასისტენტის – იანის ქსენაკისის მაგალითი, რომელსაც ახალ მუსიკაში პროპორციის მოძღვრება შემოაქვს, რითაც ოქროს კვეთის თვისებებს ეხმიანება.

ასე შორს არ მივდივართ. მაგრამ ვსვამთ კითხვას: თუკი არქიტექტურა ატარებს შინაგან მუსიკალობას, მაშინ მითუმეტეს ლექსს, როგორც დროში მიმდინარეს, უნდა ახასიათებდეს იგი. მაგრამ რაში მდგომარეობს ლექსის მუსიკალობა? ეს მხოლოდ მეტაფორაა, თუ სიტყვიერ და მუსიკალურ შემოქმედებას შორის ონტოლოგიურ იგივეობას აღნიშნავს? აქ მხოლოდ სიტყვის ეფფონია და სიტყვათა ეფფონიური კავშირი იგულისხმება, რომელიც მუსიკალურ აღქმას იწვევს, თუ ანალოგია უფრო სიღრმისეულია? ამ აზრით, თითქოს მეტაფორულად აღარ უნდა მივიჩნიოთ გალაკტიონ ტაბიძის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, ქვისგან ნაგები ძეგლის პოეტური კონგენიალური ადეკვატი, „ჰანგით თანამოგვარე“, როგორც ერთ 1947 წელს დაწერილ არცთუ პოპულარულ ლექსშია:

მსურს შევადო სახლის კარი
და უეცრად დავდექი:
ო, ეს კარი კი არ არის –
ცისკრისაა დამდეგი!

თითქო ნაბდიანი მეგრი
ორნამენტად ეგება,
„მობრძანდითო“ – მისი ეგრე
მესმის შემოგებება.

და იღება ხმებიანი
ჰანგით თანამოგვარე
კარი – ჩუქურთმებიანი,
კარი – სტუმართმოყვარე.

როგორც მესმის, ამ ბოლო სტროფში ჰანგი, საიდანაც არ უნდა მოდიოდეს იგი – მეგრის ორნამენტული ქცევა-მეტყველებიდან თუ კარის ჰარმონიული ხმიანობისგან – პოეტის ხილვა-სმენაში ერთმანეთის თანამოგვარეა. ეს სიტყვა „გვარი“ ამ თითქოს უპრეტენზიო ლექსში დეფინიციაა, როგორც რუსთველის შაირში („გვართა ზენათა“), ერთი კატეგორიის მოვლენათა თუ საგანთა ერთ წრეში მოქცევის აღმნიშვნელად. რომ მივუბრუნდეთ „ნიკორწმინდას“, დაისმის კითხვა, თუ რამ შთააგონა პოეტს „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ – მისმა პირველნახვამ, თუ მას ჩუქურთმიანი და ხმიერი კარის შთაბეჭდილება უძლოდა წინ, ლექსში ხომ უკვე განშლით, თემატურად არის წარმოდგენილი ეს თანამოგვარეობა ჰანგსა და ნაგებობას შორის თავისი ჩუქურთმებითურთ. როგორც გოეთემ სტრასბურგის ნოტრ-დამის პირველხილვისას გადმოსცა თავისი შთაბეჭდილება:

„შევხედე: ვნახე და ვიხილე დიდი ჰარმონიული მასები თვის აურაცხელ ნაწილებში რომ ამეტყველდნენ...

ვნახე: როგორი სიმსუბუქით ატყორცნილა ეგ მკვრივი და მძლე გოლიათი მსუბუქ ეთერის უსაზღვროებაში. რა ნაზი ხელით დაჩითულია მისი კედლები და ჩუქურთმები, მაგრამ ყოველი და ყველაფერი შექმნილი არის სამუდამაჟამოდ.

შენსა განსწავლას მე ვუმაღლი, ჰოი გენიუს! მაღლი შენს სახელს, რომ შენს შემყურეს მე უფსკრულებშიც არ მესხმის რეტი, რომ ჩემს სულშიაც შენი წვეთი გადმოფრქვეულა და მე ეგ წვეთი მიმატებს ძალას, რომ ვიმეტყველო როგორც თვით ღმერთი“ („კავკასიონი“ 1934: 160).

ანალოგიურმა აღფრთოვანებამ შეაქმნევინა ალბათ გალაკტიონს „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, შესაძლოა, ეს არ ყოფილიყო მისგან ამ ძეგლის პირველი ხილვა. თუ გოეთე კათედრა-

ლის ნაგებობის აღწერაში მხოლოდ წინათგრძნობდა მუსიკას, მაგრამ აქცენტი მეტყველებაზე გადაიტანა, მის მზერაში „ჰარმონიული მასები თავის აურაცხელ ნაწილებში ამეტყველდნენ“, თუ ამ პანეგირიკში მუსიკალური ტერმინი ჰარმონია სივრცეში ერთმანეთის გვერდით განლაგებულ ნაწილებს ახასიათებს, რაც მხოლოდ ანალოგიის ძალით აღძრავს მუსიკალურ აღქმას,* გალაკტიონი ლექსის დასაწყისშივე სიტყვაცნებას – ჰარმონიას მუსიკალურ შინაარსს უბრუნებს:

რა განძი გვქონია,
რა მხნე, რა მდიდარი,
ჟღერს ქვის ჰარმონია –
დარობს რამდი დარი.

რა ეტიმოლოგიაც არ უნდა აღმოაჩნდეს ამ ბოლო სტროფის ორ სიტყვას („რამდი დარი“), მას წმინდა მუსიკალური დანიშნულება აქვს თავისი ევფონიით, მასში მუსიკალური ინსტრუმენტის ხმა (ჟღერა) გაისმის.

ლექსში გრძელდება მუსიკის თემა შეფარვით – ფრთების, სივრცის დაუფლება-დაუწვების მოხმობით, რათა ნაგებობას თავის მთლიანობაში საბოლოოდ „ფრთამოღულუნე“ უწოდოს. კიდევ მეტი: ფრთები და „ქვის ჰარმონია“ დროში განფენით გამოაშკარავებს დაფარულ მუსიკალობას, „ჟღერას“. სივრცის დაუფლება სხვაზე არაფერზე, თუ არა დროჟამის მიერ სივრცის ინერტულობის დაძლევაზე მიუთითებს.

მზერა ქართულია
სივრცის დაუნჯებით,
თვალი გართულია
ფრთიან ფასკუნჯებით:
ფრთები, ფრთები გინდა,
კიდევ ფრთები გვინდა,
გინდა დაეუფლო
სივრცეს ნიკორწმინდა!

* ვიქტორ ჰიუგოსგან განსხვავებით, რომელმაც „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის“ პირველ თავშივე ამ ნაგებობას მუსიკის ტერმინის გამოყენებით „ქვის ვრცელი სიმფონია“ (vaste symphonie en pierre) უწოდა.

შენ ფრთამოღულუნეს
ჟამთა სიმაღლეზე,
ჩვენი საუკუნე
გიცავს, უახლესი....

„გალაკტიონოლოგიის“ III ნიგნში თეიმურაზ დოიაშვილი „ნიკორწმინდის“ ჟანრს განსაზღვრავს, როგორც ეკფრასისს, რომლის მიზანია თვალნათლივ დაანახოს მსმენელს ტექსტში აღწერილი სურათი (ხელოვნების ნიმუში) ანუ „მსმენელი აქციოს მაცურებლად“ (დოიაშვილი 2004: 47). მაგრამ, განაგრძობს ავტორი, „ნაცვლად ვიზუალური ეფექტის გაძლიერებისა, ჩვენ წინაშეა ხილვადი ობიექტების საგნობრივობისგან განტვირთვის, დემატიერიალიზაციის პროცესი. იქმნება პარადოქსული ვითარება – მსმენელი კი არ გარდაიქმნება მაცურებლად, მაცურებელი იქცევა მსმენელად. მეტიც, ვიზუალური დეტალები, თითქოს საგანგებოდ, იმპრესიონისტულ-ასოციაციური „მუსიკალური“ სახეებით „ბუნდოვანდება“ (იქვე: გვ. 50) – და ავტორი ასკვნის, რომ „ლექსი ორიენტირებულია არა ხედვასა და მაცურებელზე, არამედ სმენასა და მსმენელზე“, რითაც დარღვეულია ეკსფრასისის ჟანრის საზღვრები. მაგრამ ეს დარღვევა უთუოდ ეპატიება პოეტს მის უსაზღვრო თავისუფლებაში. კითხვა კი ამგვარი დაისმის: რა არის ამ „სმენაში“ სპეციფიკურად მუსიკალური? რა ხასიათის, რა ბუნების მუსიკა ისმის ამ ლექსიდან, რომელზეც გრიგოლ რობაქიძე აღნიშნავს: „ნიკორწმინდა“ სრულყოფილი შაირია, რადგან მასში ძნელია ფორმისა და შინაარსის შუა ზღვარის გავლება (ამ მხრით იგი მუსიკას უახლოვდება)“... (რობაქიძე 2012: 297).

„ძნელია „ნიკორწმინდის“ ხმამაოულებლივ წაკითხვა. წარმოთქმას მოითხოვს. იწყებ წარმოთქმას: მიჰყვები ზეაყვანილი რიტმიულ დენას, რომელსაც თანდათან მეტი და მეტი ქანი ეძღევა. მიჰყვები ტანის რხევით და ისევ: თითქოს როკვაში გადადიოდე“ (იქვე: გვ. 294).

შენიშვნა. ერთიც აღსანიშნავია „ნიკორწმინდის“ ტექსტის თაობაზე. შესაძლოა, მოგვეჩვენოს – ლექსი 1947 წელს არის დაწერილი, – ამ ეპოქის შესატყვის კონიუნქტურად, რაკი ლექ-

სში მინიშნებაც კი არ არის, რომ „ნიკორწმინდა“ ქრისტიანული კათედრალია, მაგრამ, როგორც გრიგოლ რობაქიძე შენიშნავს, მართალია, არც ხატი, არც ჯვარი, არც წირვა-ლოცვა არ არის ნახსენები, „გარნა ყოველი ეს „გულვებუღია მასში“. ჩვენ დავსძენთ, რომ კონკრეტული მინიშნებები მხოლოდ შებლა-ლავედა ლექსის მუსიკას. მწერალი ასკვნის: „ურწმუნონიც დამეთანხმებიან, რომ ამ შაირის შექმნა შეედლო მხოლოდ ღრმად მორწმუნეს“.

ეს სტროფები კი აშკარა კონიუნქტურაა: „მძღავრი ხელოვნება, ხალხის ხელოვნება – ბრწყინავს საქართველოს ქებად ნიკორწმინდა!“ ნიკორწმინდის კათედრალი ისევე არ არის ხალხის ხელოვნება, როგორც გალაკტიონის პოეზია არ არის ხალხური შემოქმედება. გალაკტიონის შემოქმედების ერთი გარკვეული პერიოდიდან კომუნისტური იდეოლოგიის დაწოლით მის პოეზიაში ხალხს რომანტიკულ-ჰეროიკული აბსოლუტურობა მოსავს.*

II

რასაც გრიგოლ რობაქიძე „ნიკორწმინდაზე“ წერს, თანაბრად შეგვიძლია მივუსადაგოთ გალაკტიონის ყველა შედევრს. საყოველთაო აზრით, გალაკტიონის პოეზია უაღრესად მუსიკალურია, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ კი მის პოეზიაში განსაკუთრებული მუსიკალურობით არ გამოირჩევა, თუმცა ის შეიძლება აღვიქვათ, როგორც ძეგლის მუსიკალური ანალოგი, ანუ აყდერებული ხუროთმოძღვრება. თეიმურაზ დოიაშვილის დაკვირვების გაზიარებით უნდა ვაღიაროთ, რომ გალაკტიონმა ტრადიციული ეკფრასისის ორიენტაციის შეცვლით მისგან ახალი ქვეყნარი შექმნა – სახვითი ხელოვნების ნიმუში გარდაქმნა მის მუსიკალურ ორეულად. უდავოა ლექსის „ნიკორწმინდას“, როგორც ხუროთმოძღვრების ადეკვატური მუსი-

* მაგ., „ეს არის ძალა, ნება / და მისწრაფება ხალხის, / ეს არის გული ხალხის, / ეს არის ნება ხალხის, / ხალხის და მხოლოდ ხალხის!“ „ღირებულების ყოვლის/ შექმნელი არის ხალხი – მარად მოქმედი ხალხი, / მარად მოძრავი ხალხი, / ხალხი და მხოლოდ ხალხი!“ – „ყოველ სულიერ წყაროს / სათავე არის ხალხი“ და ა. შ.

კალური სახე, რისი პრეტენზიაც თავად პოეტს ჰქონდა და მიანიშნა კიდევ ლექსის სათაურში („ქებათა ქება“). თუმცა უნდა ვაღიაროთ, რომ აქ საქმე გვაქვს მხოლოდ მეტაფორასთან ანუ მუსიკალური სახის გადატანასთან სიტყვიერ ხელოვნებაში, როცა სიტყვა ცდილობს მუსიკალურ ბგერას მიბადოს. გალაკტიონი, როგორც პიროვნება, მუსიკალური ბუნებით იყო მიმადლებული, საეჭვო არ უნდა იყოს – ამას მისი პოეზია მონშობს.* თუმცა ერთია მუსიკალობა, მუსიკალური სმენა, მეორეა მუსიკალური ტალანტი, რომელიც მუსიკალურ ადამიანს მუსიკოსად ხდის. მაგრამ გალაკტიონი შემოქმედია, რომელსაც მასალად მნიშვნელობით დატვირთული სიტყვა აქვს.

ჰაიდეგერი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ხელოვნებაში მასალის რომელობას, სრულად ჩამოთვლის მათ სახეობებს საგანგებოდ:

„განთქმული ესთეტიკური განცდაც კი გვერდს ვერ უქცევს ხელოვნების ქმნილების ნივთურს. ხუროთმოძღვრულ ქმნილებაში არის ქვისეული; ხის ჩუქურთმაში – მერქნისეული; ნახატში – ფერისეული; ენობრივ ქმნილებაში – ბგერისეული (Lautende); მუსიკალურ ქმნილებაში – მჟღერი (Klingende). ნივთური ისე უწყევდაა ხელოვნების ქმნილებაში, რომ უფრორე ის უნდა გვეთქვა, ხუროთმოძღვრული ქმნილება არისო ქვაში; ხის ჩუქურთმა – მერქანში; ნახატი – ფერში; ენობრივი ქმნილება – ბგერაში (Laut); მუსიკალური ქმნილება – მჟღერში (Ton). ეს ხომ თავისთავად ცხადი რამეებიაო, შემოგვედავებთან, დიახაც. მაგრამ რა არის ეს თავისთავად ცხადი ნივთური ხელოვნების ქმნილებაში?“ (ჰაიდეგერი 1992: 15)

ამ კითხვაზე ჰაიდეგერი თავისთავადვე ცხად პასუხს იძლევა, რომ სახელდობრ, თავად ნივთი კი არ არის ხელოვნების ნიმუში, არამედ რალაც სხვა, გარდა ნივთურისა, რაც მას ხელოვნებად გარდაქმნის. ანუ ნივთი იმაზე მეტს ამბობს, რაც თავად არის, როგორც შიმველი ნივთი. და ბოლოს, იგი ასკვნის: „ხელოვნების ქმნილება ნივთია, ოღონდ ისეთი ნივთი, რომელსაც სხვა რალაც ერწყმის“ (იქვე: 16). მაგრამ რას ნარმოადგენს

* „ლხენით, სიმღერით – იმ ხონის გზაზე / მივქროდით მე და სარაჯიშვილი“ („... რა კარგი იყო ქუჩა ბალახენის“).

თავის ონტოლოგიაში ეს სხვა, რომელიც ბუნებრივ ნივთს ხელოვნების ნაწარმოებად გარდაქმნის, ამჟამად ჩვენი ინტერესის საგანი არ არის. მასზე მრავალმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემაა შესაძლებელი. პასუხი არც ისე ბუნდოვანი უნდა იყოს, თუ ჰაიდეგერის ონტოლოგიურმა ჭვრეტამ მეტისმეტად არ გააბუნდოვანა. აქ კი ჩვენ ხელოვნების სუბსტანციის, მისი ნივთურის, ერთი სახიდან მეორე სახეში მოქცევა, უფრო სწორად, მოქცევის შესაძლებლობა გვაინტერესებს.

ჰაიდეგერი ქვით იწყებს თავის მსჯელობას ხელოვნების ნივთურის შესახებ, ჩვენც ეს სტატია ქვით, ქვაში გაცხადებული, ფარული მუსიკით დავიწყეთ, რამაც „ნიკორნმინდამდე“ მიგვიყვანა. აქ ის მომენტი, რომელზეც ხუმრობაგაშვებით შენიშნა მუსიკოსმა და არქიტექტორმა ქსენაკისმა (1922-2001): თუ არქიტექტურა გაქვავებული მუსიკაა, იქნებ მუსიკა აჟღერებული არქიტექტურა არისო?*

მიქელანჯელო თავისი ხელოვნების მასალაზე, ნივთურზე, ამბობდა, ვერც ერთი მხატვარი ვერ შექმნის ისეთ სახეს, რომელსაც უკვე თავის საფარველქვეშ მარმარილოს ლოდი არ შეიცავდესო.** მეორე მხრივ, ის იმასაც ამბობს, რომ ქვა, რომელსაც ზედ საჭრეთელის ნიშანი აქვს, უფრო მეტად ფასობს, ვიდრე პირველქმნილი ქვა.

მოქანდაკის ან თუნდაც ხუროთმოძღვრის ხელოვნება, რომელსაც მასალად უფორმო და თავისი სიმძიმით ქვედაზიდული ლოდი აქვს, მდგომარეობს ამ ლოდისთვის სახის მიცემით მისი ინერტული ბუნების დაძლევაში, მისი სიმძიმის შემსუბუქებაში. მიქელანჯელოს ზემოთმოყვანილ მეორე სენტენცი-

* ოლივიე მესიანი, რომელთანაც ორი წელი სწავლობდა კომპოზიციას, ეუბნებოდა, შენი ბედია, რომ ბერძენი ხარ და არქიტექტორი, გისწავლია უმაღლესი მათემატიკა... გამოიყენე ეს უპირატესობა შენს მუსიკაშიო. მისი მუსიკის მოსმენისას მსმენელს, შესაძლოა, მართლაც გაუჩნდეს გახშიანებული არქიტექტურული ნაგებობის, ყოველ შემთხვევაში, მისი მშვენიერი ნგრევის განცდა მაინც. ფრანგი არქიტექტორი ანტუან პერე (Perret) ამბობდა, არქიტექტურა ის არის, რომელიც მშვენიერ ნაგრევეს ტოვებსო...

** ეს სიტყვები გვაგონებს ელდარ შენგელაიას ფილმის „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ ფინალს, როდესაც დამწყები მოქანდაკე კამარას შეკრავს მარმარილოს ლოდის წინ სიტყვებით: „მე ამისგან გავაკეთებ...“.

ას თუ გავიზიარებთ, უფრო განზოგადებულად უნდა ვაღიაროთ, რომ ერთია მარმარილოს უსახური ლოდები, რომელსაც სხვა განზომილებაში, როგორც ბუნების მოვლენას, ძეგლს, თავისი ესთეტიკა აქვს, არსებითად სხვაა მათგან დამზადებული ქანდაკება თუ არქიტექტურული შენობები. მაგრამ ეს მასალა, ქვა იქნება თუ მერქანი, ხელოვანის გარეშე ძეგს, განსხვავებით მუსიკალური და სიტყვიერი შემოქმედების ნივთურისა, როგორც არის ბგერა და სიტყვა. ისინი ადამიანისვე ბუნებაშია მოცემული, მასში იზადება და მას ეკუთვნის. მართალია, ეს მისი ბუნებრივი მონაცემია და, ერთგვარად, თითქოს მისი საკუთრებაა, მაგრამ მხოლოდ მას არ ეკუთვნის, ის სოციალური საკუთრებაა და მას თვითნებურად ვერ მოექცევა. შემოქმედის ძალისხმევას ისიც ზრდის, რომ სიტყვა შინაარსით არის დატვირთული და მას ორმაგი – ფორმისა და შინაარსის ამოცანა უდევს გადასაწყვეტად.

კიდევ სად შეიძლება დავინახოთ პოეზიის მუსიკალურობა, გარდა სიტყვებისა და სიტყვათა ჰარმონიული შეთანხმებისა, რაც, შესაძლოა, გადამწყვეტიც არ იყოს? არის გამოთქმული შეხედულება, რომ გარდა „სიტყვისა და ლექსის ვირტუოზული ფლობისა“, ლექსში კიდევ რაღაც ინვევს მის მუსიკალობას, ეს შინაგანი მუსიკაა და, როგორც ავტორი წერს, „გარეგნული სამშენისები“, კერძოდ, ლაპარაკია ალიტერაციაზე, რომელიც „ხშირ შემთხვევაში, იქნებ უმეტეს შემთხვევაშიც კი, შინაგანი მუსიკისთვის ხელისშემშლელი მექანიკური ხმაურია, განსაკუთრებით, თუ იგი გაცელებას ინვევს ანუ რითმის ფუნქციასაც ასრულებს“. იგი ასკვნის: „შინაგან მუსიკას ამ სამშენისებზე უფრო აზრობრივ-ინტონაციური გრადაციები ქმნიან“ და მეორე დასკვნა ამ შესანიშნავ ფორმულაზე: „მაგრამ ეს ზოგადი ფრაზაც საიდუმლოს ამოხსნისათვის ბევრს ვერაფერს გვეუბნება“ (წერედიანი 2002: 108). საიდუმლო საიდუმლოდვე რჩება, როგორც ბევრი რამ ჩვენს ყოფიერებაში და, განსაკუთრებით, შემოქმედებაში. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ „აზრობრივ-ინტონაციური გრადაციები“, რომელიც ჩვენს ავტორს, სრულიად მართებულად, საიდუმლოს გასაღებად ეგულება, არ გამორიცხავს ლექსის ევფონიურ მხარეს, რითმა იქნება თუ

ალიტერაცია, რაც უნდა გაცემას ინვესტებს მისი ეფექტი, ამას ხმაურობას ვერ დავარქმევდით. მითუმეტეს, თუ გაცემას, არისტოტელეს კვალზე, როგორც შემეცნების, ჩემი მხრივ დავუმატებდი, შემოქმედებითი შთაგონების ერთ-ერთ იმპულსად, მივიღებთ. რაც შეეხება ალიტერაციას, რომელიც პოეტის გაფაქიზებულ აღქმაში, შესაძლოა, მართლაც ხმაურის შთაბეჭდილებას აღძრავდეს, იმ პოეზიაში, რომელიც პრინციპული ურთიმობით ხასიათდება, როგორც ვედური ჰიმნებია, სიღრმისეული კონცეფტუალური ფუნქცია აქვს მინდობილი. ევფონიური ზემოქმედების გარდა (ის იგალობებოდა ან რეჩიტატივით წარმოითქმოდა), ალიტერაცია ერთმანეთთან ყოფით რეალობაში დაუკავშირებელ სიტყვებს აკავშირებს ალიტერაციული გადაძახილებით, რითაც ჰიმნში გადმოსაცემ აზრს ონტოლოგიური საფუძველი ეძლევა. ეს გადაძახილები, ერთი მხრივ, თუ ქმნიან ვედური ჰიმნების მუსიკალურ სურათს, – თუმცა ეს თვითკმარი მიზანი არ არის, მიზანი მის მიღმა საძიებელი, – მეორე მხრივ, და ეს მთავარია, ჰიმნის საკვანძო სიტყვის ალიტერაციული გამეორებით ქმნიან ტექსტის რამდენიმე ფენის ერთდროულად წაკითხვის შესაძლებლობას. და ეს ხომ ჭეშმარიტი პოეზიის იდეალია! ვერლენის პოეტურ-შემოქმედებით ოცნებას რომ მივუბრუნდეთ, ვედების ავტორთათვის „მნიშვნელობის სიზუსტე“, აზრის ბოლომდე ცხადად გამოთქმა, რასაც ფრანგი პოეტი განერიდა, მაინც და მაინც კარგ სტილად არ ითვლებოდა (რიგვედა 1972: 87).

მუსიკის ფსიქოლოგმა, ან განსვენებულმა ვიტალი კაკაბაძემ,* კერძო საუბარში გამოთქვა აზრი, რომ მუსიკალური შემოქმედების მასალა მუსიკალური ბგერა, განსხვავებით პოეზიის მასალისგან – სიტყვისგან, გარდა თავის თავისა, სხვას არაფერს გამოხატავს. შესაძლებელია, ეს აზრი კატეგორიული იყოს, მაგრამ ფაქტია, რომ ბგერა არ ატარებს თავის თავში შინაარსს, როგორც ტვირთს, რომლის გარეშე სიტყვას საზრისი ეკარგება. ბგერა ჰაეროვანია, სიტყვა მძიმეა, მას წონა აქვს; ფიზიკური საგნები თავისი სიმკვრივით, კონფიგურაციით და

* მას ეკუთვნის მონოგრაფია „მუსიკის ფენომენი“, გამომცემლობა „საქართველო“, ქუთაისი, 1993.

სიმძიმით შემოდის ადამიანის ცნობიერებაში მათ აღმნიშვნელ სიტყვებთან ერთად, რომელთაც ჭეშმარიტი პოეზიის ხელისშემშლელი რაციო მოაქვს. ვერლენის მოწოდება, რომ პოეტური ხელოვნების საფუძველი, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკაა (La musique avant toute chose), უნდა გულისხმობდეს არა მხოლოდ ბგერათა და შესიტყვებათა ჰარმონიას, რაც მხოლოდ მუსიკის ნაძალადევი იმიტაცია იქნებოდა, არამედ უფრო სიღრმისეულ მიახლოებას მუსიკალურ ფენომენტან, სახელდობრ, სიტყვათა დემატერიალიზაციას თუ არა, მათი ყოფითი მნიშვნელობისგან დაცლას და ფიზიკური (მიწიერი) სინამდვილიდან მომდინარე ტვირთის შემსუბუქებას, რომელიც მძიმედ აწევს პოეტის ოცნებას. ვერლენი „უსიტყვო რომანსების“ გამო თავის გამომცემელს სწერდა, რომ მას სურდა გამოეხატა „ჭეშმარიტი ბუნდოვანება და ეჩვენებინა ზუსტად გამოთქმული მნიშვნელობის ნაკლი“. ნიშანდობლივია, რომ კრებულის სათაური პოეტს ნასესხები აქვს ფელიქს მენდელსონის საფორტეპიანო პიესების კრებულიდან.

რაინერ მარია რილკე ამგვარად ახასიათებს საგნების და, საბოლოოდ, მთელი სინამდვილის არაპოეტურ აღქმას („ადრეული ლექსები“):

Sie sprechen alles so deutlich aus:
und dieses heisst Hund, und jenes heisst Haus,
und hier ist beginn, und das Ende ist dort.
Sie wissen alles, was wird und war,
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar.

(ისინი ყველაფერს მკაფიოდ გამოთქვამენ:
ამას ძალღი ჰქვია, იმას კი სახლი,
აქ არის დასაწყისი და იქ არის დასასრული.
მათ ყველაფერი იციან, რაც იქნება და რაც იყო,
არც ერთი მთა მათ აღარ აოცებთ).

მუსიკალურ ხელოვნებაში ეს პრობლემა არ არსებობს, რადგან მუსიკალური ფრაზები მიწიერ საგნებს არ ახმიანებს, მას თავის თავშივე აქვს გამოხატვის საგანი. მისთვის მიზანი

გამოსახვის საშუალებაშია, სხვაგან არსად მის გარეშე... მიღწევადია ეს სიტყვიერ შემოქმედებაში? როგორ უნდა მოახერხოს პოეზიამ, რომ სიტყვაში ფიზიკურ საგანთა და მოვლენათა კონტურების მოხსნით შეინარჩუნოს იგი, როგორც თავისი ხელოვნების ერთადერთი ნივთური? მოახერხა ეს გენიალურმა ვერლენმა თავის „უსიტყვო რომანსებში“ და ბოლომდე ამხილა „ზუსტი მნიშვნელობის ნაკლი“?

და ბოლოს, ყოველივე ნათქვამის ფონზე ვცადოთ, გადმოვცეთ ჩვენი შთაბეჭდილება გალაკტიონის ერთი მცირე მოცულობის შედევრზე. შესაძლებელია, ვერ ვიყო ობიექტური გადმოცემისას, რამდენადაც ეს ლექსი ჩემი ადრეული სიტყაბუკის ხანიდან არის შეთვისებული და ჩემი იმჟამინდელი სულიერი გამოცდილებით არის შეფერილი, თითქოს პოეტის შთაგონების თანაზიარი ვყოფილიყავი. მაგრამ, ვფიქრობ, ეს გარემოება საქმის არსს არ უნდა ცვლიდეს.

მზის ჩასვლა იყო ვით ანარეკლი
ძველი დიდების,
ღრუბელთა შორის დაიმსხვრა ძეგლი
პირამიდების.
მე მივდიოდი ნანგრევზე ობლად,
ობლად შენს გამო,
მწუხარედ ქროდა ციურთა სოფლად
ჩვენი სალამო.
ქარმა ვერცხლისფრად შემოსა ნელი
ცის დასავალი,
ღრუბლებმა მაშინ გაშალეს ველი
ვარსკვლავთ სავალი.

ამ ლექსში, რომელსაც პირველი ორი დასაწყისი სიტყვის მიხედვით „მზის ჩასვლა“ აქვს სათაურად, ეს მოვლენა არა მხოლოდ დღის, თითქოს სამყაროს კატასტროფული დასასრულის მიმანიშნებელია, რასაც უსათუოდ პოეტის სულში აქვს გამოძახილი. განშორების ტრაგიზმი, ობლობით და ნანგრე-

ვით გამოხატული, განელებულია მსუბუქი სევდით – „მწუხარედ ქროდა ციურთა სოფლად ჩვენი სალამო“. მზის ჩასვლის მნახველისთვის უცხო არ არის ეს სურათი: არქიტექტურული ნაგებობის, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში – პირამიდების გარდაქმნა მშვენიერ და ფანტასტიკურ ნანგრევად. უთუოდ ლექსის ლირიკული გმირის წინაშე სხვა სოფლის გრანდიოზული სურათია გადაშლილი, სადაც ძველი სოფლის კანონები აღარ მოქმედებენ. გარდა იმისა, რომ იგი უწონადობის სფეროში მოექცა, – ეს ნანგრევი ჰაეროვანი ღრუბლისგანაა, რომელთა შორის ის მიდის უკაცრიელობაში, – არამინიერ ლანდშაფტში, „ციურთა სოფლად“; ძველი სოფლის საგნებს და მოვლენებს ჩვეული კონტურები დაკარგული აქვთ და მსუბუქ და ჰაეროვან შესიტყვებებს ქმნიან. ეს სრულიად სხვა სოფელია, სადაც სალამო ადამიანის განწყობილებით არის გასენილი და ეს მხოლოდ ამ ლექსის რეალია არ არის, – სხვაგან „სალამო კანკალებს შიშით და რიდობით, / სალამო ნელდება...“ („ანგელოზს ეჭირა...“) და კიდევ: „სალამოვ, ვიცი, ბაღში შეხვალ ეკლესიიდან“ („შენ და დემონი“), „ნაკითხულ წიგნთა სალამოს მსუბუქი ბინდი“ („სიკვდილი მთვარისგან“), „სალამოს ლანდები, ვით ბინდი ნიავის“ („დაბრუნება“), „ვით ლოცვა ედება სალამო მთის კალთებს“ („ლოცვისათვის“)...

მინიერი სინამდვილისგან გათავისუფლებული გარემო ჩვეული მნიშვნელობებისგან დაცლილი სიტყვებით არის გამოხატული იმავე ინტენციით, როგორც ვერლენი მოითხოვდა „უსიტყვო რომანსებში“. შინაგანი მუსიკა ისმის ლექსში, თითქოს ამ ფერნაცვალი სიტყვიერი რესურსებით მუსიკალური პიესაა ნელი ანდანტითი აღწერილი:

ქარმა ვერცხლისფრად შემოსა ნელი
ცის დასავალი,
ღრუბლებმა მაშინ გაშალეს ველი
ვარსკვლავთ სავალი.

აღარც ნანგრევი, აღარც მწუხარება, კატასტროფის კვალიც აღარ ჩანს. მაგრამ ძველი დიდება რჩება, რადგან ის, რაც დაინგრა, მხოლოდ მისი ანარეკლი იყო. ძველი აქ მარადიულს

ნიშნავს. ყველაფერი ნელი ცის დასავალის ლანდშაფტმა შეცვალა. შესაძლებელია, ამ და მის მომდევნოდ ქვემოთ ციტირებული ლექსის კონტექსტში დიდების რელიგიურ კონცეპტზე საუბარი.

ამავე ვერსიიდან ითქვამის შესრულებულ ლექსში გარემო განსხვავებულია, შინაგანი მუსიკა კი აქაც ისმის.

არ-დაბრუნება

აი: გრიგალმა გაიტაცა ნითელი ლერნი
ვაზის – ბუნების.
მერი! მე ისევ მენატრება ჩუმი ალერსი
არ-დაბრუნების!

წყვილი ცხენები, ეტლი სწრაფი, ზრუნვა მზიანი!
რალაც სხვაგვარი.
მოსვლა ფერების: ვერონეზი და ტიცინანე
და ნიაღვარი.

ვიცნობ ბაგეებს, ვიცნობ ხელებს! ათასი მხედება
ბაგე და ვარდი...
ნუთუ, ზეცაო, ვით მე მიყვარს შენი დიდება,
ისე გიყვარდი?

აქაც, როგორც „მზის ჩასვლაში“, განშორებისა და განუმეორებლობის სევდაა, რომელიც, თუ პიესის სათაურს მივიღებთ მხედველობაში, ტრაგიკული ნოტებით უნდა გადმოცემულიყო. მაგრამ არა! ლექსში რალაც ფარული, ნელ-სევდანარევი სიხარულია, არ-დაბრუნების პერსპექტივას „ჩუმი ალერსი“ ანელებს. როგორც რომელიმე მუსიკალურ პიესაში, ტაქტის ხშირი მონაცვლეობით, აქაც გარემოს ხანიერებაში სცენები უსწრაფესად და უჩვეულოდ ენაცვლება ერთმანეთს: ეტლების გრიალს – მხატვართა ფერები და, ბოლოს, ნიაღვარი. აქ გარკვევით არაფერია ნათქვამი, ყველაფერს, დანყებულნი „ნითელი ლერნიდან“ და რუსთველური ბაგე-ვარდით დამთავრებული, ბუნდოვანება მოსავს. ერთადერთი ცხადი რეალობა, ისიც არაამქვეყნიური, ეს დიდებაა, რომელიც იდუმალაკავშირებს ამ ორ პიესას.

დამონეგებიანი:

გენონი 1994: Генон Р. *Царство количества и знаменья времени*. Москва: издательство „Беловодье“, 1994.

დოიაშვილი 2004: დოიაშვილი თ. „ფრთები და დიადემა“. *გალაქტიკონოლოგია*, III. თბილისი: 2004.

„კავკასიონი“ 1924: ჟურნ. „კავკასიონი“, №3-4, ტფილისი: 1924.

რიგვედა 1972: РИГВЕДА. Избранные гимны. Москва: издательство „Наука“, 1972.

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გ. „გალაქტიკონ ტაბიძე და მისი „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. წიგნში: *ნაწერები*, IV. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2012.

წერედიანი 2002: წერედიანი დ. „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“. *გალაქტიკონოლოგია*, I. თბილისი: 2002.

ჰაიდეგერი 1992: ჰაიდეგერი მ. *დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა* (გერმანულიდან თარგმნა გიორგი ბარამიძემ). თბილისი: გამომცემლობა „გონი“, 1992.

უცხო ენის აქცენტი გალაკტიონის ლექსში

გალაკტიონის მოდერნისტულ ლექსში უაღრესად მაღალია არა მხოლოდ ინტერტექსტობრივი, არამედ აგრეთვე ინტერენობრივი ურთიერთობის ხარისხი ევროპულ ენათა ხმისა და აქცენტის თავისებური გამოძახილის სახით. იმ ვოკალისტების მსგავსად, რომლებიც სიმღერას ნებისმიერ ენაზე იტალიური მანერით ასრულებენ, გალაკტიონის არაერთ ლექსში ისმის ფრანგული და სხვა რომანული ენების ტემბრისა და აქცენტის „ციტაცია“. ეს სპეციფიკური ბილინგვიზმი განპირობებულია იმით, რომ იმ დროს, როცა იგი სამწერლო ასპარეზზე გამოდის, როგორც მაღალ, ასევე დაბალ ქართულ სიტყვიერებაში არნახულად იზრდება მრავალენოვნების გაცნობიერების კოეფიციენტი, არსებითად იცვლება ტრადიციული ურთიერთობა სალიტერატურო ენასა და მის დიალექტებს შორის და თავს იჩენს სრულიად ახლებური დამოკიდებულება სხვა ენებისადმი.

ცხადია, უცხო ენათა მეზობლობას, კონტაქტსა და „მრავალენოვნებას ყოველთვის ჰქონდა ადგილი, მაგრამ იგი არ წარმოადგენდა შემოქმედების ფაქტორს, ენობრივ-ლიტერატურული პროცესის მხატვრულ ცენტრს. კლასიკური ბერძენიც გრძნობდა როგორც ენებს, ასევე ენათა ეპოქებსა და სხვადასხვაგვარ ბერძნულ ლიტერატურულ დიალექტებს, მაგრამ შემოქმედებითი ცნობიერება წმინდა ენების სახით ვლინდებოდა. მრავალენოვნება ჟანრების შესაბამისად იყო მოწესრიგებული და დაკანონებული. ახალი კულტურული და ლიტერატურულ-შემოქმედებითი ცნობიერება ცოცხალ მრავალენოვან სამყაროში ვითარდება. წარსულს ჩაბარდა ეროვნულ ენათა დახშული და კარჩაკეტილი თანაარსებობის ხანა. ენები ერთმანეთს აშუქებენ; მოგეხსენებათ, ნებისმიერ ენას თავისი თავის დანახვა მხოლოდ სხვა ენის შუქზე შეუძლია. გარეგანი და შინაგანი ურთიერთპროეცირების პირობებში ყოველი ენა მისი მომხმარებელი ცნობიერებისათვის თვისებრივად სხვაგვარი ხდება“ (ბახტინი 1975: 455).

ახალი ენობრივი ცნობიერების, მრავალენოვნების ინტენსიური შეგრძნების ვითარებაში გალაკტიონი სხვაგვარად აღიქვამს ქართული პოეზიის ენას, ვიდრე ეს მანამდე იყო. XVIII-XIX საუკუნეების ლირიკაში როგორც აღმოსავლური სიმღერების, ასევე დიალექტების ხმების გამოყენებისას, იქნება ეს „დაიძინე, ვარდო-ნანა, იავ-ნანინაო“ (აკაკი, „იმერული იავნანა“) თუ „მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა“ (ვახტანგ ორბელიანი, „პოეტს“), არა დიალოგური ურთიერთობა, არამედ ერთი ხმის მონოფონიური გამოყენება სუფევს. ამ მხრივ გალაკტიონის ლექსში სხვა ვითარებაა: აქ ადგილი აქვს არა მთლიანად უცხო ენისა თუ დიალექტის ხმაზე გადასვლას, არამედ ამ უკანასკნელთა სხვადასხვა ელემენტების ინტერტექსტობრივ ციტაციას, ინკრუსტაციების მსგავსად ჩართვას; პოეტისავე ტაეპი რომ მოვიშველიოთ, მათი გამოყენება შემდეგ პრინციპს ემყარება: „იელვებს, ქრება და კვლავ იელვებს“ („თოვლი“). ასე, მაგალითად, ლექსში „ეს მშობლიური ქარია“ ციტატა ზეპირსიტყვიერებაზე ორიენტირებული ლექსის პოეტიკიდან – „ნეტა ეხლა სადა ხარ / და რომელსა მხარესა?“ – შეთავსებულია სრულიად საპირისპირო ხასიათის სტილის პოეტიკასთან: „ეცემიან კოშკები ცისა და ნესტანისა“.

მრავალხმიანობა, სხვადასხვა გენეზისის მქონე ენობრივი ციტატების მოულოდნელი გამოჩენისა თუ ციმციმის პრინციპი განსაკუთრებით ცხადად ჩანს ლექსში „ჭარხალი“, რომელშიც თვალსაჩინოა დიალექტური და ლიტერატურული ტექსტების ელემენტების თანამეზობლობა; ამასთანავე ყოველი ენობრივი შრე ინარჩუნებს თავის აქცენტს, ციტატურობასა და სემანტიკას. ამიტომაც „იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს პოეტი დიალექტიზმების მეშვეობით შინაარსის „ჩაბნელებას“ ცდილობს...“ (დოიაშვილი 1979: 65).

გალაკტიონმა შეცვალა არა მხოლოდ ტრადიციული დამოკიდებულება დიალექტებისა და უცხო ენებისადმი, არამედ აგრეთვე თავისი ენობრივი სიმპათიები. ბუნებრივია, რომ ამა თუ იმ პოეტისათვის გამორჩეულად მომხიბლავი და მიმზიდველი ის უცხო ენა ხდება, რომელზეც შექმნილი მხატვრული ტექსტები მისთვის შთაგონების წყაროს წარმოადგენენ. რუსთაველისათ-

ვის (მისი იდეალით „ენა მუსიკობდეს“) და თეიმურაზ I-სათვის ასეთი იყო სპარსული ენა („სპარსთა ენისა სიტკობიან მასურ-ვა მუსიკობანი“); დანტესათვის – „კეთილშობილი და ლამაზი“ ლათინური; ფიოდორ ტიუტჩევისათვის – „Медь торжественной латыни“ („საზეიმო ლათინურის რვალი“), ხუან ხიმენესისათვის – მისი სათაყვანო ბოდლერის, რემბოსა და ვერლენის ენა (ცდილობდა ისე ეწერა, თითქოს არა ესპანურ, არამედ ფრანგულ ტექსტს ემნიდა). გალაკტიონმა თავისი ენობრივი ორიენტაცია ახალი კულტურული პარადიგმის მაუწყებელი კრებულის ფრანგული სათაურითა და ეპიგრაფებით გამოხატა.

ის გარემოება, რომ იგი ევროპულ ენათაგან სრულყოფილად მხოლოდ რუსულს ფლობდა, ვერ იქნებოდა ხელისშემშლელი ფრანგული ენისა და ლექსის შესაგრძობად. არც რუბენ დარიომ, ესპანურენოვან პოეზიაში მოდერნიზმის ერთ-ერთმა ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელმა, იცოდა ფრანგული, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია მისთვის, ფრანგი პარნასელებისა და სიმბოლისტების პოეტიკას დასწაფებოდა. ამ მხრივ უაღრესად საგულისხმოა თომას ელიოტის სიტყვები ესსეში დანტეზე: „უზომოდ მიყვარდა ზოგიერთი ფრანგი პოეტი ჯერ კიდევ მანამდე, ვიდრე შევძლებდი მათი თუნდაც ორიოდე ტა-ეპის თარგმნას“. მისივე თქმით, დანტეს „კომედიის“ ადგილების წაკითხვა მანამდეც სიამოვნების მომგვრელია, ვიდრე იტალიურს დავეუფლებით.

ვერლენისა და სხვა ფრანგი პოეტების ინტერტექსტი, გადაძახალი ფრანგული სიმბოლისტური პოეზიის ენასთან გალაკტიონის ლექსში ექსპლიციტურად ლექსიკურ დონეზე იჩენს თავს, ხოლო იმპლიციტურად – ფონეტიკურ დონეზე, რასაც ფრანგულ ენასთან, მის ვოკალურობასთან მიახლოებითა და მშობლიური ენისა და ფრანგულის ფონოლოგიურ სისტემათა შეთავსებით აღწევს.

თვით ის გარემოება, რომ გალაკტიონი თავს არიდებს „რით-მაში თანხმოვნების თავმოყრას“ და, ზოგადად, „სიტყვებში თანხმოვანთა შეჯგუფებას“ (ხინთიბიძე 1987: 239) და ფრანგულ ტოპონიმებსა და ანთროპონიმებს უპირატესად რითმებში მოაქცევს, ვერლენის „მუსიკის“, ვოკალიზმით მდიდარი

ფრანგული და სხვა რომანული ენების ხმოვანების გამეორების სურვილზე მეტყველებს.

არაა გამორიცხული, რომ ქვეცნობიერად „არტისტული ყვავილების“ პირველივე ლექსის – „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, სარიტმო სიტყვები „იელის“, „სამშენი“ ფრანგულ ეპიგრაფებში გამოტანილ ტაეპთა შემდეგი სიტყვების – soleils couchants – ფონიკით იყოს შთაგონებული. არაა გამორიცხული იმდენად, რამდენადაც „ადამიანს არ შეუძლია არ მიითვისოს ის, რაც ზუსტად მისთვის შექმნილად მიაჩნია და რასაც, მისდა უნებურად, თავად მის მიერ შექმნილად აღიქვამს“ (პოლ ვალერი). ეს მით უფრო სავარაუდოა, რომ „არტისტული ყვავილების“ რიგით პირველი ლექსი უაღრესად მდიდარია ფრანგული პოეზიიდან მომდინარე ციტაციებით. კერძოდ, როგორც ირკვევა, იგი „სრულ აზრობრივ-ესთეტიკურ თანხვედრაშია“ გოტიეს „მინანქრები და კამეების“ ლექსთან „წინათქმა“ (დოიაშვილი 2013: 135); კერძოდ, „სანდალი“, „მგოსანი სასახლის“ და „მდივანი“ ერთგვარი ციტატაა გოტიეს ლექსში ნახსენებ გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანიდან“; ამასთანავე, მინიშნება გოეთეს კრებულზე „ფონიკის დონეზეც ხორციელდება: ლექსის ბოლო სარიტმო სიტყვაში „მდივანი“ სრულხმოვანად გამოისმის სიტყვა „დივანი“ (იქვე, გვ. 138-139). ასევე ფრანგულ ფონიკაზე მიმანიშნებელი ერთგვარი კოდი უნდა იყოს ლექსის ძლიერ პოზიციებში, ანაფორებში წარმოდგენილი „რომანი“, „რომანში“, რომლებიც თავიანთ ფონიკურ ველში მოაქცევენ couchants-ისა და „რომანის“ მსგავს და ასევე ძლიერ პოზიციაში, რითმებში წარმოდგენილ სიტყვებს: „სანდალი“, „შანდალი“, „სავანეს, „თავანის“, „საგანი“, „საკანი“, „მტკივანი“, „მდივანი“.

არა მხოლოდ ლექსიკურ, არამედ აგრეთვე ინტერენობრივ დონეზე იჩენს თავს ფრანგული შრე ლექსში „გოტიეს“, რომლის პირველ ოთხ სტროფში „მომიმოზენისა“ და სხვა რითმების საშუალებით ფრანგული ფონიკაა იმიტირებული. ფრანგული ონომასტიკა ხელს უწყობს რითმებისათვის უცხო აქცენტის მინიჭებას.

არაქართული „დოვინ-დოვენ-დოვლი“ („მარიამ ანტუანეტა“) მშობლიური ენის საზღვრებიდან გასვლაა ევროპული ენის აკუსტიკის სფეროში, რომელიც სათაურის სახითაა მინიშნებული.

„პალაცო პიტტი და პერუჯი, ვენეტა“, „ვუალის, ვიოლიეს“ არამხოლოდ გარკვეულ ლოკუსზე მიგვითითებენ, არამედ, ამასთანავე, მათ ლექსში უცხო ენათა „მუსიკა“ შემოაქვთ ენობრივი თამაშის სახით. ამგვარი ბილინგვური ელემენტების სახით ჩვენ წინაშე ისეთი შემთხვევებია, როდესაც „სუბიექტს საშუალება ეძლევა დატყბეს სხვადასხვა ენათა თანაარსებობით; სიამოვნების ტექსტი ბაბილონის მიერაა სანქცირებული“ (ბარტი 1998: 4).

გალაკტიონის ლექსებში ლათინური ანბანით ან ტრანსლიტერაციით წარმოდგენილი უცხო სიტყვები და ფრაზები განსაკუთრებით მრავალფუნქციური კომპონენტებია, რომლებიც, როგორც წესი, ძლიერ პოზიციაში – რითმებშია წარმოდგენილი. ლარიქს სიბირიკას, ამავე სახელწოდების ლექსში, უცხო ენის ფონოლოგიური სისტემის აქცენტი შემოაქვს ქართული ენის სტიქიაში. შედარებისათვის საგულისხმოა შემდეგი ფაქტი: ფრანგული კლასიციზმის გავლენით ალექსანდრე ჭავჭავაძე თავის ლექსში იყენებს ქართული პოეტური ენისათვის უცხო ერთეულს – „კასტილ“ (ბერძნული „კასტილიის“ – ნყარო), მაგრამ არ მოაქცევს მას ძლიერ პოზიციაში: „მასვი კასტილმა ჯამით“ („ბაიათ“); მისთვის მთავარი ამ სიტყვის სემანტიკაა და არა ფონოლოგიური მხარე.

საინტერესოა, რომ არა იმდენად რალაც დროის შემდეგ, რამდენადაც „არტისტული ყვავილების“ შექმნის პარალელურად, გალაკტიონის ლექსში თავს იჩენს ფრანგული ენისა და ვერლენის „მუსიკის“ თანაარსებობა კიდევ სხვა უცხო ენის ფონიკასთან. „საახალწლო ეფემერა“-ში კუბური სიგარეტის ესპანური სახელწოდება Flor extra fina ალუზიური გადაძახილია 1919 წლის კრებულის რითმებთან, ყვავილების ესთეტიკასთან, დენდიზმისა და ბოჰემის მოტივებთან და, ამავე დროს, მკვეთრი თანხმონებითა და პათეტიკური რიტმით პოეტურ

ქსოვილში სრულიად ახალი ტიპის, ანუ არაფრანგული ფონიკის გამოყენების გამოვლინებაა.

გალაკტიონის მიერ მრავალენოვნების მძაფრი შეგრძნება და მის ლექსში ინდოევროპული ენების სხვადასხვა ასპექტების გადმოტანა სიტყვათა შეკავშირების წესშიც იგრძნობა. ცნობილია, რომ ინდოევროპული ენებისაგან განსხვავებით, ქართული „მასდარიანი კონსტრუქცია მძიმეა და სტილისტურად მოუქნელი“, „რთულ წინადადებაში მიმღეობით დაკავშირება ქართულს ეუცხოება“ (ჩიქობავა 1950: 076), ხოლო ანმყო დროის მიმღეობა ქართულში სუსტადაა განვითარებული. ამ გარემოებათა მიუხედავად, გალაკტიონი ფართოდ იყენებს მიმღეობიან კონსტრუქციებს (მათ შორის – ანმყო დროის) და ამითაც უახლოვდება ევროპულ პოეზიას, ხოლო მოუქნელობისა და სიმძიმის დასაძლევად ნეოლოგიზმებისა და არქაიზმების ფორმებს მიმართავს და მათ აქტუალიზებას ძლიერ პოზიციებში განთავსებით ახდენს: „შემდეგ უდაბნოს ყვავილთა მზოგარ / თვალით მძებნელი და მარებელი“ („ცხრაას თვრამეტი“), „მთების შელამებით მონაიავები“ („სალამო სოფლად“), „ქალნი მომიმოზენი“ („გოტიეს“), „ჩამავალ მზით ნაფერი“, „ბინა მინაგნები“ („ეს მშობლიური ქარია“), „გადასცქეროდა ბოროტებას განარინდები“ („სად იყო სმენა“) და სხვა. მიმღეობათა გამოყენების ხაზგასმას განაპირობებს აგრეთვე ისიც, რომ ისინი ზოგჯერ მთლიანად იკავებენ ტაქსს: „დაუნდობელი და მოშურნალი“ („ჩვენი ყურნალი“), „გაფითრებული ფერით მფერები“ („ცხრაას თვრამეტი“). მიმღეობიანი კონსტრუქციები იმ საშუალებათაგანია, რომლებითაც გალაკტიონის ლექსში ევროპული ლექსის ხმა და ფორმა შემოდის, რაც სამყაროს მშობლიური ენით ტრადიციული აღქმის გადალახვის ამოცანას ემსახურება. ამავე დროს, ყოველივე ამითაც ირღვევა მონოლოგური ტიპის ავტორის სახე და სრულიად ახალი ტიპის ლირიკული მე ყალიბდება, რომელიც თავის თავს კრებულის („არტისტული ყვავილები“) ეპიგრაფში გამოტანილი ეპიგრაფების წრეს მიაკუთვნებს. გალაკტიონი არა მხოლოდ ფართო ლიტერატურულ-კულტურული, არამედ აგრეთვე ენობრივი ინტერტექსტით ქმნის თავის ქართულ-დასავლურ დივანს.

დამონეგზანი:

ბარტი 1998: Barthes R. *The Pleasure of the Text*. N.Y.: Howard Hill and Wang, 1998.

ბახტინი 1975: Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики*. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975.

დოიაშვილი 1979: დოიაშვილი თ. „მეტყველი ბგერა პოეზიისა“. კრებ. ზეკარი. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1979.

დოიაშვილი 2013: დოიაშვილი თ. „არტიტული ყვავილების“ პროლოგი. წიგნში: *მოტირალ-მოცინარი*. თბილისი: გამომცემლობა „სიტყვა“, 2013.

ჩიქობავა 1950: ჩიქობავა ა. „შესავალი წერილი“. *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*, ტ. I. თბილისი: მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1950.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონის პოეტიკა*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1987.

პირველი ქართული რიტორნელი და მისი ადრესატი

გალაკტიონის შემოქმედების ოქროს ხანა 1927 წელს გამოცემული პირველი „რჩეულით“ დაგვირგვინდა. „ზარნიშიან ნიგნში“, როგორც მას ავტორი უწოდებდა, მკითხველისათვის უკვე ნაცნობ ტექსტებთან ერთად ორ ასეულამდე ახალი ლექსიც გამოქვეყნდა.

ის ტექსტები, რომლებიც „რჩეულში“ პირველად დაიბეჭდა, ყურადღებას იქცევს როგორც ახლებური, განსხვავებული შინაარსით, ისე უჩვეულო, ქართული პოეზიისათვის ნაკლებად დამახასიათებელი, ზოგჯერ უცნობი ფორმებითაც კი.

„ლექსთა კრებული მომძიმო ტანის“ (ვასილ ბარნოვი) მაშინვე მოექცა ლიტერატურის კრიტიკოსთა და მკითხველის ყურადღების ცენტრში: გალაკტიონს ქართული ლირიკის მშვენება და სიამაყე უწოდეს, დაიწყეს საუბარი მის ღვთიურ ნიჭზე, კლასიკოსების – რუსთაველის, გურამიშვილის, ილიას, აკაკის – გვერდით მოიხსენიეს, როგორც ამ უკვდავ პოეტთა თანავარსკვლავედის სრულყოფილებიანი წევრი.

„ასეთი ლექსის მრავალფეროვნება, ლექსების სილამაზე, ქართული ენის სინარნარე და სიკეკლუცე არავის უნახავს“; „შენმა პოეზიამ დაჩრდილა ძველი და ახალი ლირიკოსები. სადღაა ბესიკი ან ალექსანდრე? სადღაა ილია ან აკაკი? ანდა ახლები?“ – ეს ფრაგმენტებია იმ გამოსმაურებებიდან, რომლებიც „ზარნიშიანი ნიგნის“ პუბლიკაციას მოჰყვა.

დღეს, თითქმის ასწლოვანი დისტანციიდან, შეიძლება ითქვას, რომ 1927 წლის „რჩეულმა“ შეაჯამა და სრულყოფილად წარმოაჩინა ის თემატური თუ პოეტიკურ-ვერსიფიკაციული ნოვაციები, რომლებიც გალაკტიონმა მოიტანა და დაამკვიდრა 1910-1920-იანი წლების ქართულ ლირიკაში.

სწორედ 1927 წლის ნიგნში პირველად გამოქვეყნებულ ერთ, მკითხველისათვის ნაკლებადცნობილ ლექსს ეძღვნება ჩემი წერილი.

* * *

გალაკტიონის სამსტროფიანი ლექსი „შენ გვიანდები“, რომელიც დაგვიანებული სატროფოსადმი (თუ მეგობრისადმი) მიმართვას წარმოადგენს, ქართული პოეზიისათვის უჩვეულო ფორმითაა დანერგილი:

შენ გვიანდები.

სხვა ხომალდები მოადგა ნაპირს, დაუშვა აფრა
და ჩაჰყურებენ მძინარე ნაპირს კრეისერების მძიმე
ლანდები,

ნითლად ნანთები

ზღვა იზმორება, ქაფის გორები არ ძრავს ფრეგატებს
და სიშორეში ჰაეროვნად ლილიანდები,

ოქრო ნანთები

დასძრა შუქურამ და აელვარდა შენს ირგვლივ ქაფზე
ათასი ალი, ათასი ლალი და უმძიმესი ბრილიანტები.

სამსტრიქონიან სტროფიკას გალაკტიონი ჯერ კიდევ 1910-იანი წლების დასაწყისიდან მიმართავდა (გავიხსენოთ „***არ მშორდება სევდა მწარე“; „კენესა“), მაგრამ არათანაბარმარცვლიანი ტაქტებისგან შედგენილი ტერცეტები (პირველი-მესამე სტროფები: 5 15 20; მეორე სტროფი: 5 15 14), რომელთაც გართიმვის სპეციფიკური სისტემა აქვს (axa), პირველად ამ ლექსში გვხვდება.

„შენ გვიანდების“ განსხვავებული ფორმა შეუმჩნეველი არ დარჩენილა: გალაკტიონის პოეტური სტილის მკვლევარმა გიორგი მერკვილაძემ მიუთითა, რომ ნოვატორულია ამ ნაწარმოების სტრუქტურა, რითმა და რიტმი, მელოდია:

„ეს არის დაშორიშორებულ თუ შინაგანად შეფარულ რითმათა სრულიად ახლებური ნყობა. გარეგნულად იგი თითქოს არ ექვემდებარება გარკვეულ რიტმულ სისტემას მისი ტრადიციული გაგებით და დისჰარმონიულიც კი არის გარკვეული მონაცვლეობითი საზომის დარღვევის გამო. მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითია. ფაქტიურად, „შენ გვიანდები“ ემორჩილება საოცარ შინაგან კანონზომიერულ დინამიკას და

ჰემნის სრულიად ახალ, ჭეშმარიტად ნოვატორულ პოეტურ ნყობას, შინაგან რიტმსაც და ძლიერ რითმულ მელოდიასაც...“ (ჟურნ. „მნათობი“, 1974, №4, გვ. 139).

გ. მერკვილაძის ნაშრომში ამ „ჭეშმარიტად ნოვატორული პოეტური ნყობის“ რაობა გარკვეული არ არის. მეტიც: მიუხედავად ამგვარი მკვეთრად განსხვავებული ფორმისა, „შენ გვიანდები“ ლექსმცოდნეთა და გალაკტიონოლოგთა ყურადღების მიღმა დარჩა.

* * *

გალაკტიონ ტაბიძის ახალ აკადემიურ გამოცემაზე მუშაობისას, როდესაც ამ ლექსის ხელნაწერ და ნაბეჭდ ნყაროებს ვაკვირდებოდი, აღმოჩნდა, რომ პოეტს ავტოგრაფში ტექსტის სათაური რამდენჯერმე შეუცვლია და საბოლოო სახელწოდებად დაუტოვებია „**რიტორნელი**“, რომელიც თავდაპირველად ქვესათაურად ჰქონია ჩაფიქრებული.

რიტორნელი შუა საუკუნეების იტალიურ და ფრანგულ პოეზიაში გავრცელებული მყარი სალექსო ფორმაა. მისი თითოეული სტროფი სამი სტრიქონისაგან შედგება: პირველი ტაეპი შედარებით მოკლეა, ზოგჯერ მხოლოდ ერთსიტყვიანიც კი; რიტორნელს ახასიათებს სპეციფიკური გართმვისის სისტემა (axa, bxb, cxc).

გალაკტიონმა, როგორც ჩანს, ავტოგრაფისეული სათაურით ტექსტის ფორმას გაუსვა ხაზი. მართლაც, „შენ გვიანდები“ ზუსტად შეესაბამება რიტორნელის კლასიკურ განმარტებას, შეინიშნება მხოლოდ მცირე განსხვავება: გალაკტიონის ლექსს მთლიანად ერთი რითმა გასდევს (axa, axa, axa).

რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, რიტორნელის სალექსო ფორმით დაწერილი ტექსტი ქართულ პოეზიაში გალაკტიონამდე დადასტურებული არ ყოფილა, ამდენად, „შენ გვიანდები“ რიტორნელის პირველი ნიმუშია ქართულ ნყობილსიტყვაობაში.* ეს ფაქტი განსაკუთრებით საყურადღებოა, რამდენადაც

* გალაკტიონის რიტორნელის შესახებ არაფერია ნათქვამი 2018 წელს გამოცემულ სოლიდურ ორტომეულში „ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში“, სადაც გალაკტიონის მყარ სალექსო ფორმებს სპეციალური ნაშრომი ეძღვნება.

აღნიშნული მყარი სალექსო ფორმა, საზოგადოდ, იშვიათობას წარმოადგენს. მაგალითად, რუსულ პოეზიაში, როგორც აღნიშნავენ, მხოლოდ ორიოდე რიტორნელი გვხვდება.

იმავე ავტოგრაფში, რომელმაც ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოების ვარიანტი შემოგვინახა, რამდენიმე სხვა ლექსის ხელნაწერიცაა წარმოდგენილი. აქ ვხვდებით ვილანელის, გაზელას, ტრიოლეტის და სხვა სალექსო ფორმების ნიმუშებს. გალაკტიონს ეს ნაწარმოებები დაუნომრავს. ნუმერაცია ცხადყოფს, რომ პოეტს ტექსტები ორიგინალურ ციკლად ჰქონდა გააზრებული, სადაც ლექსები გაერთიანებული იქნებოდა არა ტრადიციულ თემატურ რკალად, არამედ – ფორმის თვალსაზრისით: თითოეული ტექსტი ამ ჰიპოთეტური ციკლისა ქართული პოეზიისათვის უცნობი ან ნაკლებად დამახასიათებელი მყარი სალექსო ფორმითაა დაწერილი.

ამ ავტოგრაფზე საუბრისას ადრე, ერთ წერილში გამოვთქვი ვარაუდი, რომ აღნიშნული სალექსო ფორმების ცალკეულ ნიმუშებს გალაკტიონი უნდა გასცნობოდა გამორჩენილი პოეტიკისა და ლექსმცოდნის – ვალერი ბრიუსოვის 1918 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში „ცდები“.* აქვე გაირკვა ისიც, რომ „მშობლიური ეფემერას“ საწყისი ვარიანტი, – შალვა ამირეჯიბისადმი მიძღვნილი ფრაგმენტი, რომელიც ერთ-ერთია ამ ავტოგრაფში წარმოდგენილ დანომრილ ტექსტთაგან, – შთაგონებული ყოფილა ვ. ბრიუსოვის კონკრეტული ნაწარმოებით – „დაისის სიაღე“ („Закатная алость“).

ამ ფაქტმა დაბადა აზრი, რომ გალაკტიონის რიტორნელის – „შენ გვიანდების“ პირველწყაროც ბრიუსოვის დასახელებულ წიგნში მოგვეძებნა. მართლაც, „ცდების“ კიდევ ერთხელ დაკვირვებულმა გადათვალთვალებამ ცხადყო, რომ „შენ გვიანდები“ შექმნილია რუსი ავტორის რიტორნელის ფორმით დაწერილი ლექსის – „სამი სიმბოლოს“ („Три символа“) მიხედვით:

* იხ. ნ. სიხარულიძე. „მშობლიური ეფემერა“ – ელეგია დაკარგულ თავისუფლებაზე“, წიგნში: „გალაკტიონის მერიდიანი“, თბილისი, 2020.

Серо

Море в тумане, и реет в нем рея ли, крест ли;
Лодка уходит, которой я ждал с такой верой!

Прежде

К счастью так думал уплыть я. Но подняли якорь
Раньше, меня покидая... Нет места надежде!

Кровью

Хлынет закат, глянет солнце, как алое сердце:
Жить мне в пустыне отныне – умершей любовью!

(ნაცრისფერია

ზღვა ნისლში და ირხევა მასში რაღაც, ჯვარია ვითომ?
მიდის ის ნავი, რომელსაც მე ასეთი **რწმენით** ველოდი!

წინათ

ასე ვფიქრობდი გამეცურა ბედნიერებისაკენ, მაგრამ
ამოსწიეს ღუზა
უფრო ადრე, მე მიმატოვეს... **იმედისთვის** ადგილი
ალარ დამრჩა.

სისხლად

ამოხეთქავს დაისი. გამოიხედავს მზე, როგორც
ალისფერი გული:
ამიერიდან უდაბნოში უნდა ვიცხოვრო – მკვდარი
სიყვარულით).

ბრიუსოვის ლექსი, რომელიც სამი საღვთისმეტყველო სათნოების სიმბოლიკას ემყარება, ზღვის პირას მყოფი ლირიკული გმირის მონოლოგს წარმოადგენს. ყველასგან მიტოვებული პერსონაჟი რწმენის, იმედისა და სიყვარულის კვდომის ტრაგიკულ ამბავს გვამცნობს და პეიზაჟსაც განწყობის შესაბამისს ხატავს: ზღვა ნაცრისფერია და ნისლში დანთქმული, დაისი სისხლად ამოხეთქავს, მზე კი ალისფერ გულს ედარება.

პირველწყაროსაგან განსხვავებით, გალაკტიონის ლექსში ლირიკული გმირის მონოლოგს კონკრეტული ადრესატი ჰყავს. ტექსტის დასაწყისშივე ხაზგასმული დაპირისპირება: „**მენ**“

– „სხვა ხომალდები“ გვაფიქრებინებს, რომ პოეტი დაგვიანებული ხომალდს მიმართავს, რომ გემის ბუნდოვანი კონტურები იტაცებს პერსონაჟის მზერას, როცა ამბობს: „სიშორეში ჰაეროვნად ლილიანდები“, ფინალურ სტროფში კი ჩამავალი მზისგან აელვარებულ ზღვაში „ლალეებითა“ და „ბრილიანტებით“ გარშემორტყმული, იდუმალი ფრეგატის შთამბეჭდავ სურათს წარმოგვიდგენს.

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონმა ბრიუსოვის ლექსში ასახული სიტუაცია მკვეთრად შეცვალა: ნავის წასვლით გამოწვეული გულისტკივილი („მიდის ის ნავი... ამოსწიეს ღუზა“) გემის დაგვიანების მოტივით ჩაანაცვლა, რუსი პოეტის ტექსტისათვის დამახასიათებელი ტრაგიკული განწყობილება კი – იმედინი მოლოდინით. შესაბამისად, აქ პეიზაჟიც სხვაგვარად იხატება, თითქოს საზეიმო ელფერიც კი აქვს ძვირფასი ქვების ბრწყინვალეობასთან შედარებულ მოელვარე ზღვის სურათს.

დაგვიანებული გემის მოტივი, რაც გალაკტიონის ლექსს პირველწყაროსაგან მკვეთრად განასხვავებს, შესაძლებელია, დაკავშირებული იყოს მხატვრულ ლიტერატურაში გავრცელებულ ლეგენდასთან გემი-მოჩვენების შესახებ. თქმულება აფრიან ხომალდ-მოჩვენებაზე, რომელიც ნაპირს ვერ უახლოვდებოდა და სამუდამოდ ზღვაში უნდა ეცურა, სიმბოლისტურ პოეზიაში, ძირითადად, ვაგნერის ოპერიდან – „მფრინავი ჰოლანდიელიდან“ – დამკვიდრდა. გამორიცხული არ არის, ჩვენთვის საინტერესო ლექსი სწორედ ვაგნერის ოპერას ეხმიანებოდეს, მით უფრო, რომ გალაკტიონის 1910-20-იანი წლების არაერთ ნაწარმოებშია („გემი „დალანდი“, „სად ოდესმე მეოცნებე აფრებით“, „ლურჯი ხომალდი“ და სხვ.) შენიშნული „მფრინავი ჰოლანდიელის“ ცალკეული მოტივების ანარეკლი.

თუმცა „შენ გვიანდების“ ხელნაწერზე შემდგომი დაკვირვება მეტყველებს, რომ პოეტის კონკრეტული ჩანაფიქრი სხვაგვარი უნდა ყოფილიყო.

მივუბრუნდეთ ავტოგრაფს.

* * *

როგორც აღვნიშნე, ხელნაწერში ლექსის სათაური გალაკტიონმა რამდენჯერმე შეცვალა. ტექსტის თავდაპირველი სახელწოდება იყო „შორი ხომალდი“, ქვესათაური კი – „რიტორნელი“. შემდეგ, ლექსის სწორებისას, ჩნდება ახალი სათაური – „ვერიკო ანჯაფარიძეს“. ეს სათაურიც გადახაზულია. ავტოგრაფში ტექსტის საბოლოო სახელწოდებად დატოვებულია სალექსო ფორმის აღმნიშვნელი „რიტორნელი“.

ლექსის ჩანაფიქრის და სათქმელის გასაგებად ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სათაური – „ვერიკო ანჯაფარიძეს“, რომელიც ნაწარმოების ადრესატზე მიგვიითითებს და, ამასთანავე, შესაძლოა, ლექსის შექმნის თავდაპირველ იმპულსზეც გვანვდიდეს ინფორმაციას.

თუ ტექსტს ადრესატის ვინაობის გათვალისწინებით ნავიკითხავთ, ბუნებრივია, გაჩნდება კითხვა: რატომ მიუძღვნა მსგავსი შინაარსის ლექსი პოეტმა ვერიკო ანჯაფარიძეს? გალაკტიონის ბიოგრაფიის ჩვენთვის ცნობილი ფაქტები და პოეტის ჩანაწერები მსახიობთან მხოლოდ და მხოლოდ ჩვეულებრივ ნაცნობობას ადასტურებს და ამგვარი შინაარსის ნაწარმოების დასაწერად არანაირ საფუძველს არ ქმნის. ამის გამო ავტოგრაფისეული მიძღვნილი სათაურის ასახსნელად ერთადერთი გზა რჩება – მსახიობი ქალის ბიოგრაფიის იმ დროითი მონაკვეთის გაცნობა-გათვალისწინება, როდესაც გალაკტიონის ლექსი იწერებოდა.

1910-1920-იანი წლების მიჯნაზე ვერიკო ანჯაფარიძის ცხოვრება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ცნობილ პოეტთან და ეროვნულ მოღვაწესთან – შალვა ამირეჯიბთან. შალვა უნუგემოდ, ცალმხრივად იყო შეყვარებული თითქმის 11 წლით უმცროს ქალიშვილზე. როგორც იხსენებენ, ვერიკო აღტაცებული ყოფილა ამირეჯიბის პიროვნებით, პატივს სცემდა ვაჟის გრძნობებს, თუმცა თვითონ საპასუხო გრძნობა არ გასჩენია. მათი ქორწინება მაინც შედგა. 1924 წლის აჯანყების შემდეგ შალვა ამირეჯიბი იძულებული გახდა სამშობლოდან გადახვეწილიყო. ვერიკო მას თან არ გაჰყოლია. გადმოცემის თანახმად, ეს არავის გაჰკვირვებია.

ემიგრაციაში წასვლამდეც და შემდეგაც ვერიკო ანჯაფარიძე შალვა ამირეჯიბის პოეტური შთაგონება, მისი მუზა იყო.

ამ ფაქტების გათვალისწინებით, ვფიქრობ, გალაკტიონის ლექსის ლირიკული პერსონაჟის პროტოტიპად შალვა ამირეჯიბი უნდა ვიგულისხმოთ – ის, ვინც ტექსტში ვერიკოს მიმართავს, მსახიობის პირველი მეუღლე და მასზე თავდავიწყებით შეყვარებული პოეტია. შესაძლებელია ითქვას, რომ „შენ გვიანდები“ შალვასა და ვერიკოს დრამატული ურთიერთობის ანარეკლია: გალაკტიონის ლექსში სამშობლოდან შორს მყოფი, სატრფოს მომლოდინე კაცის მონოლოგია გადმოცემული, ასახულია იმ ადამიანის განცდები, რომელსაც საყვარელ ქალთან შეხვედრის იმედი ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს – შორს, ჰორიზონტზე მის სილუეტსაც კი ხედავს.

შალვა ამირეჯიბის, როგორც ლირიკული პერსონაჟის, გამოჩენა 1920-იან წლებში დაწერილ ამ ლექსში მოულოდნელი არ უნდა იყოს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ გალაკტიონმა „მშობლიური ეფემერას“ თავდაპირველი ვარიანტი სწორედ მას მიუძღვნა და ეს ტექსტი, როგორც უკვე აღვნიშნე, იქვე, ჩვენთვის საინტერესო ხელნაწერის მეორე გვერდზეა წარმოდგენილი.

აღრესატზე მინიშნება არა მხოლოდ „შენ გვიანდების“ თავდაპირველ სათაურში, არამედ ნაწარმოების ტექსტშიც შეინიშნება. ვერიკოსადმი მიძღვნილი ამირეჯიბის ლექსები შესულია პოეტის 1920 წელს გამოცემულ წიგნში „მინანქრები“. საგულისხმოა, რომ „მინანქრები“ მხოლოდ კრებულის სათაურში არ ფიგურირებს, იგი მსახიობისადმი მიძღვნილ ყველაზე ცნობილ ლექსშიც იქცევის ყურადღებას და ქალ-ვაჟის ურთიერთობის ერთგვარ სიმბოლოდაც აღიქმება:

თქვენ სიყვარულზე მითხარით „არა“
და მომიხურეთ გულის კარები,
მაგრამ მე მაინც ტკბილ არმალანად
მოგართვით ლურჯი მინანქარები.

ამ ოთხსტროფიან ტექსტში – „ვ.(ერიკო) ა.(ნჯაფარიძეს)“ – მინანქრები კიდევ ორჯერ გვხვდება („მას ბევრი ჰქონდა ზურმუხტ-ლალეები, / მაგრამ მინანქრებს არ ადარებდა“; „ქარი არხვედა ალბად ქათიბსა / და ჟღარუნობდნენ მინანქარები!“).

ვფიქრობ, შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ გალაკტიონის ლექსში შორეული სატრფო სწორედ ძვირფასი ქვების – „ათასი ლალისა და უმძიმესი ბრილიანტების“ ელვარების ფონზე მოსჩანს. ამირეჯიბის „მინანქრებზე“ ალუზია კიდევ უფრო ზუსტი და აშკარაა გალაკტიონის ამავე პერიოდში დაწერილ ლექსში „ლილიან ფრთებით“, რომელიც სახეობრივი და შინაარსობრივი მსგავსების გამო სიყვარულის იმავე ისტორიით შთაგონებულად შეიძლება მივიჩნიოთ: „აჰა, შევენება... მოგცა ლურჯი ცა და მინანქარი“.

უნდა ითქვას, რომ შალვა ამირეჯიბის პოეტური კრებული „მინანქრები“ დღემდე ინახება გალაკტიონის პირად ბიბლიოთეკაში. წიგნის ამ ეგზემპლარის გადათვალიერება და მინანქრებზე დაკვირვება იმასაც ცხადყოფს, თუ როგორი ყურადღებით წაუკითხავს პოეტს ამირეჯიბის კრებული. შესაძლებელია, ამგვარი ინტერესი იმ ფაქტმაც გამოიწვიოს, „მინანქრები“, როგორც სათაურის, ისე პოეტური სტილის მხრივ გალაკტიონისთვის განსაკუთრებით ძვირფასი ავტორის – თეოფილ გოტიეს უმნიშვნელოვანესი კრებულით – „მინანქრებით და კამეებით“ რომ არის შთაგონებული.

საბოლოოდ, „შენ გვიანდების“ ტექსტის ისტორია შეიძლება ასე წარმოვიდგინოთ: გალაკტიონი გადაწყვეტს შექმნას ორიგინალური ლირიკული ციკლი, სადაც ლექსებს გააერთიანებს არა თემატური სიახლოვე, არამედ – ფორმისეული სიახლე. სწორედ ამ მიზნით ეცნობა იგი ვალერი ბრიუსოვის წიგნს „ცდები“, რომელშიც ათეულობით განსხვავებული სტრუქტურის ტექსტია შეტანილი. კითხვისას პოეტი ყურადღებას შეაჩერებს რამდენიმე ნაწარმოებზე, მათ შორის ლექსზე – „სამი სიმბოლო“. ვ. ბრიუსოვის რიტორნელის შინაარსი – რწმენის, იმედისა და სიყვარულის გაქრობა – მის თვალწინ განვითარებული, გახმაურებული სიყვარულის დრამატულ ამბავს გაახსენებს. ზოგადად, აშკარაა, რომ გალაკტიონი 1920-იან წლებში ბევრს ფიქრობს შალვა ამირეჯიბზე, მის

ლექსებსა და პიროვნულ ბედზე. ასე იწერება „შენ გვიანდების“ თავდაპირველი ვარიანტი ადრესატის მითითებით. ტექსტზე მუშაობისას გალაკტიონი ინარჩუნებს ქართული პოეზიისათვის მანამდე უცხო სალექსო ფორმას. ამასთანავე, შინაარსობრივად „შენ გვიანდები“ ერთგვარი პასუხია ლექსზე „სამი სიმბოლო“: გალაკტიონის მიხედვით, უკიდურესი სასონარკვეთის დრო ჯერ არ დამდგარა, რადგან სატრფომ სამუდამოდ კი არ მიატოვა ვაჟი, მას მხოლოდ აგვიანდება. პერსონაჟის ლოდინი ამაო არ არის – სიშორეში მოჩანს კიდეც მშვენიერი ქალი, ლილისფერი, ჰაეროვანი ლანდის სახით. პირველწყაროს ამგვარი ინტერპრეტაცია გალაკტიონის მიერ, ერთი მხრივ, ლექსის პერსონაჟად მოაზრებული შალვა ამირეჯიბისადმი თანაგრძნობას გამოხატავს, ხოლო, მეორე მხრივ, შინაარსში ამ ცვლილებების შეტანის შედეგად „შენ გვიანდები“ გალაკტიონის სასიყვარულო ლირიკის განუყოფელი ნაწილი ხდება – აქ წარმოსახული სატრფოს სახე კიდეც ერთი ხატებაა მარადქალურის, არაქვეყნიური ლანდის, ზეციური, მიუწვდომელი არსებისა, რომელსაც მუდმივად ელოდება მისი ლირიკული გმირი.

ამ ლექსის დაწერიდან დაახლოებით ორი ათეული წლის შემდეგ შალვა ამირეჯიბი ემიგრაციაში აღესრულა – სიცოცხლის ბოლომდე ერთადერთ ქალზე შეყვარებული სრულ მართობაში გარდაიცვალა. ვერიკო არაერთი ცნობილი პოეტის შთაგონების წყარო გახდა – უკვე საქვეყნოდ აღიარებულ მსახიობს ლექსებს უძღვნიდნენ იოსებ გრიშაშვილი, ლადო ასათიანი, იოსებ ნონეშვილი...

ამ მიძღვნით, პანეგირიკული ხასიათის ტექსტების ფონზე გალაკტიონის ლექსი რჩება, როგორც ახალგაზრდა მსახიობისა და უმნიკვლო პატრიოტის დრამატული სიყვარულის ანარეკლი, რომელშიც გადარჩენილია სატრფოს მომლოდინე შალვა ამირეჯიბის განცდები და იმედები.

* * *

1927 წლის „რჩეულმა“, როგორც სტატიის დასაწყისში ითქვა, სალიტერატურო კრიტიკისა და მკითხველის საყოველ-

თაო აღფრთოვანება გამოიწვია. მრავალრიცხოვან გამოხმაურებათაგან გალაკტიონისთვის, ვფიქრობ, გამორჩეულად ძვირფასი და მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო მისი უახლოესი მეგობრის – მხატვრისა და პოეტის – ირაკლი ტოფაძის პირადი წერილი, რომელშიც განსაკუთრებული ყურადღებაა გამახვილებული ლექსების ფორმისეულ სიახლეზე – „რჩეულის“ იმ ასპექტზე, მხედველობიდან რომ გამორჩა წიგნის შემფასებელთა უმრავლესობას:

„გალაკტიონ, რამდენიმეჯერ გადავიკითხე გულდასმით თქვენი ახალი წიგნი და ყოველთვის აღტაცებაში მოვედი... ეს წიგნი, უეჭველია, არის ქართული პოეზიის ძვირფასი საუნჯე უნაზესი ფერებით სავსე. ამ წიგნში ჩანს თქვენს გენიასთან თქვენი დიდი ლაბორატორიული მუშაობა. **დღემდის უმაგალითოა ქართულ ლიტერატურაში ლექსის ამდენი ფორმების მოძებნა და ვფიქრობ, აწიც ვერავინ მონახოს იგი“...**

საკუთარი და, საზოგადოდ, თანამედროვე პოეზიის ერთ-ერთ უმთავრეს მიღწევად გალაკტიონს სწორედ ლექსის ფორმის განახლება ესახებოდა. წერდა კიდეც ათნლეულების შემდეგ: „მეოცე საუკუნის ქართული პოეზია მოვიდა და დამკვიდრდა სრულიად ახალი რითმებითა და ასსონანსებით, ახალი ლექსთა წყობით, ახალი ხმოვანებით, შემოტანილი იქნა ახალი ფორმები – შემოვიდა ბალადა, გაზელა, სონეტი, ოკტავა, ტერცინები, ტრიოლეტები, სექსტინა, რონდო, კანცონები და სხვ.“

ვფიქრობ, ამიერიდან ამ ჩამონათვალს უნდა დაემატოს კიდევ ერთი იშვიათი ევროპული სალექსო ფორმა – რიტორნელი.

* * *

ისტორია ლექსისა „შენ გვიანდები“ ცხადყოფს, რომ გალაკტიონის პოეტიკური ნოვაციები სრულად არ არის შესწავლილი, დასადგენი თუ დასაზუსტებელია მის მიერ შემოტანილი და დამკვიდრებული მრავალფეროვანი ვერსიფიკაციული სიახლეები, თუნდაც მყარი სალექსო ფორმები. საფიქრებელია, რომ გალაკტიონის შემოქმედების ამ ასპექტით დაკვირვებული კვლევა კიდეც არაერთ საგულისხმო ფაქტს გამოავლენს.

ზაზა შათირიშვილი

ერთი ლექსის ინტერტექსტუალურ სიღრმეში: გალაკტიონის „გობელენი“

„გობელენი“ პირველად „არტისტულ ყვავილებში“ (1919 წ.) დაიბეჭდა, რის შემდეგაც ნაწარმოების ტექსტს სხვა რედაქციული ცვლილებები აღარ განუცდია. ჩვენც ის მოგვყავს სწორედ ამ გამოცემის მიხედვით:

გობელენი

იქაური ცა ფოთლით ქსოვილი,
ლაჟვარდ თვალთაგან გადასულ ნამით
მოველი ღამეს და შენ, სულამით!
ჩემს მკვლელ – მიუვალ ღამეს მოველი.

აღერსთა უხვი და უხმო ველი
დამფარავს ნისლთა წამოსასხამით
და დათრობაში ამ ღამის-ღამით,
უხილავ გზებით შთავა ყოველი.

ტბის პირად, როცა ხეების ხელებს
დაეკიდება მთვარე და ცვარი,
დამთვრალი ბალი გაშლის გობელენს...

შემოდგომის ცა – ასე დამწვარი,
უჩინარ ჭკნობის ალთა დარევით
ტბას დავეცემი უხმოდ, მკვდარივით!

დავინწყით იმით, რომ სახელი *სულამითი* ბიბლიური წარმოშობისაა – კერძოდ, ის გვხვდება ძველი აღთქმის ე.წ. „სოლომონისეული კორპუსის“ შემადგენლობაში შემავალ მცირე მოცულობის თხზულებაში, რომელიც ძველ ქართულად თარგმნილია, როგორც „ქება ქებათა“. სულამითი ამ სალექსო საზომით დანერგილი სამიჯნურო კრებულის პერსონაჟი ქალის სახელია. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს ბიბლიური წიგნი ღრმად პოეტური შინაარსისაა, რომელსაც როგორც ტრადიციული იუდაური, ისე – კლასიკური ქრისტიანული ექსეგეზა განიხილავს, როგორც ღმერთისა და ისრაელის (ღმერთისა და ეკლესიის) ურთიერთმიმართების ალეგორიულ ნარატივს, რომელიც სამიჯნურო სემიოტიკური კოდის მეშვეობით გადმოიცემა.

თუმცა, გალაკტიონთან სამიჯნურო კოლიზია („მოველი ღამეს და შენ, სულამით!“) გართულებულია სიკვდილისა და მკვლელობის მოტივით („ჩემს მკვლელ – მიუვალ ღამეს მოველი...“; „ტბას დავეცემი უხმოდ, მკვდარივით...“), რაც მოცემულ ბიბლიურ ტექსტში, საზოგადოდ, არ გვხვდება. ხომ არ უნდა ვივარაუდოთ, ბიბლიურის გარდა, კიდევ სხვა ინტერტექსტის არსებობა?

ასეთი ინტერტექსტი, მართლაც, არსებობს – ესაა ალექსანდრე კუპრინის მოთხრობა „სულამითი“ (1908 წ.),* რომელიც „არტისტული ყვავილების“ შექმნის პერიოდში საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. კუპრინის ამ ნაწარმოებში სულამითს სწორედ ღამით კლავენ, რაც სოლომონს თავისი ცნობილი ღამენტაცციების დანერისკენ უბიძგებს (ცხადია, მოცემული მოთხრობის თანახმად).

როგორც ვხედავთ, სწორედ აქედანაა გალაკტიონის ტექსტში მკვლელობის მოტივი („მკვლელი ღამე“ შეიძლება გავი-აზროთ, როგორც მეტონიმიური მეტაფორა), რომელიც პროცირებულია თავად ლირიკულ „მე“-ზე, რის გამოც ლირიკული

* მოცემული ტექსტი ბიბლიური ნარატივის რომანტიკულ-მოდერნისტულ პარაფრაზს წარმოადგენს, რაც სწორედ XIX საუკუნის ბოლოდან გახდა განსაკუთრებით პოპულარული – ოსკარ უაილდის ფრანგულ ენაზე დანერგილი პიესა „სალომე“ (1891 წ.) ამის ერთ-ერთი პირველი და ან უკვე კლასიკური ნიმუშია.

ნარატივი ოსტატურად გახლავთ გაბუნდოვანებული, რაც მოდერნისტული პოეზიის ერთ-ერთი მთავარი სტრატეგიაა.

მაგრამ გალაკტიონი სრულიადაც არ იფარგლება მხოლოდ ბიბლიური ნარატივისა და კუპრინისეული ინტერტექსტებით – ლექსის ბგერწერული ქსოვილი კიდევ ერთ ინტერტექსტს „მალავს“ სწორედ ფონეტიკურ სიბრტყეზე. კერძოდ გალაკტიონისეული ვირტუოზული ალიტერაციების მთელ სერიას, რომელსაც სრულიად თანმიმდევრული ალგორითმი აქვს – **„დამფარავს... და დათრობაში... დაეკიდება... დამთვრალი... დამწვარი... დარევით... ტბას დავეცემი უხმოდ, მკვდარივით...“** – საბოლოოდ, რუსთაველის ტექსტის ერთ ცნობილ პასაჟთან მივყავართ, რომელშიც, ასევე, სიკვდილისა და (თვით) მკვლევლობის მოტივებია აქტუალიზებული:

ზღვითვე გაარნეს სარკმელნი, მაშინვე გაუჩინარდა.

დავარ თქვა: „მქმნელი ამისი ვინ არ **დამქოლოს**, ვინ არ, **და!** ვირე მომკლვიდეს, მოვკვდები, სიცოცხლე გასაწყინარდა“.

დანა დაიცა, მო-ცა-კვდა, **დაეცა**, გასისხლმდინარდა.*

1919 და 27 წლის კრებულებში რუსთაველის ფიგურა და რუსთაველისეული ინტერტექსტები გალაკტიონის პოეტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წყარო და შემადგენელი ნაწილია, რის შესახებაც ჩვენ სხვა ადგილას საგანგებოდ მივუთითეთ.** აქ კიდევ ერთხელ უნდა შევნიშნოთ, რომ გალაკტიონის ინტერტექსტებს არა მხოლოდ სემანტიკურ-სახეობრი-

* აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ თავად რუსთაველისეული ტექსტიც სრულიად შეგნებულად თამაშობს ანაგრამებითა და სხვადასხვა ბგერწერული სინატიფებით, სადაც სახელი (დავარ) მთავარ როლს ასრულებს. შეიძლება ამ ფონოლოგიური თამაშის გაგრძელება ჩვენივე ჰერმენევტიკული დისკურსის მხრიდან და იმის დამატება, რომ **დაბარ (ბ და ვ ფონემები**, ამ შემთხვევაში, კომბინატორული ვარიანტებია) ძველ ებრაულად „სიტყვას“ აღნიშნავს.

** ზ. შათირიშვილი. გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა. თბილისი: „ლოგოს-პრესი“, გვ. 96-99 და 153-160. მაგალითისათვის მოვიყვანთ ერთ ბგერწერულ „გადაძახილს“ გალაკტიონისა რუსთაველთან: „ვიდაც სიკვდილის დამმართებელი, / დგას უცნაური და უსახელო“ („ყვავილებს თეთრებს“) – „უცნაურო და უთქმელო, უფალო უფლებათაო“ (რუსთაველი).

ვი, არამედ, ხშირ შემთხვევაში, წმინდად ბერნერულ-„ფუტურისტული“ ბუნება აქვთ, რაც არაიშვიათია სწორედ მოდერნიზმის ეპოქასა და ავანგარდისტულ პოეტიკაში.

მაგრამ მოდით, კიდევ ერთ კითხვასაც ვუპასუხოთ – რატომ გობელენი? ხომ არა აქვს ლექსს ვიზუალური ინტერტექსტიც, რაც იმას უნდა მიაწინებდეს, რომ გალაკტიონის ტექსტი, გარკვეული აზრით, ეკფრასისს* წარმოადგენს?

ეს შეიძლება ასეც იყო, მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ გალაკტიონის ლექსი – ესაა სონეტი, რაც არცთუ ხშირად გვხვდება მის შემოქმედებაში. განსხვავებით სხვა ქართველი სიმბოლისტებისაგან, გალაკტიონი იშვიათად მიმართავს ამ სალექსო ფორმას. აი, ამ მხრივ, კიდევ ერთი ინტერტექსტი შიშვლდება – ესაა რუსი სიმბოლისტის ელისის (ლ. ლ. კობილინსკი, 1879-1947 წწ.) ლირიკული ციკლი, რომელსაც „სონეტები-გობელენები“ ეწოდება.**

გალაკტიონი ელისის შემოქმედებას იცნობდა, უპირველეს ყოვლისა, ბოდლერის „ბოროტების ყვაფილების“ თარგმანის წყალობით (1908 წ.), მაგრამ რუსი სიმბოლისტის ორივე პოეტური კრებულის – „Stigmata“ (1911 წ.) და „არგო“ (1914 წ.) – ზედაპირულად გადახედვაც კი საკმარისია იმისათვის, რომ ელისის პოეზია გალაკტიონის 1919-1927 წლების შემოქმედების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ინტერტექსტად განვიხილოთ.*** თუმცა, ეს უკვე სცილდება მოცემული სტატიის ამოცანასა და მიზანს.

* ეკფრასისი – ესაა ხელოვნების რომელიმე კერძო ენის მეშვეობით ხელოვნების სხვა ენაზე შესრულებული ტექსტის გადმოცემა. მაგალითად, მუსორგსკის „საგამოფენო ნახატები“ თუ რაველის „ღამეული გასპარი“ – ესაა მუსიკალური ენის მეშვეობით, შესაბამისად, მხატვრული ტილოებისა და ალოიზიუს ბერტრანის ლექსების კრებულის გადმოცემა. ეკფრასისის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად ჰომეროსის „ილიადაში“ ჰეფესტოს ფარის აღწერა მიიჩნევა.

** Эллис. Стихотворения. Томск: «Водолей», 1996, გვ. 137-149.

*** სამაგალითოდ დავასახელებთ ელისის ლექსს სახელწოდებით „Rococo“, რომელმაც ბევრწილად განსაზღვრა გალაკტიონის „ჭიანურების“ ხატსახეობრივი ქარგა.

რა დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ ამ მცირე მოკვლევებიდან? მე მგონია, რომ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავეთანხმოთ XX საუკუნის ერთ-ერთ შესანიშნავ ლიტერატურათმცოდნესა და თანამედროვე ლირიკის თვალსაჩინო მკვლევარს ჰუგო ფრიდრიხს (1904-1978 წწ.), რომელიც აღნიშნავს, რომ მოდერნისტული პოეზიის მიზანი სულაც არ გახლავთ მკითხველის მიერ მის გაგებასა და, საზოგადოდ, ტექსტის სემანტიკურ-შინაარსობრივ მხარეზე ორიენტაცია, უფრო მეტიც – იმანენტური საზრისობრივი „სიბნელე“ – ესაა მოდერნისტული პოეზიის დისკურსის სრულიად გამიზნული სტრატეგია,* რომელიც სწორედ ბოდლერიდან იწყება და რომელიც, თავის მხრივ, გალაკტიონისათვის პარადიგმული ფიგურა გახლდათ.

დაბოლოს, ბიბლიური პერსონოლოგიისა და კუპრინის ნარატივის, ელისის მცირე ჟანრული ინოვაციისა და რუსთველისეული ბგერწერის უკან კიდევ ერთ რამ „იმალება“ – გალაკტიონის ტექსტი სიტყვიერი ქსოვილის მემწეობით სწორედ პოეტური დისკურსის რედუქციას – მის „ჩაქრობას“, „დადუმებას“ და, საბოლოოდ „ხმის დაკარგვას“ წარმოგვიდგენს ლირიკული „მე“-ს „უხმოდ დაცემის“ მეტაფორით, რაც სხვა არაფერია, თუ არა სიკვდილის ანალოგია – „ტბას დავეცემი უხმოდ, მკვდარივით!“**

* Hugo Friedrich. Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg, 1956. მოცემულ ტექსტს ჩვენ ვაციტირებთ მისი ესპანური თარგმანის მიხედვით: Structure de la poésie moderne, Le livre de poche (trad. Michel-François Demet), გვ. 84-86. ფრიდრიხი აქვე შენიშნავს, რომ მოდერნისტული ლირიკის შინაარსობრივ-სემანტიკურ „სიბნელეს“ ამავე ლირიკის ფორმობრივი მათემატიზაცია უპირისპირდება, რაც, ასევე, ბოდლერიდან იღებს სათავეს. ფორმისა და შინაარსის ამ დაპირისპირების გამოხატულება ოქსიმორონია (რიტორიკული ფიგურა, რომელიც მსაზღვრელისა და საზღვრულის პარადოქსულ ურთიერთმიმართებას აღნიშნავს; მაგალითად, „შავი თოვლი“), თავად სახელწოდება – „ბოროტების ყვავილები“ – ფრიდრიხის თანახმად, ოქსიმორონს წარმოადგენს.

** საბოლოოდ, ეს დაუინებელი „და...“ – ფონეტიკური დუპლექსი აშკარად „დაღმასვლასა“ და „დაცემას“ გამოხატავს („უხილავ გზებით შთავა ყოველი...“), ხოლო ატრიბუტები უ-ხვი და უ-ხმო აღიქმება, როგორც ნეგაციური ბგერწერის მემწეობით გამოთქმული „უარყოფა“.

„აჰყვე ოცნებით მარმარილოს თლილ საფეხურებს“

გალაკტიონ ტაბიძის იმ ლექსთა შორის, რომლებიც უშუალოდ პოეზიისა და ხელოვნების ესთეტიკის საკითხებს ეხება, ყურადღებას იმსახურებს ლექსი „მარმარილო“. მაღალი პოეზიის ეს ნიმუში მნიშვნელოვანია, ერთი მხრივ, როგორც პოეტის დაშიფრული განაცხადი საკუთარი ლიტერატურული მრწამსის შესახებ, მეორე მხრივ კი, როგორც გალაკტიონისთვის ჩვეული ფორმისა და შინაარსის ორიგინალური მონოლითი, რომლის მრავალფენოვანი მატერია პოეტური ხედვის ყველაზე ღრმა და ფაქიზ შრეებს აცოცხლებს.

ლექსის თავისებურებას წარმოადგენს მისი ცენტრალური სახეობრივი მოტივი – კიბის არქიტექტურული კონსტრუქტი, რომელსაც გალაკტიონი ლექსის ჩარჩოდ იყენებს, როგორც შინაარსობრივი, ასევე ფორმის თვალსაზრისით. რამდენჯერმე გამეორებული „აჰყვე კიბეებს“ პოეტის ზეცისკენ მარადიული სწრაფვის განსახიერებაა, რომელიც კიბის არქიტექტურული ფორმატის მეშვეობით ეტაპობრივი მოძრაობის ჩარჩოში ექცევა. იქმნება მოძრაობის გარკვეული საფეხურებრივი რიტმი, რაც აღმასვლასთან ერთად ჭვრეტისა და შემეცნების საშუალებასაც იძლევა. კიბის არსებობა ნაშენი სივრცის არსებობასაც შეიძლება გულისხმობდეს, თუმცა ტექსტი არ შეიცავს არავითარ მინიშნებას მოზღუდულ სივრცეზე. პირიქით, გარემო აბსტრაქტულია, კიბეები კი, სიურრეალისტური მოტივის მსგავსად, სივრცეშია გამოკიდული, რის გამოც ლექსი ერთდროულად ფილოსოფიურ და მისტიკურ განზომილებებში იკითხება:

აჰყვე კიბეებს – სადაც სფინქსი ქვევს ეფერება,
და შიშში გრძნობდე, რომ ახლოა ბედნიერება, –
ოჰ! რამდენია სიცოცხლეში ასეთი წამი!
სულში გენიით ატეხილი რეკავს ლერწამი,
და ვან-დეიკის ლანდებივით მწვანდება ღამე...
ოჰ! რამდენია, რამდენია ასეთი რამე!

აჰყვე ვარდისფერ საფეხურებს და აჰყვე ისე,
რომ შენს წინ სხივზე ლანდად იდგეს ყრმა დიონისე;
გრძნობდე, რომ ისევ უკვდავია თქვენი მსგავსება:
ერთნაირ სულში ერთნაირი მზის მოთავსება,
ერთგვარი სახე, ერთი ცეცხლი და სითამამე...
ოჰ! რამდენია, რამდენია ასეთი რამე!

აჰყვე ოცნებით მარმარილოს თლილ საფეხურებს,
სადაც ყოველმხრით პრაქსიტელის თვალი გიყურებს, –
ცა სიყვარულის და სიცოცხლის ძვირფასი თასი.
და ყოფნა ასე, მოლანდება ასიათასი,
რომ შენს გვირგვინზე ნაშლილია შავი ნაპრალი...
ოჰ! რამდენია, რამდენია ამგვარად მთვრალი!

რადგან ლექსის ფორმა მოძრაობის პრინციპით ვითარდება, იქმნება გარკვეული სიუჟეტური დინამიკა: კიბეზე პოეტთან ერთად მიმავალ მკითხველს გზად ხელოვნების სამყაროს სახეები ხვდება. ერთი შეხედვით, რჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორი რჩეულ შედეგრთა მისეულ ალუზიებს გვთავაზობს. თუმცა, სიმბოლისტური მსოფლალქმის კონტექსტში, ტექსტის ანალიზი, მისი ქსოვილის პოლისემანტიკური პლასტების გამორჩევა მნიშვნელობათა განსხვავებულ, უფრო ღრმა და კომპლექსურ სურათს აყალიბებს. თუ პოეტის მიერ შემოთავაზებულ საფეხურებრივ პრინციპს გავყვებით, შესაძლებლობა მოგვეცემა მოვიხელთოთ ამ მოგზაურობის ემოციურ-შეგრძნებითი ნიუანსები:

პირველსავე სტრიქონში ჩნდება ძლიერი სახეობრივი აკორდი ქვის სფინქსის სახით: კიბის დაკავშირება სფინქსთან პირდაპირ ასოციაციას იწვევს რეალურ ეგვიპტურ ქანდაკებასთან საფეხუროვანი ტანით. მისი გამოჩენა კიბის დასაწყისში შემთხვევითი არ არის: სფინქსი, როგორც სამყაროს საიდუმლოს უნივერსალური ნიშანი, ეგვიპტური ცივილიზაციის აღმოჩენის შემდეგ პოეზიისა და ფილოსოფიის რჩეული მოტივი ხდება. სფინქსი სიკვდილ-სიცოცხლის საზღვრის მცველია. მისი გადალახვა განდობილთა ხვედრია და, ოიდიპოსის მითის

თანახმად, მხოლოდ მას ხელენიფება, ვინც გამოცანას ამოხსნის. პოეტი, ისევე როგორც სფინქსი, ზღვრული სივრცის – მიწიერისა და ზეციურის მიჯნაზე მოიაზრება. იგი სიტყვის საიდუმლოს პატრონია და სამყაროს ტრანსცენდენტურობის სადარაჯოზე დგას („ნუ მოაცლი ციურ რიდეს,/ რომ ბურუსში ჩნდებოდეს“ – „სანამ წვიმა გადივლიდეს“). „მარმარილოში“ პოეტის მიახლება სამყაროს საიდუმლოსთან გალაკტიონისათვის ჩვეული, ერთდროულად სემანტიკური დატვირთულობითა და ლაკონიურობითაა განხორციელებული, სადაც განმსაზღვრელ როლს სიტყვათშეთანხმება „ქვებს ეფერება“ თამაშობს. ზმნის პირდაპირი მნიშვნელობა მოფერებას გულისხმობს. გაშეშებული და შემზარავი ქვის მონუმენტის ამგვარად წარმოსახვა უკვე ბადებს ირეალურობისა და მოულოდნელობის გრძნობას. აღსანიშნავია, რომ სფინქსის ალერსის მოტივი ინტერესის საგანია სიმბოლისტურ მხატვრობაშიც, მაგალითად, გუსტავ მოროს „ოიდიპოსი და სფინქსი“ (1856), ან ფერნანდ კნოპფის „სფინქსის ამბორი“ (1896).

სიტყვა „ეფერებას“ მეორე მნიშვნელობა უშუალოდ ფერს უკავშირდება და ქვასთან მიმართებაში კონკრეტულ გამას მოსაზღვრავს. ფერადოვან შეგრძნებათა დინამიკა უდაბნოს ფერებით იწყება. უსიცოცხლობის, უფრო სწორად, არაორგანული ბუნების სიცოცხლის წინარე გაქვავებული („ქვებს ეფერება“), გახუნებული ხატი სამყაროს დასაბამის აღქმას აჩენს. რაც შეხება ფონეტიკურ შემადგენელს, „ქვებს ეფერება“ ასოციაციური კავშირის წყალობით „ქვებს ეფარება“-დ გარდაისახება და ჩენისა და ქრობის მოუხელთებელი საიდუმლოს თანაზიარად გვაქცევს. სფინქსის გამოჩენა რომ ფანტომი და მყისიერი გაელვებაა, სტროფის ბოლოს სიტყვა „წამი“-თაც დასტურდება: „ოჰ, რამდენია სიცოცხლეში ასეთი წამი!“

მისტიკურობის შეგრძნება კიდევ უფრო ძლიერდება მომდევნო სტრიქონში – „შიშში გრძნობდე, რომ ახლოა ბედნიერება“ – რაც, ერთი მხრივ, ისევ სფინქსის შემზარაობის ლოგიკური გაგრძელებაა, მეორე მხრივ კი იგი საიდუმლოს გახსნის სიხარულის წინასწარ განცდას უკავშირდება. აქვე უნდა აღინიშნოს მეორე პირის ზმნათა კავშირებითი ფორმების

(„აჰყვე“, „გრძნობდე“) როლი, რომელიც ლექსის ემოციური სტრუქტურის მნიშვნელოვან ნაწილს ქმნის – მისი მეშვეობით სუბიექტი ბოლომდე იდენტიფიცირებული არ არის, რის გამოც ტექსტში ჩნდება შეგრძნება, რომ მკითხველი და პოეტი ერთნაირად არიან ჩართულნი ხილვებსა და ემოციებში. იქმნება ერთობლივი მოძრაობისა და თანაგანცდის ეფექტი. ამასთან, ამ გრამატიკულ კონსტრუქციათა გამოყენება პოეტურ სივრცეს აბსტრაქტულ განზომილებას სძენს, სადაც ლირიკული „მე“ ბუნდოვანია, მოქმედება კი – ჰიპოთეტური.

მეორე სტროფის დასაწყისში ახალი სურათი ჩნდება:

სულში გენიით ატეხილი რეკავს ლერწამი,
და ვან-დეიკის ლანდებივით მწვანდება ღამე...
ოჰ! რამდენია, რამდენია ასეთი რამე!

მჟღერი ლერწმის სახე უჩვეულო სემანტიკას ავლენს. ტრადიციულად, ეს მცენარე სიფაქიზესა და მოქნილობასთანაა დაკავშირებული. გალაკტიონის პოეზიაში იგი „ლერწამ ქალწულებად“ გარდაიქმნება, „აბო თბილელის ცხოვრებაში“ კი სისუსტის უარყოფით კონოტაციას ატარებს (...„განილევინ და ირყევიან, ვითარცა ლერწამნი ქართაგან ძლიერთა“). საანალიზო ფრაგმენტში ლერწმის ხმა ძლიერია და მჟღერი. ეპითეტი „ატეხილი“ ერთდროულად შემართებას, აღმართულობასაც მიანიშნებს და მის ფუძეში „ტეხვა“-ც მოიაზრება, რაც მყარი სხეულების სემანტიკასთან წყვილდება და ნაკლებად ესადაგება ლერწმის ზემოაღნიშნულ მნიშვნელობებს. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ლერწამი გასულია ჩვეული სემანტიკური თაიგულიდან. თუმცა, თუკი გავიხსენებთ, რომ ეს მცენარე ბერძნულ-რომაულ კულტურაში პირველად გამოიყენეს საწერად (ბერძნულ ენაზე სიტყვა კალამოსი ლერწამს ნიშნავს), სახე ლოგიკურ ადგილს იძენს: ლერწამი კალმის/ქნარის – პოეზიის/მუსიკის ინსტრუმენტის მნიშვნელობითაა გამოყენებული. ქნარის მოტივი გალაკტიონის არაერთ ლექსში ჩნდება. ანალოგიურ სიტყვათშეთანხმებას და მსგავს სემანტიკას ვხვდებით თეოფილ გოტიეს „მინანქრებისა და კამეების“ შე-

სავალზე გალაკტიონის მსჯელობისას, რომ „ამ წიგნს თეოფილ გოტიე უწოდებს „ოაზისს, სადაც რეკავდა ქნარი“ (ტაბიძე 1922: 18). საუბარია გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანზე“. ეს პარალელი საგულისხმოა იმითაც, რომ „მარმარილოში“ ქნარის (კალმის) სახესთან ერთად ოაზისის ფარული სემანტიკაც გვხვდება, რაც კვლავ „ლერნმის“ სახეშია განხორციელებული და რის შესახებაც ქვემოთ დანვრილებით გვექნება საუბარი. ასე რომ, პოეტის ქნარი, მთანმინდის იდუმალი მთვარისა და წარსულის „ცისფერ ლანდებს“ შორის მდუმარებას რომ მოუცავს („მდუმარებით შემოსილი შელამების ქნარი“ – „მთანმინდის მთვარე“), „ნიკორწმინდას“ პოეზიის ტაძარში კი უკვე გზაგამოვლილ მგოსანს თავისუფლად მიუდია მკერდზე („მაქვს მკერდს მიდებულის/ ქნარი, როგორც მინდა“ – „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“) – აქ, ამ ლექსში, მარმარილოს კიბეებზე ზარივით რეკავს ახალგაზრდული ვნების ჟინით.

ლერნმის სახის გახსნა ადასტურებს მოსაზრებას, რომ „მარმარილოს“ სივრცე პოეზიის კუთვნილებაა, ხოლო ხელოვნების სახეები შერჩეულია არა მათი საკუთრივი სახელოვნებო ღირებულებით, არამედ პოეზიასთან მათი კავშირის – ut pictura poesis პრინციპით (კენჭოშვილი 1999: 76). რაც შეეხება ვან დეიკის მხატვრობას, მწვანე ფერის ლანდები მის შემოქმედებას არ ახასიათებს. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ გალაკტიონისთვის დიდგვაროვანთა პორტრეტების ავტორი ფლანდრიელი მხატვარი ლანდების, ანუ გარდასული დიდების მხატვარია:

მეფეთა წყება გაჰქრა, ვით ლანდი,
მოშორდნენ ტახტებს: ვილჰელმი, კარლოს,
ნიკოლოოზი და ფერდინანდი.
(„პროლოგი ასი ლექსის“)

რა თქმა უნდა, რეალური სტიმულის არსებობა გამორიცხვული არ არის, თუმცა უფრო მეტად გასაზიარებელია ი. კენჭოშვილის მოსაზრება, რომ „ვან დეიკი ამ შემთხვევაში სინონიმია დიდი ფერწერისა“ (კენჭოშვილი 1999: 81). ამის დასტურად გავიხსენოთ გალაკტიონის ლექსი „ვარდები“, სადაც ვან დე-

იკის სახელი რენესანსის უდიდეს ფერმწერთა გვერდითაა მოხსენიებული:

ბოტიჩელს ვარდთა სწვავდა დღე იგი,
რაფაელს იგი ფარავდა ლხინში,
სადაც ჯიოტო და ვან-დეიკი
და ლეონარდო იყო და-ვინჩი.

ფერწერა ისევე, როგორც პოეზია, ლანდების ქმნის ხელოვნებაა. ლანდი სიმბოლისტური ესთეტიკის განუყოფელი ქსოვილი და გალაკტიონის მხატვრული სივრცის ერთ-ერთი მთავარი ატრიბუტია, ამიტომ იგი „მარმარილოშიც“ ყველა ეტაპზე ჩნდება: პირველ სტროფში ვან დეიკის ლანდებს ვხვდებით, შემდეგ დიონისე დგას ლანდად, ხოლო უკანასკნელ სტროფში პოეტი საკუთარ თავს ასიათას მოლანდებას შორის შეიგრძნობს.

ეთერული სხეულის ქრობა, მიღევა ლექსში ძლიერი ვიტალური დინებებითაა განონასწორებული. სფინქსის „ამოძრავება“ („ქვებს ეფერება“) გაქვავებული სამყაროს გაცოცხლების გარდამტეხი ეტაპია. თუკი, ერთი მხრივ, „მწვანდება ღამე“ ლანდებს უკავშირდება, მეორე მხრივ, ამწვანებული ღამის მეტაფორა უდაბნოში სიცოცხლის ჩასახვისა და აღორძინების დინამიკური ხატია (განსხვავებით „მთაწმინდის მთვარის“ „ცისფერი ლანდებისგან“, რომელიც მოკლებულია მატერი-ალურ ენერგეტიკას და მთლიანად მეტაფიზიკური ხილვის სახეს ატარებს). ფერში მოქცეული ეს ძლიერი ვიტალური დინამიკა სარკისებურად ირეკლება ზმნა „მწვანდება“-ს გრამატიკულ ფორმაში: იგი გამოეყოფა ლექსის საერთო კავშირებით კონსტრუქციას და მოქმედების ანმყო დროის აქცენტირებას ახდენს.

სახეთა პოლისემანტურობა, რომლის შესახებაც სფინქსის სახესთან დაკავშირებით გვექონდა საუბარი, ლექსის სხვა ხატებშიც იჩენს თავს. ფორმის ლაკონიურობის მიუხედავად, მნიშვნელობები მრავლდება და ასოციაციურ შლეიფს ქმნის, თუმცა მკითხველი მხოლოდ მათ გაელვებებს თუ შეიგრძნობს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა თვალი გავადევნოთ ერთ

ასოციაციურ ჯაჭვს, რომელიც მნიშვნელობის ერთგვარ ფანტომს წარმოქმნის ტექსტში და დამატებით შრეს, თავისებურ სიღრმეს უქმნის სურათს. საკვანძო სიტყვად აქ „ლერნამი“ გვევლინება. ლერნმის გამოჩენა სფინქსის კვალდაკვალ ეგვიპტის გეოგრაფიას მოხაზავს, რომლის ფარგლებშიც ნილოსიც მოიაზრება. ამგვარად ყალიბდება ასოციაციური ჯაჭვი: სფინქსი (ეგვიპტე) – ლერნამი (ნილოსი – წყალი). ფრჩხილებით გამოყოფილია სიტყვები, რომლებიც ასოციაციურად უკავშირდება მოყვანილ ლექსიკურ ერთეულებს, მაგრამ ტექსტში ღიად არ არის ნახსენები. ნილოსი ეგვიპტურ გეოგრაფიაში ოაზისია, სიცოცხლის, ნაყოფიერების წყაროა. ნილოსის ფერი ევროპულ კულტურაში მარკირებულია მწვანე ფერით – ინგლისურ ენაში იგი შესულია განსაკუთრებული დასახელებით – „ნილოსის მწვანე“ და მერიამ-ვებსტერის ლექსიკონში განმარტებულია, როგორც „ღია მოყვითალო მწვანე“. ვან დეიკის „მწვანე ლანდები“ ზემოთ მოყვანილი ჯაჭვის დამამთავრებელი რგოლია. საბოლოოდ, ჩვენ მიერ გამოკვეთილ ასოციაციათა ველში, უხილავი სემანტიკური ბმების მეშვეობით ჩნდება წყლის ფანტომი და კონტრასტული სახეები – არქაული სტაგნაცია და მონუმენტურობა გადაიზრდება მსუბუქ ფერწერულ ვიტალურ რიტმებში – უძრაობა დაძლეულია, შემოქმედებითი ენერგია ძალას იკრებს. ეს ასოციაციური ნაკადი გაერთიანებულია ფონეტიკური შემადგენლის მეშვეობითაც, რომელიც „წ“-ს ირგვლივ იგება (წამი, ლერნამი, მწვანე) და ამგვარად ლატენტურად უკავშირდება წყალსაც.

აქ უნდა აღინიშნოს ლექსის ერთი თავისებურება: თითოეული სურათის ბოლოს გვხვდება შორისდებულით დაწყებული ფრაზა: „ოჰ! რამდენია, რამდენია ასეთი წამი!“ პოეტის ალტაცება უსასრულო გაცემების ამოძახილია, რომლის გარეშეც პოეზიის გზა წარმოუდგენელია:

სადღეგრძელო იყოს მისი,
ვინც ოცნებით იწვოდა,
ვინც პოეტის მარადისი
ალტაცება იცოდა.
(„სადღეგრძელო იყოს მისი“)

ან: გასაოცარია ქვეყნად ყველაფერი,
ძლიერ საოცია.
გასაოცარია! გასაოცარია!
(„ვარსკვლავია“)

ეს არის წარმმართველი ინტონაცია, ემოციური ინტენსი-
ვობა, პოეტური სივრცის ათვისების თანმხლები გარდაუვა-
ლი განცდა, რომელიც გალაკტიონს იპყრობს შთაგონების
სტუმრობისას.

რაოდენობის გამომხატველი კითხვითი ნაცვალსახელის
აქცენტირებული გამეორებით („რამდენია, რამდენია“) ხელი
ენყობა წარმოსახვითი მნიშვნელობების უსასრულო გამრავ-
ლებას და ლექსში დამატებითი სივრცე შემოდის. მნიშვნე-
ლობები ჰორიზონტალზე, კონკრეტულ სახესთან ანალოგიის
პრინციპით (პარალელურად) განეფინება და ვერტიკალური,
ენერგიული მოძრაობის ვექტორს აფერხებს. ამგვარი შეფერ-
ხება კიბის სივრცულ მოდელში კიბის ბაქნის ელემენტად
ალიქმება – ესაა ერთგვარი პაუზა მოძრაობის ინტენსიურ მო-
მენტებსა და გარდამავალ სურათებს შორის – განვლილის შე-
ჯამება და ახალი ემოციურ-შინაარსობრივი ფაზის დასაწყისი.
მონაცვლეობის დინამიკა – სახეთა მოხილვა, შემდეგ კი პაუზა
– გადაადგილების სრულ ილუზიას ქმნის, რითაც მკითხველი
სუბიექტურად ერთვება დრო-სივრცული გრძლივობის ფიზი-
კურ შეგრძნებაში. გადაადგილების ფიზიკური განცდა ის
საყრდენია, რომლის მეშვეობითაც მრავალშრიანი სივრცე
ხედვის კონკრეტულ წერტილში იყრის თავს. გარდამავალი
ტიხრები სივრცის იდუმალების შექმნაშიც მონაწილეობენ: ამ
ფრაზებით სახეობრივი ეფექტები მოულოდნელად წყდება,
სურათი ყოველგვარი რაციონალური ახსნის გარეშე ერთბაშად
ქრება და საიდუმლოსთან მიახლების მუდმივ დაძაბულობას
ტოვებს.

ეს ფრაზები ლექსში სულ ოთხჯერ გვხვდება, მათი განაწი-
ლება კი მოძრაობის შესაბამისად იცვლება. მაგალითად, პრაქ-
სიტელის ქანდაკებასთან საზღვრისეული ფრაზა „იგვიანებს“,
რაც გვაფიქრებინებს, რომ პოეტი მოძრაობის გაგრძელებას

არ ჩქარობს, იგი გარკვეული აზრისა თუ ხატის აქცენტირებას ცდილობს, მაშინ, როცა ლექსის დასაწყისში ამოძახილებს შორის „მანძილი“ მოკლეა და ორ სტრიქონს მოიცავს:

აჰყვე ვარდისფერ საფეხურებს და აჰყვე ისე,
რომ შენს წინ სხივზე ლანდად იდგეს ყრმა დიონისე;
გრძნობდე, რომ ისევ უკვდავია თქვენი მსგავსება:
ერთნაირ სულში ერთნაირი მზის მოთავსება,
ერთგვარი სახე, ერთი ცეცხლი და სითამამე...
ოჰ! რამდენია, რამდენია ასეთი რამე!

ლექსის ეს მონაკვეთი სხვაგვარადაცაა გამოკვეთილი: ღამის სიმკვრივე მკაფიო განათებით იცვლება, ფოკუსი მკვეთრია, მზერა კი კონცენტრირებული. მზის სხივებში მკაფიოდ იკვეთება პოეტის ორიენტირი – პრაქსიტელის ქანდაკება „ყრმა დიონისე ჰერმესთან ერთად“. მაგრამ იგი წარმავალი ხატება, წამიერი გაელვება კი აღარ არის, არამედ შეგრძნების, დაკვირვებისა და შემეცნების ობიექტი. მის სახეში პოეტი საკუთარ თავს შეიცნობს. გზა, რომელიც ლექსის დასაწყისში ბუნდოვანი მიზნისკენ მიემართება, დიონისეს ქანდაკებასთან თვითშემეცნების, თვითჩაღრმავების ტოპოსად გარდაიქმნება. დიონისეს გამოჩენა კონკრეტულად პოეტს მიემართება და მისი პოეზიის ორიენტირსა და ხასიათს გვიცხადებს (თუმცა, როგორც ცნობილია, დიონისურ საწყისს გალაკტიონი მთელ ქართულ კულტურასაც უკავშირებს). მსგავსების საფუძველი, პირველ რიგში, პოეტის შემოქმედების დიონისურ საწყისში უნდა ვეძებოთ, რაც აღბეჭდილია გალაკტიონის სხვა, ამ თემაზე შექმნილ ლექსებშიც:

ვიცი: სამყარო მას მოსწყინდება.
დარჩება ხსოვნა ყოფნას, დიონისს,
და იშვიათად თუ მოზრწყინდება
სხვა საუკუნე გალაკტიონის.
(„ცისფერი“)

ან: გამიგონია მე სახელი გალაკტიონის,
მინდა ვიცნობდე პოეტთა მეფე დიონისეს.
(„სერგეი ესენინი“)

ნაცნობია პოეტის სითამამის თემაც, რომელიც „მთანმინ-
დის მთვარეშია“ გაცხადებული.

„მარმარილოში“ დიონისე ერთდროულად ღმერთიცაა და
ქმნილებაც. პრაქსიტელის შედევერი, რომელიც შესრულების
მაღალი ოსტატობის გამო კლასიკური ხანის ბერძნული კულ-
ტურის სიმბოლოდ იქცა, გალაკტიონისთვის მაღალი ხელოვ-
ნების პრინციპებს განასახიერებს. გავიხსენოთ ლექსი „ეფე-
მერა“, სადაც პოეტი სამყაროს საიდუმლოს ხორცშესხმაზე
ოცნებობს და საუბრობს ფერწერის, ქანდაკებისა და პოეზიის
მცდელობაზე, გადმოსცეს შეუცნობელი სუბსტანციები, ფან-
ტომები. ამ ლექსში პრაქსიტელი „შეუცნობთა დაქანდაკების“
განუმეორებელი ოსტატის სახედაა წარმოჩენილი:

...მსგავსი მხოლოდ ცა და ალოეა,
ნისლიც ძლივსაა მისი სადარი,
მისი მხატვარი ჯერ არსად არი
და მხოლოდ შენზე ფიქრობს, გოია!

კარგია მისი ძეგლად აგება,
ბროლნი თლილები, სახე – ყვითელი,
ხოლო სადაა დღეს პრაქსიტელი
და შეუცნობთა დაქანდაკება?

სადღაა ნაშთი ძველი ჟინისა?
გოტიე! აი, შენი ტომები,
ოდეს ფანტომებს დაენდომები,
ვით გადარევა პაგანინისა.
(„ეფემერა“)

ის, რომ გოტიეს გალაკტიონი პრაქსიტელის მსგავს „მოქან-
დაკედ“ მიიჩნევს, არაორაზროვნად იკითხება მისსავე სიტყვებ-

ში თეოფილ გოტიეს ზემოთ ნახსენები წიგნის („მინანქრები და კამეები“) შესახებ, რომელიც 1920-იანი წლების დღიურებში გვხვდება: „ეს წიგნი – მთლიანად აღებული – თეთრი, მაღალი, ნამდვილი თლილი სტილითაა აშენებული...“ საგულისხმოა, რომ პოეტური ფორმადქმნადობის პროცესის დახასიათება ქვაზე მუშაობის პროფესიული ენითაა აღწერილი. მარმარილოსა და პოეზიას ერთ სიბრტყეში განიხილავს თავად თ. გოტიეც ლექსში „ხელოვნება“:

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

(„ხელოვნების ნიმუში მშვენიერია იმდენად,/ რამდენადაც მისი ფორმა ამბობებულ შრომას ასახავს: / ლექსი, მარმარილო, ონიქსი, ლითონი“).

ვალერი ბრიუსოვი ფანტაზიის ლექსად გარდასახვას ძეგლად გადაქცეულ, ფრაზაში გამოკვეთილ სიცოცხლეს ადარებს:

Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе.
(„Сонет к форме“)

(„ასე ფანტაზიის ცვალებადი ხატები,/ როგორც ღრუბლები მავალნი ცაზე/ გაქვავებულნი ცხოვრობენ მარად/ ნაწრთობ და სრულქმნილ სტრიქონში“. „სონეტი ფორმას“).

ასე რომ, „მარმარილოში“ პოეტის აღფრთოვანება ეკუთვნის პრაქსიტელის შედევრს იმდენად, რამდენადაც იგი სრულყოფილი პოეტური ქმნილების ანალოგიაცაა, ყრმა დიონისე კი – პოეზიის მარადიული სინორჩის სიმბოლო.

დიონისეს ქანდაკების პირისპირ საკუთარი „სახის“ აღმოჩენის შემდეგ პოეტის აღმასვლის ახალი – ოცნებით ცასთან დაახლოების საფეხურები იწყება. ნიშანდობლივია, რომ პრაქსიტელის სახე გალაკტიონთან სცდება ხელოვანის მასშტაბს და სამყაროს შემოქმედს უტოლდება. იგი, როგორც ღმერთი, ყოვლისმჭვრეტელია და ყველგანმყოფი, შესაბამისად, სივრცის განცდაც საიდუმლოებით, მისტიკითაა გაჯერებული. ბედნიერება, რომელიც კიბის დასაწყისში შიშით შეიგრძნობოდა, კიბეების ბოლოს სიყვარულისა და სიცოცხლის ძვირფას თასად გარდაიქმნება:

აჰყვე ოცნებით მარმარილოს თლილ საფეხურებს,
სადაც ყოველმხრით პრაქსიტელის თვალი გიყურებს, –
ცა სიყვარულის და სიცოცხლის ძვირფასი თასი.

მიუხედავად იმისა, რომ ძირითადი სტრუქტურული ჩარჩო იგივე რჩება, ფინალური სტროფი განსხვავდება დანარჩენებისგან:

და ყოფნა ასე, მოლანდება ასი ათასი,
რომ შენს გვირგვინზე ნაშლილია შავი ნაპრალი...
ოჰ! რამდენია, რამდენია ამგვარად მთვრალი!

შემოქმედებითი იდილიის სურათი გალაკტიონის კიბის კულმინაციაა. ლირიკული სუბიექტი პირველად იღებს კონკრეტული პირის ნაცვალსახელის სახეს „შენ“, რომლითაც პოეტი საკუთარ თავს მიმართავს.

ამ ეტაპზე აღმავალი მოძრაობა ჩერდება და ზმნა „აჰყვე“ „ყოფნა“ სახელზმნად გარდაისახება, რაც სასრული დროის საზღვრებიდან გასვლას, მარადიული „მყოფობის“ დროში გადასვლას მიგვანიშნებს და გარკვეულ ფინალურ განწყობას გვიქმნის. შავი ნაპრალი – სიკვდილის სიმბოლური სახე – რომელიც პოეტის გვირგვინზე მანამდე არსებობდა, ნაშლილია.

ფინალურ დინამიკაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს „რომ“ კავშირი. იგი ერთგვარ შემაჯამებელ ინტონაციას ატა-

რებს და „მთანმინდის მთვარის“ ფინალს მოგვაგონებს, რომელიც ასევე „რომ“ კავშირის ინტენსიფიკაციას ეფუძნება:

რომ, აჩრდილნო, მე თქვენს ახლო სიკვდილს ვეგებები –
რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები –
რომ ნაჰყვება საუკუნეს თქვენთან ჩემი ქნარი...
ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!

პარალელები ორ ლექსს შორის მოსალოდნელია თუნდაც იმიტომ, რომ ორსავე შემთხვევაში საქმე ეხება პოეტური გზის გააზრებას. მთელი რიგი სახეობრივი განსხვავებების, შეიძლება ითქვას, კონტრასტების მიუხედავად, „მთანმინდის მთვარე“ და „მარმარილო“ ერთმანეთთან ესთეტიკურ-კონცეპტუალურ ნათესაობას ავლენს. ცნობილია, რომ გალაკტიონი „მთანმინდის მთვარეს“ საკუთარი შემოქმედებითი მსოფლმხედველობის სრულად გაცხადების ნიმუშად მიიჩნევდა, რასაც 1950 წლით დათარიღებული მისი დღიურიც ადასტურებს. გალაკტიონისთვის განსაკუთრებით ახლობელი ბოდლერისეული სახე „მოულოდნელი მომხიბვლელობა სამკაულის – ვარდისფერის და შავის“, რომელიც „არტისტული ყვავილების“ ერთ-ერთ ეპიგრაფშია, ზედმინწევნიტაა განსხეულებული „მთანმინდის მთვარეში“. ამ ორი ფერის შეხვედრა „მარმარილოშიც“ იკითხება, თუმცა ამ შემთხვევაში ეს უფრო ქარაგმაა, ვიდრე მკაფიო განაცხადი და ლექსში სხვადასხვა სიღრმეზეა კოდირებული: სურათი გვიხატავს აღტაცებულ მსვლელობას ვარდისფერ საფეხურებზე, სადაც შავი ნაპრალის ხსენება პოეტის გვირგვინზე მოულოდნელობად გაისმის. სინამდვილეში კი, როგორც სემანტიკური ანალიზი გვკარნახობს, ფრაზა „სიკვდილის გზა არრა არის ვარდისფერ გზის გარდა“ დაშიფრული სახით უკვე გვხვდება საანალიზო ლექსის სათაურში „მარმარილო“: როგორც ზემოთ ითქვა, მარმარილო ლექსში ორი სახით წარმოგვიდგება: ვარდისფერი კიბეები პოეზიის სიმბოლოა, ხოლო პრაქსიტელის ქანდაკება – პოეტური სრულყოფილების ნიშანი. მაგრამ გალაკტიონისთვის მარმარილო სიკვდილის მნიშვნელობასაც ატარებს, რადგან იგი გარდაცვა-

ლების შემდეგ პოეტის მატერიალური სამყოფელია, მისი „ახალი“ მატერიალური სხეული. გავიხსენოთ „ეფემერა“: „ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება/ ძახილით: გალაკტიონ! და ძნელია მიგნება/ სადაც ეხლა ჯვარია და გვიანი მტევნები,/ იქ უკვდავი მაგიის მარმარილო იქნება“, ან: „მარმარილოს ქვეშ მნუხარება უამრავ დროთა!/ მე პოეზიამ დავინყების ცელს ამარიდა“ („მგლოვიარე სერაფიმები“). პოეტი-ქანდაკების მაგალითები უხვად გვხვდება გალაკტიონის შემოქმედებაში და გაანალიზებულია ე. კვიციანიშვილის მიერ (კვიციანიშვილი 2016: 173-189). ნიშანთა ამგვარი ნაკითხვა ნათელს ჰფენს სათაურის შერჩევის პრინციპსაც: როგორც ვიცით, ლექსის სათაურად თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო „ვარდისფერი კიბეები“. ამ სათაურში არაორაზროვნად იკითხება პოეზიის „ვარდისფერი გზის“ სიმბოლიკა. თუმცა, პოეტმა საბოლოოდ სათაური ჩაანაცვლა „მარმარილოთი“, სადაც არა მხოლოდ ვარდისფრის, არამედ შავის სემანტიკის შემოტანაც იქნებოდა შესაძლებელი.

ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა „მარმარილოს“ მატერიალური სუბსტანციის ანალიზი და მათი ცვალებადობის დინამიკა – ანუ მატერიათა სტატიკური და დინამიკური ფორმები.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ სიმბოლისტურ მსოფლალქმაში ლანდი სამყაროს შემადგენელი მატერიაა და გალაკტიონის სხვა ლექსებში ისევე, როგორც „მარმარილოში“, სხვადასხვა სახით მეორდება. მის პოეზიაში ეთერულ და ციურ მატერიებთან ერთად ვხვდებით ქვას (სფინქსი), მარმარილოს (კიბეები, დიონისეს ქანდაკება), მზეს, ცეცხლს და ა. შ. როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში გალაკტიონი სამყაროს პირველადი ელემენტების სფეროს აკვირდება. პოეტური სივრცის შესაქმნელად იგი ფაქიზად არჩევს „მასალას“. მისთვის საინტერესოა არა მხოლოდ სხეულთა სტატიკური მდგომარეობა ან ფიზიკური თვისებები, არამედ მათი ურთიერთქმედების დინამიკა და ტრანსფორმაციის შესაძლებლობები.

თუკი „მარმარილოს“ ამ კუთხით დავაკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ ფიზიკური მატერიის გრადაციული ტრანსფორმაციის გადმოცემა სწორედ ფერთა მონაცვლეობის მეშვეობით ხდება თვალსაჩინო: მონოქრომული ქვიშისფერი და ბნელი

ლამე მწვანის მაცოცხლებელი ძალით იცვლება. ბნელი ლამე, ჰაეროვანი ვარდისფერი კიბეები მზის სხივებით განათებული მარმარილოს თეთრ სიკაშკაშეში გადადის და სიტყვა „ცეცხლით“ მწველ ინტენსიურობას იძენს. საბოლოოდ კი შავი ნაპრალი უკიდურესად ამკვეთრებს, შთანთქავს და ასრულებს ფერთა ვარიაციულ რიტმებს. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ფერთა ციკლის დასრულების მიუხედავად, მარადიული დინამიკის პრინციპი „ნაშლილი ნაპრალის“ წყალობით კვლავ ძალაში რჩება და საბოლოოდ პოეზიით თრობის უსასრულო სურათს გვიტოვებს („ოჰ! რამდენია, რამდენია ამგვარად მთვრალი!“).

სამყაროს მარადიულ ცვალებადობაში გალაკტიონი ადამიანის შინაგან ემოციურ მატერიასაც მოიაზრებს – შეგრძნებებს, განცდებს, ოცნებას, გაცეხებას და ა.შ. გავისხენოთ ლექსი „პარალელი“, რომელიც ჩვენს საანალიზო ლექსს ეხმიანება – გალაკტიონი აქაც ცდილობს დააზუსტოს საკუთარი ლირიკული კოორდინატები შემოქმედებით ნაკადებსა და კონკრეტულ ხელოვანებთან მიმართებაში:

და, აი, ფერთა შეზავებაში,
როცა შურივით იძვრის ოცნება,
ასე გადადის უკვდავებაში
სივრცე, დუმილი და გაცეხება.

მოვლენის ამგვარი ხედვა ერთდროულად რამდენიმე, მათ შორის, არამატერიალურ განზომილებაში, გალაკტიონის მთელ შემოქმედებას ახასიათებს. ამ თვალსაზრისით გალაკტიონის შემოქმედების კვლევა სცილდება მხოლოდ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა საზღვრებს და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების მიერ აღმოჩენილ კანონზომიერებებთან პოეტური ხატების შესაბამისობის საკითხს აყენებს. შემოქმედისა და პოეტის ყოველი ხილვა სამყაროს საიდუმლოს აღმოჩენაა, რაც ერნსტ კასირერის აზრით, არის კიდევ სიმბოლოთა წარმოების არსი: „ის, რაც არსებულის იმიტაციაა, სიმბოლური ვერ იქნება, რადგან სიმბოლური ფორმადქმნადობა რეალობის აღმოჩენაა და არა მისი რეპრეზენტაცია“ (კასირერი 1953: 49).

დამონებიანი:

კასირერი 1953: Cassirer, E. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Volume One. New Haven, Connecticut: „Yale University press, Inc.“, 1953.

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, 2016.

კვიციანი 2016: კვიციანი ე. „ლექსი და ქანდაკება“. *გალაკტიონ ტაბიძე 125. საიუბილეო კრებული*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2016.

ტაბიძე 1922: ტაბიძე გ. „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, 1922, №1.

გაგა ლომიძე

გალაკტიონის რუსთაველი

ბორხესი ერთ-ერთ თავის ლოგიკურ პარადოქსში, რომელსაც გვთავაზობს ესსეში „კაფკა და მისი წინამორბედნი“, კაფკას ნააზრევს და ტექსტებს წინამორბედების – ძენონის თუ სხვათა ტექსტების მეშვეობით კითხულობს და ცდილობს დაამტკიცოს, რომ გვიანდელი პერიოდის ავტორის ინტერპრეტაცია შესაძლებელია წინამორბედების საშუალებით. ანალოგიურ ოპერაციას გვთავაზობს გალაკტიონ ტაბიძეც რამდენიმე შემთხვევაში რუსთაველთან, როგორც თავის იდეურ წინამორბედთან, მიმართებით. გალაკტიონი არაერთ ლექსში უსვამს ხაზს კავშირს რუსთაველთან, როგორც თავის უშუალო წინაპართან, როგორც, მაგალითად, ლექსში „თენდება... გათენდა!“, „მე შოთას ვიცნობ ძალიან ახლოს“. სხვაგან ასეთ სტრიქონებს ვხვდებით: „რუსთაველი მახსოვს ბავშვი, / ოცნებობდა ოქროს ნავში“ („მთვარის ნაამბობიდან“). აქ თითქოს დროითი კოორდინატები გაუქმებულია და შექმნილია ზედროული პერსპექტივა. ამ უკანასკნელ ლექსს მოგვიანებით კიდევ დავუბრუნდებით.

ის, რომ რუსთაველს გალაკტიონისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, თავს მის მემკვიდრედ თვლიდა და ერთგვარ საკულტო ფიგურად, გზამკვლევად ესახებოდა, არაერთხელ დასტურდება მის პოეტურ ნამუშევრებში. ლექსში „კოსმიური ორკესტრი“ (1926), რომელშიც სიტყვა „მსოფლიო“ ბევრჯერ მეორდება, წარმოდგენილია გლობალიზებული სამყაროს სურათი – ერთგვარი მომავალი, სადაც რუსთაველს ცივილიზებული მსოფლიოს კონტექსტში ხედავს და თავისი მსოფლმხედველობით და მასშტაბით საქართველოს სავიზიტო ბარათად იქცევა: „ყველა სახელებში მხოლოდ რუსთაველი / იხსნის განსაცდელით მრავალ საუკუნეს, / იგი უძღვევია და მზის

ის თაველი, / რომელს მონობისთვის გზა ვერ გაუღუნეს“. ამ ლექსის აპოკალიფსურ სურათში („მსოფლიო ნგრევათა კვლავ მონმე გავხდებით“), მსოფლიო გადალაგების და ახალი წესრიგის პირობებში, რუსთაველი ბაირონის, შელის, დანტეს, ედგარ პოს და ბოდლერის გვერდით იკავებს საპატიო ადგილს.

მანამდე მოკლედ აღვნიშნოთ, რას უკავშირდება გალაკტიონისთვის რუსთაველის სახელი. მისთვის რუსთაველის ნააზრევში დასავლური და აღმოსავლური კულტურების ნაკვალევი იკვეთება: „შრიალებს ფრთები ელადათა სიბრძნის დემონის, / ძველი ეგვიპტის აქ ხმინებს მძლავრი გენია“ („პოემა ვეფხვისა“).¹ ამავე დროს, გალაკტიონთან რუსთაველი ხშირად წარმოჩნდება, ერთი მხრივ, როგორც მეომარი, მეორე მხრივ კი – როგორც მოგზაური, რაც მისი ფართო თვალსაზრისის დამადასტურებელი იყო. ლექსში „შოთა რუსთაველი შავი ზღვის პირად“ აღწერილია სცენა, თუ როგორ ბრუნდება ის ზღვით თავის ქვეყანაში: „ნაპირს, რასაც საოცარი / სილაჟვარდით ავსებს წყალი, / სადაც დაფნის ტყეებია / და მზიური ფორთოხალი, / ნაპირს, რის მსგავსს ზღვათ მავალი / ვერსად ნახავს კაცის თვალი – / გადმოვიდა მოყმე ვინმე, / ამაყი და სახე მკრთალი“. ამის შემდეგ თვითონ რუსთაველს ათქმევინებს: „ვნახე უცხო მხარეები, / გადავეშვი სიბრძნეთ ზღვაში, / ხან სიცხეში, ხან ავდარში, / ხან გრიგალში, ხან ნიავეში“.²

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ გალაკტიონის შემოქმედებაში რუსთაველი და მისი პოემა წარმოდგენილია, როგორც აღმოსავლური და დასავლური კულტურების გაერთიანების წერტილი, რაც ნათლად ვლინდება ლექსში „პოემა ვეფხვისა“:³ „ტროპიკის სიცხე. სიყვარული ლაკედემონის. / მეგობარს კიდევ მეგობარი შეურჩენია. / შრიალებს ფრთები ელადათა სიბრძნის დემონის, / ძველი ეგვიპტის აქ ხმინებს მძლავრი გენია. / ხმათ აიაზმის ნელი ჰკურება...“ გალაკტიონის ამავე ლექსში ვხვდებით სტრიქონებს: „ცას, დედამინას, ღვთაებრივს და ადამიანურს / „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებში ვხედავ არეულს“. ეს სტრიქონები აშკარად მიუთითებს „ვეფხისტყაოსანში“ შუასაუკუნეობრივი აზროვნების გარდატეხაზე, აღორძინების ხანის დასაწყისზე.⁴

ეს ღვთაებრივი და ადამიანური იმავდროულად თითქოს უკავშირდება აღმოსავლურ და დასავლურ ხედვას თუ მატერიას და იდეას. ეს უკანასკნელი ცნებები კი თავისებურ ასახვას ჰპოვებს ზრუნვის და ოცნების დაპირისპირებაში, რის საანალიზო მასალასაც იძლევა ლექსი „მთვარის ნაამბობიდან“.

გალაკტიონის ლექსებში რუსთაველის ხსენების შემთხვევები შეგვიძლია პირობითად დავყოთ ორ კატეგორიად: ერთი მხრივ, ლექსები, სადაც ის გვთავაზობს „ვეფხისტყაოსნის“ ინტერპრეტაციას; მეორე მხრივ, ლექსები, სადაც ავტორი ჰქმნის რუსთაველის ცხოვრებისეული ისტორიის თავისებურ ვერსიას.

ზრუნვა და ოცნება. მეორე საუკუნეში შეგროვებული მითების კოლექციაში, რომელიც რომაელმა ავტორმა – გაიუს იულიუს ჰიგინუსმა შეადგინა, გვხვდება მითი ზრუნვის შესახებ. მოგვიანებით ეს მითი არაერთი მოაზროვნის შთაგონების წყაროდ იქცა. აი, რას მოგვითხრობს მითი: ზრუნვა (Cura) მდინარეზე გადადიოდა, როცა მან საგულდაგულოდ მოაგროვა ტალახი და ადამიანის გამოძერწვა დაიწყო. ამ პროცესში მასთან მივიდა იუპიტერი. ზრუნვამ სთხოვა მას, რომ მის მიერ შექმნილი ადამიანისთვის სული შთაებერა და იუპიტერმა დაუფიქრებლად შთაებერა მას სული. ზრუნვას სურდა, რომ ადამიანისთვის თავისი სახელი დაერქმია, მაგრამ იუპიტერმა დაიჟინა, რომ სურდა, მისი სახელი რქმეოდა ამ არსებას. ზრუნვა და იუპიტერი ერთმანეთს ეკამათებოდნენ, როცა ამ დროს მიწა (Terra) გამოჩნდა და თქვა, რომ ის იმსახურებდა, რომ ადამიანისთვის მისი სახელი მიეცათ, რადგან მისი სხეული სწორედ მიწისგან შედგებოდა. ბოლოსდაბოლოს, სამივემ გადაწყვიტა, მოსამართლედ სატურნი დაენიშნათ, რადგან ის სამართლიანობით გამოირჩეოდა – ის იყო მიწის (Terra) შვილი და იუპიტერის მამა. სატურნმა გადაწყვიტა, რომ მას, ვინც ადამიანს სული მიანიჭა, მისი გარდაცვალების შემდეგ, უკან წაეღო; ასევე, რადგანაც მიწამ (Terra) ადამიანს სხეული უბოძა, სიკვდილის შემდეგ ის მას დაუბრუნდებოდა. ბოლოს სატურნმა თქვა, რომ „რადგანაც ზრუნვამ პირველმა შექმნა ადამიანი, დაე, მას ჰქონდეს ადამიანზე ძალაუფლება, სანამ ის ცოცხალია“.

იუპიტერმა შესთავაზა, რომ მისთვის დაერქმიათ ჰომო, ადამიანი, რადგან ის მიწისგან (humus) იყო მოზეულილი (გრანტი 1960).

მოგვიანებით ზრუნვის კონცეპტს ეხებოდა პლატონიც დიאלოგში „ფედროსი“ და ამბობდა, რომ ზრუნვა საჭიროა იმისთვის, რომ „დანანევრებული საგნები გავაერთიანოთ ერთ იდეად (mia idea) ასევე, ერთიანობა დავანანევროთ სახეობებად, ბუნებრივი შემადგენელი ნაწილების მიხედვით, ოღონდ ისე, რომ არ დავაქუცმაცოთ უხეირო ყასბის მსგავსად“ (პლატონი 2014: 265დ-ე).

ძველ რომაულ წყაროებში Cura-ს – ზრუნვის შესახებ არაერთი ავტორი წერდა. ხშირად მიუთითებენ ამ ცნების ორაზროვნების, ურთიერთსაპირისპირო მნიშვნელობის შესახებ. ერთი მხრივ, ზრუნვის ცნებას უკავშირებდნენ ღელვას, ნერვიულობას და წუხილს და გულისხმობდნენ შემთხვევას, როცა ადამიანს ბევრი საზრუნავი აქვს. მეორე მხრივ, ზრუნვა ესმოდათ, როგორც სხვისი კეთილდღეობისკენ სწრაფვა (ბურდახი 1923: 41ფ).

ზრუნვის შესახებ პირველი მნიშვნელობით საუბრობს ვერგილიუსი, რომელიც პერსონოფიცირებულ „შურისმაძიებლურ ზრუნვას“ მიწისქვეშა სამყაროს კარიბჭესთან ათავსებს. სენეკასთვის კი ზრუნვა მეორე მნიშვნელობით გვხვდება, რომლის თანახმადაც ეს ცნება ადამიანს ამაღლებს და ღმერთთან აახლოებს. სენეკასთვის ადამიანისა და ღმერთისთვის უმთავრესი მიზანია სიკეთე. ღმერთისთვის ეს ბუნებრივი მდგომარეობაა, ხოლო ადამიანი „სიკეთეს ზრუნვის მეშვეობით აღწევს“ (სენეკა 1953: 443-444). ერთი სიტყვით, ზრუნვა მოიცავს მიწიერ, სხეულებრივ ელემენტსაც, რომელიც ადამიანს მიწასთან ექაჩება და სულიერსაც, რომელიც ადამიანს ღმერთამდე აამაღლებს.

ქრისტიანობისთვისაც არანაკლები მნიშვნელობა აქვს ზრუნვის ცნებას, რომელიც ფაქტობრივად, „სულზე ზრუნვას“ გულისხმობს და რომლის ნიშნებსაც ჯერ კიდევ სოკრატესთან ვხვდებით, როდესაც ის საკუთარ თავს სულის მკურნალად (მაკნეილი 1951: 108) აცხადებს. ის ამბობს, რომ ადამიანებმა

სხეულსა თუ მატერიალურ დოვლათზე კი არ უნდა იზრუნონ, არამედ სულსა და მის კეთილდღეობაზე („ფედონი“). იგივე მნიშვნელობით იყენებს ამ ცნებას გრიგოლ ნაზიანზელიც (მაკნელი 1951: 108). მათეს სახარებაში კი, პლატონის „ფედონის“ მსგავსად, ნათქვამია: „ნუ ზრუნავთ თქვენი სიცოცხლისათვის, რა ვჭამოთ ანდა რა ვსვათო; ნურც თქვენი სხეულისათვის, რით შევიმოსოთო. განა სიცოცხლე უფრო მეტი არ არის, ვიდრე საზრდელი და სხეული – უფრო მეტი, ვიდრე სამოსელი?“

კიდევ უფრო გვიან უკვე გოეთე საუბრობს ზრუნვის შესახებ „ფაუსტში“, სადაც ბოლო მოქმედებაში მეფისტოფელისგან იმედგაცრუებულ ფაუსტს ხვდება ჯადოქარი, რომელიც საკუთარ თავს „მარად მღელვარე თანამგზავრს“ (Ewig ängstlicher Geselle) უწოდებს და კიცხავს, რომ არასდროს აღიარებდა მას: „ნუთუ ზრუნვა არ გცნობია?“ (Hast du die Sorge nie gekannt?). ის გამოხატავს ფაუსტის ბნელ სულს და აბრმავებს მას, რადგან ფაუსტი მას არ აღიარებს. ზრუნვისთვის დამახასიათებელი საშინელი ტვირთი იპყრობს ფაუსტს, მაგრამ მის სულამდე ვერ აღწევს. ამ დროს ფაუსტის ფიზიკურ დაბრმავებას მისი შინაგანი გასხვივოსნება – სულიერი მხედველობის შექცევა მოჰყვება. მის ბოროტ საქმეებს ადამიანებზე ზრუნვა ენაცვლება (იეგერი 1968: 41-43). მისი ამალღებული ზრუნვა გამოიხატება ხილვაში, სადაც მილიონობით ადამიანი ბედნიერი და თავისუფალი ცხოვრობს დედამიწაზე, რაც ადამიანის ძალისხმევის შედეგია.⁵

ეგზისტენციალისტებისთვის ზრუნვის ცნება აქტუალური გახდა. მაგალითად, კირკეგორმა იმ თემების ფილოსოფიური ახსნა შემოგვთავაზა, რომლებიც გვხვდება ზრუნვის შესახებ მითსა და გოეთესთან. მასთან ზრუნვით გაჯერებული შემეცნება მორალურ პლანში განიხილება. თუკი კირკეგორისთვის ზრუნვა ინდივიდუალობას, სუბიექტს უკავშირდება, ჰაიდეგერთან ეს ცნება აბსტრაქტულ, ონტოლოგიურ ელფერს იღებს. ჰაიდეგერი ზრუნვასთან მიმართებაში იყენებს ტერმინს „Sorge“ (რომელიც ითარგმნება, როგორც ზრუნვა). როგორც ის ამბობს, ნებისმიერი ადამიანური გამოცდილება უკავშირდება

რაიმეზე ზრუნვას (ჰერში 2003: 353-354), რომლის გარეშეც ადამიანის ქმედება არ არსებობს – ის არის ადამიანის ნებისმიერი მოქმედების მოტივატორი. ადამიანები ბოლომდე ინდიფერენტულები არ არიან. ფილოსოფოსი თავისი ნაშრომის „ყოფიერება და დრო“ ერთ-ერთ თავს ასეც ასათაურებს: „ზრუნვა, როგორც მუნყოფიერების ყოფიერება“. ჰაიდეგერი ამ ცნებას შეფასებითი მნიშვნელობით როდი იყენებს. ზრუნვა⁶ შეიძლება იყოს დადებითი, უარყოფითი, შერეული, მაგრამ მასთან ეს არ არის პირველხარისხოვანი. მთავარი ისაა, რომ ზრუნვა ადამიანის მდგომარეობისგან განუყოფელია. ზრუნვა ყოველთვის უკავშირდება ჩვენს გაგებას, მნიშვნელობებს, ღირებულებებს და იმას, რაც ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, ასევე მომავლისადმი ჩვენს დამოკიდებულებას – შიშსა თუ იმედებს. ზრუნვა არის ადამიანის ცხოვრების არსი. ჰაიდეგერისეული მუნყოფიერება გულისხმობს სამყაროში ყოფნის ადამიანურ გამოცდილებას პროცესებში მონაწილეობის და ჩართულობის გზით (ჰაიდეგერი 1973: 225-254).

გალაკტიონის ლექსში „მთვარის ნაამბობიდან“ ვხვდებით ასეთ სტრიქონებს: „ვიცი, ცაო, გულმავინყო, / მე ზრუნვა ვარ, შენ – ოცნება“. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ლექსით (და არა მხოლოდ ამ ლექსით) გალაკტიონი რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ მისეულ წაკითხვას გვთავაზობს და რუსთაველის პოემის ერთ-ერთ მთავარ გასაღებსაც გვანვდის. ამ სტრიქონებში ყველაზე მეტად ყურადღებას იპყრობს ორი ცნება – ოცნება და ზრუნვა. ზრუნვის ცნებასთან დაკავშირებული ზემოთ წარმოდგენილი მიმოხილვის გათვალისწინებით, გამოდის, რომ ოცნება არის იდეა, რომლის განსახორციელებლად, მისაღწევად ადამიანს სჭირდება ზრუნვა, რადგან, როგორც ჰაიდეგერი გვეუბნება, ზრუნვის გარეშე არ არსებობს ადამიანის არც ერთი ქმედება. ახლა თუკი ამ შეხედულებას „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტზე გადავიტანთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტარიელისთვის ოცნება არის ნესტან-დარეჯანი, რომლის გამოსახსნელად, რომელთან შესახვედრადაც ის გადის ერთგვარი ინიციაციის გზას და რასაც ემსახურება მთელი დაკარგვის და პოვნის მითოლოგემა რუსთაველის პოემაში.

არსებობს საგნების ლოგიკა, რომლის შესახებ საუბარსაც ვხვდებით პლატონის დიალოგში „კრატილოსი“, სადაც ნათქვამია, რომ საგნის ბუნებას სახელებს არქმევს ნომოთეტ-კანონმდებელი, რომელმაც იცის, სახელის ბგერებსა და მარცვლებში როგორ აისახება საგნის ბუნება და თვისება. სოკრატე გვთავაზობს სიტყვათა ეტიმოლოგიებს და ასაბუთებს, თუ რამდენად განპირობებულია და რამდენად არაა შემთხვევითი ღმერთების სახელების შერჩევა, რადგან სწორედ მათი თვისებებიდან გამომდინარე ანიჭებენ მათ სახელებს (პლატონი 2014). ამ ლოგიკით, რუსთაველის პოემის პერსონაჟების სახელები შემთხვევითი არ არის, თითოეულ მათგანს კონკრეტული მნიშვნელობა გააჩნია და ანტიკური მითოლოგიის კვალად, პერსონაჟები განასახიერებენ იდეებს. მაგალითად, „nest andare jahan“ (ნეტან-დარეჯანი), ნ. მარისა და ი. აბულაძის განმარტებით, სიტყვასიტყვით ნიშნავს „არ არის ქვეყნად“, ანუ ტრანსცენდენტურია⁷ – რაც შეგვიძლია ასოციაციურად დაუუკავშიროთ ოცნების ცნებას.

თავის მხრივ, ავთანდილისთვისაც ზრუნვის საგნად იქცევა უცხო მოყმის, ტარიელის ვინაობის დადგენა. რას შეიძლება ნიშნავდეს სტრიქონები: „არ იქნება, არ დავიწყო / ოცნებათა შემონმება“? მიშელ ფუკო თავის ნაშრომში „სიტყვები და საგნები“ გვთავაზობს სიტყვების და საგნების დამოკიდებულების ტიპებს სხვადასხვა ეპისტემის პირობებში. რენესანსის ხანის ეპისტემებში სიტყვები და საგნები იგივეობრივია. „მე-16 საუკუნის ცოდნა აღმოცენდა რაციონალური ცოდნის, რიტუალების წიაღში გაჩენილი მაგიის და ხელახლა აღმოჩენილი ანტიკური კულტურის ტექსტობრივი მემკვიდრეობის არამდგრადი ნარევიდან. ამგვარად აგებული ამ პერიოდის მეცნიერება სტრუქტურული მდგრადობით არ გამოირჩევა. ის მხოლოდ და მხოლოდ თავისუფალი სივრცეა, რომელშიც ერთმანეთს ეჯახება ანტიკური ხანის ავტორიტეტების ერთგულება, მშვენიერისადმი ლტოლვა და უმაღლესი გონის მიმართ გამახვილებული ყურადღება, რომელშიც საკუთარ თავს შევიმეცნებთ. სამყარო ნიშნებითაა სავსე, რომელიც უნდა გაიშიფროს. მსგავსების და სიახლოვის ეს ნიშნები მსგავსებათა

ფორმებია. მაშასადამე, ცოდნა გაშიფვრას ნიშნავს, ხილული საგნიდან იმისკენ გადასვლას ნიშნავს, რაც ამ ხილულის საშუალებით გამოხატავს საკუთარ თავს და მის გარეშე ის საგანში არსებული გამოუთქმელი სიტყვა იქნებოდა“ (ფუკო 1989: 35-36). მაშასადამე, „ვეფხისტყაოსანში“ ტარიელს დაინახავენ და მიდიან მის საძებნელად, რადგან თვალით ნანახი, დანახვა არის „დანახულის ვერიფიკაციის სანდო და უცდომელი კრიტერიუმი“,⁸ რადგან, მიშელ ფუკოს სიტყვით რომ ვთქვათ, ამ ეპისტემეს პირობებში სიტყვები და საგნები იგივეობრივია. ახლა თუ გალაკტიონის ზემოაღნიშნულ ლექსს დავუბრუნდებით და მასში ფრაზას – „ოცნებათა შემონმება“ განვიხილავთ, გამოვა, რომ „ოცნებათა შემონმება“ გულისხმობს ცდაზე დაფუძნებულ გამოცდილებას, ცოდნის გადამონმებას – ანუ იმას, თუ რამდენად შეესაბამება ჭეშმარიტებას ის, რასაც ვხედავ, რა მიმართებაა სიტყვებსა და საგნებს შორის.

მაშასადამე, გამოდის, რომ ზრუნვა არის მთავარი მამოძრავებელი, რაც „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებს მხატვრულ დროსა და სივრცეში ამოძრავებს. საგულისხმოა ისიც, რომ ზრუნვა, ასევე, გულისხმობს მეგობრობას და მოყვარისთვის თავგანწირვას (მაგალითად, „ხამს მოყვრისათვის სიკვდილი, ესე მე დამიც ნესად-რე“; „ხამს მოყვარე მოყვრისათვის თავი ჭირსა არ დამრიდად, / გული მისცეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად“. და ა.შ.), რაც არის კიდევ პოზიტიური ზრუნვის მთავარი მიზანი – იგივე კაცობრიობის განვითარების მთავარი მიზანი. მეგობრობის გზით ზრუნვას გალაკტიონი სხვა ლექსშიც ეხმაურება, სადაც სწორედ მეგობრების ზრუნვა ანგრევს ქაჯეთს: „თვით ქაჯეთის არ არსებობს ციხეები შავი, / ძმადშეფიცულ მეგობრების რომ არ ლენდეს მკლავი. / მათ საზღვარი გადალახეს ათასნაირ შფოთთა / და გვინათებს შენი სახე, მზეთა მზეო, შოთა!“ („ისევ მესხის გამოხედვა“). შეიძლება ასეც ითქვას, რომ ზრუნვა არის დეკონსტრუირებული ადამიანის მაკონსტრუირებელი პრინციპი – ნესტანის დაკარგვით ტარიელის მთლიანობა დარღვეულია, რაც უნდა აღდგეს და ამისთვის საჭიროა ზრუნვა – თან ზრუნვა ერთობლივი, ძმადნაფიცების ძალისხმევით.

ფსიქოლოგიაში ჰუმანისტური სკოლის ერთ-ერთმა მოწინავე წარმომადგენელმა, – როლო მეიმ 1969 წელს გამოსცა ნაშრომი „სიყვარული და ნება“. ეს იყო პერიოდი, როცა ახალგაზრდების საპროტესტო გამოსვლები ძალიან გააქტიურდა და ისინი იბრძოდნენ აპათიის, ნიჰილიზმის წინააღმდეგ. ამას მეი უპირისპირებს ზრუნვას, რაც არის კიდევ „სიცარიელის აღიარებაზე უარის თქმა... იმის ჯიუტი მტკიცება, რომ ჩვენს ნებისმიერ ქმედებას თუ რუტინას აქვს მნიშვნელობა“ (მეი 1969: 292). ზრუნვა ადამიანთან ერთად ჩნდება – თუ ბავშვზე არ იზრუნეს, ის ვერც ბიოლოგიურად გადარჩება და ვერც ფსიქოლოგიურად (იქვე: 292). ჰაიდეგერის მსგავსად, ისიც მიიჩნევს, რომ ზრუნვა „ადამიანის არსებობის ერთ-ერთი მთავარი მაკონსტრუირებელი პრინციპია... და როცა ვინმეზე ან რაიმეზე არ ვზრუნავთ, ვკარგავთ ჩვენს „მე“-ს. ზრუნვა საკუთარ ყოფიერებასთან გვაზრუნებს (იქვე 290).“ ამავე დროს, მეი გვთავაზობს საინტერესო მიმართებას ზრუნვასა და ძალაუფლებას შორის და ამ ყველაფერს ზნეობის ქრილში განიხილავს. ზრუნვა არის ისეთი მდგომარეობა, რომელიც მოძმესთან — მის სიხარულსა თუ გასაჭირთან – თავის იდენტიფიკაციას გულისხმობს (იქვე: 289). ზრუნვის შესახებ მითში კაცობრიობის ალეგორიული სახეა წარმოდგენილი, სადაც აშკარაა ადამიანების წარმომავლობა, ცხოვრება და ბედისწერა და ის, რომ მათზე ზრუნავენ. ამავე დროს, აქ ძალაუფლების წარმომავლობაზე მინიშნებაც გვხვდება. მათ, ვისზეც დაბადებიდან ზრუნავენ, უვითარდებათ საკუთარ თავსა და სხვებზე ზრუნვის მოთხოვნილება. ზრუნვა საზოგადოების შემაკავშირებელია.

მეგობრობის ფაქტორის გარდა, რომელიც ადამიანის მხრიდან მოძმისთვის ზრუნვაზე აგებული მოქმედების პრინციპს ითვალისწინებს, ამგვარი სტრუქტურა გულისხმობს მყარად განსაზღვრულ წესრიგს – იერარქიულ ჰარმონიულ მიმართებას ფენებს შორის, სადაც რაინდი მეფის ვასალი და ერთგულია, მისთვის თავგანწირვისთვის მზადმყოფია. გამოდის, რომ ესეც არის ზრუნვა – ზრუნვა მონარქისთვის, ხოლო ასეთ ჰარმონიულ წესრიგში მონარქი, თავის მხრივ, ზრუნავს მის ქვეშევრდო-

მებზე („მაქვს საქონელი ურიცხვი, ვერვისგან ანაწონები, / მიეც
გლახაკთა საქურჭლე, ათავისუფლე მონები, / შენ დაამდიდრე
ყოველი, ობოლი, არას მქონები: / მიღვნაინ, მომიგონებენ,
დამლოცვენ, მოვეგონები. / რაცა თქვენთვის არ ვარგ იყოს
საჭურჭლესა დასადებლად, / მიეც ზოგი ხანაგათა, ზოგი ხიდ-
თა ასაგებლად“). აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ
გალაკტიონის ლექსში „მთვარის ნაამბობიდან“ საქართველო
წარმოდგენილია მდიდარ, დოვლათიან, წარმატებულ მხარედ,
სადაც ამირანი (ანუ ზოგადად, ადამიანი) გათავისუფლდა
(„ბრწყინავს მისი ძველისძველი / უძველესი მთა და ველი, / მი-
სი წყალი, მისი სივრცე, / მისი შოთა რუსთაველი!“). მაშასადა-
მე, მიწაზე ამ დოვლათის და იმ ჰარმონიული იერარქიის წყარო
და მამოძრავებელი, რასაც რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“
ვხვდებით, არის ზრუნვა.

„დარჩება აუზთან სანდალი“. მთელ რიგ ლექსებში გალაკ-
ტიონი გვთავაზობს რუსთაველის ბიოგრაფიის მისეულ ვერ-
სიას, რომელიც გავრცელებულ ლეგენდას შეესაბამება რუს-
თაველისა და თამარ მეფის⁹ რომანტიკული ურთიერთობის
შესახებ. როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული,
რუსთაველის ბიოგრაფიული მოტივების ნაკვალევი იკითხება
გალაკტიონის არაერთ ლექსში. მაგალითად, ზაზა შათირიშვი-
ლი გალაკტიონის ლექსის „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“
მამათა სავანეში“ (ასევე, ლექსებში „აუზისაგან“, „ჩვენი დრო
ისევ რუსთაველს ელის“ და ა.შ.)¹⁰ მთავარ სიუჟეტურ ხაზს
(თუკი შეგვიძლია ასეთის მკაფიოდ გამოყოფა, რადგან ლექსი
მანც მონტაჟის გზით, სიმბოლოებით და ალუზიებით თუ
ასოციაციებითაა დატვირთული) რუსთაველის ლეგენდას
უკავშირებს: „პოეტს სასახლეში მიაქვს ნაწარმოები-ძღვენი,
რის გამოც იღებს აღიარებას. ესაა მისი ტრიუმფი, იგი ხდება
მეფე-პოეტი... „აღმოსავლური“ შეფერილობა და რუსთაველის
ხსენება (გასათვალისწინებელია თამარის სუგესტიური დას-
წრება) მიგვანიშნებს, რომ ლირიკულ „მე“-ს, როგორც მეფე-
პოეტს, ჰყავს წინამორბედი და არქეტიპი რუსთაველის სახით.
რუსთაველი „მეორადი მითოლოგიის“ თანახმად, თამარის კონ-

ტექსტში მოიაზრება, როგორც „პოეტი-მიჯნური“ და „პოეტი-ტრიუმფატორი“...“ (შათირიშვილი 2004: 51)

ნაწარმოების მიძღვნის სცენა მეორდება ლექსებში „ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“ და „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, რაც თამარისთვის გაზელების მირთმევის სცენას გულისხმობს და, როგორც ზაზა შათირიშვილი აღნიშნავს: „ნაწარმოების მიძღვნის ეს სურათი გვაგზავნის მიხაი ზიჩის ცნობილ გრავიურასთან (შოთა რუსთაველი თამარ მეფეს წარუდგენს „ვეფხისტყაოსანს“)“...“ (იქვე: 38)

სემანტიკური მსგავსებების საფუძველზე ვლინდება, რომ ლექსებში „ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“, „აუზისაგან“ და „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ წარმოდგენილი სიუჟეტი და სახეები ერთმანეთთანაა დაკავშირებული და ერთმანეთს ავსებს. ლექსებში „აუზისაგან“ და „შემოდგომა“ გვხვდება ხელთათმანის და აუზის სახეები. აუზის სახე მეორდება, ასევე, ლექსში „ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“, რომელში ნახსენები გაზელები წარმოდგენილია „შემოდგომაში“. სამივე ლექსში აშკარაა სასახლის¹¹ ტოპოსი. ეს რაც შეეხება სემანტიკურ მსგავსებას. რუსთაველის ბიოგრაფიული ამბის თვალსაზრისით, ამ სამი ლექსიდან ერთში აშკარადაა დასახელებული რუსთაველი („ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“), რისი ფრაგმენტებიც, დამსხვრეული სარკის ნატეხებივით, მიმოფანტულია ლექსში „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“. ლექსში „ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“ რუსთაველისა და თამარის ლეგენდაზე ალუზიური მინიშნებები აშკარაა, ხოლო ლექსში „აუზისაგან“ პირდაპირ არ არის დასახელებული რუსთაველი, მაგრამ აქ გვხვდება დიდებით მოსილი პოეტის სახე, არის სტილისტური სიახლოვეც დანარჩენ ორ ლექსთან. პირველ ლექსში არის სცენა, სადაც გადახვენილი პოეტი წიგნს უძღვნის თამარ მეფეს გეგუთის სასახლეში.

რუსთაველის ბიოგრაფიასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს შემდეგი: მეცნიერების ნაწილი მიიჩნევს, რომ შოთა რუსთაველი იძულებული გახდა, ცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე თავისი ქვეყნიდან უცხოეთში გადახვენილიყო.¹² ამის

მიზეზად სხვადასხვა გარემოებებს ასახელებენ – იქნება ეს თამარ მეფისადმი რომანტიკული დამოკიდებულება, თუ ეკლესიის მხრიდან მისი დევნა. ფაქტია, რომ რუსთაველის შესახებ ძველი საუკუნეების ისტორიკოსები, პრაქტიკულად, დუმან. ერთადერთი, მხოლოდ ყუთლუ-არსლანის ერთი ისტორიკოსი მოიხსენიებს შოთას და ისიც ნეგატიურად. ამის საფუძველზე, მარიამ კარბელაშვილი ასკვნის, რომ „მასალები რუსთაველის ბიოგრაფიისთვის არა უღმობელი დროის, არამედ უღმობელი იდეოლოგიის მსხვერპლია – ისინი შეგნებულად არის განადგურებული, თუმცა მეტი სიზუსტისთვის, იმდენად განადგურებული კი არაა, რამდენადაც შეგნებულად მიჩქმალული და ტენდენციურად გაშუქებული“ (კარბელაშვილი 1991). ამას ისიც ემატება, რომ მოგვიანებით შოთა რუსთაველის ფრესკის აღმოჩენა იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში დაუკავშირეს მის სავარაუდო დევნილობას და მონასტერში მოღვაწეობას.

აქედან გამომდინარე, გალაკტიონის ლექსში „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ მთავარი პერსონაჟი მშობლიური გარემოდან გადის და სავანეში გადაიხვეწება, რასაც იძულებით გადაადგილების მოტივიც უკავშირდება (რახეც მიუთითებს „შავი თოვლის“, „ჭვარტლის და ბურუსის თავანის“ მეტაფორები). ეს სახეები აშკარად ამყარებს რუსთაველის ბიოგრაფიის აღნიშნულ ვერსიას.

საერთოდ, ხელოვანების, პოეტების, ფილოსოფოსების დევნის სიუჟეტი ცნობილია კაცობრიობის ისტორიაში. აქვე გავიხსენებდით ოვიდიუსის სახელსაც, რომელიც შავი ზღვის სანაპიროზე, კონსტანცაში გადაასახლეს. ზოგი ვერსიის თანახმად, მისი გადასახლება პოლიტიკურმა მიზეზებმა განაპირობა – თითქოს ის იმპერატორ ავგუსტუსის წინააღმდეგ განწყობილ ფაბიუს მაქსიმუსთან მეგობრობდა და მის წინააღმდეგ შეთქმულებაში მონაწილეობდა. ზოგიერთი მკვლევარი კი აღნიშნავს, რომ მისი განდევნა უკავშირდება ეროტიულ პოემას „სიყვარულის ხელოვნება“, რომელში წარმოდგენილმა უხამსობებმაც ავგუსტუსის გულსწყრომა გამოიწვია. ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ პოეტის განდევნა იმპერატორის რის-

ხვას და, აქედან გამომდინარე, საზოგადოებისთვის მის „არასასურველობას, არასიჯანსაღეს“ გულისხმობს. განდევნა საზოგადოებიდან იზოლაციას, ორგანიზებული გარემოდან დანაწევრებულ გარემოში მოხვედრას, სოციალური არსებობიდან საკუთარ თავში ჩაკეტვას ითვალისწინებს. განდევნა დანაკარგს და განშორებას უკავშირდება, რაც გალაკტიონის ლექსში „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ ამკარად იგრძნობა. რატომ გაგვახსენდა რუსთაველის ბიოგრაფიული სიუჟეტის კონტექსტში მაინცდამაინც ოვიდიუსი? შეიძლება რამდენიმე მიზეზი დავასახელოთ. ამისკენ გვიბიძგებს ტიციან ტაბიძის ლექსიც „სკვითური ელეგია“, სადაც „მაშინ ოვიდი სტიროდა აქ რომს / და იქ დარჩენილ შვილების ალერსს“. ტიციანის ამ ლექსში მოხსენიებული არიან სკვითები, რომლის ხსენებასაც გალაკტიონის „შემოდგომაშიც“ ვხვდებით („რომანზე ისვენებს შანდალი, / რომანში – შეშლილი სკვითელი“).¹³ საგულისხმო ფრაზას ვხვდებით გალაკტიონის ხსენებულ ლექსში: „დარჩება აუზთან სანდალი“. ამ დეტალმა, ამ სახემ შეიძლება გაგვახსენოს აქტიონის და დიანას მითი ოვიდიუსის „მეტამორფოზებიდან“, სადაც მოთხრობილია, თუნადირობისას როგორ დაინახა აქტიონმა აუზში მობანავე დიანა, რომელიც განრისხდა, აქტიონი ირმად აქცია და მისსავე ძაღლებს დააგლეჯინა. ოვიდიუსის პოემაში ვხვდებით სცენას, სადაც დიანას მისი თანმხლები ნიმფები ხდიან სანდლებს და აუზში მიუძღვებიან. შესაძლებელია, გალაკტიონმა ამ სცენის დეტალი გამოიყენა თავის ლექსში. ამ ვარაუდს გვიმდაფრებს ჩვენ მიერ ხსენებული ე. წ. რუსთაველური ლექსების ერთ-ერთი ლექსის – „აუზისაგან“ ფრაზა: „ლალი ირემი სიყვარულით ხარ დაისრული / წყურვილმოკლული აუზისაგან მიემართები“, სადაც თითქოს მინიშნებაა აქტიონის და დიანას მითზე. მით უმეტეს, აქ კონტექსტიც მიუთითებს პოეტის ხვედრზე: „შენ გელის დაფნა, შენ ღიადი დიდება გელის, / პოეტო! არვინ არ ყოფილა ესდენ ძლეული“. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ კიდევ ერთი ლექსი „როცა აკტიონი, ძეა არისტეას“, სადაც პოეტი საგულისხმო ფრაზას ამბობს: „ვიცან, გალაკტიონ, შენში აკტიონი“ – რითაც ის საკუთარ თავს აქტიონთან აიგივებს. თუ-

კი მითის ინტერპრეტაციას ვცდით, გამოვა, რომ აქტიონი, ანუ პოეტი, ხედავს დიანას, ანუ მშვენიერებას და შემდეგ ეს მშვენიერება იქცევა მისთვის დამლუპველად. ეს არის ხელოვნებისთვის საკუთარი სიცოცხლის მსხვერპლშენიერვის მოტივის ერთგვარი ინვარიანტი, რომელიც გულისხმობს იმ იდეას, რომ პოეტის განსაკუთრებულობა – მშვენიერების ჭვრეტის, დანახვის უნარი – მისთვის იქცევა სასჯელად. ხელოვანის/პოეტის მიერ დანახული სამყარო შეიძლება ბევრისთვის მიუღებელი აღმოჩნდეს, რასაც ეწირება ხოლმე ის, რის ერთგვარ ილუსტრაციას გვთავაზობს რუსთაველის და ოვიდიუსის¹⁴ ბიოგრაფიები. კიდევ ერთი რამ, რაც გალაკტიონს და ოვიდიუსს აკავშირებს, ესაა „წმინდა ხელოვნებისადმი“ ერთგულების თემა. გალაკტიონი გიორგი ლეონიძის ლექსზე „შენი სახელი მზესთან დარჩება“ მიაწერს კომენტარს: „მრავალ ახალ ძეგლს, შენს ხელთქმნილს“ – უპირისპირდება ხელთუქმნელ ძეგლს ([ოვიდიუსი] ჰორაციო, ჟუკოვსკი, დერჟავინი, პუშკინი). არ იყო საჭირო დაპირისპირება!“ აქ იგულისხმება „მონუმენტის“ პარადიგმული სახე, რომელსაც ვხვდებით ჰორაციუსთან („Exegi monumentum“) და რომლის მიბაძვასაც ქმნის პუშკინიც, სადაც პოეტი პოეზიის მიმართ საკუთარ დამსახურებებზე, მის მიერ დანერგილ სიახლეებსა და უკვდავებაზე საუბრობს.¹⁵ მსგავს მიდგომას ვხვდებით ოვიდიუსის „მეტამორფოზების“ ბოლო სტრიქონებში („ქმნილება ესე განვასრულე; ვერ იავარყოფს / იუპიტერის, ცეცხლისა თუ მახვილის რისხვა, / ვერც ჟამთა სრბოლა, როს სხეულის მეუფე ხანით / შეუცნობელი ჩემგან დღენი მომესწრაფება, / უკვდავი სულით აღვზევდები უმაღლეს ეტლთა, / სახელი ჩემი არ წარხდება, კაცთა ბაგენი / ძალმოსილ რომის დიად ქვეყნად მალიარებენ. / მგოსანთ, მისნობის თუ ვირწმუნებთ ჭეშმარიტებას, / უკვდავყოფილი ვიარსებებ უკუნისამდე!“ (ოვიდიუსი 1980: 373).

ლექსში ზედროულობის განცდას ქმნის დროის აღრეულობა,¹⁶ რაც მონტაჟის გზით ხორციელდება და რასაც ემატება პოზიციების მუდმივი ცვლა, რითაც გალაკტიონის ვირტუოზული ტექნიკა – პერსპექტივების ცვლა – თითქოს ზედროულ და ზესუბიექტურ პოზიციასზე მიგვანიშნებს და ახალ დრო-

ით კოორდინატს ქმნის (ერთი მხრივ, სუბიექტური პერსპექტივა: გამივლის, ვენვევი, დამათოვს, შემხედავს, მტანჯავენ, გახსოვარ, ვიცი; და ობიექტური პერსპექტივა: გადირეკს, ჩაქრება, დარჩება, ისვენებს, დაქრიან, ანგრევენ, მისდევენ, უხმობენ, მიიტანს; მეორე მხრივ – მომავალი: გადირეკს, გამივლის, ჩაქრება, დარჩება, ვენვევი, დამათოვს, შემხედავს, მიიტანს; და ანმყო: ისვენებს, დაქრიან, მტანჯავენ, გახსოვარ, ანგრევენ, მისდევენ, უხმობენ, ვიცი) და წმინდა პოეზიის უზენაესობას უსვამს ხაზს.

შენიშვნები:

1. საგულისხმოა, რომ გალაკტიონის პოეზიაში პარიზი დასავლური კულტურის სინონიმია. ლექსი „რუსთაველი პარიზში“ ეძღვნება რუსთაველის 750 წლის იუბილეს და ამ ლექსში პოეტი რუსთაველს დასავლურ კულტურას, ამ შემთხვევაში საფრანგეთს, უკავშირებს, რომელიც „საოცრებებს ფარავს“. „ვეფხისტყაოსანი“ ერთგვარი აღმოსავლურ-დასავლური დივანია, რომელშიც ყველაზე კარგად განხორციელდა ქართველი მოდერნისტების ერთ-ერთი მთავარი პარადიგმა, რომელიც სიმბოლისტიციან ტაბიძის ლექსში ასე გახმინდა: „გაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში, / ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“. რუსთაველის იუბილე 1937 წელს მოეწყო. საბჭოთა პერიოდში რუსთაველის პიროვნების გააქტიურება უკავშირდება სტალინს და ბერიას – როგორც ჩანს, მათთვის ერთგვარ სავიზიტო ბარათად უნდა ქცეულიყო რუსთაველი „დიდ სამყაროსთან“ პირისპირ დგომისას. „ვეფხისტყაოსნის“ ინტერპრეტაცია „ხალხთა მეგობრობის“ პერსპექტივიდან იძლეოდა საშუალებას, რომ არ დარღვეულიყო საბჭოთა იდეოლოგიური პლატფორმა და თან, სასტიკი რეპრესიების, მათ შორის ხელოვნების წარმომადგენლების მიმართ განხორციელებული ტერორის ფონზე, რუსთაველს, როგორც ეროვნული თავმოყვარეობის, თვითკმარობის, თვითდადგენის სიმბოლოს, ამოფარებოდნენ. თვითონ სტალინი აქტიურად იყო ჩართული „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანის თუ პოემის ილუსტრირების საკითხშიც და მისი ეს სასოწარკვეთილი მცდელობა დღევანდელი პოზიციიდან საკმაოდ პაროდულად გამოიყურება.

2. ზღვას, როგორც ჩანს, სტრატეგიული მნიშვნელობა აქვს გალაკტიონისთვის. მის პოეზიაში რუსთაველი ხშირად არის ზღვასთან ასოცი-

რებულად წარმოდგენილი. „რალაც უცხო სიმსუბუქით / მივყევარ სიმთოქროს ნავებს, / ნაყოფიერ მინდორთ ნუგეშს, / მზეთა ნუგეშს, ოქროს ხვავებს. / გმადლობ ზღვისთვის, არემარევე! / ამგვარად რომ ააყვავებს / აღმომხდარ მზით, ჩამავალ მზით, / იმ მთვარესა და ვარსკვლავებს“ („შოთა რუსთაველი შავი ზღვის პირად“). აქ არის ერთგვარი მინიშნება ზღვის, როგორც სტრატეგიული წერტილის და დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის კავშირის შესახებ. წერილში „ზღვა ქართულ ლიტერატურაში“ გალაკტიონი გამოყოფდა ლექსებს: „ოქრო აჭარის ლაყვარდში“ და „ზღვა ახმაურდა“ და ამბობდა: „ზღვა, მართალია, შოთას აქვს ნახსენები, მაგრამ ის შორეული ზღვებია და შავი ზღვა პირველად მე შემოვიყვანე ქართულ პოეზიაში“ (ტაბიძე 1975: 142-143). უდავოდ, ეს ზღვა მის სტრატეგიულ მნიშვნელობას უნდა უსვამდეს ხაზს.

3. ამ ლექსში იზისის და ოზირისის ხსენება („მაგრამ ხანდახან დაუნდობელ გრძნობებზე სტირის / ელეგიური დღე იზისის და ოზირისის“) შეიძლება ნესტანის და ტარიელის ამბავთან აღუზიან, რადგან ნესტანიც და იზისიც ხთონურ სამყაროში ჩადიან, ხოლო ოზირისიც და ტარიელიც მათ გამოსახსნელად მიდიან. „მითოლოგიურ სიმბოლიკაში დასავლეთი, მზის ჩასვლის მხარე, ბინდი განასახიერებს სიკვდილის საუფლოს. ინიციაციის მაძიებელი გმირები ყოველთვის ჯერ დასავლეთისკენ მიდიან, ხოლო ინიციაციის მიღების შემდეგ ისევ აღმოსავლეთისკენ“ (გამსახურდია 1991: 218).

4. ზოგადად, შუასაუკუნეების მანძილზე სქოლასტიკოსები გამუდმებით არკვევენ, ცოდნაა უპირატესი თუ რწმენა. ეს წინააღმდეგობა ყველაზე კარგად შუა საუკუნეებში მე-12 საუკუნის ბოლოს თომა აქვინელმა მოარიგა, ვინაიდან მან რწმენა და გონება დისპარატულ ცნებებად დასახა. რწმენა მარტო რწმენას ეფუძნება და მტკიცებულება არ არის საჭირო. მან ადამიანის ცხოვრება ორ სფეროდ დაყო: სფეროდ, სადაც მოქმედებს მხოლოდ რწმენა და სფერო, სადაც რწმენა არ არის საჭირო და სადაც ადამიანს შეუძლია საკუთარ ლოგიკას დაეყრდნოს და მისი კანონებით იმოქმედოს. თომა აქვინელის ეს მოსაზრება საფუძველს უყრის მთელ შემდგომდროინდელ წარმოდგენას: ადამიანს შეუძლია იცხოვროს საერო ცხოვრებით, ყველაფერი აკეთოს, რაც უნდა – ეს მისი საერო ცხოვრების, გონიერი ცხოვრების ნაწილია. რწმენას რაც შეეხება, მას შეუძლია ეკლესიაში ილოცოს. სწორედ ეს დებულება უყრის საფუძველს რენესანსულ ცნობიერებას. თუკი ადრეულ შუასაუკუნეებში

ადამიანი მუდმივად ღმერთზე ფიქრობდა, ახლა უკვე ზოგჯერ ფიქრობს მასზე. სწორედ ამგვარი რენესანსული ცნობიერების ნიშანი იკითხება გალაკტიონის ზემოხსენებულ სტრიქონებში.

5. ზრუნვა უკავშირდება ადამიანისთვის ჩვეულ მდგომარეობას, რადგან ის შეიძლება ზნეობრივი „ხსნის“ მთავარ საშუალებად იქცეს. გოეთესთან ზრუნვა პოლიტიკურ ქრილში გადადის. ფაუსტისთვის მთავარი ხდება ის, რომ მან, როგორც მმართველმა, სხვებზე იზრუნოს.

6. სიტყვასიტყვით: ზრუნვა ნიშნავს შფოთვის, ღელვას მომავლის შესახებ; *sorgen sich um* – ნიშნავს რაიმეზე ღელვას; *sorgen für* – ნიშნავს სხვაზე ზრუნვას (კონკი 2016: 15).

7. თამარის ალგორითული სახელები ვეფხისტყაოსანში „*nesT andare jehan*“ (არ არის ქვეყანად) და „თინათინ“ (სარკისეული ანარეკლი ნათლისა) მიგვითითებენ ღვთაების ორ ასპექტზე, დაფარულზე და ცხადქმნილზე, შეუმეცნებელზე და შემეცნებადზე, გამოუვლენელსა და გამოვლენილზე, აგრეთვე ორ საღვთისმეტყველო გზაზე: აპოფატურზე (უკუთქმითზე) და კატაფატურზე (წართქმითზე), რომელთა არსიც გადმოცემულია არეოპაგიტულ ტრაქტატებში“ (გამსახურდია 1991: 225).

8. კლასიკური რაციონალიზმის პირობებში ენა საგანთა სამყროს აღარ ერწყმის, ის იქცევა შუამავლად შემეცნების პროცესში. გიორგი გაჩეჩილაძე თავის ნაშრომში „რენესანსი და ბაროკო“ სწორედ მიშელ ფუკოს ამ თეორიის ქრილში განიხილავს სიტყვების და საგნების მიმართებას „ვეფხისტყაოსანსა“ და „სიბრძნე-სიცრუისაში“: „რუსთაველთან ქეშმარიტება, თვალთ დაწახვა არის საგნის რეალობის და ვერიფიკაციის ინსტრუმენტი. „ნახეს და ნახვა მოუნდათ უცხოთა სანახავისა“ – ბაროკოსთვის ეს კონცეპტი მიუღებელია. „სიბრძნე-სიცრუისაში“ ამ კონცეპტის კონკრეტული დეკოდირების მიზანს ემსახურება იგავი „უნადვლოთა მძებნელი“. გამოირკვა, რომ ნახვა არ არის დანახულის ვერიფიკაციის სანდო და უცდომელი კრიტერიუმი, როგორც რუსთაველს მიაჩნდა. მსგავსების რწმუნებისთვის არც დანახვა საკმარისი და არც დანახულის სახელი“ (გაჩეჩილაძე 2009: 86). კლასიკური რაციონალიზმის შესახებ მიშელ ფუკო ამბობს, რომ მე-17 საუკუნის დასაწყისში მსგავსებას აკრიტიკებენ, როგორც შეცდომის ფორმას („ღონ კიხოტე“) – მსგავსების სინამდვილედ მიღება, მისი გაანალიზების გარეშე, შეცდომაა. „ღონ კიხოტეში“ დახატულია აღორძინების ხანის სამყარო, როგორც ნეგატიური რამ. მსგავსება მაცდურია და მისი დაჯერება ბოღვას ჰგავს. სიტყვები

და საგნები უკვე აღარაა იგივეობრივი. მაგია, რომლითაც სამყაროს ამოცნობას ცდილობდნენ მსგავსების და ნიშნებს მიღმა დაფარულის საშუალებით, ახლა უკვე სასაცილოდ ქცეულა – ყველა ანალოგიები ყოველთვის მცდარია. ეს არის რაციონალიზმი.

9. შესაძლოა, ლექსში „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ სტრიქონებში: „სიმკაცრით შემხედავს საშვენი თვალები შეკრული კამარის... ჯვარს ეცვი, თუ გინდა, საშველი არ არის, არ არის, არ არის!..“ სიტყვა „კამარის“ ანაგრამულად თამარზე მიუთითებდეს: „კამარის/თამარის“.

10. გალაკტიონის ამავე ლექსებს შორის ასოციაციური კავშირები და სახეები (აუზი, გაზელი...) მეორდება.

11. საგულისხმოა, რომ ლექსში „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ ვხვდებით სასახლის და სავანის დაპირისპირებას. როგორც ზაზა შათირიშვილი აღნიშნავს: ეს ლექსი „...იგება ორი ლოკუსის გარშემო. ესენია: სასახლე (ჭალები, აუზი, სანდალი, ყვითელი ფოთლები, რომანზე შანდალი, რომანში შემოღილი სკვითელი) და სავანე, მონასტერი (კამარა, სამრეკლო და სამრეკლოს ჯვარი, მდუმარე საკანი, სადაც ცეცხლის მფარველი გუგუნია). როგორც ვხედავთ, ეს ორი ადგილი ორი პარალელური სერიის გარშემო ნაწილდება – საერო/სასულიერო“ (შათირიშვილი 2004: 183) ასევე მნიშვნელოვანია „სასახლის მდივნის“ და ხელთათმანის მიტანის მოტივი, რაშიც თეიმურაზ დოიაშვილი გოეთეს პერსონაზე მითითებას ხედავს – გოეთე პოეტი და გოეთე სახელმწიფო მოღვაწე, ისევე როგორც რუსთაველი პოეტი და რუსთაველი – სახელმწიფო მოხელე, მეჭურჭლეთუხუცესი: როგორც გოეთე გაერიდა ნაპოლეონის ზარბაზნებს, ხოლო გოტიე – ქუჩიდან შემოჭრილ ქარიშხალს და დარაბებდამანულ ოთახში შექმნეს დიადი ნიგნები, ასევე გაერიდა გალაკტიონი რევოლუციის გრიგალს და სენაკის მარტოობაში შექმნა გენიალური „არტიტული ყვავილები“ (დოიაშვილი 2003: 54). ამ თვალსაზრისით საინტერესოა „დომინოს“ – „არტიტული ყვავილების“ ბოლო ლექსის ფრაზა: „განდეგილ ცხოვრებით დღეგრძელი მოხუცი ცხოვრობდა აქ ერთ დროს, / ვინ იყო? სახელი არავინ იცოდა“ – რომელიც თითქოს რუსთაველზე მიგვანიშნებს.

12. განდევნის მოტივს ავითარებს შალვა ნუცუბიძეც თავის ფუნდამენტურ გამოკვლევაში რუსთაველის ბიოგრაფიული მონაცემების შესახებ (ნუცუბიძე 1980).

13. „შეშლილი სკვითელის“ სახესთან დაკავშირებით არაერთი მოსაზრება არსებობს. მაგალითად, ზაზა შათირიშვილი წერს: „რომანი, რომელშიც ისვენებს „შეშლილი სკვითელი“, შესაძლებელია მიუთითებდეს დოსტოევკის ძმებ კარამაზოვებზე (სკვითი=რუსი), რომლის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ივან კარამაზოვი შეშლილობამდე მიდის და რომელშიც დაპირისპირებულია საერო ცხოვრება და „სახელმწიფო-მონასტრის“ თეოკრატიული იდეალი. არ არის გამორიცხული არც „იდიოტის“ ალუზია. თვითონ სათაური „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში, შესაძლებელია, მიგვანიშნებდეს სტენდალის რომანის „პარმის სავანის“ სათაურზე. თუმცა სასახლე-სავანის ოპოზიციიდან გამომდინარე, არც ა.კ. შელერ-მიხაილოვის (1838-1900) რომანის სიმპტომატური სათაურით „Дворец и монастырь“ (1890) გამორიცხვა შეიძლება. ამავე დროს, „უმანკო ჩასახება“, როგორც მონასტრის სახელწოდება აშკარად დასავლურ-ქრისტიანულ (კათოლიკურ) კონოტაციებს შეიცავს. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს არც ის, რომ ქუთაისში 1877 წლიდან მოქმედებდა უბინო ჩასახვის (ე.ი. „უმანკო ჩასახების“) კათოლიკური ტაძარი“ (შათირიშვილი 2004: 182). „შეშლილი სკვითელის“ დოსტოევსკისთან დაკავშირების ეს ვერსია, როგორც თვითონ აღნიშნავს, მომდინარეობს როლანდ ბურჟულაძის კვლევებიდან: „რ. ბურჟულაძემ მიგვითითა, რომ ძმები კარამაზოვების მეიერჰოლდი-სეულ თეატრალურ დადგმაში, რომელიც 10-იან წლებში ქუთაისშიც ჩამოიტანეს, გამოყენებული იყო უმარტივესი დეკორაცია: სცენაზე იდგა შავი ხავერდით დაფარული მაგიდა, რომელზეც იდო წიგნი: ძმები კარამაზოვები, რომელზეც, თავის მხრივ, სანთლიანი შანდალი იყო დასვენებული. ჩვენი აზრით, გალაკტიონისეული ტროპის – „რომანზე ისვენებს შანდალი,/რომანში – შეშლილი სკვითელი“ – წყარო, სავსებით ნათელი ხდება“ (შათირიშვილი 2004: 183). თვითონ გალაკტიონის დღიურში (1924 წელი, დღიური 18) ვხვდებით ფრაზას: „შეშლილია თუ წინასწარმეტყველი? გამოცანები დოსტოევსკისა“. „შეშლილი სკვითელის“ კონტექსტში შეგვიძლია გავიხსენოთ სკვითების მეფე სკილე, რომლის შესახებაც ჰეროდოტე გვიამბობს თავის ისტორიაში. სკილე, რომელიც ბერძნული ტრადიციების მოტრფიალე იყო, ითვლება რევოლუციონერ მმართველად, რომელმაც უარყო სკვითების ტრადიციები და საკუთარი ტომების მოდერნიზაციას ჩაუყარა საფუძველი. ჰეროდოტესთან მოთხრობილია, თუ როგორ ჩაება ის დიონისესადმი მიძღვნილ დღესასწაულში და როგორ აითვალწუნეს თანამოქმედებმა ის ამის გამო, ჯერ შეშლილად შერაცხეს და მერე წამებით

მოკლეს. ეს ამბავი დაედო საფუძვლად ველიმირ ხლებნიკოვის ნანარმოებს „ასპარუხი“ (1911), მაგრამ ამ „შემლილი სკვითელის“ შესახებ რომანი, როგორც გალაკტიონი ამბობს, ჩვენთვის უცნობია.

14. გალაკტიონი ოვიდიუსს ახსენებს ერთ ლექსში „სამოცდაათი წლის პოეტი ქუჩაში მიდის“, სადაც ირონიულად აღნიშნავს, რომ: „თუმცა პოეტი ახლანდელი / არ ჰგავს ოვიდის, / მაგრამ ყოველ დროს ხომ თავისი / ჰყავს ბოდოკია!“. ამ სტრიქონებში აშკარაა გალაკტიონის თანამედროვე პოეტების ზედაპირულობა და ამის საპირისპირო მოვლენა – ხელოვნებისთვის/პოეზიისთვის თავდადებული ოვიდიუსი.

15. თეიმურაზ დოიაშვილი გალაკტიონის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ ანალიზში სწორედ ამ რიგის პოეზიის ნიმუშად ასახელებს და აღნიშნავს: „ამ მხრივ გალაკტიონი ჰორაციუსის „მონუმენტისა“ და მისი უამრავი მიმბაძველის, მათ შორის – პუშკინის, გზას მისდევს. ეს ლექსები ხომ მისთვის სიჭაბუკიდანვე იყო ცნობილი“ (დოიაშვილი 2004: 45-80).

16. „ძირითად“ ტექსტში მოთხრობილი ამბავი ნარატოლოგიური კუთხით შეიძლება ოთხ თანმიმდევრულ ნაწილად დავყოთ: 1. 2-3 ტაპები: ზაფხულის დასასრული, შემოდგომის დასაწყისი... 2. სასახლის დატოვება (ჭაღების ჩაქრობა, აუზთან ჩნდება სანდალი და ყვითელი ფოთლები, კიდევ ერთხელ აქტუალიზდება შემოდგომის თემა, რაც ასე მნიშვნელოვანია როგორც „არტისტული ყვავილების“, ისე გალაკტიონისთვის, საზოგადოდ). 3. ყველაზე დიდი „ფრაგმენტი“: სავანე — გარე სივრცე, რომელთანაც დაკავშირებულია უნუგეშობა, გამოსავლის არარსებობა. „გახსნილი“ სივრცე აღნიშნავს საფრთხეს, ბუნება და ბუნების სტიქიები აშკარად ატარებს უარყოფით კონოტაციებს (გრიგალი, ქარები, ყვავები თებერვალს უხმობენ. აქაც აქტუალიზებულია შემოდგომის თემა: ფოთლების შვავების სახით, რომლებიც ქარს მიაქვს). 4. სავანე – შიდა სივრცე. განსხვავებით „გარე“ და „გახსნილი“ სივრცისგან, „შიდა სივრცე“ უკავშირდება დაცულობას, სიმშვიდეს – ცეცხლის მფარველ გუგუნს...“ (შათირიშვილი 2004: 153-160).

დამონეშვანი:

ბურდახი 1923: Burdach K. „Faust und die Sorge“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Niemeyer: Halle, 1923.

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება*. თბილისი: 1991.

გაჩეჩილაძე 2009ა: გაჩეჩილაძე გ. „რენესანსი და ბაროკო“. კრებ. სულხან-საბა ორბელიანი-350. თბილისი: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, 2009.

გაჩეჩილაძე 2009ბ: გაჩეჩილაძე გ. „გალაკტიონის „როცა აქტეონი, ძეი არის-ტეას“. კრებ. II *საერთაშორისო სიმპოზიუმში ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები* მასალები (ნაწილი I). თბილისი: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, 2009.

გრანტი 1960: Grant, Mary A., trans. and ed. 1960. *The Myths of Hyginus*. Lawrence: University of Kansas.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი“. *გალაკტიონოლოგია*, II. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 2003.

დოიაშვილი 2004: დოიაშვილი თ. „ფრთები და დიადემა“. *გალაკტიონოლოგია*, III. თბილისი: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 2004.

იეგერი 1968: Jaeger H. „The Problem of Faust's Salvation“. in: *Essays on German Literature, 1935-1962*, Bloomington. Department of Germanic Languages, Indiana University, 1968.

კარბელაშვილი 1991: კარბელაშვილი მ. „ყოვლი დამალული საქმე ცხადად გამოცხადდეს“. გაზ. „მამული“, 1991, №12, (ივნისი), №14 (ივლისი).

კონკი 2016: Conque A. *The Path Not Taken: Martin Heidegger & a Politics of Care*. Louisiana State University, 2016.

მაკნილი 1951: McNeill J. T. *A History of the Cure of Souls*. New York: Harper & Brothers, 1951.

მეი 1969: May R. *Love and Will*. New York. W. W. Norton, 1969.

ნუცუბიძე 1980: ნუცუბიძე შ. „რუსთაველის შემოქმედება“. *შრომები*. ტ. VII. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1980.

ოვიდიუსი 1980: ოვიდიუსი. *მეტამორფოზები*. თარგმანი ლათინურიდან: ნ. მე-ლაშვილი, ნ. ტონია, ი. გარაყანიძე. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1980.

პლატონი 2013: Plato. *Phaedrus*. The Project Gutenberg Ebook. 2013.

პლატონი 2014: Plato. *Cratylus*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2014.

სენეკა 1953: Seneca. ad *Lucilium Epistulae*. Vol. 3 of *Epistulae Morales*. Translated by Richard M. Gummere. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. 12. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ფუკო 1989: Foucault M. *The Order of Things*. London and New York. Routledge. 1989

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2004.

ჰაიდეგერი 1973: Heidegger M. *Being and Time*. Oxford: Basil Blackwell, 1973.

ჰაიდეგერი 1985: Heidegger M. *History of the Concept of Time: Prolegomena*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

ჰერში 2003: Hersch, Edwin L.. *From Philosophy to Psychotherapy: A Phenomenological Model for Psychology, Psychiatry, and Psychoanalysis (Heritage)*. University of Toronto Press, 2003.

მედგარ ჭელიძე

გალაკტიონის პოეტური ალქიმია

„Когда б вы знали, из какого сора
растут стихи, не ведая стыда“.

Анна Ахматова*

შესავლის მაგიერ

გალაკტიონის მხატვრულ სამყაროში გასარკვევად, მისი პოეტური ტექსტების ინტერპრეტაციისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია შესაბამისი კულტურული კონტექსტების და კონკრეტული ინტერტექსტუალური რელაციების გამოვლენა, რაც რთულ ამოცანას წარმოადგენს, თუ გავითვალისწინებთ გალაკტიონის უსაზღვრო ერუდიციას და ინტერესთა ფართო სრეს. ახალგაზრდა პოეტი კითხულობდა ბევრს და კითხულობდა გატაცებით: ქართულ ლიტერატურას (ცხადია), რუსულ პროზას და პოეზიას, ევროპულ პოეზიას და ფილოსოფიურ ნაშრომებს, ეცნობოდა წიგნებს, პერიოდულ გამოცემებს, ლიტერატურულ და მხატვრულ ჟურნალებს, სტატიებს ხელოვნებაზე. პოეტის მიერ ნაკითხული ლიტერატურის მნიშვნელოვანი ნაწილი რუსულ ენაზე გამოცემული წიგნები (ორიგინალური და ევროპული ენებიდან ნათარგმნი) და რუსული პერიოდული ლიტერატურა იყო. ამ ზღვა მასალის სისტემატური კვლევა, ან თუნდაც მექანიკური „სკრინინგი“, გალაკტიონის ტექსტებში მათი ანარეკლების დაჭერის მიზნით, უკიდურესი სირთულის ამოცანას წარმოადგენს, იმ პირობებში, როდესაც ხელთ არ გვაქვს „გზამკვლევის“ სახით კონკრეტული მინიშ-

* „ო, რომ იცოდეთ, რა ნაგვისგან აღმოცენდება ლექსები – სირცხვილის განცდის გარეშე“. ანა ახმატოვა.

ნებები წყაროებზე. ასეთ შემთხვევაში, ბევრი რამ დამოკიდებულია „გამართლებაზე“ ან, თუ გნებავთ, იღბალზე, როდესაც „ტექსტების ზღვა“, მოქცევისას, თავად გამორიყავს რაღაც შემთხვევით და ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო ფრაგმენტებს, გაურკვეველ მინიშნებებს – მაშინ როდესაც შენ, შესაძლოა, სულ სხვა საკითხებზე ხარ ფოკუსირებული. ასე, გალაკტიონის ერთ-ერთი შედეგის – „მას გახელილი დარჩა თვალების“ – ინტერპრეტაციის მცდელობისას, პოეტის პროზაულ ჩანაწერებში („ძვირფასი საფლავეები“) ჩაღრმავება მომინია და ამ ჩანაწერებში ბოდლერის „მკრთალ კვალს“ ადევნებულმა, ჩემთვის მოულოდნელად, აღმოვაჩინე, რომ ჩანაწერების მნიშვნელოვანი ნაწილი წარმოადგენს ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებისათვის“ თეოფილ გოტიეს მიერ დაწერილი წინასიტყვაობიდან აღებულ ფრაგმენტებს (თითქმის უცვლელ ტექსტს ან მცირედი ცვლილებით მოცემულ პერიოფრაზებს). აშკარაა, რომ გალაკტიონი აქ ბოდლერის რუსული თარგმანებისათვის მომზადებული გოტიეს წინასიტყვაობის თარგმანით ხელმძღვანელობდა. სხვა დროს, Vanitas-ის ჟანრის მხატვრობაზე გალაკტიონისათვის ხელმისაწვდომი შესაძლო წყაროების ძიებამ, მოულოდნელად მაპოვნინა „ვუალისა და ვიოლეს“ შესახებ გალაკტიონის მუსიკალური შედეგის შექმნასთან დაკავშირებული წყაროები. ამ შემთხვევაში, წყაროს – გალაკტიონის თანამედროვე რუსული პერიოდული გამოცემები წარმოადგენენ. გალაკტიონის კიდევ ერთი ლექსის – „აღარ არის მენესტრელის“ – რუსულ თარგმანზე მუშაობისას, ამ ტექსტის ინტერპრეტაციისათვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხად მომეჩვენა ალექსანდრ ბლოკისა და ნოვალისის შემოქმედებათა ურთიერთმიმართება. შესაბამისი წყაროების „სკრინინგის“ პროცესში, მოულოდნელად წავაწყდი რუსულ პერიოდიკაში დაბეჭდილ სტატიას, რომელიც ჩემ მიერ აქცენტირებულ პრობლემურ საკითხს მხოლოდ ირიბად ეხებოდა, მაგრამ სავსებით გასაგებს ხდიდა გალაკტიონის განსახილველი ლექსის შინაარსს, პათოსს, ცალკეული სიმბოლოების და სახეების წარმომავლობას და ასევე, გალაკტიონის რამდენიმე პროზაული წერილის შინაარსს და სემანტიკურ კოდსაც.

ქვემოთ წარმოდგენილ ორ ესეში შემოთავაზებულია გალაკტიონის ორი სიმბოლისტური ტექსტის ინტერპრეტაცია, რომელიც ვერ იქნებოდა შესაძლებელი ან სრულყოფილად დასაბუთებული, რომ არა ამ ბოლო ორი „გამართლების“ შედეგად მიგნებული „რუსული ლიტერატურული წყაროები“. ხსენებულ ორ ესეს აერთიანებს კიდევ ერთი საერთო ნიშანი: ორივე განხილული ლექსი არის ნიმუში იმისა, თუ როგორ გარდაქმნის პოეტის წარმოსახვა და შთაგონება ტრივიალური, პრაგმატული შინაარსის და პოეტური ღირებულების არმქონე პირველად ტექსტურ მასალას – პოეტურ შედეგად. სწორედ ამ ვითარებამ ამოზიდა მეხსიერებაში ანნა ახმატოვას ცნობილი ფრაზა: „Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда“.

1. Le Roi est mort, vive le Roi!*

„აღარ არის მენესტრელი“ – ასეთი სათაურის მქონე მუსიკალური პიესით (ადრეულ ავტოგრაფში ლექსის სათაური იყო – „ალექსანდრ ბლოკი“) გამოეხმაურა გალაკტიონი დიდი რუსი პოეტის – ალექსანდრ ბლოკის გარდაცვალებას. ეს მცირე ზომის შედეგრი, გალაკტიონის სიმბოლისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი მინიშნებებით, ალუზიებით, ფარული თუ საკმაოდ ცხადი ციტატებითა და მონტაჟურად გადაბმული მუსიკალურ ფრაზებით „მოქსოვილი“ ტექსტია, რომლის შინაარსის ინტერპრეტაცია თავის დროზე მწვავე პოლემიკის საგანიც გახდა.

პოლემიკას სათავე მისცა როლანდ ბურჭულაძის კრიტიკულმა წერილმა (ბურჭულაძე 1980: 117), რომელშიც მკვლევარი, ერთი მხრივ, უარყოფდა გალაკტიონის ამ ლექსის კავშირს ალექსანდრ ბლოკის გარდაცვალებასთან, ხოლო, მეორეს მხრივ, ავითარებდა აზრს, რომ „ლექსი დაწერილია ბლოკის დრამის – „ვარდი და ჯვარის“ შთაბეჭდილებით. ამ ინტერპრეტაციის თანახმად, „მენესტრელი“ (გაეტანი) სიმბო-

* მეფე მოკვდა, გაუმარჯოს მეფეს!

ლური სახეა იზორაზე შეყვარებული რაინდი ბერტრანის და, საერთოდ, გალაკტიონის ლექსის ყველა ტექსტური რეალია გააზრებულია, როგორც ბლოკის დრამის პერსონაჟების, ობიექტების, მოვლენების, სიუჟეტური ფრაგმენტების ასახვა მცირედი სახეცვლილებით: „ნოვალისის ცისფერი ყვავილი“ თურმე შეესაბამება „ბერტრანის შავ ვარდს“, „ზიანება და ყორნების ჩხავილი“, ნახსენები გალაკტიონთან, მიჩნეულია „ბერტრანის ცხედრის და ცხედართან დაჩოქილი იზორას ირგვლივ მოწრიალე ცხოველებად და მოჩვენებებად“ ბლოკის დრამიდან და ა.შ. ხსენებული ინტერპრეტაციის დასაბუთებისას რ. ბურჭულაძე დათარიღების საკითხსაც იშველიებს: როგორც ცნობილია, ბლოკი გარდაიცვალა 1921 წლის 7 აგვისტოს, ხოლო გალაკტიონის 1944 და 1959 წლებში გამოცემულ „რჩეულებში“ ლექსი დათარიღებული არის 1919 წლით და, შესაბამისად, (ამ მონაცემებზე დაყრდნობით) ლექსი ბლოკის გარდაცვალებამდე ორი წლით ადრე დაიწერა.

„აღარ არის მენესტრელის“, ისევე როგორც „არტისტული ყვავილების“ წრის არაერთი უმნიშვნელოვანესი ტექსტის შინაარსის ასეთი უტრირებული (თითქმის გაშარჟებული) ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ პირველებმა აქტიურად გაილაშქრეს თეიმურაზ დოიაშვილმა და ლევან ბრეგაძემ (დოიაშვილი, ბრეგაძე 1982: 96). მთლიანობაში, მკვლევართა უმრავლესობა მაინც თანხმდება იმ აზრზე, რომ ლექსი ეძღვნება ბლოკის გარდაცვალებას, ხოლო ტექსტში უხვად წარმოდგენილი სიმბოლური სახეები და ნარატიული ფრაგმენტები შეესაბამება ბლოკის არა ერთ კონკრეტულ ტექსტს (დრამას „ვარდი და ჯვარი“), არამედ მთლიანად ბლოკის პოეტურ სამყაროს, ტექსტების ფართო წრეს. ამ ზოგადი ხედვის გარდა, ზაზა შათირიშვილის და კონსტანტინე ბრეგაძის მიერ გამოთქმულია დამატებითი საინტერესო მოსაზრებები. ზ. შათირიშვილის თანახმად (შათირიშვილი 2004: 135-136), ლექსი ბლოკის გარდაცვალებას ეძღვნება, ხოლო ტროპები „უნაზესი დამა“ და „მენესტრელი“ გვაგზავნის, შესაბამისად, ბლოკის ადრეული ლექსების ციკლთან („ლექსები მშვენიერი ბანოვანის შესახებ“, 1905) და დრამატულ ნაწარმოებთან „ვარდი და ჯვარი“, ხოლო

ამ ლექსის ფინალური ორი ტაეპი – („ყოველივე იგი ისევ/ ისე განმეორდება“) გვაგზავნის ბლოკის ორ ქრესტომათიულ ლექსთან – „Ночь, улица, фонарь, аптека“ და „Кольцо существований тесно“. კონსტანტინე ბრეგაძეს (ბრეგაძე 2009: 26) დისკუსია სხვა დისკურსში გადაჰყავს: უარყოფს რა რ. ბურჭულაძის დასკვნებს და ტექსტის ანალიზის მეთოდოლოგიას, კ. ბრეგაძე გვთავაზობს კომპარატიული ანალიზის ვარიანტს და გვაძლევს გალაკტიონის სახისმეტყველების სისტემის შედარებას ნოვალისის სახისმეტყველების სისტემასთან. კ. ბრეგაძე არ ახსენებს გალაკტიონის ტექსტის რაიმე რელაციას ა. ბლოკთან და გალაკტიონის განსახილველ ლექსში ნოვალისის სახელის ხსენებას და ნოვალისის უმნიშვნელოვანესი სიმბოლოების და კონცეფტების („ლურჯი ყვავილი“, „ღამე“, „ოცნება“) რეპრეზენტაციას განიხილავს, როგორც ნოვალისის პოეტურ სამყაროსთან პირდაპირი კონტაქტით გამონეულ ინსპირაციას და ამ კონცეფტების და სიმბოლური სახეების გათავისებას გალაკტიონის მიერ. ნოვალისის სამყაროს უშუალო რეცეფციის დასასაბუთებლად კ. ბრეგაძეს მოჰყავს დამატებითი მონიშვნა – გალაკტიონის ჩანაწერი „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ მეორე ნომრიდან, რომელიც 1922 წელს არის გამოცემული. ხსენებული პასაჟი გვამცნობს: „ეგოისტურმა ანგარიშებმა სრულიად წაღიქვეს ლტოლვა არაქვეყნიურ ოცნებისადმი, გაჰქრა მწუხარება ვაკენროდერის, გაჰქრა ზმანებები ნოვალისის“ (ტაბიძე 1975: 20).

ამ მცირე ზომის წერილით, ვეცდებით ახალი დინამიკა შევიტანოთ დისკუსიაში და დამატებითი შტრიხებით გავამდიდროთ დღეისათვის ჩამოყალიბებული ერთიანი სურათი.

უპირველეს ყოვლისა, რაც შეეხება ლექსის დაწერის თარიღს და მის შესაბამისობას ა. ბლოკის გარდაცვალების თარიღთან: ზოგადად, გალაკტიონის ლექსების დათარიღებასთან დაკავშირებულ პრობლემებზე არაერთხელ ყოფილა გამახვილებული ყურადღება. გალაკტიონის ახალი აკადემიური გამოცემის (ტაბიძე 2016: 315) კომენტარებში კონკრეტულად განსახილველი ლექსის დათარიღების შესახებ მოკლე შენიშვნა არის მოცემული: „ავტოგრაფის სათაურის მიხედვით (აღექ-

სანდრ ბლოკი), ლექსი ეძღვნება ა. ბლოკს და დაწერილია მისი გარდაცვალების გამო (1921), ამიტომ ტექსტი ამავე წლით დათარიღდა“. კომენტარის ტექსტი გვაფიქრებინებს, რომ ლექსის 1921 წლით დათარიღება ხდება მაინც არა იმდენად მყარ ფაქტობრივ მონაცემებზე დაყრდნობით, არამედ ეფუძნება გარკვეულ ინტუიციურ კონსენსუსს გალაკტიონის შემოქმედების მკვლევართა უმეტეს ნაწილში, რომ განსახილველი ლექსი ალექსანდრ ბლოკის სიკვდილზე გამოხმაურებაა. ვფიქრობთ, ამ საკითხთან დაკავშირებით გარკვეულ სიცხადეს შემოიტანს მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში რუსეთში პოპულარული ალმანახის „Красная новь“-ის 1921 წლის მე-2 ნომერში (გვ. 354) გამოქვეყნებული მოკლე სტატია/ნეკროლოგი ალექსანდრ ბლოკის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით. სტატიის ავტორია პ. ს. კოგანი (კოგანი 1921: 354), ხოლო ტექსტში შეგვიძლია ამოვიკითხოთ ასეთი საინტერესო პასაჟები: „Ушел в вечность последний поэт-романтик. Умолк последний менестрель и верный рыцарь „Прекрасной Дамы“.... Его песни созвучны томлению Вакенродера и грезам Новалиса... Революцию он встретил восторженно. Еще незадолго до нее твердил он: „Жизнь прошумела и ушла... все будет так... исхода нет“.. Он умер в ужасных страданиях. Да и мог ли остаться на земле поэт, случайно забредший к нам и взволновавший нас, как тот бродячий жонглер, что смутил душу графини Изоры своей призывной песней. Он увял, как „голубой цветок“ Новалиса, перенесенный с знойного юга в снежные вихри севера.... Он умер, едва достигнув сорокалетнего возраста. Быть может, никогда еще механически катящееся колесо истории не настигало жертву, столь драгоценную. И если что может смягчить боль о великой утрате, – только мысль о грядущем мире, который уже строится на крови и страданиях современности, – о мире, в котором творческий гений получит полный простор для своего полета и избежит от цепей, сковывавших его в эпоху неразрешенных общественных противоречий“.*

* წავიდა მარადისობაში უკანასკნელი პოეტი-რომანტიკოსი. დადუმდა უკანასკნელი მენესტრელი და „მშვენიერი ბანოვანის“ ერთგული რაინდი... მისი სიმღერები თანხმიერია ვაკენროდერის სულიერი წუხილის და ნოვა-

ჩვენ არ გაგვანჩნია იმის დოკუმენტური მტკიცებულება, რომ გალაკტიონი ნამდვილად იცნობდა ალმანახ „Красная НОВЬ“-ში დაბეჭდილ ამ სტატიას. ის ფაქტი, რომ გალაკტიონმა კარგად იცოდა ხსენებული ჟურნალის არსებობის შესახებ, დასტურდება უფრო გვიანდელი მასალებით, გალაკტიონის 1941 წლის ჩანაწერებით დღიურებში: როგორც მინიმუმ ორჯერ, 1941 წლის დ-142-ში, იანვრის ჩანაწერში და დ-147-ში, მაისის ჩანაწერში, მოხსენიებული არის ჟურნალი „Красная НОВЬ“. ამ ჩანაწერების ვადის გამო (1941 წელი), ისინი ვერ გამოდგებიან იმის უტყუარ მტკიცებულებად, რომ გალაკტიონი უკვე 1921 წელს იცნობდა ამ ჟურნალს და ციტირებულ სტატიასაც, თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ გალაკტიონის ცხოველ ინტერესს რუსული მხატვრული პერიოდიკის მიმართ და იმას, რომ ეს პირველი მსხვილი ლიტერატურული ჟურნალია, რომელიც გამოვიდა რევოლუციის შემდეგ, დიდი ალბათობით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ახალი ჟურნალის გამოცემის ფაქტი არ გამორჩენია გალაკტიონს. ციტირებული ტექსტის სიახლოვე გალაკტიონის პოეტურ ტექსტთან იმდენად თვალსაჩინოა, რომ არც კი საჭიროებს საგანგებო შედარებასა და მსჯელობას. ეს ჩვენი მოსაზრება მნიშვნელოვნად მყარდება „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ (1922, №2) პირველსავე გვერდზე, წერილში „იაკობ ნიკოლაძის იუბილეს გამო“

ლისის ზმანებების... რევოლუცია მან აღფრთოვანებით მიიღო. უფრო ადრე მას არაერთხელ უთქვამს: „ცხოვრებამ გაიხმაურა და ჩაიარა... ყოველივე ისევე ასე იქნება, ხსნა არ არსებობს“... მან სული დალია საშინელ ტანჯვაში. ან შეეძლო კი მინაზე დარჩენა პოეტს, რომელიც შემთხვევით შემოეხეტა ჩვენს მხარეს და აგვალელვა, როგორც იმ მოხეტიალე ჟონგლერმა, გრაფინია იზორას სულიერი სიმშვიდე რომ შეაშფოთა თავისი გონების ნამდებები სიმღერით. იგი დაჭკნა, როგორც ნოვალისის „ცისფერი ყვავილი“, გადმოტანილი სამხრეთის მცხუნვარე მხარიდან ჩრდილოეთის თოვლიან ქარბუქში... იგი გარდაიცვალა, მიაღწია თუ არა ორმოცი წლის ასაკს. შესაძლოა, ისტორიის მექანიკურად გაგორებული ბორობალი, არასდროს დასწევია მსხვერპლს უფრო ძვირფასს. თუ კი რამემ შეიძლება შეამსუბუქოს ამ დიდი დანაკარგის ტკივილი, მხოლოდ ფიქრმა მომავალ სამყაროზე, რომელიც უკვე შენდება თანამედროვეობის სისხლზე და ტანჯვაზე, – სამყაროზე, რომელშიც შემოქმედებითი გენია მიიღებს თავისუფალ სივრცეს საფრენად და დაიხსნის თავს ჯაჭვებისაგან, რომელიც ბოჭავდა მას საზოგადოებრივ წინააღმდეგობრიობათა გადაუჭრელობის ეპოქაში.

წარმოდგენილი ფრაგმენტებით, რომლებიც აშკარად პ.ს. კოგანის ნეკროლოგიდან ციტატებს წარმოადგენს: „გაჰქრა მწუხარება ვაკენროდერის, გაჰქრა ზმანებები ნოვალისის“ („Его песни созвучны томлению Вакенродера и грезам Новалиса“...); „მექანიკურად გაქანებული ისტორიის გრიგალი ზღვაში ისროდა იმ მოხეტიალე ჟონგლორებს, რომელთა ნაზი სიმღერით შფოთდებოდა გრაფინია იზორას სული“ („Быть может, никогда еще механически катящееся колесо истории не достигало жертву, столь драгоценную.... Да и мог ли остаться на земле поэт, случайно забредший к нам и взволновавший нас, как тот бродячий жонглер, что смутил душу графини Изоры своей призывной песней“). იმავე ტიპის ციტატები მეორდება გალაკტიონის სხვა მოკლე წერილში, სათაურით „რომანტიზმი“: „რომანტიზმის უნაზესი ელფერი კვდება პოეზიაში. საბრალო მენესტრელისთვის ადგილი არაა დედამინაზე (ლესსინგი ჯერ ისევ)... ვერავითარი მინიერი ხმა ვერ მავინყებდა იმ ზეციურ ხმებს. მწუხარება ვაკენროდერის... ზმანებები ნოვალისის... გაჰქრა შემთხვევით მოსული მოხეტიალე ჟონგლერი, რომელმაც ნაზი სიმღერით შეაშფოთა გრაფინია იზორას სული. იგი დასჭკნა, როგორც „ცისფერი ყვავილი“ ნოვალისის, ქარიშხალი მეტად ძლიერად სცემდა პოეტის სუსტ გულს. მექანიკურად გაქანებული ბორბალი ისტორიის კიდევ არა ერთსა და ორს მსხვერპლს გადალახავს. მოკვდა უნაზესი რომანტიზმი.“

თუ ჩვენი ვარაუდი სწორია (და ისე სჩანს, რომ სწორი უნდა იყოს) და გალაკტიონის ლექსი პ. ს. კოგანის მიერ გამოქვეყნებული ნეკროლოგის მხატვრული გადამუშავების შედეგია, ეს ფაქტი შეიძლება ჩაითვალოს ძლიერ არგუმენტად იმ დამკვიდრებული მოსაზრების დასასაბუთებლად, რომ ლექსი მართლაც ალექსანდრ ბლოკის გარდაცვალებაზე გამოხმაურებას წარმოადგენს და დაწერილი არის 1921 წლის 7 აგვისტოზე უფრო გვიან (ბლოკის გარდაცვალების და კოგანის ნეკროლოგის გამოქვეყნების შემდეგ).

* ინტერნეტ რესურსში <http://galaktion.ge> წერილი „რომანტიზმი“ დათარიღებულია 1925 წლით; გ. ტაბიძის თხზულებათა საარქივო გამოცემაში წერილი „რომანტიზმი“ ჩართულია დ-645-ში; წერილის თარიღი არ არის გარკვეულად მითითებული: შეიძლება ვივარაუდოთ 1922 ან 1925 წელი.

რაც შეეხება ლექსის შინაარსს: პირველ რიგში აღვნიშნავთ, რომ გალაკტიონი, სხვადასხვა პოეტებზე საუბრისას, არაერთხელ მიმართავს ჩანაცვლების ხერხს, როდესაც პოეტის სახელის ნაცვლად ის ამ პოეტის ყველაზე ცნობილი ნაწარმოებების ლირიკული გმირების ან სიმბოლური პერსონაჟების სახელს იყენებს, როგორც პოეტის „მარკერს“, – თავად პოეტის სახელის ჩამნაცვლებელ მეტონიმს. მაგალითად, ლექსში „ისევ ეფემერა“ ბარათაშვილის სახელი ჩანაცვლებული არის ერთგან – „ჩინარით“, ხოლო მეორეგან – „მერანით“, ფრაზაში „ჰო, ლელიანი მაშინ დაქანდა, ვით მწვერვალიდან მერანი მალი“, იგულისხმება, რომ ვერლენმა ცხოვრება დაასრულა („დაქანდა“) ისევე როგორც ბარათაშვილმა (ბარათაშვილის ნარატივი უშუალოდ უსწრებს ვერლენის ნარატივს და ასეთი „დაბრუნება“ ბარათაშვილის თემასთან სავსებით ლოგიკურია ამ ორი სიუჟეტური ფრაგმენტის დასაკავშირებლად). იგივე პოეტური ხერხის გამოყენებით, გალაკტიონი ანაცვლებს საკუთარ სახელს „ალექსანდრ ბლოკი“ ამ უკანასკნელისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი და სპეციფიკურად ბლოკისეული პერსონაჟი/მეტონიმის სახელით – „უნაზესი დამის მენესტრელი“. შესაბამისად, ფრაზა „აღარ არის მენესტრელი უნაზესი დამისა“ სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა იმას, რომ „აღარ არის ალექსანდრ ბლოკი“ (კოგანთანაც იგივეა – Умолк последний менестрель и верный рыцарь „Прекрасной Дамы“). ფორმალურად შედარებით მარტივ, პრაგმატულ შეტყობინებას ბლოკის გარდაცვალების შესახებ მოსდევს ამ ტრაგიკული რეალობის შეფასების ხასიათის მქონე კომენტარი, რომელიც ასევე ბლოკის სამყაროსათვის დამახასიათებელი სიმბოლოებით და სახეებით არის გადმოცემული. აღსანიშნავია, რომ როგორც ბლოკის საკუთარი სახელის ჩამნაცვლებელ მეტონიმად, ასევე ბლოკის ფიგურის, მისი მასშტაბის და მისი გარდაცვალების, როგორც ტრაგიკული მოვლენის, აღსაწერად გამოყენებული ზოგიერთი სიმბოლო ამავდროულად წარმოადგენს რუსულ კულტურაში დამკვიდრებულ მეტალიტერატურულ კლიშეებს, რაც დასტურდება, კერძოდ, მათი პ. ს. კოგანის ნეკროლოგში ასახვით (ნეკროლოგში სწორედ ასეთი შტამპები გამო-

ყენებული). ბლოკი – „უნაზესი დამის მენესტრელი“ – ასეთი კლიშეა. მეტალიტერატურული შტამპია ასევე ბლოკის სულიერი სამყაროს ასოცირება თოვლის და თოვლიანი ქარის სტიქიებთან (რაც უკავშირდება ბლოკის ლირიკულ ციკლს „Снежная маска“). მეტალიტერატურული კლიშეა ბლოკის შედარება ნოვალისთან და ბლოკის პოეტური სამყაროს ყველაზე ფაქიზი მუსიკალური შრეების აღნიშვნა/წარმოჩენა „ნოვალისის ყვავილის“ სახით. ბლოკის და სხვა რუსი სიმბოლისტ-თეურგების შემოქმედების სიახლოვეზე იენელი რომანტიკოსების და ნოვალისის სამყაროსთან არაერთი ნაშრომი იყო გამოქვეყნებული ბლოკის გარდაცვალების დროისათვის. კომპარატიული კვლევის თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ როგორც ბლოკის ცნობილ სამტომეულში მოქცეული „განკაცების“ მთელი ტრილოგია (თეზისი, ანტითეზისი, სინთეზი), ისევე ბლოკის პოეტური სამყაროს სწორედ ის იდილიურ/რომანტიკული ნაწილი („თეზისი“), რომელიც იდეურ და ფორმალურ სიახლოვეს ამჟღავნებს ნოვალისის და მთლიანად იენელი რომანტიკოსების სამყაროსთან, შექმნილი არის იმ დროს (1910 წლამდე), როდესაც პოეტი ჯერ კიდევ არ იცნობდა გერმანელი რომანტიკოსების შემოქმედებას. გერმანელი რომანტიკოსებით რუსი სიმბოლისტების, მათ შორის ა. ბლოკის, დაინტერესება და მასობრივი გატაცება იწყება 1914 წელს ვ. მ. ჟირმუნსკის მიერ მისი ცნობილი მონოგრაფიის – „გერმანული რომანტიზმი და თანამედროვე მისტიკა“ გამოქვეყნების შემდეგ. ბლოკის გარდაცვალების დროს (1921 წელს) რუსი სიმბოლისტების სოფიური იდეალის და ნოვალისის ცისფერი ყვავილის კონცეფტების ტიპოლოგიური იგივეობა საყოველთაოდ აღიარებული იყო. შესაბამისად, გალაკტიონის ლექსში პ. ს. კოგანის ნეკროლოგიდან გადმოსული „ნოვალისის ყვავილი“, ერთი მხრივ, ისევ ბლოკის და მისი პოეტური სამყაროს აღმნიშვნელი მეტონიმიცაა და, მეორე მხრივ, გვახსენებს, რომ ეს ფაქიზი პოეტური სამყარო, იდეალის მიწიერი საუფლო, ლოგოსი, სულიერების „ოაზისი“ უდაბნოში წარიხოცა ქაოსის სტიქიის მიერ, „სული მიისილა“ ისევე, როგორც ეს მოხდა ნოვალისის შემთხვევაში. ნოვალისი და ნოვალისის

ყვავილი მიგვანიშნებენ როგორც დანაკარგის მასშტაბზე (ნოვალისის ტოლფასი პოეტი), ასევე მის ტიპოლოგიურ ნიშნებზე, იდეალთან, მშვენიერებასთან, სულიერებასთან მიმართებაზე. საინტერესოა, რომ კოვანის 1921 წელს დაწერილ ნეკროლოგთან სიახლოვეს ამჟღავნებს კ. ბრეგაძის მიერ „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ 1922 წლის მეორე ნომრიდან მოყვანილი ციტატის ფრაგმენტიც (ეს ფაქტი ადრეც აღვნიშნეთ): ფრაზაში: „გაჰქრა მწუხარება ვაკენროდერის, გაჰქრა ზმანებები ნოვალისის“ – სიტყვასიტყვით და თანამიმდევრობის დაცვით განმეორებული არის ფრაგმენტი კოვანის ნეკროლოგიდან – „Его песни созвучны томлению Вакенродера и грезам Новалиса.“ ყოველივე ზემოთ თქმული გვაფიქრებინებს, რომ სწორი არ უნდა იყოს ხედვა, რომლის თანახმადაც ლექსი „აღარ არის მენესტრელი“ წარმოადგენს მიძღვნას ნოვალისისადმი. ლექსი მაინც წარმოადგენს მიძღვნას ალექსანდრ ბლოკისადმი. ეს არ აუქმებს მთლიანად კ. ბრეგაძის მიერ დასმული „კომპარატივისტული კვლევის პრობლემის“ აქტუალურობას, არამედ დამატებით განზომილებას ანიჭებს მას. ამ საკითხს მოგვიანებით, წერილის ბოლოს დავუბრუნდებით.

ჩვენ მიერ ზემოთ ხსენებული ტიპის კლიშეების და მეტალიტერატურული შტამების არსებობა შეიძლება გახდეს გალაკტიონის ტექსტის ინტერპრეტაციისას გარკვეული უზუსტობის წყარო: შესაძლებელი არის, რომ მხატვრული სახის, სიმბოლოს, ან გარკვეული მოტივის და თემების ინტერპრეტაციისას, გალაკტიონის ორიგინალური აზრი ან საყოველთაოდ ცნობილი, მაგრამ არა ძირითადი („არამეინსტრიმული“) ინტერპრეტაციები ვერ იქნას დანახული და ჩანაცვლდეს უფრო ადვილად დასანახი კლიშეებით. განსახილველი ლექსის ფარგლებში ასეთი მოტივი, რომელიც, ჩვენი აზრით, არასწორად იქნა ინტერპრეტირებული, არის „მარადი განმეორებადობის მოტივი“ („მაგრამ გულში დარდს ნუ ისევ, / ოცნება ნუ გმორდება, / ყოველივე იგი ისევ / ისე განმეორდება“). მკითხველის ცნობიერებაში „განმეორებადობის მოტივი“ ბლოკთან მკვიდრად უკავშირდება ლექსს „Ночь, улица, фонарь, аптека“. ეს ბლოკის ძალიან პოპულარული ლექსია და კლიშეს

სახით სწორედ ის არის დამაგრებული... ხსენებული ლექსი ციტირებულია კოვანის ნეკროლოგშიც („все будет так... исхода нет“) და ზაზა შათირიშვილიც სწორედ ამ ლექსს და მსგავსი შინაარსის მეორე ტექსტს („Кольцо существования тесно“) მიიჩნევს გალაკტიონის მოყვანილი, განმეორებადობის მოტივის შემცველი ციტატის ინტერტექსტად. სინამდვილეში ბლოკთან (და გალაკტიონთანაც) მარადი განმეორების მოტივს (ისევე როგორც სხვა სიმბოლისტურ სახეებს, მოტივებს, სიუჟეტებს) აქვს რადიკალურად განსხვავებული მნიშვნელობები სხვადასხვა დისკურსში. ბლოკი საკუთარ პოეზიას და სულიერი განვითარების გზას („გზის მითოლოგემა“) მოიაზრებდა დიალექტიკური ტრიადის სახით (ვ. სოლოვიოვის ზოგადი მოდელის შესაბამისად): თეზისი (იდილიური სამყარო და იდილიური ცნობიერება), ანტითეზისი (იდილიური სამყაროს რღვევა; ნეგატიურობის მანიფესტაცია) და სინთეზი (ახალი სულიერების, დაცემულ სამყაროში სულიერი საყრდენის პოვნა). ანტითეზისის ფარგლებში, ტოტალური ნეგატიურობის ფაზაში, რომელიც შინაარსობრივად უახლოვდება დეკადენტების „დიავოლურ“ დისკურსს, მარადი განმეორების მოტივი ნაწილია უაზრო, აბსურდული არსებობის გაშლილი სურათის. მოძრაობა ჩაკეტილ წრეზე და სულ ერთი და იმავე უშინაარსო სურათის განმეორება – აგასფერის ნარატივის ნაირსახეობაა, ამქვეყნიური ყოფიერების უსაშველობის და უაზრობის მაუწყებელი. სწორედ ამ პარადიგმის წარმოჩენა ხდება ზაზა შათირიშვილის მიერ ციტირებულ ბლოკის ორივე ლექსში. ამისაგან განსხვავებით, „სინთეზის“ პოზიტიურ რეგისტრში ბლოკისათვის აქტუალური ხდება ხელახლა აღორძინების, მარადი განახლების, ისტორიის ციკლური განვითარების თეორია, ნიცშეს „მარადი დაბრუნების“ კონცეფციის განსხვავებული, თავისებური, ბლოკისეული ვარიანტი. როგორც აღნიშნავს ბლოკის შემოქმედების მკვლევარი ვ. მ. პაპერნი (პაპერნი 1979) სტატიაში „ბლოკი და ნიცშე“, „მარადი დაბრუნების“ კონცეფციასთან ბლოკს აკავშირებს არა მხოლოდ წარმოდგენა „დაცემულ სამყაროში“ ყოფიერების ჩაკეტილ, ვიწრო წრეზე (რაც, როგორც ვახსენეთ, ანტითეზისის პარადიგმის ნაწილია –

მ. ქ.), არამედ ასევე ისტორიის ციკლორობის პრინციპის რწმენა. ისტორია გაიაზრება ბლოკის მიერ არა როგორც შეუქცევადი მოძრაობა დროში, არამედ როგორც „დაბრუნება“ – დროის გადალახვა მარადიული საზრისით, მარადისობის ჩანერგვით დროით სამყაროში. ეს წარმოდგენა საკმაოდ შორია ნიცშეს დოქტრინისაგან და მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს ციკლური სამყაროს ანტიკურ მოდელებთან (პითაგორელები; პლატონი). ბლოკისათვის, „მარადი დაბრუნება“ დაკავშირებული არის „მარადი ქალურობის“ დაბრუნებასთან სამყაროში, სუპრანატურალურის (მარადიულის) შემოჭრასთან დროით სამყაროში. შესაბამისად, „მარადი დაბრუნება“ აღიქმება არა როგორც ბუნებრივი კანონი, როგორც ნიცშესთან, არამედ, როგორც ზებუნებრივი რიგის ფაქტორი და მიემართება არა ადამიანის ყოფიერებას, არამედ „სამყაროს ყოფიერებას“. გალაკტიონთან გაჟღერებული ფრაზა – „მაგრამ გულში დარდს ნუ ისევ,/ ოცნება ნუ გშორდება,/ ყოველივე იგი ისევ/ ისე განმეორდება“ – სწორედ ამ მარადი განახლების ბლოკისეული კონცეფციის რეპრეზენტაციაა და ამ ფრაგმენტს არაფერი საერთო არა აქვს ბლოკის – კლიშეებად ქცეულ ტექსტებთან („Ночь, улица, фонарь, аптека“, „Кольцо существования тесно“; „Жизнь прошумела и ушла“). გალაკტიონის ლექსის ამ ოპტიმისტურ ფინალურ ფრაზას უფრო შეესაბამება ბლოკის სხვა, „სინთეზის“ ფაზის შესაბამისი ტექსტები (ლექსების ციკლი „სამშობლო“ და სხვ.). მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რომ ისტორიის ციკლურად განვითარების და მარადი დაბრუნების კონცეფტებს დამატებითი სპეციფიკური დატვირთვა აქვს გალაკტიონთან: ციკლური განვითარების კონცეფტი აკავშირებს ახალი დროის პოეტს მის წინამორბედ დიდ პოეტებთან, წინა ციკლის, წინა ეპოქის პოეტებთან. ეს თემა კარგად აქვს დამუშავებული ზ. შათირიშვილს (შათირიშვილი 2004: 48-54 და 153-160). შათირიშვილის მიხედვით, ძველი და ახალი პოეტების რელაცია გახსნილი არის გალაკტიონის იმ ტექსტებში, რომლებსაც „რუსთველური ციკლი“ შეიძლება ვუწოდოთ (ლექსები „დრო“, „აუზისაგან“, „ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“, პოემა „მშვიდობის წიგნი“). ეს ტექსტები გვამცნობენ, რომ რუსთაველი – ძველი

დროის დიდი პოეტი, ხოლო გალაკტიონი – ახალი დროის დიდი პოეტი (ახალი რუსთაველი) და „არტისტული ყვავილები“ ისეთივე მასშტაბის მოვლენაა ქართულ კულტურაში, როგორც „ვეფხისტყაოსანი“. არსებითად, იგივე თემის ვარიირებას ვხვდებით გალაკტიონის ისეთ მნიშვნელოვან ტექსტებში, როგორიც არის „წინამურში რომ მოკლეს ილია“ და „პროლოგი ასი ლექსის“. პირველში ამ ორი ტექსტიდან – ძველი დროის პოეტი არის ილია, რომლის გარდაცვალებითაც სრულდება „დიდი დროის“ ერთი ციკლი (დიდი ეპოქა) და იწყება ახალი დრო – „მთელი ხანა წიგნის: Crane aux fleurs“. ჩვენი მსჯელობისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მეორე ტექსტი. ლექსში „პროლოგი ასი ლექსის“ ძველი ეპოქის დასასრული ასე არის აღწერილი: „იმ მრისხანე წელს პოეტი-მეფე – გარდაიცვალა ალექსანდრ ბლოკი“, ხოლო გალაკტიონის, როგორც ახალი დროის პოეტის ქვეყნისათვის მოვლინება ასე არის წარმოჩენილი: „მხოლოდ მე ერთი გადავრჩი მგზავრი, / რომ გამომეველო ჯერ არსმენილი / ქართველიები ცეცხლთა ფენისა / და მომეტანა საქართველოში / სიმღერა ქვეყნის გადარჩენისა“. როგორც ვხედავთ, ციკლური დროის და მარადი დაბრუნების ინვარიანტული პარადიგმა (ძველი ეპოქა/ძველი დროის დიდი პოეტი – ახალი ეპოქა/ახალი დროის დიდი პოეტი) – ბოლო ციტირებულ ტექსტში რეალიზებული არის, როგორც ვარიანტი: ბლოკი (ძველი დროის პოეტი-მეფე) – გალაკტიონი (ახალი დროის პოეტების მეფე). ვფიქრობთ, რომ ლექსის „აღარ არის მენესტრელი“ „ოპტიმისტური ფინალი“ მარადი დაბრუნების სწორედ ამ ვარიანტის კიდევ ერთ რეპრეზენტაციას წარმოადგენს. ლექსი გვამცნობს, რომ დიდი რუსი სიმბოლისტი პოეტის – ალექსანდრ ბლოკის – გარდაცვალებით დასრულდა ერთი ეპოქა. ძველი ეპოქის დასასრულთან ერთად იწყება ახალი, რევოლუციური ხანა – გალაკტიონის ეპოქა. დიდი პოეტის ნასვლა ტრაგიკული მოვლენაა, მაგრამ სასოვნარკვეთას არ უნდა მივეცეთ, რადგან ეს „დიდი დროის“ კანონზომიერებაა: პოეტი სტოვეს ამ ქვეყანას, რათა „დაბრუნდეს“, „რეინკარნირებულ“ იქნას ახალი პოეტის სახით. ბლოკი ის პოეტი, რომელმაც ჩაანაცვლა ახალ დროში ნოვალისი. გალაკტიონი

აგრძელებს დიდი რომანტიკოსი პოეტების ამ მწკრივს და ახლაც ის იკავებს ბლოკის წასვლით გათავისუფლებულ „რომანტიკოსი პოეტის“ ადგილს.* მეფე-პოეტი ბლოკი გარდაიცვალა, გაუმარჯოს პოეტების მეფეს – გალაკტიონს: *Le Roi est mort, vive le Roi!*

P.S. როგორც ვხედავთ, ლექსში „აღარ არის მენესტრელი“ თვითონ გალაკტიონმა გამოკვეთა მემკვიდრეობითი კავშირი ტიპოლოგიურად მსგავს სამ დიდ პოეტს შორის. ვფიქრობთ, რომ ეს პერსპექტივას ქმნის, კ. ბრეგაძის მიერ აქტუალიზებული თემის – გალაკტიონის და ნოვალისის პოეტური სამყაროების კომპარატიული კვლევისათვის. კვლევის არეში მესამე პოეტის – ალექსანდრ ბლოკის (და მთლიანობაში რუსული სიმბოლიზმის) შემოყვანა საინტერესო აღმოჩენებს გვპირდება. ეს ეხება არა მხოლოდ საუკუნეებში გაწელილი კულტურული დიალოგის კონკრეტულ ფორმებსა და შინაარსს, არამედ ასევე – ახალი პოეტების მიერ ძველი პოეტების ტექსტების უშუალო და შუალობითი პერცეფციის საკითხს. უნდა ველოდოთ ახალი ამოცანების აქტუალიზაციას – ინტერტექსტუალიზმის და თანხვედრათა გამოვლენისა და გამიჯვნის თვალსაზრისით: ჩვენი აზრით, პირდაპირი ინტერტექსტუალური რელაციები მაღალი ალბათობით გამოვლენილი უნდა იქნას გალაკტიონის ტექსტებსა და რუსი სიმბოლისტების ტექსტებს შორის.

* სხვათა შორის, იაკობ ნიკოლაძისადმი მიძღვნილ მოკლე სტატიამი, რომლის ციტირებაც უკვე მოვახდინეთ, გალაკტიონის, როგორც ბლოკის მემკვიდრის თემაც არის მსუბუქად მონიშნული: „მექანიკურად გაქანებული ისტორიის გრიგალი ზღვაში ისროდა იმ მოხეტიალე ჟონგლორებს, რომელთა ნაზი სიმღერით შფოთდებოდა გრაფინია იზორას სული“ – ეს ფრაზა ისტორიის ქარცეცხლში ალექსანდრ ბლოკის დალუპვის მაუწყებელი შეტყობინებაა (დალუპული „მოხეტიალე ჟონგლორი“ კი იგივე – უნაზესი დამის მენესტრელია). ოდნავ ადრე კი იმავე სტატიამი გალაკტიონი გვამცნობს: „მე მახსოვს ტიტანიური გემი „დალანდი“, – იგი მოარღვევდა შავი ზღვის აბობოქრებულ ტალღებს, მე ვბრუნდებოდი რევოლუციიდან, მომქონდა კაპიტალური რომანები და ნიგნი „Crane aux Fleurs“ და კიდევ ერთი იდეა: განახლება ან სიკვდილი“. „კაპიტალურ რომანებში“ რევოლუციური ნარატივია ასახული, სტატიის ეს ფრაგმენტი კი რევოლუციურ სტიქიაში ახალი დროის პოეტის – გალაკტიონის დაბადებას გვაუწყებს.

რის, ისევე როგორც რუსი სიმბოლისტების გვიანდელ ტექსტებსა და ნოვალისის ტექსტებს შორის. გალაკტიონის ან რუსი სიმბოლისტების ადრეულ ტექსტებსა და ნოვალისის ტექსტებს შორის უფრო „თანხვედრის“ ტიპის რელაციებია მოსალოდნელი. ყოველ შემთხვევაში, დღეისათვის რაიმე დამარწმუნებელი საბუთი გალაკტიონის ტექსტების უშუალო ინტერტექსტუალურ კავშირზე ნოვალისის ტექსტებთან, ჩვენთვის ცნობილი არ არის.

2. ისევ „ვუალისა და ვიოლდეს შესახებ“

გალაკტიონის პოეტურ სამყაროში შეღწევა, მისი სიმბოლისტური ლექსების შინაარსის გააზრება – პოეტის თანამედროვე კულტურული და ისტორიული კონტექსტების გათვალისწინებით, „ბუნდოვანი ტექსტების“ არსის წვდომა – იმგვარი სახის რთულ ამოცანათა რიგს განეკუთვნება, რომელთა გადანყვევის მცდელობა მხოლოდ ლოგიკურ მსჯელობაზე დაყრდნობით ვერ იქნება წარმატებული. ცხადია, ტექსტის ინტერპრეტაციას დიდი „შავი სამუშაო“ უნდა უძღოდეს წინ: საარქივო მასალების მოძიება და ანალიზი, სხვა ტექსტებთან კონტაქტის გამოვლენა, კულტურული კონტექსტის გააზრება და ა.შ. მაგრამ, საკითხის დამუშავების რალაც ეტაპზე, გადამწყვეტი ხდება ერთიანი, არანინააღმდეგობრივი სურათის განჭვრეტა, ტექსტის შინაარსის და მთელი ატმოსფეროს გათავისება, როდესაც ყველა დეტალისთვის თავისი ადგილი მოიძებნება ერთიან მოზაიკურ პანოზე. ლოგიკური ანალიზი, მიგნებული სურათის სისწორის დასაბუთება და განმარტება – შემდგომ ეტაპზე ხდება აქტუალური. მნიშვნელოვანია, რომ ინტელექტუალური ჭვრეტის, ინტუიციური წვდომის შედეგად დანახული და აღწერილი ერთიანი სურათი არ ჰკარგავს ღირებულებას მაშინაც, თუ ცალკეული დეტალი არასწორად არის ინტერპრეტირებული ან დამტკიცებული. შემეცნების პროცესში მთავარ ღირებულებას მაინც ეს „განჭვრეტილი ჭეშმარიტება“ წარმოადგენს. თანამედროვე გალაკტიონოლოგიაში ამგვარი ინტელექტუალური წვდომის რამდენიმე გამორჩეული მაგა-

ლითი გვაქვს: თუნდაც თეიმურაზ დოიაშვილის კონცეფციები „არტისტული ყვავილების“ პროლოგზე (დოიაშვილი 2003: 41) და „ნიგნ-მთლიანობაზე“ (დოიაშვილი 2019ა: 3-4; დოიაშვილი 2019ბ: 206).

დღეს ჩვენ გვსურს გავიხსენოთ გალაკტიონის სიმბოლისტური შედეგის ინტუიციური ნვდომის მშვენიერი ნიმუში: „არტისტული ყვავილების“ გამორჩეულად მუსიკალური პიესის, ლექსის „ვუალისა და ვიოლდეს შესახებ“ ნინო დარბაისელის მიერ შემოთავაზებული ინტერპრეტაცია. ხსენებული ინტერპრეტაცია წარმოდგენილი არის „გალაკტიონოლოგიის“ მეხუთე ნიგნში (დარბაისელი 2010: 83-92). ნ. დარბაისელის ნარკვევის შინაარსის გაცნობამდე, გავიხსენოთ გალაკტიონის ამ შედეგის სრული ტექსტი:

ვუალისა და ვიოლდეს შესახებ

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

გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი!
ოცნება! შენ წარსულს ვედრებით შესძახებ,
რომ ისევ აინთოს უცნობი ლამპარი
ვუალის, ვიოლდეს და სხვების შესახებ.

(ტაბიძე 2016ა: 91)

ლექსის განხილვისას ნ. დარბაისელი თანამიმდევრულად წარმოგვიჩენს მის მიერ ერთიანი ხედვით დანახული მოზაიკის ფრაგმენტებს:

- „ისევ აინთოს ლამპარი ვუალის, ვიოლდეს და სხვების შესახებ“ – ამ ფრაზის ინტერპრეტაციისას, ნარკვევის ავტორი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „ლამპარის“ მნიშვნელობა ანტიკურობის ხანიდან გადმოსულ ფრთიან გამოთქმას – „ცოდნის ლამპარი“ უნდა შეესაბამებოდეს და ამ შემთხვევაში გასაგები ხდება გრამატიკულად უცნაური კონსტრუქცი-

ის „ლამპარი – შესახებ“ შინაარსი. ნ. დარბაისელის თანახმად, ეს უნდა იყოს ცოდნა, ინფორმაცია ვუალისა და ვიოლეს შესახებ. ამასთან, „ისევ აინთოს ლამპარი“ – მიგვითითებს, რომ „ცოდნას ადრეც გაუნათ(ლ)ებია პოეტის არე. თანაც ეს უცნობი ცოდნა არა ერთი რომელიმე საგნის (ვუალის), არამედ კიდევ ვილაცის თუ რალაცისა და სხვების შესახებაც არის.

▪ წყვეტა, რომელიც ვენერასა და ფრაგონარს შორის „არტისტული ყვავილების“ ტექსტში წერტილით არის დაფიქსირებული, აუცილებელია ამ ტექსტის სივრცეში ორიენტირებისათვის. აქ მკვლევარი ხაზს უსვამს, რომ ცალკე ამბავია (ლამპარით ანთებული ცოდნის ცალკე ფრაგმენტია) „ვენერა სარკესთან“ სიუჟეტი და ცალე ნარატივია ფრაგონარის მიერ პალაცო პიტის, პერუჯის და ვენეტას გახსენება (მოგონება).

▪ „მშვენიერი საგონარი რომელსაც იძლევა ხმები მასსენეთა“ – ფრანგი კომპოზიტორის მასნეს მუსიკაა, რომელიც განსაკუთრებით უყვარდა გალაკტიონს და ხშირად საკუთარი ლექსების დეკლამაციისას მუსიკალურ ფონადაც იყენებდა. საგონარისადმი ფერების მინდობის მომენტს, მკვლევარის ხედვით, ხსნის სინესთეზიური აღქმის სპეციფიკა. „გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი! ოცნება!“ ეს სინესთეზიური პროცესის დასრულების მაცნე ფრაზაა, მთლიანად, ერთიანი ხედვით მოხილული სურათი კი ნარკვევის ავტორს ასე წარმოუდგება: „ლექსის იმაგინაციური ტოპოსი ოთახია – სივრცე, სადაც პოეტი უსმენს გრამფირფიტებს მასნეს მუსიკის ჩანაწერებით – („მასნეებს“) და ამ ფონზე, პარალელურად ფურცლავს, კითხულობს ან იხსენებს ილუსტრირებულ გამოცემებს ფრანგული და ევროპული კულტურის შესახებ. ლექსის პირველი სტრიქონის დისკრეტულობაც – „ვენერა სარკესთან. ეგონა ფრაგონარს“ – ამით აიხსნება.

▪ ვუალი, რუსულ-ევროპული სიმბოლიზმის კონტექსტის გათვალისწინებით, ინტერპრეტირებული არის, როგორც გალაკტიონისათვის მნიშვნელოვანი ერთერთი ინვარიანტული სახის (მანდილი, ვუალი) ნაირსახეობა.

- გამოთქმულია ჰიპოთეზა, რომ ვუალთან ერთად ნახსენები ვიოლიე, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს „უცნობი ლამპარი“ – არის ვიოლიე ლე დიუკი (Viollet-le-Duc, 1814-1878), სახელგანთქმული ფრანგი არქიტექტორი, მხატვარი, მწერალი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, რომელმაც 1850 წელს აღადგინა პარიზის „ნოტრ-დამი“ და გარდა ამისა, დაგვიტოვა არაერთი შესანიშნავი, ხატოვნად ილუსტრირებული წიგნი ევროპულ და რუსულ კულტურაზე. „სხვები“ – სხვა გამოჩენილი მხატვრები და კულტურის მოღვაწეები უნდა იყვნენ, რომლებზეც მოთხრობილია იგივე (ან იმის მსგავს) გამოცემაში, სადაც ვიოლიე-ლე-დიუკ-ის შესახებ ცნობები არის მოცემული.

წარმოდგენილი ხედვა იმდენად დამაჯერებელია, არანინა-აღმდეგობრივია, მთლიანობაში იმდენად კარგად აღწერს გალაკტიონის ტექსტის რეალიებს, ატმოსფეროს, განწყობას, გამომსახველ საშუალებებს, რომ ტექსტის პირველად გაცნობისას ამ ერთიანი სურათის მხოლოდ მცირედი დამატებითი შტრიხებით შევსების სურვილი გაგვიჩნდა. კერძოდ, მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ აღგვენიშნა, რომ „ლამპარის“ მეტაფორა, რომლის გამოყენებას მართლაც დიდი ისტორია აქვს ევროპულ კულტურაში, არა მხოლოდ – „ცოდნას“, არამედ ასევე „ნიგნსაც“ აღნიშნავს, როგორც ცოდნის აკუმულირების და გადაცემის საშუალებას, კულტურული მეხსიერების ფორმას (მეტალიტერატურულ კლიშეს, ზოგადად, ასეთი სახე აქვს: „წიგნი – ცოდნის ლამპარი“). ამრიგად, „ლამპარი ვუალის, ვიოლეს და სხვების შესახებ“ თავიდანვე ტექსტური შინაარსის სიმბოლოა და ზუსტად შეეფერება ნ. დარბაისელის მიერ დახატულ სურათს – ილუსტრირებული გამოცემის (ვუალის, ვიოლიეს და სხვების შესახებ წიგნის) გადაფურცვლის ეპიზოდს. რაც შეეხება „უცნობი“ ლამპარის ანთებას, გვეჩვენება, რომ ამ სახის ინტერპრეტაციისას ნაკლები „ხვედრითი წონა“ აქვს იმ ვერსიას, რომლის თანახმადაც – ეს არის ანმყოში რეალიზებული ფენომენი. ტექსტიდან არ ჩანს, რომ ლამპარი ახლა, ანმყოში ანთია. ლექსი გვამცნობს, რომ „უცნობი ლამ-

პარის ანთება“ – წარსული დროის კუთვნილებაა: სწორედ წარსულთან აპელირებს ლირიკული გმირი, როდესაც შესთხოვს („შესძახებს“) ლამპარის ისევ ანთებას მომავალში. ჩვენი ხედვით, „უცნობი ლამპარის ანთება“ არის სწორედ წარსულის, და არა იმდენად ანმყოს, ფენომენი და წარმოადგენს პოეტის მიერ დაკარგული „ედემური სამყაროს“ ნაწილს. „არტისტული ყვავილების“, როგორც ნიგნი-მთლიანობის მთავარი მითოლოგემა – ლირიკული სუბიექტის „ცხოვრების გზაა“. ამ დიალექტიკური ნარატივის თანახმად, „თეზისი“ – შეესაბამება იდილიურ (უტოპიურ) ცნობიერებას, „ანტითეზისი“ – იდილიური სამყაროს და ცნობიერების რღვევას („ედემის დაკარგვას“), ხოლო „სინთეზი“ – დაცემულ, არასრულყოფილ სამყაროში სულიერი საყრდენის, რეალობასთან „შერიგების“ სულიერი საფუძვლის ძიებას. თეზისი (იდილიური ნარატივი) „არტისტული ყვავილების“ სივრცეში გახსნილი არის სამი ტიპის მდგენელი სიუჟეტის სახით. პირველი არის „ბავშვობის“ ნარატივი, სადაც იდილიური სამყარო ბავშვის „ედემური ცნობიერების“ სახით არის წარმოდგენილი („ბავშვობის“ მოტივი „არტისტულ ყვავილებში“). მეორე სიუჟეტური ხაზი წარმოადგენს სოფიურ სატრფოსთან დაკავშირებული მითოპოეტური სიუჟეტების სიმრავლეს, ოცნების სამყაროს („ოცნების ბაღის“) ნარატივს. „ოქროს ხანის“ მესამე სიუჟეტური ხაზი დაკავშირებული არის ლირიკული სუბიექტის ახალგაზრდულ შთაბეჭდილებებთან, პოეტის და მისი ახალგაზრდობის მეგობრების ზიარებასთან კულტურის, ხელოვნების სფეროსთან, სულიერ ძიებასთან, შემოქმედების (და თანაშემოქმედების) სიხარულთან, სისავსის და სილამაზის განცდასთან, რაც არ იყო მოკლებული ეროტიკულ შეფერილობასაც. სწორედ ამ უკანასკნელი ინვარიანტული სიუჟეტური ხაზის კერძო ვარიანტად მიგვაჩნია განსახილველი ლექსი. თემა, რომელიც ამ მცირე ზომის პიესაში მუსიკალური ფორმით არის ხორცშესხმული, უფრო ნათელი, ცხადი სახით არის წარმოჩენილი პლასტიკური პოეზიის ისეთ შედეგში, როგორც არის ლექსი „გოტიეს“. მოვიყვანოთ ამ ლექსის ტექსტი (ტაბიძე 2016ა: 28) მთლიანად:

გოტიეს

თქვენს მშობლიურ სავანეს დაარქვით ჰიმოდანი.
იგი მარად ფერობდა დელაროშის ფერებით.
ჩვენ ნათელი გველოდა არამცირეოდენი,
არამცირეოდენი დაფნით და დაფერებით.
ბედნიერი იგი დრო, ეხლა უფრო ანკარა!
თვითეულში ელავდა ბრიუმელი ან ლოზენი.
ნეტავი სად არიან ყველა ეს უანგარო
პოეტები, მხატვრები, ქალნი მომიმოზენი?
ირგვლივ მოგონებების თეთრი ნაკადებია,
ირგვლივ ნაკადებია მსუბუქი და ფარული.
მყუდრო ბინა ბრწყინავდა, როგორც აკადემია,
გამოთქმებით ცხოვრება იყო ლეგენდარული.
ჩვენ ვეძებდით რამე ღრმას, გვსურდა რამე ქართული,
რითმა-ნიუანსები, რიტმიული ლანდები.
სად არიან ყველა ამ მორევებში ჩართული
მენადები – გედები და ფრთები – ინფანტები?
ეხლა კი გზა ეკლებზე უფრო უეკლესია,
არავისთვის არ არის სული უფრო სათელი.
ეხლა მარტოდ მარტო ვარ, როგორც მთის ეკლესია
და საკვდავად მილიმის ჩამავალი ნათელი.

ამ ტექსტში ცხადად არის გადმოცემული „ანტითეზისის“ შესაბამისი ნოსტალგიური სევდა წარსულ დროზე, დაკარგულ „არკადიაზე“, „ოქროს ხანაზე“: წარსული აღწერილია, როგორც „ბედნიერი იგი დრო, ეხლა უფრო ანკარა“. არკადიის სურათი წარმოდგენა მხოლოდ როგორც წარსულის მოგონება: „ირგვლივ მოგონებების თეთრი ნაკადებია“. ეს ბედნიერი დრო დაკავშირებული არის „მყუდრო ბინასთან“, როგორც ხელოვნების, შემოქმედების ძირითად ქრონოტოპოსთან, რომელიც ინვარიანტულია „არტისტული ყვავილებისათვის“ [„მდუმარე საკანი“, „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“ (ტაბიძე 2016ა: 53)]. ქრონოტოპოსში აქტუალური არის, როგორც პოეზია (პოეტები გამოთქმებით ცხოვრება იყო

ლეგენდარული; რითმა-ნიუანსები, რიტმიული ლანდები), ასევე სახვითი ხელოვნება (მხატვრები; დელარომის ფერები; მენადები-გედები და ფრთები-ინფანტები), ლამაზი ქალები (როგორც ამ ხელოვნების დღესასწაულის მონაწილე სალონური პერსონაჟები, ასევე – ლამაზი ქალების პორტრეტები, წარმოდგენილი ხელოვნების ქრონოტოპოსის ვიზუალურ გალერეაში).

როგორც ვხედავთ, პარალელები ლექსთან „ვუალისა და ვიოლდეს შესახებ“ თვალშისაცემია: ორივე ტექსტში გვაქვს „წარსულის მოგონების მოტივი“: „შენ წარსულს ვედრებით შესძახებ“, მოგონების ასოციაციური ნაკადები („ეგონა ფრაგონარს“, მიენდო მშვენიერ საგონარს“), ერთი მხრივ და მეორე მხრივ – „ირგვლივ მოგონებების თეთრი ნაკადებია“. ორივე ტექსტში გამოხატულია ხელოვნებით ტკბობის, აღტაცების მოტივი და ორივეგან ეს განცდა გადმოცემული არის ხელოვნების სხვადასხვა დარგის (ფერწერის, მუსიკის, პოეზიის) ინტერფერირების ფორმით, სინესთეზიის ეფექტის გათვალისწინებით: ფერები მიენდო მშვენიერ საგონარს (მუსიკა, ფერწერა), უცნობი ლამპარი (ტექსტი; ლიტერატურა) და გამოთქმებით ცხოვრება, რითმა-ნიუანსები (პოეზია), რიტმიული ლანდები (პოეზია, მუსიკა); დელარომის ფერები, მენადები-გედები და ფრთები-ინფანტები, მხატვრები (სახვითი ხელოვნება). ოქროს ხანის დასასრული, ოცნების, ზღაპრების სამყაროს რღვევაც თვალსაჩინოა ორივე ტექსტში: „გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი“* და „ეხლა კი გზა ეკლებზე უფრო უეკლესია... ეხლა მარტოდ მარტო ვარ, როგორც მთის ეკლესია და საკვდავად მილიმის ჩამავალი ნათელი“. როგორც ვხედავთ, ლამპარის ანთება წარსულში – ჩანაცვლებული არის ანმყოში „ჩამავალი ნათელით“. ქრონოტოპოსი „მყუდრო ბინა“, რომელიც ექსპლიციტურად არის მოცემული ლექსში „გოტიეს“, სუგესტურად, კონტექსტუალურად იკითხება პირველ ტექსტშიც, და ეს ნიუანსი არ გამოჰპარვია ნ. დარბაისელს.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ მცირედი განსხვავება ჩვენს მიერ წარმოჩენილ ხედვასა და ნ. დარბაისელის ჰიპოთეზას შორის

* „ზღაპარი“ – ოცნების, ედემური ნარატივის ინვარიანტული აღმნიშვნელია „არტისტული ყვავილების“ წრის ტექსტებში.

არ არის პრინციპული წინააღმდეგობის შემცველი, პირიქით, ეს ორი სურათი ავსებს ერთმანეთს. ნ. დარბაისელის მიერ წარმოდგენილ სურათში პრევალირებს გალაკტიონის, როგორც ტექსტის ავტორის განცდების და შთაბეჭდილებების აღწერა, იმ სიტუაციური მოდელის წარმოდგენა, რომელმაც მისცა შემოქმედებითი იმპულსი ავტორს. ამ თვალსაზრისით, „ფერები მიენდო მშვენიერ საგონარს“ და „ლამპარის ანთება“ – შეიძლება ანმყო დროში ავტორის შთაბეჭდილებებსაც შეესაბამებოდეს და შესაძლოა – წარსულში მომხდარ (ან არაერთხელ განმეორებულ) სიტუაციასაც. ჩვენ ყურადღებას ვამახვილებთ იმაზე, რომ ტექსტის თანახმად, პოეტისათვის მნიშვნელოვანია ლამპარის არა უბრალოდ ანთება, არამედ მისი აქტუალიზაცია სწორედ „უცნობი ლამპარის“ სახით. „უცნობი ლამპარის ანთება“ – ახალი წიგნის მეშვეობით ხელოვნების ჯერ უცნობი შედეგების პირველად ნახვის აღფრთოვანებას (პირველი წაკითხვის, გაცნობის ბედნიერებას) გამოხატავს. ეს ნეტარი განცდა – ცალსახად წარსულის კუთვნილებაა და სწორედ „წარსულს შესძახებს“ პოეტი ვედრებით, რომლის შინაარსი – არა ამ გახსენებული ხელოვნების ნიმუშების თავიდან ნახვას გულისხმობს, არამედ ახალგაზრდული დროის იმ ნეტარი ემოციების გამეორებას, პირველი შთაბეჭდილებების მაგიური ხიბლის დაბრუნებას. შინაარსის ამ ნიუანსური განსხვავების გარდა, აქცენტების ასე დასმით, ჩვენ მიერ ყურადღება გადანაცვლებული არის ავტორის უშუალო განცდებიდან მისი ლირიკული გმირის მითოლოგიზებულ ნარატივზე, როგორც წიგნი-მთლიანობის ფრაგმენტზე: განსახილველ ლექსში წარმოჩენილი სურათი დანახული არის, როგორც მოწიფული პოეტის მიერ „დაკარგული სამოთხის“ მოგონება.

მთლიანობაში, როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, ნ. დარბაისელის ნარკვევში წარმოდგენილი ხედვა იმდენად დამაჯერებელია, რომ „არტისტული ყვავილების“ სრულიად სხვა რეალიების ახსნაზე ფიქრისას, მათი ლიტერატურული პირველწყაროს დადგენის პროცესში, ჩვენ მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ იმ ილუსტრირებული გამოცემების მოძიება, რომლებიც, ნ. დარბაისელის ჰიპოთეზით, ლექსში „ვუალისა და ვიოლდეს შესა-

ხებ“ არის მინიშნებული. კერძოდ, ვეცადეთ მიგვეგნო ჩვენთვის საინტერესო ინფორმაციისათვის ან თავად ვიოლიე-ლედიუკის წიგნებში არქიტექტურასა და ხელოვნებაზე, ან იმ მხატვრულ ჟურნალებში ან ალბომებში, სადაც სხვებთან ერთად ვიოლიე-ლედიუკიც იქნებოდა მოხსენიებული. რამდენადაც პარადოქსული არ უნდა იყოს, საბოლოოდ, ჩვენ მოვახერხეთ ამ პირველწყაროს მოძიება. პარადოქსულობა კი იმაში გამოიხატება, რომ ამ გამოცემას არავითარი შეხების წერტილი არა აქვს ვიოლიე-ლედიუკის ფიგურასთან. ილუსტრირებული გამოცემა, რომელზე მინიშნებაც კეთდება გალაკტიონის ლექსში, არის სანკტ-პეტერბურგში 1907-1916 წლებში გამომავალი ჟურნალი „Старые годы“ – „ежемесячник для любителей искусства и старины“.* ჟურნალი მიჩნეული არის ხელოვნებათმცოდნეობის დარგში საუკეთესო პერიოდულ გამოცემად მე-20 საუკუნის დასაწყისის რუსეთში და ავტორიტეტით სარგებლობდა იმდროინდელ ევროპაშიც. ჟურნალი გამოდიოდა ყოველთვიურად და წარმოაჩენდა თავის ფურცლებზე ხელოვნებათმცოდნეობის მასალებს, რომლებიც ეძღვნებოდა არქიტექტურას, ფერწერას, გრაფიკას, დეკორატიულ ხელოვნებას და ძეგლთა დაცვის საკითხებს. ხელოვნების სხვა დარგები გამოცემაში პრაქტიკულად არ იყო ასახული, თუმცა სამაგიეროდ, სახვით ხელოვნებასთან დაკავშირებული საკითხები შუქდებოდა ყოვლისმომცველად: აქ წარმოდგენილი იყო კარგად ილუსტრირებული და შინაარსობრივად საინტერესო სტატიები სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულებაზე, რუსეთის მუზეუმებში დაცულ ხელოვნების ნიმუშებზე, რუსეთსა და ევროპაში მიმდინარე მხატვრულ გამოფენებზე და გამოცემულ ალბომებსა და ხელოვნებათმცოდნეობის დარგის წიგნებზე. როგორც წესი, თითოეული ნომერი შეიცავდა ორსამ შედარებით მოზრდილ სტატიას და ასევე, მოკლე ინფორმაციას მიმდინარე კულტურულ ცხოვრებაზე. ჩვენთვის საინტერესო პუბლიკაციებს მივაკვლიეთ ხსენებული ჟურნალის 1907-1909 წლის ნომრებში.

* „წარსული წლები“ – „ყოველთვიური ჟურნალი ხელოვნებისა და სიძველეთა მოყვარულთათვის“.

ძირითადი მასალა, რომელმაც საშუალება მოგვცა დაგვედგინა, რომ გალაკტიონის ლექსში სწორედ ამ ჟურნალზე კეთდება მინიშნება, დაბეჭდილი არის 1909 წლის ოქტომბრის ნომერში. სტატიის ავტორი არის დენის როშე, ხოლო მისი სათაურია „რამდენიმე შენიშვნა ვუალისა და ვიოლდეს შესახებ“ (Roche D. Несколько замечаний о Вуале и Виол-лие. Октябрь, 1909; გვ. 574-593. Французские живописцы, работавшие в России: Жан Луи Вуаль (1744-1804), Анри Франсуа Габриэль Виоллие (1750-1829). როგორც ვხედავთ, სტატიის სათაურის შინაარსიც და ფორმაც („რამდენიმე შენიშვნა ვუალისა და ვიოლდეს შესახებ“) სიტყვა-სიტყვით გადმოსცემს გალაკტიონის ლექსის თითქმის მთელს ფრაზას, რომელიც ლექსის სათაურშიც არის წარმოდგენილი: „რომ ისევ აინთოს უცნობი ლამპარი / ვუალის, ვიოლდეს და სხვების შესახებ“. ფრაზის სპეციფიკური გრამატიკული ფორმაც (ლამპარი – ვუალის და ვიოლდეს შესახებ) და შინაარსიც ეჭვს არ ტოვებს, რომ გალაკტიონის ლექსში საუბარი სწორედ ამ სტატიაზეა. სტატია მოგვითხრობს მე-18 საუკუნეში რუსეთში მოღვაწე ორი ფრანგი მხატვრის – ჟან ლუი ვუალისა და ანრი ფრანსუა გაბრიელ ვიოლიეს ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. ეს ორი, ევროპაში ნაკლებად ცნობილი, მაგრამ კრიტიკოსთა შეფასებით – ნამდვილად კარგი მხატვარი ხშირად ერეოდათ ერთმანეთში და მათი შეწყვილება ერთ სტატიაში სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა. სტატია „ვუალისა და ვიოლიეს შესახებ“ სწორედ ამ გაურკვევლობის მოსახსნელად დაინერა. რაც შეეხება „და სხვებს“, რომელთა შესახებაც ასევე „ინთება ლამპარი“, აქ ჩვენ სავსებით სამართლიანად მიგვაჩნია ნ. დარბაისელის ხედვა, რომ ეს – სხვა მხატვრები და კულტურის მოღვაწეები არიან, რომლებზე მასალებიც ასევე არის წარმოდგენილი ხსენებულ გამოცემაში.

დროში უკან თუ დავბრუნდებით და თვალს გადავაავლებთ ჟურნალის წინა ნომრებს, რომლებიც ქრონოლოგიურად წინ უძღოდა ხსენებული სტატიის გამოქვეყნებას, აღმოვაჩინებთ შემდეგ საინტერესო მასალებს და მათ კიდევ უფრო საინტერესო თანამიმდევრობას:

– 1907 წლის ივნისის ნომერში გამოქვეყნებულია დ. ა. შმიდტის სტატია სათაურით ტიცინის „ვენერა სარკესთან“: ორიგინალი და განმეორებანი (40. Шмидт Д. А. „Венера перед зеркалом“ Тициана: оригинал и повторения. Ил. 3. გვ. 216-223.)

– 1907 წლის ოქტომბრის ნომერში ჯეფრის სტატია „შარდენი და ფრაგონარი“ (59. Geffrey I. Шарден и Фрагонар . Ил. 13. გვ. 497-508. Выставка в Париже произведений французских художников XVIII в. Шарден (1699-1779); Фрагонар (1732-1806).)

– 1907 წლის ნოემბრის ნომერში – გრონაუს სტატია: ჯორჯონეს „კონცერტი“ პალაცო პიტტიში (66. Gronau. „Концерт“ Джорджоне в палаццо Питти. Ил. 4. გვ. 571-576.)

– 1907 წლის დეკემბრის ნომერში: ა.გოტჩევის სტატია „პერუჯია და უმბრიული ხელოვნების გამოფენა“ (72. Gottschewsky A. Перуджия и выставка умбрийского искусства. Ил. 9. გვ. 605-615).

როგორც ვხედავთ, ჟურნალის ერთი მეორეს მიყოლებით გამოცემულ ყოველთვიურ ნომრებში (თითო ნომერში კი სულ 2-3 სტატიაა) ვხვდებით გალაკტიონის ლექსში მოხსენიებულ პრაქტიკულად ყველა რეალიას (თანაც იგივე თანამიმდევრობით): „ვენერას სარკესთან“, „ფრაგონარს“, „პალაცო პიტტის“, „პერუჯას“ („პერუჯი“) და „ვუალისა და ვიოლიეს შესახებ“ ამბავსაც. ყოველივე ეს ინვესს ჟურნალ „Старые годы“-ს 1907-1909 წლების ტომების (წლიური კრებისითი გამოცემების) გადაფურცვლის ასოციაციას, რაც ზედმინვენით ემთხვევა ნ. დარბაისელის მიერ ინტუიციურად განჭვრეტილ სურათს (იმ დათქმით, რომ პალაცო პიტტის და პერუჯას – ფრაგონარი კი არ იგონებს, არამედ ფრაგონარი თავად არის ჯერ ნიგნში ამოკითხული სიუჟეტის და შემდეგ – გახსენების ობიექტი).

ამრიგად, მიუხედავად მცირე დაზუსტებებისა და კორექტივებისა, რაც ჩვენ შევიტანეთ ნ. დარბაისელის ჰიპოთეზაში, მთლიანობაში, ჩვენ მიერ მიკვლეული მასალები და გამოვლენილი კორელაცია ამ მასალებსა და გალაკტიონის ტექსტს შორის ადასტურებს ნ. დარბაისელის ზოგადი მოდელის სამართლიანობას. საბოლოოდ ვდებულობთ შემდეგ სურათს:

ლექსის გენერირების ტოპოსი ემთხვევა „არტიტული ყვავილების“ ცენტრალურ შემოქმედებით ტოპოსს, რომელიც „არტიტული ყვავილების“ პროლოგში აღნიშნული არის, როგორც „მდუმარე საკანი“, ხოლო ლექსებში „გოტიეს“ და „სული უსახლო“ (ტაბიძე 2016ბ: 40), შესაბამისად, როგორც „მყუდრო ბინა“ და „მიმღები ჭერი“. სამივე ეს ლექსი ასოცირდება გოტიეს სახელთან და დაკავშირებული არის „მინანქრებისა და კამეების“ პროლოგში გოტიეს მიერ მონიშნულ კონცეფციასთან, რომლის თანახმად ჭეშმარიტი პოეტური წიგნი იქმნება ამა ქვეყნის ამაოებასა და სოციალურ ქართვეილებს გარიდებული პოეტის მიერ – სადმე, განმარტოებულ სენაკში.

ხსენებულ ტოპოსში, მასწავს მუსიკის ფონზე (და შესაძლოა, ილუსტრირებულ ჟურნალებზე თვალის გადავლებისას), პოეტი იხსენებს წარსულის იმ ბედნიერ წლებს, როდესაც იგი ახალგაზრდული ენთუზიაზმით ენაფებოდა კულტურის „მსუბუქ და ფარულ ნაკადებს“, ეცნობოდა ხელოვნების ჯერ უცნობ და ამის გამო კიდევ უფრო ამაღლვებელ, ფარულ სივრცეებს, მუსიკას, სახვით ხელოვნებას, პოეზიას. „უცნობი ლამპარის ანთების“ გაშლილი მეტაფორა გულისხმობს – კულტურის ჯერ უცნობ ფენომენებთან ზიარებას, „პირველი წაკითხვის/წახვის ბედნიერებას“. სახვითი ხელოვნების შედეგების და მათი შემქმნელი მხატვრების ბიოგრაფიების გაცნობა ხორციელდება, კერძოდ, ილუსტრირებული გამოცემების მეშვეობით (რომლის ერთი მაგალითიც არის ჟურნალი „Старые годы“). ახალგაზრდობის ეს ბედნიერი დრო დიდი ხანია დასრულდა: „გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი! ოცნება!“ ნოსტალგიურ მოგონებებს მინდობილი პოეტი ოცნებობს, რომ ისევ განმეორდეს იმ გარდასულ დღეთა ნეტარი განცდა, ხელოვნებასთან მიახლოების, შემოქმედებითი სისავსის, იდუმალი სილამაზის წინაშე თრთოლის ამაღლებული განწყობა.

დამოწმებანი:

ბრეგაძე 2009: ბრეგაძე კ. *გალაკტიონი და ნოვალისი*. ჟურნ. სემიოტიკა, №6, 2009.

ბურჭულაძე 1980: ბურჭულაძე რ. *მხოლოდ ინტეგრალები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1980.

დარბაისელი 2010: დარბაისელი ნ. „სამი ლექსი „არტისტული ყვავილებიდან“. *გალაკტიონოლოგია*, V. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 2010.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი“. *გალაკტიონოლოგია*, II. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 2003.

დოიაშვილი 2019ა: დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვავილები“ – 100“. *გალაკტიონოლოგია*, VIII. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2019.

დოიაშვილი 2019ბ: დოიაშვილი თ. „ვარდი ნანვიმარ სილაში“. *გალაკტიონოლოგია*, VIII. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2019.

დოიაშვილი, ბრეგაძე 1982: დოიაშვილი თ. ბრეგაძე ლ. „დაკარგული გასაღები“ ძიებაში. ჟურნ. კრიტიკა, 1982, №1.

კოგანი 1921: Коган П. *Александр Блок*. „Красная новь“. 1921, №2.

პაპერნი 1979: Паперный В. *Блок и Ницше: Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей*. Труды по русской и славянской филологии. XXXI: Литературоведение. Тарту, 1979.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი 12 ტომად*. ტ. XII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ტაბიძე 2016ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 2016.

ტაბიძე 2016ბ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. III. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 2016.

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2004.

„ნარსული წლები“: „Старые годы“: ежемесечник для любителей искусства и старины“. *Старые годы: хронологическая роспись содержания. 1907-1916*. сост. Ф. М. Лурье. Санкт-Петербург: Коло, 2007.

ემზარ კვიციანიშვილი

ავვისტოს ნანადირევი

ნადირობა, ჩვეულებრივ, 20 ავისტოდან არის ხოლმე ნებადართული, მაგრამ გამოცდილი მონადირეებისგან გამიგია, რომ სათევზაოდ და სანადიროდ წასვლა მარიამობის მარხვის შემდეგ ჯობს; ამ დროისთვის თევზის ტოფობა მოთავებულება, მწყერსაც ბარტყები დაჩეკილი ჰყავს, გამხდარი აღარაა, გათქვირებულია, პურის ყანაში დაგოგავს და შორს გასაგონ ხმას გამოსცემს.

როდესაც ავისტო დგება, რთველი კარზეა მომდგარი და ჰაერში შემოდგომის ბანგი ტრიალებს, აივანზე გადავდგები, იქით-აქეთ გადამფრენ, ცაზე გაბანრულ გარეულ ფრინველებს რომ გავაყოლო თვალი. უფრო ხშირად ეს კისერწაგრძელებული იხვებია. თუ აღმოსავლეთისკენ გასწიეს, ასე მგონია, ჯანდარას ტბის ლაქაშებთან დაეშვებიან და იქ აყაყანდებიან, ქრელ ფრთებს წყალში ააფათქუნებენ... ამგვარი სურათების ხილვისას ყოველთვის მაგონდება გალაკტიონის უმშვენიერესი, ნადირობის ცოცხლად ამსახველი, სხვანაირი ცეცხლით დატენილი „გახედე: კახეთი!“ – ბევრ ჩვენგანს ზეპირად რომ ახსოვს „მნათობში“ გამოქვეყნებული მისი განთქმული „ასი ლექსიდან“.

1922 წელს, ზაფხულში, პოეტს გულუხვი კახეთის მიწა მას-პინძლობდა და იქ ყოფნისას მრავლად დაიბადა ერთმანეთზე უკეთესი შედეგები, რამაც ძალზე გაამდიდრა მისი პოეზია, ახალი ელვარება შესძინა.

რატომღაც ისეთი განცდა მიჩნდება (საქართველო ახალი დაპყრობილი ჰქონდათ ბოლშევიკთა ურდოებს), დაზაფრული გალაკტიონი გულის გადასაყოლებლად გაერიდა დედაქალაქს, რათა საქართველოს ულამაზეს კუთხეში ეპოვა შვება,

მოძალებული ნაღველი რითიმე შეემსუბუქებინა. შუაგულ კახეთში, ალაზნის გაშლილ ველზე ყოფნამ სხვაგვარი ბიძგი მისცა „ეფემერას“ ავტორის უკიდევანო წარმოსახვას და ნებიერად, ძალდაუტანებლად გადმოიღვარა ღვთიური ნიჭის მადლი.

ნათქვამის ერთი მეტყველი მაგალითია „გახედე: კახეთი!..“ პოეტი თითქოს გვახარბებს თვალწინ გადაჭიმულ გამოგნებელ სილამაზეს, რათა მისგან დანახულით ჩვენც დავტკბეთ, გავიხაროთ. სურათები ელვისებურად ენაცვლებიან ერთმანეთს. სამმარცვლიან (დაქტილურ) სიტყვათა მწკრივი უჩვეულოდ დაჩქარებულ რიტმს ქმნის, რაც ზაფხულის სწრაფად, მოულოდნელად დადგომას ეთანადება:

გახედე: კახეთი!.. დამსკდარა ატამი.
რა მალე მოვიდა აგვისტოს პირველი.
გარეულ ჭალებში ტრიალებს ქათამი,
ჭაობში იხვია მოწყენით მზირველი.

მოკვეთილად ნასროლი – „დამსკდარა ატამი“ ზღვარგადასულ მნიფობის ჟამზე მიგვანიშნებს, როცა გორებად დამდგარი, დაზვინული ხილი მოზღვავებულია, კალათები და გოდრები ველარ იტევს. ატმის მსგავსად, წვრილყუნნა, მრგვალ, ჩალურჯებულ გემრიელ ქლიავს, ალიბუხარსაც ალი ასდის, გვერდებს უსერავს დაცხუნებული მზისგან დაჩენილი სიმნიფის ბზარები. გარეულ ფრინველთა ფრთხილიც ისმის. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი ამ უეცრად დაჯახებული სტროფის მეოთხე სტრიქონია. თავად მინახავს ტბაში, ტალღებზე მოქანავე იხვი, პატარა ნიჩბებივით შემალულ ფეხებს რომ ატოკებდა და შავი, მოცვის მარცვლებივით ჩასმული, უძრავი თვალებით მოწყენას გამოხატავდა.

პირველი სტროფი მოახლოებული ნადირობისთვის შემზადებაა – აგვისტოს პირველს პირველი სექტემბერი უნდა მოედევნოს, ხოლო შუა სექტემბრიდან გახურებული ნადირობის სეზონია, ხშირ ტყეს ლანალუნი გაუდის. ჩამოთვლილია გარეული ფრინველები, რომელთა ჩამოგდებას ყოველი მონადირე ესწრაფვის. ამათგან, როგორც გამიგია, ყველაზე ფრთხილი

ულამაზესი, ნატიფი გარეგნობის კაკაბია, თავშესაფრად კლდის ადგილებს რომ ეტანება და, შურდულივით ფრენის გამო, მადევართაგან ძნელი მოსახელთებელია:

პირველ სექტემბრიდან სასარაკ, სავათა.
იქ თმაზე მეტია გნოლი და კაკაბი.
თხუთმეტი: ახალი იმედის სათავე,
სადაც კი ნისლია და ტყეა საკაფი.

ჩამკეტი, მესამე სტროფი, ჯვარედინისგან განსხვავებული სამრითმიანი (aaba) კატრენია; იგი ჩვენი ხალხური პოეზიიდან აიღო და აითვისა აკაკიმ, ხოლო მის კვალდაკვალ გალაკტიონმა გართიმვის ამ ხერხს ფართო გასაქანი მისცა, საბოლოოდ დაამკვიდრა. ფინალში თოფის გასროლასა და წამქეზებელ შეძახილთან ერთად მეძებარი ძალი გამოჩნდება, რათა პატრონს პირში გაჩრილი მოკლული თუ დაჭრილი ფრინველი მიუზღებინოს, ქება დაიმსახუროს. ყველაფრის ფონად მოჩანს მზედანათებული ალაზნის დაბლობი:

თოფის ხმა, კივილი. სისწრაფით მტევარი.
„დაენი, ალზორა“ და მიქრის მწვეარი.
ალაზნის ველი სჩანს. დილაა მზიანი.
გარშემო ბურია ლამენათევარი.

ცნობილია – მონადირეები დილაადრიან მიადგებიან ხოლმე დაგულეებულ, სასურველ ადგილს. ამის მიმანიშნებელია ეკალბარდებზე თანდათან, მზის სხივებისგან გაცრეცილი „ლამენათევარი ბური“. იგულისხმება, რომ თოფ-იარაღში ჩამჯდარ მონადირეებსაც იმ დანაკუნებული ნისლის ფთილებივით, ღამის გათევა მოუწიათ, ტყეში ჩასაცემელი სამოსის თუ საგზლის მომზადების გამო; ვიდრე ტყისკენ გაეშურებოდნენ, თვალი არც მათ მოუხუჭავთ.

ახლახან ჩვენმა საუკეთესო ლექსმცოდნემ – თეიმურაზ დოიაშვილმა, ვისაც ხშირად ვეთათბირები, ამ ლექსზე მითხრა, რომ იგი მტკიცე ხელით არის დანერული. იქვე, სავსებით

სწორად აღნიშნა (ამაზე მეც მქონდა ნაფიქრი), რომ „გახედე, კახეთი“ იმავე თორმეტმარცვლიან საზომს არის მორგებული, რომელსაც „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, თუმცა მათი ტონალობა სრულიად განსხვავებულიაო.

ერთი უცნაური განსხვავება ისიცაა, რომ „არტისტული ყვავილების“ რიგით მესამე ლექსი, ეგებ გრძნობის გამძაფრებისა და მეტი სასწონარკვეთის გამოსახატავად, ცხრამარცვლიანი სტრიქონით („მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით“) მთავრდება. ლექსს უამრავი ისეთი საიდუმლო აქვს, რაგინდ არ უკირკიტო, ვერ ამოხსნი, ვერ იტყვი, რა რისთვის და ასე რატომ დაინერა.

* * *

კახეთში, 1922 წლის აგვისტოში შექმნილ ლექსებს, როდესაც თავისებური რთველი დაიყენა, გალაკტიონი ცალკე გამოყოფდა თავისი დღიურის ფურცლებზე. ზოგიერთი მათგანის გამო მოკლედ ვიტყვი ჩემს ნაფიქრს.

ყოველთვის მიზიდავდა და მაღელვებდა ულამაზესი ტრიპტიქი „ეს მშობლიური ქარია“, მაგრამ მანამდე უნდა ვახსენო კახეთში იმავე დროს დაწერილი „მივდიოდით ალაზნის ველად“, რომელიც მიგვახვედრებს, საიდან ამოიზარდა ხსენებული ტრიპტიქი. თელავის მახლობლად მოხვედრილი გალაკტიონი ამბობს, ციხე-კოშკს როგორ აცლიდა საბურველს, რათა ნანგრევებში სამშობლოს წარსული დაენახა. უფრო საყურადღებოა ბოლო სტროფი, სადაც პოეტი დაღესტანს გაჰყურებს, ვიდრე იგი თბილისში დაბრუნდებოდა:

ვხეტილობდი მთელი ღამე განწირულებით,
ჩუქურთმა თითქოს სიძველეთა იყო ხუნდები.
შორით მოსჩანდა დაღესტანი ნისლის ქულებით,
სამი დღის შემდეგ ისევ ტფილისს დავუბრუნდები.

ამ დროს ტრიპტიქი უკვე დაწერილი უნდა იყოს. ვიკითხე და კახელი მეგობრებისგან გავიგე, რომ სტუმარი დაღესტანს ყვარლის მხრიდან დაინახავდა. ჩრდილოეთით არის სოფლები

– ახალსოფელი და თივი, მერე საცხენოსნო გზაა და ღოღო-
იანის მთაზე გადამდგარი, გადახედავ დაღესტანს. ტრიპტი-
ქის პირველსავე ნაწილში კიდევაცაა ნათქვამი: „მგლოვიარე
ბინდებით იბურება ყვარელი“. ამ სტრიქონებიდანაც თვალ-
საჩინოა, საერთოდ, რა დამძიმებული ჰქონდა გუნება პოეტს.

გალაკტიონისთვის მუდამ ახლობელი იყო „ვეფხისტყაოს-
ნის“ გმირთა გარემო და ასეთ შემთხვევას იგი გვერდს რო-
გორ აუვლიდა. ღრუბლის მოლანდებული კოშკები და თვით
დაღესტანი მას ნესტანის ტყვეობის ადგილად წარმოუდგა.
ძველი ხევსურები ქაჯეთს „ქაჯავეთს“ ეძახდნენ და ეს „შავე-
თის“ მსგავსად, უფრო შეეფერება იმ იდუმალ, ავ სულთა
სამყოფელს, რომლის ხატი ჩვენმა მითოლოგიამ შემოინახა.
ლეკთაგან ქართველთა მოტაცება ადრე ჩვეულებრივი ამბავი
იყო (მღვდლებსაც კი იტაცებდნენ გამოსასყიდის ასაღებად).
თუნდაც წინანდალში ჭავჭავაძიანთ ქალების დატყვევება შე-
უძლებელია არ ხსომებოდა ამ ლექსის დამწერს. დარჩენილია
მოგონება „შამილის ტყვე ქალები“, მათთან ერთად გატაცე-
ბული ფრანგი გუვერნანტი ქალის – ანა დრანსესი. სავარა-
უდოა, რომ ასე დაიბადა ტრიპტიქის პირველი სტროფები:

შავმა ნისლმა დანისლა
მთები დაღესტანისა,
აიმართნენ კოშკები
ცისა და ნესტანისა.

შუა ნაწილი რვამარცვლიან დაბალ შაირზეა განწყობილი.
ჯვარედინ რითმას თითქოს უნდა შეებოჭა სათქმელი, მაგრამ
ლექსი ნიავის ქროლასავით ძალდაუტანებლად მიედინება,
ხალხურ მეტყველებასთან, ფოლკლორთან არის დაახლოებუ-
ლი („გზაც სიარულმა გალია“). პირველსავე სტროფში ჩა-
ძინებული სოფელი და მდინარისპირა ბალ-ვენახებია დახატუ-
ლი და მიამიტურად გაისმის პოეტი შეკითხვა, თუ რატომაა იგი
აღტაცებული. იმ სურათის მხილველი, ცხადია, გალალდებოდა:

ეს მშობლიური ქარია.
ეს სოფელია მძინარე.

არ ვიცი, რად მიხარია
ვაზი, ყანები, მდინარე.

იქვეა ნახსენები ძველისძველი ციხე, ვაზით განთქმული წინანდალი და კახეთის სხვა მშვენიერბანი. ღამეში სიზმარეულ ხილვას ჰგავს მთვარისგან ვერცხლისფრად მოსირმული ტყე (იგი „ლოენგრინეს სიზმართან“ არის შედარებული). ამ ნაწილის კითხვისას უთუოდ გაგახსენდებათ კახეთშივე იმავე ზაფხულს დაწერილი „წინანდალელი ნათელა“, ამავე საზომითა და ასევე ლაღად გამართული. წინანდალში გაცნობილ მომხიბლავ ქალს იგი „ციხეს და გალიას“ უწოდებს, როგორც მის დამატყვევებელს, მაგრამ პოეტი მალევე ნათელას სხვა, უფრო მშვენიერ ქალს ადარებს (ხელნაწერებიდან ირკვევა, ეს თინა ავალიშვილი ყოფილა) და მისკენ იხრება, რაც უწყინარი ხუმრობაა:

მთელი საღამო შევჯერდი:
რა არის ქალის სინაზე,
მაგრამ უეცრად შევჩერდი
მშვენიერ თინათინაზე.
ბრწყინავდა საარაკო ცა,
მთვარე დაბრუნდა ბინაზე,
როს შუქმა ღრუბელს აკოცა
ყველა ქალების ჯინაზე.

თქმა არ ჭირდება – საუცხოო ფინალია; სავსე მთვარის შუქი ნაფარებულ ღრუბელს აპობს და ასხივოსნებს, დამაბრმავებელ ნათელში ხვევს. ქალების გამოსაჯავრებლად, შუქისგან ღრუბლის კოცნა, ცხადია, კვლავ ეშმაკურად მოლიმარი პოეტის მსუბუქი გამახალისებელი ხუმრობაა და სანყენად არავის დარჩებოდა.

ტრიპტიქის მესამე ნაწილიც, წინა ორივით, განსხვავებულ, ექვსმარცვლიან საზომს შეეფარდა. აქ დახატულ სურათებს მთლიანად ზღაპრული იერი დაჰკრავს, თავიდან ბოლომდე მთვარის მომაჯადოებელ ნათელშია გავლებული, საგნები მიღმა სამყაროდან გამოხმობილ სიზმრის ლანდებს ჰგვანან.

ამ ნაკვეთს სტრიქონებად დანაწილება არ უხერხდება, ერთ სხეულადაა ჩამოქნილი და უმჯობესია, იგი მთლიანად ამოვნერო:

შუქი გაიშალა,
წყალი დაიფერა,
სიო დაიბერა,
ჩალა გაიჩალა.
სიზმარს აბარია
ველი შენაფერი...
ეხლა ყველაფერი
ოქროს ზღაპარია.
არც ხმა, არც ჩურჩული,
ბინა-მინაგნები,
თვალეზღაღურჯული
თრთიან იალქნები.
ძილი მეგონება:
უცებ ქაოსიდან
მთვარემ ამოზიდა
ლურჯი მოგონება.

ამ ღვთიურ ხილვებს არანაირი გარჩევა და ახსნა არ ესა-
ჭიროება; ნაირგვარი სურათები მწყობრადაა დალაგებული,
დამნახავი ისედაც დაინახავს. მხოლოდ ამას აღვნიშნავ – ერ-
თი, ბოლოსწინა, ჯვარედინად გართმული სტროფის გარდა
(ამით თავიდან არის აცილებული მონოტონურობა), დანარ-
ჩენ სამში რკალური გართმევა გამოყენებული, რაც სათქმელს
სალტეში აქცევს და კომპოზიციურად კრავს. ტრიპტიქს ბოლო-
ში მიწერილი აქვს საგულისხმო, მრავლისმეტყველი თარიღი:
„ავგისტო, 1922.“

გალაკტიონ ტაბიძის თხუთმეტომეულის (ჯერ მხოლოდ
ხუთი ტომია გამოსული) მესამე ტომზე დართულ შენიშვნებში
ერთგან ნათქვამია:

„1922 წლის ავგისტოში გ. ტაბიძემ მოიარა კახეთი, რის შე-
დეგადაც დაინერა ლექსები: „ეს მშობლიური ქარია“, „წინანდა-

ლელი ნათელა“, კახეთის მთვარე“, „ალაზნთან“, „მივდიოდით ალაზნის ველად“, „მხოლოდ გული“, „გახედე: კახეთი!“, „ღამე ხეობაში“ და „შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“.

ამ ციკლის ერთ-ერთ უმშვენიერეს ლექსზე – „ალაზნთან“ („მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა“) არაფერი მითქვამს; აქაც მზერის დამაამებელი ღამეული პეიზაჟები გნუსხავს და ნაღვლიანი განწყობილება სუფევს, უიმედობაზე განფენილი („დამშვიდდი, ტალღებს მიანდე ნავი, / რაც დაიკარგა, ის აღარ მოვა.“).

ასევე მომხიბლავია „კახეთის მთვარე“, სადაც ხშირ ტყეებსა და აშრიანულ ვერხვს ვარსკვლავებით მოჭიქული უკიდევანო და უძირო ცა დაჰყურებს, ხოლო ტყეებს იქით „მოსჩანს ბუნაგი მთვარის“. ლექსი ასე მთავრდება:

მთვარე კახეთში სხვაა,
სხვაა ტფილისში მთვარე.

ყველაფრიდან ჩანს, რასაც გულისხმობს ასე უბრალოდ, ყოველგვარი სამკაულების გარეშე მიმანიშნებელი განსხვავება – თბილისისას, ნანახით, განცდილით ნასიამოვნები პოეტი, კახეთის მთვარეს ამჯობინებს. იმ მაღლიანი კუთხიდან იგი აგვისტოს უხვი ნანადირევით, მისი გულიდან დაძრული, „მუსიკის მსუბუქ ზვირთებზე“ ასხლეტილი, ხელიხელსაგომანები ლექსებით დაბრუნდა „შფოთიან ტფილისში.“

P.S. აგვისტოს მცხუნვარება სხვანაირად დაებედა გალაკტიონ ტაბიძეს. კახეთის ხანმოკლე ოდისეადან სამი წელი იყო გასული და 1925 წელს, ისევ იმავე ზოდიაქოს არეალში, როცა ქალაქს დასიცხვა, ბული არ ასცდებოდა, გვალვის დასაცხრობად, დაწერა ფრთებლონიერი ლექსი – „დადგა აგვისტო“, რომლის ფინალურ სტროფში (ძალა ნამდვილად შესწევდა ქადილისა) კვლავაც სცადა, ყველა თავის განუმეორებელ ერთადერთობაში დაერწმუნებინა:

ღრუბლებო შავო, მზეო საპყარო,
მე აღტაცების ზღვაში შეველი,

აღმოვაჩინე მთელი სამყარო,
ქვეყნისთვის ჯერაც მიუკვლეველი.

„აღტაცების ზღვაში შესვლა“ ალბათ სამი წლის წინანდელ, ვაზებშემოხვეულ ყვარელსა და წინანდალს აგონებდა. ყველაზე ბედნიერი, ეტყობა, მაშინ იყო, როცა მთვარისგან განათებულ ქალაქდზე უბრალო, მაგრამ ბევრის მაცნე სტრიქონები გამოჰყავდა:

ოცდაორი აგვისტო
ცხრაას ოცდაორისა...

ის ალაზნისპირა, ზღაპარს დადარებული დღეები და ღამეები მის ჯვარცმულ ცხოვრებაში მეტად აღარ განმეორებულა; მან ისიც იცოდა: „სიცოცხლეში თეთრი გედი მხოლოდ ერთხელ მღერის!“

შარშანდელი და შარშანწინდელი (ციკლიდან – „ისევ გალაკტიონი“)

1928 წელს ჟურნალ „საბჭოთა მწერლობაში“ გალაკტიონმა გამოაქვეყნა ლექსი „ბოძთან ტრამვაის უცდიდა მგზავრი“ და ასე დაასრულა:

უფლება აქვს, რომ შეხვდეს ძველ რუსეთს
წლების სხვა წლებთან გადამწინდველი.
იმის კითხვაზე: ის დრო სად არის? –
თქვას: სადაც თოვლი შარშანწინდელი.

1930 წელს გაზეთში „დაეხმარე ინვალიდს“ დაბეჭდა „ათასის მხედველობა, ათასის იერი“ და ასეთი სტრიქონი:

ფიქრი ღმერთზე შარშანდელი თოვლია.

შარშანდელი თოვლის მეტაფორა ინტერნაციონალურ შედარებათა კუთვნილებაა, შარშანწინდელი თოვლი კი – გალაკტიონისეულია.

1938 წელს მოსკოვში გამოცემული „დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ქრესტომათია“ წაიკითხა და ფრანსუა ვიიონმა დააინტერესა:

– ფრანსუა მონკორბიე – მეტსახელად ვიიონი (დაიბადა 1431 წელს, 1463 წელს უგზო-უკვლოდ დაიკარგა) – პარიზელი მწვრილმანე, დაკავშირებული დამნაშავეთა სამყაროსთან (ბერი ფილიპ შერმოს მკვლელობა 1455 წელს, ნავარის სასწავლებლის სალაროს გაძარცვა 1465 წელს, დააპატიმრეს 1461 წელს). მას ეკუთვნის „მცირე ანდერძი“ – 1456 წ., „დიდი ანდერძი“ – 1461 წ., აგრეთვე ქურდულ ჟარგონზე დაწერილი რამდენიმე ბალადა.

ამ მოკლე ანოტაციის შემდეგ რუსულადვე ამოინერა „ბალადა ბლოაში გამართულ შეჯიბრებაზე“, აგრეთვე – ფრაგმენტე-

ბი „დიდი ანდერძიდან“, „ბალადა ძველი დროის ბანოვანებზე“, „მიძღვნა მეგობარს ბალადის ფორმით“, „ეპიტაფია“ და „რონდო“ („დიდი ანდერძიდან“).

„ბალადა ძველი დროის ბანოვანებზე“ რუსულად თარგმნილია ვალერი ბრიუსოვის მიერ. გალაკტიონმა აქედან გამომოქართულა და მე ეს თარგმანი გამოვაქვეყნე 1988 წელს ჩემი „უცნობის“ პირველ გამოცემაში. ამჯერად გალაკტიონმა ათი წლის წინანდელი გაიხსენა და რითმებიც გაიმეორა:

ჰო, ბატონო! ასე, ამდარი,
წლების სხვა წლებთან გადამწინდელი,
ყოველ სევდიან კითხვას – სად არი? –
სდევს: სადაც თოვლი შარშანწინდელი.

და თუმცა ბრიუსოვი რეფრენს ასე იმეორებს:

Увы, где прошлогодний снег! –

გალაკტიონმა საკუთარი „შარშანწინდელი“ ამჯობინა.
უსათაუროც დანერა (თუმცა არ გამოუქვეყნებია):

რას ნიშნავს იყო ქართველი?
ეს ნიშნავს პირველ ყოვლისა,
მტრის გეშინოდეს მომხდურის,
ვით შარშანდელი თოვლისა.
რას ნიშნავს იყო მგოსანი?
ეს ნიშნავს პირველ ყოვლისა,
მტრის გეშინოდეს მომხდურის,
ვით შარშანდელი თოვლისა.

1941 წლის ნოემბერში კი უცნაური სიზმარივით მოიგონა თუ გაიხსენა: დიდებულმა ქანდაკებამ თვალი ჩაუკრა და რაღაც მიაწინა. ეს მოხუცი აკაკი აღმოჩნდა და გალაკტიონს გაესაუბრა. მოულოდნელად ოთახში სამი ჟანდარმი შემოვიდა და გალაკტიონი მიხვდა, რას მიაწინებდა აკაკი: „შენ თავს

უშველე, მე კი ამათი იმდენი მეშინია, რამდენიც შარშანდელი თოვლისო“. როგორ, მე გავიქცე და ამათ დავუტოვო ძვირფასი აკაკი? – გაიფიქრა გალაკტიონმა, – ამ სამარცხვინო საქმეს როგორ ჩავიდენ და, რაც მთავარია, მეც ამათი იმდენი მეშინია, რამდენიც შარშანდელი თოვლისო.

და იქვე გალექსა:

ნუ გეშინის ქარისა და თოვლისა.

სხვათაშორის, ვიიონის ორიგინალში არც შარშანდელი თოვლია და არც შარშანწინდელი. ამიტომ რუსები მენდელსონის თარგმანს ანიჭებენ უპირატესობას:

Но где снега былых времен?

ვიიონს საქართველოში ძალიან გაუმართლა.

უალრესად ორიგინალური პოეტი გივი გეგეჭკორი წარმატებით თარგმნიდა ფრანგებს და წარმატებული ანთოლოგია დაგვიტოვა. ანთოლოგიას ხსნის ვიიონის „ბალადა გარდასულ დროის ქალბატონებზე“. ცნობილი რეფრენი გალაკტიონის „შარშანწინდელს“ იმეორებს:

ვერვინ წაუვა, პრინცო, გარდუვალს,
ქრება ციმციმი მარგალიტების
და ვიმეორებთ სოფლის სამდურავს:
სად არის თოვლი შარშანწინდელი?

მთარგმნელს გალაკტიონის მიერ თარგმნილი ვიიონი არ ჰქონდა წაკითხული, მაგრამ წაკითხული ჰქონდა „ბოძთან ტრამვაის უცდიდა მგზავრი“.

– ყველაზე უფრო ჩემს დიდ გავლენას ვგრძნობ მაშინ, როდესაც რუსეთის ან ევროპის კლასიკოსების ქართულ თარგმანებს ვკითხულობ. – აცხადებს გალაკტიონი და, თუ ვაღიარებთ, რომ იგი უკვე საუკუნის მეტრია, თარგმნის შემთხვევაში მსგავსი რამ მოსულა.

ფრანსუა ვიიონის საკმაოდ მოკრძალებული მოცულობის პოეზია სრულად გადმოაქართულა დავით წერედიანმა და ამ კრებულს შეიძლება ლირიკული სასწაული ვუწოდოთ. „ძველი დროის ბანოვანები“ წერედიანმა ასე დაასრულა:

პრინცო, რაც უნდა გადაიზამთროს,
მოვა ტაეპი ქვე მოსატანი
და მოგაგებებს ცრემლს გაის ამ დროს:
ვაჲ, შარშანდელი თოვლი სად არი?

ამ რითმამ გრიგოლ აბაშიძის ტრიოლეტი გაგვახსენა:

დააცადე, ლექსმა გულში კიდევ დაიზამთროს,
ხვალ, ვინ იცის, სად ინატრებ საქართველოს ღრუბელს,
სიზმარით მოიხედო იქნებ გაის ამ დროს.

მაგრამ, რაკი ნათარგმანებია, ესეც მოსულა.
ხშირად ამბობენ და მეც ხშირად ვიმეორებ, რომ ჭეშმარი-
ტი პოეზიის თარგმნა შეუძლებელია, მაგრამ გამახსენდება
წერედიანის ვიიონი და დავფიქრდები.

ვიქტორ რცხილაძე

გალაკტიონი და გემი „იმედი“

პოეზიის მოყვარულ ქართველ მკითხველს უთუოდ ეხსომება გალაკტიონის ლექსი ე.წ. ეფემერების ციკლიდან – „ზღვის ეფემერა“, რომელიც 1923 წელს დაიბეჭდა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალში“ (№5):

აცნობეთ ქაოსს, აცნობეთ ყველას,
რომ დაგვეჯახა ლელვა კვიმატი,
რომ იძირება გემი „იმედი“
და ვითხოვთ შველას.

მაგრამ გემი დასალუბადაა განწირული, ზღვის უდაბნოში მისი მშველელი არავინ ჩანს:

უკანასკნელად მოვიგონებთ
სამშობლო მხარეს.
მაგრამ სამშობლო არასოდეს
ჩვენ არ გვექონია,
ჩვენი სამშობლო
ოკეანეა.
ჩვენი სამშობლო
„იმედია“,
ჩვენ მასთან ერთად
ვიღუპებით.
ვიმღეროთ ჰიმნი
მეზღვაურთა და მოგზაურთა,
ისმოდეს გრგვინვა,
ისმოდეს ზარი,
რომ იღუპება გემი „იმედი“.
უკანასკნელად იგრიალოს
მუსიკამ მარში...

გამოჩენილი მოაზროვნე და ხელოვნების ისტორიკოსი ჰანს ზედლმაიერი თავის ეპოქალურ ნიგნში „ცენტრის დაკარგვა“ განიხილავს რა თანამედროვე, კრიზისული ხანის ხელოვნების წინამორბედებს, თავში – „ანყვეტილი ქაოსი“ ეხება გერმანელი მხატვრის კასპარ-დავიდ ფრიდრიხის (1774-1840) შემოქმედებას, რომელსაც ზოგადი სათაურით ახასიათებს – „მიტოვებული ადამიანი“ (ცხადია, ღმერთისაგან მიტოვებული! ვ. რ.). იგი განიხილავს მხატვრის ერთ შედეგს – „დამსხვრეული იმედი“, რომელიც წარმოადგენს ზღვაში ვეებერთელა ყინულებისაგან ფერდებშელენილ და დაღუპულ გემს, რომლის სახელია „იმედი“. ჰ. ზედლმაიერი: „ყინულის მასებით დამარხული გემი, უსაზომო სიმარტოვეში, წარმოგვიდგენს ადამიანის მიტოვების ისეთსავე დიდ სიმბოლოს, როგორცაა ადამიანის დამთრგუნველი გოიას სისხლიანი ჩვენებები. ალეგორიის აზრი ფრიდრიხმა სავსებით ნათელჰყო: დაკარგულ გემს „იმედი“ ჰქვია“.

ჰ. ზედლმაიერი ადარებს რა ფრიდრიხის სურათს პუსენის მსგავს შემოქმედების ნაყოფს, აღნიშნავს, რომ ამ უკანასკნელში „ადამიანის მიტოვება შედეგია კატასტროფისა, ხოლო ფრიდრიხთან იგი განეკუთვნება ადამიანის არსს, როგორც ადამიანის ყოფიერების მუდმივ მდგომარეობას. და ეს არის სიმარტოვე“.

როგორც ვხედავთ, მსგავსება აშკარაა: გალაკტიონთანაც და გერმანელ მხატვართანაც ზღვის სტიქია სპობს გემ „იმედს“. აქაც და იქაც შემოქმედის სამშობლო მხოლოდ „იმედია“, რომელიც ნადგურდება.

საინტერესოა, იცნობდა თუ არა გალაკტიონი ფრიდრიხის ამ შედეგს – მის რეპროდუქციას? მაგრამ პრინციპულად განა ამას ასე დიდი მნიშვნელობა აქვს?! გალაკტიონი ხომ შვილია იმ ტრაგიკული და კრიზისული ხანისა, რომელმაც ცნობილ გერმანელ ლიტერატურის მკვლევარს – ვილჰელმ გრენცმანს ლიტერატორთა ორ ბანაკად დაყოფა უბიძგა – „კრიზისის ლიტერატურად“ და „რწმენისაგან ამომავალ ლიტერატურად“. „კრიზისულ“ ბანაკში იმყოფებიან (მათ მე გალაკტიონსაც მივაკუთვნებდი) ისეთი შემოქმედნი, როგორებიც არიან

თომას მანი, ფრანც კაფკა, გოტფრიდ ბენი, ჰერმან ჰესე, ერნსტ იუნგერი, ფრიდრიხ გუსტავ იუნგერი, ჰერმან ბროხი...

ვილჰელმ გრენცმანის აზრით, ამ „კრიზისის“ ბანაკის მწერლების საერთო დამახასიათებელი ნიშანია ის, რომ ისინი ადამიანს განიხილავენ, როგორც სამყაროში ჩავარდნილ, დაუცველ არსებას. ადამიანი ყოველდღე გარემოცულია მის მიერ ვერმისანვდომი ძალებით. იგი გრძნობს თავს ალყაში მოქცეულად და იმყოფება მარად საშიშროებაში. შიში და ზრუნვა სულში ღრმად გამჯდარი მოვლენებია. მათი შემწეობით იგი ყოველთვის მზად არის, ბნელ რეალობათა შემოტევა მოიგერიოს. ასეთია ადამიანის ძირითადი სიტუაცია, რომელიც შობს შავ, პესიმისტურ ნაკადს ჩვენი ეპოქის პოეზიაში, ობიექტურობა ჩვენ წინაშე მდგომი უცნობისა და მისი ხელმიუწვდომლობა ხდება მოტივი მრავალი შემოქმედის თხზულებებში როგორც გერმანიაში, ასევე მის გარეთ. თანამედროვე ადამიანისათვის ხილული გახდა სინამდვილის ახალი უფსკრულები („კოშკებს სიზმარეთისას ნისლი გადაეცალა“...) და შესაძლებელი – მათი გამოხატვა. რაც არ უნდა ვუნოდოთ მას, იგი გვევლინება მრავალნაირი ფორმით და ექვემდებარება მრავალმხრივ ახსნას. თუკი იგი განიცდება, როგორც არარა, მაშინ იგი პარადოქსულად წარმოადგენს გამომწვევ ძალას („არარა, როგორც სხვა, ყოფიერებასთან მიმართებაში, არის ყოფიერების პირბადე“ – ჰაიდეგერი), მაგრამ მას, როგორც წესი, აქვს სხვა სახელები – ქაოსი ან ბოროტება. იგი ადამიანს მოიცავს ავადმყოფობასა და სიკვდილში. იგი თავს ამჟღავნებს ბუნების კატასტროფებში, უსაზომო სიკვდილიანობაში, შავ ბედისწერასა და შიშისმომგვრელ ადამიანურ სისასტიკეში. პოეზია ხშირად გადაშლის ბოროტების პანორამას.

ღმერთისაგან ადამიანის დატოვების უსაზომო ტრაგიზმი და ვეებერთელა სევდაა გადმოღვრილი გალაკტიონის ისეთ შედეგში, როგორიცაა „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, რომელიც მას ორიოდე წლით ადრე შეუქმნია. ეს განწყობა პოეტს მთელი სიცოცხლის მანძილზე გაჰყვება:

იყო ცხოვრება შხამიანი და მოსისხარი,
ღამეა იგი, თუ დღე ცისმარე.
წელიწადთ რიგი საშინელი და საზიზღარი...

არსებობს მოსაზრება, რომ მიზეზი გალაკტიონის თვით-
მკვლელობისა ძვეს საბჭოთა სინამდვილეში, მის სისასტიკესა
და დაუნდობლობაში, რამაც ბევრნი, ჩვენი პოეტის მსგავსად,
არსებული რეჟიმის მათმებლად აქცია, პიროვნება დაამცირა
და ა.შ. ეს ყოველივე, ცხადია, მართალია, მაგრამ სუიციდს
უფრო ღრმა ფესვები აქვს. ეს გახლავთ პოეტის მგრძნობი-
არე სულში პლანეტარული ღვთისაგან განდგომის მოთხოვნის
განხორციელება, არარას გაბატონება, ყმანვილობიდან სულში
ჩაბუდებული სასონარკვეთის გაფურჩქვნა, ის სიკვდილი, რო-
მელიც, რილკეს თქმით, „ჩვენთან ერთად იზრდება და მწიფ-
დება“. ცნობილია, რომ გალაკტიონს, სიჭაბუკეში თავის მოკ-
ვლა უნდოდა (სანამლავი დალია).

რასაკვირველია, საზიზღარმა გარემოებამ შეიძლება ადა-
მიანს თვითმკვლელობისკენ უბიძგოს, მაგრამ მთავარი მაინც
სულის უბნელესი ძალების ზემოქმედებაა.

თეიმურაზ დოიაშვილი

ილიას სიმღერა

„ილია არასდროს არ მღეროდა“
არტურ ლაისტი

I

1940 წლის ივლისი გალაკტიონმა საგურამოში გაატარა, ილია ჭავჭავაძის კარ-მიდამოში. იმხანად იქ მწერლებისათვის დასასვენებელი სახლი იყო გახსნილი. პოეტის დღიურში ვკითხულობთ:

„დიდის სიამოვნებით გავატარე აქ ზაფხულის ერთი თვე და რამდენიმე დღე. ეს სახლი ისტორიულად და ეხლანდელი მისი დანიშნულებითაც – ძვირფასი სახლია, ამიტომ სჭირდება მუდმივი ყურადღება და მოვლა, რასაც კეთილსინდისიერად ასრულებენ მოსამსახურეები.

მივდივარ აქედან საუკეთესო შთაბეჭდილებებით. მემახსოვრება მშვენიერი ბაღი, ხეების ჩრდილი, სუფთა სასადილო და კარგი ამხანაგები...“

საგურამოს სახლი რომ დაამთავრა, ილია სამოცს იყო მიტანებული. უყვარდა მამულში ყოფნა, ულამაზესი სანახების ცქერა, მუშაობა, სტუმრების მიღება და დარბაისლური შექცევა. იმასაც გადმოგვცემენ, რომ უკვე სიბერეში შესულს უმძიმდა, ანაღვლიანებდა ამ პატარა სამოთხესთან განშორების გარდაუვალობა.

საგურამოში ყველაფერი – აყვავებული მთები და ეზო-კარი, ილიას ხელშენაველები ყოველი ნივთი – მის ხსოვნას ინახავდა, ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ აქ, ამ სავანეში გალაკტიონმა

ლექსი უძღვნა დიდ წინაპარს, ვისი ღვაწლი და შემოქმედებაც მუდამ უდიდეს მონინებას აღუძრავდა. ერთი რამ მაინც დამაფიქრებელია: ეს ლექსი – „ილიას მოტივი“, რომლის ბოლოში იშვიათი გულმოდგინებით, თითქოს საგანგებოდ არის მითითებული დანერის ზუსტი დრო და ადგილი, – 1940 წ. 19 ივლისი. საგურამო. – თავისი ტრაგიკული ტონალობით აშკარად ამოვარდნილია რეალობის დიდი თუ მცირე კონტექსტებიდან: სამიოდე წლის წინ – 1937-ში! – მასშტაბურად, საბჭოური გაქანებით აღინიშნა იუბილე იმ მწერლისა, ვინც ახლო წარსულში კლასობრივ მტრად იყო შერაცხილი, ჯოჯოხეთგამოვლილ გალაკტიონს კი სახალხო პოეტის ოფიციალური წოდება და უმაღლესი სახელმწიფო ჯილდო – ლენინის ორდენი ამკობდა!

მრუმე ფიქრებისთვის მიზეზი თითქოს აღარ არსებობდა. სიმშვიდე იგრძნობა გალაკტიონის დღიურშიც: უამინდობას დარი მოჰყოლოდა, საგურამოს სოციალისტური მზე დასჩახჩახებდა!

და მაინც, რით უნდა აიხსნას, რომ 1940 წლით დათარიღებული ლექსი გალაკტიონმა დიდი დაგვიანებით, მხოლოდ 1948 წელს დაბეჭდა მარინისტული თემატიკის კრებულში „ზღვა ახმაურდა“, ან ილიას და საგურამოს შთაბეჭდილებებს რა შინაგანი კავშირი ჰქონდა თემასთან?! ზღვის ხსენება ლექსის თავსა და ბოლოში, ე.წ. კომპოზიციური ჩარჩო მაინცდამაინც ვერ ეხმარება სურათს – ილიას ცხოვრების ერთ ფაქტს თუ ეპიზოდს...

* * *

დოკუმენტური წყარო, რომელიც გალაკტიონმა ლექსში გამოიყენა, ტექსტის დასაწყისშივეა მითითებული:

ზღვაზე მწუხრის ჩრდილია,
რომ მღერის: გამაისდი!
მაგრამ სევდა ლოდივით
მაინც მთებს გასცქეროდა.

„უყვარდაო ილიას, –
ამბობს არტურ ლაისტი, —
ერთადერთი მოტივი
და მუდამ მას მღეროდა...

ლაისტის მონათხრობი – დამონმებული სტროფის ბოლო ოთხი ტაეპი და მომდევნო თორმეტსტრიქონიანი მონაკვეთი – გალაკტიონს ბრჭყალებში აქვს ჩასმული, რითაც ხაზს უსვამს ციტირების სიზუსტეს, ლექსის ავთენტიკურობას წყაროსთან.

გერმანელმა არტურ ლაისტმა, ვისაც ქებაში ძუნწმა ილია ჭავჭავაძემ ქართული კულტურისათვის თავდადებული მსახურებისა გამო „შორეული თვისიანი“ უწოდა, გასული საუკუნის 10-იანი წლებიდან დაიწყო ბეჭდვა მემუარული წერილებისა, რომელთაც თავი მოუყარა წიგნში „საქართველოს გული“. საკმაოდ ვრცელ ჩანაწერებში ილიაზე ავტორი ასეთ ამბავსაც გვიყვება:

ილია ოქრომჭედლიშვილს „ავტომატურად მოსამართავი საკრავი“ უჩუქებია ილია ჭავჭავაძისათვის. ეს საკრავი მოხუც პოეტს ყოველ ზაფხულს საგურამოში მიჰქონდა და საათობით უსმენდა. „ბოლოს, თავისი სიცოცხლის მინურულში, ერთი ქართული სიმღერა შეუყვარდა, – წერს ლაისტი, – ხშირად მოინადინებდა ხოლმე მის დაკვრას გრამაფონზე. ეს სიმღერა ასე იწყება:

სული მიწუხს,
გულიც მასთან ღონდება;
თვალს ავახელ –
ცრემლები არ მშორდება...

ამ სიმღერის სევდიანი კილო... ისე გაუფხდებოდა გულში ილიას, – განაგრძობს მემუარისტი, – რომ რამდენჯერმე უნდა გაემეორებინათ ზედიზედ. როცა ილია ამ სიმღერას ისმენდა, ან იჯდა, ან ჩაფიქრებული იდგა. ამ დროს სახეზე რაღაც იდუმალი მწუხარება ეხატებოდა, ენანებოდა, რომ მისი საამქვეყნო სიცოცხლე მთელი თავისი მშვენიერებით დასასრულს უახლოვდებოდა“.

ლაისტზე მითითების შემდეგ გალაკტიონის ლექსში ილიას საყვარელი სიმღერის პარაფრაზირებული ტექსტი მოდის:

რომ სული სტირს და გული,
გულიც მასთან ღონდება,
რომ ამ წუთისოფლის გულს
ვერ იგებს რაიმეთი.
თვალს აახელს ბედკრული,
თვალს ცრემლი არ შორდება,
დარჩენია განწირულს
ერთადერთი იმედი.

პირველ შთაბეჭდილებას თუ ვენდობით, გალაკტიონი თითქოს ზედმინვნით ერთგულად მისდევს მოგონების ტექსტს: იმეორებს სიტყვებს და სახეებს, შენარჩუნებულია ნალვლიანი ინტონაციაც... სინამდვილეში, პოეტი არამარტო ასხვაფერებს მემუარისტის მონათხრობს, არამედ ფაქტის საკუთარ, განსხვავებულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს.

ლაისტი აღნიშნავს, რომ ილიას სიმღერები – განსაკუთრებით, ხალხური სიმღერები – უყვარდა, მაგრამ თვითონ არასოდეს მღეროდა. „ძლიერ იშვიათად მინახავს, როგორც სხვებს სჩვევიათ ხოლმე, რომელიმე საყვარელი ჰანგი თუნდაც დაბალი ხმით ემღეროს“, – წერს იგი. ასე რომ, ილია ლაისტის მოგონებაში დაფიქრებული **მსმენელია** და არა მომღერალი!

გალაკტიონთან ილია მსმენელი აღარაა – პოეტი თხზავს **მღერალი** ილიას ხატებას. მეტიც, ილია ლექსში არამარტო მღერის, ჩონგურსაც აჟღარუნებს:

ჩონგურს იღებს და სიმებს
დაჰკრავს, დააჟღარუნებს,
სიყვარულის სიმღერებს
ტკბილად დააღულუნებს“.

გალაკტიონს ეს სტრიქონებიც ბრჭყალებს შიგნით მოუქცევია, როგორც ნაწილი ლაისტის მოგონებისა, თუმცა იქ

ჩონგურის ჟღარუნზეც ისევე არაფერია ნათქვამი, როგორც ილიას ამღერებაზე.

საინტერესო ვითარებაა: გალაკტიონი, ერთი მხრივ, ციტირების ილუზიას ქმნის, მეორე მხრივ კი რეალურ ფაქტს თავისი წარმოსახვით ჩაანაცვლებს!

* * *

სანამ ჩანაცვლების შეფარულ აზრს გავარკვევდეთ, ერთი რამ ამთავითვე უნდა ითქვას. მართალია, გალაკტიონი საგრძნობლად შორდება ლაისტის ნაამბობს, მაგრამ მას თავისი სიმართლე და სანდო წყარო აქვს. მემუარისტი ვალდებულია და მისდევს კიდევაც, ერთგულად ასახავს ცხოვრების სინამდვილეს, გალაკტიონი კი ილიას სულიდან – მისი პოეზიიდან ამოდის! გალაკტიონის ლექსში ილია, უბრალოდ, საწუთროს წარმავლობით გულმოკლული მოხუცი კი არაა, მომღერალია, პოეტია, შემოქმედია! ის, რაც ემპირიულ ფაქტთან მიმართებაში გადახვევად აღიქმება, ილიას ლირიკაში პოულობს გამართლებას და ახსნას.

გალაკტიონს, ვინც მღერალი მგოსნის სახეს ქმნიდა, ბევრისგან განსხვავებით, მუდამ ახსოვდა ჭაბუკი ილიას სიტყვები: „ვგალობ და ვგალობ“. მან ისიც კარგად უწყოდა, – ისევე და ისევე ბევრისგან განსხვავებით! – რომ „მისთვის არ ვმღერ, რომ ვიმღერო“ წმინდა პოეზიისაგან სამარადისო განდგომას არ ნიშნავდა. ილიას ეოცნებებოდა თავისუფალი სიმღერა, ოღონდ ზნეობრივი, საქვეყნო ვალის მოხდის შემდეგ: „მაშინ ვიმღერ, მხოლოდ მაშინ...“

ჩონგურზე მოღულუნე ილიას ხატიც ხომ მისივე პოეტური იდეალის – მეფანტურის სახითაა შთაგონებული („ერთხელ დამღერდა მეფანტურე თვის მარტივ ფანტურს...“)?!

მსმენელის ჩანაცვლებას მომღერლით გალაკტიონი ლაისტის „ციტირებისას“ ფილიგრანულად ახორციელებს: ილიას საყვარელი სიმღერის ტექსტი ერთდროულად შენარჩუნებულიც არის და შეცვლილიც. კერძოდ, წუთისოფლის წარმავლობის სევდა, რაზეც მემუარისტი ლაპარაკობს, ილიას ლირი-

კიდან დაძრული ტრაგიკული განცდით და ინტონაციით არის გაღრმავებული:

დაბნელდა სული, გარშემოც ბნელა,
სიცივე მკვიდრობს ეხლა ჩემს გულში;
ალარ მაქვს საზრდო სულისათვის მე
არც სიძულვილში, არც სიყვარულში.

გალაკტიონის მიერ ილიას დრამატულად გამძაფრებულ მონოლოგში, ტექსტს მიღმა, თითქოს ილიას ზემოთ ციტირებული სტრიქონები იკითხება.

ამავე დროს, გალაკტიონის ლექსში, თუ დავაკვირდებით, ნუთისოფლის მღურვის ზოგად მოტივთან ერთად სხვა – **უმაღურობის** მოტივიც შემოდის: „რომ ამ ნუთისოფლის გულს / ვერ იგებს რაიმეთი“. მოხუცი ილია თითქოს ვიზიონერის თვალით სჭვრეტს თავის ბედისწერას!

ამ მრუმე განწყობილების ფონზე ჩნდება ერთი სიახლეც – **იმედის კონცეპტი**, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ გალაკტიონის ლექსის კუთვნილებაა: „დარჩენია განწირულს / ერთადერთი იმედი“. ეს „ერთადერთი იმედი“, რომელიც ნახსენებია ილიას მონოლოგში, არის სიმღერა, პოეზია!

გალაკტიონის მიერ განხორციელებული ცვლილებანი თანდათან სისტემურ, კონცეპტუალურ სახეს იღებს – იგი უპირისპირდება გაუბრალოებულ წარმოდგენას დიდ პოეტზე, ვინც თითქოს სამუდამოდ თქვა უარი სიმღერაზე, „ბულბულსავით შტვენაზე“ და პოეზია ოდენ საზოგადოებრივ საჭიროებათა მსახურად გამოაცხადა.

პოეზიის, როგორც „ერთადერთი იმედის“ იდეა, რაც ასე ძვირფასი იყო გალაკტიონისათვის, მან თვითნებურად როდი დაუკავშირა ილიას სახელს. მეხსიერებას, ეტყობა, საიმედოდ შემოენახა ილიას ერთი ლექსი, რომელმაც წარუშლელი კვალი დატოვა ახალგაზრდა გალაკტიონის ლირიკაში:

როცა ნუხილი მჩაგრავს უწყალოდ,
კაცთან არ ვილტვი მის განქარვებად,

მყის თავისუფლად ლაღი, უბრალო
სიმღერა მორბის ნუგეშსაცემად.

და იმ სიმღერას ჩემს ნუხილს ვანდობ,
ის ჩემთვის არი სევდით ბურვილი,
მის მწუხარ ხმებში ჩემს გულის ხმას ვცნობ
და მევე მიყვარს ჩემი ნუხილი.

ეს პატარა შედევერი – „ნუხილი“ უფლებას აძლევდა გალაკტიონს, ისე წარმოესახა ილია, როგორც ეს „ილიას მოტივშია“: მარტოსული, მღერალი და სიმღერით ნუგეშცემული.

* * *

ლაისტის მოგონების ერთმა პასაჟმა, როგორც ჩანს, პირველი შემოქმედებითი იმპულსი მისცა გალაკტიონს, მაგრამ იგი თანდათან შორდება, ცვლის მემუარისტის მონათხრობს, ქმნის პოეტის სიმბოლურ სახეს, შესატყვისს საკუთარი ესთეტიკური იდეალისა: ილია, როგორც პოეტი, – მისი ლირიკის რომანტიკული ტენდენციების გამო, – რომანტიზმის მხატვრულ სისტემაშია ჩართული. სწორედ ეს არის ილიასა და მთხრობელის (გალაკტიონის) იდენტიფიკაციის, ერთ პარადიგმაში მოქცევის საფუძველი – ილიას „დოკუმენტირებული“ მონოლოგი გალაკტიონის მონოლოგში გადაიზრდება:

ეხლა შუალამეა,
ნათელით მოიფერა
ასე მშვენიერი ცა,
სახით მოციმციმეთი.
გულში ჟღერს – რა ხანია
სიყვარულის სიმღერა,
როგორც ერთადერთი გზა,
ერთადერთი იმედი.

ორი პოეტის იდენტიფიკაცია, მათი ესთეტიკური პოზიციის სრული იგივეობა აზრობრივი პარალელიზმით არის აქცენტირებული: მსგავსად იმ ილიასი, როგორსაც ავტორი ხა-

ტავს, გალაკტიონსაც ერთადერთი გზა და იმედი ასულდგმულებს – ესაა „სიყვარულის სიმღერა“, პოეზია!

გალაკტიონის მონოლოგის დასაწყისი – „ეხლა შუალამეა“ ანმყოს აღნიშნავს, მაგრამ აღწერილ სურათს ალუზიის ხერხით წარსულში, „მე და ღამისა“ და „მთანმინდის მთვარის“ პოეტურ სივრცეში – საპროგრამო ლექსების სივრცეში! – გადავყავართ, სადაც ღამის ცას მთვარის „საიდუმლო შუქთან“ ერთად ილიას „ელეგიის“ მთვარის ნათელიც ეფინება. გალაკტიონი შეფარვით მიგვანიშნებს, რომ „ეხლაც“, ანმყოში – სოციალისტური რეალიზმის მძვინვარების ხანაშიც! – წმინდა და პოეზიის ერთგული რჩება და ისეთი წინამორბედი და თანამოაზრე ეიმედება, როგორც ილია ჭავჭავაძე!

სანამ ძიებას გავაგრძელებდეთ, ყურადღებას ითხოვს ლექსის ფორმა – ლირიკული ტექსტის აგების პრინციპი. უკვე სათაური – „ილიას მოტივი“ მიუთითებს, რომ შემოყვანილია ლირიკული გმირი, რომელიც თითქოს სხვაა, ასე ვთქვათ, დამოუკიდებელია პოეტის ნებისაგან. ამ გზით, ერთი, რომ ხორციელდება სუბიექტური, პიროვნული განცდის ობიექტივიზაცია და მეორეც – ხდება დისტანცირება იმისაგან, რასაც ლირიკული გმირი გამოთქვამს.

ფორმალურად, ილიას სახე რეალურ-დოკუმენტური ფონიდან ამოიზრდება, ილია ლექსის დამოუკიდებელი, ისტორიული პერსონაჟია, ეს კი საშუალებას აძლევს გალაკტიონს, ლირიკული გმირის მონოლოგში დაუბრკოლებლად შეიტანოს თავისი სათქმელი. წარმავლობის სევდა, უმადურობის მოტივი და ნუგეშად პოეზიის აღიარება, რაც ილიას სიმღერის (მონოლოგის) აზრობრივ შინაარს ქმნის, სავალდებულო ოპტიმიზმის ხანაში ტაბუირებული თემები, იდეოლოგიური ერესი იყო, რომლის ღიად დეკლარირება დიდ საფრთხეს შეიცავდა!

აი, რატომ მიმართავს გალაკტიონი ობიექტივიზაციის, დისტანცირების ხერხს, პიროვნულ განცდას კი მხოლოდ ილიასადმი – ოფიციალურად აღიარებული კლასიკოსისადმი – თანაგრძნობის ფორმით გამოხატავს.

შეფარული იდენტიფიკაცია ილიასთან, უმადურობის თემა და პოეზიის, როგორც ხსნის, მოტივი, რაზეც არაფერია ნათქ-

ვამი ლაისტთან და მხოლოდ ლექსის კუთვნილებაა, გარკვეულ ფიქრებს აღძრავს.

უმაღურობის კონკრეტული, ისტორიული გამოვლინება ილიას მაგალითზე მისი შემზარავი მკვლელობა იყო. ჩნდება კითხვა: ხომ არ არის „ილიას მოტივი“ გამოძახილი გალაკტიონის ცხოვრების რალაც ტრაგიკული სიტუაციისა, ხომ არ ახლოვდება ახალი წინამური? რას უნდა ნიშნავდეს ლექსის ფინალში ზღვის ფონზე სარაჯიშვილის სიმღერა – „მომაკვდავი გედის ჰანგზე“ მინიშნება, პოეზიის სახელით სიკვდილთან შერიგების ნაცნობი იდეის გაცოცხლება?

გალაკტიონი თითქოს ევედრება მკითხველს, ჩასწვდეს, იგრძნოს მისი ადამიანური ტკივილის სიღრმე და პოეტური სულის სიმაღლე, დაუჯერონ, რომ თავსმოხვეული ინდუსტრიული თუ კოლექტიური მარშები კი არა, წმინდა პოეზია იყო და არის მისი „ერთადერთი იმედი“ ეპოქის სისასტიკისა და სიკვდილის მოლოდინის პირისპირ.

მაინც რა რეალურ, კონკრეტულ გარემოებებს შეეძლო გამოეწვია ტრაგიკული დასასრულის ასეთი მძაფრი განცდა?

* * *

1940 წელი, „ილიას მოტივის“ ავტორისეული თარიღი, ერთგვარი შტილის ხანაა სისხლიანი რეპრესიების სერიის შემდეგ. და აქ მივადექით გალაკტიონოლოგიის დიდ თავსატეხს – დათარიღების პრობლემას. „დრო, დრო აღნიშნე, მოაწერე ლექსს“, – ამას კი ამბობდა პოეტი, მაგრამ ნაწარმოების დათარიღება მისთვის არ იყო დროის უბრალო ფიქსაცია. გალაკტიონი არცთუ იშვიათად მიმართავდა ქრონოლოგიურ მისტიფიკაციებს, როგორც კონტექსტის შეცვლის ხერხს, მოვლენებზე უშუალო რეაქციის შენიღბვის საშუალებას.

„ილიას მოტივი“, ჩემი ვარაუდით, არ მიეკუთვნება ომამდელ პერიოდს, 1940 წელს. ეჭვს უკვე დროისა და ადგილის საგულდაგულო აღნიშვნა აღძრავს, – 1940 წ., – 19 ივლისი, საგურამო, – რაც იშვიათია გალაკტიონის პრაქტიკაში. შემდეგ: ლექსი პირველად რვა წლის დაგვიანებით იბეჭდება. დაბოლოს, უცნაურია მისი შეტანა (შენიღბვა?) მარინისტული თემატიკის კრებულში „ზღვა ახმაურდა“ (1948).

თუ ლექსის კონცეპტუალურ მხარესაც გავითვალისწინებთ, რომელიც არ ეთვისება ავტოგრაფის დროით კონტექსტს (1940), მაგრამ ბუნებრივად აღიქმება იმ კულტურულ-იდეოლოგიურ სიტუაციაში, რაც საბჭოეთში „ილიას მოტივის“ პირველი პუბლიკაციის ხანაში (1948) სუფევდა, დიდი უეჭველობით შეიძლება ითქვას, რომ ლექსი პუბლიკაციის წინარე პერიოდში – 1947-1948 წლებში დაინერა.

არსებობს გალაკტიონის ჩანაწერი, რომელიც დამაჯერებლობას მატებს ასეთ ვარაუდს. პოეტი იგონებს:

„1921-22 წ. ქართულ პრესაში გამოქვეყნდა ილია ჭავჭავაძის დიდი მეგობრის არტურ ლაისტის წერილი: „ზღვა და ქართველები“. დაახლოებით ამ წერილის შინაარსი ასეთი იყო: საქართველოს აქვს მშვენიერი ზღვის სანაპიროები, მიუხედავად ამისა, ქართულ ლიტერატურაში არა ჩანს ზღვის თემატიკა, მოტივებიო. დასკვნა ასეთი იყო, რომ ქართველებს თითქო საზოგადოთ არ უყვართ ზღვა“.

ამის შემდეგ გალაკტიონი ჩამოთვლის თავის წიგნებს, რომლებშიც ზღვის თემაზე დაწერილი ნაწარმოებები აქვს შეტანილი და დასძენს: „ამას წინ გამოვაქვეყნე რამდენიმე ახალი ლექსი“, **ამ დღეებში** კი აფხაზეთის სახელგამი გამოსცემს ჩემს წიგნს „ზღვა ახმაურდა“-ო.

ამ მცირე ჩანაწერში, რომლის თარიღი – 1948 წელი – სრულიად უეჭველია, გვერდიგვერდ მოიხსენიებიან ილია და ლაისტი, ზღვის თემატიკა და კრებული „ზღვა ახმაურდა“, სადაც პირველად დაიბეჭდა „ილიას მოტივი“!

დასახელებულ კრებულზე მუშაობისას, როგორც ჩანს, გალაკტიონმა გადახედა ლაისტის წიგნს „საქართველოს გული“ (თბ., 1923), რომელიც სხვათა შორის, დღემდე დაცულია მის პირად ბიბლიოთეკაში. ილიაზე მოგონებაში სიმღერით გატაცების ამბავიც არის გადმოცემული. ეს ამბავი გალაკტიონმა ლექსში თავისებურად გვიამბო: განწირულებისა და სასოების პიროვნული განცდა ილიას ხმით ამოთქვა...

მაგრამ დავუბრუნდეთ რეალურ გარემოებებს – ისტორიულ კონტექსტს.

ქვეყანაში ჯერაც ძლიერი იყო ომში გამარჯვების ეიფორია, როდესაც 1946 წლის 14 აგვისტოს სკპ (ბ) ცკ-ის ორგბიურომ მიიღო ცნობილი დადგენილება ჟურნალების „ზვეზდასა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ. ეს დადგენილება ანდრეი ჟდანოვის – კულტურის სფეროში ქვეყნის მთავარი იდეოლოგის – მოხსენებასთან ერთად საყოველთაო განხილვისა და შესწავლის საგნად გამოცხადდა.

ამავე წლის სექტემბერში შესაშური ოპერატიულობით ჩატარდა საქართველოს მწერალთა მესამე ყრილობა, შემდგომ – პლენუმები, სადაც მთავარ თემად იქცა კრიტიკა ისეთი „არაჯანსაღი ტენდენციებისა“, როგორცაა უიდეობა, აპოლიტიკურობა, დეკადენტური და ფორმალისტური რეციდივები. ადგილობრივი მასშტაბის იდეოლოგმა პეტრე შარიამ, იმ დროის პრესის მონმობით, დაუნდობლად გაილაშქრა „დეკადენტურ-ფორმალისტური“ ნაშთების წინააღმდეგ, იმ ფორმალისტ-ჰეროსტრატეთა წინააღმდეგ, რომლებიც გადანვით ემუქრებოდნენ იდეური ხელოვნების ტაძარს.

პირველ დადგენილებას ზედიზედ მოჰყვა დადგენილებანი თეატრის, კინოს, ბოლოს, მუსიკის სფეროშიც...

ძნელი წარმოსადგენი არაა, შემოქმედებითი ინტელიგენციისათვის ამ უმძიმეს წლებში, როდესაც დაუნდობლად აკრიტიკებდნენ ანუ ამხელდნენ მწერლობისა თუ ხელოვნების უთვალსაჩინოეს წარმომადგენლებს, როგორი სულიერი განწყობილება ექნებოდა გალაკტიონს, მით უფრო, რომ ჟამიჟამ დაუზარებლად შეახსენებდნენ, არ უვინყებდნენ წარსულს, ე. წ. „დეკადენტურ-სიმბოლისტურ პერიოდს“.

1947 წლის 17 მაისს გაზეთში „ლიტერატურა და ხელოვნება“ დაიბეჭდა სანდრო შანშიაშვილის წერილი „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“, სადაც „პრინციპული საუბარი“ იყო გალაკტიონის დეკადენტობასა და სიმბოლისტობაზე, ლოგიკის ენაზე აუხსნელ მის „ბუნდოვან ლექსებზე“, კონტაქტზე რემბოსა და მალარმეს ესთეტიკასთან. ეს საშიში, დასმენის თანადი პუბლიკაცია იყო.

(ამის პასუხი ხომ არ არის კავშირის ხაზგასმა იდეურად რეაბილიტირებული ილია ჭავჭავაძის რომანტიკულ ტრადი-

ციასთან „ილიას მოტივი“, ე.წ. დეკადენტური ლექსების ეროვნულ სათავეზე მინიშნება?!).

ორიოდე წლით ადრე გალაკტიონს უარი უთხრეს სტალინურ პრემიაზე, ხოლო 40-იანი წლების ლირიკის მიმოხილვაში, ოფიცოზის პოზიციას რომ გამოხატავდა, იგი არც კი იყო მოხსენიებული, თითქოს ამ პერიოდში არაფერი შეექმნას, თუნდაც ისეთი შედეგური, როგორცაა „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“.

გალაკტიონის არქივმა შემოინახა ერთი ჩანაწერი, სადაც ცხადლივ ჩანს პოეტის აზრი „ისტორიული დადგენილებების“ თაობაზე:

„დისკუსიების წლებია. დაიწყო მოსკოვიდან. ჟდანოვმა და-არტყა ზოშჩენკოს და ახმატოვას – შემდეგ დისკუსია გაღრმავდა. იგი გადავიდა – უცხოეთთან ქედის მოხრის წინააღმდეგ კამათში, ფორმალიზმთან ბრძოლაში; ფორმალისტურ განცდების გამომჟღავნებასთან (მუსიკაში – მურადელი), კინოში რუსული ნაციონალიზმი. ამ კამათში იმარჯვებდა ხალხურობა, უბრალოება, სისადავე, ეროვნულობა, მელოდიურობა და ა.შ.“

ფაქტის კონსტატაციას ქვეტექსტიანი, ორაზროვანი, დაუმთავრებელი ფრაზები მოსდევს:

„ჩვეულებრივ, ვის წინააღმდეგაც ილაშქრებდენ, ისინი აღიარებდენ თავიანთ შეცდომას“;

„ნაკლები დადებითი მხარე აქვთ ისეთ დისკუსიებს, რომელთაც შედეგი არ მოაქვთ ხოლმე, მაგრამ სააშკარაოზე გამოაქვთ ბევრი და აქა, სწორედ აქ არის დამარხული ძალის თავი, ვითარმედ...“;

„ასეთი დისკუსიების მსხვერპლნი მრავლად არიან, ისინი ეგებებიან მახეში, მათ გულუბრყვილოდ ჰგონიათ, რომ...“

„ნამდვილად კი ეს დისკუსიები მზადდება შემდგომი აკტებისათვის“.

დამონმებულ ფრაგმენტებს, ვფიქრობ, კომენტარი არ სჭირდება – ფაქტების ერთობლიობით მოიხაზება ის სიტუაცია, როდესაც „ილიას მოტივი“ დაიწერა. იდეოლოგიური ტერორის ატმოსფეროში, კოლეგა-პოეტის თავდასხმით აფორიაქებული, ხელისუფლების მიერ დაწუნებულ-უარყოფილი და კრიტიკის

მიერ მიჩუმათებული გალაკტიონი უმადურობასთან, გაუტან-
ლობასთან, შურთან ბრძოლაში ილიას ხატებას გამოიხმობს,
მაინც „სიყვარულის სიმღერას“ მღერის, თითქოს ილიას სიტყ-
ვებით იმხნევებს თავს:

რომ მტერთათვისაც, რომელთ თუნდაც
გულს ლახვარი მკრან,
გთხოვდე: „შეუნდე, – არ იციან, ღმერთო, რას იქმან!“

პოეტის ნუგეში ამ დაუნდობელ სამყაროში სიმღერაა, პო-
ეზიაა, ამიტომ პოეზიის უპირველესობის მაღიარებელს დას-
ტურის ხმად, დამამშვიდებელ მელოდიად ჩაესმის ილიას სევ-
დიან-იმედიანი ლექსის – „სიმღერის“ სტრიქონები:

ჩემო სიმღერავ, ნუ დადუმდები,
შენითლა ლხინობს ეს კრული გული!

ილიას სიმბოლურ სახეს გალაკტიონის ლექსში ორმაგი
დატვირთვა აქვს: ოფიციაოზის მოდარაჯე თვალისათვის იგი
„ხალხურობას, უბრალოებას, სისადავეს, ეროვნულობას“ გა-
ნასახიერებს ანუ იმას, რაც დისკუსიებში იმარჯვებდა. ამ
მხრივ ილია ფარია გალაკტიონისა! საკუთრივ გალაკტიონის
რეცეფციაში კი ილია მისი სულიერი წინაპარია, სიმბოლურ-
პარადიგმული სახე ისეთი შემოქმედისა, ვისთვისაც პოეზია
უზენაესი ღირებულებითი ფენომენია.

* * *

ორი პოეტის – ილიას და გალაკტიონის მონოლოგები, –
ლექსის ძირითადი მონაკვეთი, – როგორც თავშივე ითქვა,
ზღვის კომპოზიციურ ჩარჩოშია მოქცეული. ექსპოზიციაში
ილიას პეიზაჟის ელემენტები ამოიცნობა:

ზღვაზე მწუხრის ჩრდილია,
რომ მღერის: გამაისდი!
მაგრამ სევდა ლოდივით
მაინც მთებს გასცქეროდა...

მარკირებულ „მწუხრის ჩრდილთან“ და „მთების ცქერასთან“ ერთად „ზღვაც“ ილიასეულ ხატთან გვაგზავნის: „მართო მივცურავ ცხოვრების ზღვაში“, ოღონდ იგი ტროპული ბუნებისაა. ზღვის მეტაფორა პირდაპირი მნიშვნელობით „ილიას მოტივს“ 1948 წლის კრებულის („ზღვა ახმაურდა“) თემატიკასთან აკავშირებს, გადატანითი შინაარსით კი (ზღვა-ცხოვრება) სივრცეს უქმნის არსებობის გაუტანლობით გულ-მოკლული მოხუცის სიმღერა-მონოლოგს. იმედიანი შეძახილი „გამაისდი!“ – ალუზია ილიას „გაზაფხულზე“ – მისივე „ელეგის“ მინორულ ტონალობაში გადადის: „სევდა... მთებს გასცქეროდა“. იმედისა და წუხილის, სინათლისა და ჩრდილის ეს შეხამება სრულ უნისონშია ლექსის გამჭოლ მოტივთან – ტრაგიკული ოპტიმიზმის კონცეფციასთან. ამ პეიზაჟურ-განწყობილებით ფონზე აღიქმება ილიასა და გალაკტიონის მონოლოგები.

ლექსის ფინალში, ბოლო სტრიქონში ისევ ჩნდება ზღვის ხატი, თითქოს ორი პოეტი მარადიულ დროში – ცხოვრების ზღვის ნაპირას ხვდება ერთმანეთს. ბრძენი მოხუცი, როგორც სულიერ მემკვიდრეს, ისე გადასცემს გალაკტიონს თავის გამოცდილებას, რომლის წინაშე ზოგჯერ „ერთადერთი იმედი“ – სიმღერაც უძღურია. აქ უკვე პიროვნული განცდა, თანაგრძნობის ფორმით, დომინანტურ ადგილს იკავებს და სრულიად იშლება ზღვარი ლირიკულ გამირსა და ავტორს შორის:

ეჰ, თუნდაც იმ მოტივით
მწუხარება გულიდან
ხალხის ერთგულმა შვილმა
მაინც ვერ მოიგერა.
ეს სიმღერა ლოდივით
ანევეს გულს წარსულიდან:
ერთხელ სარაჯიშვილმა
ზღვისპირ ჩემთან იმღერა.

ასე გადაეცემა ტრაგიკული ესტაფეტა წინაპრიდან მემკვიდრეს, ილიასაგან – გალაკტიონს!

II

ილია გალაკტიონის კიდევ ერთ ლექსში მღერის, ესაა უსათაურო „ილია მღერის – ვაჰჰმე!“ ეს ლექსი „ილიას მოტივთან“ ერთად პოეტურ დიპტიქს ქმნის: საერთო კონცეფციის ორი ტექსტი ეძებს, ამდიდრებს ერთმანეთს.

„ილია მღერის“ სულ ოთხსტროფიანია:

ილია მღერის – ვაჰჰმე!
ანდა რას ნიშნავს ნეტა:
ისე არ გავა ღამე –
არ დამენახვოს დედა.

შუბლზე მეხება ხელით
და ვგრძნობ, ცივია ტილო:
„შვილო, შუბლი გაქვს ცხელი,
რა გემართება, შვილო!“

იმ სამუდამო მხარეს,
ალბათ, შენ ჩემზე სწუხარ,
დარდს ნუ ეძლევი მწარეს,
არ ნაქცეულა მუხა.

არაფერია! მღვრიით
დე, ირეოდეს მუშლი,
მაინც ხომ ცოცხლობს ტყვიით
ტყედ განგმირული შუბლი.

გალაკტიონის აკადემიურ თორმეტტომეულში ლექსი 1930 წლით არის დათარიღებული, რასაც საეჭვოს ხდის ტექსტის ერთი რეალია. ნაწარმოებში საუბარია მოსიზმრებულ, გარდაცვლილ დედაზე („იმ სამუდამო მხარეს, ალბათ, შენ ჩემზე სწუხარ“), პოეტის დედა – მაკრინე ადგიშვილი კი 1935 წელს მიიცვალა. დასკვნა მარტივია: „ილია მღერის“ 1930 წელს ვერ დაინერებოდა, იგი 1935 წლის შემდგომ უნდა იყოს შექმნილი.

არსებობს გალაკტიონის პროზაული ჩანაწერი, რომელიც ანალიზის გზით თარიღის დაზუსტების შესაძლებლობას იძლევა. პოეტი აქაც დედის სიკვდილზე საუბრობს:

„დავკარგე დედა და მასთან ერთად დავკარგე იმედი, ნუგეში, თანამგრძობი... უდედოდ ცხოვრება ვერ წარმომედგინა, მაგრამ ვაი... დავტოვე ჭყვიში და მასთან ერთად დავტოვე დედის ახლადშეზვინული საფლავი...“

ეს ჩანაწერი, რომელსაც საგულისხმო გაგრძელება მოსდევს, ციტირებული დასაწყისის გავლენით, პუბლიკატორებმა, ეტყობა, მშობელთან სამუდამო განშორების მყისიერ ფიქსაციად მიიჩნიეს და 1935 წლის დღიურში მიუჩინეს ადგილი. სინამდვილეში, ტექსტის გაგრძელება აშკარად მოწმობს, რომ ჩვენ წინაშეა არა იმნამიერი, სპონტანური რეაქცია, არამედ – **გვიანდელი მოგონება!** ჩანაწერი ასე გრძელდება:

„...წუხელის ძილში ვწუხდი, რომ უკვე აღარავისთვისა ვარ ისე ძვირფასი, როგორც ვიყავი ჩემი დედისათვის... ვწუხდი, რომ ჩემი მომხრე, თანამგრძობი და დამცველი არავინ არის მეთქი. ამ დროს ჩემი ოთახის ფანჯარას დედაჩემი მოადგა: „გატუნია, შვილო, რამ დაგაღონა, ბიჭო! შენ, შვილო, ყველასთვის ხარ საჭირო და თუ დაგჭირდა, დამცველი და თანამგრძობობიცა გყავს. **გაიხსენე შენი ლექსი, შენი ჭირიმი: ო, ნანა, ნანა...**“ (ხაზგასმა ჩემია – თ. დ.). დედაჩემი გაქრა, გამომეღვიძა, მაშინვე ავდექი, ავიღე ჩემი ლექსთა კრებული და მოვძებნე ლექსი „ო, ნანა, ნანა...“ დედაჩემი, ალბათ, ამ სიტყვებს გულისხმობდა:

კედლით გიმღერის ექვსი მგოსნის ძვირფასი ქნარი:
რუსთაველს, გურამიშვილს, ბარათაშვილს და ვაჟას,
წერეთელს, ჭავჭავაძეს სურთ დაგიჭირონ მხარი
და კიდევ დედაშენის ნანა არ გიცავს განა?!“

ჩანაწერში გალაკტიონი კონკრეტულ ლექსს ახსენებს – „ო, ნანა, ნანა“, რომელიც პირველად 1957 წლის დასაწყისში გამოქვეყნდა (ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №2-3), ლექსთა კრებული კი, პოეტმა რომ მოიძია, თხზულებათა VIII ტომია,

იმავე 1957 წელს გამოცემული, „ო, ნანა, ნანა“ აქ 186-ე გვერდზეა დაბეჭდილი.

ამრიგად, ფაქტები ცხადყოფს, რომ ჩანანერს 1935 წელს ვერ მივაკუთვნებთ, ის გაკეთებულია 1957 წლის ახლო ხანებში.

ჩანანერის დათარიღებას საანალიზო ლექსის დათარიღებისაკენ მივყავართ. ვფიქრობ, ძნელი შესამჩნევი არაა ის სიახლოვე, რაც პროზაულ ტექსტსა და ლექსს შორის არსებობს: ორივეგან სიზმრად მოვლენილ, გარდაცვლილ დედასთან დიალოგია გადმოცემული! „ილია მღერის“, ფაქტობრივად, ჩანანერის ლექსალური ვერსიაა: შემფოთებულ გალაკტიონს აქაც – სიზმარში! – გულშემატკივრად დედა ევლინება, ხოლო მარადიულ მფარველთაგან ამჯერად მხოლოდ ერთი – ილია მოიხსენიება: პირველ სტროფში – სახელდებით („ილია მღერის“), ბოლოში – მინიშნებით („ტყვიით... განგმირული შუბლი“).

პროზაულ და პოეტურ ტექსტებს შორის ასეთი შინაარსობრივი დამთხვევა, ვფიქრობ, საკმაო საფუძველს იძლევა, რომ ისინი დაახლოებით ერთსა და იმავე დროს – 1957 წლის ახლოს – დაწერილად მივიჩნიოთ. ამას მხარს უჭერს ისიც, რომ „ილია მღერის“ პირველად იმავე წელს დაიბეჭდა, ხოლო თხზულებათა VIII ტომში იგი უშუალოდ მოსდევს ლექსს „ო, ნანა, ნანა“, რომლის თარიღი – ისევ და ისევ 1957 წელი! – საეჭვო არ არის.

დასავიწყებელი არც გარევეითარებაა: საქართველო ილია ჭავჭავაძის იუბილეს, დაბადებიდან 120 წლისთავის, მზადებაშია.

ირკვევა, რომ „ილიას მოტივის“ დაწერიდან (1947) ათწლიანი ინტერვალის შემდეგ გალაკტიონი ქმნის ლექსს „ილია მღერის“, სადაც მღერალი წინაპრის ხატთან ერთად ბრუნდება ტრაგიკული ოპტიმიზმის კონცეფცია. ორი ლექსის შინაგან კავშირზე ავტოგრაფში გადარჩენილი ერთი დეტალიც მეტყველებს. გალაკტიონმა უარყო თავდაპირველი ვარიანტი „ილია სწუხდა“ და იგი შეცვალა სინტაგმით – „ილია მღერის“. ეს მარკირებული ფორმულა ღია ინტერტექსტური რელაციაა წინარე ტექსტზე („ილიას მოტივი“), რომელთან მიმართებაშიც უნდა იქნას აღქმული ახალი ტექსტი.

* * *

„ილია მღერის“, მოჩვენებითი სიმარტივისა და ღიაობის მიუხედავად, შინაარსობრივად არცთუ გამჭვირვალე, რთული სემანტიკის ნაწარმოებია, რომელიც, სულ ცოტა, ორგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა. ტრადიციულად, იგი გაიაზრება, როგორც **გალაკტიონის მონოლოგი**, რასაც მხარს უჭერს ზემოთ დამონმებული პროზაული ჩანაწერიც.

ლექსი გალაკტიონის უმძიმეს სულიერ მდგომარეობას გადმოსცემს. რეალობიდან სიზმარეთში გახიზნულ პოეტს მტერი მუშლივით მისძალებია. სადღაც სიკვდილის ლანდიც რიალებს, მაგრამ „დე, ირეოდეს მუმლი!“ არსებობს ილიას მაგალითი: რადგან გადარჩა ილია, გადარჩება გალაკტიონიც, როგორც მისი სულიერი შვილი და მემკვიდრე! „გადარჩენა“, ცხადია, ფიზიკური წარმავლობის გზაზე პოეზიით გამარადისებას გულისხმობს.

თუ ლექსს ისე განვიხილავთ, როგორც გალაკტიონის მონოლოგს, ექსპოზიციაში ორი ხილვა ერთიანდება: შეშფოთებულ პოეტს ღამითღამ ძვირფასი მკვდრები ესიზმრებიან – მღერალი ილია (გედის სიმღერის მოტივი!) და დედა. შვილის ავადობით თავზარდაცემულ დედას („შვილო, შუბლი გაქვს ცხელი, / რა გემართება, შვილო!“) გალაკტიონი ილიაზე მინიშნებით ამშვიდებს: მუმლის მოძალება მუხას ვერ ნააქცევს, „ტყვედ განგმირული შუბლი“ მაინც უკვდავია, რადგან შეუძლებელია პოეტის და პოეზიის მოკვდინება!

ლექსი იდენტიფიკაციის ლოგიკას მიჰყვება და ტრაგიკული ოპტიმიზმის ნაცნობ კონცეფციას წამოსწევს: ილია ვერ მოკლეს, იგი ხალხის ხსოვნაში ცოცხლობს. უკვდავია გალაკტიონიც – „ძეგლი ცისფერი და ნამთვრალევი/ აღიმართება მშობლიურ მთებზე!“

როგორც ითქვა, ლექსი სხვაგვარი წაკითხვის პოტენციასაც შეიცავს – „ილია მღერის“ შეიძლება აღქმული იქნას, როგორც ლირიკული პერსონაჟის – **ილიას მონოლოგი**. მწარე წინათგრძნობით აფორიაქებული მოხუცი პოეტი „მღერის“ ანუ მოსალოდნელი დაღუპვის ამბავს სიზმრის ფორმით გვამც-

ნობს. ასეთი ჩანაფიქრის რეალურობას ადასტურებს ერთ-ერთი ავტოგრაფი, სადაც ვკითხულობთ:

ილია სწუხდა, ვამე –
ან და რას ნიშნავს ნეტა –
ისე არ გავა ღამე,
არ მესიზმროსო დედა!

ილიას სიზმარს აქ მთხრობელი გადმოსცემს, რაზეც მიუთითებს სხვათა სიტყვის „ო“: „არ მესიზმროს-ო დედა!“ ხერხდება უფრო ადრინდელი ვარიანტის ამოკითხვაც, – „არ მესიზმროს, დედა!“ – რომელსაც მიმართვის ფორმა აქვს და ამზადებს ნიადაგს დედა-შვილის – დედასთან ილიას დიალოგისათვის.

ასეთი გააზრებით, ლექსის პირველი სამი სტროფი ილიას მონოლოგია, სიტყვასიტყვით გადმოცემული მთხრობელის მიერ. ფინალურ, მეოთხე სტროფში მთხრობელი სააშკარაოზე გამოდის, აჯამებს სიტუაციას – ლირიკული პერსონაჟის სიტყვებს („მუმლს კვლავ გაუძლებს მუხა“) ტრაგიკული ოპტიმიზმის კონცეფციამდე განაზოგადებს: „მანც ხომ ცოცხლობს ტყვიით / ტყედ განგმირული შუბლი!“

ავტოგრაფების შესწავლა ცხადყოფს, რომ გალაკტიონი მერყეობს, ვერ გადაუნყვეტია, რა ფორმით მიიტანოს განცდა და სათქმელი მკითხველამდე, პირდაპირი ლირიკული აღსარებით თუ ირიბად, ლირიკული პერსონაჟის შემოყვანით, ობიექტივიზაციის ხერხით, როგორც ეს „ილიას მოტივში“ გააკეთა. დასაწყისში პოეტი აღსარების ფორმას ირჩევს (**„გულო, მითხარი რამე“**), შემდეგ გადაწყვეტილებას ცვლის და ობიექტივიზაციის პროცესი ასეთ გზას გაივლის: **„მთაო, მითხარი რამე“** – **„ზღვაო, მითხარი რამე“** – **„ილია სწუხდა, ვამე“** – **„ილია მღერის – ვაჰმე!“**

ზღვის ხატმა გალაკტიონის ცნობიერებაში, ეტყობა, ასოციაციით „ილიას მოტივის“ ხსოვნა გაააქტიურა, რის შედეგადაც ჯერ ლირიკული პერსონაჟი ჩნდება („ილია სწუხდა“), შემდეგ კი კონცეპტუალური ალუზია-ფორმულა – „ილია მღერის“.

საბოლოოდ, გალაკტიონმა უარყო ობიექტივაციის გზა, მაგრამ იმგვარი სემანტიკური სტრუქტურა შემოგვთავაზა, რომელიც ორმაგ ინტერპრეტაციას ითავსებს: გალაკტიონის მონოლოგში, ილიასთან იდენტიფიკაციის გამო, მუდმივად ისმის მეორე ხმა („ილია მღერის...“), მანიშნებელი წინაპართან იგივეობისა, ტრაგიკული ესტაფეტის უწყვეტობისა.

* * *

ლექსი „ილია მღერის“, უფრო ზუსტად, მისი ერთ-ერთი ავტოგრაფი, ჩემი ვარაუდით, გალაკტიონის ბოლომდე გაუმხელებელ ჩანაფიქრს ინახავს. სტრიქონი „არ დამენახვოს დედა“ ამ ავტოგრაფში სხვა რედაქციითა და პუნქტუაციითაა წარმოდგენილი: **„არ დამესიზმროს, დედა“**. ამის შედეგად სიზმარეული ხილვის სტრუქტურა და შინაარსი არსებითად იცვლება – ხილვის მთავარი, აქტიური პერსონაჟი ილია ხდება, დედა კი მხოლოდ მიმართვის ობიექტია, ვისაც სიზმრის განმარტებას, ახსნას სთხოვენ:

ილია სწუხდა – ვამე!
ან და რას ნიშნავს ნეტა –
ისე არ გავა ღამე,
არ დამესიზმროს, დედა!

ლექსის ამ ვარიანტში აქტუალიზდება ცნობილი ხალხური ლექსის – „სიზმრის“ რემინისცენციები: აქაც სიკვდილის ტრაგიკული წინათგრძნობაა, სიზმრის სიმბოლოებით გამოხატული, აქაც შვილი ევედრება დედას, გაუმხილოს, აუწყოს ხილვის ფარული შინაარსი:

– წუხელი სიზმარი ვნახე,
ნეტავ, დედავ, რაო?
აღვის ხე რომ წამოიქცა,
ნეტავ, დედავ, რაო?
– შვილო, შენი ტანი არი,
ვაჰ, შენს დედასაო...

თუ „მუმლი“ და „მუხა“, სხვა ფოლკლორული ტექსტის ელემენტები, უცვლელად არის გადმოტანილი გალაკტიონის ლექსში, ხალხური „სიზმარი“ აქ თითქმის ასიმილირებულია, თუმცა მათი ინტერპრეტაციები ნიშნები მთლიანად არ არის წაშლილი. ასეთია რეფრენული, კითხვითი ფორმულა „ნეტავ, დედავ, რაო?“, მარკირებული შორისდებული „ვაჰ“. შეადარეთ გალაკტიონთან: „ანდა რას ნიშნავს ნეტა... დედა“, „ვაჰჰე“!

ამრიგად, ლექსის ამ ვარიანტში – ხალხური ლექსის ანალოგიით – პოეტი შესწავის დედას, რომ ყოველ ღამეს იღია ესიზმრება და სიზმრის ახსნას სთხოვს. ამის შედეგად ფანტასტიკური რამ ხდება: საექსპოზიციო სტროფის მომდევნო ორ სტროფში გადმოცემული სიზმარი უკვე აღიქმება არა როგორც დედა-შვილის დიალოგი, არამედ... როგორც **ილიასა და გალაკტიონის საუბარი!** ამ აზრს განამტკიცებს ავტოგრაფში შემორჩენილი ნიუანსები:

შუბლზე მეხება ხელი –
მოაქვს სოველი ტილო,
მეტყვის: შუბლი გაქვს ცხელი,
რა გემართება, შვილო.

მაშასადამე, მეორე-მესამე სტროფში გალაკტიონი განაგრძობს რა დედისათვის სიზმრის თხრობას, ყვება, თუ რას ეუბნება („მეტყვის“) ილია და რას უპასუხებს თვითონ. ის, რაც კანონიკურ ტექსტში დედის სიტყვებია, ამ ავტოგრაფული ვერსიის მიხედვით, ილიას ეკუთვნის. სულიერი მამა მზრუნველად ეხება მემკვიდრის ცხელ შუბლს, ცივ ტილოს ადებს, გულში კი მისი დაღუპვის შიში ჩასდგომია. ამ ვითარებაში გალაკტიონის სიტყვებიც მხოლოდ და მხოლოდ ილიას მიემართება:

იმ სამუდამო მხარეს,
ალბად, შენ ჩემზე სწუხარ,
დარდს ნუ ეძლევი მწარეს:
მუმლს კვლავ გაუძლებს მუხა.

გალაკტიონის პასუხი ნუგეშისცემაა სამუდამო მხარეში დავანებული ძვირფასი აჩრდილისა, რომ მსგავსი მსგავსსა შობს – ისიც მუხასავით, ილიასებური შემართებით, უმკლავ-დება მოძალებულ მუმლს.

მეოთხე სტროფი ავტოგრაფულ ვარიანტში ბოლომდე დამუშავებული არაა, მაგრამ შენარჩუნებულია ტრაგიკული ოპტიმიზმის სულისკვეთება, რომელიც „ილიას მოტივიდან“ მოდის:

რაა სიცხელე შუბლის,
დე, ირეოდეს მუმლი.
ცეცხლით კი არა, ტყვიით
გზად განგმირული შუბლი.

განგმირული, მოკლული და მკვდრეთით აღმდგარი ილიას სახე ეზმანებოდა მარტოსულ, მოხუც გალაკტიონს.

შორს აღარ იყო 1959 წლის მარტი...

* * *

ილია ჭავჭავაძე გალაკტიონს უშუალო წინაპრად მიაჩნდა, სიჭაბუკითვე არ ეეჭვებოდა, რომ საქართველოს უგვირგვინო მეფის ერთადერთი და სრულუფლებიანი მემკვიდრე იყო. „არტისტული ყვავილების“ ავტორმა უკვე 1920 წელს მიანიშნა, რომ ილიას მკვლელობით დამთავრდა დიადი ეპოქა – ილიას ეპოქა და დაიწყო ახალი ხანა – „სხვა საუკუნე გალაკტიონის“.

1957 წელსაც, გზის დასასრულთან, გალაკტიონი ისევ მიანიშნებდა – ამჯერად ილიასთან ტრაგიკულ ანალოგიაზე, სივრცეებში არსებობის იმედზე. დიახ, მიანიშნებდა, რადგან სათქმელის გულწრფელი ამოთქმა სიგიჟედ მოინათლებოდა და არც მთლად უხიფათო იყო. მუმლი კვლავაც ირეოდა!

ნუთუ ამის შემდეგაც სამარჩიელოდ უნდა დარჩეს, ვინაა მშობლიურ სანახებში მოლანდებული მამა, სასხლავით ხელში ვენახს – მამულს! – რომ დასტრიალებს, ვის მდელოს ეალერ-სება გალაკტიონის პოეზიის „ნელი ნიავი“?!

მარადისობის თავშესაფარში

1959 წლის 12 მარტს, თვითმკვლევლობამდე ხუთი დღით ადრე, გალაკტიონი დილაადრიან მივიდა ცნობილ მხატვართან – კორნელი სანაძესთან და დაჟინებით მოსთხოვა, რამდენიმე წლის წინ დაწყებული პორტრეტის – „მე და ლამის“ ხატვა საჩქაროდ დაესრულებინა.

მხატვარმა უცნაურად აღელვებულ პოეტს მოუბოდიშა, აუხსნა, რომ ძალიან დაკავებული იყო და მომდევნო დღეს მისვლა შესთავაზა. გალაკტიონმა მტკიცედ განუცხადა: – არა! თუ მხატვავ, დამხატე, თუ არა და მეტი არასოდეს არ მოვალ!

პოეტის კატეგორიული მოთხოვნის გამო კორნელი სანაძემ ხატვა დაიწყო. რამდენიმე საათის შემდეგ, როცა ეტიუდი დაასრულა, გალაკტიონი წამოდგა, ნახატს დააკვირდა, მოეწონა, შემდეგ მხატვარს წაუკითხა ლექსი „ეს იყო წინათ“, გადაეხვია და წავიდა. გალაკტიონის ეს ვიზიტი კორნელი სანაძესთან უკანასკნელი აღმოჩნდა.

როცა მხატვრის მონათხრობს ეცნობი, შეუძლებელია, არ აგეკვიატოს ფიქრი, რომ აფორიაქებული გალაკტიონი საბედისწერო ნაბიჯის გადასადგმელად ემზადებოდა. უეცარი შერიგება კორნელი სანაძესთან, ვისზეც მთელი სამი წელიწადი განწყობებული იყო, კატეგორიული მოთხოვნა „თუ მხატვავ, დამხატე“ და შემდეგ თითქოს ბავშვური მუქარა „მეტი არასოდეს არ მოვალ“, 1959 წლის 17 მარტის ტრაგედიის ფონზე, ავისმომასწავებლად აღიქმება. თუმცა მთავარი ამ ეპიზოდში მაინც ის ლექსი მგონია, რომელიც პოეტმა კორნელი სანაძეს წაუკითხა.

„ეს იყო წინათ“ – გენიალური ხუთსტროფიანი უსათაურო – დღეს გალაკტიონის ავტოეპიტაფიად არის მიჩნეული:

ეს იყო წინათ, დიდი ხნის წინათ,
რაც გახსენება გულმა არ ჰგუბოს –
მაინც მოვიდა ვიღაც გვირგვინით
და შენს უბრალოს ამშვენებს კუბოს.

მიდიხარ... ისე მიგაქვს წვალება,
თითქო ზღვის კარად თივას თიბავდე,
ვინა თქვა შენი გარდაცვალება?
არა, სწორედ დღეს შენ დაიბადე.

მიდიხარ... აღარ დაგემდურება
არც მიწიერი, არც ზეციერი,
ვინა თქვა შენი უბედურება?
არა, სწორედ დღეს ხარ ბედნიერი.

მიდიხარ... ტკბილი გქონდეს მგზავრობა,
სხვა ბინა მარად იყო ზღაპარი,
ვინა თქვა შენი მიუსაფრობა?
არა, შენ ჰპოვე თავშესაფარი.

მიდიხარ... შენს ბედს ბევრი ინატრებს
მშვენიერს, ბედი სხვა არსად არი,
შენ სივრცეებმა დაგაბინადრეს –
შენ უკვდავების ხარ ბინადარი.

1959 წელს, გალაკტიონის თვითმკვლელობისთანავე ითქვა, რომ პოეტმა უკანასკნელი გზა ამ შედეგით გაინათა (გურამ ასათიანი), ოდნავ მოგვიანებით კი ლექსი სიკვდილთან საოცარი სიმშვიდით შეხვედრის უდიდეს ადამიანურ დოკუმენტადაც მოიხსენიეს (გიორგი გაჩეჩილაძე).

„ეს იყო წინათ“ 1956 წელს დაიწერა და ავტორის სიცოცხლეში ერთადერთხელ გამოქვეყნდა – 1957 წელს, თხზულებათა რვატომეულის ბოლო ტომში.

იმ დროისათვის, როცა გალაკტიონის ე. წ. ავტოეპიტაფია დაიწერა, გენიალურ პოეტს შესანიშნავად ჰქონდა გაცნობიერებული, რომ მისი უნიკალური მისია უკვე შესრულებულია, რომ მან, ისევე როგორც რუსთაველმა, მთელი ეპოქა შექმნა – „ეპოქა დიდი, გალაკტიონის“ და მშობლიურ მთაზე ხელთუქმნელი ძეგლიც აიგო. პოეტის განწყობილებებს 1950-იანი წლების არაერთი ტექსტი ცხადყოფს, მათ შორის, სიცოცხლეში გამო-

უქვეყნებელი ლექსი „ეპოქა გალაკტიონისა“. გავიხსენოთ ისიც, უფრო ადრე, ჯერ კიდევ 1940-იან წლებში, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ რომ დაინერა, შედეგრი, რომელიც გალაკტიონის ქეშმარიტი „ძეგლი და ანდერძია“ (თეიმურაზ დოიაშვილი).

ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ალბათ, მოულოდნელი არ უნდა იყოს, რომ ასაკში შესულ პოეტს, ცხოვრებით გადაღლილსა და მარადისობაზე მოფიქრალს, ავტოეპიტაფია შეექმნა.

და მაინც, არის ერთი გარემოება, რომელიც ამ ჰიპოთეზის მიმართ რაღაც ეჭვს ბადებს: „ეს იყო წინათ“ გალაკტიონისათვის უჩვეულო სიზუსტიტათა დათარიღებული – მითითებული არა მხოლოდ წელი, არამედ – თვე და რიცხვიც: 1956 წლის 15 მარტი. თარიღის ასეთი კონკრეტიზაცია ინტერესს იწვევს: რა უნდა მომხდარიყო 1956 წლის 15 მარტს?

გალაკტიონის ბიოგრაფიიდან და პოეტის შესახებ არსებული მოგონებებიდან ამ დღის შესახებ განსაკუთრებული არაფერია ცნობილი. აღნიშნული პერიოდის ჩანაწერები და დღიურები, სხვა წლებსგან განსხვავებით, სიუხვით არ გამოირჩევა. ფრაგმენტული ჩანიშვნებიდან მხოლოდ ისაა ცხადი, რომ 1956 წლის თებერვალში გალაკტიონმა „მშვიდობის წიგნი“ გადასცა მბეჭდავებს და აპრილამდე პოემის ტექსტს ამზადებდა გამოსაცემად. 15 მარტით დათარიღებული ჩანაწერი მის უბის წიგნაკებში არ ჩანს.

ამდენად, ბიოგრაფიულ-დოკუმენტური მასალის მიხედვით შეუძლებელი აღმოჩნდა თუნდაც იმ კვალის მიგნება, რომელიც ავტოეპიტაფიის რაიმე ფსიქოლოგიურ იმპულსზე მიანიშნებდა. გვრჩებოდა ერთადერთი გზა – დაკვირვება ავტოგრაფებზე.

ლექსის ორი ხელნაწერიდან ერთ-ერთში ნაწარმოების სათაურია „უბინაო პოეტის ხსოვნას“. აქ ტექსტი ბევრად ვრცელია – ჩვენთვის საინტერესო სტროფებს წინ უძღვის შემდეგი სტრიქონები:

უბოროტესი მრხვეელი რიდის,
შავი ზღვის პირას ხე იდგა მრუდე,
მაგრამ ტოტებში უცნობი ჩიტის
შენ შეამჩნიე ლამაზი ბუდე.

სთქვი: ჩიტსაც კი აქვს თავისი ზღუდე!
მე კი მოხეტე კიდითი კიდით
ისევ უცნობ გზებს უნდა გაუდგე,
თუმცა არ ვიცი, ეს გზა სად მიდის!

ჩიტსაც ხომ ბუდე აქვს საკუთარი,
თავშესაფარი, ნავთსაყუდარი,
არემარეს რომ ასე დაშვენდა.

და მე კი, მართლაც საკვირველია,
ათი წელია, ოცი წელია,
ერთ ქოხს ვაშენებ და არ აშენდა!

ამ ტექსტის შემდეგ, რომელსაც სონეტის ფორმა აქვს, პირდაპირ, ყოველგვარი ინტერვალის გარეშე გრძელდება: „ეს იყო წინათ, დიდი ხნის წინათ“ და გალაკტიონის შედეგური მცირე ცვლილებებით მეორდება.

ავტოგრაფისეული ტექსტის პირველი ნაწილი, რომელიც მკვეთრ კონტრასტს ქმნის მის მეორე მონაკვეთთან (ამქვეყნიური უბინაობა – მარადისობაში სამუდამო თავშესაფრის დამკვიდრება), ივან ბუნინის ცნობილ ლექსს ეხმიანება, რასაც პოეტის სხვა ხელნაწერიც ადასტურებს;* თუმცა ისიც ნათელია, რომ რუსი მწერლის ნაწარმოების საწყისი ფრაზით – „У птицы есть гнездо“ შთაგონებული ტექსტი გალაკტიონის ცხოვრების ბოლო პერიოდის მძიმე ყოფაზე აშკარა მინიშნებებსაც იტევს: ბევრს ახსოვს თბილისის ქუჩების, ბაღების, სასადილოების მუდმივი სტუმარი – მიუსაფარი, უბინაო გალაკტიონი, რომელსაც „შინ“ დაბრუნებას ყველაფერი ერჩინა. უთქვამს კიდევ ერთი ნაცნობისთვის: სამი სახლი მაქვს და არცერთში ჩემი ადგილი არაა, ახლა აფხაზეთში ვაშენებ სახლს და იქ დავმკვიდრდებიო. მართლაც, სიცოცხლის ბოლო

* გალაკტიონის ამ ლექსის პირველ ხელნაწერში, რომელზეც უკვე ვისაუბრეთ, გვერდის ბოლოს მიწერილია რუსი პოეტის ტექსტი. ბუნინის ლექსი თავის მხრივ, სახარების სტრიქონებით – „ჭრქუა მას იესუ: მელთა ჳურელი უჩნს და მფრინველთა ცისათა საყოფელი, ხოლო ძესა კაცისასა არა აქუს, სადა თავი მიიდრიკოს“ (ლუკა. 9, 58) – უნდა იყოს შთაგონებული.

მონაკვეთი სოხუმის სახლის მშენებლობას შეაღია. ალბათ, ამ დაუსრულებელი მშენებლობის გამოძახილია ხელნაწერისეული სტრიქონები: „ზღვის პირად... ერთ სახლს ვაშენებ და არ აშენდა“.

ეს ცხადყოფს, რომ ყოფითი პრობლემებისგან შეწუხებული, საკუთარი პოეზიის მნიშვნელობის შესანიშნავად მცოდნე პოეტი თავს მარადისობაში დაბინავებით ინუგეშებდა. როგორც ჩანს, ამქვეყნიურმა მიუსაფრობამ ზეციურ თავშესაფარზე ფიქრი გაუმძაფრა, საამსოფლო წარუმატებლობებს მარადისობაში დამკვიდრების იდეა დაუპირისპირა, საკუთარი ანმყო მომავლის სიმაღლიდან დაინახა და შეაფასა. სწორედ ამიტომ ამ ვრცელ ტექსტს სათაურიც შესაბამისი დაარქვა: „უბინაო პოეტის ხსოვნას“. ამ სახელწოდების მიხედვით ლექსი უკვე პირდაპირი მნიშვნელობით, ყოველგვარი დამატებითი განმარტებების გარეშე აღიქმება ავტოეპიტიფიად.

შეიძლება ითქვას, რომ ხელნაწერისეული ვრცელი ტექსტის გათვალისწინების შემდეგ, მეტ-ნაკლებად გასაგები ხდება პოეტის ის განცდები, რამაც მას „ეს იყო წინათ“ უკარნახა.

თუმცა ლექსის მეორე, თარიღიან ავტოგრაფზე დაკვირვება მკვეთრად ცვლის წარმოდგენას ლექსის შთამაგონებელ იმპულსზე. ამ ხელნაწერში ტექსტი ოთხსტროფიანია: წარმოდგენილია ძირითადი ტექსტის II-V სტროფები უმნიშვნელო ცვლილებებით და წინა ხელნაწერისაგან განსხვავებული სათაურით: „არა, სწორედ დღეს ხარ ბედნიერი“.

ავტოგრაფის შესწავლისას ყურადღება მიიქცია გულდასმით გადახაზულმა სათაურმა: „ელო ანდრონიკაშვილის ხსოვნას“ და იქვე, ტექსტის ახლოს მინერილმა და ასევე საგულდაგულოდ გადახაზულმა ფრაზამ: „გარდაიცვალა ძვირფასი ელო“.

ელო, იგივე ელენე ანდრონიკაშვილი (1883-1956) ცნობილი მსახიობი იყო, რომელმაც არაერთი მნიშვნელოვანი როლით დაამახსოვრა თავი ქართველ მაყურებელს. როგორც აღნიშნავენ, განსაკუთრებით გამოირჩეოდა მისი **რუქია და გაიანე** (ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“), **კაროჟნა** (დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“), **კატიუშა მასლოვა** (ლ. ტოლსტოვის „აღდგომა“). სორბონის უნივერსიტეტში განათლებამიღებული ელენე დაინტერესებული იყო ლიტერატურითა და მთარგ-

მნელობითი საქმიანობითაც: სხვადასხვა დროს თარგმნა ოსკარ უაილდის „პადუის დედოფალი“, გუსტავ კადელბურგის „შავი ლაქა“, ალექსანდრე ოსტროვსკის „უმზითვო“ და სხვა პიესები. მსახიობი ქართული და აღმოსავლური ცეკვების ბრწყინვალე შემსრულებლად ითვლებოდა. ხალხში ლეგენდასავით ვრცელდებოდა ამბავი, თუ როგორ დაუთმო უმშვენიერესი თაიგული ელოს ცეკვით მონუსხულმა ცნობილმა ფრანგმა მოცეკვავემ – ამ ყვავილების ღირსი თქვენ უფრო ხართო.

თბილისი, ქუთაისი, ბათუმი, ზუგდიდი, სოხუმი... – ეს არასრული ჩამონათვალია იმ ქალაქებისა, რომლებთანაც მჭიდროდა დაკავშირებული ელენე ანდრონიკაშვილის სასცენო თუ პედაგოგიურ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობა. ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო სცენის მიტოვება 52 წლის ასაკში მოუხდა, მისი ამაგი კი მთავრობამ მხოლოდ 1944 წელს დააფასა, როდესაც საქართველოს დამსახურებული არტისტის ნოდება მიენიჭა.

ელენე ანდრონიკაშვილი 1956 წლის 12 მარტს გარდაიცვალა, 15 მარტს კი იწერება „ეს იყო წინათ“, უფრო ზუსტად, ამ ლექსის საწყისი ვარიანტი, რომელიც, როგორც ავტოგრაფისეული მინაწერები ცხადყოფს, მსახიობის გარდაცვალებას ეხმიანება.

რა აკავშირებდა გალაკტიონს ელო ანდრონიკაშვილთან? რატომ უნდა მიეძღვნა მსახიობი ქალისთვის ასეთი სულისშემძვრელი ლექსი? რადგან გალაკტიონისა და ელენეს ურთიერთობის შესახებ თითქმის არაფერია ცნობილი, ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა პოეტის დღიურების მიხედვით ვცადოთ.

ელო ანდრონიკაშვილი გალაკტიონის ჩანაწერებში არაერთხელ იხსენიება. მისი სახელი და გვარი ხშირად გვხვდება სხვადასხვა სიაში – პოეტის მიერ შედგენილი ეს სიები ჩატარებულ თუ დაგეგმილ ღონისძიებათა მონაწილეების ჩამონათვალია. მწერლებთან, ხელოვნების სფეროს წარმომადგენლებთან მსახიობი ქალის მრავალგზის დასახელება, ცხადია, მიგვითითებს, რომ ელო მუდმივად იყო მოქცეული გალაკტიონის თვალსაწიერში.

ჩანაწერთაგან განსაკუთრებით საინტერესო ჩანს 1950 წლით დათარიღებული ერთი ტექსტი, სადაც ელო ანდრონიკაშვილი

მოულოდნელ კონტექსტშია ნახსენები: გალაკტიონი მსჯელობს თავისი პირველი წიგნის (1914 წელი) შესახებ, იხსენებს იმ თემებს, მოტივებს, სალექსო ფორმებს თუ ფორმისეულ ელემენტებს, რომლებიც 1910-იანი წლების პოეზიისათვის სი-ახლეს წარმოადგენდა. ამ კონსპექტურ ჩანაწერში მხოლოდ რამდენიმე კონკრეტული ლექსია დასახელებული („მე და ღამე“, „გეტერა“, „მუსიკა უეცარი“, „გურიის მთები“...) და მათ შორის ერთ-ერთია „რა მშვენიერი იყო ნამი“:

„რეფრენი – რა მშვენიერი იყო ნამი (ელიკო ანდრონიკაშვილი)“.

გალაკტიონის ეს სიტყვები რამდენიმე ვარაუდს აჩენს: შესაძლოა, მსახიობმა რომელიმე საღამოზე წაიკითხა ლექსი და პოეტი ადრინდელ შთაბეჭდილებას იხსენებს; ვერც იმას გამოვრიცხავთ, გალაკტიონი ნაწარმოების ადრესატზე მიგვი-თითებდეს*, მით უფრო, რომ 1910 წელს, როდესაც ეს ლექსი დაინერა, ელო ანდრონიკაშვილი უკვე პოპულარული მსახიობი იყო. ან იქნებ: ნაწარმოების თავისებურ, განსხვავებულ რეფ-რენს მიაქცია ყურადღება ელომ და პოეტს თავისი დაკვირვე-ბა გაუზიარა? ამ ვარაუდთაგან რომელიც არ უნდა შეესაბა-მებოდეს რეალობას, ერთი რამ ცხადია – გალაკტიონისთვის „რა მშვენიერი იყო ნამი“ რაღაც ფარული ძაფებით ამ კონკრე-ტულ პიროვნებას უკავშირდება.

მრავლისმეტყველია ისიც, რომ პოეტის არქივში დღემდე ინახება ელენეს მიერ ნაჩუქარი რვეული წარწერით:

„14 მაისი, 1930 წ., სოხუმი. ელო ანდრონიკაშვილი გიძღვნით ამ რვეულს ჩვენი პატარა მოგზაურობის მოსაგონებლად და თქვენი დღიურის დასაწყისის დატად. გალაკტიონ ტაბიძეს“.

ამ „პატარა მოგზაურობის“ შესახებ ინფორმაცია უშუალო თვითმხილველმა, ნიკო გვარაძემ შემოგვინახა: 1930 წლის გაზაფხულზე მისთვის წინადადებით მიუმართავთ სოხუმის დასის მსახიობებს – ელო ანდრონიკაშვილსა და ილიკო ჯუღელს – დასავლეთ საქართველოში სალიტერატურო საღამოების გამართვის იდეა გაუზიარებიათ. ნიკო გვარაძეს, თავის მხრივ, გალაკტიონი და გიორგი ქუჩიშვილი დაუთანხმებია

* ამ ლექსის ადრესატის შესახებ გამოთქმულია განსხვავებული ვარა-უდიც. იხ.: ნ. ტაბიძე, „გალაკტიონი“, 2000, გვ. 173.

ლონისძიებებში მონაწილეობაზე. გამართულა დაუფინყარი სა-
ლამოები სოხუმში, ოჩამჩირეში, გალში, ზუგდიდში, ფოთში...

მოგვიანებით, როცა გალაკტიონმა აფხაზეთში გატარებუ-
ლი დღეები მოიგონა, საგანგებოდ გაიხსენა ელოს ნაჩუქარი
რვეული:

„აფხაზეთის სალამო (ქრონიკები იქაურ გაზეთებში)... **რვე-
ული ელო ანდრონიკაშვილისა**. ფოტო სურათები (გადაღებუ-
ლი სოხუმში)...“.

სხვათა შორის, ამ რვეულმა გალაკტიონის რამდენიმე
საინტერესო პოეტური ექსპერიმენტი შემოგვინახა, რომლე-
ბიც დაკვირვებულ შესწავლას მოითხოვს.

პოეტის არქივში არის კიდევ ერთი, 1945 წლით დათარიღე-
ბული ტექსტი:

„ელიკომა სთქვა: გამომიძახა შარიამო, – წერს უბის წიგ-
ნაკში გალაკტიონი, – დიდხანს მელაპარაკებოდა შენს წიგნ-
ზედ და შენზედო. სთქვაო, რომ ასეთი პოეტი ეხლა რუსეთ-
შიაც არ არისო. მხოლოდ ეს არისო, რომ მას ბევრი ისეთი რამ
შეუტანია წიგნში, რომელთა შეტანა აუცილებლობა არ იყოვო...
ბევრი რამ კარგი ილაპარაკა შენზე, როგორც პიროვნებაზეო“...

მართალია, ქალი აქ გვარის გარეშეა მოხსენიებული, მაგ-
რამ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ „ელიკო“ სწორედ ელენე
ანდრონიკაშვილია: 1944 წელს ხელისუფლების მიერ ოფიცია-
ლურად აღიარებული, საქართველოს დამსახურებული არ-
ტისტი მომდევნო, 1945 წელს პეტრე შარიას – საქართველოს
კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პროპაგანდის საქმეთა
მდივანს რომ დაებარებინა, ალბათ, გასაკვირი არ უნდა იყოს.

თუ ჩემი ვარაუდი რეალობას შეესაბამება, მაშინ პოეტისა
და მსახიობის ურთიერთობის კიდევ ერთი ასპექტი იკვეთება:
ვხედავთ, როგორი სიფრთხილითა და მზრუნველობით აცნობს
ქალი გალაკტიონს ხელისუფალთა აზრსა და განწყობას. ისიც
ცხადი ხდება, მათი ურთიერთსიმპათია და სიახლოვე „ზევი-
თაც“ რომ არ ყოფილა უცნობი.

ამ გაფრთხილების მნიშვნელობაზე გალაკტიონის რეაქცია
მეტყველებს: „მას შეუტანიაო (თითქო არ იცის, რომ მე ამ

ნიგნის არა ვიცი რა, რაც რადიანს გადავეცი, კორექტურაც კი არ წამიკითხავს, ბევრი რამ ჩაუმატეს და ეხლა მე უნდა ვაგო პასუხი).“

ჩანანერის თარიღის მიხედვით, აქ გალაკტიონის 1944 წლის „რჩეული“ უნდა იგულისხმებოდეს, სადაც პოეტმა მართლაც შეიტანა ადრეული ტექსტების ის თავდაპირველი ვარიანტები, რომელთა განმეორებით ან სრული სახით დაბეჭდვას მანამდე ვერ ბედავდა და, როგორც ჩანს, ეს შეუნიშნავი არ დარჩენილა.

ასეთია გალაკტიონისა და ელო ანდრონიკაშვილის ურთიერთობის ის მკრთალი შტრიხები, რომელთა თავმოყრა პოეტის უბის წიგნაკების მიხედვით მოხერხდა. თუმცა მაინც ბუნდოვანი რჩება, ვერ ხერხდება პასუხი კითხვაზე: რატომ უნდა მიეძღვნა პოეტს ასეთი სულისშემძვრელი ლექსი ელო ანდრონიკაშვილისათვის.

კვლავ ავტოგრაფს მივუბრუნდეთ: ხელნაწერზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ნაწარმოები გალაკტიონს მისთვის შემადრწუნებელი ინფორმაციის პოეტური უარყოფით დაუწყია:

ვინა სთქვა შენი გარდაცვალება –
არა, სწორედ დღეს შენ დაიბადე...

ამ სტრიქონებს მოსდევს ფრაზა „უმაგალითო ჩვენი წვალება“... რა იგულისხმება ამ სიტყვებში, ამის დადგენა ახლა ალბათ შეუძლებელია, თუმცა ზოგადი კონტექსტის გათვალისწინებით უკვე მრავალმნიშვნელოვნად ჟღერს სიტყვა „ჩვენ“ – სავარაუდოდ, იგი თანამოაზრობას, მეგობრობას, საერთო ინტერესებს გულისხმობს.

ყურადღებას იქცევს ის ფაქტიც, რომ არამხოლოდ სათაურსა და ლექსთან მინანერ ფრაზაში, არამედ უშუალოდ ტექსტშიც არის მინიშნება ადრესატზე: ხელნაწერში ნაცვლად სტრიქონისა „თითქოს **ზღვის კარად** თივას თიბავდე“ იკითხება: „თითქოს **კახეთში** თივას თიბავდე“. კახეთი ელო ანდრონიკაშვილის, კახელ თავადთა შთამომავლის, მშობლიური კუთხე იყო.

ლექსის პირველი სტროფი, როგორც აღვნიშნე, ამ ავტოგრაფში არ გვხვდება. სავარაუდოდ, ნაწარმოების დასაწყისი

სტრიქონები სულ ბოლოს დაინერა. აქვე უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონის თხზულებათა ზოგ გამოცემაში ლექსი ამ საწყისი სტროფის გარეშე იბეჭდება:

ეს იყო წინათ, დიდი ხნის წინათ,
რაც გახსენება გულმა არ ჰგუბოს –
მაინც მოვიდა ვილაც გვირგვინით
და შენს უბრალოს ამშვენებს კუბოს.

ეს სტრიქონები, გარდა იმისა, რომ ტექსტის განუყოფელი ნაწილია და სწორედ ამგვარად, ამ სტროფთან ერთად გამოაქვეყნა გალაკტიონმა თავის თხზულებათა მერვე ტომში, მნიშვნელოვანია სხვა მხრივაც: ლექსის დასაწყისი ალუზიაა „არტისტული ყვავილების“ ერთ ცნობილ ტექსტზე. ფრაზა: „ეს იყო წინათ, დიდი ხნის წინათ“ პირდაპირ გვაგზავნის გალაკტიონის 1916 წელს დაწერილ ლექსთან „ვერხვები“, რომელშიც ეს სტრიქონი ორჯერ გვხვდება. იგი მთავარი პერსონაჟების – პაჟისა და პრინცესას დრამატული სიყვარულის ამბავს გვახსენებს და, შესაბამისად, გალაკტიონისა და ელენეს ურთიერთობას რეტროსპექციაში, ამ რომანტიკულ-სიმბოლისტური პარადიგმის არეალში აღგვაქმევინებს.

ხელნაწერების შესწავლის შედეგად, როგორც ვხედავთ, გაირკვა, რომ გალაკტიონის ე. წ. ავტოეპიტაფიის თავდაპირველი იმპულსი პოეტისათვის ძვირფასი ადამიანის გარდაცვალება იყო. შემდეგ ტექსტმა გარკვეული ცვლილებები განიცადა, უფრო განზოგადებული სახე მიიღო: ავტორმა ადრესატის ვინაობა ნაწარმოების სწორების საწყის ეტაპზევე დაფარა, თუმცა მიძღვნილი სათაურის სანაცვლოდ დაწერა ლექსის პირველი სტროფი, რომელიც ალუზიურად, პარადიგმაზე მინიშნებით ელო ანდრონიკაშვილთან ამაღლებული ურთიერთობის შინაარსს აქარაგმებდა.

„ეს იყო წინათ“ ერთდროულად გალაკტიონისთვის ძვირფასი ადამიანის ფარულ ხსოვნასაც ინახავს და იმ გენიალური პოეტის რეკვიემადაც აღქმება, ვინც ამქვეყნიური მიუსაფრობის სანაცვლოდ ზეციური სიმშვიდე და მარადისობაში არსებობა მოიპოვა...

ლევან ბებურიშვილი

ლირიკის აპოლოგია

გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „საუბარი ლირიკის შესახებ“ 1940 წელს გამოქვეყნდა პოეტის თხზულებათა მესამე ტომში. ჟანრობრივი თვალსაზრისით იგი უსიუჟეტო პოემაა, ორატორული ტიპის თხზულება, რომელიც ჩაფიქრებულია, როგორც მიმართვა მკითხველისადმი (უპირატესად – ახალგაზრდობისადმი), რათა მათ ღრმად შეამეცნებინოს „ლირიკის სული... მაცოცხლებელი“. ამ პოემაში გალაკტიონი მიზნად ისახავს ლირიკის თეორიისა და ისტორიის საკვანძო საკითხების განხილვას. აღნიშნულის გათვალისწინებით, „საუბარი ლირიკის შესახებ“ მნიშვნელოვანი წყაროა პოეტის ესთეტიკური შეხედულებების შესასწავლად.*

გალაკტიონისათვის, საზოგადოდ, დამახასიათებელია შემდეგი თავისებურება: ხშირად, როდესაც პოეტი განიხილავს ამა თუ იმ ზოგად, ანდა კონკრეტულ ლიტერატურულ პრობლემას, ირიბად, ქვეტექსტურად მხედველობაში აქვს საკუთარი შემოქმედება. როგორც წესი, იგი ნაკლებად ჰკიდებს ხელს ისეთ საკითხებს, რომლებიც მის პოეზიასთან საერთოდ არაა დაკავშირებული. შესაბამისად, „საუბარი ლირიკის შესახებ“ მკვლევართათვის საინტერესოა არა მხოლოდ როგორც თავისთავადი ღირებულების მქონე ესთეტიკურ დაკვირვებათა შემცველი ტრაქტატი, არამედ როგორც პოეტის მიერ საკუთარი შემოქმედების განმარტებისა თუ კომენტირების მცდელობაც.

აღსანიშნავია აგრეთვე ის გარემოება, რომ „საუბარი ლირიკის შესახებ“ (ისევე როგორც პოემა „აკაკი წერეთელი“) ქვეყნდება იმ პერიოდში, როდესაც მიმდინარეობს გალაკტიონის

* პოემისადმი სპეციალურად მიძღვნილ ნაშრომთაგან აღსანიშნავია – ჯიბლაძე 1959; ბრეგაძე 2016.

მეორე პოეტური რეფორმა. ამ ნაწარმოებთა გაანალიზება სწორედ აღნიშნული კონტექსტის გათვალისწინებითაა აუცილებელი, რამდენადაც, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, „გალაკტიონის მეორე პოეტური რეფორმა თავისი უმთავრესი მახასიათებლებით სწორედ ამ ორ საპროგრამო პოემაში პოულობს ასახვას“ (დოიაშვილი 2004: 53).

დასახელებული პოემის მკვლევარის წინაშე უპირველესად წამოიჭრება შემდეგი საკითხი: რაზე მიგვითითებს ნაწარმოების სათაური? რატომ გადაწყვიტა გალაკტიონმა ესაუბრა არა ზოგადად პოეზიის, არამედ მისი კონკრეტული გვარის – ლირიკის შესახებ?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად აუცილებელია გავითვალისწინოთ, თუ რა წარმოდგენები არსებობდა ისტორიულად ლირიკის სპეციფიკის თაობაზე ლიტერატურათმცოდნეობაში და როგორი იყო ამ ლიტერატურული გვარისადმი გალაკტიონის თანამედროვე თეორიული აზროვნების მიმართება.

ლირიკული პოეზიის თავისებურებათა შესახებ ლიტერატურათმცოდნეობაში დიდი ხნის განმავლობაში გაბატონებული იყო ჰეგელის თვალსაზრისი. თავის „ესთეტიკაში“ გერმანელმა ფილოსოფოსმა ჩამოაყალიბა ლიტერატურულ გვართა კონცეფცია, რომლის თანახმადაც, ეპოსი გვევლინება ობიექტური, ლირიკა – სუბიექტური, ხოლო დრამა – სინთეზური ხელოვნების ფორმად.

სინამდვილის ყოვლისმომცველი ასახვის თვალსაზრისით ჰეგელი ეპოსს განუზომლად მაღლა აყენებს ლირიკაზე. ლირიკა, ფილოსოფოსის აზრით, მოკლებულია ფართო პოეტური განზოგადების შესაძლებლობას: „მიუხედავად იმისა, რომ ლირიკულ სუბიექტს საშუალება აქვს, შეიტანოს შინაარსის უზარმაზარი მრავალფეროვნება საკუთარ გრძნობებსა და განაზრებებში, პოეზიის ამ გვარის ფუნდამენტურ მოდელს ყოველთვის წარმოადგენს შინაგანი სამყაროს ფორმა, რაც გამორიცხავს გარე რეალობის ფართო, დეტალურ ასახვას“ (ჰეგელი 1975: 1078). ჰეგელის თვალსაზრისით, ეპოსი ყველაზე ღრმად ასახავს ეროვნული სულის, ნაციონალური ცხოვრების თავისებურებებს. ეს ამოცანა არსებითად მიუღწეველია ლირი-

კული პოეზიისათვის. იგი სინამდვილის რომელიმე კერძო მხარის აღწერით კმაყოფილდება.*

გერმანელი ფილოსოფოსის ეს თვალსაზრისი მყარად დამკვიდრდა ლიტერატურულ აზროვნებაში. როგორც მიუთითებენ, „ჰეგელის შემდგომ ლიტერატურის თეორიაში დიდი ხნის განმავლობაში იყო განმტკიცებული შეხედულება, რომ ლირიკა გამოხატულებაა სუბიექტისა, რომელიც მოკლებულია ობიექტივაციას“ (ბროიტმანი 2003: 426).

საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობა ლიტერატურულ გვართა გამომსახველობითი შესაძლებლობების შეფასების საკითხში უმთავრესად სწორედ ჰეგელისა და მისი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატი ინტერპრეტატორების შეხედულებებს დაეყრდნო. საბჭოთა თეორეტიკოსების მიერ ლირიკა მიჩნეულ იქნა მეორეხარისხოვან გვარად, რადგან, მათი აზრით, იგი მოკლებული იყო სინამდვილის ფართოდ ასახვის შესაძლებლობას. ლევ ტროცკი, მართალია, მოითხოვდა ლირიკის გარდაქმნას ახალი დროის მოთხოვნათა შესაბამისად, თუმცა მაინც სკეპტიკურად იყო განწყობილი ამ ლიტერატურული გვარის მომავლისადმი და მიუთითებდა, რომ „პიროვნული ლირიკის ძალიან ვიწრო წრეს ექნება არსებობის უფლება ახალი ხელოვნების ფარგლებში“ (ტროცკი 1923: 125).

20-30-იანი წლების საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობა მცირედი მოდიფიკაციებით იმეორებდა ამ თვალსაზრისს. ლირიკისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულება ჩამოყალიბდა ქართულ საბჭოთა კრიტიკაშიც.** უფრო მეტიც, შექმნილი იდე-

* შდრ.: „თუ ეპოსი ერთსა და იმავე ნაწარმოებში ავლენს ეროვნული სულის მთლიანობას მის რეალურ მოქმედებასა და მდგომარეობაში, ლირიკის განსაზღვრული შინაარსი შემოიფარგლება რაიმე განსაკუთრებული ასპექტით, ყოველ შემთხვევაში, მას არ შეუძლია მიაღწიოს მკაფიო დასრულებულობას, რაც ეპოსისთვისაა ნიშნული...“ (ჰეგელი 1975: 1113).

** მაგალითად, გიორგი ნატროშვილი მიუთითებდა: „დღეს უკვე სადავო აღარ არის, რომ ყოველი ეპოქის თემატიკა მოითხოვს შესაფერის მხატვრულ ჟანრებს. სოციალისტური აღმშენებლობა, სოფლის მეურნეობის კოლექტივიზაცია, თავადის ფერმკრთალი ასული ხომ არ არის, რომ ფეოდალურ სონეტ-ტრიოლეტებით მიუღიღინო მყუდრო კაბინეტიდან!.. უფაბულო ლექსმა (ლირიკა) უნდა დასტოვოს საბოლოოდ პროლეტარული ლიტერატურის მაღლობები და გარდაიქცეს მეორეხარისხოვან ჟანრათ“

ოლოგიური ატმოსფეროს გათვალისწინებით ლირიკის მომავალს ეჭვქვეშ აყენებდნენ არა მხოლოდ კრიტიკოსები, არამედ თავად პოეტებიც. მაგალითად, ილო მოსაშვილი წერდა: „მართალია, ლირიკას შეუძლია მაღალმხატვრული სახეების შექმნა... მაგრამ მას არ შეუძლია სავსებით ჩასწვდეს სოციალისტური პრაქტიკის რთულსა და მრავალფეროვან პროცესებს. ამიტომ საბჭოთა პოეზიის სადღეისო საბრძოლო ამოცანაა, გაბედულად ხელი მოკვიდოთ ჩვენი დიდი ეპოქისათვის შესაფერის ეპიურ მონუმენტალურ ფორმას“ (მოსაშვილი 1936: 2).

ზოგიერთი ავტორი ახალ სინამდვილეში ლირიკული პოეზიის ადგილისა და როლის საკითხს პოეტური ფორმითაც გამოეხმაურა. საინტერესოა ამ თვალსაზრისით იოსებ გრიშაშვილის ლექსი „საუბარი ასოთამწყობთან ჩემი წიგნის დაბეჭდვის დროს“ (1929), რომელშიც გამოხატულია პოეტის ღრმა გულსტკივილი ლირიკის სამომავლო ხვედრთან დაკავშირებით. აქ სინანულითაა აღნიშნული, რომ „ლექსი მოძველდა და ამის გარდა, არ ფასობს ეხლა წმინდა ლირიკა“ (გრიშაშვილი 1929: 5). ლირიკული პოეზიის მომავლისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულება ვლინდება აგრეთვე ალექსანდრე აბაშელის ლექსში „ლირიკოსი და მეზაღე“ (1932). ლექსში განვითარებულია თვალსაზრისი, რომ ლირიკული სიმღერა შეუფერებელია თანამედროვე გმირული ეპოქისათვის, რომლის სულისკვეთების გამოხატვაც ყველაზე უკეთ ეპოსს ძალუძს (აბაშელი 1933: 24-25).

ასეთი იყო 20-30-იანი წლების საბჭოთა თეორიულ-ლიტერატურული აზრის მიმართება ლირიკისადმი. მართალია, ამ პერიოდის პრესაში ვხვდებით ცალკეულ პუბლიკაციებს, რომლებიც მიზნად ისახავს ლირიკის ლიტერატურული პრესტიჟის დაცვას (იხ. მაგ., რადიანი 1933), მაგრამ მთლიანობაში მყარად დამკვიდრდა თვალსაზრისი, რომ ლირიკის გამომსახველობითი შესაძლებლობები ეპოსთან შედარებით ძლიერ

(ნატროშვილი 1929: 64, 67). საბჭოთა ლიტერატურაში მონუმენტური, ეპიკური ჟანრების დომინირებას წინასწარმეტყველებდა ბენიტო ბუაჩიძეც: „რევოლუციის ქარიშხლიანი წლები, უაღრესად რთული ცხოვრება, ეპოქალური მოვლენები, სოციალიზმის მონუმენტალური შენობა – ყოველივე ეს მოითხოვს დიდსა და გაშლილ ფორმებს“ (ბუაჩიძე 1936: 190).

შეზღუდულია და მას არ შესწევს უნარი, ფართოდ ასახოს სინამდვილე, სოციალიზმის მშენებლობის მრავალფეროვანი პროცესი.

აღსანიშნავია აგრეთვე ის გარემოება, რომ ქართულ მწერლობაში ისტორიულადაც განმტკიცებული იყო ლირიკასთან შედარებით ეპოსის აღმატებულების რწმენა. ქართულ ლიტერატურაში ეპოსი იმთავითვე დომინანტურ გვარად იქცა. საერო ლირიკის ფორმირება ჩვენს სინამდვილეში, ფაქტობრივად, მხოლოდ XVII საუკუნიდან იწყება. ლიტერატურულ გვართა იერარქიის თაობაზე ქართველი მკითხველისათვის საუკუნეთა განმავლობაში სახელმძღვანელო მნიშვნელობა ჰქონდა შეძენილი „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში გამოთქმულ თვალსაზრისს. მართალია, პოემის შესავალში რუსთველი არ ახდენს ლიტერატურულ გვართა კლასიფიკაციას თანამედროვე მნიშვნელობით, თუმცა სრულიად აშკარაა, რომ იგი განუზომლად მაღლა აყენებს ვრცელ, სიუჟეტიან მხატვრულ თხზულებებს მცირე პოეტურ ფორმებთან შედარებით („მოშარიე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად!“).

ეს შეხედულება მყარად დამკვიდრდა შემდგომი ეპოქის მკითხველთა ცნობიერებაშიც. ეპოსის უპირატესობაზე მინიშნებულია აგრეთვე პირველ ქართულ პოეტიკურ ტრაქტატში „სწავლა ლექსის თქმისა“. მამუკა ბარათაშვილის აზრითაც, „ვინც კაი მოლექსე ყოფილან, ამბები გაულექსავთ“ (ბარათაშვილი 1981: 8). თვალსაზრისმა ეპოსის აღმატებულობის შესახებ თვით გალაკტიონის ეპოქამდეც კი მოაღწია. აღნიშნულის დასტურია თუნდაც ის ფაქტი, რომ გალაკტიონისაგანაც დიდი ინტერესით მოელოდნენ, თუ როდის იტყოდა იგი საკუთარ სიტყვას პოეტური ეპოსის სფეროში. საგულისხმოა ამ მხრივ ვასილ ბარნოვის მიმართვა: „გალაკტიონ! ოცნებები დაგრაზმიან. ითხოვენ პოემებს!“ (ბარნოვი 1927: 2).

გალაკტიონმა მართლაც მოსინჯა ძალები ეპოსის დარგში. მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურული კრიტიკა კეთილგანწყობით შეხვდა მის ეპიკურ ცდებს („ჯონ რიდი“, „ეპოქა“, „საით მიდის რევოლუციონური საქართველო“), ეს პოემები ავტორის დიდ გამარჯვებად მაინც არ იქნა მიჩნეული.

კრიტიკოსები მიუთითებდნენ, რომ თავისი ბუნებით ლირიკოსმა გალაკტიონმა ვერ დასძლია ეპოსის სირთულე. საერთო თვალსაზრისის გამომხატველია ამ მხრივ შალვა რადიანის მსჯელობა: „გ. ტაბიძე მეტისმეტად ლირიკულ ხაზებში შლიდა თავის პოეზიას. ეპოსი მისთვის, როგორც ტიპიური იმპრესიონისტისათვის, მიუღწეველი დარჩა“ (რადიანი 1932: 46).

გალაკტიონი, რა თქმა უნდა, ყველაზე უკეთ ხვდებოდა, რომ მისი, როგორც პოეტის, სიდიადე ლირიკასთან იყო დაკავშირებული. შესაბამისად, შემოქმედი, რომელსაც „ახალ რუსთაველობაზე“ ჰქონდა პრეტენზია, აუცილებლად უნდა დაპირისპირებოდა ლირიკის შესახებ დამკვიდრებულ თვალსაზრისს. ეროვნული და მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობითი ტრადიციითა და საბჭოთა თეორიული აზროვნებით გამყარებული შეხედულების სანინააღმდეგოდ მას უნდა დაემტკიცებინა, რომ ლირიკა არათუ მეორეხარისხოვანი, არამედ ეპოსისა და დრამის თანაბარმნიშვნელოვანი ლიტერატურული გვარია, რომელიც ზოგიერთ ასპექტში, შესაძლოა, აღემატებოდეს კიდევ მათ.

ერთი სიტყვით, გალაკტიონი ლირიკის ისტორიულ სამსჯავროზე გამოდის „ბრალდებულის“ – ლირიკის – დამცველის როლში და მთელი პოემაც, არსებითად, წარმოადგენს დასაცავ სიტყვას, აპოლოგიას ლირიკისა.

* * *

პოემის დასაწყისში გალაკტიონი უპირველესად მიმოიხილავს პოეტურ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ რამდენიმე ზოგადთეორიულ პრობლემას. კერძოდ, მისი განსჯის საგანია შემდეგი საკითხები: პოეტური შემოქმედების სპეციფიკა, პოეტის დამოკიდებულება ენასთან, ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართება პოეზიაში, ლირიკის საზოგადოებრივი ღირებულება და მისი ადგილი ლიტერატურულ გვართა შორის, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულება, პოეზიის როლი თანამედროვეობაში და სხვ.

ერთი შეხედვითაც აშკარაა, რომ აქ ერთმანეთის გვერდითაა წარმოდგენილი ესთეტიკისა და ლიტერატურის თეორიის

უძირითადესი და მეორეხარისხოვანი პრობლემები. ასეთი არასისტემური მიდგომა პოეტის შემოქმედებითი თავისუფლების გამოხატულებადაც შეგვიძლია აღვიქვათ (გალაკტიონი ხომ სრულიადაც არ ისახავს მიზნად ესთეტიკის სისტემური კურსის შექმნას), მაგრამ თუ ყურადღებით დავაკვირდებით ნაწარმოებში განვითარებულ მსჯელობას, აღმოვაჩინებ, რომ სინამდვილეში ეს არათანმიმდევრულობა პოეტის მიზანმართული ხერხია, რათა შექმნას საფუძველი მისთვის მნიშვნელოვან საკითხებზე ყურადღების გამახვილებისა და საკუთარი თვალსაზრისის პირდაპირი თუ ირიბი ფორმით გადმოცემისათვის.

გალაკტიონის წინაშე დგას საკმაოდ რთული ამოცანა. მან უნდა დაიცვას, ერთი მხრივ, ლირიკის ლიტერატურული პრესტიჟი, მეორე მხრივ, – საკუთარი პოეტური წარსული და, ამასთანავე, წინააღმდეგობაში არ უნდა მოვიდეს საბჭოთა თეორიულ აზროვნებასთან. ამ მიზნის მიღწევას პოეტი ოსტატური ლავირების გზით ახერხებს.

უპირველეს ყოვლისა, გალაკტიონი წამოჭრის საკითხს – რა არის აუცილებელი პოეტურ ასპარეზზე წარმატების მისაღწევად? მისი დასკვნით, ამ მხრივ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება შრომას. გალაკტიონის შეხედულებით, პოეტური ტალანტი მხოლოდ შრომის შედეგად შეიძლება იქნას განვითარებული. თითოეულ ფრაზასა და სიტყვაზე საგულდაგულო მუშაობის გარეშე წარმოუდგენელია პოეტური ტექნიკის რაფინირება. გალაკტიონი იმონმებს „თაობის პოეტის“ – ვლადიმირ მაიაკოვსკის სიტყვებს, რომ:

გრამი შოვნისა ნაყოფია წელთ მუშაობის,
მიღებულ იქნას და ერთ სიტყვად უნდა გადადნეს
ათასეული ტონა მთელი სიტყვიერ მადნის.

პოეტური შემოქმედების პროცესში შრომასთან ერთად მნიშვნელოვანია შთაგონების როლი. გალაკტიონი ხაზს უსვამს შთაგონების ზოგადსაყოველთაო მნიშვნელობას. მისი შეფასებით, ადამიანის ინტელექტუალური მოღვაწეობის თითქმის

ყველა სფეროში შთაგონება შემოქმედების მთავარ საფუძვლად გვევლინება. პოეტი იშველიებს პუშკინის ცნობილ გამონათქვამს – „შთაგონება ისევე საჭიროა პოეზიისათვის, როგორც გეომეტრიისათვის“ – და აღნიშნავს, რომ მეცნიერის მოღვაწეობაც თავისებური პოეტურობითაა აღბეჭდილი, როდესაც იგი მთელ სასიცოცხლო ძალებს უძღვნის საკუთარ საქმეს.

შთაგონება, გალაკტიონის მიხედვით, არაა მონყვეტილი შრომის პროცესს. იგი წარმოადგენს შემოქმედის სულში დაგროვებული განცდების, სახეებისა და იდეების ერთბაშად ამოფრქვევას. შრომისა და შთაგონების დიალექტიკა გალაკტიონს პოემაში ამგვარად აქვს წარმოსახული:

ზეშთაგონება – ანევაა შემოქმედ ძალის,
შედეგი ხანგრძლივ აღტყინების, შრომის სიალის...
იდეები და სახეები თითქმის მზადქმნილი,
ერთბაშად მხატვრულ სიძლიერით გადმოხეთქილი.

ერთი შეხედვით, აქ შთაგონების მატერიალისტური განმარტებაა მოცემული, რომელიც არ ეწინააღმდეგება საბჭოთა ესთეტიკის პრინციპებს, მაგრამ სხვა ადგილას გალაკტიონი მიგვანიშნებს, რომ მხოლოდ შრომა და მატერიალისტურად გაგებული შთაგონებაც არაა საკმარისი დიდ პოეტად გახდომისათვის, თუ შემოქმედი მოკლებულია შინაგან პოეტურ ცეცხლს, ტემპერამენტს. საგულისხმოა აკაკი განერელიას მოგონება. ერთ-ერთ პოეტზე საუბრისას, გალაკტიონს უთქვამს: „– დადმონ არ უზის სულში, ძამიკო, დადმონ!.. აი რა არის თავიდათავი!“ (განერელია 2018: 324).

გალაკტიონის თქმით, შეიძლება ლექსი იდეურადაც გამართული იყოს, ფორმის თვალსაზრისითაც მოწესრიგებული, მაგრამ თუ მას აკლია პოეტური ცეცხლი, ტემპერამენტი, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „ყოველი წესით თითქო ლექსია, მაგრამ მაინც არ არის ლექსი!“

20-30-იანი წლების საბჭოთა ვულგარიზატორული ესთეტიკის ერთ-ერთი მთავარი დევიზი იყო ბრძოლა ფორმალიზ-

მის წინააღმდეგ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ამ კამპანიამ შედეგად მოიტანა ესთეტიკურ აზროვნებაში მხატვრული ფორმის მნიშვნელობის უკიდურესი დამცრობა. გალაკტიონისთვის, რა თქმა უნდა, სასიცოცხლოდ აუცილებელი იყო რაიმეგვარად შეწინააღმდეგებოდა ამ ტენდენციას, რათა გადაერჩინა საკუთარი ლიტერატურული წარსული. ამ მიზნით ეხება იგი ესთეტიკის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ საკითხს – ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართებას. თავდაპირველად პოეტი იწყებს შინაარსის უდიდეს მნიშვნელობაზე საუბარს, რაც თითქოს ამზადებს საფუძველს დასკვნისათვის, რომ მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება უმთავრესად მისი იდეური შინაარსითაა განსაზღვრული. თუმცა მსჯელობის დასასრულს გალაკტიონი ძალზე ფაქიზად მიუთითებს, რომ ხელოვნების ქეშმარიტი ნიმუშის უმთავრესი მახასიათებელია ფორმისა და შინაარსის თანხმიერება. შესაბამისად, არ იქნება გამართლებული რომელიმე მათგანისათვის მეორეხარისხოვანი, დაქვემდებარებული მნიშვნელობის მინიჭება. „მთავარი ძარღვი პოეზიის ზომაა, რითმა“, ხოლო „დედაარსი – ... იდეა, აზრი“. გალაკტიონი ერთგვარ ფორმულასაც გვთავაზობს: „იდეა, აზრი, ზომა, რითმა – აი, პოეტი!“ (ტაბიძე 1971: 143).

გალაკტიონისათვის, როგორც პოეტური ენის რეფორმატორისა და საოცარი მელოდიურობით აღბეჭდილი მხატვრული სამყაროს შემქმნელისათვის, ასევე უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო ისეთი საკითხის აქცენტირება, როგორიცაა – პოეტის ენასთან დამოკიდებულება, პოეტური ენის ჰარმონია. გალაკტიონი მიუთითებს, რომ პოეტის წარმატების აუცილებელი საწინდარია მშობლიური ენის გამომსახველობითი შესაძლებლობების სრულყოფილად ათვისება. იგი ღრმად უნდა იყოს შესული მშობლიური ენის სტიქიაში, გრძნობდეს მის სულს, შინაგან სტრუქტურას, შეეძლოს „აზრისა და ხმის შეხამება“, რადგან

მძლე ჰარმონიის კანონების დაცვის გარეშე
ჩნდეს პოეზია სიბნელეში და სიმცდარეში.

ამ აზრის დასტურია, გალაკტიონის თქმით, მსოფლიო პოეზიის კლასიკოსთა – ვერგილიუსის, რუსთველის, გოეთეს, შექსპირისა და სხვათა შემოქმედება. პოეტური თხზვის პროცესში, გალაკტიონის თვალსაზრისით, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შემოქმედის ენობრივ ალლოს. პოეტი არაა ზღვარდაუდებელი ენობრივი ექსპერიმენტების მომხრე, რადგან, მისი აზრით, „დამარცხებულა, ვისაც ენის გზა შეუცვლია!“

პოეტურ შემოქმედებასთან დაკავშირებული ზოგადი საკითხების მიმოხილვის შემდეგ გალაკტიონი ლირიკის სპეციფიკაზე იწყებს მსჯელობას. იგი, უპირველეს ყოვლისა, ლირიკის შემეცნებით ღირებულებაზე ამახვილებს ყურადღებას, რათა დაარღვიოს დამკვიდრებული წარმოდგენა ლირიკის შეზღუდულ შესაძლებლობათა შესახებ. მისი დასკვნით, ლირიკა გვევლინება „ღრმა აზროვნების ერთ სახედ“, რომლის მიზანია „ჭეშმარიტებათ ძიება და გამოვლენა“. გალაკტიონის თვალთახედვით, ლირიკოსი პოეტი არის სამყაროს ცენტრი, მისი სული კი ფოკუსია, რომელშიც თავს იყრის კაცობრიობის სულიერი გამოცდილება, ფილოსოფიური და საზოგადოებრივი იდეები:

სული პოეტის არის სარკე სივრცის, დროისა,
სული პოეტის არის ცენტრი მსოფლიოისა,
სული პოეტის არის მისი ყოფნის დღეები,
არის ფოკუსი, ერთდებიან სად იდეები.

ამ მოსაზრებას გალაკტიონი ამყარებს ჰეგელისა და გოეთეს დამონშებით.*

ლირიკის რეაბილიტაციისათვის გალაკტიონი ასევე საჭიროდ მიიჩნევს გამოარკვიოს, თუ რა მიმართებაა ლირიკასა და ლიტერატურის დანარჩენ გვარებს შორის. პოეტის განცხადებით, ლირიკას არა მხოლოდ თავისთავადი ღირებულება აქვს, არამედ მას ძალუძს უფრო მრავალფეროვანი გახადოს ეპოსი და დრამა. როდესაც დრამატურგიასა და ეპოსში იჭრება ლირიკული თვალთახედვა, ლირიკის სულისკვეთება, იგი „თავის

* გოეთესა და ჰეგელის რეცეფციის საკითხზე პოემამი იხ. კავთიაშვილი 2006: 127-134.

სიმძაფრით, თავის ვნებით სიტყვის ამ დარგებს ამოუნურავ ენერგიით უფრო აკარგებს“. ასეთსავე ცხოველმყოფელობას სძენს, პოეტის აზრით, ლირიზმი პროზას:

აღრმავებს განცდებს, აცხოველებს გრძნობებს და მოსავს აფრთოვანებულს, მუდამ ასე საჭირო პროზას.

ლირიკული პოეზიის სტატუსის კიდევ უფრო ასამაღლებლად გალაკტიონი დასძენს, რომ ლირიკა თავისი იდეური შინაარსით ფილოსოფიას ენათესავება, ხოლო მხატვრული სტრუქტურით კი – მუსიკას.

ის შინაარსით ისვია, რაც ფილოსოფია,
ხმათა შერჩევით კი მუსიკის ჰანგთან მყოფია.

ამ განცხადებით გალაკტიონი თითქოს მიანიშნებს ლირიკის აღმატებულებაზე სხვა გვარებთან შედარებით, რამდენადაც ლირიკა თითქოს სცდება ლიტერატურული გვარის საზღვრებს და ერთგვარ ინტერდისციპლინურ ხელოვნებად გვევლინება.

იმ ფაქტის ნათელსაყოფად, რომ ლირიკა იმთავითვე პასუხობდა ადამიანის სულიერ მოთხოვნილებებს, გამოხატავდა საზოგადოებრივად ღირებულ იდეებს და გამოიყენებოდა პოლიტიკური ბრძოლის იარაღად, გალაკტიონი მიმართავს ვრცელ პოეტურ ექსკურსს ანტიკური ლირიკის ისტორიაში.

* * *

ლირიკული პოეზია, გალაკტიონის თქმით, თითქმის ადამიანთან ერთად დაიბადა. იმ დროიდანვე, რაც „ადამიანს აღმოაჩნდა გრძნობა და აზრი“, – ლირიკა იქცა ადამიანის სულიერი ცხოვრების ანარეკლად. ლირიკული პოეზიის ძალა და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა კი უკვე ანტიკურ ეპოქაშივე გამოვლინდა თვალნათლივ.

ძველ ბერძნულ ლირიკაზე საუბარს გალაკტიონი იწყებს მითიური ორფეოსის ხსენებით, რომლის ჯადოსნური ლირა, გადმოცემის თანახმად, „მხეცებსაც კი ათვინიერებდა“.

ლირიკული პოეზიის მამამთავრად, დამკვიდრებული ტრადიციის გათვალისწინებით, გალაკტიონი ასახელებს არქილოქოსს, ვისაც „იამბებით ემხრობოდა ჩანგის აწყობა“. გალაკტიონისთვის არქილოქოსი ფასეულია, როგორც პოეტი, რომელმაც ვერ აიტანა ღირსების შეურაცხყოფა და გამოავლინა „ლირიკის შხამის“ დაფარული ძალა. რას უნდა გულისხმობდეს პოეტი ამ სიტყვებში? როგორც ცნობილია, არქილოქოსს უყვარდა ვინმე ლიკამბეს ქალიშვილი ნეობულე. მამას უარი განუცხადებია, პოეტისათვის მიეთხოვებინა თავისი ასული. გადმოცემის თანახმად, ღირსებაშელახულმა არქილოქოსმა თავისი სატირული ლექსებით ისე გაუმწარა სიცოცხლე მამაშვილს, რომ ისინი თვითმკვლელობამდე მიიყვანა (ისტორია... 2008: 123). არქილოქოსის პოეზიის დახასიათებისას გალაკტიონი მიგვანიშნებს, თუ რა ძალის მატარებელია ლირიკა, როცა იგი გარკვეული მიზნის სამსახურში დგება.

შემდეგი პოეტი, რომელსაც გალაკტიონი ყურადღებას უთმობს, არის სპარტელი ელეგიკოსი ტირტეოსი (ძვ.წ. VII ს.), ვინც „გამამხნეველად უმღეროდა მეომართ წყობას“. გალაკტიონს ხიბლავს ტირტეოსის პოეზიის ჰეროიკული სული. ისტორიულად ცნობილია, რომ ლაკედემონელები ბრძოლაში ჩართულ მეომრებს მართლაც ამხნევებდნენ ტირტეოსის საბრძოლო ელეგიებით. „ტრადიცია მის გამამხნეველ სტრიქონებს მიაწერს მნიშვნელოვნად იმას, რომ სპარტელებმა განაახლეს მესენიური ომი და იმასაც, რომ ბოლოს და ბოლოს, წარმატება მოიპოვეს“ (გორდეზიანი 2011: 187).

შედარებით ვრცლად მსჯელობს გალაკტიონი სოლონის (ძვ. წ. VII-VI სს.) პოეზიის შესახებ. სოლონი იყო პოლიტიკური მოღვაწე, კანონმდებელი, რომელმაც ფართოდ გაუღო პოლიტიკურ მოტივებს კარი ლირიკაში და საკუთარი პოეზიის თემად აქცია ადამიანის პირადი პასუხისმგებლობა პოლისისა და თანამოქალაქეთა წინაშე. როგორც პლუტარქოსი წერს, სოლონმა პოეზიაში „...ფილოსოფიური აზრების შეტანა დაიწყო და ლექსებში ხშირად პოლიტიკურ შეხედულებებსაც აქსოვდა“ (პლუტარქე 1975: 139). გალაკტიონის მიერ მოწოდებულ პოეტურ დახასიათებაში მონიშნულია სოლონის, როგორც პოეტი-

სა და სახელმწიფო მოღვაწის თითქმის ყველა დამსახურება. საგანგებოდ გამოყოფს გალაკტიონი ბერძენი ლირიკოსის ელეგიებს, „რომელშიაც სოლონი ხვევდა ფილოსოფიურ, სოციალურ შეხედვით სევდას.“

ბერძენ ლირიკოსთაგან გალაკტიონი ახსენებს აგრეთვე სიმონიდეს კეოსელს (ძვ. წ. V-IV სს.), საუბრობს მის „მიუნდომლად ნათელ – მკაფიო“ ლირიკასა და „მის მიერ შექმნილ, მრავალთ-მრავალ ეპიტაფიაზე“. სიმონიდესი ცნობილი იყო თავისი ფილოსოფიური ლირიკითა და ეპიგრამებით, თხზავდა ეპიტაფიებს დალუპულ გმირთათვის. მათ შორისაა 300 სპარტელისადმი მიძღვნილი ცნობილი ეპიტაფიაც, რომელსაც გალაკტიონიც ახსენებს: „ლაკედემონელთ ამცნე, მგზავრო, და გადაეცით: ყველა ერთგულნი სამშობლოს ჩვენ აქ დავეცით“.

გალაკტიონის რჩეულთა შორის შემდეგი ლირიკოსია „ელადის სიდიადისა და სიძლიერის“ მომღერალი პინდაროსი (ძვ. წ. VI-V სს.), ვინც სპორტულ შეჯიბრებებში გამარჯვებულთ ასხამდა ხოტბას. გალაკტიონი ახასიათებს პინდაროსის შემოქმედების მხატვრულ თავისებურებებს, მიუთითებს მისი პოეზიის მჭევრმეტყველურობაზე, სტროფიკის სიუხვესა და მხატვრულ სახეთა მომხიბვლელობაზე.

ანტიკურ ლირიკაზე საუბარს პოეტი ასრულებს ბერძნულ სკოლიონზე მსჯელობით:

თავისუფლების მისწრაფებას რომ გაჰყოლია,
სახელგანთქმული მრავალია ძველი სხოლია.

სკოლიონი (ძვ. ბერძ. σκύλιον) იყო ღმერთებისა და გმირების განმადიდებელი სიმღერა, რომელსაც ძველ საბერძნეთში წვეულებებზე მოწვეული სტუმრები ასრულებდნენ (Smyth 1900: 95-107). ეს ჟანრი გალაკტიონის თქმით, იყო „სიმახვილით ხანჯალის მსგავსი“. ამის შემდეგ პოემაში იხსნება ბრწყალი და ხუთი სტროფი ეთმოზა თხრობას ჰარმოდისისა და არისტოგიტონის გმრობის შესახებ:

მინდა, მახვილი მოვროთ ტვიით მათ მსგავსად, ოდეს
არისტოგიტონ გამბედავი და მხნე ჰარმოდეს

მიერ ტირანის მოკვლით ხალხის მონობა კვდება,
კვლავ დაუბრუნეთ ათინელებს თავისუფლება...

ჰარმოდისი და არისტოგიტონი (ძვ. წ. VI ს.) საბერძნეთის ისტორიაში შევიდნენ, როგორც ტირან იპარქოსის (ბერძნ. Ἰπάρχος) მკვლელები. მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობა იმის თაობაზე, ეს მკვლევლობა პოლიტიკური აქტი იყო, თუ მას პირადი ანგარიშსწორების ხასიათი ჰქონდა, მიუხედავად ამისა, ბერძენთა ცნობიერებაში ჰარმოდისმა და არისტოგიტონმა ადგილი დაიმკვიდრეს, როგორც დემოკრატიისთვის მებრძოლმა ნაციონალურმა გმირებმა (პომეროი 2004: 120-121). ათენელებმა ქანდაკებებით უკვდავყვეს მათი ხსოვნა. ახალ დროში ათენელი გმირები იქცნენ ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის სიმბოლოებად. ისინი ნახსენებნი არიან ბაირონის „ჩაილდ ჰარლდის მოგზაურობაში“, ჰიუგოს „საბრალონში“, ძალზე პოპულარული იყო მათი სახელები რუსი დეკაბრისტი მწერლების წრეში. ჰარმოდისისა და არისტოგიტონის ღვანლი იმთავითვე იქცა პოეზიის თემად. ანტიკურ ხანაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მათდამი მიძღვნილი სკოლიონი (მისი ავტორი უცნობია, ზოგიერთი გადმოცემის თანახმად, იგი მიეწერება ალექსანდრიელ პოეტსა და გრამატიკოს კალისტრატოსს). ეს ლექსი მიიჩნეოდა ათენის არაოფიციალურ ჰიმნად. იგი მრავალ ენაზეა თარგმნილი. ფართოდ იყო ცნობილი ედგარ ალან პოს თავისუფალი თარგმანი „ჰიმნი არისტოგიტონსა და ჰარმოდისს“ („Hymn to Aristogeiton and Harmodius“, 1827).

გალაკტიონის პოემაში ბრჭყალებით გამოყოფილი ტექსტი სწორედ ჰარმოდისისა და არისტოგიტონისადმი მიძღვნილი ანტიკური სკოლიონის თარგმანია, რომელიც რუსულიდან უნდა იყოს შესრულებული*.

* რუსულ ენაზე ცნობილია ამ ლექსის ივან ბორნისეული (1778-1851) და ვსევლოდ კრესტოვსკისეული (1839-1895) თარგმანები. თავის მხრივ, ედგარ პოს ლექსი რუსულად გადმოიღო ვალერი ბრიუსოვმა (იხ. პო 1924: 21). გალაკტიონის თარგმანი მიჰყვება ვსევლოდ კრესტოვსკის ტექსტს (დაბეჭდილია კრებულში „Лирика древней Эллады в переводах русских поэтов“, Москва, 1935), (იხ. ლირიკა... 1935: 130-131).

უცნაურია, რატომ უთმობს პოემაში გალაკტიონი დიდ ადგილს ხსენებულ სკოლიონს, როცა ამის არავითარი აუცილებლობა არ არსებობდა? ნაწარმოების ეს მონაკვეთი ორაზროვანი ქვეტექსტის შემცველია. ერთი მხრივ, ტირანის დამამხობელ მეგობართა სახეებში, შესაძლოა, დავინახოთ ღია მინიშნება რევოლუციის ბელადებზე – ლენინსა და სტალინზე, რომლებმაც დაასრულეს ტირანის (რუსეთის იმპერატორის) მმართველობა; მეორე მხრივ, ტექსტში შესაძლებელია ამოვიკითხოთ შეფარული ანტისაბჭოთა, დისიდენტური გზავნილი – ტირანული სახელმწიფოს მოქალაქე გალაკტიონი ხოტბას ასხამს მათ, ვისაც აღმოაჩნდა გამბედაობა, ტირანის მმართველობა დაემხო.

არისტოკრიტიკისა და ჰარმოდისადმი მიძღვნილი სკოლიონით გალაკტიონი ასრულებს საუბარს ანტიკური პოეზიის შესახებ.

ერთი შეხედვით, გასაკვირია, რომ ძველ ბერძნულ ლირიკაზე მსჯელობისას გალაკტიონი არსად ახსენებს ისეთ დიდ პოეტებს, როგორებიც არიან საფო, ალკეოსი და ანაკრეონი, მათ მაგივრად კი ყურადღებას უთმობს ზოგიერთ შედარებით ნაკლებად ცნობილ ავტორს. ეს ფაქტი სავსებით კანონზომიერია, თუ გავითვალისწინებთ გალაკტიონის მიზანდასახულობას – დაასაბუთოს ლირიკის საზოგადოებრივი ღირებულება. ამ საქმეში პოეტს ნამდვილად არ გამოადგებოდა ე. წ. მონოდიური ლირიკის წარმომადგენელთა პოეზია, რომელიც სუბიექტურობის მაღალი ხარისხით გამოირჩეოდა და ძირითადად პირად-ინტიმური, სასიყვარულო და მოსალხენი თემატიკით იყო შემოფარგლული. ლირიკის საზოგადოებრივი მნიშვნელობის დასაბუთების გზაზე გალაკტიონისთვის, ცხადია, ბევრად უფრო ფასეული ავტორები არიან, მაგალითად, ტირტეოსი, რომლის შემოქმედებაც ნათელყოფს, რომ ლირიკა უძველესი დროიდანვე პრაქტიკულ მონაწილეობას იღებდა სამშობლოს დაცვის საქმეში; სოლონი, რომლის პოეზიაც არის დასტური იმისა, რომ ლირიკისათვის იმთავითვე ორგანული იყო სოციალური და პოლიტიკური პრობლემატიკა; სიმონიდესი და პინდაროსი, რომელთა შემოქმედებაც ცხადყოფს, რომ

ლირიკაში ანტიკური ხანიდანვე იყო დამკვიდრებული ტრადიცია გმირებისა და ღირსეულ მოქალაქეთა განდიდებისა.

ერთი სიტყვით, გალაკტიონი იმ ავტორებს უთმობს საგანგებო ყურადღებას, რომლებიც ქმნიდნენ სამოქალაქო და საგმირო ხასიათის ოდებს, ჰიმნებს, ეპიტაფიებსა თუ სკოლიონებს. ეს სწორედ ის ჟანრებია, რომლებიც მოდიფიცირებული სახით არსებობდა საბჭოთა პოეზიაში და თავად გალაკტიონის 30-იანი წლების ლირიკაშიც საპატიო ადგილი ეჭირა.

* * *

„რად უწოდებენ საქართველოს მგოსანთა მხარეს?“ – ამ კითხვით იწყება პოემის ის მონაკვეთი, რომელშიც გალაკტიონი ეროვნული პოეზიის ისტორიას მიაღვენებს თვალს.

ქართველი მწერლისა და მოაზროვნის წინაშე არაერთხელ დამდგარა კითხვა: „რამ გადაგვარჩინა?“ ერთი შეხედვით, მართლაც სასწაულს ჰგავს, თუ როგორ მოახერხა ურთულეს გეოპოლიტიკურ რეგიონში არსებობის შენარჩუნება ასეთმა მცირერიცხოვანმა ერმა. თუ ამ ფაქტს საეკლესიო მწერლები ღვთისმშობლის წილხვდომილებითა და ღვთის განსაკუთრებული მფარველობით ხსნიდნენ, ახალი დროის რეალისტი ავტორი, მაგალითად, ილია ჭავჭავაძე – ქვეყნის სამეურნეო-ეკონომიკური მოწყობის პრინციპით, გალაკტიონის პასუხი ამავე კითხვაზე ჭეშმარიტად პოეტურ-რომანტიკულია: საქართველო პოეზიამ გადაარჩინა!

...თუ ივერიის მცირეზე მცირე რიცხოვობრივად, პატარა ერი,
მარად, ყოველმხრივ შემორტყმული უამრავ მტერით,
მაინც გადარჩა, და გადარჩა, ის, როგორც ერი,
აქ პოეზია იყო მისი შემჭიდროება,
ანკარა წყარო, მომჩქეფარე იმ ხალხის გულით,
მის სასიცოცხლო ძალთა-ძალა და საზრდოება.

გალაკტიონის თქმით, ქართული ტემპერამენტისათვის იმთავითვე იყო ნიშნეული პოეტურობა. ჩვენს მოდგმას „უძველეს ხნიდან პოეზია სდევდა ზეპირი“. ქართული პოეზიის გმირული

სული ყველაზე ნათლად გამოვლინდა „ვეფხისტყაოსანში“. „პოემა ვეფხის – პოემაა გრძნობის მზიურის“. რუსთველის პოემა ქართველი კაცის ყოველდღიური ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცა. ჭირშიც და ლხინშიც მისით იბრუნებდა სულს ქართველი:

მას იმეორებს მკაცრი სვანი, გმირი ხევსური –
მთლად საქართველო, როდესაც ის შრომობს ან იბრძვის.

ეროვნული ნიშნით შემოდის გალაკტიონის რეცეფციაში გურამიშვილი, როგორც „მშობელი მხარის მწუხარების“ გამომხატველი, აგრეთვე აღექსანდრე ჭავჭავაძე, რომელსაც „რომანტიულ სულს“ უფორიაქებდა დამპყრობელთა სივერაგე. ქართული პოეზიის მებრძოლი სულისკვეთებისა და, საზოგადოდ, ლირიკის ძალმოსილების ნათელსაყოფად გალაკტიონი მიუთითებს, რომ მტერს იმდენად 1832 წლის „ფერმკრთალი შეთქმულების“ კი არ ეშინოდა, რამდენადაც მასში ჩართული პოეტების მხატვრული სიტყვისა:

რომ თვით ჯალათებს, გადაქცეულს სმენად და ჭვრეტად,
მცოდნეთ: რა ძალა, რა სიმტკიცე ჰლვივის გზნებისთვის,
შიშის ზარს სცემდა პოეზია უფრორე მეტად,
ვინემ ფერმკრთალი შეთქმულება აჯანყებისთვის.

სოციალური შინაარსით ტვირთავს გალაკტიონი ბარათაშვილის „მერანს“. ნაწარმოების ლირიკული გმირის მისწრაფებას იგი ხალხის ბედის გაუმჯობესებას უკავშირებს:

იკანრებოდა ხალხის ბედით ბარათაშვილი,
იმ ხალხის, რომელს თვალბედითი სდევდა ყორანი.

ქართული რეალიზმის კლასიკოსთა შემოქმედება კონდენსირებულია დახასიათებული შემდეგ ტაეპებში:

ცეცხლი – აკაკი, გმირი – ვაჟა, ბრძენი – ილია,
რამდენი გმირი და რამდენი კიდეე ყაზბეგი!

ამ სიტყვებით უზუსტესადაა დახასიათებული ილიას, აკაკისა და ვაჟას პოეტური ბუნება. აკაკის მიემართება ეპითეტი „ცეცხლი“. მართლაც, ქართველ რეალისტთა შორის ყველაზე ლალი და ცეცხლოვანი სტიქიის პოეტი აკაკი წერეთელია. ილია მოხსენიებულია, როგორც „ბრძენი“. ამ სიტყვით ზუსტადაა მინიშნებული ილიას ლირიკის ინტელექტუალურ ბუნებაზე. ილიას პოეზიას ხომ მძლავრი ინტელექტი წარმართავს და ლირიკული სუბიექტის გრძნობებიც მას ექვემდებარება. ასევე ზუსტია ვაჟას ეპითეტი – „გმირი“, რომლითაც აქცენტირებულია ვაჟას პოეზიის ჰეროიკული საწყისი.

ერთი შეხედვით, უცნაურია პოეზიის კლასიკოსთა შორის ალექსანდრე ყაზბეგის სახელის ხსენება, თუმცა როგორც ჩანს, გალაკტიონისთვის, ყაზბეგი თავისი ბოჰემური ცხოვრების წესით, განცდებისა და გრძნობების სიღრმით უფრო პოეტად აღიქმება, ვიდრე პროზაიკოსად.*

ისევე როგორც ანტიკური ლირიკის მიმოხილვისას, ეროვნულ პოეზიაზე მსჯელობის დროსაც გალაკტიონის უმთავრესი მიზანია დაგვანახოს ლირიკის დიდი სოციალური ფუნქცია, მისი ძალა და მნიშვნელობა საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმირების საქმეში:

მათი ხმით ზარი გაღვიძების კვლავ დაირეკა,
ხალხის ზრახვებს და წინათგრძნობებს მათ მისცეს მხარი.
აი, რა მიზნებს ისახავდა ჩვენი ლირიკა,
რად ეწოდება საქართველოს მგოსანთა მხარე!

* ყაზბეგის პოეტად გამოცხადებისათვის ლიტერატურულ კრიტიკაშიც არსებობდა გარკვეული წანამძღვრები. ალექსანდრე ყაზბეგის პროზის პოეტურობაზე საგანგებოდ მსჯელობს თავის ცნობილ მონოგრაფიაში ვახტანგ კოტეტიშვილი. იგი ყურადღებას ამახვილებს მწერლის პროზის ლირიზმზე: „...სუბიექტურობა ალ. ყაზბეგის შემოქმედებას აძლევს ღრმა ლირიკის ხასიათს“ (კოტეტიშვილი 1925: 80-81). ზოგჯერ კი კრიტიკოსი ალექსანდრე ყაზბეგს პირდაპირ პოეტად მოიხსენიებს: შდრ.: „ვაჟა და ყაზბეგი, ეს ორი პოეტი მივიდნენ მთასთან ხევის დეკანოზებისვით, მხოლოდ იმ გარჩევით, რომ ვაჟა რელიგიით მივიდა, ყაზბეგი კი ეთიკით“ (კოტეტიშვილი 1925: 80-81).

* * *

პოემაში „საუბარი ლირიკის შესახებ“ ცალკე საკითხად უნდა გამოიყოს გალაკტიონის მიერ პარნასელთა და სიმბოლისტთა ნვლილის შეფასება პოეტური კულტურის ისტორიაში.

სადღეისოდ უკვე აღარავისთვისაა სადავო ის ფაქტი, რომ გალაკტიონის პოეტურ ფორმირებაში განსაკუთრებული როლი შეასრულა სიმბოლიზმის ესთეტიკურმა პრინციპებმა და შემოქმედებითმა გამოცდილებამ, რომ ახალგაზრდა „გ. ტაბიძემ პოეზიის რაობისა და დანიშნულების ახალი გაგება იანდერძა არა აკაკისა და ილიასაგან, არამედ სიმბოლიზმისაგან“ (კენჭოშვილი 1973: 44). ფრანგი პარნასელებისა და სიმბოლისტების შემოქმედება გალაკტიონის მიერ განიცდებოდა, როგორც მშობლიური სამყარო („ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას“).

თუმცა გალაკტიონის მიმართება პრინციპის – „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ – მიმდევრებისადმი ყოველთვის არ ყოფილა ერთგვაროვანი. 20-იანი წლების მიწურულს ეპოქალური ძვრები აიძულებს პოეტს გადასინჯოს საკუთარი დამოკიდებულება მრავალი საკითხის მიმართ და გეზი აიღოს სინამდვილის ათვისებისაკენ. უწინდელი შეხედულებების გადაფასება, რომანტიკულ-სიმბოლისტურ პრინციპებთან გამოთხოვება მეტად რთული და შინაგანად მტკივნეული პროცესი იყო გალაკტიონისთვის. როგორც თეიმურაზ დოიაშვილი მიუთითებს: „გალაკტიონი შინაგანად გრძნობდა სინამდვილესთან მისვლის აუცილებლობას, მაგრამ ეს პროცესი, სამწუხაროდ, ევოლუციის გზით კი არ გაღრმავდა, არამედ ისტორიულ-სოციალური გარევიტარების გამო ფორსირებულად წარიმართა, სინამდვილე გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის გამოსახვის საგნად იქცა უფრო ადრე, ვიდრე იგი მისი მსოფლალქმისა და პოეტური განცდის ესთეტიკურად ღირებული ობიექტი გახდებოდა. ამან თავისი დალი დაასვა პოეტის 30-იანი წლების შემოქმედებას“ (დოიაშვილი 2004: 43).

პოეტის დიდი შინაგანი ტკივილი, ძველ პრინციპებზე იძულებით უარის თქმა ირიბად ვლინდება პოეტურ ციკლში „ეპოქა“ (1929). რიგ ლექსებში („ოცნება და სინამდვილე“, „წარწერა

ნიგნზე“, „ნამდვილი და ხელოვნური ყვავილები“, „ფელეტონების შემდეგ“) აღნიშნულია, რომ დამთავრდა რომანტიზმის ეპოქა – „მწარე გათიშვა ოცნებასა და სინამდვილეს შორის“.

პოემაში „საუბარი ლირიკის შესახებ“ გალაკტიონი მისთვის ასე მნიშვნელოვან – „ძველ მუზასთან“ დამოკიდებულების საკითხს გარკვეულ გადანყვეტას უძებნის. პოეტი მიუთითებს, რომ ერთ დროს ფრიად პოპულარული იყო დევიზი – „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. ამ პრინციპის მიმდევართ, მისი თქმით, აერთიანებდათ „წმინდა, უმნიკვლო ფორმისადმი ბრმა ერთგულება“. მართალია, შეუწყნარებელი იყო მათ მიერ ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთმანეთისაგან განცალკევება, მაგრამ დაუშვებელია პოეზიის ისტორიაში მათი დამსახურების უგულებელყოფა.

მანც რა მიზნით, რა იმედით, ვისთვის და რისთვის

გაიძახოდნენ: „ხელოვნება ხელოვნებისთვის!“

რისთვის ფანტავდნენ ამ ლოზუნგით სიტყვათ შედევრებს,

რისთვის ეძებდნენ საამისოდ ერთგულ მიმდევრებს?

ციტირებული სტროფი ყურადღებას იქცევს თავისი ორაზროვნებით. საოცარია, როგორ ახერხებს გალაკტიონი, ერთი შეხედვით, უარყოფით დახასიათებაში ფარულად შეაქოს „წმინდა ხელოვნების“ მიმდევრები. პოეტის თქმით, ისინი, მართალია, უსარგებლო პრინციპით ხელმძღვანელობდნენ, მაგრამ მანც „სიტყვათ შედევრებს“ ქმნიდნენ.

გალაკტიონის დახასიათებით, თავდაპირველად პარნასელთა პოეზია გამოირჩეოდა „ღრმა კონცეპციით, – მხედველობის დიდი სინათლით“, ე. ი. მათ ყურადღება თვალზე ჰქონდათ გადატანილი და, შესაბამისად, კავშირი არ გაუწყვეტიათ სინამდვილესთან. აქვე გალაკტიონი ცდილობს სიმბოლისტთა პოეტური დამსახურების აქცენტირებასაც. იგი მიუთითებს, რომ შემდეგი თაობის პოეტებმა მიმართეს „უცნობლობის, უვალობის ხევს“ (მინიშნება სიმბოლისტთა იდუმალების ესთეტიკაზე), მათ სცადეს ადამიანის სულის სიღრმეთა შემცენება, „ღიაღი ტანჯვის, დიდი წვალების, მარადისობის სიმბოლოების“

გამოსახვა. გალაკტიონის თქმით, მართალია, სიმბოლისტების ესთეტიკური მრწამსი ვერ იქნება სახელმძღვანელო თანამედროვეობისათვის, მაგრამ მათ უდიდესი წვლილი შეიტანეს პოეტური კულტურის ისტორიაში. ჭეშმარიტმა შემოქმედმა უნდა გაითვალისწინოს, აითვისოს მათი მიღწევები პოეტური ტექნიკის სფეროში, მან ახალგაზრდობიდანვე უნდა შეაჩვიოს „სმენა კეთილ-ახმოვანებას“:

არ შეიძლება სილამაზე პლასტიურ ლექსის
ვინმემ უარყოს: სილამაზე – თან უკეთესის
დასდევს მშვენიერ გარეგნობის ნორჩი რტოები,
რაღაც ახალით და ძვირფასით მომჯადოები.
არ შეიძლება! უარყავი და არ იახლე
მუსიკალური აკორდების მძლავრი სიახლე!

სიმბოლისტური პოეზიის ისტორიულ დამსახურებებზე მსჯელობისას გალაკტიონი შემდეგსაც დასძენს:

არ შეიძლება, რომ უარყო: სწორედ ამ ბგერამ
მიმომღერების, მრისხანების, სინაზის უღერამ
არც ისე დიდი ხანი არის, რაც ოსტატურად
მსოფლიოისა პოეზიას მიემსახურა
„ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონების კარგ თარგმანებით.

რას უნდა გულისხმობდეს პოეტი ამ სიტყვებში? რა ფორმით შეიძლება, სიმბოლისტების პოეტური „ბგერა“ „მომსახურებოდა“ „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნის საქმეს? როგორც ჩანს, გალაკტიონს მხედველობაში აქვს რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის კონსტანტინ ბალმონტის მიერ რუსთველის პოემის თარგმნის ფაქტი. ამ მოვლენის გახსენებით პოეტი, ერთი მხრივ, ყურადღებას ამახვილებს სიმბოლიზმის დამსახურებაზე ეროვნული კულტურის წინაშე, ხოლო, მეორე მხრივ კი, მიგვანიშნებს, რომ კლასიკურ და სიმბოლისტურ ხელოვნებას შორის სრულიადაც არ არსებობს ფუნდამენტური განსხვავება. ბალმონტის თარგმანი დასტურია იმისა, რომ

სიმბოლისტიკების პოეტური გამოცდილება მშვენივრად მოერგო რუსთველის გენიალურ პოემას, რომ რუსთველისა და სიმბოლიზმის „თანამშრომლობაც“ არის თურმე შესაძლებელი.

„არვინ უარყოფს: ძლიერ ბევრი რამ გააკეთეს!“ – ასეთია გალაკტიონის დასკვნა მოდერნისტული პოეზიის ისტორიული დამსახურების შესახებ. ასეთ პოზიციას პოეტი ამართლებს მემკვიდრეობითობის პრინციპით, რომლის თანახმადაც, „სოციალისტური აზრი ყურადღებით ეპყრობა წარსულის კულტურულ მიღწევებს“ (ტაბიძე 1975: 111).

ამ შეხედულების გამოთქმა და კომუნისტაგან შერისხულ, ემიგრანტ კონსტანტინ ბალმონტზე პირდაპირი მინიშნება 1940 წელს, როდესაც ორიოდე წლის ჩავლილი იყო 37 წლის რეპრესიები, პოეტისაგან ნამდვილად მოითხოვდა გარკვეულ მოქალაქეობრივ გამბედაობას.

„ნმინდა პოეზიის“ წარმომადგენელთა შემოქმედების პოზიტიურ მხარეთა აქცენტირებით გალაკტიონი, ცხადია, ირიბად ცდილობს თავისი „დეკადენტური წარსულის“ გამართლებას. ამასთანავე, პარნასელთა და სიმბოლისტთა ისტორიული დამსახურების შეფასება აზუსტებს ჩვენს წარმოდგენას მეორე პოეტური რეფორმის ფარგლებში გალაკტიონის მიერ სინამდვილის ათვისებისაკენ აღებული გეზის შესახებ. ამჟამად, რომ პოსტსიმბოლიზმის ხანაშიც გალაკტიონისათვის მიუღებელი დარჩა ყოველგვარი ესთეტიკური უტილიტარიზმი და მისთვის არასოდეს დაუკარგავს მნიშვნელობა პოეტური ფორმის დახვეწილობას.

* * *

ლირიკის თეორიისა და ისტორიის საკითხებზე მსჯელობისას, გალაკტიონი, რა თქმა უნდა, გვერდს ვერ აუვლიდა ზოგად იდეოლოგიურ ატმოსფეროს. მით უფრო, რომ სულ ორიოდე წლის გადავლილი იყო სასტიკი რეპრესიები. იგი იძულებული იყო, პოემაში პირდაპირ თუ ირიბად გახმინებული, თავისი დროისათვის საკმაოდ გაბედული აზრები გარკვეულწილად დაებალანსებინა კონიუნქტურული ნაკადით. ამიტომაც არაა გასაკვირი, რომ ნაწარმოებში წარმოდგენილია ვრცელი მსჯე-

ლობა კლასთა ბრძოლის, შრომის, რევოლუციის შესახებ, თვალსაჩინო ადგილს იჭერს ანტიკაპიტალისტური ტენდენცია. პოეტი გვიხატავს სულიერად გაკოტრებული ევროპის სურათს, სადაც „ადამიანი მარტო დარჩა თავის წინაშე“. თუმცა აქვე მიუთითებს, რომ დასავლურ სამყაროში ერთეულები მაინც ახერხებენ შეუნარჩუნონ ღირსება სამოქალაქო ღირიკას, მათ შორის გალაკტიონი ასახელებს ფედერიკო გარსია ლორკას, „ვინც უანგაროდ ხალხს შესწირა მგზნებარე ქნარი“.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გალაკტიონის პოეტური ტრაქტატის უმთავრესი მიზანდასახულობაა იმ თვალსაზრისის დეკონსტრუქცია, რომლის თანახმადაც, ღირიკა სუბიექტური ხელოვნების ფორმაა და იგი მოკლებულია სინამდვილის სიღრმისეულად ასახვის შესაძლებლობას. „საუბარში ღირიკის შესახებ“ მსოფლიო პოეზიის ისტორიიდან მრავალფეროვანი მასალა მოხმობილია იმ აზრის საილუსტრაციოდ, რომ ღირიკული პოეზია არასოდეს ყოფილა შემოსაზღვრული მხოლოდ სუბიექტის შინაგანი სამყაროთი, რომ იგი ნასაზრდოები იყო ისტორიული სინამდვილით, პასუხობდა ხალხის ინტერესებს და გამოიყენებოდა თავისუფლებისა და პროგრესისათვის ბრძოლის იარაღად:

ღირიკა იყო ჭეშმარიტად ღრმა, ეროვნული,
ღირიკა იყო ხალხის სული და ხალხის გული,
ის არ მოემწყვდა პიროვნულ და ინტიმურ სფეროს,
ის ასახავდა უურთულებს, უღრმესს, საეროს.

ღირიკული პოეზიის ევოლუციის სურათის წარმოდგენისას გალაკტიონი გვიჩვენებს, რომ მისი პოეტური გამოცდილება ეთანადება ღირიკის ისტორიულად განვლილ გზას. უფრო მეტიც, ნაწარმოებში ქვეტექსტურად ისიცაა მინიშნებული, რომ სწორედ მან, გალაკტიონმა, შეძლო სხვებზე აღმატებულად წარმოეჩინა ღირიკული პოეზიის ფარული ძალა, გაეფართოებინა მისი გამომსახველობითი შესაძლებლობები და აეზიდა იგი მანამდე არნახულ სიმაღლეზე.

დამონეშვანი:

აბაშელი 1933: აბაშელი ა. *ლირიკოსი და მეზალე*. ჟურნ. მნათობი, №5, 1933.

ბარათაშვილი 1981: ბარათაშვილი მ. *სწავლა ლექსის თქმისა*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981.

ბარნოვი 1927: ბარნოვი ვ. *გალაკტიონ ტაბიძეს*. სალიტერატურო ბიულეტენი „გალაკტიონი“. 1927.

ბრეგაძე 2016: ბრეგაძე ლ. *გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ტრაქტატი „საუბარი ლირიკის შესახებ“ (საზრისი და მიზანდასახულობა)*. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები, II, 2016.

ბროიტმანი 2003: Бройтман С. „Лирика в историческом освещении“. *Теория литературы*. Т. III. Роды и жанры. Москва: ИМЛИ РАН, 2003.

ბუაჩიძე 1936: ბუაჩიძე ბ. *ქართული საბჭოთა პოეზია*. ჟურნ. მნათობი, № 9, 1936.

განერელია 2018: განერელია ა. „ლერწამი და გობელენი“. *რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა“ (გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის რეცეფცია ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში) 1910-2010. ქრესტომათია*, წიგნი I. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018.

გორდეზიანი 2011: გორდეზიანი რ. *ბერძნული ლიტერატურა*, I. თბილისი: „ლოგოსი“, 2011.

გრიშაშვილი 1929: გრიშაშვილი ი. *საუბარი ასოთამწყობთან ჩემი წიგნის დაბეჭდვის დროს*. ჟურნ. ქართული მწერლობა, №10, 1929.

დოიაშვილი 2004: დოიაშვილი თ. *გალაკტიონის მეორე პოეტური რეფორმა*. საქართველოს ლიტერატურათმცოდნეობის აკადემიის შრომები, ტ. III. 2004.

ისტორია... 2008: *The Cambridge History of Classical Literature*, Vol. I, Greek Literature. Cambridge University Press, 2008.

კავთიაშვილი 2006: კავთიაშვილი ვ. *გერმანული ლიტერატურულ-ესთეტიკური რეცეფციები გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2006.

კენჭოშვილი 1973: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის გენეზისისათვის*. ჟურნ. მაცნე, №3, 1973.

კოტეტიშვილი 1925: კოტეტიშვილი ვ. *ალექსანდრე ყაზბეგი და მისი ავტორობის საკითხი*. ტფილისი: 1925.

ლირიკა 1935: *Лирика древней Элады в переводах русских поэтов*. Собрал и комментировал Я. Голосовкер. Москва-Ленинград: Academia, 1935.

მოსაშვილი 1936: მოსაშვილი ი. „გზა გამარჯვებისა“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, №2 (12 მარტი), 1936.

ნატროშვილი 1929: ნატროშვილი გ. ლირიკული „წყალდიდობისა“ და კლასიკოსებისაგან სწავლის შესახებ. ჟურნ. პროლეტარული მწერლობა, №9, 1929.

პლუტარქე 1975: პლუტარქე. *რჩეული ბიოგრაფიები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

პო 1924: По Э. *Полное собрание поэм и стихотворений*, пер. Валерия Брюсова. Москва-Ленинград: Государственное издательство „Всемирная литература“, 1924.

პომეროი 2004: Pomeroy, S. B. *A Brief History of Ancient Greece. Politics, Society, and Culture*. New York: Oxford University Press, 2004.

რადიანი 1932: რადიანი შ. *თანამედროვე ქართული ლიტერატურა*. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1932.

რადიანი 1933: რადიანი შ. *ლირიკის დასაცავად*. ჟურნ. დროშა, №15-16, 1933.

სმიტი 1900: Smyth H. *Greek melic poets*. Macmillan and Company, limited, 1904.

ტაბიძე 1971: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. IX. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1971.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. XII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1971.

ტროცკი 1923: Троцкий Л. *Литература и революция*. Москва: „Красная Новь“, 1923.

ჯიბლაძე 1959: ჯიბლაძე გ. *კრიტიკული ეტიუდები*, III. თბილისი: გამომცემლობა „ცოდნა“, 1959.

ჰეგელი 1975: Hegel G. W. F. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, Vol. II. Oxford: Clarendon Press, 1975.

გალაკტიონის პოემა „ამირანი“

1. ტექსტოლოგიური მხარე

გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „ამირანი“ არ განეკუთვნება პოეტის პოპულარულ თხზულებათა რიგს, მის სტროფებს არ იზეპირებენ, არ ციტირებენ, არ არსებობს მის შესახებ დანერგილი მნიშვნელოვანი ნაშრომი... პირველად ის 1944 წელს გამოქვეყნდა კრებულში „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“, მეორედ – 1950 წელს თხზულებათა მე-7 ტომში. არსებობს პოემის ორი პროზაული ვერსია – „ბესო“ და „რატი“, შემორჩენილია მრავალი ხელნაწერი, რომლებიც ნაბეჭდ ტექსტში გამოუყენებელ ვრცელ ეპიზოდებს შეიცავენ.

თორმეტტომეულის შენიშვნებში ვკითხულობთ: „ვარიანტებს დართული ტექსტები, აგრეთვე პროზაული რედაქციები, მიგვანიშნებენ, რომ „ამირანის“ მთავარი გმირი, რატი, დიდი ეპოპეის გმირი უნდა ყოფილიყო. დართული მასალების მიხედვით, მისი მოქმედების არე მეტად ფართოა“ (ტაბიძე 1971: 331).

მართლაც, ხელნაწერებად შემორჩენილი მასალების, აგრეთვე გამოქვეყნებული პოემების – „ძლეული სენი“, „გამოგონება“, „ჟუგა და ასიდა“ – შინაარსობრივი და ვერსიფიკაციული მხარეები გვაფიქრებინებს, რომ „ამირანი“ საბჭოთა საქართველოში მიმდინარე რევოლუციური გარდაქმნების ამსახველ ვრცელ ეპოპეად ჩაფიქრებული თხზულების ნაწილი უნდა იყოს.

2. თემა

პოემის თემა სათაურშივეა წარმოდგენილი: იგი კავკასიის ქედზე მიჯაჭვული ამირანის, ბერძნული პრომეთეს ანალოგის, მითის ლიტერატურულ გადამუშავებას წარმოადგენს. გალაკტიონის ფიქრი ადრიდანვე დასტრიალებდა თავს ამირანის თემას. კავკასიონზე მიჯაჭვულ გმირს იგი იხსენიებს

ლექსებში: „მე მოვალ“ (1916-17): „ძვირფასო, ძვირფასო, ბედი კლავს ჩემს სხეულს,/ თვალებში ყორნების მქენჯნიან კლანჭები./ ამირანს მიჯაჭვულს და მგოსანს წაქცეულს/ ვილაც ფრთებს მიკვეცავს... ეჰა, ვიტანჯები!“ (ტაბიძე 2016ა: 141), „გორიდან“ (1927 წლამდე): „სულ ახლო არის თეთრი მთები კავკასიონის./ მთები, რომელზეც, ლეგენდების თქმით, რა ხანია/ მუდმივ თოვლი და მიჯაჭვული ამირანია“ (ტაბიძე 2016ბ: 179), „მთვარის ნაამბობიდან“ (1938): „აგერ მძლავრი და ტიტანი/ მოსჩანს კავკასიის ტანი./ მიჯაჭვული აქ იყო და/ აქ აეშვა ამირანი!“ (ტაბიძე 1966: 163), „როგორც მერანი“ (1942): „ვით ამირანი ტყვეობას მდაგავს/ შესძახებს: წყევლა და შეჩვენება!“ (ტაბიძე 1967: 130), „პოეტი – ტრიბუნი“ (1946): „...როდესაც მხარეს ამირანისას/ ავსებდა ხალხის მოთქმა-გოდება...“ (ტაბიძე 1968: 23), „ასის წლისანი“ (1949): „ხალხი იმ ცეცხლის სინათლეზე ფიქრობდა სწორედ./ ოცნებობს, ჰფიქრობს, ამირანს ჰქმნის ეხლა მეორედ“ (ტაბიძე 1968: 158). მთლიანად მითოლოგიურ გმირს ეძღვნება ლექსი „მიჯაჭვული ამირანი“ (1937-38): „თუმცა გულს უნუნდა ყორნების გუნდი,/ დღე ღამეს სცვლიდა და ღამე – დღესა,/ გმირმა იცოდა, რა არის ხუნდი/ და არ იცოდა, რა არის კვნესა. [...] და ერთხელ ფრინველს დაუნყდენ ფრთანი,/ დააკვდა პალოს და, აი, ბოლოს,/ თავისუფალი სდგას ამირანი/ და აწ ვერავინ ვერ დაიმონოს“ (ტაბიძე 1966: 154).

ყველაზე მაღალმხატვრულად კლდეს მიჯაჭვული გმირის მოტივი გალაკტიონმა დაამუშავა პოპულარულ ლექს-შედეგში „მშობლიური ეფემერა“ (1923) („მშობლიურ ეფემერაში“ ძლიერი ეროვნული კოდია ჩადებული, მაგრამ ყველაფერი ეს მშრალ პოლიტიკურ დეკლარაციად დარჩებოდა, ჭეშმარიტი პოეზიის იდუმალი ენით რომ არ იყოს ამეტყველებული“. – ხინთიბიძე 2001: 54; „სრულიად გამჭვირვალე შინაარსი/გზავნილი მოთავსებულია ვირტუოზულ პროსოდიულ-ასონანსურ-ბგერწერულ ფორმაში, რომელიც იმდენად შეუმჩნეველია, რომ მკითხველი ვერც კი ხვდება, თუ, მაგალითისათვის, რა რითმული ექსპერიმენტებია მის წინაშე“. – შათირიშვილი 2019: 352).

მითოლოგიური ამირან/პრომეთეს სახეს მიმზიდველობას ანიჭებს ის გარემოება, რომ ღმერთებისა და ადამიანების კონფლიქტში მას ადამიანთა მხარე უჭირავს, ზრუნავს მათ განათლებაზე (ასწავლის ხალხს ცეცხლის გამოყენებას, მჭედ-ლობას...), რათა ისინი ოლიმპოს მკვიდრებმა ვეღარ დაჩაგრონ. ამის გამო იგი ღმერთებმა დასაჯეს – მიაჯაჭვეს კავკასიონის ქედზე და მტაცებელი ფრინველი მიუჩინეს, რომელიც მას დროდადრო გულ-ღვიძლს უკორტნის.

კავკასიონზე მიჯაჭვული გმირი, ღმერთების წინააღმდეგ მოქმედი და ადამიანთა ქომაგი, იზიდავდა და იზიდავს პოეტებსაც (გოეთე, ბაირონი...) და სახვითი ხელოვნების წარმომადგენლებსაც (რუბენსი, ფიუგერი, დირკი, რიბერასი...). ქართულ პოეზიაში პრომეთე/ამირანის სახემ პირველად ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსში „კავკასია“ გაიელვა: „ესე არს თვით მთა იგი, სად პრომეტეს დაბმულსა, / ღმერთთა მიერ შერისხვით ყორანი ჰხოკდა გულსა“ (ჭავჭავაძე 1940: 78). აკაკი წერეთელმა და ვაჟა-ფშაველამ კავკასიონზე მიჯაჭვულ გმირს ლექსები უძღვნეს ერთი და იმავე სათაურით – „ამირანი“. აკაკის ეს ლექსი ჯერ იბეჭდებოდა როგორც პოემა „თორნიკე ერისთავის“ ნაწილი (მას ქართველთა ლაშქარი მღერის), მერე კი დამოუკიდებლადაც ქვეყნდებოდა და ქვეყნდება. აკაკი წერეთელი ამირანის სახეში ალეგორიულად საქართველოს ხედავს. ეს ალეგორია ავტორს ლექსის ტექსტშივე აქვს ახსნილი: „კავკასიის მაღალ ქედზე/ მიჯაჭვული ამირანი/ არის მთელი საქართველო/ და მტრები კი ყვავ-ყორანი“ (წერეთელი 1950: 116). ლექსი ოპტიმისტურად მთავრდება: „მოვა დრო და თავს აიშვებს,/ იმ ჯაჭვს გასწყვეტს გმირთა-გმირი!../ სიხარულად შეეცვლება/ ამდენი ხნის გასაჭირი!..“ (წერეთელი 1950: 116).

რაც შეეხება ვაჟა-ფშაველას ლექსს (ეს მისი პირველი ლექსია), იქ ზემოაღნიშნული ალეგორია აშკარა არ არის, მაგრამ მისი დაბეჭდვა ცენზურას მაინც აუკრძალავს (იხ. ამ ლექსის კომენტარები: ვაჟა-ფშაველა 1961: 431) და პირველად ს. ყუბანეიშვილმა გამოაქვეყნა 1937 წელს წიგნში „ვაჟა-ფშაველა. დოკუმენტები და მასალები“. აკრძალვის მიზეზი ის უნდა იყოს,

რომ ღმერთების მიერ დასჯილი მეამბოხე, უბრალო ხალხის თანამდგომი მითოლოგიური პერსონაჟი თვითმპყრობელურ სახელმწიფოში გულზე არ ეხატებოდათ, თუმცა ამირანის მეამბოხეობაზე ლექსში არაფერია ნათქვამი (შდრ.: „აქ ამირანი დასახულია დევ-ემშაკების გამჟღეცად. ის უსამართლოდ არის დასჯილი, მაგრამ რა მიზეზით? ამაზე არაფერს ამბობს პოეტი“. – კიკნაძე. ინტერნეტი).

1888 და 1898 წლებში ვაჟა-ფშაველა წერს ლექსებს სათაურით „გაზაფხული“. ორივეში ამირანის ბორკილებისგან გათავისუფლება ბუნების გამოღვიძებას უკავშირდება, რაც ამირანის თემატიკის განვითარებად უნდა მივიჩნიოთ: „შემოდის ახალი მოტივი, თავისთავად მნიშვნელოვანი, მაგრამ ის უცხოა ხალხური თქმულებისათვის. აქ იბადება ამირანის წარმოდგენა გაზაფხულის ღვთაებად თუ სულად, რომელიც ზამთრის ყინულით არის შებოჭილი. მისი ტრაგედია ბუნების დრამად არის გარდაქმნილი, რკინის ჯაჭვები – ყინულის ბორკილებად“ (კიკნაძე: ინტერნეტი).

ამირანის სახის პატრიოტულ-ალეგორიული ინტერპრეტაცია, როგორც ეს აკაკისთან გვაქვს, მთლად ვერ ესადაგება „მემარცხენე“ იდეოლოგიას, რომლის „გამტარებელიცაა“ თავის ქმედებებში ეს მითოლოგიური პერსონაჟი. მართალია, ლექსში მკაფიოდ არის ნათქვამი, თანაც კალამბურის ფორმით, რომ „ქვეყნად ცეცხლის მოტანისთვის“ ამირანის „გულს ცეცხლი არ ჰნელდებოდა“, მაგრამ რაკი „ამირანი არის მთელი საქართველო“, გამოდის რომ ისიც (საქართველოც) ღმერთებისგან ისჯება იმის გამო, რომ მან ცეცხლი მოჰპარა მათ და მისი გამოყენება ასწავლა ადამიანებს.

3. პერსონაჟები და სიუჟეტური ხაზი

პოემის მთავარი პერსონაჟია მწყემსი ბიჭი რატი, ვისაც სამწყემსურში სულ თან დაჰქონდა წიგნი, რომელშიც დევგმირ ამირანის თავგადასავალი იყო მოთხრობილი, და გატაცებით კითხულობდა მას („მომჯადოებელს წიგნი საუბარს / მასთან იწყებდა, / უმაღლეს გრძნობებს, გულში ნაგუბარს, / განუღვიძებდა. მღეროდა წიგნი გასაოცარი, / იმ ამირანზე – /

დევეგმირზე, რომელს ყორნების ჯარი / ხორცს ჰგლეჯდა ტანზე“. ტაბიძე 1971: 218).

ერთხელაც რატის საძოვარზე ჩაეძინა და კლდის გამოქვაბულში მიჯაჭვული გმირი ესიზმრა, რომელმაც ასწავლა მას, როგორ შეიძლებოდა მისი დახსნა (ამისთვის საჭირო იყო, რატის ძველი რკინეულობისგან თანაბარგოლებიანი ერთი ადლის სიგრძის ჯაჭვი დაემზადებინა იმ ჯაჭვის დასაგრძელებლად, რომლითაც ტიტანი იყო კლდეზე მიბმული. დაგრძელებული ჯაჭვის ბოლოს ამირანი მისწვდებოდა და განყვებდა. ოღონდ მათი ამ შეთანხმების ამბავი საიდუმლოდ უნდა დარჩენილიყო: „და ეს ამბავიც / არვინ შეგვიტყოს / მსმენარემ თარსად, / არ შევხვედრივართ / არასდროს თითქოს / ერთმანეთს არსად“. – ტაბიძე 1971: 237-238).

კიდევ ერთი პერსონაჟია მწყემსი გოგო მაყვალა, ვისაც გამოღვიძების შემდეგ ხვდება რატი. გოგონა მას ამირანის შესახებ ელაპარაკება და არწმუნებს მის ნამდვილობაში. ამ საუბარში რატიმ, ეტყობა, სადღაც დაარღვია ტიტანისთვის მიცემული პირობა, არ გაეთქვა სიზმარში მათი შეხვედრის ამბავი (კარგად არ ჩანს, ქალ-ვაჟის საუბრის რომელ მონაკვეთში წამოსცდა მას ეს), რასაც გრანდიოზული კატასტროფა მოჰყვა: „ჯერ არ სმენილი, / საშინელი ხმით, / კლდემ იგრიალა. / კლდე შეირყა და / მცენარენი მხრით / შეიტრიალა. / ხმა საზარელი / ხეთქვით მოვარდა, / ალიაქოთით. / უზარმაზარი / კლდე გადმოვარდა, / როგორც ნაფოტი“ (ტაბიძე 1971: 246-247) და უფსკრულში ჩაიტანა გამოქვაბული, სადაც მიჯაჭვული ტიტანი იმყოფებოდა.

რატი მოვალედ გრძნობს თავს, ამირანის ხსოვნის უკვდავსაყოფად განაგრძოს მისი დაწყებული საქმე – დაეუფლოს მჭედლის ხელობას და ხალხის სამსახურს მიუძღვნას თავი. განსწავლის ადგილად იგი ირჩევს ზღვისპირა ქალაქს (ალბათ ბათუმს, რაკილა ეს პოემა პირველად ბათუმში გამოცემულ ნიგნში გამოქვეყნდა, რომლის სათაურია „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“).

პოემაში კიდევ ერთ პერსონაჟს ვხვდებით, ოღონდ კრებით პერსონაჟს – ეს არის ხალხი. ამის თაობაზე მომდევნო ქვეთავში ვიტყვით.

4. პოემის მხატვრული იდეა

თუ აკაკის ამირანი საქართველოა, გალაკტიონის ამირანი არის **ხალხი** როგორც ასეთი, ანუ: არა მაინცდამაინც ქართველი ხალხი, არამედ ზოგადად ხალხი. თუ აკაკისთან ამირანის გათავისუფლება ხატოვნად საქართველოს გათავისუფლებაა, გალაკტიონთან ამირანის განთავისუფლება ხატოვნად ხალხის როგორც ასეთის განთავისუფლებაა, ხოლო ხალხის გათავისუფლება კი ადამიანებისთვის ღირსეული შრომის უფლების მინიჭებას ნიშნავს. პოემის ტექსტში გამოჩნდა სინტაგმა „**შრომის სუფევა**“ („ან ამირანის მიზანი ხდება / – ამ ჯაჭვთა მსხვრევა / და ბორკილთაგან თავისუფლდება / **შრომის სუფევა**“. – ტაბიძე 1971: 256), რომელიც ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილთან“ გვაგზავნის („და ამ ზვიადმა საუკუნემა/ უნდა შვას იგი **შრომის სუფევა**./ მაშინ, მაშვრალო, შენც განკაცდები,/ წართმეულთ ნიჭთა კვლავ მოიპოვებ,/ სხვას ძირს არ დასწევ, თვით ამაღლდე, / არცვის ემონვი და არც იმონებ“. – ჭავჭავაძე 1951: 141).

ილიასეულ სინტაგმას „შრომის სუფევას“ გალაკტიონის სხვა ლექსებშიც ვხვდებით („გაფიცვა“ [1928], „ქუხდე გულისთქმავ“ [1928], „ოქტომბრის გამარჯვებისთვის“ [1928], „...ამ დარბაზში დღეს“ [1955]), ასევე დღიურებშიც, რაც იმას მონშობს, რომ პოემა „ამირანის“ ავტორი ძლიერ ყოფილა დაინტერესებული „შრომის სუფევის (განთავისუფლების)“ ილიას მიერ დეკლარირებული პრინციპით.

ამირანისა და ხალხის იგივეობის იდეა მკაფიოდ არის გაცხადებული პოემის დასკვნით სტროფში:

იძროდა ხალხი,
ხალხი კი დევი
და ტიტანია.
იგი იგივე
ბორკილდამმსხვრევი
ამირანია!

პოემის ბოლოს მთავარი პერსონაჟის – რატის – შრომის გმირად ჩამოყალიბება და მისი შრომითი მიღწევების აღიარება და დაფასება ხალხის მიერ იმას ნიშნავს, რომ ყველანი ხვდებიან: რატის წარმატება, რატისა, რომელიც მითოლოგიური ამირანის სახელისა და საქმის უკვდავსაყოფად მჭედლობის დიდოსტატად ჩამოყალიბდა, მარტო მისი პირადი წარმატება როდია, – რატის წარმატება მთელი ხალხის წარმატებაა, ვინაიდან ის ამ წარმატებას ხალხს უმაღლის და თავისი თავდადებული შრომით ხალხის კეთილდღეობას ემსახურება.

პირადი წარმატების განსაზოგადოებრივების (ნაციონალიზაციის!) ამ დიალექტიკაზე მიგვანიშნებს ეს სტროფი, სადაც ნათქვამია, რომ ხალხის მიერ რატის, ვითარცა შრომის გმირის, განდიდება

არა პირადი
იყო საშვენი
სიტყვა, არა „მე“-დ,
არა საკუთარ
გამოსაჩენი
ხმისთვის, არამედ
საკაცობრიო
გზისკენ იწევდა,
გზა ახალ არის...
(ტაბიძე 1971: 258)

(საზოგადოებრივი ინტერესების პირადულ ინტერესებზე მალლა დაყენების მოთხოვნა ამ ფრაგმენტში ვერსიფიკაციული ხერხითაც – რთული, და ამის გამო ყურადღების მიმქცევი, ექსცენტრიკული ომონიმური რითმითაც – არის აქცენტირებული: **არა „მე“-დ – არამედ**).

ამრიგად, პოემის მხატვრული იდეა სრულ თანხმობაშია საბჭოთა სახელმწიფოს მიერ დეკლარირებულ (პრაქტიკულად კი ვერშესრულებულ) მემარცხენე იდეოლოგიურ პრინციპთან.

5. ვერსიფიკაცია

პოემის სტროფები ექვსი ხუთმარცვლიანი სტრიქონისგან შედგება. რითმათა სისტემა ასეთია: abcdbc:

აღმოსავლეთით
ზეცა კრიალა,
აჰა, იალებს!..
სიომ სიმებად
გაინკრიალა
და ტყე შრიალებს!
(ტაბიძე 1971: 209)

(ეს პოემის პირველი სტროფია).
შესაძლოა სტრიქონები ასეც დალაგდეს:

აღმოსავლეთით ზეცა კრიალა,
აჰა, იალებს!..
სიომ სიმებად გაინკრიალა
და ტყე შრიალებს!

მაშინ ჰეტეროსილაბურ (10/5/10/5) ჯვარედინად გართ-
მულ სტროფს მივიღებთ. ალბათ ამიტომ აკაკი ხინთიბიძე
„ამირანის“ სტროფს ჰეტერომეტრულ საზომთა რიგში ათავ-
სებს. მასთან ვკითხულობთ: **„ათმარცვლელი ხუთმარცვლედ-
თან (55 და 5)**. ამ საზომმა, რომელიც პოეტის ჰეტერომეტრიკა-
ში ყველას ჭარბობს, ჯერ კიდევ „არტისტულ ყვავილებში“
იჩინა თავი [...]. ამ საზომით გალაკტიონს პოემებიც აქვს დაწე-
რილი. კერძოდ, მთლიანად ამ საზომს ექვემდებარება პოემე-
ბი „მოგონებები იმ დღეებისა, როცა იელვა“, „ამირანი“, „ძლე-
ული სენი“, „ძაუგიდან ბერლინამდე“, „ჟუგა და ასიდა“, „ჰიმნი
მშვიდობას“, „გამოგონება“, აგრეთვე ნაწილი პოემისა „იგი –
ომია“ (ხინთიბიძე 1987: 214).

არის შემთხვევები, როცა ზოგიერთი სტროფი თითო წყვი-
ლი რითმის ამარაა დატოვებული.

პოემაში გვხვდება ჩინებული დისონანსები: „სამყაროს – სამხარს“ (ტაბიძე 1971: 216), „ცბიერის – სიმშვენიერეს“ (იქვე: 219), „მხარ-ბეჭი – სიჭარბეში“ (იქვე: 226) და სხვა მრავალი. გვხვდება მეტისმეტად თამამი დისონანსებიც: „ანკარა – ნყარო“ (ტაბიძე 1971: 216), „არემარე – გართ“ (იქვე: 238), „მხრებზე – მოაზრე“ (იქვე: 247-247), „მეომარს – თანაზომიერს“ (იქვე: 252), „ზმანებას – გამოცანებს“ (იქვე: 254), „ლონე – ლითონი“ (იქვე: 255) და სხვ.

გამოყენებულია ომონიმური რითმებიც/ მაგალითად:

დაიძრა ხალხი
მძლავრი გუგუნით
და **გაემართა**
დიდ მოედანზე,
ზეიმი გულთ
რომ **გაემართა**.

ხელთაყვანილის
ყვავილთა მკონარ
გულს გრძნობა **მოხვდა**.
ქალაქი დიად,
ჯერ გაუგონარ
გრიგალში **მოხვდა**.

(ტაბიძე 1971: 257-258)

შესამჩნევია ანჟანბემანების სიხშირე, მეტადრე – სტროფული ანჟანბემანებისა. ზოგჯერ სამ-სამი ტაეპია ერთმანეთს ანჟანბემანებით გადაბმული.

ხშირია ტმესი – პოემაში ფრაზობრივი ტმესების სიუხვევა:

რა ტანჯვის, სახეს
ეხატებოდა,
სასტიკი დალი!
(ტაბიძე 1971: 226)

ტმესის გარეშე ეს ასე დალაგდება: „რა სასტიკი ტანჯვის დალი ეხატებოდა სახეს!“

ან კიდევ:

ახლა კი ცხადად,
ძალიან ცხადად
მოისმა, სხვისი,
გადაქცეული
ვერცხლის ნაკადად,
წრფელი კისკისი.
(ტაბიძე 1971: 241)

ტმესის გარეშე: „ახლა კი ცხადად, ძალიან ცხადად მოისმა ვერცხლის ნაკადად გადაქცეული სხვისი წრფელი კისკისი“.

ტმესებს ამ შემთხვევებში გარითმვის საჭიროება იწვევს.

ანჟანბემანებისა და ტმესების სიუხვე ზოგჯერ აზრის გამოტანას აძნელებს. ბევრი სტროფი კი ერთობ სასიამოვნოდ ისმინება, ზოგიერთი მათგანი გალაკტიონის დიდი ტალანტის შესაფერიც არის, როგორც ზემოთ უკვე დამონშებული პირველივე სტროფი პოემისა, ანდა აი ეს, სადაც ტანჯული გმირის როგორც ფიზიკური, ასევე შინაგანი პორტრეტი შთამბეჭდავად არის დახატული ორიოდე შტრიხით:

და განიერი
მისი მხარ-ბეჭი,
მთელი სხეული
თრთოდა ტანჯვათა
დიდ სიჭარბეში
გამომწყვდეული.
(ტაბიძე 1971: 226)

დამონშებანი:

ვაჟა-ფშაველა 1961: ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტ. 1. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

კიკნაძე. ინტერნეტი: კიკნაძე ზ. *ქართული ხალხური ეპოსი*, ნაწ. 2 // <http://saunje.ge/index.php?id=1444>

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. 4. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1967: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. 5. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1968: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. 6. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

ტაბიძე 1971: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. 9. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1971.

ტაბიძე 2016ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*, ტ. 2. თბილისი: 2016.

ტაბიძე 2016ბ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*, ტ. 3. თბილისი: 2016.

შათირიშვილი 2019: შათირიშვილი ზ. „გალაკტიონის „ეფემერათა ციკლი“: თემატიკა და ინტერტექსტულობა“. *გალაკტიონოლოგია*, VIII. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2019.

წერეთელი 1950: წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად*, ტ. 1. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1950.

ჭავჭავაძე 1940: ჭავჭავაძე ა. *თხზულებანი*. თბილისი: გამომცემლობა „ფედერაცია“, 1940.

ჭავჭავაძე 1951: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*, ტ. 1. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1951.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონის პოეტიკა*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1987.

ხინთიბიძე 2001: ხინთიბიძე ა. *15 ლექსი და ერთი პოემა*. თბილისი: 2003.

მინდია ცეცხლაძე

გალაკტიონი და ნიცშე: კომპარატივისტული ანალიზის შესავალი

ნიცშე და გალაკტიონი – „მოდარაჯე კაცის თვალი“ შენიშნავს რაღაც მსგავსებას მათ პროფილებს შორის – მაღლა მიმართული ტანჯული მზერა...

შედარების შესავალ ეტაპზე, საინტერესოა, რა კონტექსტებში ჩათვალა პოეტმა საჭიროდ ნიცშეს ღიად ხსენება და რა მიმართება აქვს ამ კონტექსტებს ფილოსოფოსთან. ეს არის ერთგვარი გენეტიკურ-კონტაქტური მეთოდი, მხოლოდ წინასწარი დასკვნით, რაც პოეტის ტექსტების მთლიან კონტექსტს არ ითვალისწინებს. პასაჟების შეპირისპირება ემსახურება მხოლოდ მომზადებას კონკრეტული ანალიზისთვის.

1) უპირველესად განვიხილოთ ფრაგმენტები მრავალი მიწიშნების შემცველი, შავი მონახაზის ტიპის ჩანაწერიდან: „(...) იდეა სათავადაზნაურო პერიოდისა (შუქი დასავლეთიდან). იდეა პიროვნებისა. რეალიზმი „თერგდალეულები“. თანამედროვე აზრი, როგორც პრობლემა თავისუფლებისა და აუცილებლობის [(ღირებულებათა გადაფასება (Переоценка ценностей)]. პოეზია რუსთაველს შემდეგ: მიმბაძველი პოეზია, მასსიური პოეზია (...) პოლიტიკური ლირიკა. ლიტერატურული რევოლუცია. რევოლუციონური პოეზია (ნატურალიზმი) (...) დეკადენტობა და მარქსიზმი. (...) განახლება (რენესანსი). Разочарование и реакция. რომანტიზმი და წმინდა პოეზია. სოციალისტური რეალისტური ლიტერ. პოეზია. ნიცშეანობა და სიმბოლიზმი.. სოციალური საფუძველი თანამედროვე პოეზიის. პიროვნება ქართ. საზოგადოებაში. (...) საშუალო საუკუნეები და აღორძინების ეპოქა. გასული საუკუნე. კლასიციზმი. რომანტიზმი. (...) ავადმყოფი მწერლები და პატოლოგიური პოეზია. იდეალიზმი და ნილილიზ-

მი. (...) სულიერი კრიზისი ინტელიგენციის. ინტელიგენცია. რევოლუცია. ეროვნება. ლიტერატურა. რელიგია. ეკლესია. ტრაგედია ქართ. პოეტის. რეალიზმი და მოდერნიზმი. ნოდებრივი ხასიათი ისტორ. ინტელიგენციისა. ცოცხალი ცხოვრება. მოდერნისტული ПОХМЕЛЪЕ. პოეზია გრძნობისა და გულწრფელი წარმოდგენისა. აკ. წერეთელი ეროვნული პოეტი. რუსთაველი არავითარ გავლენას არ ახდენს თანამედროვე პოეზიაზე. რუსთაველი, როგორც შთამბრუნებელი პოეტებისა. მეოცნებეები და იდეალისტები თანამედროვე საქართველოსი. კონფლიქტი იდეალსა და სინამდვილეს შორის. ძალაუფლება ყოველდღიურობისა. პოეზია და გმირობა. (...) თემები თავისუფლებაზე: ლიტერატურა დემოკრატიის. (...) ინდივიდუალიზმი და მეშჩანობა. (...) „ბოროტების ყვავილები“ ბოდლერისა. ეპოხა რეფორმების. ერი და მისი ხასიათი. საზოგადოებრივი კლასები. (...) სინიდისი. მორალი. რას გვასწავლის ჩვენ დადაიზმი? ბრძოლა სიცოცხლისათვის. უგზოობა. გზაჯვარედინი. საზოგადოებრივი პირამიდა. (...) გმირები და ბრბო. პატოლოგიური მაგია. უტოპიური პოეზია. მსხვერპლი. ლიტერატურული ბოგემა. სასტიკი ნიჭი. უდროობის გმირი. (...) იდეალები და კერპები. ოპტიმისტური და პესიმისტური ტონი. ქართული მორალი. კოდექსი. (...) რელიგია და კოდექსანტები. მარქსიზმი და კოდექსანტები. დიალექტიური მატერიალიზმი და კოდექსანტები. კოდექსანტები და გმირები ლიკვიდაციის. (...) დაცემა პოეზიის. მიზეზები ავადმყოფურ განწყობილებათა. ცრემლები თავისუფლებაზე. (...) გმირი ავადმყოფური შემოქმედებისა. ომი და ქართველი საზოგადოება. რა გავლენა მოახდინა ომმა ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. სოციალისტური იდეების განვითარება საქართველოში და პოეზია. (...) გულმოსული უძღურება. დამსხვრევა ესტეტიკისა. გმირობა წინანდელი ავტორიტეტებისა. ვნახოთ! დაღუპულნი და დასაღუპავად გამზადებულნი. პოპულიარიზატორები უარყოფითი დოქტრინებისა. განათლებული ბრბო. (...) რევოლიუცია პირიქით. (...) უფლება და უფლებები. (...) სიხარული დედამინისა. მექანიზმი. გაქცევა მიწისაგან. (...) ძველი ხელოვნება. აღორძინება ანტიური ხელოვნებისა. (...) დასწეულებული ნერ-

ვები და აღზრდა. (...) ჩვენ და სიმბოლისტები, დეკადენტები, ექსპრესიონისტები, კუბისტები, გამარჯვება გრძნობიერების უდიდებულესი და ტიტანიური. შეერთება სტილთა. არისტოკრატიული პოეზია. გამარჯვება ბურჟუაზიისა. (...) ეთნოგრაფიული პოეზია. (...) ვაგნერი და საქართველო. ძველებური მუსიკა. ხელოვნების სასახლე, როგორც დაწესებულება ზნეობრივი. იმპროვიზაციის ხელოვნება. იმპროვიზატორი. კოლექტიური იმპროვიზაცია“ (ტაბიძე 2021დ: 1).

ნიცშეს თანახმად, სიცოცხლე არის ძალაუფლების ნება (JGB-13), ძლიერი ენოდება ადამიანის ტიპს, რომელიც დასტურყოფს ძალაუფლების ნებას, ბრძოლას (EH-Weise-7, GM-III-18), ადგენს ღირებულებებს (JGB-260, GM-I-2), ქმნის მაღალ კულტურას, რაც გულისხმობს სისასტიკის, სულელური, საზარელი ვნებების განსულიერებას, ზომიერ შეზღუდვას (JGB-229, GD-Moral-1-3). ძლიერს შეუძლია სიველეურის, გარყვნილების მოთვინიერება, ბოროტების დახვეწა ანუ მისი ბრუტალური, სულელური საფეხურიდან სიკეთემდე ამაღლება, ბარბაროსული ვნებების სუბლიმაცია (MA-107, NF-1887,11[111]), მათი ზომიერად დაკმაყოფილება და მართვა (MA-139, NF-1887,11[153]), რადგან ბუნებრივად, ჯანსაღად ესწრაფვის ძალაუფლების მოპოვებას, როგორც გარესამყაროზე, ასევე საკუთარ თავზე (GM-II-2, GD-Alten-2).

სუსტი ადამიანი ვერ დასტურყოფს სიცოცხლის ჭეშმარიტ არსს, ამიტომ საჭიროებს მანუგეშებელ ტყუილს (EH-GT-2, JGB-39) ანუ მორალს (GD-Verbesserer-2, NF-1886,5[71]-10), რელიგიას (NF-1887,10[21], MA-110). სუსტი ვერ ეუფლება ვნებებს, ამიტომ საჭიროებს უკიდურეს ასკეტიზმს, რასაც ძლიერსაც ახვევს თავს (GD-Moral-2, NF-1887,11[153]), სურვილზე უარის თქმა უფრო ადვილია, ვიდრე ზომიერი დაკმაყოფილება (MA-139). სუსტის მიერ ვნებების სიძულვილი უკიდურესი ხდება, როცა მას რადიკალური ასკეტიზმის ძალაც არ შესწევს (GD-Moral-2). ეს ასოცირდება ჩანანერთან „გულმოსული უძღურება“, ისევე როგორც ნიცშეს შემდეგი სიტყვები: „მღვდლები არიან, როგორც ცნობილია, უ ბ ო რ ო ტ ე ს ი მ ტ რ ე ბ ი – მაგრამ რატომ? იმიტომ, რომ ისინი ყველაზე უძღურები არიან“

(GM-I-7). მარცხის დროს საკუთარ თავზე გამწარება იქცევა მტრისადმი გულისწყრომად* (NF-1883,16[31]) და შურისგებას დახვეწილს ხდის (NF-1883,16[29]). კერძოდ: სუსტის ძალაუფლების ნება აღწევს ძლიერზე ტირანიას მის სინდისში საკუთარი ბედნიერების სირცხვილის ჩანერგვით (GM-III-14); იგი ქმნის თავისუფალი ნების კონცეფციას, რათა ძლიერს პასუხისმგებლობა დააკისროს ძლიერად ყოფნის გამო (GM-I-13). სინამდვილეში, ნების თავისუფლება არ არსებობს, ყველაფერი აუცილებლობის, ქიმიური პროცესების შედეგია (MA-107). „ღირებულებათა გადაფასება“ გულისხმობს სწორედ სუსტების მიერ ძლიერთა ღირებულებების რადიკალური გადაფასების საპირისპირო ქმედებას (GM-I-7), სუსტების რეაქტიული, სიცრუეზე დაფუძნებული ღირებულებებისგან ძლიერის სინდისის გათავისუფლებას (GM-II-24).

სუსტი არის „უბოროტესი მტერი“, რადგან სურს მტრის ბოლომდე მოსპობა, განსხვავებით ძლიერისგან (GD-Moral-3), რომელიც ბუნებით მეზობლია და საჭიროებს მტერს (GM-I-10). ამგვარად, სუსტის სიკეთე არის თავის მოტყუება (GM-I-13), ბოროტება კი უკიდურესი. ასკეტური იდეალი, რელიგია, მორალი არის ავადმყოფური ძალაუფლების ნება, რადგან ის მიმართულია სიცოცხლის, ბრძოლის ანუ თვითონ ძალაუფლების ნების წინააღმდეგ (EH-Vorwort-4, GM-III-11, NF-1886,5[71]-9, GM-III-13).

ნიცშეს აზრით, ბუნების ერთადერთი მიზანი არის უფრო ძლიერი, ნაყოფიერი, რთული, უჩვეულო ტიპის წარმოშობა და არა მასის, უმრავლესობის კეთილდღეობა. რაოდენობა არ უნდა დავაყენოთ ხარისხზე მაღლა, მასის ადამიანი, ცალკე აღებული, დაბალი ხარისხისაა და მისი ცხოვრება უნდა გახდეს მსხვერპლი. ვისაც სწამს კულტურის, თავს სწირავს მსხვერპლად (SE-6). ხელოვნება სწორედ ადამიანის ტიპის ამაღლებას ემსახურება (VM-174, M-191).

ნიცშეს თქმით, მყინვარის შემდეგ ვხედავთ ტყეებს, რაც გვიკვირს, მაგრამ მხოლოდ ომებს შორის ინტერვალში იბადება გენიოსი, კულტურის გენიოსამდე ჯერ სამხედრო გენი-

* სწორედ ასეთია რესენტიმენტის ნიცშესეული გაგება (კობახიძე 2021: 92).

ოსი უნდა იშვას. სწორედ ომის გაძლიერება ევალეზობდა ანტიკურ სახელმწიფოს (MA-246, CV-CV3, MA-233), რომელიც შეიქმნა ხელოვნების მსახურებისათვის, იგი აცდუნებდა უმრავლესობას გენიოსის მსახურებისკენ, ტყუილით, რომ ისინიც მონაწილეობდნენ კულტურის ქმნალობაში, მსჯელობით, კრიტიკით, ზრუნვით, მაშინ, როცა ხელოვნებას მხოლოდ ინდივიდი ქმნის, მასები უბრალოდ შრომისგან ათავისუფლებენ გენიოსს. ამავე მიზნით სახელმწიფო უზრუნველყოფდა ომში დამარცხებულთა დამონებას (NF-1870,7[121], BA-III, MA-439). ნიცშე აკრიტიკებს რომანტიზმს ხალხური ლიტერატურისადმი რწმენის გამო (NF-1885,1[17]).

სიმბოლისტი სტეფან მალარმესთვის ლიტერატურა იყო „სულის არისტოკრატის გამოვლინება“ (ბოუსი 2011: 37). იგი „საუბრობდა ხელოვანებზე, როგორც ახალ არისტოკრატიაზე“ (კონი 1965: 122). მაგრამ ნიცშესთვის არ კმარა მხოლოდ „სულის არისტოკრატია“, რადგან გენეტიკური ასპექტიც მნიშვნელოვანია (NF-1885,41[3]). ახალი არისტოკრატის ფორმირებისთვის უნდა მოხდეს ბრძანებების გაცემასა და ასრულებაში დაოსტატებული გენის შეჯვარება ფულის შოვნისა და მოთმინების ნიჭის მქონე ებრაულ გენთან (დომბროვსკი 2014: 95).

სიმბოლისტების დევიზით „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, ნიცშეს თანახმად, ხელოვნება თავისუფლდება მორალისგან, მაგრამ არა მიზნისგან, რაც არის სიცოცხლის დასტურყოფა. ტრაგიკული ხელოვნება სიცოცხლის თვით ყველაზე საზარელ გამოვლინებას დასტურყოფს (GD-Streifzuege-24). ნიცშეს აზრით, ხელოვნება მხოლოდ ხელოვანთა ვიწრო წრისთვის არის ორიენტირებული ფორმის, ზედაპირის მშვენიერებაზე და უარყოფს „ჭეშმარიტებისადმი ნებას“, ბნელი და მახინჯი სიღრმეებისადმი ლტოლვას (FW-Vorrede-4). ამ კომპლემენტარული დეფინიციებით გამოხატულია ნიცშეს კონცეფცია, რომ ანტიკური ტრაგედია არის სამინელი დიონისური სინამდვილისა და მშვენიერი აპოლონური ფორმის სინთეზი (GT-1).

ნიცშესთვის მიუღებელია დეკადენტების და სიმბოლისტების გაქცევა მისტიკურ გამოცდილებებში (დელ კარო 2013: 109).

სიმბოლიზმში პოეზიის მუსიკალური ეფექტები გამოუთქმადი აბსოლუტის გამოხატვის ალუზიური, ქარაგმული გზა (სორელი... 1999: XVI). ნიცშესთან კი პირიქით, მუსიკა არის ენაზე უფრო მკაფიო საშუალება ნამდვილი განცდების გამოხატვისთვის (კარვალო 2011: 352). ნოდარ ტაბიძე ყვება გალაკტიონის ნათქვამს: „ორი მხარეა საგულისხმო, ერთ შემთხვევაში მუსიკალობა აზრის გამოხატვას შველის, დაქვემდებარებულია. მეორე შემთხვევაში იგი სიტყვაზე მაღლა დგას. მუსიკით გაცილებით მეტი ითქმის, ვიდრე სიტყვით“ (ტაბიძე 2000: 239). ვაგნერის ვაგლენის ქვეშ მყოფი სიმბოლისტებისგან განსხვავებით, ნიცშესთვის მუსიკა არ არის საშუალება (WA-8), ხელოვანი არ უნდა ცდილობდეს რაღაც იდეის მინიშნებას შესტებით, არ უნდა ფიქრობდეს მუსიკის მიერ მოხდენილ ეფექტზე (M-255). ადრე კომპოზიტორი ჯერ თავად უნდა გამხდარიყო კარგი, რომ მის მუსიკასაც კარგი ეფექტი ჰქონოდა (M-239). ამასთანავე, კარგი ნაწარმოები შრომის შედეგია, ამიტომ აქვს დაბალი ხარისხი იმპროვიზაციას ხელოვნებასა და ლიტერატურაში (MA-145, 155, WS-92). საშუალო ადამიანს ჰგონია, რომ შესაძლებელია დახვეწილობის იმპროვიზაცია ყოველგვარი ხანგრძლივი გენეტიკური დაგროვების გარეშე – ასე იწყება სოციალიზმი (FW-40). ნიცშე ვაგნერს ხალხის ხელოვანს, სოციალურ რევოლუციონერს უწოდებს (WB-8).

„ვაგნერის საკითხში“ ნიცშე სწორედ ბუნდოვანებას საყვედურობს დეკადენტ ვაგნერს, რომელიც მიმზიდველი აღმოჩნდა ევროპული დეკადანსისა და პარიზისთვის (WA-9), დეკადენტი ბოდლერისთვის (EH-Klug-5), ისევე როგორც ავადმყოფს იზიდავს ის, რაც მას ვნებს (WA-5). ნიცშეს აზრით, ნატურალიზმი არის რეგრესი და ავადმყოფი მწერლების მიმდინარეობა (MA-221, NF-1888,14[182]) („ავადმყოფი მწერლები და პათოლოგიური პოეზია“ და სხვ.). ვაგნერს, რომელიც „არის ნევროზი“, შეუძლია დადლილი ნერვების სტიმულირება, ის წარმატებულია „ნერვებსა და ქალებთან“ (WA-5). სხვაგან ნიცშე სწორედ ვაგნერზე მიაწინებს, როცა წერს, რომ ქალების ნერვები ნადგურდება ბოლო დროის პათოლოგიური გერმანული მუსიკით. „უფრო სუსტი სქესის“ გაძლიერება სურთ „კულტივირებით“, 230

არადა პირიქით, კულტურა ასუსტებს ქალის ბუნებრივად ძლიერ ნებას (JGB-239). („დასწეულელებული ნერვები და ალზრდა“).

საბოლოოდ, პოლ ვერლენის და სტეფან მალარმეს შთაგონებით, ახალგაზრდა ლიტერატორებში გაჩნდა „სიმბოლიზმისადმი რეაქცია“. განახლების მიზნით „კლასიციზმისა და რომანტიზმის მახვილგონიერი შერწყმის“ ერთ-ერთ საშუალებად კი ნიციშეს ფილოსოფია განიხილებოდა (ფორთი 1993: 103). სწორედ ნიციშეს გავლენით, დიდი მსჯელობის შემდეგ, გადანყდა, რომ სიმბოლიზმის მთავარი ორგანო – „Mercure de France“ იქნებოდა სიმბოლისტური, მაგრამ არა დეკადენტური (ფორთი 1993: 113).

ფრანგ მწერლებში ნიციშე ასოცირდებოდა ინდივიდუალიზმთან. ლიტერატურული ანარქისტებისთვის მისაღები იყო „შეუზღუდავი ინდივიდუალური თავისუფლების იდეა და არა ანტიბურჟუაზიული ძალადობა“ (ფორთი 1993: 110). ანარქისტები საკუთარ თავს უკავშირებდნენ ნიციშეანურ ინდივიდუალიზმს, მათ მიაჩნდათ, რომ „ინდივიდმა“ ანგარიში უნდა გაუწიოს მხოლოდ საკუთარ „ეგოს“, საკუთარ კომფორტს და საკუთარ განვითარებას“. ნიციშეს ფილოსოფიას უწოდებდნენ ასევე „არისტოკრატიულ ანარქიზმს“ (ფორთი 1993: 111). სინამდვილეში, ანტიანარქისტი ნიციშესთვის (FW-377) ინდივიდუალიზმი დაკავშირებულია სოციალიზმსა და ანარქიზმთან, ის არის თავის მოტყუება, რადგან ძალაუფლების ნების საფუძველმდებარე ინსტინქტის გამო მაინც დაირღვევა თანასწორობაც და თავისუფლებაც (NF-1887,10[82]). ნიციშესთვის ღირებულება არის არა თავისუფლება, არამედ ძალაუფლება და ადამიანის ტიპის ამალღება, რასაც მრავალი ადამიანის თავისუფლება შეიძლება შევნიროთ მსხვერპლად (NF-1886,7[6]). ეგოიზმიც მხოლოდ იმ ტიპშია ღირებულები, რომელიც ადამიანის და შედეგად კაცობრიობის ამალღებას უწყობს ხელს (GD-Streifzuege-33).

საჭიროა მხოლოდ გამორჩეული უმცირესობის გათავისუფლება მასების ტრადიციისა და მორალისგან (FW-23,143,149), სუსტებს და ძლიერებს განსხვავებული რეცეპტები სჭირდებათ ძალაუფლების განცდისთვის (M-65), ნიციშე მორალის

ინდივიდუალურობის მომხრეა და არა ინდივიდუალისტური მორალის: „ჩემი ფილოსოფია მიზნად რანგობრივ იერარქიას ისახავს: არა ინდივიდუალისტურ მორალს. ჯოგის ცნობიერება ჯოგში უნდა ბატონობდეს, – მაგრამ მასზე მაღლა ვერ აღწევდეს: ჯოგის წინამძღოლებს სჭირდებათ ძირეულად განსხვავებული ღირებულებრივი შეფასება მათი საკუთარი ქმედებებისა, ისევე როგორც დამოუკიდებელ ადამიანებს, ან „მტაცებელ ცხოველებს“ და ა.შ.“ (NF-1886,7[6]).

საბოლოოდ, საფრანგეთში ნიცშეს რეცეფცია აღმოჩნდა „დეკადანსისა და ინდივიდუალიზმისგან ვიტალიზმისა და კოლექტიური რეგენერაციისკენ“ გარდაქმნის კატალიზატორი (ფორთი 1993: 98). როგორც ჩანს, ბოლოს აშკარა გახდა, რომ ნიცშეს ფილოსოფია არ არის ინდივიდუალიზმი.

ნიცშეს აზრით, იდეალური სახელმწიფო, რისკენაც ისწრაფვის მისი თანამედროვეობა, შექმნის კარგ პირობებს და უსაფრთხოებას, რაც გაანაზებს და დაასუსტებს ადამიანს, არადა გენიოსი და თვით იდეალური სახელმწიფოს მოსურნე უთბილესი გულიც სასტიკ პირობებში იქმნება და ალოგიკურია, როცა მას საკუთარი საფუძვლის მოსპობა სურს (MA-233, 235). იდეალურ სახელმწიფოში ფილოსოფოსი და ხელოვანი არ არის ტირანი საკუთარი თავის მიმართ, რადგან გარეთაც არ ჰყავს ტირანი, მას დისციპლინა აკლია (NF-1885,34[68]). კულტურა და სული პოლიტიკური უძღურების, სახელმწიფოს უძღურების ეპოქაში ძლიერდება (MA-465, GD-Deutsche-4).

ნიცშე გმობს მასობრივ განათლებას, როცა განათლება, კულტურა დაქვემდებარებული ხდება სახელმწიფოზე (BA-I), რომელიც ებრძვის რჩეული უმცირესობის კულტურას, შედეგად კი კულტურა სჯის ადამიანს და იქმნება უხარისხო ნაწარმოებები (BA-IV). („განათლებული ბრბო“, „დაცემა პოეზიის“, „ლიტერატურა დემოკრატიისა“, „რევოლუციონური პოეზია (ნატურალიზმი) (...) დეკადენტობა და მარქსიზმი“ და სხვ.). ამასთანავე, მასობრივი განათლება ნიშნავს იმ ჭეშმარიტებების გამხელას, რაც აყალიბებს წვრილმან ეგოიზმს, „უტილიტარულ ვულგარულობას“, კლანებს, საძმობებს, რომლებიც სხვა, არათავისიანი ერთობების „ხარბ ექსპლუატაციას“ ეწევიან. ეს

არის მასის, საზოგადოების ყველაზე „ტალახიანი“ ფენის საჭიროებებზე დაფუძნებული ტენდენცია (HL-9).

სახელმწიფოს ინსტიტუტი მხოლოდ არაცნობიერად ფუნქციონირებს, მასობრივი განათლებით ის ატროფირდება, სახელმწიფო მასებს ვეღარ აცდუნებს. შედეგად, სახელმწიფოს ინსტიტუტის გარეთ მდგარ ინდივიდს უჩნდება ფულის შოვნის და ამისათვის სახელმწიფოს გამოყენების სურვილი, ამიტომ იგი ცდილობს ლიბერალური, ოპტიმისტური მსოფლხედვის მეშვეობით პაციფიზმის და ანტიმონარქიზმის დამკვიდრებას (CV-CV3). ხელოვნებისა და საზოგადოებისთვის სახიფათო, ეგოისტი ინდივიდები, იმისათვის, რომ ფულის შოვნაში ხელი არ შეეშალოთ, ნერგავენ ომის შიშს, ამკვიდრებენ საყოველთაო საარჩევნო უფლებას და ნაციონალიზმს, თვითონ კი ქმნიან საერთაშორისო, ფულის არისტოკრატიას (NF-1871,10[1]). თანამედროვე სახელმწიფოს ჰეგემონია უშედეგოდ ცდილობს ატომისტური ანარქიის ძლევას იმით, რომ სურს ეკლესიის ჩანაცვლება (SE-4).

მეშინი ინდივიდების ანუ მასების სახელმწიფო ამკვიდრებს შრომის კულტს, რათა ადამიანებს აღარ ეცალოთ აზროვნებისთვის, რადგან ჭეშმარიტება შეიძლება მის საწინააღმდეგოდ მეტყველებდეს, ასე ცდილობს იგი საზოგადოების უსაფრთხოების მიღწევას (M-174). ნიცშეს აზრით, ახლა მონები ბატონობენ, ამიტომ სძულთ ხელოვნება და კლასიკურობა კომუნისტებს, სოციალისტებს, ლიბერალებს (CV-CV3). ადრე ჭეშმარიტების ფლობა ზრდიდა ძალაუფლების განცდას, ახლა კი – ფულის ფლობა (M-204), ამიტომ დემონსტრირებენ და აფიშირებენ ფულს ბურჟუები და სწორედ ეს პროვოცირებს სოციალიზმს. ბურჟუებს და სოციალისტებს სურთ ერთი და იგივე რამ – სიმდიდრე, რაც ნამდვილი კეთილდღეობა არ არის (VM-304).

„ყოველდღიურობის ძალაუფლება“ ანუ მომავლისთვის ზრუნვის, მარადიული პერსპექტივის უარყოფა, ინდივიდების წარმავალი ბედნიერება, არის მიზანი სოციალიზმში (NF-1881,11[163]), დემოკრატია კი იმარჯვებს იმის გამო, რომ სოციალიზმის შიშით ყველა ცდილობს დაუთმოს და ეპირფეროს

ხალხს (WS-292). ნიცშეს ზარატუსტრა ამბობს: „მმართველებს ზურგი ვაქციე, როგორც კი ვნახე, ისინი ახლა მართვას რას უწოდებენ: თაღლითობას და ვაჭრობას ძალაუფლებისათვის – ბრბოსთან!“ (Za-II-Gesindel). ნიცშე უპირისპირდება ფულის და შრომის კულტებს: „მშრომელებმა საკუთარი თავის ჯ ა რ ი ს კ ა ც ე ბ ა დ განცდა უნდა ისწავლონ. ჰონორარი, ხელფასი, მაგრამ არავითარი ანაზღაურება! არავითარი თანაფარდობა გადახდასა და მიღწეულ შედეგს შორის! არამედ ინდივიდის, თავისი სახეობის მიხედვით, იმგვარ პირობებში ჩაყენება, რომ მ ა ნ უ მ ა ლ ლ ე ს ი ს მიღწევა შეძლოს, იმაში, რაც მის სფეროს განეკუთვნება“ (NF-1887,9[34]). ნიცშე წერს: „მშრომელები, შესაძლოა, ერთხელაც იცხოვრებენ, როგორც ახლანდელი ბურჟუები: მაგრამ მათ **ზემოთ – უფრო მაღალი კასტა**, გამორჩეული თავისი მოკრძალებულობით! მაშასადამე, უფრო ღარიბი და სადა, თუმცა ძალაუფლების მქონე“ (NF-1883,9[47]).

ამგვარ ნიჰილისტურ ეპოქას აქვს თავისი გამართლება: მეტაფიზიკური ნუგეშის, ილუზიების გარეშე დარჩენილი სუსტები დაიღუპებიან, ინსტინქტურად მოძებნიან ჯალათებს (NF-1883,16[43], NF-1886,5[71]-11-12), ისინი ერთმანეთს გაანადგურებენ (NF-1886,5[71]-14). იდეალიზმი უკვე იმ ზღვარზეა, როცა ის გადაიზრდება ნიჰილიზმში: ძველი იდეალები ნადგურდება (NF-1886,7[54]) („იდეალიზმი და ნიჰილიზმი“), ეს კი აუცილებელია ახლის შესაქმნელად (Za-II-Ueberwindung), სხვა მხრივ, ნიჰილიზმს არ აქვს ღირებულება, ნიცშე არის ანტინიჰილისტი (GM-II-24). ნიცშე ამბობს, რომ სუსტებს უნდა დავეხმაროთ კიდევ დალუპვავში (AC-2, EH-GT-4), რომ მისი ფილოსოფიის მეშვეობით, „ჭეშმარიტება საუკუნოვან ტყუილთან ბრძოლაში ებმება“, რასაც, ბუნებრივია, დიდი კატასტროფები მოჰყვება (EH-Schicksal-1) („კონფლიქტი იდეალსა და სინამდვილეს შორის“).

ნიცშე წერს, რომ „კერპები“ არის მისი სიტყვა „იდეალებისთვის“ და იგი არ აპირებს ახალი კერპების აღმართვას (EH-Vorwort-2) („იდეალები და კერპები“). ძლიერი ტიპი იბრძვის თავისი იდეალისთვის ამ იდეალისვე პრინციპების დაცვით (NF-

1883,12[42]). ნიცშეს სწორედ „მორალისტური ლიბერალურობა“ მოსწონს მის ეპოქაში და გამოხს მის ნაკლებობას შოპენჰაუერის პესიმიზმში, სწორედ ამგვარი იმორალურობით აღემატება რენესანსი შუა საუკუნეებს (NF-1883,10[176]).

ნიცშესთვის მისალეპია მხოლოდ „ძლიერების პესიმიზმი“, რომელიც ცდილობს ყველაზე უარყოფითი მხარეების შეცნობას, მაგრამ მაინც დასტურყოფს სიცოცხლეს, დიონისურად, ტკბება შემთხვევითობით, ბოროტებით, უაზრობით, მიიჩნევს მას საინტერესოდ (NF-1887,10[3], NF-1887,10[21]). პესიმიზმი, ნამდვილი ნიჰილიზმი, ძლიერების და ზრდის ნიშანია (NF-1887,10[22]), ისევე როგორც ინტერპრეტაციების სიმრავლე. ძლიერი არ ცდილობს სამყაროსთვის ორაზროვანი და ენიგმატური ხასიათის მოშორებას, იგი ჯენტლმენია. კარგი გემოვნება მოითხოვს პატივი სცე იმას, რაც არის შენი ჰორიზონტის მიღმა. მხოლოდ იმ ინტერპრეტაციაზე გაქვს უფლება, რაც გამოსცადე (NF-1885,2[117], FW-373).

შეიძლება ითქვას, ეს არის იერარქიული პლურალიზმი, სადაც ძლიერი ბატონობს, მაგრამ არც ერთი ტიპის ბოლომდე განადგურება არ ხდება (NF-1883,14[3]). ასე რომ სუსტების განადგურება რადიკალური აზრით არ უნდა გავიგოთ, პირიქით, ნიცშე დარვინის საწინააღმდეგოდ აცხადებს, რომ სწორედ ძლიერები მარცხდებიან უმეტესწილად. სუსტებს რიცხვის უპირატესობა აქვთ, ასევე უფრო ჭკვიანები და შემგუებლები არიან, ტყუილში უფრო დაოსტატებულნი, გამომდინარე მათი საჭიროებიდან (GD-Streifzuege-14, NF-1888,14[123], NF-1888,14-[182]). სუსტების პერიოდული გამარჯვება ძლიერებზე აუცილებელიც არის, რადგან ძლიერი მფლანგველია, მალე იფიტება, იღლება ბრძოლითა და ჭეშმარიტებით და საჭიროებს შესვენებას. გარდა ამისა, ძლიერებიც გაანადგურებენ ერთმანეთს მუდმივი ბრძოლით. ძლიერი სახეობისთვის უნდა გვერჩივნოს უფრო ხანმოკლე, მაგრამ უფრო ღირებული არსებობა (NF-1888,14[182], NF-1882,3[1]-234, VM-32, MA-507). უმრავლესობის მორალიც საჭიროა კაცობრიობის უსაფრთხოებისთვის (FW-76), მორალურმა ინტერპრეტაციამ თავად ინტერპრეტაცია დახვეწა (NF-1885,2[199]). ასკეტური იდეალიც სიცოცხლის ინტერე-

სებს ემსახურება, სიცოცხლე სიცოცხლის წინააღმდეგ ვერ წავა (GM-III-13).

ციკლების მონაცვლეობა ერთგვარად სპირალურია – უკვე გადაღახული სუსტი ტიპი ველარ განმეორდება, რაც ადრე ძლიერად ითვლებოდა, დღეს უკვე სუსტად ითვლება. ნიცმეწერს: „რომ ყოველ ა მ ა ლ ლ ე ბ ა ს ა დ ა მ ი ა ნ ი ს ა უფრო ვინრო ინტერპრეტაციების გადაღახვა მოაქვს თან, რომ ყოველი მიღწეული გაძლიერება და ძალაუფლების გაფართოება ახალი პერსპექტივების გახსნასა და ახალი ჰორიზონტების რწმენას ნიშნავს – ეს განმსჭვალავს ჩემს ნაწერებს“ (NF-1885,2[108]). ნიცმეს აზრით, ცრურწმენის მიზეზი არის ინტერპრეტაციის სივინროვე (JGB-32).

2) გალაკტიონს დღიურში მოჰყავს გიორგი ადამოვიჩის მოსაზრებები ინდივიდუალიზმის მარცხზე, რომელსაც სათაურად აქვს „პესსიმიზმი“: „ბაირონისა და შილლერის იმედებიდან დღევანდელ დღემდე სულ ცოტა რამ დარჩა (თითქმის არაფერი დარჩა). ადამიანი, რომელიც უყოყმანოდ დაერწმუნა თავისთავს, ნელ ცეცხლზე წვალებით იხდის სამაგიეროს თავის უანგარიშო მედიდურებისათვის, თავისი პირველი განმარტოებისა და განდგომილი აღტაცებებისათვის. იყვნენ წამებულნი და გმირები ინდივიდუალიზმისა (თითქო ყველა ჩვენს მაგიერ), ბოდლერი, ნიცმე, სხვები. (...) ხეტიალი ქვეყნად სრულ სიმარტოვეში, კავშირის განყვეტა ყველა დანარჩენ ადამიანებთან. ეს ადამიანისათვის არაბუნებრივი და დამღუპველი მოვლენებია. პირადი პასუხი არ არსებობს, ვინაიდან მსოფლიო არ შექმნილა პირადი [შე]კითხვებისათვის. (...) სიტყვა „მასები“ უბრალოდ წარმოთქმული სიტყვები როდია. დიახ, ადამიანი მთლიანად ცხოვრობს მასსაში... მარტოობაში მხოლოდ ოქროს სიზმრები გესიზმრება მტანჯველი და საშინელი გამოღვიძებით... მაგრამ კლასიურობა და სხვ“.

(ასეთია გ. ადამოვიჩის აზრი)“ (ტაბიძე 2021ზ: 1)

მომდევნო ჩანაწერის ინტონაციიდან გამომდინარე, გალაკტიონი არ ფიქრობს, რომ „პირადი პასუხი არ არსებობს“. გალაკტიონიც მიაწმენს ინდივიდუალიზმის მარცხზე, მაგრამ

ამაზე საუბრისას მწუხარების გამომხატველ შორისდებულს იყენებს.

3) „– მე, – ისევ გაისმის ცხვრის ყვილი. შუა ჯოგიდან, სადაც ხორაგაკიდებული ცხენიც მიდის თავის კვიცით. უცნაური სანახავია ეს ცხენი – იგი მიდის ცხვრების ამ თეთრ ზღვაში, „ასში გამოსარჩევო“, რომ იტყვიან.. რალაცა უცხოა ის ამ დენისთვის, მაგრამ აუცილებელი. და სამი დიდი, ბამბურა ძაღლიც. მწყესების ძაღლიც. იღუმალად, საშიშრად თავჩალუნულნი მიდიან ისინი. „მათ მკვლევების ისე ეშინიათ, როგორც მე შარშანდელი თოვლის“ – ჩაილაპარაკა მწყესმა. მაგრამ რად წამომსცდა ეს სიტყვა „მე“ მწყესს? რად გაიმეორა მთელმა ცხვარმა და მათთან ხეობამ „მე“. ეჰ, სხვა სახისაა ეხლანიცშეანიზმი, ინდივიდუალიზმი, საკუთარი [„მე“] პიროვნება, სრულებით „მე“-ს ძახილი მაშინ, როდესაც არავითარი მეობა შენ არ გაგაჩნია, ცხვარო. ეს ტკბილი ილიუზიაა, ეს მომხიბლავი მოჩვენებაა. სინამდვილე კი სხვებთან ერთად მიგრეკავს, [ვინ იცის] უცნობლობისკენ: არ იცი, სად, რისთვის, როდემდის?“ (ტაბიძე 2021თ: 1).

ნიცშე და გალაკტიონი, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, იზიარებენ გამორჩეული ინდივიდის მასებისგან გათავისუფლების იდეას, უბრალოდ, ნიცშე ამას არ უწოდებს ინდივიდუალიზმს, როგორც აღინიშნა. ცხვრის ფარა, ჯოგი არის მასები, სუსტების უმრავლესობა, ხოლო ცხენი გამორჩეულობასთან არის დაკავშირებული თავად პოეტის მიერ, ამიტომ კეთილშობილების, დიდგვაროვნების, რაინდის, გამორჩეული მებრძოლის სიმბოლოა. სიტყვა „სამხედრო“ მიუთითებს, რომ მებრძოლი გაიგივებულია მხედართან. ცხენი არის სიმბოლო გამორჩეულად ძლიერთა კასტის, არისტოკრატიის, რომელიც ღირებულებებს, კულტურას ქმნის (JGB-257).

აქ ცხენი უცხოა, მაგრამ აუცილებელი, ამბობს პოეტი, კულტურა უცხოა მასებისთვის, რადგან მას კავშირი არ აქვს მის საჭიროებებთან, რაც არის თავის გატანა, ფულის შოვნა, სახელის მოპოვება (BA-IV). მაგრამ კულტურა აუცილებელია მასების სახელმწიფოში, ოღონდ მხოლოდ იმდენი, რამდენიც ფულის შოვნას სჭირდება (BA-I, SE-6) ანუ აქ პირიქით, კულტურ-

რა, ძლიერი ინდივიდი არის ჩაყენებული მასების საჭიროებათა სამსახურში – ცხენს ხორაგი აქვს აკიდებული, ვირის მსგავსად. ძლიერი ტიპი ღირებულებებს ქმნის მხურვალე პათოსიდან, მისთვის უცხოა სარგებლიანობის, ანგარიშის მოტივი (GM-I-2), არისტოკრატები ფულის მკეთებელ ხალხს ზემოდან უყურებდნენ, იცოდნენ, რომ ნანლაგებიც საჭიროა (WB-6).

ძალს რაც ეხება, ზარატუსტრა ამბობს, რომ ხალხი „სამართლიანობის განცდას“ უწოდებს ჭეშმარიტების მაძიებელი, განდეგილი მგლის გამოდევნას მისი ბუნაგიდან, თავისი ძაღლების მეშვეობით (Za-II-Weisen). ნიცშეს აზრით, ადვილი ცხოვრება თუ გსურს, პატივს უნდა სცემდე „მწყემსის ძაღლის ეშვებს“, ან თავად უნდა გახდე ჯოგის ძაღლი (NF-1882,4[38]). ძლიერ, მაგრამ „ნახევრად ცუდად გამოსულ“ ტიპს, ბარბაროსს, სუსტები ათვინიერებენ და თავიანთ სამსახურში აყენებენ (AC-22). ძველი გერმანიკების, ვიკინგების მებრძოლთა კასტა, მოგვიანებით იქცა ჯოგის მსახურად, ქრისტიანობის კარის მცველად, რომელსაც ფულს კარგად უხდიდნენ (FW-149, AC-60).

მწყემსი არის ასკეტური მღვდლის ტიპი, რომელიც სუსტებს ანუგეშებს და ძლიერის წინააღმდეგ აერთიანებს, ძლიერს კი სინდისის ქენჯნით ათვინიერებს, სუსტების სამსახურში აყენებს (JGB-62, (GM-III-15). ნიცშესთვის სოციალიზმიც და დემოკრატიაც არის ქრისტიანობის ნაშთი და მემკვიდრე (JGB-202, NF-1887,10[5]).

ცხვარს არავითარი „მე“ არ გააჩნია, ანუ აქ თვითონ ცხვრის ინდივიდუალურობაც ზარალდება. ნიცშეს აზრით, გენიოსის ხვედრია აირჩიოს მოცალეობა მუშაობის სანაწარმდეგოდ (WP-115); ეს თავისუფლება კი მძიმე ტვირთიც არის, რადგან გინევს დიადი საქმე აღასრულო სანაცვლოდ – ზოგიერთი ვერ უძლებს ამ ტვირთს და ხდება მავნე სულელი (SE-8). მაღალი კასტა უფრო იტანჯება, მისი ამოცანა უფრო მძიმეა, ამიტომაც კასტებს შორის მოძრაობა, კასტიდან დაქვეითება ან დაწინაურება შესაძლებელი უნდა იყოს (MA-439). მაღალი კულტურა არის პირამიდა – რაც უფრო მაღლა ადიხარ, უფრო რთულია ცხოვრება, ამიტომ: „საშუალოსთვის საშუალოდ ყოფნა არის ბედნიერება; ერთში ოსტატობა, სპეციალიზაცია

– ბუნებრივი ინსტინქტი. ეს იქნებოდა უფრო ღრმა სულისთვის სრულიად უღირსი, საშუალოობაში თავისთავად უკვე ნაკლი დაენახა. ის არის თვით უ პ ი რ ვ ე ლ ე ს ი აუცილებლობა იმისათვის, რომ გამონაკლისებმა არსებობა შეძლონ: მაღალი კულტურა მისით არის განპირობებული. თუ გამონაკლისის ტიპის ადამიანი საშუალოებს უფრო ფაქიზად ეპყრობა, ვიდრე საკუთარ თავს და თავის მსგავსებს, ეს როდია მხოლოდ გულის თავაზიანობა*, – ეს არის პირდაპირ მისი მ ო ვ ა ლ ე ო ბ ა ... ვინ მეზიზღება დღევანდელ ნაძირლებს შორის ყველაზე მეტად? სოციალისტი ნაძირლები, ჩანდალა-მოციქულები**, რომლებიც მშრომელის ინსტინქტს, მიდრეკილებას, მისი პატარა არსებობით კმაყოფილების გრძნობას, ძირს უთხრიან, – რომლებიც მათ შურიანებად აქცევენ, რომლებიც მათ შურისგებას ასწავლიან... უსამართლობა არასდროს მდგომარეობს არათანაბარ უფლებებში, იგი მდგომარეობს „თ ა ნ ა - ბ ა რ ი“ უფლებების მოთხოვნაში... რა არის ც უ დ ი ? მაგრამ მე ვთქვი ეს უკვე: ყველაფერი, რაც სისუსტიდან, შურიდან, შურისგებიდან აღმოცენდება. – ანარქისტსა და ქრისტიანს ერთი წარმომავლობა აქვთ...“ (AC-57).

ცხვრებმა არ იციან, საითკენ მიდიან, არ არსებობს მიზანი, რადგან ხდება ადამიანის ტიპის არა გადალახვა, ამალღება, არამედ უბრალოდ შენარჩუნება (NF-1882,5[1]135). მხოლოდ გამორჩეული ინდივიდი ადგენს და აცნობიერებს მიზანს (MA-282, 283), მაგრამ, როგორც ნიცშე ამბობს, ახლა კაცობრიობა დაუნდობლად იყენებს ყველა ინდივიდს თავისი დიდი მანქანების საწვავად და გალაკტიონის მსგავსად კითხულობს: „მაგრამ რისთვის არის მაშინ მანქანები, თუკი ყოველი ცალკეული ადამიანი (ეს ნიშნავს, კაცობრიობა) მხოლოდ იმისთვის გამოდგება, რომ ისინი შეინარჩუნოს? მანქანები, რომლებიც თვითონ არის მიზანი – არის ეს *umana commedia*?“ (MA-585).

4) „აკაკი წერეთელი: გარეგნულად ლომი (ასეთი გარეგნობის პირები ეხლა საქართველოში არავინ არის. სიტყვის პირ-

* სტრიქონი გოეთეს ნაწარმოებიდან „არჩევითი ნათესაობა“.

** (სანსკრ.) უდაბლესი კასტის ადამიანი ინდურ კასტურ იერარქიაში, ხელშეუხებელი.

დაპირი მნიშვნელობით). გამოხედვაში არის დაცინვა, რომელიც ტანჯავდა ბევრს მთელი საუკუნის განმავლობაში. შუბლზე გამოხატულია წინაპართა დალი, დიდი გვარის, წერეთლების გვარეული სიმტკიცე. აკაკი უნდა ყოფილიყო არა პოეტების მეფე, როგორც ის იყო ნამდვილად თავის საუკუნეში, არამედ დინასტიური მეფე, მფლობელი საქართველოსი. რუბენისთვის იგი იყო საუკეთესო ტიპი – როგორც სხეული, ნიცშესთვის იგი გამოდგებოდა ზე-კაცის იდეალად, სულიერად, გარეგნულად იგი უნდა ყოფილიყო ყველაზე უფრო მოხუც სენატორთა თავმჯდომარე, საუკეთესო პრეზიდენტი რომელიმე რესპუბლიკის, პრემიერ-მინისტრი ყველაზე უფრო უძლიერესი სახელმწიფოსი. იგი უნდა ყოფილიყო მსოფლიო რევოლუციის დროს აღელვებულ ქვეყნის დასამშვიდებლად. ილია მაკლიორია“ (ტაბიძე 2021ე: 1).

ლომი არის ნიცშეს „ქერა მხეცი“, მტაცებელი ცხოველი, ძლიერი ტიპი (GD-Verbesserer-2). ნიცშესთვის დისტანციის პათოსი, დაცინვა, ზიზღი, ტანჯვა, მიმართული როგორც სხვებისკენ, ასევე საკუთარი თავისკენ, არის სიცოცხლის განვითარების აუცილებელი პირობა (JGB-257, FW-325, NW-3, WS-62).

გვარეულ სიმტკიცეს რაც შეეხება, ნიცშეს აზრით, ჭეშმარიტება მტრულია სიცოცხლისადმი და მხოლოდ მტკიცე, ზომიერი და სულის სიღრმეში მხიარული ტემპერამენტი გაუძლებს მას (MA-34). ნიცშე წერს: „კეთილშობილი ადამიანი საკუთარ თავში განადიდებს ძალმოსილს, ასევე იმას, ვისაც თვითონ საკუთარ თავზე ძალაუფლება აქვს, ვინც საუბარი და ჩუმიად ყოფნა იცის, ვინც სიმკაცრესა და სიმტკიცეს საკუთარი თავის მიმართ სიამოვნებით იჩენს და ვისაც მოკრძალება, უწინარეს ყოვლისა, მკაცრისა და მტკიცეს წინაშე აქვს“ (JGB-260).

ნიცშესთვის სხეული არის ძალაუფლების ნების უმაღლესი გამოხატულება, ორგანული სიცოცხლის მწვერვალი (NF-1885,37[4]). ამიტომაც არის უმნიშვნელოვანესი კვება, ჰიგიენა, ფიზიკური წვრილმანები (NF-1888,24[1]-1, AC-21, WS-6).

აქ „მაკლიორი“ აშკარად დამაკნინებლად ყდერს, თუმცა პირველად განხილულ ჩანანერში არის ასევე მონაკვეთი: „ილია

ჭავჭავაძე, როგორც აზრი და გონება“. პრეზიდენტს ან პრემიერ-მინისტრს რაც ეხება, ნიცშესთვის მიუღებელია დემოკრატიული ინსტიტუტები და საპარლამენტო მმართველობა, რომლის დროსაც „ჯოგი ხდება ბატონი“ (NF-1885,34[177]).

5) 1940 წლის დღიურში გალაკტიონი უარყოფს ბრალდებებს, რომ: „7. აღიარებდა ხელოვნებას მხოლოდ რჩეულთათვის, 8. აყავდა ნიცშეანიზმი პიედესტალზე,“ (ტაბიძე 2021გ: 1). 1947 წლის ჩანაწერის და ზოგადი კონტექსტის გათვალისწინებით, ეს უნდა იყოს მონახაზი საპასუხო საჯარო წერილისთვის ან გამოსვლისთვის, რომელშიც, ბუნებრივია, საბჭოთა წნეხის გათვალისწინებით, იგი იძულებული იქნებოდა უარეყო მისი კავშირი სიმბოლიზმის და ნიცშეს პრინციპთან – ხელოვნება ხელოვნებისათვის, მხოლოდ ხელოვანთა წრისათვის, რაც ზემოთ უკვე განვიხილეთ.

6) „მახლობელი მიზანი ბუნებისა მისი პროცესის მთელ მრავალფერობაში არის არა სიხარული, არამედ ნამება, ტანჯვა, როგორც შეუდარებელი გზა შეგნებულ პიროვნების ზნეობრივი გამოჭედისთვის. სულიერ მიმდევარს პლატონისა და შოპენჰაუერის, ჩვენი დროის ნამებულს სკეპტიკ ფრიდრიხ ნიცშეს აქედან გამოყავს თავის ფილოსოფიაში უახლოესი მიზნები ხელოვნებისა... მხატვარ-შემოქმედში იხსნება შინაგანი ერთობა ყველა არსებისა, მეტაფიზიკური ერთობა მსოფლიოს სამარადისო არსებობისა. თვითოეული პიროვნების ტანჯვასა და სიხარულში, მისი აზრებისა და გრძნობების მოძრაობაში ხელოვნება აღნიშნავს [მხოლოდ] მას, რაც ტიპიურია. მაშინაც კი, როცა ტრაგედია თავდება გამირის სიკვდილით. ჩვენ გამოგვაქვს მისგან გამამხნეველებელი გრძნობა შერიგებისა და დამშვიდების. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ის, რაც მოკვდა გამირში, განაგრძობს ცხოვრებას ჩვენში, ჩვენ გამსჭვალულნი ვართ სამარადყამო ცხოვრების შეცნობით, შეგნებით, ეს შეცნობა კი ყოველთვის დღესასწაულობს თავის გამარჯვებას სიკვდილზე და განაახლებს მსოფლიოს ყოველთვის [საგაზაფხულო] სილამაზით. არსებობა თვითოეული ჩვენგანის გარდამავალი ნამია, მიუხედავად ამისა [ხელოვნება] საღი მწუხარება აძლევს ჩვენს

არსებობას სამარადისო ხასიათის უფლებებს... ტრაგიული გმირობა, თავგანწირულება, ხელოვნების უკვდავ ფიცილებზე ამოკვეთილი, ადრე თუ გვიან გამოსყიდული იქნება“ (ტაბიქე 2021კ: 1).

შესავალ სიტყვებს რაც ეხება, პირველი ჩანაწერის განხილვისას უკვე აღინიშნა, რომ ნიცშეს აზრით, ბუნების ერთადერთი მიზანი არის უფრო ძლიერი ინდივიდის გამოყვანა. ნიცშეს ფილოსოფიაში ხაზგასმულია ტანჯვის საჭიროება კაცობრიობის აღმასვლისათვის, გაძლიერებისთვის (JGB-225), სიცოცხლის, ძალაუფლების ნების სტიმულირებისთვის (NF-1882,1[36], NF-1887,11[77]). დაზიანებული, დეგენერირებული, მონყვლადი, უფრო დახვეწილი, მაგრამ მთლიანობაში ძლიერი, ჯანსაღი ინდივიდი იწვევს კაცობრიობის პროგრესს ტრადიციის დარღვევით. გენიოსი ციხიდან გაქცეულია: ის პოულობს ორიგინალურ გამოსავალს, ერთი დაზიანებული ორგანოს მაგიერ სხვა უფითარდება (MA-224, 231, 233).

ნიცშე პატივს სცემს პლატონს, რადგან იგი გამუდმებით ცდილობდა რეალურად დაეკანონებინა თავისი ფილოსოფია, თუმცა წარმატებამ აცდუნა იგი (M-496). ნიცშეს აზრით, მოგვიანო ეპოქებისგან განსხვავებით, პლატონის იდეალიზმი შესაძლოა ზეჭარბი, ჯანსაღი გრძნობების არსებობამ, მათგან დაცვის საჭიროებამ განაპირობა (FW-372). პლატონის ფილოსოფიაში არსებული სოკრატიზმი თავად პლატონს არ ეკუთვნის, სინამდვილეში, რადგან პლატონი „ძალიან კეთილშობილია“ სოკრატიზმისათვის (JGB-190). პლატონის ფილოსოფიური ეროტიზმი საფრანგეთის მაღალ კულტურას, გალანტურობას უდევს საფუძვლად, პლატონი თვლიდა, რომ მშვენიერება არის ცდუნება გამრავლებისათვის, მაშინ, როცა „ახირებული ნმინდანის“ – შოპენჰაუერის აზრით, ხელოვნება და ზოგადად, მშვენიერება არის ცხოვრების, ნების, სექსუალობის, გამრავლების უარყოფის საშუალება (GD-Streifzuege-21-24).

თუმცა ნიცშე ძირითადად არის ანტიპლატონისტი. ნიცშეს აზრით, პლატონთან ხელოვნება გადაიზარდა ფილოსოფიაში, გაიზარდა აპოლონური ასპექტი, რამაც საბოლოოდ დიონისური ტრაგედიის დაცემა გამოიწვია (GT-14). ნიცშე პლატონს ბერძენთა დაცემის სიმპტომად აცხადებს (GD-Sokrates-2), უნო-

დებს მას მოსაწყენს და მიიჩნევს ქრისტეს წინამორბედად (GD-Altен-2). ნიცშეს აზრით, პარმენიდეს გაქცევა რეალობისგან არ არის პლატონის მსგავსი გაქცევა იდეების სამყაროში (PHG-11), მეტიც: ნიცშესთვის „პლატონი არის ლაჩარი სინამდვილის წინაშე – ა მ ი ტ ო მ გარბის იდეალში“ (GD-Altен-2).

ნიცშე მხოლოდ ადრეულ წლებში იყო შოპენჰაუერის მიმდევარი. მოგვიანო პერიოდში, მისთვის რომანტიზმი არის სიცოცხლის გაღარიბებისგან წარმოშობილი დოქტრინა, ამიტომ აკრიტიკებს შოპენჰაუერს (FW-370) და მის მიერ სიცოცხლისადმი ნების უარყოფას დეკადენტის ინსტინქტად აცხადებს (GD-Moral-5). ნიცშე შოპენჰაუერზე წერს: „ეს არის მხოლოდ ცარიელი სიტყვა, რასაც იგი „ნებას“ უწოდებს. ეს კიდეც უფრო ნაკლებად უკავშირდება „ს ი ც ო ც ხ ლ ის ნ ე ბ ა ს“: რადგან სიცოცხლე არის მხოლოდ კ ე რ ძ ო შ ე მ თ ხ ვ ე ვ ა ძალაუფლების ნებისა“ (NF-1888,14[121]). რაც უკვე არსებობს, მას ვერ ექნება არსებობის ნება (Za-II-On Self-Overcoming). ნიცშე სამარცხვინოს უწოდებს შოპენჰაუერის მოსაზრებას, რომ ნებისმიერი ტანჯვა დამსახურებულია (GD-Irrthuemmer-6).

შოპენჰაუერი ცხოვრებისადმი მტრულად განწყობილია, სწორედ ამიტომ მიაჩნია მას სიბრალული ღირსებად (AC-7). შოპენჰაუერს არასწორად ესმის ტრაგიკული ხელოვნება, როგორც განდგომის ხელოვნება (GD-Streifzuege-24), მისი პესიმიზმის საწინააღმდეგოდ, ტრაგიკული ხელოვნება სწორედ რომ დასტურყოფს სიცოცხლეს (GD-Altен-5). გალაკტიონის ზემოთ მოყვანილი პასაჟი, სწორედ ტანჯვის ნიცშესეულ დასტურყოფას გულისხმობს, შოპენჰაუერის საწინააღმდეგოდ.

ნიცშეს კრიტიკის ობიექტი არის „გ ა დ ა გ ვ ა რ ე ბ ის გ ზ ა ზ ე შ ე მ დ გ ა რ ი ინსტინქტი, რომელიც თვით სიცოცხლის წინააღმდეგ, იატაკქვეშა შურისმაძიებლობით ტრიალდება (ქრისტიანობა, შოპენჰაუერის ფილოსოფია, გარკვეული აზრით, ცხადია, პლატონის ფილოსოფია, მთელი იდეალიზმი ტიპურ ფორმებში)“ (EH-GT-2), უფრო მეტიც: „– ვინც სიტყვა „დიონისურს“ არამხოლოდ იაზრებს, არამედ სიტყვაში „დიონისური“ საკუთარ თავს იაზრებს, არ აქვს პლატონის, ან ქრის-

ტიანობის ან შოპენჰაუერის უარყოფის საჭიროება – იგი იყნოსავს გახრწნას...“ (EH-GT-2).

საინტერესოა ეპითეტი „ნამებული სკეპტიკოსი“, რადგან ნიცშე სწორედ ტანჯვასთან აკავშირებს სკეპტიციზმს: ტანჯვის შედეგად ჩადის ფილოსოფოსი სიღრმეებში, ტკივილი ასწავლის ეჭვს: მას ისევ უყვარს სიცოცხლე, მაგრამ ეს არის სიყვარული ქალისადმი, რომელიც გაეჭვიანებს (NW-Epilog). როგორც ბევრი სხვა ფენომენი, ნიცშესთან სკეპტიციზმიც ორგვარია: ჯანსაღ სკეპტიკოსს არ სწამს, მაგრამ თავს არ კარგავს ამის გამო (JGB-209), სკეპტიციზმი, როგორც შეხედულებისგან თავისუფლება, განსაზღვრული რწმენის გარეშე გაძლების უნარი, ძლიერების ნიშანია (AC-54), ავადმყოფური სკეპტიციზმი კი ნიჰილიზმს უთანაბრდება (WP-7), კანტის სკეპტიციზმი შემანუხებელია (SE-3).

ჩანაწერის ძირითად ნაწილს რაც ეხება, შოპენჰაუერის გავლენის პერიოდში ნიცშე მიიჩნევდა, რომ პოეტი არის შუამავალი, „მეტაფიზიკურ ერთობასთან“ დაკავშირებისათვის (დელ კარო 2012: 60) (GT-5). აპოლონური ანუ დაყოფილი და მტრული სამყაროს მიღმა მარადიული დიონისური ერთიანობის განცდა ნუგეშს გვრის ადამიანებს (დელ კარო 2013: 109). მოგვიანებით ნიცშე უარყოფს მეტაფიზიკას და ამგვარ ნუგეშს უარყოფითად აფასებს, რადგან რეალობა ისევ იჭრება ადამიანში, რაც მერე უკვე სრულ ლეთარგიას, ნიჰილიზმს იწვევს (კეიმი 2013: 214). მოგვიანო წლებში ნიცშეს დიონისური ესმის როგორც ქოტურობის, წარმავლობის, მტრული რეალობის პირისპირ დარჩენა და მისი დასტურყოფა (კეიმი 2013: 275).

7) „კარმენი. ბიზე. ნიცშეს წერილი ვაგნერის წინააღმდეგ. კარმენი“ (ტაბიძე 2021ბ: 1). 8) „მსუბუქი ქნარის“ პრობლემა დასმულია. „მდუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი, ქროლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს“ (ყდა ჩემი პირველი წიგნის. ნიცშეს წერილები „ვაგნერიანობის საკითხზე“ – სადაც ირჩევა კარმენის ავტორის – ბიზეს სიმსუბუქე). ქნარისა და ჩანგის პრობლემა. როგორ გადადის ქნარი „ჩანგში?“ (ტაბიძე 2021გ: 1). 9) „ყველაფერი რაიმე ღირსების

მქონე უსათუოდ მსუბუქი და გამჭვირვალეა – ამბობს ნიცშე“ (ტაბიძე 2021ა: 1). ეს ბოლო ციტირება არაზუსტია, რადგან ისევე „ყველაფერის საკითხის“ გალაკტიონისეულ თარგმანში ვკითხულობთ: „ყველაფერი, ყოველივე, რასაც კი რაიმე ღირსება აქვს, მსუბუქია, ღმერთებსაც კი მსუბუქი ფეხები აქვთ“ (ტაბიძე 2021ლ: 1).

ზუსტი თარგმანი ასეთია: „კარგი არის მსუბუქი, ყველაფერი ღვთაებრივი დადის ფაქიზი ტერფებით“: ჩემი ესთეტიკის პირველი პრინციპი“ (WA-1). „გამჭვირვალეს“ რაც ეხება, ნიცშე ამბობს, რომ მშვენიერი აპოლონური ფორმის ზედაპირზე ყველაფერი უბრალო, გამჭვირვალე ჩანს – ცეკვაში უდიდესი ძალა მხოლოდ პოტენციურია, მაგრამ მოქნილობითა და ენერგიულობით გასცემს თავს (GT-9).

10) „ნიცშეს აზრი ნიგნზე. (...) საერთოდ ნიგნის ისტორია. საერთოდ ქართული ნიგნის ისტორია“ (ტაბიძე 2021მ: 1). ეს მონახაზი საფუძვლად დაედო წერილს „ზაქარია ჭიჭინაძე“, სადაც წერია: „მთელი ფოკუსი იმაშია, რომ დაიბადო შესაფერ დროს და მისცე ის, რასაც საზოგადოებრივი გემოვნება დაჟინებით მოითხოვს. თორემ რა არის ქართული ნიგნი ნაწილობრივად გადაგვარებისა და დეგენერაციის გზაზე შემდგარ ხანაში? ყველაფერზე უფრო მძიმეა — გაჩნდე ქვეყანაზე ან ძლიერ ადრე, ან ძალიან გვიან. ამ შემთხვევაში ვერავის უშველის ვერც ნიჭი, ვერც გენიალობა. გენიალურ პიროვნებას ადვილად ვერ დააქანებ შეთანხმებისაკენ, იგი ორიგინალური, ძლიერი პიროვნებაა. იგი არავის არ ემორჩილება, არც შეგუებას ცდილობს, მაგრამ მოითხოვს მიიღონ ისეთი, როგორიც არის“ (ტაბიძე 1975: 25). ამ პასაჟის სიახლოვეს, გალაკტიონი ზაქარია ჭიჭინაძის ნიგნისადმი სიყვარულს აკავშირებს სწორედ ამგვარ ამბობთან: „ამ მუდმივმა ნყურვილმა ნიგნისამ, მუდმივმა შეუძლებლობამ ნიგნის გარეშე ცხოვრებისამ აღზარდეს იგი პროტესტანტად. იგი ყოველწამს განიცდიდა ერთნაირ მარტოობას. ქვეყანას ყოველთვის გრძნობდა ისეთად, რომელთანაც შერიგება არ შეიძლება“ (ტაბიძე, 1975: 31).

მართლაც, ნიცშეს აზრით, ცუდი ნიგნი ცდილობს ყველას ასიაშოვნოს, კარგი ნიგნის რეპუტაცია კი მხოლოდ მცირე წრე-

ში და მხოლოდ „ძალიან ნელა“ იქმნება (VM-158), რადგან გენიოსი თავისი გემოვნების დამკვიდრებას ცდილობს (MA-168, 170).

11) „1. უპირველეს ყოვლისა ნიჭი. იგი თანდაყოლილია, როგორც ხმა, სილამაზე, სიმაღლე ან სიდაბლე.

[ნიცშე]. ნიცშე და ვაგნერი“ (ტაბიძე 2021წ: 1).

ნიცშეს აზრით, დიდი ადამიანი, გენიოსი რომ დაიბადოს, საჭიროა საუკუნეების განმავლობაში მზადება გენეტიკურ დონეზე (GD-Streifzuege-44).

ამგვარად, გალაკტიონის მიერ ნიცშეს რეცეფცია შეიცავს ზოგიერთ ჰერმენევტიკულ შეუსაბამობას. თუმცა, ძირითადად, პოეტიც და ფილოსოფოსიც გამობენ ბურჟუაზიულ-სოციალისტური, მეშჩანი მასების მიერ გამორჩეული ინდივიდის, ტრაგიკული ხელოვნების და პოეზიის, კულტურის დაკნინებას.

ნიცშეს ტექსტების აბრევიატურები (წყარო: საიტი nietzschesource.org)

AC – ანტიქრისტი

BA – ჩვენი საგანმანათლებლო ინსტიტუტების მომავალზე

CV-CV3 – ბერძნული სახელმწიფო

EH – Ecce homo. თავები: Vorwort – წინასიტყვაობა; Weise – რატომ ვარ ასეთი ბრძენი?; Klug – რატომ ვარ ასეთი ჭკვიანი?; Schicksal – რატომ ვარ ბედისწერა; GT – ტრაგედიის დაბადება;

FW – მხიარული მეცნიერება (Vorrede – წინასიტყვაობა მეორე გამოცემისათვის);

GD – კერპების დაისი (Verbesserer – კაცობრიობის „გამაუმჯობესებელი“; Moral – მორალი, როგორც არაბუნებრიობა; Streifzuege – არათანადროულის იერიშები; Deutsche – რა აკლიათ გერმანელებს; Sokrates – სოკრატეს პრობლემა; Alten – რით ვარ დავალებული ანტიკურობისგან; Irrthuemer – ოთხი დიდი შეცდომა)

GM – მორალის გენეალოგიაზე

GT – ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან

HL – სიცოცხლისათვის ისტორიის სარგებლიანობისა და უსარგებლობის შესახებ

JGB – კეთილისა და ბოროტის მიღმა

- M – რიჟრაჟი
 MA – ადამიანური, ერთობ ადამიანური (პირველი წიგნი)
 NW – ნიცშე ვაგნერის წინააღმდეგ
 NF – სიკვდილის შემდგომ გამოქვეყნებული ფრაგმენტები
 PHG – ფილოსოფია ბერძენთა ტრაგიკულ ხანაში
 SE – შოპენჰაუერი, როგორც აღმზრდელი
 WA – ვაგნერის საკითხი
 WB – რიხარდ ვაგნერი ბაიროითში
 WP – ჩვენ, ფილოლოგები.
 WS – მოხეტიალე და აჩრდილი („ადამიანური, ერთობ ადამიანური“, მეორე წიგნი)
 VM – შერეული აზრები და გამონათქვამები („ადამიანური, ერთობ ადამიანური“, მეორე წიგნი)
 Za – ასე იტყოდა ზარატუსტრა

დამოწმებანი:

ბოუსი 2011: Boes, T. “Germany”. *The Cambridge Companion to European Modernism*. Ed. Pericles Lewis. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

დელ კარო 2012: Del Caro, A. “The Birth of Tragedy”. *A Companion to Friedrich Nietzsche: Life and Works*. Ed. Paul Bishop. Rochester: Camden House, 2012.

დელ კარო 2013: Del Caro, A. “Nietzsche and Romanticism: Goethe, Holderlin and Wagner”. *The Oxford Handbook of Nietzsche*. Eds. Ken Gemes and John Richardson. Oxford: Oxford University Press, 2013.

დომბროვსკი 2014: Dombrowsky, D. “Nietzsche and Napoleon: The Dionysian Conspiracy”. Cardiff: University of Walkes Press, 2014.

კარვალო 2011: Carvahlo, J. M. “Nietzsche”. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Eds. Theodore Gracyk, Andrew Kania. New York: Routledge, 2011.

კეიმი 2013: Came, D. “The Birth of Tragedy and Beyond”. *The Oxford Handbook of Nietzsche*. Eds. Ken Gemes and John Richardson. Oxford: Oxford University Press, 2013.

კობახიძე 2021: კობახიძე, ლ. ნიცშეს „მორალის გენეალოგიაზე“: კეთილშობილური ღირებულებების დასტურყოფა. თბილისი: გამომცემლობა „Carpe diem“, 2021.

კონი 1965: Cohn, Robert G. *Toward the Poems of Mallarme*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965.

სორელი... 1999: Sorrell, M. Verlaine, Paul. *Selected Poems*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე, გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. 12. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ტაბიძე 2021ა: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, პოეზიის დღე. ინტერნეტი. იენისი, 2021. <http://galaktion.ge/?page=Articles&id=4126>

ტაბიძე 2021ბ: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, დღიური-143 – 1941 წელი. ინტერნეტი. იენისი, 2021. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=4481>

ტაბიძე 2021გ: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, დღიური -144 – 1941 წელი. ინტერნეტი. იენისი, 2021. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=4482>

ტაბიძე 2021დ: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, დღიური-18 –1924 წელი. ინტერნეტი. იენისი, 2021. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=3331>

ტაბიძე 2021ე: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, „აკაკი წერეთელი და ილია ჭავჭავაძე“. ინტერნეტი. იენისი, 2021. <http://galaktion.ge/?page=Articles&id=4327>

ტაბიძე 2021ვ: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, დღიური-136 – 1940 წელი. ინტერნეტი. იენისი, 2021. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=4414>

ტაბიძე 2021ზ: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, დღიური-98 – 1935 წელი. ინტერნეტი. იენისი, 2021. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=3464>

ტაბიძე 2021თ: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, დღიური-651-5 – 7 მაისი, 1947 წელი. ინტერნეტი. იენისი, 2021. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=6816>

ტაბიძე 2021ი: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, მიმონერა, ოკუფავა ოლიას – გალაკტიონი – 4. <http://galaktion.ge/?page=PrivateCorrespondence&id=3441>

ტაბიძე 2021კ: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, სტატიები, „ძვირფასი საფლავები“. <http://galaktion.ge/?page=Articles&id=4050>

ტაბიძე 2021ლ: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, თარგმანები, ფრიდრიჰ ნიცშე, „ვაგნერიანობის საკითხი“. <http://galaktion.ge/?page=Translations&id=6821>

ტაბიძე 2021მ: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, დღიური-13 – 1922 წელი. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=3301>.

ტაბიძე 2021ნ: ტაბიძე, გ. პორტალი galaktion.ge, დღიური-471-6 – 1932 წელი. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=4861>.

ტაბიძე 2000: ტაბიძე, ნ. *გალაკტიონი*. თბილისი: გაზეთ „შანსის“ რედაქცია, 2000.

ფორთი 1993: Forth, Ch. E. *“Nietzsche, Decadence, and Regeneration in France, 1891-95”*. Web. 27 May, 2018. <https://pdfs.semanticscholar.org/0026/a6aeef2cb3e3c-702679769fad6cbd36ec5c7.pdf>

თეიმურაზ დოიაშვილი

ინტეგრალი თუ ინტერვალი?

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის დასახასიათებლად, – განსაკუთრებით 1977 წლიდან, როდესაც გამოვიდა მიხეილ კვეციელავას დიდტანიანი მონოგრაფია „პოეზიის ინტეგრლები“, – ხშირად გამოიყენება ცნება *ინტეგრალი / ინტეგრალური*. 1980 წელს ეს მათემატიკური ტერმინი თავისი წიგნის სათაურში გაიტანა როლანდ ბურჭულაძემაც – „მხოლოდ ინტეგრლები“. სათაური ციტატაა გალაკტიონის შედეგრიდან „ეფემერა“, რომელშიც ვკითხულობთ:

ლექსთა შეჯიბრებაზე – მხოლოდ ინტერვალები,
ცხენთა შეჯიბრებაზე – ისევ ლურჯა ცხენები!
(ტაბიძე 1966ა: 103)

თუ დავაკვირდებით, ლექსის ტექსტში, რომელსაც გალაკტიონის თხზულებათა აკადემიური თორმეტომეულიდან ვიმონძებ, რაოდენ მოულოდნელიც უნდა იყოს, იკითხება არა „მხოლოდ ინტეგრლები“, რასაც შეჩვეული ვართ, არამედ – „მხოლოდ ინტერვალები“.

აკადემიურ გამოცემას, ცხადია, მეცნიერულად დადგენილი ტექსტის პრეტენზია აქვს, ყველა სხვა ტიპის გამოცემა მას უნდა ითვალისწინებდეს, ამიტომაც ვაკვირვებას ინვესს, რომ „ინტერვალის“ ნაცვლად მუდმივად ფიგურირებს „ინტეგრალი“. ეს ეხება არამხოლოდ რიგით გამოცემებს, არამედ ცნობილი გალაკტიონოლოგების – რევაზ თვარაძის, ნოდარ ტაბიძის, ვახტანგ ჯავახაძის მიერ შედგენილ „რჩეულებს“, აგრეთვე, მურმან ლებანიძის პოპულარულ „რჩეულს“ (1973). „ეფემერას“ ტექსტში შეტანილი ცვლილების გამო არც მკვლევართ

და არც პოეტებს რაიმე განმარტება არ გაუკეთებიათ, ამიტომ უნდა ვივარაუდოთ, რომ აკადემიური თორმეტტომეულის „ინტერვალი“ მათ კორექტურად ჩათვალეს და, ასე ვთქვათ, საექვო წაკითხვა ტრადიციული „ინტეგრალით“ ჩაანაცვლეს.

მაგრამ არის კი „ინტერვალი“ კორექტურა?

გალაკტიონის სიცოცხლეში მომზადებული და დაბეჭდილი გამოცემების გადასინჯვამ, „ეფემერას“ ტექსტის ისტორიის შესწავლამ მთლიანობაში საყურადღებო სურათი წარმოაჩინა.

„ეფემერა“ („ცხენთა შეჯიბრებაზე“), ე.წ. ეფემერების ციკლის მეთაური ლექსი, პირველად 1922 წელს გამოქვეყნდა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ მესამე ნომერში (გვ. 1). აქ, პირველნაბეჭდ ტექსტში, შესაბამის ადგილას, იკითხება სწორედ ის სიტყვა, რაც აკადემიურ გამოცემაშია ასახული – „მხოლოდ **ინტერვალები**“. ამის შემდგომ, პოეტის სიცოცხლეში შედგენილ ნიგნებში „ეფემერა“ კიდევ ხუთჯერ გამოქვეყნდა: 1927 წლის „რჩეულში“, ე.წ. ზარნიშიან ნიგნში (გვ. 341), 1937 წელს გამოსულ თხზულებათა პირველ ტომში (გვ. 478), აგრეთვე, 1944, 1954, 1959 წლების „რჩეულებში“ (შესაბამისად: გვ. 434, 239, 518). ყველა ამ გამოცემაში, გარდა 1954 წლის „რჩეულისა“, იკითხება „მხოლოდ **ინტერვალები**“ და ოდენ 1954 წლის „რჩეულში“, რომელიც, რედაქტორის აქტიური ჩარევის გამო, ტექსტოლოგიური თვალსაზრისით ყველაზე არასანდო, არაავთენტურ გამოცემადაა მიჩნეული, ფიქსირდება „ინტეგრალები“.

არსებობს „ეფემერას“ ერთადერთი ავტოგრაფული ხელნაწერიც, რომელიც დაცულია ქართული ლიტერატურის მუზეუმის გალაკტიონ ტაბიძის ფონდში (№2516). ხსენებულ ავტოგრაფში მკაფიოდ, ყოველგვარი დაეჭვების გარეშე იკითხება „**ინტერვალები**“.

ამრიგად, ფაქტობრივ მონაცემებზე – პოეტის ავტოგრაფსა და ავტორიზებულ გამოცემებზე დაყრდნობით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „ინტერვალი“ ლეგიტიმური, ავტორისეული წარმომავლობის სიტყვაა და არა კორექტურული ლაფსუსი.

ამ თვალსაზრისს უფრო მეტ სიმყარეს სძენს გალაკტიონის შემოქმედების სხვა, ანგარიშგასაწევი ფაქტებიც.

„ეფემერა“, როგორც ცნობილია, 1922 წელს დაიწერა, სიტყვა „ინტერვალი“ კი პოეტს უფრო ადრეც აქვს გამოყენებული. ლექსში „Voiles“ („ვუალები“, 1916), რომელიც პირველად „არტისტულ ყვავილებში“ დაიბეჭდა, ვკითხულობთ:

საიდუმლო ალები! ისევ მომეძალება
უმიზეზო წვალეა და ლურჯი მწერვალეები!
ვარსკვლავებით მწირველი, ლოცვა-გასაკვირველი:
ასეთია პირველი ტრფობის **ინტერვალეები**.
(ტაბიძე 2016ა: 67)

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სტროფი ყველა შემდგომი პუბლიკაციისას უცვლელად იბეჭდებოდა და არავის მოსვლია აზრად „ინტერვალის“ ჩანაცვლება „ინტეგრალით“.

გალაკტიონის ხელნაწერებზე მუშაობისას სიტყვა „ინტერვალი“ 20-იანი წლების ერთი ცნობილი ლექსის ვარიანტშიც აღმოჩნდა. ავტოგრაფულ ტექსტში (№851) ლექსისა „გაგონდება თუ არა“, კერძოდ, მესამე სტროფში, კატრენის ბოლო ორი ტაეპი კანონიკური ტექსტისგან განსხვავებულ წაკითხვას იძლევა:

კიდევ შეგრჩა თუ არა
მხიარული თვალეები,
თუ დრომ დაგისამარა
ყველა **ინტერვალეები**?

ეს ავტოგრაფისეული „ინტერვალეები“ ძველი აკადემიური თორმეტტომეულის ვარიანტებში, მცდარი წაკითხვის გამო, გადმოტანილია, როგორც „ინტეგრალეები“ (ტაბიძე 1966ა: 314), რაც აშკარა ტექსტოლოგიური ხარვეზია. იგი გასწორდა ახალ აკადემიურ გამოცემაში, სადაც „ინტერვალეებმა“ კუთვნილი ადგილი აღიდგინა (ტაბიძე 2016 ბ: 508).

არსებობს ერთი ირიბი ცნობაც, რომ ოციანი წლების მკითხველი „ეფემერაში“, როგორც მოსალოდნელიც იყო, ავტორისეულ „ინტერვალს“ კითხულობდა. გალაკტიონს დღიურში, პირობითად 1930-1931 წლებით რომ თარიღდება, ჩაუწერია უც-

ნობი ავტორის მიძღვნილი ხასიათის ლექსი, შთაგონებული ეფემერების ციკლის მხატვრული სახეებით. ლექსი ასე იწყება:

დღეს საქართველოს ხშირად ახსენებ,
გიყვართ სიმაღლე და მწვერვალები...
ვიცი, გრძნობები არ მოგასვენებს
და ლექსში ისევ **ინტერვალები**.
(ტაბიძე 2008ა: 33)

ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია არამარტო ის, რომ უცნობი ავტორი აშკარად „ეფემერადან“ მომდინარე „ისევ ინტერვალებს“ ახსენებს, არამედ უფრო მეტად ის, რომ ლექსი ჩანერილია გალაკტიონის მიერ და „ინტერვალი“, როგორც დედნისეული სიტყვა, ხელშეუხებლად დატოვებული.

სიტყვა „ინტერვალი“ გალაკტიონს რამდენჯერმე აქვს გამოყენებული პროზაულ ჩანაწერებშიც, სადაც ეს სიტყვა აღნიშნავს:

1. საბჭოთა მანქანის ინტერვალს;
2. დროის შუალედურ მონაკვეთს;
3. მანძილს ბგერადან ბგერამდე – მუსიკალურ ინტერვალს.

განსაკუთრებით საინტერესოა ერთი მხატვრული ფრაგმენტი, გალაკტიონის ხელით ჩანერილი ოლია ოკუჯავას 20-იანი წლების დღიურში:

„და მოაგონდა მხატვარს თავისი ცხოვრების ერთი შემთხვევა. ერთხელ იგი ომინიბუსით მიდიოდა, მის წინ იჯდა უცნობი ქალი. მხატვარს არ დაუნახავს ამ ქალის სახე, მან დაინახა მხოლოდ მისი ხელები. ხელები, ბროლივით ჩამოქნილი თითების ვარდისფერი ფრჩხილები, ისეთი, როგორც აწერილი აქვს ფრანგ მგოსანს ტეოფილ გოტიეს თავის „ხელების ეტიუდში“. და დამახსოვნდა მხატვარს ეს ხელები, როგორც მშვენიერი მელოდია, მშვენიერი **ინტერვალი** ჩარჩება ხსოვნაში ადამიანს და არ მისცემს მოსვენებას მას“ (ტაბიძე 2008 გ: 419-420).

ამ პოეტურ ფრაგმენტში „ინტერვალი“ შინაარსობრივად მუსიკას უკავშირდება და ასოციაციის პრინციპით ქმნის მხატვრულ სახეს: ხელები, როგორც მშვენიერი ინტერვალი.

„ინტერვალის“ ჩანაცვლება „ინტეგრალით“, – თანაც ყოველგვარი არგუმენტაციის გარეშე, – რომ არ შეიძლება, ამაზე ერთი მნიშვნელოვანი გარემოებაც მეტყველებს: „ინტეგრალის“ ცნება გალაკტიონის ლექსებსა და ჩანაწერებში პირველად მხოლოდ ოცდაათიანი წლებიდან ჩნდება. ესაა 1934 წლის პროზაული ჩანაწერი (ტაბიძე 2008ა: 433) და მისი ვერსია ლექსად – „პოეზიის ინტეგრალები“ (1938). ლექსში ინტეგრალის თემა ასეა წარმოდგენილი:

როცა უბრალო სიდიდეთა
რჩება რკალები,
უმაღლესი გზა წინ მეშლება:
ინტეგრალები!

რთულ ინტეგრალებს მე ვადარებ
ეხლა მეორეს,
მსგავსებას მათსა და პოეტის
ცხოვრებას შორის [...]

ეხლა კი მის წინ გაიშლება
ფერნალები –
უმაღლესი გზა – პოეზიის
ინტეგრალები!

(ტაბიძე 1966 ბ: 161)

საკუთრივ „ინტეგრალის“ შესახებ უფრო გაშლილად და ღიადაა საუბარი ლექსის პროზაულ ვერსიაში: „...ღრმად ვუფიქრდები უმაღლესი მათემატიკის რთულ გამოანგარიშებას. როდესაც უბრალო სიდიდეთა და გამოანგარიშებათაგან გადავდივარ ინტეგრალებზე, უმაღლესი მათემატიკის ყველაზე რთულ სიმაღლეებზე, უნებურად ვატარებ პარალელს ჩემს ცხოვრებასა და ამ ინტეგრალებს შორის“ (ტაბიძე 2008ა: 433).*

* 1947 წელს გალაკტიონმა დაწერა კიდევ ერთი ლექსი – „ჩემი პოეზიის ინტეგრალები“ (ტაბიძე 1968: 95), მაგრამ იგი ჩვენი თემისათვის ნაკლებად საინტერესოა.

გალაკტიონის დღიურებში რამდენჯერმე გვხვდება აგრეთვე ცალად ჩანერილი სიტყვა „ინტეგრალი“. რიგ შემთხვევებში პოეტი იმას მიაჩნებს, რომ ცნება აღებულია მათემატიკის სფეროდან. ერთგან, მაგალითად, ვკითხულობთ: „პოეზიის ინტეგრალები (მათემატიკა)“ (ტაბიძე 2008ბ: 7). სხვაგან ასეთი განმარტებაა: „ინტეგრალი – цельный, полный, интегральный“ (ტაბიძე 2008ბ: 7). კიდევ ერთგან კი პოეტი გვამცნობს: „მე მაქვს ლექსი „პოეზიის ინტეგრალები“. უნდა დავუკავშირდე მუსხელიშვილს და ვეკუას ახალი ლექსისათვის“ (ტაბიძე 2008ბ: 177).*

„ინტეგრალის“ გამოჩენა გალაკტიონის ოცდაათიანი წლების ჩანაწერებსა და ლექსში, რასაკვირველია, სულაც არ ნიშნავს, რომ პოეტს მანამდე გაგონილი არ ჰქონდა, არ იცოდა ეს მათემატიკური ტერმინი. პირიქით, დარწმუნებული ვარ, რომ მას კარგად ახსოვდა თუნდაც პოეტურ ტექსტში ამ ცნების გამოყენების ფაქტი, კერძოდ, ალექსანდრ ბლოკის „სკვითებში“ (1918): „Мы очищаем место бою / Стальных машин, где дышит интеграл“**...(ბლოკი 1971: 246).

ეს კი მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ გალაკტიონი ერთმანეთისგან განარჩევდა ორ ცნებას – „ინტერვალს“ და „ინტეგრალს“ და სხვადასხვა დროს მათ სპეციფიკური შინაარსით იყენებდა. ასე რომ, „ეფემერაში“ ერთი ცნების („ინტერვალი“) მექანიკური ჩანაცვლება მეორე ცნებით („ინტეგრალი“) დაუშვებელია! „ინტერვალის“ კანონიერებას ადასტურებს ფაქტები – გალაკტიონის პოეტური და პროზაული ტექსტების მონაცემები, რაზეც გამონწილვით გვექონდა საუბარი.

რა შინაარსისაა გალაკტიონთან ინტეგრალის ცნება, მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, მეტ-ნაკლებად ცნობილია.

რაც შეეხება „ინტერვალს“, ირკვევა, რომ „ინტერვალის“ – პოეტის შემოქმედებითი ევოლუციის გარკვეულ ეტაპზე – ღრმა

* იგულისხმებიან გამოჩენილი ქართველი მათემატიკოსები – ნიკოლოზ მუსხელიშვილი და ილია ვეკუა.

** „ჩვენ ვუსუფთავებთ ადგილს ფოლადის მანქანების ბრძოლას, სადაც სუნთქავს ინტეგრალი“.

მხატვრულ-ესთეტიკური გენეზისის მქონე, მნიშვნელოვანი კონცეპტია და სამომავლოდ ვრცელ, სერიოზულ საუბარს იმსახურებს.

დამონებიანი:

ბლოკი 1971: Блок А. Собрание сочинений в 6 томах, Т. 3. Москва: издательство “Правда”, 1971.

ტაბიძე 1966ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. 2. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1966ბ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. 4. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 2008ა: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*. ნიგნი XIV. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატთანე“, 2008.

ტაბიძე 2008ბ: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*. ნიგნი XVII. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატთანე“, 2008.

ტაბიძე 2008გ: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*. ნიგნი XXIV. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატთანე“, 2008.

ტაბიძე 2016ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 2016.

ტაბიძე 2016ბ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. III, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 2016.

გალაკტიონის ერთი ლექსის შემოქმედებითი ისტორია: კვლავ „ასპინძის“ გამო

გალაკტიონ ტაბიძის არქივში მისი გარდაცვალების შემდეგ ბევრ სხვა გამოუქვეყნებელ ტექსტს შორის აღმოჩნდა ვარიანტები ერთი ლექსისა სამი განსხვავებული სათაურით: „გამახსენდები და ისევ ზღვა მომენატრება“, „ელეგია განშორებისა“ და „ასპინძა“. ლექსის ბოლო ვარიანტი, სათაურით „ასპინძა“ ცალსახად აღძრავს ასოციაციას ასპინძის ომთან („ისეთი დღეა – გამარჯვებას რომ ეკადრება!“ „კვლავ ომი მომენატრება“, „მტერი ერთ ნამით გამახსენდება“, „ყოველ ქართველში ომის ტრფობა ძველისძველია“, „მეც ხმალი მინდა და ვერვისთვის გამიმხელია“), მაგრამ ორმა, უფრო ადრეულმა ვარიანტმა სათაურებით „გამახსენდები და ისევ ზღვა მომენატრება“ და „ელეგია განშორებისა“, რომლებშიც რეფრენის ფრაზას „კვლავ ომი მომენატრება“ ენაცვლება სიტყვები „ისევ ზღვა მომენატრება“, მეცნიერთა ერთ ნაწილს ეჭვი გაუჩინა ლექსის ჩანაფიქრთან დაკავშირებით. მათ მიიჩნიეს, რომ იგი ზღვასთან დაკავშირებულ მოგონებებთან ასოცირებულ საყვარელ ქალს ეძღვნებოდა.

თავდაპირველად ეს აზრი 1993 წელს სტატიაში „ზღვა, მერი, აფხაზეთი და ასპინძა“ გამოთქვა გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ცნობილმა მკვლევარმა აკაკი ხინთიბიძემ და ლექსი მერი შერვაშიძის მონატრებას დაუკავშირა (ხინთიბიძე 1993, 2003). 1998 წელს სტატიაში „სამშობლოვ ჩემო! რა გადაგხდა რა გზით ვინ იცის...“* (გალაკტიონის ლექსის „ასპინძა“ ტექსტოლოგიური ანალიზი) გამოვთქვით მოსაზრება, რომ ლექსი 1770 წელს ასპინძის ომში ქართველთა მიერ მოპოვებული გამარჯვების გახსენება და „ახალი ასპინძის“ მონატრებაა (ნინიძე 1998). სტატიაში ასევე ვწერდი, რომ არც ლექსის

* ეს ფრაზა იმავე ფანქრით, რომლითაც ლექსი საბოლოოდ არის ნასწორები, მიწერილია ბოლო ვარიანტთან.

თავდაპირველი ჩანაფიქრი უნდა ყოფილიყო რადიკალურად განსხვავებული და სიტყვა „ზღვა“ მასში „ზღვევის“ (ნაცვალ-გების, შურისძიების) მნიშვნელობით უნდა ყოფილიყო გამოყენებული. 2004 წელს ჯული გაბოძემ სტატიაში „ასპინძა“ და „ელეგია განშორებისა“ (გაბოძე 2004) გამოთქვა კიდევ ერთი, განსხვავებული მოსაზრება. იგი წერს, რომ ლექსის თავდაპირველი ჩანაფიქრი ეძღვნებოდა პოეტის მეუღლის – ოლდა ოკუჯავას მონატრებას, მაგრამ შემდეგ ავტორმა გადააკეთა და მიუსადაგა ასპინძის თემას.

მსგავსი ტრანსფორმაციები პოეზიაში სავსებით შესაძლებელია არათუ ლექსის რედაქციული გადამუშავებისას, არამედ ერთი და იმავე ვარიანტის მხატვრული სახის შიგნითაც კი. ამის დასადასტურებლად საკმარისია თუნდაც დავით გურამიშვილის „ზუბოვკის“ გახსენება, რომლისადმი ვედრებაც ტექსტში მაცხოვრისადმი ვედრებად გარდაიქმნება (სირაძე 2005). რაკი პოეზიაში ასეთი სუბლიმაციაც კი არის შესაძლებელი, რა გასაკვირია, რომ დიქტატორული რეჟიმის დროს მცხოვრებ მწერალს თავისი საყვარელი ადამიანის დაკარგვით გამოწვეული შინაგანი ამბოხი ლირიკულ ლექსში მატერიალური ბრძოლის ველად გარდაესახა და მოეხდინა სატრფოსთან განშორების ტრაგიკული განცდის ტრანსფორმირება. შემოქმედებითი პროცესი იმდენად რთულია, რომ ძნელია იმის განსაზღვრა, სად და როგორ იკვეთება ქვეცნობიერის ნაკადები არათუ სხვის, არამედ საკუთარ გონებაშიც კი და მით უფრო, თუ საუბარია გალაკტიონის მსგავს გენიოსზე.

ლექსის პირველი ვარიანტის პირველ შრეში (№1104-7733) არ არის ნახსენები არც ასპინძა, არც განშორება და არც ზღვა. მასში ნახსენებია „ტოლ-მეგობრები“ და „მგოსანთ მეფე“. მეორე პირი, რომლისადმიც არის ლექსი მიმართული და რომელიც იხსენიება ნაცვალსახელით „შენ“, პოეტში ინვეეს ისეთ ტკივილს, რომ ლექსს რეფრენად გაჰყვება სიტყვები: „გამახსენდები და სიკვდილი მომენატრება“. მეორე მხრივ, ეს მონატრება მხოლოდ ერთგვაროვან ემოციას არ აღძრავს ავტორში. ლექსის ბოლოს ხდება რეფრენის მოდიფიცირება: „გამახსენდები და სიცოცხლე მომენატრება“. უნდა ითქვას,

რომ თეორიულად სავსებით შესაძლებელია, ასეთი ლექსის დაწერა გამოეწვია მეუღლის ტრაგედიით განცდილ ტკივილს, მაგრამ პოეზია ისეთი ენიგმატური რამ არის, რომ ერთსა და იმავე ლექსს შეიძლება მრავალგვარი ინტერპრეტაცია მოვარგოთ. ამიტომ, როდესაც ვსაუბრობთ ავტორის ჩანაფიქრზე და არა ჩვენეულ ინტერპრეტაციაზე, აქ აუცილებლად უნდა გვექონდეს მყარი არგუმენტები.

ჯული გაბოძის ზემოხსენებულ ნაშრომში ფრაზა „თვით ცხარე ომში“ მიჩნეულია მინიშნებად იმაზე, რომ ლექსი დაწერილი უნდა იყოს მეორე მსოფლიო ომის დროს – 1941-1945 წლებში. ფრაზის „ისეთი დღეა მგოსანთ მეფეს რომ ეკადრება“ ასახსნელად ავტორი ჩამოთვლის, რა წარმატებები და მიღწევები ჰქონდა ამ წლებში გალაკტიონს. გარდა ამისა, ავტორის რაფის ქვედა მარჯვენა კუთხეში მიწერილი ციფრი 36 ნაშრომში მიჩნეულია მინიშნებად იმაზე, რომ 1936 წელს ოლია და გალაკტიონი ზღვაზე ისვენებდნენ და ოლია ამავე წელს გადაასახლეს. პრინციპი სწორია – იმის გასაგებად, რა შეიძლებოდა გამხდარიყო ლექსის შექმნის მოტივი, ძალზე მნიშვნელოვანია ვიცოდეთ მისი შექმნის დრო, მაგრამ რამდენად ზუსტია ეს თარიღები და, შესაბამისად, მათზე დამყარებული მოსაზრება? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემაში დიდი დახმარება გაგვინია ლექსის ავტოგრაფის ფურცლებზე ავტორის მიერ მიწერილმა ციფრებმა და გალაკტიონ ტაბიძის დღიურებმა.

პირველი ავტოგრაფის მარჯვენა ქვედა კუთხეში მიწერილი, ირიბად ხაზგასმული ციფრი 36-ის გალაკტიონის მეუღლის გადასახლების წელთან დაკავშირების უსაფუძვლობაში დაგვარწმუნა მწერლის არქივის შესწავლამ. მსგავსად ხაზგასმული ციფრები ლექსების ავტოგრაფებთან უხვადაა (იხ. №555, №1210, №1244-2, №1247, №1293, №1250, №1288, №1297, №1302 და სხვ.). მათ შორის, ზოგან გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როცა ხაზგასმულია ერთნიშნა და არა ორნიშნა ციფრი, რაც გამორიცხავს, რომ მასში წელი იგულისხმებოდეს (მაგ. იხ. ლექსების „ქალიშვილო, წიგნით...“ და „მოდღვნილი სულით და გულით...“ ავტოგრაფები – №1287 და №1289). არის ისეთი ავტოგრაფებიც, რომლებთანაც ამ ხაზგასმული ციფრების

გარდა, იქვე, ტექსტის ბოლოში, მარცხენა მხარეს, როგორც გალაკტიონს სჩვეოდა, ოთხნიშნა ციფრით მიწერილია წელიც. ლექსს „ჩემს გაჭირვებას...“ (№1271), რომელთანაც ფურცლის მარჯვენა ქვედა კუთხეში არის ირიბად ხაზგასმული 15, თარიღად აწერია 1909 წელი, ლექსს „სისხლის ღვარი ამდენი...“ (№1608), რომელთანაც ფურცლის მარჯვენა ქვედა კუთხეში არის ირიბად ხაზგასმული 19, თარიღად ავტორის მიერ მიწერილი აქვს 1937, ლექსს „ყოველი დღე უნდა იყოს სიახლე“, რომელთანაც ფურცლის მარჯვენა ქვედა კუთხეში არის ირიბად ხაზგასმული 25, თარიღად აწერია 1950 წელი. შესაბამისად, განსახილველი ლექსის ავტოგრაფთან მიწერილი 36 არ არის თარიღი და, მაშასადამე, ვერ იქნება მინიშნება მწერლის მეუღლის გადასახლების წელზე.

პირველ ავტოგრაფზე ფურცლის ზედა მარცხენა კუთხეში მიწერილია წრეში ჩასმული რომაული ციფრი II, გალაკტიონის არქივის შესწავლამ კი დაგვარწმუნა, რომ ლექსების ავტოგრაფებთან ასე ცალკე მიწერილი და წრეში ჩასმული რომაული ციფრები იმ ტომის აღმნიშვნელია, რომელშიც მის შეტანას გეგმავდა ავტორი. რამდენადაც ჩვენ მიერ განსახილველი ლექსის პირველ ავტოგრაფს რომაული ციფრი II მიწერილი აქვს იმავე ღია ლურჯი მეღვინით, რომლითაც მასში შეტანილია მესამე შრის სწორებები, ეს ცვლილებებიც და მეორე ტომის აღმნიშვნელი რომაული ციფრის მიწერაც უნდა მომხდარიყო II ტომის გამომცემლობისთვის გადაცემამდე, 1934 წლის 20 ნოემბრამდე. უფრო მეტიც, ასეთი აღნიშვნა დაგვხვებოდა მეორე ავტოგრაფის დათარიღებაშიც. თაბახის ფურცლებზე წითელი მეღვინით გადანერილი ლექსების დასტაში, რომელშიც ის შედის, რამდენიმე ლექსს ზუსტად ასევე, რომაული ციფრებით მიწერილი აქვს II. შესაბამისად, ხელნაწერთა ეს კორპუსიც და ხსენებული ავტოგრაფის ქვედა, მე-5 შრეც (ამ შრეებთან დაკავშირებით იხ. ნინიძე, გიგაშვილი 2018: 105-106) ასევე უნდა იყოს გადანერილი გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა მეორე ტომის გამომცემლობისთვის გადაცემამდე, 1934 წლის 20 ნოემბრამდე. ამრიგად, ლექსის დაწერა 1941-1945 წლებში გამორიცხებულია.

ლექსის დაწერის ჩვენ მიერ დადგენილ ზედა ზღვარს ესადაგება 1929-1932 წლები, როდესაც ოლია ოკუჯავა ძმებთან ერთად გადასახლებული იყო უზბეკეთში, მაგრამ ლექსი ამ დროსაც რომ იყოს დაწერილი, მისი ინსპირატორი ეს ფაქტი ვერ იქნებოდა, რადგან იმ პერიოდის გადასახლებები ჯერ კიდევ არ ასოცირდებოდა განწირულებასთან. მართალია, განწირული მეუღლის გახსენებას შეუძლია ადამიანს სიკვდილი ანატრებიზოს, მაგრამ გალაკტიონმა ხომ არ იცოდა, რა მოხდებოდა ცხრა თუ თორმეტი წლის შემდეგ.

რამდენადაც ლექსის დაწერის ზედა ზღვარი 1934 წლის 20 ნოემბერია, სრულიად გამოირიცხა ისიც, რომ ლექსში ოლიასთან ერთად ზღვაზე გატარებული დროის რემინისცენციები იყოს, რადგან გალაკტიონი და მისი მეუღლე ერთად ზღვაზე პირველად 1936 წელს იყვნენ. შესაბამისად, არცერთი საყრდენი, რომელსაც ემყარებოდა გალაკტიონის განსახილველი ლექსის შექმნის მოტივის დაკავშირება ოლია ოკუჯავასთან, სარწმუნო არ აღმოჩნდა.

ვიდრე ამ ლექსის შემოქმედებით ჩანაფიქრს კიდევ რომელიმე ქალთან დააკავშირებდნენ, მინდა ხაზი გავუსვა ერთ ფაქტს. ასეთი მოსაზრებების პროვოცირება მოახდინა ტექსტში არსებულმა სიტყვებმა: „განშორება“, „ზღვა“ და „უშენოდ“ (ხინთიბიძე 2003: 46; გაბოძე 2004: 274), რომელთაგან „ზღვა“ მხოლოდ მესამე შრის სწორებებში გაჩნდა (№1104 – 7733 ხელნაწერში ლურჯი მელნით შეტანილი სწორებები), „განშორება“ – მეშვიდეში (№1104 – 3315-16 მანქანაზე ნაბეჭდ ტექსტში ლურჯი მელნით შეტანილი სწორებები), ხოლო „უშენოდ“ – მეოთხეში (№1104 – 7733 ხელნაწერში მოყავისფრო მელნით შეტანილი სწორებები), სიტყვების: „განშორება“, „ზღვა“ და „უშენოდ“ შემოტანამდე კი ტექსტში უკვე იყო: „თვით ცხარე ოში“, და „საქართველოს რომ ეკადრება“.

რადგან დათარიღებაზე ვისაუბრეთ, ბარემ აქვე აღვნიშნავთ, რომ მთლიანად ფალსიფიცირებული უნდა იყოს და ტექსტის რედაქტირების დროსაც კი არ უნდა უკავშირდებოდეს მეორე ავტოგრაფზე ავტორის მიერ მიწერილი თარიღი 1948 და 1956 წლის 25 ივლისის ნუსხაში (დღიური 363) ამ ლექსის გასწვრივ

მინერილი 1952: „თვით ცხარე ომში... („გამახსენდები და ისევ ზღვა მომენატრება“) – 1952“. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ 1934 წლის 20 ნოემბრამდე ლექსის ორივე ავტოგრაფი არსებობდა, მწერლის მიერ მეოთხე ტომში არშეტანილი ლექსების ნუსხაკი, რომელიც მან 1947 წლის ივნისში შეადგინა, მოწმობს, რომ იმ დროისათვის უკვე არსებობდა ლექსის მესამე წყაროც – მანქანაზე გადაბეჭდილი ტექსტი. №188-ე დღიურის ამ ჩანაწერში ლექსის სათაურის გასწვრივ მითითებულია ის გვერდი, რომელზეც არის ლექსი მანქანაზე გადაბეჭდილ კომპლექტში: „გამახსენდები და ისევ – 116“.

მეორე მხრივ, 1946 წლის 16 ივლისის დღიური №174 დაგვეხმარა იმის გარკვევაში, რომ ლექსს იმ დროისათვის ჯერ არცერთი სათაური არ ჰქონდა. ამას მოწმობს ის ფაქტი, რომ ჩანაწერში, სათაურით „თითქმის მზა მასალები“ იგი წარმოდგენილია ნომრით და დასაწყისით „121. თვით ცხარე ომში გული მხოლოდ...“. შესაბამისად, ლექსს სათაური „გამახსენდები და ისევ ზღვა მომენატრება“ 1946 წლის ივლისიდან 1947 წლის ივნისამდე მიეცა და, რამდენადაც 1956 წლის 1 აგვისტოს ჩანაწერში, სადაც მწერალი მეცხრე ტომში შესატან ლექსებს აღნუსხავს, ეს ლექსი ისევ ამ სათაურით არის შეტანილი, სათაურები „ელეგია განშორებისა“ და „ასპინძა“ 1956 წლის 1 აგვისტოზე გვიანდელეები უნდა იყოს. ცხადი ხდება, რომ მეორე და მეოთხე ტომებში ამ ლექსის შეტანის წარუმატებელი მცდელობის მიუხედავად, ავტორი უკან არ იხევდა, აგრძელებდა ამ ლექსზე მუშაობას და ამზადებდა მას მეცხრე ტომში შესატანად.

როგორც ვხედავთ, გამორიცხვის მეთოდი ძალიან დაგვეხმარა ლექსის დაწერის ზედა ზღვრის დადგენაში, მაგრამ ზედა ზღვარი ნიშნავს იმას, რომ ლექსი 1934 წლის 20 ნოემბრამდე ბევრად ადრეც შეიძლებოდა დაწერილიყო და თუ მისი შთაგონების წყარო იმთავითვე ასპინძის ომს უკავშირდებოდა, უნდა გაირკვეს, რა დამოკიდებულება და კავშირი ჰქონდა გალაკტიონს ასპინძასთან.

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო იმან, რომ პირველ ავტოგრაფში ლექსის სტროფები ერთმანეთისაგან გამოყოფილია სამ-სამი

ვარსკვლავით (ორი არის ქვემოთ, ერთი – მათ შუაში, ზემოთ). რამდენადაც ასეთი რამ სხვა ავტოგრაფებში შემჩნეული არ გვექონდა, გადავწყვიტეთ, გადაგვეთვალეოთ მწერლის არქივი და გაგვერკვია, ხომ არ ახასიათებდა გალაკტიონს სტროფების ერთმანეთისგან ამგვარი გამოყოფა მოღვაწეობის რომელიმე კონკრეტულ ეტაპზე. ციფრული არქივის გამოყენებით მართლაც მივაკვლიეთ, რომ ასეთი რამ გვხვდება 1930-32 წლების საერთო რვეულის ჩანაწერებში (დღიური №53). საგულისხმოა, რომ ამ ასგვერდიანი რვეულის უმეტესი ნაწილი (67 გვერდი) ისეთივე იისფერი მელნით არის ნაწერი, როგორითაც ჩვენ მიერ განსახილველი ლექსის პირველი ავტოგრაფი, რაც მიგვანიშნებს, რომ 1930-1932 წლებში მწერალი ამ ფერის მელანს ხშირად იყენებდა.

საგულისხმოა კიდევ ერთი რამ. ამავე დღიურში საკმაოდ ვრცელი ჩანაწერია ახალციხის რაიონის შესახებ და არის ასევე შენიშვნა, რომელიც პოეტის ახალციხეში მოგზაურობის გეგმაზე მიგვანიშნებს. გალაკტიონი წერს: „მოგზაურობა შეიძლება დავიწყოთ აპრილიდან (IV, V, VI, VII, VIII, IX). 1. თუშეთი, 2. ფშავეთი, 3. ხევსურეთი, 4. რაჭა, 5. ლეჩხუმი, 6. სვანეთი, 7. ახალციხის მხარე (სამცხე-საათაბაგო)“. რამდენადაც ეს შენიშვნა დღიურში მოქცეულია 1931 წლის ნოემბრისა და 1932 წლის 26 იანვრის ჩანაწერებს შორის და საუბარია აპრილის თვეზე, ახალციხეში გალაკტიონი 1932 წლის აპრილის შემდეგ უნდა ჩასულიყო და, შესაძლოა, ლექსიც იქვე დაეწერა. ასპინძის ომით დაინტერესება და მისი მნიშვნელობისადმი დამოკიდებულება კარგად ჩანს მისი ჩანაწერებიდან. 1935 წლის დღიურის მიხედვით, მწერალს ყურადღება მიუქცევია იმისთვის, რომ ბავშვებს ძალიან უყვართ ასპინძის ომის თამაში, 1957 წლის დღიურში კი პოეტის მიერ კალენდრიდან ამოწერილ ღირსშესანიშნავ თარიღებს შორის არის ასეთი: „20 აპრილი – ასპინძის ომი“.

რადგან მოტივაციაზე და შთაგონების წყაროზე ვსაუბრობთ, დროებით თავი დავანებოთ მეორე ავტოგრაფს, რომელშიც ლექსის ასპინძასთან კავშირი პირდაპირ არის გაცხადებული და ვისაუბროთ ტექსტის ყველაზე ადრეულ შრეზე – იასამ-

ნისფერი მელნით ნანერ პირველ ავტოგრაფზე. პირველივე შრის ფრაზები: „საუკუნით რომ ლალი ვიყო“ და „ეს ტკივილები ჩემს ყოფნაში ძველის ძველია“ ფართო ისტორიულ კონტექსტს უფრო ესადაგება, ვიდრე ერთი პირის ცხოვრებისეულს. ამიტომ ვფიქრობთ, რომ მათში ქართველი ერის ისტორიული მეხსიერება უნდა იგულისხმებოდეს და არა ერთი ადამიანის სიცოცხლის ხანა. მეორე მხრივ, ისმის კითხვა: რატომ შეიძლება, რომ ასპინძას გალაკტიონში ასეთი რადიკალურად განსხვავებული გრძნობები გამოენვია – სიკვდილის მონატრება და სიცოცხლის მონატრება?

ასპინძის ომში ქართლ-კახეთის მეფემ – ერეკლე II-მ მნიშვნელოვანი გამარჯვება მოიპოვა. ჩვენი მოპირისპირე ამ ბრძოლაში ოსმალეთი იყო და ის ქართველებმა დაამარცხეს, მაგრამ ასპინძის ომთან დაკავშირებით საგულისხმოა ის მტრობაც, რომელიც დაუსჯელი დარჩა. ეს ეხება რუსეთს. ასპინძის ბრძოლა მოხდა რუსეთ-ოსმალეთის ომის დროს, 1770 წლის 20 აპრილს. რუსეთს სურდა, რომ ქართველთა ჯართან ერთად ახალციხეზე შეტევით ოსმალთა ძალები გაეფანტა და ამ მიზნით მარტში რუსთა და ქართველთა სამხედრო ძალები გაერთიანდა. 14 აპრილს მათ აიღეს სადგერის ციხე და მიადგნენ ანყურისას, მაგრამ, როდესაც რუსეთის ჯარის მეთაურმა გენერალმა ტოტლებენმა გაიგო, რომ ახალციხის ფაშამ ანყურის შესანარჩუნებლად მრავალრიცხოვანი დამხმარე რაზმი გაგზავნა, ქართველები მტრის პირისპირ მარტო დატოვა, თავად კი თავის ჯართან ერთად ანანურისკენ დაიხია, რომ რუსეთიდან დამხმარე ძალები მიეღო. რუსეთს უნდოდა, რომ თუ ერეკლე ოსმალებს თავს ვერ დააღწევდა, საქართველოს დასუსტება თავისი მეორე მიზნისთვის – საქართველოზე გავლენის გაძლიერებისთვის გამოეყენებინა, მაგრამ ერეკლე მეორემ და ქართველთა ჯარმა არ გაუმართლეს იმპერიას ეს მოლოდინი. მათ შეძლეს როგორც ანყურთან განხორციელებული თავდასხმის მოგერიება, ისე ასპინძასთან გამართულ მთავარ ბრძოლაში გამარჯვების მოპოვება და ამის შემდეგ დაუყოვნებლივ დაბრუნდნენ თბილისში, რომ მოკავშირის სახელით მოსულ მტერს მათი იქ არყოფნით არ ესარგებლა.

ისტორიის ამ ფურცლის გახსენებას მწერალში შეიძლება გამოეწვიოს წინაპართა გამარჯვებით განპირობებული სიხარული, მაგრამ ამ სიხარულთან ერთად აუცილებლად გამოიწვევდა დიდ ტკივილსაც, რადგან ის, რაც რუსეთმა მაშინ ვერ შეძლო, მანვე შემდეგ ორჯერ მოახერხა ჯერ 1801 წელს და შემდეგ 1921-ში. პოეტს სიკვდილი უნდოდა ალბათ იმიტომ, რომ ის დამარცხებულ საქართველოში ცხოვრობდა, სიცოცხლე კი – ალბათ იმიტომ, რომ რაღაც წუთებში ძველი გამარჯვება ახსენდებოდა და იმედი ეძლეოდა. მკვლევარი ჯ. გაბოძე ზემოხსენებულ ნაშრომში წერს, რომ ვერ გაუგია, „რატომ შეიძლება მონატროს გალაკტიონს „სიკვდილი“ ასპინძის „დიდი გამარჯვების გახსენებამ“ (გაბოძე 2004: 272). ამ ფსიქოლოგიურ ასპექტს კარგად განმარტავს ილია ჭავჭავაძე ვახტანგ ორბელიანის ლექსის „ძველი დმანისი“ განხილვისას. ლექსი მთავრდება შემადრწუნებელი სიტყვებით: „განჰქრი, დმანისო და დაინთქე უფსკრულსა შინა, / ჩემს სატანჯავად რომ არ იდგე ჩემს თვალთა წინა!“. ილია წერს: „ქვეყანას გარდახდენილი ჭირი და ვაივაგლახი, როგორც უკვე გარდასული ამბავი, ისე არა სწვავს ადამიანის გულს, როგორც გარდასული ბედნიერება და დაკარგული დიდება. იმ იმედის გარდასვლას და დაკარგვას იმ უმწვერვალეს ტკივილამდე მიჰყავს ჩვენი პოეტი, როცა ყოველივე გრძნობა დუმდება, სასოებას ადგილი აღარა აქვს და საცა მარტო სასონარკვეთილებალა ჰღალადებს თავის საშინელის ზართა“ (ჭავჭავაძე 1991: 570). სწორედ ასეთი განცდა შეიძლება გამოეწვიოს გალაკტიონში ასპინძის გამარჯვების გახსენებასაც.

განსახილველ ლექსთან დაკავშირებით შეიძლება გაჩნდეს ასეთი კითხვებიც: თუ იგი თავდაპირველ ჩანაფიქრშივე პატრიოტულ თემაზე იყო დაწერილი და არა საყვარელი ქალის მონატრებაზე, რატომ გაჩნდა მასში სიტყვები „განშორება“ და „ზღვა“. ჩვენი აზრით, სათაური „ელეგია განშორებისა“ და ამავე ეტაპზე ტექსტში შემოტანილი სიტყვა „განშორება“ შეიძლება განპირობებული ყოფილიყო ავტორის განზრახვით, რომ გაეძლიერებინა მატერიალურ ზღვასთან და რომანტიკულ განწყობასთან ლექსის ასოციაცია. საგულისხმოა, რომ მან-

ქანაზე ნაბეჭდი ტექსტის იმავე ფურცლებზე, სადაც ეს სწორებებია გაკეთებული, მოთავსებულია ზღვის თემაზე დაწერილი კიდევ ექვსი ლექსი და აშკარად ჩანს, რომ პოეტი მათ გამოქვეყნებას ციკლის სახით გეგმავდა. მეორე მხრივ, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ფრაზაში „გამახსენდები და ისევ ზღვა მომენატრება“ მეორე პირად ქალს თუ მოვიაზრებდით და ზღვად – „ოკეანის ნანილს“, ემოციური აქცენტი არასწორი იქნებოდა და ფრაზა ყალბი გამოვიდოდა, რადგან ორი ზმნიდან: „გამახსენდები“ და „მომენატრება“ ემოციის მატარებელი მეორეა და ალოგიკურია, რომ ის „ზღვას“ უკავშირდებოდეს და არა სატროს.

სიტყვა „ზღვას“ აქვს ომონიმი, რომელიც „ზღვევას“, „შურისგებას“ ნიშნავს. რამდენადაც ის შინაარსით ახლოსაა ლექსიკურ ერთეულთან „ომი“, რომელმაც ლექსის ბოლო ვარიანტის რეფრენში ოთხგან ჩაანაცვლა სიტყვა „ზღვა“, ლოგიკურია, რომ ადრეულ ვარიანტში ეს უკანასკნელი სწორედ ზემოხსენებული ომონიმური მნიშვნელობით ყოფილიყო გამოყენებული. მწერალთა სამუშაო მასალა სიტყვაა და პოეტები ისევე ეძებენ ახალ ლექსიკურ ერთეულებს და ძველების ახლებური გამოყენების საშუალებებს, როგორც მებაღე ახალ ნერგს ან იუველიერი – ძვირფას ქვას.

სიტყვათა ორიგინალური და მრავალფეროვანი გამოყენების მხრივ გალაკტიონის შემოქმედებაში „ზღვას“ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. იგი ძალზე ხშირად გვხვდება როგორც პირდაპირი, ისე მეტაფორული მნიშვნელობით: „ოკეანესთან დამეგობრება / ზღვებმა დამარხეს – / ზღვა კვლავ უბრუნებს ჩემს ცხოვრებას / აზრს, სიამაყეს“; „რწმენის ზღვაზე მოცურავე ნამსხვრევები“; „სიცოცხლის ზღვაზე ტალღათ გრიალი“; „ხმამალალ ზღვად გადაიქცა / ხმადაბალი ყაყანი“; „ზღვა ახმაურდა. ეს ნიშნავს, / რომ ახმაურდა გენია“; „საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების“; „ცხოვრების ზღვები – უფრო მკაცრი ზღვა“; „უსაზღვრო არის ზღვის ბრაზი და თავგამეტება“; „მე აღტაცების ზღვაში შეველი, / აღმოვაჩინე მთელი სამყარო“ და სხვ.

განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ ცალკეულ შემთხვევებში ამ სიტყვით წარმოდგენილი მხატვრული სახე ძალიან ახლოს არის არა „ზღვის“, როგორც ოკეანის ნაწილის, არამედ მის ომონიმურ მნიშვნელობასთან – შურისგებასთან. მაგალითისთვის გავიხსენოთ ფრაზა რევოლუციის წინა პერიოდში დაწერილი ლექსიდან „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო...“: „ეხლა ზღვაა, ეხლა სისხლის დროა...“. გალაკტიონის ერთ-ერთ დღიურში გვერდიგვერდ ვპოულობთ ასეთ ორ ჩანაწერს: „7. უხმარად მყოფ იარაღის ხილვა რაღაც განუწყვეტელ ბრაზს გიღვიძებს და გულს გიმღელვარებს. 8. ზღვას უძვრია ხმალი და გააფთრებული ლომური გრგვინვით მივარდნია მტერს. შორს მათ თავზე გადაუსვრია თავისი ტალღა, უკან დახეულა და ისევ მგელურად დასძგერებია – მოსისხარს“. ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა ანტი-რუსულ-იმპერიალისტური განწყობის ლექსი „აკაკი და ილია ზღვის პირად“ (დღიური №236). აქ კარგად ჩანს, როგორ შეუძლია მწერალს „ზღვის“ სახის ტრანსფორმირება მის ომონიმურ მნიშვნელობად. ლექსში ნაცვალგების იარაღად წარმოგვიდგება არა მელნის ან არყის წარმოსახვითი ზღვა, არამედ „ღელვადქცეული“ ეს ორი გიგანტი მამულიშვილი, რომელთაგან ერთი ღიმილით წერდა „ოი ამას ვენაცვალე“-ს (წერეთელი 2012: 145, 562), მეორე კი სახელოვან რუს მწერალს „ათქმევენებდა“: „რაც კარგი ექმნას რუსისა ხიშტსა, / იმავე რუსსვე ასკეცად მისცეს“ (ჭავჭავაძე 1988: 45). გალაკტიონისთვისაც ყველაზე მოქნილი იარაღი სიტყვა იყო და სავსებით დასაშვებია, რომ ვითომდა ზღვის, წყლის მონატრებაში შეეფარებინა რუსეთის უკვე ახალი, საბჭოთა იმპერიისადმი შეურიგებლობა და შურისძიების სურვილი.

გალაკტიონ ტაბიძის ავტოგრაფებისა და ჩანაწერების შესწავლამ გვაპოვნინა პასუხი არაერთ კითხვაზე: დაედო თუ არა საფუძვლად ლექსის „ასპინძა“ შემოქმედებით ჩანაფიქრს დაღუპული მეუღლის მონატრება, შეიძლებოდა თუ არა, რომ ქართველთა გამარჯვების გახსენებას პოეტის გულში ტკივილი გამოეწვია, შეიძლებოდა თუ არა, რომ პოეტს ლექსში „ზღვა“ ომონიმური მნიშვნელობით გამოეყენებინა და სხვ.

გარდა ამისა, გაირკვა, რომ მწერლის არქივში დაცული დიდი დასტა ნათელი მეღნიტ გადანერილი და ავტორის მიერვე დანომრილი ხელნაწერებისა, რვატომეულისთვის არის მომზადებული და, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მასში წარმოდგენილი თითოეული ტექსტი 1934 წლის 20 ნოემბერზე ადრეულია.

ვფიქრობთ, საარქივო მასალების სისტემური კვლევა კიდევ არაერთ პოლემიკურ საკითხს მოჰყვენს ნათელს, დაგვეხმარება ტექსტების დათარიღებასა და მწერლის ცხოვრება-მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი დეტალების გამოვლენაში.

დამოწმებანი:

გაბოძე 2004: გაბოძე ვ: „ასპინძა“ და „ელეგია განშორებისა“. *გალაკტიონოლოგია*, III. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 2004.

ნინიძე 1998: ნინიძე მ. „სამშობლო ჩემო! რა გადაგხდა რა გზით ვინ იცის...“ (გალაკტიონის ლექსის „ასპინძა“ ტექსტოლოგიური ანალიზი)“. *ალექსანდრე ორბელიანის ხსოვნისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კრებული*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1998.

ნინიძე, გიგაშვილი 2017: ნინიძე მ., გიგაშვილი გ. *ტექსტოლოგია: სახელმძღვანელო დოქტორანტურის საფეხურის სტუდენტებისათვის*. თბილისი: 2018.

სირაძე 2005: სირაძე რ. „დავით გურამიშვილის სახისმეტყველება“. *კრებ. დავით გურამიშვილი – 300*. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. თბილისი: 2005.

ჭავჭავაძე 1988: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*. ტ. 3. თბილისი: 1988.

ჭავჭავაძე 1991: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*. ტ. 5. თბილისი: 1988.

წერეთელი 2012: წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*. ტ.3. თბილისი: 2012.

ხინთიბიძე 1993: ხინთიბიძე ა. „ზღვა, მერი, აფხაზეთი და ასპინძა“. *გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“*, 1993, №27.

ხინთიბიძე 2003: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონი. 15 ლექსი და ერთი პოემა*. თბილისი: 2003.

ლევან ბებურიშვილი

გალაკტიონი და 40-იანი წლების იდეოლოგიური კრიტიკა

XX საუკუნის 40-იანი წლები გალაკტიონოლოგიის ისტორიაში მაინცდამაინც პროდუქტიული პერიოდი არ ყოფილა. 1941 წელს საბჭოთა იმპერია მეორე მსოფლიო ომში ჩაება. მთელი ყურადღება ფრონტისაკენ იქნა გადატანილი, რის გამოც შედარებით გაუფერულდა ლიტერატურული ცხოვრება. ომის პერიოდში გარკვეულწილად შესუსტდა იდეოლოგიური კონტროლიც, ვინაიდან მთავარ ამოცანად გარეშე მტრის დამარცხება იქცა. საბჭოთა ლიტერატურის მამოძრავებელი ძალა ანტიფაშისტური სულისკვეთება გახდა. ამ პერიოდში გალაკტიონის პოეზიაშიც, ცხადია, წარმმართველი მნიშვნელობა სამამულო ომის თემატიკამ შეიძინა.

40-იანი წლების გალაკტიონოლოგიური ლიტერატურა უმთავრესად ორი ურთიერთსაპირისპირო ტენდენციის გამოვლენის თვალსაზრისითაა საინტერესო. ამ პერიოდის კრიტიკაში, ერთი მხრივ, გრძელდება წინა ათწლეულში დაწყებული პროცესი – გალაკტიონის საბჭოთა ეპოქის უდიდეს ქართველ პოეტად კანონიზაციისა, ხოლო, მეორე მხრივ, გარკვეულ ავტორთა მხრიდან შეინიშნება ამ ტენდენციისადმი დაპირისპირების სურვილი და გალაკტიონის დეკანონიზაციისაკენ მისწრაფება.

40-იან წლებში გალაკტიონის უპირველეს ქართველ საბჭოთა პოეტად ლეგიტიმაციის ამოცანას ემსახურება ბესარიონ ჟღენტის (ჟღენტი 1943), გიორგი ნატროშვილისა (ნატროშვილი 1943) და სერგი ჭილაის (ჭილაია 1948ა, 1948ბ, 1949) პუბლიკაციები. ამ ნაშრომთა საერთო მახასიათებელია ის, რომ მათში შერბილებულია გალაკტიონის რევოლუციამდელი შე-

მოქმედების შეფასება. კრიტიკოსები გალაკტიონის ცალკეულ ლექსებს მიზანმიმართულად უცვლიან კონტექსტს და ლირიკული სუბიექტის სევდიან, პიროვნულ განწყობილებას პირდაპირ უკავშირებენ პირველი რევოლუციის დამარცხებას. ხსენებული ავტორები ერთხმად მიუთითებენ, რომ მოდერნისტულ პერიოდშიც გალაკტიონს არ გაუწყვეტია კავშირი ეროვნული მწერლობის ტრადიციასთან. სერგი ჭილაიას მტკიცებით კი, საზოგადოდ, პოეტის ადრეულ შემოქმედებაში წარმმართველი მნიშვნელობა სწორედ ნაციონალური ლიტერატურის ტრადიციას ეკუთვნის.

ეს შეხედულება პრინციპულად მიუღებელი აღმოჩნდა ზოგიერთი ლიტერატორისათვის. ისინი ირიბად შეეწინააღმდეგნენ გალაკტიონის ეპოქის უპირველეს პოეტად კანონიზაციის პროცესს და საკუთარი მიზნის მიღწევა 40-იანი წლების ცნობილ პარტიულ დირექტივებზე დაყრდნობით სცადეს. წინამდებარე წერილში უპირატესად ამ ხასიათის პუბლიკაციებზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლებამ ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროში ახალი იდეოლოგიური კამპანია წამოიწყო. გამარჯვებული საბჭოთა იმპერიის ხელმძღვანელობას მოეჩვენა, რომ პოლიტიკური სიფხიზლე მოდუნდა და ინტელიგენცია თვითკმაყოფილებამ შეიპყრო. პარტიულმა ელიტამ გადაწყვიტა, კვლავ გაემძაფრებინა ომის პერიოდში შედარებით შესუსტებული იდეოლოგიური კონტროლი და აღეკვეთა რეჟიმის მიმართ პროტესტისა თუ უკმაყოფილების ყოველგვარი, თუნდაც უმცირესი, გამოვლენა.

ამ პერიოდში მძაფრი კრიტიკის ობიექტებად იქცნენ ის ავტორები, რომელთა შემოქმედებაშიც აღმოჩენილ იქნა „ბურჟუაზიული, უიდეო ხელოვნებისა“ და „ანტისაბჭოთა პროპაგანდის“ ნიშნები. 1946 წლის 14 აგვისტოს საკავშირო კ. პ. (ბ) ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო სპეციალური დადგენილება ჟურნალების „ზვეზდასა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ, რომელშიც მწვავედ იქნა გაკრიტიკებული ხსენებულ გამოცემათა სარედაქციო პოლიტიკა „იდეოლოგიურად მავნე და მიუღე-

ბელი“ მასალების გამოქვეყნების გამო. დადგენილება უმთავრესად მიმართული იყო ორი ავტორის – მიხაილ ზოშჩენკოსა და ანა ახმატოვას – წინააღმდეგ. პირველს ადანაშაულებდნენ „უნიათო, უშინაარსო და უხამს ნაწარმოებთა“ გამოქვეყნებაში, „დამპალი უიდეობის, უხამსობისა და აპოლიტიკურობის ქადაგებაში“, ხოლო მეორეს კიცხავდნენ „უშინაარსო, უიდეო... ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული ესთეტიკისა და დეკადენტობის პოზიციებზე გაყინული ძველი სალონური პოეზიის“ გამო (ყურნალების ... 1953: 4).

დადგენილების მიღებიდან მეორე დღესვე პარტიული აქტივის კრებაზე სპეციალური მოხსენებით წარდგა კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ანდრეი ჟდანოვი, რომელმაც განავრცო და კონკრეტული მხატვრული მასალით შეავსო ხსენებული პარტიული დირექტივა. ჟდანოვმა მომავალში მავნე ლიტერატურული რეციდივებისაგან თავის დასაზღვევად საზოგადოებას მოუწოდა კრიტიკისა და თვითკრიტიკისაკენ: „თუ გვსურს შევინარჩუნოთ კადრები, ვასწავლოთ მათ და აღვზარდოთ ისინი, არ უნდა გვეშინოდეს ვაწყენინოთ ვისმე, არ უნდა გვეშინოდეს პრინციპული, გაბედული, გულახდილი და ობიექტური კრიტიკისა. კრიტიკის გაუწევლად ყოველ ორგანიზაციას, მათ შორის ლიტერატურულსაც, შეიძლება ლპობა შეეპაროს... მხოლოდ გაბედული და აშკარა კრიტიკა ეხმარება ჩვენს ადამიანებს სრულყოფაში, აძლევს მათ წინსვლის, თავიანთ მუშაობაში ნაკლოვანებათა დაძლევის სტიმულს“ (ჟდანოვი 1946: 25).

ცენტრალური კომიტეტის რეზოლუცია და ა. ჟდანოვის მოხსენება ჯერ პრესაში გამოქვეყნდა, შემდეგ კი ცალკე ნიგნაკების სახით გამოიცა. ამ დადგენილებამ უმაღლვე შეიძინა სახელმძღვანელო მნიშვნელობა იდეოლოგიის დარგში. მთელი საბჭოეთის მასშტაბით დაინყო მხატვრული პროდუქციის ერთგვარი რევიზია და სახელმძღვანელო თუ დამწყები ავტორების შემოქმედებაში იდეოლოგიური „ჩავარდნების“ ძიება.

პარტიული დადგენილებით შთაგონებული ქართველი კრიტიკოსებიც დიდი მონდომებით ჩაებნენ ამ საქმეში. პარტიული

დირექტივით ფრთაშესხმული კრიტიკის მახვილი ირიბად გალაკტიონსაც მისწვდა. ზოგიერთმა მწერალმა ჟდანოვის მოხსენება და პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება პიროვნული ანგარიშსწორების იარაღად გამოიყენა.

ასე, მაგალითად, 1947 წელს გაზეთ „ლიტერატურა და ხელოვნებაში“ გამოქვეყნდა ცნობილი პოეტისა და დრამატურგის – **სანდრო შანშიაშვილის** წერილი „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“, რომლის მიზანიც, ავტორის თქმით, იყო ანდრეი ჟდანოვის ცნობილ მოხსენებაზე დაყრდნობით ქართულ პოეზიაში უიდეობის, აგრეთვე, კრიტიკოსთა არაკეთილსინდისიერების გამომზეურება და მათი პირუთვნელი მხილება. კონკრეტულად, შანშიაშვილის წერილი მიმართული იყო საბჭოთა კრიტიკოსების – ბესარიონ ჟღენტისა და შალვა რადიანის წინააღმდეგ, რომელებიც წერილის ავტორმა გალაკტიონ ტაბიძისა და იოსებ გრიშაშვილის შემოქმედების არასწორ ინტერპრეტაციაში დაადანაშაულა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ს. შანშიაშვილმა მანამდეც გაჰკრა კბილი გალაკტიონს. კერძოდ, 1945 წლის 20 აპრილს მწერალთა კავშირში გამართულ დისკუსიაზე მან კრიტიკული შეხედულება გამოთქვა გალაკტიონის ახალი კრებულის – „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“ – შესახებ. მისი აზრით, ეს წიგნი, თურმე, ვერ იდგა „გალაკტიონის პოეტური შემოქმედების სიმალღეზე“. „ლექსების დიდი ნაწილის თემა ბუნდოვანია, პარალელები, შედარებები, ეპითეტები და მეტაფორები უადგილონი და ულოგიკონი არიან... ზოგიერთ ლექსში არც აზრია, არც გრძნობა და რაკი ეს ასეა, ფორმაც მისი გაურკვეველი და ქაოტურიაო“, – განუცხადებია გამომსვლელს (სამამულო... 1945: 2).

1947 წელს გამოქვეყნებულ წერილში სანდრო შანშიაშვილი ბესარიონ ჟღენტს გალაკტიონის რევოლუციამდელი პოეზიის შეფასების საკითხზე ედავება. იგი მიუღებლად მიიჩნევს კრიტიკოსის შეხედულებას, რომლის თანახმადაც, „გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების მეორე წიგნი შეუდარებელი სიმდიდრეა რევოლუციის წინაპერიოდის ქართული პოეზიისა და... ამ წიგნში ტაბიძემ გამოიმუშავა... პოეტური სახეების ემოციური ძერწვის თავისებური მანერა, რომლის მეოხებითაც ლოგი-

კურ ენაზე აუხსნელი მოტივებიც კი ხშირად აღწევენ განზრახულ ეფექტს, დაუვინყარის ძალით გადადიან მკითხველის ცნობიერებაში“.

სანდრო შანშიაშვილი მიუთითებს, რომ ბ. ჟღენტი ამ შემთხვევაში ეყრდნობა სიმბოლისტურ თვალსაზრისს, რომელიც საბჭოთა კრიტიკოსმა უნებურად გაიზიარა იმის გამო, რომ სურდა გაემართლებინა „პოეტის ყოვლად ბუნდოვანი ლექსები“.

შანშიაშვილი ჟღენტს ადანაშაულებს გალაკტიონ ტაბიძის ლიტერატურული წარსულის რეაბილიტაციის მცდელობაში და კატეგორიული ტონით მიუთითებს კრიტიკოსს: „გალაკტიონ ტაბიძეს დიდი დამსახურება მიუძღვის ქართული ლიტერატურის წინაშე, ის ავტორია მრავალი შესანიშნავი ნაწარმოებისა, მაგრამ ეს სრულიად არ გვაძლევს იმის საბაბს, რათა მის ბუნდოვან ლექსებსაც „თეორიული გამართლებები“ მოვუძებნოთ“ (შანშიაშვილი 1947: 4).

ბევრად უფრო მკაცრია შანშიაშვილი იოსებ გრიშაშვილის მიმართ, რომელსაც იგი ადანაშაულებს უიდეობის, უხამსობის, ეროტიზმის აპოლოგიაში, ხოლო მისი შემოქმედების კრიტიკოსებს კი – ამ გარემოების მიჩუმათებაში.

ბესარიონ ჟღენტი იმავე გაზეთის ფურცლებიდან გამოეპასუხა სანდრო შანშიაშვილს. მან მიუთითა ცნობილ პოეტს, რომ მას არასწორად ჰქონდა გააზრებული ა. ჟღანოვის მოხსენების არსი: „პოეზიაში უიდეობის წინააღმდეგ ბრძოლა ნიშნავს არა „უკანა რიცხვით“ მუშტების ქნევას, არა იმ ლიტერატურულ მოვლენათა მხილებას, რომელიც დიდი ხანია გამომჟღავნებულია, მხილებული და დაგმობილი თვით იმ მწერლების მიერაც, რომელთაც ამ მოვლენებთან კავშირი ჰქონდათ, არამედ ეს ნიშნავს გამომჟღავნებას ყველა იმ საშიშროებისა, რომელიც დღეს რეალურად არსებობს საბჭოთა ლიტერატურის აღმავლობის გზაზე“ (ჟღენტი 1947: 4).

ბ. ჟღენტს არც იმის აღნიშვნა დავინყებია, რომ „როდესაც ქართულ პოეზიაში დეკადენტური სამწერლობო მიმართულებანი ბატონობდნენ, როდესაც ჩვენი მწერლობა უიდეობისა და აპოლიტიზმის მანკიერებებით იყო მოცული, ს. შანშიაშვილი თვითონ არხეინად ცურავდა ამ უიდეობის ქაობში“

(ჟღენტი 1947: 4). კრიტიკოსის თქმით, სანდრო შანშიაშვილის თავგამოდება გაუგებარია თუნდაც იმის გამო, რომ არც გალაკტიონ ტაბიძეს და არც იოსებ გრიშაშვილს „სრულიად არ გამოუჩენიათ მისწრაფება თავიანთი წარსული შემოქმედებითი პოზიციებისაკენ უკან დაბრუნებისაკენ“ (ჟღენტი 1947: 4). შემდეგ კრიტიკოსი თავად გადადის შეტევაზე და სანდრო შანშიაშვილს ძველ ცოდვებს უხსენებს. იგი მიუთითებს, რომ თუ ვინმეა სადღეისოდ მხილების ღირსი, უპირველესად, ეს სწორედ შანშიაშვილია, რომელიც, ჟღენტის თქმით, კრიტიკულად არ ეპყრობა თავის ძველ თხზულებებს და რჩეულ ნაწერთა წიგნში შეაქვს ისეთი ნაწარმოებები, რომლებსაც არავითარი კავშირი არ აქვთ „საბჭოთა ხალხის მაღალ მორალურ შეგნებასთან, მის სულიერ ინტერესებთან“. თავისი წერილით ბესო ჟღენტმა სათანადო პასუხი გასცა ს. შანშიაშვილს და განსაკუთრებით იოსებ გრიშაშვილის შემოქმედების ანალიზის საფუძველზე გამოააშკარავა მისი მსჯელობის უკიდურესი ტენდენციურობა.

ჟდანოვის მოხსენება და პარტიის დადგენილება გალაკტიონზე ირიბი იერიშის მისატანად გამოიყენა მწერალთა კავშირის იმჟამინდელმა თავმჯდომარემ – **სიმონ ჩიქოვანმაც**. მისი ვრცელი მოხსენება „ქართული საბჭოთა მწერლობის ახლანდელი ვითარება და ჩვენი ამოცანები“ დაიბეჭდა გაზეთში „ლიტერატურა და ხელოვნება“ (№20-21, 1948).

თუმცა მანამდე აღნიშვნის ღირსია 1943 წელს გალაკტიონის სამწერლო მოღვაწეობის 35 წლის იუბილესთან დაკავშირებით გამოქვეყნებული კოლექტიური მიმართვა „ხალხის საყვარელი პოეტი“, რომელსაც ხელს აწერენ ალექსანდრე აბაშელი, იოსებ გრიშაშვილი, ირაკლი აბაშიძე, გიორგი ლეონიძე, სიმონ ჩიქოვანი და გრიგოლ აბაშიძე. ამ ერთობლივ მიმართვაში (რომელშიც აშკარად იგრძნობა სიმონ ჩიქოვანის ხელწერა, მისი ლიტერატურული სტილი) აღნიშნულია, რომ „ქართული მოდერნიზმის განმტკიცება გალაკტიონ ტაბიძის სახელთან არის დაკავშირებული, მისი ღვაწლი ახალი ლექსის რეფორმისათვის დიდმნიშვნელოვანია... პოლ ვერლენის შემოქმედებით აღტაცებულმა ქართველმა პოეტმა რაფინირებული მელოდიების

გადმონერგვა სცადა ჩვენს პოეზიაში და ნაწილობრივ კიდევ შესცვალა იმდროინდელი ქართული ლექსის მუსიკალური იერი“ (აბაშელი ... 1943: 3).

აშკარაა საიუბილეო მიმართვის ორაზროვანი ქვეტექსტი. მასში დაკნინებულია გალაკტიონის, როგორც ქართული პოეზიის ნოვატორის ღვანლი. გალაკტიონმა არათუ „ნაწილობრივ“ (როგორც მიმართვაშია აღნიშნული), არამედ მთლიანად შეცვალა ქართული ლექსის მუსიკალური იერი. ძალზე ორაზროვნად ჟღერს აგრეთვე მოცემულ კონტექსტში სიტყვა „გადმონერგვა“ (გალაკტიონის რეფორმატორული საქმიანობის დასახასიათებლად).

სიმონ ჩიქოვანის 1948 წელს გამოქვეყნებული მოხსენება (ჩიქოვანი 1948) კი უფრო მკაფიო გზავნილების შემცველია. იგი სამი ნაწილისაგან შედგება. პირველ თავში – „საბჭოთა ისტორიული რომანის შესახებ“ – მიმოხილული და გაკრიტიკებულია კ. გამსახურდიას, ა. ბელიაშვილისა და შ. დადიანის ისტორიული პროზის ნიმუშები, მეორე ნაწილში – „ქართული საბჭოთა პოეზია“ – დახასიათებულია ქართული საბჭოთა პოეზიის ცნობილი წარმომადგენლების: გრ. აბაშიძის, გ. ლეონიძის, კ. ნადირაძის, ვ. გაბესკირიას, ი. ნონეშვილის და სხვ. შემოქმედება (საგულისხმოა, რომ არსადაა ნახსენები გალაკტიონ ტაბიძე), მესამე თავში კი ავტორი ეხება „ლიტერატურული კრიტიკისა და ლიტერატურისმცოდნეობის საკითხებს“. მოხსენების ამ მონაკვეთში გაკრიტიკებულნი არიან ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიკოსი კ. კეკელიძე, ახალი ქართული ლიტერატურის მკვლევარები დ. ბენაშვილი და გ. აბზიანიძე და უახლესი ქართული ლიტერატურის სპეციალისტი, კრიტიკოსი ს. ჭილაია.

ს. ჩიქოვანი ს. ჭილაიას სწორედ გალაკტიონის პოეზიასთან დაკავშირებით, პოეტის რევოლუციამდელი შემოქმედების შეფასებისა და ლიტერატურის ტრადიციასთან მისი დამოკიდებულების საკითხზე ეკამათება.

სიმონ ჩიქოვანი მიუთითებს, რომ დიდი სიფრთხილეს საჭირო, როდესაც ვსაუბრობთ თანამედროვე პოეტის მიმართებაზე ეროვნული ლიტერატურის რომელიმე კლასიკოსის შე-

მოქმედებასთან. მისი აზრით, სერგი ჭილაია ტენდენციურად აშუქებს გალაკტიონის რევოლუციამდელ პოეზიას. ჩიქოვანი ეჭვქვეშ აყენებს კრიტიკოსის თვალსაზრისს იმის თაობაზე, რომ გალაკტიონ ტაბიძე უშუალო მემკვიდრეა XIX საუკუნის ქართველ კლასიკოსთა ლიტერატურული ტრადიციებისა: „გამოდის, რომ წმინდა დეკადენტურ პოზიციებზე მდგარი, ინდივიდუალისტი, „მე და ლამის“ ავტორი გ. ტაბიძე პირდაპირი შთამომავალი ყოფილა მე-19 საუკუნის ნაციონალ-განმათავისუფლებელი იდეებისა. ეს დებულება ყოვლად დაუსაბუთებელია“ (ჩიქოვანი 1948: 2) – აცხადებს ს. ჩიქოვანი. იგი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ თავის ადრეულ შემოქმედებაში გალაკტიონ ტაბიძე თითქმის არ ინტერესდება სოციალური და ეროვნული პრობლემატიკით, რითაც დიამეტრულად უპირისპირდება XIX საუკუნის ქართველ პოეტებს.

ს. ჭილაიამ თავის გამოკვლევაში გალაკტიონის ადრეული შემოქმედება ნ. ბარათაშვილის პოეზიასთან დააკავშირა და პოეტური თანხვედრის არაერთი ფაქტიც მონიშნა (იხ. ჭილაია 1948ა). ს. ჩიქოვანმა კრიტიკოსის ეს მიდგომა არ გაიზიარა. მისი აზრით, გაუმართლებელია ნ. ბარათაშვილისა და გ. ტაბიძის შემოქმედებაში „შეხვედრებზე“ საუბარი, რადგანაც „შეხვედრები შეიძლება ერთსა და იმავე დროში მოღვანე პოეტთა შორის არსებობდეს და თუ ნ. ბარათაშვილის ლექსებისადმი მიმსგავსებულ ნაწარმოებებს რომელიმე თანამედროვე პოეტი წერს, იგი ეპიგონია და არა მისი თანამოაზრე“ (ჩიქოვანი 1948: 2). ამ ორაზროვანი ფრაზით ს. ჩიქოვანი ირიბად ცდილობს გაახშიანოს შეხედულება გალაკტიონის ადრეული შემოქმედების ეპიგონური ხასიათის შესახებ.

თუმცა, ს. ჩიქოვანის თქმით, სინამდვილეში გალაკტიონი ნაკლებად ბაძავდა ნ. ბარათაშვილს და „თავისი პოეტური ბუნებით სრულიად სხვა პოეტური სამყაროს წარმომადგენელია“ (ჩიქოვანი 1948: 2). მისი მოსაზრებით, გალაკტიონისა და ბარათაშვილის გენეტიკურ ნათესაობაზე ვერ ვისაუბრებთ მხოლოდ იმის გამო, რომ გალაკტიონთან ხანდახან ვხვდებით ბარათაშვილის ინტონაციას, რომანტიკოსი პოეტის შემოქმედებიდან მომდინარე ზოგიერთ მხატვრულ სახესა თუ ფრაზას.

ს. ჩიქოვანი მიიჩნევს, რომ თავისი პოეტური ბუნებით გალაკტიონ ტაბიძე ნაკლებად ენათესავება ნ. ბარათაშვილს, რადგანაც „ბარათაშვილი მკაფიო კლასიკური აზროვნების პოეტია. მის ყოველ ლექსში ლირიკული გრძნობა პოეტური აზრით არის გახსნილი და დადასტურებული. გალაკტიონ ტაბიძის რევოლუციამდელი ლექსები კი იმპრესიონისტულია და პოეტი ქართულ მწერლობაში იმპრესიონისტულ მიმდინარეობის საუკეთესო წარმომადგენლად გვევლინებოდა“ (ჩიქოვანი 1948: 2). ჩიქოვანის აზრით, გალაკტიონი იმ ტიპის იმპრესიონისტი პოეტია, რომელიც „უშუალო შთაბეჭდილებათა ფიქსაციას ახდენს და მისი ემოციურობა მხოლოდ შთაბეჭდილებათა ამღერებით არის მიღწეული. მისი პოეტური აღწერა ლირიკულ შთაბეჭდილებათა მიღმა არ მიდის“ (ჩიქოვანი 1948: 2).

ს. ჩიქოვანის თვალსაზრისით, ნ. ბარათაშვილისაგან განსხვავებით, ადრეული გალაკტიონ ტაბიძისათვის უცხო იყო სოციალური პრობლემატიკა და პიროვნული შთაბეჭდილებებისა და განცდების ფილოსოფიური განზოგადება. ამ მოსაზრების ნათელსაყოფად კრიტიკოსი გვთავაზობს ლექსების – „შემოღამება მთანმინდაზე“ და „მთანმინდის მთვარის“ – შეპირისპირებით ანალიზს. ბარათაშვილის ლექსში, ს. ჩიქოვანის თქმით, „ლირიკული შთაბეჭდილებები გადაზრდილია თემების ფილოსოფიურ გააზრებასთან და ეს შთაბეჭდილებები საფუძველს უქმნის პოეტს ქვეყნად სიბნელის დამხობაზე იფიქროს და ბნელის განმაბნეველ მზეს მიესალმოს, ე. ი. მთანმინდაზე მიღებული შთაბეჭდილებები დიდ ლირიკულ აზრში გადადის და პოეტის სულიერი ცხოვრების განზოგადება ხდება“ (ჩიქოვანი 1948: 2), გ. ტაბიძის „მთანმინდის მთვარე“ კი, კრიტიკოსის თქმით, დიამეტრულად სანინალმდეგო სულისკვეთების ლექსია, რამდენადაც იგი მოკლებულია ფართო ფილოსოფიურ-სოციალურ განზოგადებას და „პოეტის შთაბეჭდილება საკუთარი სულის თრთოლაზე მაღლა ვერ ადის“ (ჩიქოვანი 1948: 2).

გალაკტიონ ტაბიძის ადრეული შემოქმედების მთავარი წყარო, ს. ჩიქოვანის აზრით, საძიებელია არა ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციებში, არამედ ევროპული დეკადანსის

პოეზიაში. პირდაპირ ბრალდების იერი აქვს ჩიქოვანის ფორმულირებას: „გ. ტაბიძე... რევოლუციამდე ნამდვილი დეკადენტი იყო“ (ჩიქოვანი 1948: 2). აქვე ს. ჩიქოვანი ეჭვქვეშ აყენებს აკაკი განერელიას თვალსაზრისს იმის თაობაზე, რომ, მიუხედავად ევროპული სიმბოლიზმის პოეტიკის ათვისებისა, გალაკტიონის შემოქმედება თავისუფალი დარჩა დეკადენტური თემატიკისაგან. „ეს საკვირველი მტკიცებაა, – აღნიშნავს ს. ჩიქოვანი, – როგორ შეიძლება, კაცი დეკადენტი იყოს და ამავე დროს თავისუფალი იყოს დეკადენტური თემატიკისაგან. აბა, რას წარმოადგენენ: „ხშირად ვიგონებ ვერლენს“, „დომინო“, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „ლურჯა ცხენები“ და სხვა მრავალი. ეს ნამდვილი დეკადენტური თემატიკაა. ესაა სამყაროს რღვევისა და დაშლის ილუზიაზე დამყარებული პოეტის შთაბეჭდილებები. ან რას ნიშნავს სათაური მეორე ნიგნისა – „თავის ქალა არტისტულ ყვავილებში“! (ჩიქოვანი 1948: 2).

ს. ჩიქოვანი აკრიტიკებს იმ მკვლევარებს, რომლებიც ფიქრობენ, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანსა“ და გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებს“ შორის გენეტიკური კავშირი არსებობს. მისი თქმით, მხოლოდ ცხენის მხატვრული სახე საკმარისი არ არის ორი ლექსის გენეტიკურ ნათესაობაზე სასაუბროდ. სიმონ ჩიქოვანის აზრით, ის ფაქტი, რომ გალაკტიონი თავის ადრეულ ლექსებში ახსენებს ქართული ლიტერატურის კლასიკოსთა სახელებს, როდი მიუთითებს მათ შემოქმედებასთან მისი პოეზიის სიღრმისეულ კავშირზე. ამ აზრის დასამტკიცებლად ჩიქოვანი რუსული ლიტერატურული სინამდვილიდან მოიხმობს მაგალითს: „ანდრეი ბელი კლასიკური წარმომადგენელია რუსული დეკადენტიზმისა. იგი ალ. პუშკინს, ტიუტჩევს და ლერმონტოვს ხშირად ახსენებს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ანდრეი ბელი დეკადენტი არ არის“ (ჩიქოვანი 1948: 2).

ს. ჩიქოვანი მიუთითებს, რომ, მართალია, გალაკტიონის ადრეულ პოეზიაში ვხვდებით არასიმბოლისტური ხასიათის ლექსებსაც, მაგრამ ისინი გენეტიკურად უფრო აკაკის შემოქ-

მედებასთან არიან დაკავშირებულნი, ვიდრე ბარათაშვილის ლირიკასთან: „გალაკტიონ ტაბიძის იმდროინდელი რეალიზმის ელემენტები ლიტერატურულ საზრდოს პოულობდა დიდი ქართველი პოეტის – აკაკი წერეთლის – პოეზიაში. თვით გალაკტიონ ტაბიძის იმპრესიონისტული „მთანმინდის მთვარე“ ძალიან შორეულად, მაგრამ მაინც აკ. წერეთლის „განთიადში“ ჰპოვებს საფუძველს“ (ჩიქოვანი 1948: 2).

აკაკისთან გალაკტიონის სულიერი სიახლოვის დასტურად მიაჩნია ს. ჩიქოვანს ის ფაქტიც, რომ „მთანმინდის მთვარეში“ ბარათაშვილამდე აკაკი წერეთელია მოხსენებული. აქვე ს. ჩიქოვანი საგანგებოდ იმასაც შენიშნავს, რომ გალაკტიონის ადრეულ ლირიკის კავშირი აკაკის პოეზიასთან მხოლოდ ფრაგმენტული ხასიათისა იყო და შემდეგში გალაკტიონმა სანინააღმდეგო შემოქმედებითი გზა აირჩია, აიღო რა გეზი რუსულ-ევროპული სიმბოლიზმისაკენ.

სიმონ ჩიქოვანი ეჭვქვეშ აყენებს აგრეთვე სერგი ჭილაიას იმ თვალსაზრისს, რომ ბარათაშვილისა და გალაკტიონის ნათესაობაზე შესაძლებელია საუბარი ლექსწყობის, შინაგანი რიტმის თვალსაზრისითაც. ს. ჩიქოვანი მიიჩნევს, რომ „გარეგნული რიტმიული თუ მელოდიური დინებით ნ. ბარათაშვილი და გ. ტაბიძე სხვადასხვა გზით მიემართებიან“ (ჩიქოვანი 1948: 2) და თავისი პოეზიის მელოდიურობით გალაკტიონი უფრო მეტად ისევ აკაკის უკავშირდება, ვიდრე ნიკოლოზ ბარათაშვილს.

ერთი სიტყვით, თავის მოხსენებაში სიმონ ჩიქოვანმა სცადა, მკაცრად აღეკვეთა ს. ჭილაიას მხრიდან გალაკტიონის რევოლუციამდელი შემოქმედების რეაბილიტაციის მცდელობა. ამ კონტექსტში ნამდვილად ვერ გავიზიარებთ სიმონ ჩიქოვანის ამ გამოსვლის შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ „სიმონ ჩიქოვანი გახლდათ უტყუარი გემოვნების პრინციპული პიროვნება და... მიუხედავად იმისა, რომ მწერალთა ორგანიზაციაში უმაღლესი თანამდებობა ეკავა, სწორედ იგი მაინც **შეეცადა, ლიტერატურული სამართლიანობა აღედგინა** (ხაზი ჩემია – ლ. ბ.) და ამდენად არასასურველი დისონანსი შეიტანა დამკვიდრებულ სიყალბეში“ (ჯავახაძე 2013: 686).

სიმონ ჩიქოვანი მართლაც არ იყო ცუდი გემოვნების მქონე მწერალი, მაგრამ ამ შემთხვევაში მას ნამდვილად ვერ დავსახავთ ლიტერატურული სამართლიანობისთვის თავგამოდებულ მებრძოლად. გათვალისწინებულ უნდა იქნეს არამხოლოდ ის, თუ რას ამბობს ავტორი, არამედ ისიც, თუ რა ვითარებაში ახმიანებს სათქმელს. შეიძლება, სიმონ ჩიქოვანის ზოგიერთი დაკვირვება გალაკტიონის ლირიკის ბუნებაზე მხედველობაში მისაღებიც იყოს, მაგრამ მთლიანობაში მის მოხსენებას აშკარად ემჩნევა ტენდენციურობის ნიშნები. სიმონ ჩიქოვანის პრინციპულობასა და პიროვნულ ღირსებაზე ნაკლებად მეტყველებს ის ფაქტი, რომ იგი 1948 წელს (როცა გალაკტიონი ემზადება თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობის 40 წლის იუბილეს აღსანიშნავად) აქვეყნებს წერილს, რომელშიც მიზანმიმართულად ცდილობს გალაკტიონის დეკადენტობის საკითხის რეაქტუალიზაციას, პოეტის დასახვას ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციასთან გაუცხოებულ შემოქმედად და, შესაბამისად, – მისი საეტაპო, 10-იანი წლების პოეზიის მნიშვნელობის დამცრობას.

სერგი ჭილაია საპასუხო წერილით („ძველი დავა ახალი ფორმით“, გაზ. „კომუნისტი“, 1948, №121) გამოეხმაურა სიმონ ჩიქოვანს და არ გაიზიარა მწერალთა კავშირის ხელმძღვანელის მიერ მის მიმართ გამოთქმული არც ერთი შენიშვნა.

სიმონ ჩიქოვანთან ოპონირებისას სერგი ჭილაია არსებითად ეყრდნობა თავის ნარკვევებში მოყვანილ ფაქტებს და ძირითადად მათი პერიფრაზირებით იფარგლება. იგი მიზანმიმართულად უცვლის გალაკტიონის ლექსებს კონტექსტს და პოეტის სევდიან განწყობილებას რევოლუციის დამარცხებით ხსნის.

ს. ჭილაია არ უარყოფს იმ გარემოებას, რომ გალაკტიონ ტაბიძის რევოლუციამდელ პოეზიას გარკვეული კავშირი აქვს სიმბოლიზმთან, მაგრამ მიაჩნია, რომ მის შემოქმედებაში წარმმართველი მაინც კლასიკური მწერლობის ტრადიციაა. კრიტიკოსის აზრით, რევოლუციის შემდეგ გალაკტიონის სწრაფი ფერისცვალებაც სწორედ ამ გარემოებით იყო განპირობებული: „გ. ტაბიძემ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ-

სავე ხანებში სწორი ნაბიჯი იმიტომ გადადგა, რომ რევოლუციის წინაპერიოდის მის შემოქმედებას ახასიათებდა ჯანსაღი მხარეებიც, რომ პოეტის შემოქმედება საზრდოობდა ქართული ლიტერატურის ტრადიციებით... თუ მწერალს გავიგებთ მისი შემოქმედებითი მოტივების, თემების, განწყობილების და არა წინასწარ შემუშავებული სუბიექტური, ზერელე შთაბეჭდილებისა და ტრაფარეტული იარღიეების მიხედვით, მაშინ არც შეიძლება ხაზგასმით არ აღინიშნოს ქართული ნაციონალური ძირების წამყვანი მნიშვნელობა გალაკტიონ ტაბიძის რევოლუციამდელ შემოქმედებაში“ (ჭილაია 1948: 3).

სერგი ჭილაია სიმონ ჩიქოვანს ფაქტობრივ შეცდომებშიც სდებს ბრალს. იგი მცდარად მიიჩნევს მწერალთა კავშირის თავმჯდომარის თვალსაზრისს, რომ რევოლუციამდელმა გალაკტიონმა მხოლოდ ერთ ქართველ პოეტს, აკაკი წერეთელს უძღვნა ლექსი. ს. ჭილაიას თქმით, „გ. ტაბიძემ აკაკი წერეთელზე უფრო ადრე მოიხსენია შოთა რუსთაველი (იხილეთ ლექსი „მცხეთიდან“), ილია ჭავჭავაძე (ლექსი „წინამურში რომ მოკლეს ილია“), ხოლო ყველაზე ადრე მაინც ბარათაშვილია მოხსენებული (ლექსი „მხედარი“)“ (ჭილაია 1948: 3). ამ შემთხვევაში ს. ჭილაია თავად აყალბებს ფაქტებს. გალაკტიონის ლექსები „მცხეთიდან“ და „წინამურში რომ მოკლეს ილია“ დაწერილია არა რევოლუციამდე, არამედ 20-იან წლებში, რაც შეეხება მესამე ლექსს, მისი სახელწოდებაა არა „მხედარი“, არამედ „გზაზე“ და მასში ბარათაშვილი პირდაპირ მოხსენიებული არ არის, მხოლოდ ერთგვარი მინიშნება შეიძლება დავინახოთ „მერანის“ ლირიკულ გმირზე.

ს. ჭილაია აგრეთვე არ იზიარებს სიმონ ჩიქოვანის მიერ ბარათაშვილისა და გალაკტიონის ლექსების („ფიქრნი მტკვრის პირას“ და „ახალ ტალღას“) შედარების შედეგად მიღებულ დასკვნას, რომ თუ ბარათაშვილი „თავის ლირიკულ შთაბეჭდილებას დიდი სოციალური შინაარსის დასკვნას აძლევს. გალაკტიონ ტაბიძეს თავის შთაბეჭდილებათა ამგვარი გააზრება არ ახასიათებს“. ს. ჭილაია მიიჩნევს, რომ გალაკტიონმა ამ ლექსში ახალი შინაარსით აავსო ბარათაშვილის საზოგადოებრივი თვალსაზრისი და მისი მეტრძოლი

ბუნება დაუკავშირა რევოლუციას. თუმცა თავისი მოსაზრების დამადასტურებელი მხატვრული მასალის მოხმობას კრიტიკოსი, ცხადია, ვერ ახერხებს.

წერილის დასკვნით ნაწილში სერგი ქილაია აღნიშნავს, რომ სიმონ ჩიქოვანის მიერ გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ირგვლივ გამოთქმული არც ერთი მოსაზრება გასაზიარებელი არ არის და მწერალთა კავშირის ხელმძღვანელი თავისი მოხსენებით უნებურად „ცისფერყანწელთა“ პოზიციაზე დადგა, რომლებიც „ამტკიცებდნენ, რომ ის [გალაკტიონი] ნაციონალური, ეროვნული პოეტი არ არის, რომ გ. ტაბიძის დეკადენტური პოეზია ქართულ მწერლობაში ნიადაგს ვერ პოულობს“ (ქილაია 1948: 3). კრიტიკოსის თქმით, ამის ფონზე არასერიოზულად მოჩანს ს. ჩიქოვანის მხრიდან გალაკტიონის პოეზიის სიდიადის მტკიცება, რადგან „წარმოუდგენელია დიდი პოეტი იყოს ის, რომელსაც ნაციონალური, ეროვნული არაფერი გააჩნია და გამოცხადებულია დეკადენტად“ (ქილაია 1948: 3).

როგორც ვხედავთ, რომ 40-იან წლების გალაკტიონოლოგიის ცენტრალურ პრობლემად იქცა პოეტის 10-იანი წლების შემოქმედება. დროის კონტექსტში ეს საკვებით კანონზომიერი ფაქტი იყო, იმის გათვალისწინებით, რომ მისი რევოლუციამდელი პოეზია, ერთი მხრივ, ხელს უშლიდა გალაკტიონის საბჭოთა პოეტად კანონიზაციის მომხრეებს (რის გამოც ისინი თავგამოდებით ცდილობდნენ მასში სოციალური შინაარსის ამოკითხვას), მეორე მხრივ კი, ხელს აძლევდა მოწინააღმდეგეებს (პოეტის დეკადენტობის დასამტკიცებლად). სიმონ ჩიქოვანისა და სერგი ქილაიას პოლემიკა გალაკტიონოლოგიის ისტორიისათვის საყურადღებოა იმ თვალსაზრისითაც, რომ ამ ორმხრივად ტენდენციური კამათის ფარგლებში საგანგებოდ დაისვა გალაკტიონის ლირიკის ბუნების რაგვარობის პრობლემა. კრიტიკოსებმა სცადეს საკუთარი სამხერიდან ემსჯელათ საკითხზე, თუ ვისი ლირიკული ტრადიციების გამგრძელებელია გალაკტიონი თავისი პოეტური ბუნებით – აკაკის თუ – ნიკოლოზ ბარათაშვილის. მიუხედავად იმისა, რომ კამათის მონაწილეებმა ვერ შეძლეს საკითხის ობიექტური ანალიზი,

მათ შექმნეს გარკვეული წინაპირობა უმნიშვნელოვანესი პრობლემის შემდგომი კვლევისათვის, ოღონდ უკვე საბჭოური კლიშეების და „გადახრების“ გარეშე.

დამონებიანი:

აბაშელი ... 1943: აბაშელი ა., აბაშიძე ი., აბაშიძე გრ., გრიშაშვილი ი., ლეონიძე გ., ჩიქოვანი ს. „ხალხის საყვარელი პოეტი“. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 26 ნომბერი (№6), 1943.

ნატროშვილი 1943: ნატროშვილი გ. „საბჭოთა ეპოქის მომღერალი“. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 26 ნომბერი (№6), 1943.

ჟღანოვი 1946: ამხ. ჟღანოვის მოხსენება ჟურნალების „ზევზდისა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ“. ჟურნ. მნათობი, №9-10, 1946.

ჟურნალების ... 1953: ჟურნალების „ზევზდისა“ და „ლენინგრადის შესახებ საკავშირო კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1946 წლის 14 აგვისტოს დადგენილებიდან. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1953.

ჟღენტი 1943: ჟღენტი ბ. *გალაქტიონ ტაბიძე*. ჟურნ. მნათობი, №9-10, 1943.

ჟღენტი 1947: ჟღენტი ბ. „ლიტერატურის პირუთენელი ისტორიისათვის (პასუხად სანდრო შანშიაშვილს)“. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 19 ივნისი (№28), 1947.

სამამულო ... 1945: „სამამულო ომის პერიოდის ქართული პოეზია (კამათი ამხ. გ. ნატროშვილის მოხსენების გარშემო)“. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1945. 1 მაისი.

შანშიაშვილი 1947: შანშიაშვილი ს. „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 17 მაისი (№19), 1947.

ჩიქოვანი 1948: ჩიქოვანი ს. „ქართული საბჭოთა მწერლობის ახლანდელი ვითარება და ჩვენი ამოცანები“. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 30 მაისი (№21), 1948.

ჭილაია 1948ა: ჭილაია ს. *გალაქტიონ ტაბიძე (ერთი თავი მონოგრაფიიდან)*. ჟურნ. მნათობი, 1948, №1-6.

ჭილაია 1948ბ: ჭილაია ს. ძველი დავა ახალი ფორმით. გაზ. „კომუნისტი“, 19 ივნისი (№ 121), 1948.

ჭილაია 1949: ჭილაია ს. *ლიტერატურული წერილები*. ტ. II. თბილისი: 1949.

ჯავახაძე 2013: ჯავახაძე ე. *უცნობი, აპოლოგია გალაქტიონ ტაბიძისა*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2013.

**ტექსტის წაკითხვიდან ტექსტის ანალიზისაკენ
(ზოგიერთი დაკვირვება 70-იანი წლების
გალაკტიონოლოგიურ კვლევებზე)**

1970-იანი წლები მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების შესწავლის თვალსაზრისით. ამ ეტაპის განსაკუთრებულობა რამდენიმე გარემოებამ განაპირობა:

1. შესუსტდა იდეოლოგიური ზენოლა და კონტროლი ლიტერატურისმცოდნეობაზე, რაც 1960-იანი წლების პოლიტიკური „დათბობის“ გარდაუვალი შედეგი იყო;

2. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში რეალურად მოიკიდა ფეხი მხატვრული ტექსტის ანალიზის სტრუქტურალისტურმა მეთოდმა, რამაც ლექსის კვლევას ბევრად უფრო მყარი საფუძველი შეუქმნა, ვიდრე ამის შესაძლებლობას ტრადიციული ისტორიულ-შედარებითი მეთოდი (კომპარატივისტიკა) იძლეოდა;

3. დასრულდა 1966 წელს დაწყებული გალაკტიონ ტაბიძის აკადემიური თორმეტტომეულის გამოცემა (1970-1975 წლებში გამოვიდა მე-7-12 ტომები);

4. გალაკტიონის შემოქმედების ინტენსიურ კვლევას ხელი შეუწყო პოეტის დაბადებიდან 80 წლის იუბილემ, რომელიც ფართო მასშტაბით აღინიშნა 1973 წელს.

პირველი მიზეზის შედეგი ის იყო, რომ გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ე. წ. პირველი პერიოდის ის ლექსები, რომლებიც სიმბოლიზმის მხატვრული პრინციპების მიხედვით იყო შექმნილი და ძირითადად გალაკტიონ ტაბიძის მეორე კრებულს – „არტისტულ ყვავილებს“ (1919) შეადგენდა, ბოლოს და ბოლოს, „ოფიციალურად“ იქნა აღიარებული არამარტო პოეტის, არამედ მთელი ქართული პოეზიის დიდ მიღწევად, მაშინ, როცა წინა ათწლეულებში მათი უმეტესობა ევროპული დეკადანსის არასასურველი გავლენით დაწერილ ლექსებად, პოეტის ახალგაზრდულ გადაცდომად მიიჩნეოდა.

რევაზ თვარაძის მონოგრაფია „გალაკტიონი“, რომელიც „გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრების“ სერიით გამოსცა „ნაკადულმა“ 1972 წელს, შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა ხანაში პირველი ნაშრომია, სადაც პოეტის შემოქმედების განხილვა თითქმის თავისუფალია სოციალისტური რეალიზმის კლიშეების ზეგავლენისაგან. ძალზე ფასეულია ის, რომ გალაკტიონის ცალკეული ლექსები თუ დიდი პოეტის შემოქმედებითი პრინციპები აქ გემოვნებიანი და ფრიად განსწავლული ლიტერატორის მიერ არის გაანალიზებული ამ პოეზიის უშუალოდ აღქმის საფუძველზე. ამავე დროს მონოგრაფიაში პირველად არის მჭიდრო ურთიერთკავშირში განხილული პოეტის შემოქმედება და ბიოგრაფია.

1970-იანი წლებიდან ქართული საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკა გალაკტიონის იმ ლექსების გვერდით, რომლებიც ახალი საქართველოს ეკონომიკურ „მიღწევებს“ უმღერდა, პოეტის შემოქმედების იმ ნაწილსაც დიდ პატივს მიაგებს, იდეოლოგიური მოსაზრებების გამო ადრე რომ იგმობოდა, თუმცა კი ფართო მკითხველი საზოგადოების დიდი სიყვარულით სარგებლობდა, ანუ „არაოფიციალურად“ აღიარებული და დაფასებული იყო.

უფროსი თაობის კრიტიკოსთაგან ერთ-ერთი პირველი, ვინც საფუძვლიანად ჩაუღრმავდა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების სახისმეტყველების არსის გარკვევას, გიორგი მერკვილაძე გახლდათ. „გ. ტაბიძის პოეტური სტილი“ – ასეთი სათაური აქვს ჟურნალ „მნათობში“ 1974 წელს გამოქვეყნებულ მის წერილს. მკვლევარი მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით საგულისხმო მოსაზრებას გამოთქვამს:

„გ. ტაბიძის თვითეულ პოეტურ სახეს ატყვია მისი ამა თუ იმ შემოქმედებითი პერიოდის ღრმა ანაბეჭდი, იმის ნათელი კვალი, თუ რომელი შემოქმედებითი მეთოდით ხელმძღვანელობდა იმ დროს პოეტი. ამასთან, ეს სახეები, ძალიან ხშირად, ვერ თავსდებიან ლიტერატურული სკოლის, მიმდინარეობის ესთეტიკური ნორმების ფარგლებში და გამოხატავენ პოეტის ძიებების, უკუგდება-უარყოფის თუ მოდერნიზების გარკვეულ ტენდენციებს. აღნიშნული ტენდენციები განუწყვეტილ მოქ-

მედებენ, როგორც შინაგანი აქტიური ფაქტორები“ (მერკვილაძე 1974: 134).

სტატიის ავტორი ყურადღებას აქცევს გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების ერთი ნაწილის ფართოპლანიანობას, ვრცლად მსჯელობს მისი ლექსების ამ თავისებურებაზე და აღნიშნავს:

„მხოლოდ უდიდეს, საკუთარ ძალაში დარწმუნებულ მხატვარს შეეძლო თავი წარმოედგინა [...] შორეულ სამყაროში გასულ ადამიანად, ვინც თითქოსდა გარედან ელაპარაკება, აფრთხილებს, მოუწოდებს თავის პლანეტას: „წყნარად, მსოფლიო! წინ, მსოფლიო! მსოფლიო, ჩუმაღ!“ (მერკვილაძე 1974: 138).

მკვლევარი ინტერესდება საკითხით, თუ რას ეფუძნება გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ზემოქმედების ძალა და ამგვარ ახსნას უძებნის ამ მოვლენას:

„პოეტის მთელი შემოქმედება ემორჩილება ერთ ძლიერად გამოვლენილ ტენდენციას. ამ ტენდენციის ამოხსნის გარეშე ძნელი გასარკვევია ის გაბედული მისვლა თემებთან, პრობლემებთან, დიდი ძალის ნოვატორობა, განსაკუთრებით ფართო რეზონანსი, რაც ახასიათებს გალაკტიონის პოეზიას. [...] ეს არის საკუთარი ძალის რწმენის სუბიექტური შეცნობისა და ამ ძალის ნამდვილ ობიექტურ ფაქტორად ქცევის ბედნიერი თანამთხვევა. გალაკტიონმა იცის, რომ იგი ეპოქის პოეტია არა მხოლოდ მისი სურვილის თანახმად, არამედ ობიექტური კანონზომიერების წყალობითაც“ (მერკვილაძე 1974: 137).

გიორგი მერკვილაძის ამ წერილში თავი იჩინა ერთმა უცნაურმა ტენდენციამ, რომელსაც აუცილებლად უნდა მივაქციოთ ყურადღება, ვინაიდან სხვა ავტორთა პუბლიკაციებში იგი კიდევ უფრო ძლიერ გამოვლინდა. ეს გახლავთ გალაკტიონის მიერ გამოყენებული ენობრივ-სტილისტიკურად სავსებით ნორმალური კონსტრუქციების, სიტყვათმწყობისა თუ ცალკეულ ლექსიკურ ერთეულთა ამა თუ იმ ფორმის არასწორად მიჩნევის, ენობრივ უზუსტობად თუ ლინგვისტურ ვოლუნტარიზმად მათი კვალიფიცირების, უკეთეს შემთხვევაში – „პოეტური ლიცენციის“ ნიმუშებად გამოცხადების ტენდენცია. ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს მკვლევარები არ ენდობიან

პოეტის ენობრივ კომპეტენციას, მის მიერ მშობლიური ენის ცოდნა-გრძნობას, მაგრამ ვერც იმის თქმას ბედავენ (ზოგი არც ამას ერიდება, როგორც ქვემოთ ვნახავთ!), რომ დიდი შემოქმედი ენობრივი თვალსაზრისით ზოგჯერ (მათი აზრით!) სცოდავს, და ცდილობენ ლინგვისტურ-სტილისტიკური „ლაფსუსები“ მისი წერის მეთოდის თავისებურებით ახსნან და გაამართლონ.

გიორგი მერკვილაძე, მაგალითად, ყურადღებას მიაპყრობს გალაკტიონის სტრიქონს „მიფრინავდა ფოთოლი ხიდან გადმოცვენილი“ (ლექსიდან: „ქარით დატირებული“) და შენიშნავს:

„ხიდან გადმოცვენილი ფოთოლი“ – „ეს სრულებითაც არ არის ტრადიციული პოეტური პირობითობა. იგი ცნებათა ახალი პოეტური გააზრება, ენისა და სახის ორიგინალური კონსტრუქციაა. სხვა შემთხვევაში ეს იქნებოდა ცნებათა შეუთავსებლობა წინადადებაში (**მხოლობითში აღქმული ფოთოლი არ შეიძლება შეესიტყვოს მრავლობითის ცნებას – ცვენას...**). „გადმოცვენა“ აქ ჰქმნის ქარით გამოტაცებული ფოთლის ტოტიდან ტოტზე, ხიდან ხეზე დაუსრულებელი ვარდნის სურათს...“ (მერკვილაძე 1974: 140).

სინამდვილეში აქ არავითარ „ცნებათა ახალ პოეტურ გააზრებასთან“ საქმე არა გვაქვს. ქართულ ენაში ოდითგანვე სიტყვა „ფოთოლი“ კრებით შინაარსსაც ითავსებდა, ანუ მართო ერთ ცალ ფოთოლს კი არ გულისხმობდა, ფოთოლთა ერთობლიობასაც გამოხატავდა (ისევე, როგორც, მაგალითად, „ბენვი“ – „ბენვი [და არა „ბენვები“] აეშალა“; „ცრემლი“ – „ცხარე ცრემლით [და არა „ცრემლებით“] ტიროდა“ და სხვ.).

ამგვარ „უზუსტობებს“ ობიექტური საფუძველიც აქვს, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ გალაკტიონი ძალიან ღრმად არის შესული მშობლიური ენის წიაღში და მისი ენობრივი პალიტრა უმრავალფეროვანესია. თავისი უნიკალური განცდების გამოსახატავად იგი თანამედროვე ქართული სალიტერატურო და სასაუბრო ენის ფორმათა გვერდით ხშირად იყენებს დიალექტიზმებს, არქაიზმებს, ნეოლოგიზმებს, ოკაზიონიზმებს, რომელთა მართებულად აღქმისათვის კვალიფიციური მკითხველებიც კი ყოველთვის მზად არ არიან.

განსაკუთრებით უხვად გვხვდება გალაკტიონის სტრიქონების არასწორად წაკითხვისა და მერე მათი ასევე არასწორად ინტერპრეტირების შემთხვევები მიხეილ კვესელავას ნაშრომში „პოეტური ინტეგრალები“. ჯერ კიდევ „ფაუსტური პარადიგმების“ მეორე ნიგნში, რომელიც 1961 წელს გამოიცა, მოსდის მას ამ ყაიდის ლაფსუსი გალაკტიონის ლექსზე „ჭარხალი“ საუბრისას – ეს ლექსი უაზრო, ფუტურისტულ-დადაისტური „ზაუმის“ ნიმუშად მიაჩნია, რის გამოც „ფაუსტური პარადიგმების“ შესახებ დაწერილ რეცენზიაში ნოდარ კაკაბაძე შენიშნავს:

„ავტორის მიერ არასწორადაა ინტერპრეტირებული გალაკტიონ ტაბიძის შესანიშნავი ლექსი – „ჭარხალი“... ლექსში ასახულია ქვემოიმერული ლანდშაფტი, გადმოცემულია ქვემოიმერული სოფლის იდილია – ეს გალაკტიონის ბავშვობის მოგონებაა. აქ გაუგებარი და ბუნდოვანი არაფერია: **ბობრი** ქვემო იმერეთში ჰქვია ქერა კაცს, **ბელავდა** – ე. ი. კაფავდა, ჭრიდა, სხეპავდა, **კახამბალი** – ერთგვარი ბალია, წვრილი და მოწითალო; ყოლა ანუ ბყოლა – თუთის ხეა, რომელსაც აბრეშუმის ჭიისათვის ტოტებს ჭრიან ხოლმე. ბირკვილი აივნის რიკულებია. ე. ი. ლექსში ნათქვამია: ქერა კაცი ბლისა და თუთის ხეს კაფავდა; ქარმა აივნის ძირას მოუყარა თავი ბატებს“... (კაკაბაძე 1962: 166-167).

„პოეტური ინტეგრალების“ ავტორს გალაკტიონის სტრიქონების არასწორად წაკითხვისაკენ ისიც უბიძგებს, რომ „ინტეგრალური პოეზიის“ მისეული თეორიის თანახმად, ეს ისეთი ლექსებია, „სადაც სემანტიკა ან მეტაფორებისა და სახეების ჩვეულებრივი სტრუქტურა თითქმის მთლიანად დარღვეულია“ (კვესელავა 1977: 199).

მიხეილ კვესელავას მიერ გალაკტიონის სტრიქონების უმართებულოდ წაკითხვისა და შემდეგ კი „ინტეგრალურ პოეზიად“ მათი გამოცხადების არაერთი ნიმუშია განხილული „პოეტურ ინტეგრალებზე“ დაწერილ რეცენზიაში (იხ. დოიამვილი, ბრეგაძე 1978). გავიხსენოთ ორიოდე ტიპური მაგალითი. მ. კვესელავა იმონმებს სტრიქონებს ლექსიდან „არა ერთი და ორი“ და ამგვარ მსჯელობას გვთავაზობს:

„ასეთ რამეს რომ წავიკითხავთ – „მაღალ ალვათა რიგნი / მთვარეს მწვერვალებს უხრის“, – აზრობრივის თვალსაზრისით კითხვასაც ვერ დავსვამთ: როგორ? ან თუ დავსვამთ, პასუხის გამცემი ვინაა? ვინ იტყვის, ალვათა რიგი როგორ უხრის მთვარეს მწვერვალებს? ვერც ასოციაციური წარმოსახვა გაარკვევს ამას ასე ადვილად, თუმცა ლექსის ემოციური ზეგავლენა უეჭველი ფაქტია, იმის მიუხედავად, ვწვდებით თუ არა ჩვენ მის შინაგან აზრსა და სახეობრივ სტრუქტურას, ე. ი. შვეიმეცნებთ თუ არა იმას, რაც არის სინამდვილეში. ასეთია პოეტური ინტეგრალების ბუნება, რასაც ხშირად სრულიად შეგნებულად ეწირება ნაწარმოების სიცხადე, მისი ლოგიკა და სიტყვების ჩვეულებრივი სინტაქსური წყობა“ (კვესელავა 1977: 372).

სინამდვილეში პოეტი სავსებით რეალისტურ პეიზაჟს გვიხატავს: მთვარიანი ღამეა, როგორც ჩანს, ნიავიც ქრის და ალვის ხეები კენწეროებს ხრიან, თითქოს მთვარეს ესაღმებინანო. მ. კვესელავას კი ციტირებული სტრიქონები ასე ესმის: დედამინაზე ამოსული ალვის ხეები, რაღაც სასწაულით, მთვარეზე არსებულ მწვერვალებს (ალბათ მთებისას) ხრიანო. იგი არ ითვალისწინებს, რომ გალაკტიონი **კენწეროს** ნაცვლად ხშირად **მწვერვალს** წერს ხოლმე. ეს სიტყვები მისთვის სინონიმებია. მაგალითად: „ხშირად აშრიალდება ტირიფების **მწვერვალი**“, ან „ალვა **მწვერვალსა** ხრის, ნაზი ტანივით სწორს“ და სხვ. (იხ. დოიაშვილი, ბრეგაძე 1978: 75).

„გაგიჟებული“ სტრიქონის ნიმუშად არის მოტანილი ფრაზა „მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა“.

აშკარაა, რომ მ. კვესელავას „მთვარეში“ ესმის, როგორც შიგ ციურ სხეულში“, „მთვარის შიგნით“, მაშინ, როდესაც სავსებით ნათელია, რომ „მთვარეში“ აქ ნიშნავს „მთვარის შუქზე“, „მთვარით განათებულ ადგილას (იხ. დოიაშვილი, ბრეგაძე 1978: 75-76).

მნიშვნელოვანწილად გალაკტიონის სტრიქონების არასწორ ნაკითხვებს ეფუძნება „ინტეგრალური პოეზიის“ როლანდ ბურჭულაძისეული თეორიაც, რომელიც ავტორმა ჩამოაყალიბა ნიგნში „მხოლოდ ინტეგრალები“ (1980).

მაგალითად, სიტყვას „შევედრები“ („გრაალს შევედრები“, ლექსიდან „მზეო თიბათვისა“) მკვლევარი ასე კითხულობს: „შევევედრები“, რის შედეგადაც მას ექმნება მცდარი წარმოდგენა, თითქოს ამ ლექსში ლოცვა გრაალისადმია მიმართული, მაშინ, როდესაც სინამდვილეში ლოცვა მიმართულია მზისადმი (დეტალურად იხ. დოიაშვილი, ბრეგაძე 1982).

ანდა:

„შემოდგომანი“, ასეთ კონტექსტში: „ველად გაჭრას, ხელად რონინს ცვლიან შემოდგომანი“ (ლექსიდან: „ნარწერა წიგნზე „მანონ ლესკო“), მრავლობით რიცხვში დასმული წელიწადის დროის მნიშვნელობით ესმის როლანდ ბურჭულაძეს და ამის შედეგად ამგვარ მოსაზრებამდე მიდის: „რაც შეეხება შემოდგომას, ეს მეტად დიფუზიური ცნებაა და მიახლოებით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ აქ, ალბათ, პოეტის ასოციაცია კავშირში უნდა იყოს პარიზის შემოდგომის სალონთან და ამ გზით უკავშირდება პრევოსა და რუსოს ეპოქის ფრანგულ რომანს“ (ბურჭულაძე 1980: 190).

კონტექსტიდან კი აშკარაა, რომ აქ „შემოდგომა“ ისეთი რამეა, რაც „ველად გაჭრას“, „ხელად რონინს“ უპირისპირდება. „შემოდგომას“ რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს, რაც სათანადოდაა ასახული ლექსიკონებში. ერთი მნიშვნელობით „შემოდგომა“ „განდგომას“ უპირისპირდება... „განდგომის“ ანტონიმია და ამ მნიშვნელობით არის გამოყენებული გალაკტიონთანაც (ვრცლად ამის შესახებ იხ. დოიაშვილი, ბრეგაძე 1982).

* * *

როგორც თავში ვთქვით, 70-იან წლებში გამოჩნდა ნაშრომები, რომლებშიც გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია სტრუქტურალისტური მეთოდით არის გაანალიზებული, რაც იმას ნიშნავს, რომ პოეტის შემოქმედების შესწავლის ახალი ეტაპი დაიწყო. ეს მეთოდი შესაძლებლობას იძლევა მხატვრული ტექსტის მრავალ ისეთ საიდუმლოს ავხადოთ ფარდა, რომელიც მანამდე მკვლევართათვის მიუგნებელი რჩებოდა. სტრუქტურული ანალიზის მეთოდი ფორმა-შინაარსის დიალექტიკური ურთიერთმიმართების გაღრმავებული შესწავლის საშუალებას იძ-

ლევა, ფორმის სემანტიზაციის შთამბეჭდავი პროცესის სა-
იდუმლოებებს გვაზიარებს.

ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია თეიმურაზ დოიაშვილის
მიერ 70-იან წლებში გამოქვეყნებული კვლევები: „ევფონიის
ფუნქციისათვის გალაკტიონის ლექსში“ (ჟ. „კრიტიკა“, 1973,
№3), „ბგერათმიბაძვის საკითხისათვის ლექსში“ (ჟ. „მაცნე“, 1974,
№2), „მეტყველი ბგერა პოეზიისა“ (კრებული „ზეკარი“, 1979).
ამ ნაშრომებს განსაკუთრებულ ღირებულებას ის გარემოება
ანიჭებს, რომ მათში სალექსო სტრუქტურის ერთ-ერთი ყვე-
ლაზე დაბალი დონის – სიტყვათა ბგერითი შემადგენლობის
– სემანტიზაციის თაობაზეა ლაპარაკი, ანუ მოძებნილია აზ-
რობრივი კავშირი ლექსის შინაარსს, ზოგჯერ კი – მხატვრულ
იდეასა და ამ შინაარსის/იდეის გამომხატველ სიტყვათა ბგე-
რით შემადგენლობას შორის, რაც პოეტური სიტყვის შთამბეჭ-
დაობის (ზემოქმედებითი ძალის) ერთ-ერთი ყველაზე ღრმად
დაფარული საიდუმლო ამოცნობას ნიშნავს.

მიზანდასახულობა სტატიისა „ევფონიის ფუნქციისათვის
გალაკტიონის ლექსში“ ავტორის ამ მსჯელობაშია გაცხადე-
ბული: „...ევფონიის ცნება მხოლოდ ბგერით შეხმატკბილებას
არ გულისხმობს, იგი იდეის მუსიკალური აკომპანემენტი არ
არის. ევფონია ხელს უწყობს ლექსის მხატვრული ლოგიკის
მოტივირებას, შინაგანი, სიღრმისეული განცდების გარდაქ-
მნას გარეგან, გრძნობად სინამდვილედ“ (დოიაშვილი 1973: 147).

ამრიგად, მკვლევარი გალაკტიონის ლექსებიდან მოხმობილ
ევფონიის ნიმუშებს გამოსახვის ფუნქციის თვალსაზრისით
შეისწავლის, განმარტავს, თუ რა გზით მიიღწევა ლექსში ბგერ-
ნერის სემანტიზაცია.

ამ კუთხით აანალიზებს იგი, მთელი ლექსის შინაარსისა და
კონტექსტის გათვალისწინებით, გალაკტიონის სტრიქონებს:
„და დედოფალი ალვა / ელვამ დალუნა ცივმა“ („სალამო“), „რტო-
ებში ავობს ბებერი ქარი, / ყვავილთა ჯარი ფიფქით ბანაობს. /
ტყდება, ნანაობს ეთერი ჩქარი, / ნანაობს ქარი და მიქანაობს“
 („ატმის ყვავილები“), „დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს /
ივლისისფერი ყინვის თასებით“ („ალვები თოვლში“) და სხვ. და
სხვ.

ევფონიის სემანტიზაციის მექანიზმის გასახსნელად ნაშრომში წარმატებით არის გამოყენებული ამა თუ იმ სტრიქონის ვარიანტული წაკითხვები, რომლებიც პოეტის ხელნაწერებს შემოუნახავს.

ევფონიის ერთი მნიშვნელოვანი ფუნქცია, სიტყვიერი ხელოვნების გამომსახველობით სპეციფიკასთან დაკავშირებული, ასეა ჩამოყალიბებული სტატიაში: „პოეზიისთვის დამახასიათებელი სახეთა არაერთდროული გამოჩენა შთაბეჭდილების მთლიანობას დაშლით ემუქრება. აქ უკვე თავის შესაძლებლობებს ავლენს ევფონია: შინაგანი რითმები და ბგერათა გადაძახილები ცალკეულ სახეებს ერთმანეთთან აკავშირებენ“ (დოიაშვილი 1973: 150-151).

საგანგებოდ არის განხილული ევფონიის ფუნქცია სიმბოლიზმის პოეტიკაში, განმარტებულია ბგერწერის როლი მოვლენათა სიმბოლისტური „გასაიდუმლოების“ პროცესში.

სტრუქტურალისტური ანალიზის მეთოდზე წარმოდგენის შესაქმნელად, იმის დასაანახავად, თუ პოეტური მეტყველების რა საიდუმლოებებს შეიძლება ვეზიაროთ მისი მეშვეობით, გავცნოთ ერთ ფრაგმენტს ამ წერილიდან:

„ზოგჯერ ბგერათა გამეორებას შეუძლია დამატებითი კავშირი დაამყაროს სიტყვებს შორის. ბგერათა ერთგვარობის გამო შეიძლება ისეთი სიტყვები დადგნენ ერთმანეთის გვერდით, რომელთა შეხვედრა ჩვეულებრივ ენობრივ კონსტრუქციაში თითქმის გამორიცხულია. [...] გავიხსენოთ გალაკტიონის სტრიქონები: ჩნდება სინათლის ჩქარი ქაფები / გზებზე ქარივით მოქარავანე („თბილისი“).

„ქა“ კომპლექსის გამეორება ქმნის სიტყვათა ჯაჭვს: ჩქარი – ქაფი – ქარი – მოქარავანე. გამოვყოთ ყველაზე თვალსაჩინო მიმართება: ქარი – მოქარავანე. „ქარის“ აშკარა მოძახილი სიტყვაში „მოქარავანე“, გარდა ძირითადი სემანტიკური მნიშვნელობისა, **ბადებს ოკაზინალურ, შემთხვევით მნიშვნელობასაც**. სიტყვათშედარების პროცესში იხსნება თითოეული სიტყვის შინაფორმა, **პოეტური ეტიმოლოგია, რაც ახალ შინაარსობრივ ნიუანსებს და ემოციურ შეფერილობას წარმოქმნის**. მოჩვენებითი სემანტიკური სიახლოვე შინაგანად ამარ-

თლებს უჩვეულო ტროპის „მოქარავანე ქარის“ არსებობას. ბგერათა მსგავსების საფუძველზე სიტყვების შედარება-შეპირისპირება პოეტური ტექსტის ზეინფორმაციულობის ერთ-ერთი წყაროა“ (დოიაშვილი 1973: 151).

ამავე წერილში გაანალიზებულია მეტაფორული სახე „ივლისისფერი ყინვა“ ლექსიდან „ალეები თოვლში“. მკვლევარის სიტყვით, „ივლისისფერი“ არამცთუ გადატანითი მნიშვნელობით, არამედ პირდაპირი მნიშვნელობითაც უკიდურესად ბუნდოვანია“ (დოიაშვილი 1973: 152).

უნდა ითქვას, რომ იყო რამდენიმე მცდელობა ამ უცნაური სინტაგმის აზრის ახსნისა. მაგალითად, როლანდ ბურჭულაძე ამას სინესთეზიის მოშველიებით ცდილობდა: რაკილა პირველნაბეჭდში „ივლისისფერი ყინვის“ ნაცვლად „ცისფერი ყინვა“ წერია (ანუ რეალისტური ეპითეტი გვაქვს), ცვლილებას – ცისფერი > ივლისისფერი – როლანდ ბურჭულაძე სინესთეზიის ერთ-ერთი სახეობის – „ფერადი სმენის“ – მოშველიებით ხსნიდა – „ი“ ხმოვანს (რომელიც დომინირებს კომპოზიცი „ივლისისფერში“) ზოგიერთი მკვლევარი მართლაც უკავშირებს ცისფერს (ყინულის ფერს).

თეიმურაზ დოიაშვილის კომენტარი ამ შეხედულების თაობაზე ამგვარია:

„ეს საინტერესო მოსაზრება დამარწმუნებელი იქნებოდა, რომ მას საფუძვლად არ ედოს უაღრესად სუბიექტური მოვლენა – სინესთეზია [...]. მტკიცება იმისა, რომ „ი“ ხმოვანი სინესთეზიურ ხელოვნებაში უმთავრესად ცისფერს უკავშირდება, სინამდვილეს არ შეეფერება. თუ, მაგალითად, ა. ვ. შლეგელისთვის „ი“, მართლაც, ცისფერია, ჰიუგო მას თეთრად აღიქვამს, ხოლო ი. გრიმისა და რემბოსთვის ეს ხმოვანი წითელია. მეცნიერული დაკვირვებანიც წინააღმდეგობრივ შედეგებს იძლევა“ (დოიაშვილი 1973: 153).

სტატიის ავტორის მართებული მოსაზრებით, ჯერ „საჭიროა შევისწავლოთ ლექსის მხატვრული სისტემა, შემდგომ კი ცალკეულ ელემენტებზე ვიმსჯელოთ ამ სისტემიდან გამომდინარე და მასთან მიმართებაში“ (დოიაშვილი 1973: 155).

ლექსის მხატვრული სისტემის შესწავლის შედეგად იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ მასში „რეალიზებულია სამყაროს სიმბოლისტური მოდელი“, პოეტის მიზანია „არა რეალურ ურთიერთობათა კოპირება, არამედ ირეალურ, მიღმა სამყაროზე მინიშნება“ (დოიაშვილი 1973: 156).

მეტად მნიშვნელოვანია ეს განმარტება:

„ამ სიტყვების („ივლისი“ და „ფერი“ იგულისხმება. – ლ. ბ.) სემანტიკურ ველებს არ გააჩნიათ არც ერთი შემხები ნერტილი, ამიტომ მათი გაერთიანება კომპოზიტად („ივლისისფერი“) ხორციელდება საგნობრივ და კაუზალურ მნიშვნელობათა იგნორირების გზით. ამის გამო „ივლისისფერი“ კიდევ არის ფერი და არც არის ფერი, იგი დროს არ აღნიშნავს, მაგრამ ასოციაციურად მაინც ინარჩუნებს დროის წარმოდგენას. მდგრადი ლექსიკური მნიშვნელობის ნაცვლად წინა პლანზე გამოდის ლექსიკური შეფერილობა და მასთან დაკავშირებული ასოციაციები. „ივლისისფერს“ „ივლისთან“ დაკავშირებული წარმოდგენებით დისონანსი შეაქვს ფრაზის სემანტიკაში, ხოლო „ყინვასთან“ მიმართებაში იგი ალოგიზმს ქმნის. ამ ალოგიზმის ახსნა შესაძლებელი ხდება სიმბოლისტური პოეტიკის ფარგლებში. სიმბოლისტები არ გაურბიან ყველაზე თვალშისაცემ შეუსაბამობასაც კი, ოღონდ საჭირო განწყობილება შექმნან, ოღონდ ირეალურ არსებობაზე მიაწიშნონ“ (დოიაშვილი 1973: 157).

ამ ნაშრომის მეთოდოლოგიური ღირებულება სიმბოლისტური პოეტური სახეების კვლევისას უდავოა, მაგრამ რაც მას სტრუქტურალისტური ანალიზის შედეგად აქცევს და ამგვარი ანალიზის ესთეტიკურ (!) ღირსებებს მთელი სისრულით წარმოაჩენს, არის მისი ის ნაწილი, სადაც იმისი გარკვევა ხდება, რატომ ჩაენაცვლა თავდაპირველ „ცისფერს“ „ივლისისფერი“ და არა „ივლისისფერი“. კერძოდ, ნაშრომში ვკითხულობთ:

„ჩვენი აზრით, აღნიშნული ფორმის შექმნაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს სმენით ფაქტორს, იმ მუსიკალურ გარემოს, რომელშიც მოქცეულია „ივლისისფერი“. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა „ივლისისფერის“ მიმართება საზღვრულ სიტყვასთან – „ყინვის“. ფორმა „ყინვის“ „ი“ ტონალობა-

ზეა აგებული. „ივლისისფერის“ „ი“ ტონალობა საზღვრული სიტყვის ტონალობას უთანხმდება; საერთოა აგრეთვე თანხმოვანი „ვინი“.

მაგრამ არის ეს საკმარისი ჩვენი თეზისის გასამართლებლად? არა, რადგან ამ პირობებს სავსებით აკმაყოფილებს „ივლისისფერიც“, რომელიც როგორც მინიშნების ხასიათით, ისე მეტრულად და ტონალურად ანალოგიურია „ივლისისფერისა“. **ამ უკანასკნელი ფორმის მთელი უპირატესობა ისაა, რომ იგი თავის „ვლ“ კომპლექსით უკავშირდება წინმავალი ტაქტის ბოლო სიტყვას – „ალვებს“.** იქმნება შესანიშნავი მუსიკალური გადასვლა: „თოვლიან ალვებს ივლისისფერი...“. ორივე სტრიქონი გაუმჯობესებას განიცდის ევფონიურად“ (დოიაშვილი 1973: 159).

აქ მხატვრული სახის ამ ანალიზით პოეტიკა „ზუსტი მეცნიერებების“ რანგშია აყვანილი!

* * *

1970-იან წლებში მკვლევართა ერთი ნაწილი (რევაზ თვარაძე, მიხეილ კვესელავა...) კატეგორიულად უარყოფდა ადრეული გალაკტიონის კავშირს სიმბოლიზმთან, თუმცა პოეტის იმდროინდელ ლექსებს დიდად აფასებდა. პარალელურად ქვეყნდებოდა ნაშრომები, რომლებშიც გალაკტიონის ადრეული შემოქმედება სიმბოლისტური ესთეტიკის პოზიციიდან იყო განხილული.

1980 წელს გამოვიდა ირაკლი კენჭოშვილის წიგნი „გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა“. მასში შესულია სტატიები, რომლებშიც ყურადღება ძირითადად გამახვილებულია გალაკტიონის პოეზიის ირაციონალურ სანყისებზე. პირველივე სტატიის შესავალში მკაფიოდ არის გაცხადებული ავტორის ეს მიზანდასახულობა:

„გალაკტიონ ტაბიძის ლექსთა მაგიურ ეფექტს ის თავისებურება განსაზღვრავს, რომ მათში შემცირებულია რაციონალური სანყისი – მსჯელობა, აღსარება, თვითგამოხატვა, აღწერა – და გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული იმ არასემანტიკურ სანყისს, რომელსაც, უკეთესი ტერმინის

უქონლობის გამო, მუსიკას, მუსიკალობას უწოდებენ. იდუმალი მინიშნებები, ემოციური პრინციპით დაკავშირებული ასოციაციები, ინდივიდუალური სიტყვათშეთანხმებანი, აკუსტიკური სრულყოფილება და სხვა ამგვარი ნიშან-თვისებები, რომლებიც მუსიკალური ნაწარმოებისაგან მიღებული შთაბეჭდილების შეგრძნებას ინვევენ, მართლაც იძლევა იმის საფუძველს, რომ გ. ტაბიძის ლექსში მუსიკალურ ფორმათა ანალოგია დავინახოთ“ (კენჭოშვილი 1980: 3).

გალაკტიონის შემოქმედებაში ირაციონალური მუსიკალური სანწყისის მნიშვნელობის ხაზგასმა მჭიდროდ არის დაკავშირებული პოეტის ადრეული შემოქმედების სიმბოლისტურ ხასიათთან. ამიტომ თავი „ხშირად ვიგონებ ვერლენს...“ (კენჭოშვილი 1980: 9-12) იმ არგუმენტების გაბათილებას ეძღვნება, რომლებსაც იშველიებენ გალაკტიონის სიმბოლიზმთან კავშირის უარყოფელი მკვლევრები. კონკრეტულად და სახელდებით კი ამ თავში ირაკლი კენჭოშვილი მიხეილ კვესელავას შეხედულებას აკრიტიკებს, რომელიც 1977 წელს გამოსულ „პოეტურ ინტეგრალშია“ გამოთქმული გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტობის საწინააღმდეგოდ.

ძალზე მნიშვნელოვანია თავი „სხვისი ხმა“ გ. ტაბიძის ლექსებში“ (კენჭოშვილი 1980: 15-25), რომელშიც საუბარია გალაკტიონის პოეზიისთვის ერთობ დამახასიათებელ მხატვრულ ხერხზე – სხვათა მიერ შექმნილი ტექსტების ციტირებაზე საკუთარი მხატვრული იდეის ხორცშესასხმელად, რაც ინტერტექსტუალობის სახელით არის ცნობილი. პოსტმოდერნისტული პოეტიკის ეს ტერმინი განსახილავ ნაშრომში არ გამოიყენება იმ მიზეზის გამო, რომ იმ დროისათვის იგი ჯერ კიდევ არ იყო ფეხმოკიდებული ლიტერატურათმცოდნეობაში. ინტერტექსტუალობის ნაცვლად მკვლევარი იყენებს **პოლიფონიურობისა** და **დიალოგიზაციის** ცნებებს, რომელსაც იგი მიხაილ ბახტინს ესესხება (კენჭოშვილი 1980: 25-26). ამათ გვერდით წიგნის ავტორს გამოყენებული აქვს **ორხმიანობის** ცნებაც, როგორც ზემოთ დასახელებული ტერმინების ქართული შესატყვისი (კენჭოშვილი 1980: 20). „ორხმიანობის“ თვალსაზრისით იგი განიხილავს გალაკტიონის ლექსს „თბილისის

მთანი კლდიანნი“ და წარმოაჩენს ამ მხატვრული ხერხის არსსაც და მის ესთეტიკურ ღირებულებასაც გალაკტიონის შემოქმედებაში.

ავტორის მართებული დაკვირვებით, დასახელებულ ლექსში ორი ხმა ისმის: **ხალხური** პოეზიის **ხმა** და **ლიტერატურული** (პროფესიული, კლასიკური ლიტერატურა იგულისხმება) **ხმა**. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამ დაკვირვებებს არ ახლავს განმარტება: რა მიმართულებას აძლევს „ორხმიანობა“ ლექსის მხატვრულ იდეას.

უაღრესად საინტერესო საკითხებს ეხება თავები: „ორი ენობრივი სტიქია“, „ენის განვრცობა“, „საგანი როგორც სიმბოლო“, „სიტყვის ფასი“, „პოეტური ალოგიზმი“, რომლებშიც განხილულია გალაკტიონის პოეტური მეტყველების თავისებურებები და გამოტანილია მეტად საყურადღებო დასკვნები. მაგალითად, ნათქვამია, რომ გ. ტაბიძის ლირიკაში „გამოვლენილია აქტიური დამოკიდებულება უცხო ენობრივი სამყაროსადმი. ესეც არის მის ლექსებში დიალოგურობის, „პოლიფონიზმის“ მიღწევის ერთ-ერთი საშუალება. სტილიზაციის ამოცანებით იგი იშვიათად კმაყოფილდება. იგი ერთ-ვება ეპოქათა, კულტურათა, ენათა „დიალოგში“ (კენჭოშვილი 1980: 32).

აქ შენიშნულია გალაკტიონის პოეტიკის ნოვატორული მხარე, როდესაც ერთ სალექსო სივრცეში განსხვავებული კულტურული ელემენტებისა თუ მარკერების თანაარსებობა ეკლექტიკურობის შთაბეჭდილებას კი არ ტოვებს, არამედ კულტურათა შორის დიალოგს მოასწავებს, რაც რამდენადმე ეხმიანება, შეიძლება ითქვას – წინასწარმეტყველებს, მოდერნის შემდგომი ხანის – პოსტმოდერნის ეპოქის – ლიტერატურულ გემოვნებას.

შენიშვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ნაშრომი არ არის დაზღვეული ტრადიციული პოეტური პირობითობების გამოყენებით შესრულებული მხატვრული სახეების, მეტაფორების, **განსაკუთრებული ალოგიკურობის შემცველ** პოეტურ ფრაზებად გამოცხადებისგან, რომელნიც თითქოსდა ლოგიკურ გააზრებას არ ექვემდებარებიან. ერთ ასეთ სახედ გამოცხა-

დებულია ესეც: „სევდის მორევში მცურავ თვალებით, მი-
თხარი რამე, თორემ სულს დავლევ“. თვალებით, მეტყველი
მზერით რამეს თქმა, არა გვგონია, ლოგიკურ გააზრებას არ
ექვემდებარებოდეს, ისევე, როგორც მეტაფორა „სევდის მო-
რევში მცურავი თვალები“, რაც მეტად სევდიან თვალებს უნ-
და ნიშნავდეს.

მონოგრაფიის ავტორი თავის აზრს გამოთქვამს საკამათოდ
ქცეულ ფრაზაზე რომელიც გვხვდება ლექსში „ქებათა ქება
ნიკორწმინდას“: „დარობს რამდი დარი“:

„მცდარია ის აზრი, რომ ლექსში „ქებათა ქება ნიკორწმინ-
დას“ გაუგებარი „დარობს რამდი დარი“ თითქოს იმერული
დიალექტიზმია. ასეთი იმერიზმი, შესაძლოა, მართლაც არსე-
ბობს, მაგრამ ამ ლექსში დიალექტური სემანტიკა არაა რე-
ალიზებული. იმერიზმი დაბალ კილოს, ფამილარულ ტონს
უკავშირდება, რაც დაარღვევდა „ნიკორწმინდის“ მაღალ პა-
თოსს... „რამდი დარი“ ზუსტ რეფერენციულობას მოკლებუ-
ლი აბსტრაქციაა და არა კონკრეტული შინაარსის მქონე
დიალექტიზმი“ (კენჭოშვილი 1980: 28).

ამის გამო უნდა ითქვას შემდეგი: ენათმეცნიერთა მიერ
„რამდი დარი“ იმერიზმად და მიჩნეული (იხ. ჯორბენაძე 1999: 47)
და, გარდა ამისა, გალაკტიონი დიალექტურ ფორმებს იყენებს
არაერთი მაღალი კილოს, არაფამილარული ტონის ლექსში,
მაგალითად, გავიხსენოთ სტრიქონები ლექსიდან „ეს შელამება“:

ეს შელამება სხვისი სასძლოა,
სხვა სითეთრემ რომ ააქალაღდა.
მე ასე ვგონებ, და შესაძლოა,
ზეცაზე ყველა სული დაღალდა...

ან კიდევ, ფრაზა „თოვლიდან“:

მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა:
მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის
და სიყვარულის ასე მოთმენა.

როგორც ვხედავთ, ამ ლექსებში, ისევე როგორც „ქებათა ქებაში“ დიალექტური ფორმებია გამოყენებული (დაღალდა; სისოვლე), თუმცა „დიალექტური სემანტიკა“ რეალიზებული არ არის.

და კიდევ: „ნიკორწმინდას“ რითმა „რა მდიდარი // რამდიდარი“ ოთხმარცვლიანი ომონიმია, ე. წ. მაჯამაა, თანაც ზმის ყაიდაზე კონსტრუირებული: ბგერათკომპლექსი „მდი“ ჯერ ერთი სართომო სიტყვის დასაწყისია („მდიდარი“), მერე კი – მეორე სართომო სიტყვის („რამდი“) დასასრული; ამ ყაიდის რითმასთან კი, როგორც რიგით მკითხველთა, ასევე სპეციალისტების დამოკიდებულებაც „შელავათიანია“...

დამონიშნავანი:

ბურჭულაძე 1980: ბურჭულაძე რ. *მხოლოდ ინტეგრალები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1980.

დოიაშვილი 1973: დოიაშვილი თ. *ევფონიის ფუნქციისათვის გალაკტიონის ლექსში*. ჟურნ. კრიტიკა, 1973, №3.

დოიაშვილი 1974: დოიაშვილი თ. *ბგერათმიბადვის საკითხისათვის ლექსში*. ჟურნ. მაცნე, 1974, №2.

დოიაშვილი, ბრეგაძე 1978: დოიაშვილი თ. ბრეგაძე ლ. *ინტეგრალური პოეზიის „საიდუმლოება“*. ჟურნ. კრიტიკა, 1978, №4.

დოიაშვილი, ბრეგაძე 1982: დოიაშვილი თ. ბრეგაძე ლ. *დაკარგული გასაღების ძიებაში*. აღმ. „კრიტიკა“, 1982, №1.

დოიაშვილი 1979: დოიაშვილი თ. *„მეტყველი ბგერა პოეზიისა“*. კრებული ზეკარი. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1979.

თვარაძე 1972: თვარაძე რ. *გალაკტიონი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1972.

კაკაბაძე 1962: კაკაბაძე ნ. *ფაუსტური პარადიგმები*. ჟურნ. მნათობი, 1962, №6.

კენჭოშვილი 1980: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1980.

კვესელავა 1977: კვესელავა მ. *პოეტური ინტეგრალები: გალაკტიონ ტაბიძე და თანამედროვე პოეზია*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

მერკვილაძე 1974: მერკვილაძე გ. გ. *ტაბიძის პოეტური სტილი*. ჟურნ. მნათობი, 1974, №4.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*, ტ. 3. თბილისი: 2016.

ჯორბენაძე 1999: ჯორბენაძე ბ. *პოეზიის ენა*. <http://kartvelologybooks.tsu.ge/uploads/book/12.pdf>

ზაზა აბზიანიძე

შეყვარებული გალაკტიონი

გალაკტიონის ბიოგრაფიის ყველაზე რომანტიკული პერიოდი ქუთაისს უკავშირდება: აქ წამოინთო და მალევე ჩაინავლა მისი პირველი გაცხადებული გატაცების ალი – მომხიბლავმა რაისა ჩიხლაძემ უპასუხოდ დატოვა მამამისის ყოფილი მოწაფის გრძნობამოძალეული ბარათები და ლექსები:

როგორ მიყვარდა! მაგრამ ხსოვნა იმ ტრფობის სრულის
დარჩა ჩემს გულში წაუშლელი და მოკამკამე,
იმას იგონებს დაღონება დადაღულ გულის...
იმ სიყვარულის მიმღერე რამე!
ყმანვილკაცობა, ყვავილები სიცოცხლის დილის
ბურუსებს იქით გადიკარგა... როგორ ვენამე!
ეხლა თავს მადგას ჭმუნვარება მომავლის ჩრდილის.
იმ სიყმანვილის მიმღერე რამე!..

ისე, რა საოცარია პოეტური გარდასახვა – თითქოს თმა-ჭალარა მოხუცი სიჭაბუკის წლებს იგონებდეს! არადა, ეს ლექსი, რომელიც გალაკტიონს პირველმა სასიყვარულო მარცხმა დაანერინა, 1912 წლითაა დათარიღებული და პოეტი ამ დროს მხოლოდ 21 წლისაა.

იმავე 1912 წელს გალაკტიონმა და ტიცვიანმა გაიცნეს ქუთაისის ქალთა გიმნაზიის მონაფე ოლია ოკუჯავა. გალაკტიონს მრავალი წლის შემდეგაც ახსენებოდა ტიცვიანის იმდღევანდელი ნათქვამი: „У нее гениальные глаза!“. ეს „გენიალური თვალები“ სიმშვიდეს დაუკარგავენ გალაკტიონს... ამჯერად მისი გრძნობა უპასუხოდ არ რჩება!

ოკუჯავების ოჯახში დიდად აღტაცებულნი არ იყვნენ ოლიას რომანით: სტეფანე ოკუჯავა, ექვსი ვაჟისა და სამი

ქალიშვილის მამა, შვილებს „ანარქისტებს“ ეძახდა და უკვე შეგუებული იყო, რომ ხან საიდუმლო კრებებს აწყობდნენ, ხან პროკლამაციებს წერდნენ, მაგრამ მისმა ქალიშვილმა ეს რომ არ იკმარა და მაინცდამაინც ღარიბსა და ერთობ უცნაურ პოეტზე შეაჩერა არჩევანი, ეს აღარ მოეწონა...

ოლია ქუთაისს განარიდეს და ჭიათურაში გაუშვეს მას-წავლებლად. ახლა შეყვარებულებს ისლა დარჩენოდათ, ან წერილებით ენუგეშებინათ ერთმანეთი, ან თავისი გულისწადები დღიურისათვის გაენდოთ: „*ძვირფასო ალბომო, მრცხვენია, მრცხვენია შენი, ჩემო ერთადერთო მეგობარო, – წერდა ოლია ოკუჯავა თავის დღიურში 1913 წლის 5 დეკემბერს, – მაგრამ გამიგე, მე ის მიყვარს... რას აკეთებს, რატომ სდუმს, რატომ მტანჯავს? დავიღალე, მეტი აღარ შემიძლია, ავად ვარ, ცრემლები ასველებს ჩემს ოთახს...“.*

იმავე დეკემბრის ბოლოს ოლია ქუთაისიდან გალაკტიონის წერილს იღებს: „*ამაღამ 5 საათზე გავდივარ ქუთაისიდან... გავდივარ რაღაც მწარე წინათგრძნობით. მგონია, თითქოს სამუდამოდ ვემშვიდობები ქუთაისის არემარეს, გული ტანჯვით მეკუმშება, უსასოობასა და მარტოობას ვგრძნობ...“.*

გესმის, ოლოლ, ბავშვობიდანვე მწამდა ბედისწერა, მოირა, როგორც ეძახიან, – ფატალიზმი. იგი ჩემი მუდმივი მტერი იყო... მე არ მახსოვს მისგან რაიმე კეთილი საქმე. ხვალინდელი დღე ჩემთვის, არ ვიცი, როგორი იქნება... მაგრამ ჩემი მტერი, ჩემი ბედისწერა, უთუოდ აქაც თავისას დამმართებს...“.

როგორ ემჩნევა ამ დღიურებსა და წერილებს დროის დაღი – ის დრამატული და პათეტიკური მონოლოგები, ის სიტყვამრავლობა, რომელიც, ურთიერთობის იმჟამინდელ მანერას თუ ვერ ასხვავებთ, საერთოდ დაეჭვდებით ამ შეყვარებულების გულწრფელობაში.

ღვთის მადლით, გალაკტიონს შეეძლო, საყვარელ ქალთან პირველი პაემანით აღტაცება ლექსად გამოეთქვა:

უსიყვარულოდ
მზე არ სუფევს ცის კამარაზე,
სიო არ დაჰქრის, ტყე არ კრთება
სასიხარულოდ...

უსიყვარულოდ არ არსებობს
არც სილამაზე,
არც უკვდავება არ არსებობს
უსიყვარულოდ...

გალაკტიონმა აქაც მისთვის ჩვეულ მისტიფიკაციას მიმართა: თავისი სიცოცხლის გაზაფხული შემოდგომად წარმოსახა, ხოლო პირველი სიყვარული – ბოლოდ.

ახლა გავიხსენოთ, რომ ეს 1914 წელია და 23 წლის გალაკტიონი, შესაძლოა, არც კი ფიქრობს, რომ ოლია ოკუჯავა „მისი ცხოვრების ქალი“ გახდება. იგი ახლა სასიამოვნო საქმიანობა გართული – სამახსოვრო წარწერებით ამშვენებს ლექსების ახალგამოცემული კრებულის პირველ ეგზემპლარებს. ერთი ამ წიგნთაგან მან სხვიტორში მიართვა თავის იმჟამინდელ კერპს – აკაკი წერეთელს, მეორე კი ოლიას ჩაუტანა ჭიათურაში.

1914 წლის ზაფხული, რომელიც გალაკტიონმა შემორიგებულ თავისიანებთან ერთად ჭყვიშში გაატარა, იშვიათად უღრუბლო აღმოჩნდა: ლექსების პირველი წიგნის წარმატებამ სიმხნევე და ხალისი შემატა და პირველი მსოფლიო ომის დაწყების ამბავმაც კი ვერ დაურღვია სულიერი სიმშვიდე.

„მე არასოდეს, მთელი ჩემი სიცოცხლის განმავლობაში, იმდენი ჩუმი და მყუდრო ბედნიერება არ გამომიცდია, რამდენიც ახლა, სოფელში ყოფნის დროს, – სწერდა გალაკტიონი ოლია ოკუჯავას, – წარმოიდგინე სოფელი, ქალაქის დრტვინვასა და მოუხეშავ ცხოვრებას დაშორებული, შორი, თვალუნვდენელი მინდვრები, იქით კიდევ მუდმივი მწვანით შემოსილი მთები... ახლა მინდვრებზე სულ სიმინდია დათესილი. ალაგ-ალაგ გაუვალი ტყეებია, მათ სიგრილეში დასვენებასა და ოცნებას არა სჯობს რა. ჩვენი სახლის მახლობლად, სულ ორმოც საყენზე, მდინარე რიონი ჩამოდის. მე და ტიტე (ტიციან ტაბიძეზეა ლაპარაკი – ზ.ა.) დღეში სამჯერ ვბანაობთ ხოლმე შიგ, დილას, შუადღისას და საღამოს. ვკითხულობთ ერთად წიგნებს, რაც კი გავგაჩნდა. შეღამებისას გავალთ რიონის გაღმა ყანებში, დავსხდებით რიონის პირზე ვერხვის ძირში, გვაქვს

თან დოქით ღვინო, თან ვსვამთ და თან ვსაუბრობთ, ვიგონებთ ჩვენს ტრფიალებს...“.

დროდადრო, გალაკტიონი მამის საფლავსაც აკითხავდა და ასეთ წუთებში მის ხალისიან განწყობილებას ჩუმი ნალველი შეერეოდა. „მამული“ 1915 წლითაა დათარიღებული. და განა მარტო „მამული“?! ამ წელსაა დაწერილი „ლურჯა ცხენები“, „მთანმინდის მთვარე“, „ატმის ყვავილები“, „სანთელი“, „შერიგება“, „ედგარი მესამედ“, „ი.ა.“ ...

მაგრამ ყველაზე უფრო პოპულარული იმ დროს მაინც „მერი“ იყო: მთელმა ქუთაისმა იცოდა, რომ გალაკტიონი არ იცნობდა წარმტაც მერი შერვაშიძეს, მხოლოდ შორიდან ეტრფოდა და ლექსებს უძღვნიდა!

ეს ლიტერატურული ტრფობა აშკარად აღიზიანებდა ქიათურაში გამომწყვდეულ მიჯნურს, რომელსაც მრავლისმეტყველი ფრაზა ახსენდებოდა გალაკტიონის შარშანდელი წერილიდან: „მშვენიერი ცხოვრება მე ოცნებაში განვიცადე... და რაც ოცნებებში განვიცდია მთელი არსებით, სინამდვილეში მას ექნება რაიმე ფასი?“.

ანუ – **„რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ვტკბები!“**.

გალაკტიონის „სიყვარულის ფილოსოფია“ სწორედ ამ დევიზითაა გაცხადებული და მთელი მისი ბიოგრაფია ამის უტყუარი დასტურია. ლიტერატურულ ილუსტრაციათაგან ყველაზე მკაფიო, რალა თქმა უნდა, მერი შერვაშიძისადმი მიძღვნილი ლექსები გახლდათ.

მაგრამ ყველა ასე როდი ფიქრობს: თურმე მკითხველთა და ლიტერატურის მკვლევართა თაობები, რომელთაც მიაჩნდათ, რომ ეს უმშვენიერესი ქალი გალაკტიონის შთაგონების ნყარო გახლდათ, მწარედ ცდებოდნენ და სინამდვილეში ყველა ეს ლექსი ღვთისმშობელს ეძღვნება! სიტყვას ამ „აღმოჩენის“ ავტორს გადავცემ:

„გალაკტიონის ლექსში „მერი“ ოსტატობითა და ხატოვანებითაა გადმოცემული ლირიკული სუბიექტის მწუხარება არშემდგარი ჯვრისწერა/ქორწინების გამო, რაც ლექსში, გადატანითი აზრით, ციურ-ღვთაებრივ საპატარძლოსთან – მერი/

ღვთისმშობელთან, ანუ ღვთაებრივთან არშემდგარ კავშირს გულისხმობს.

არშემდგარი სულიერი კავშირი ღვთაებრივთან – ესაა „მერის“ უმთავრესი სათქმელი. ასე რომ, ეს ლექსიც რწმენის კრიზისს ასახავს, რაც, ბუნებრივია, გამორიცხავს ყოველგვარ ვარაუდს, თითქოს ლექსი ჭაბუკი პოეტის მიერ უიღბლო სიყვარულის გამოტირება იყოს. არაფერი ამის მსგავსი არ არის ლექსში. აქ უდიდესი ექსპრესიულობითაა გამოხატული ზეციური ლაჟვარდის მოტრფიალე პოეტის უმძაფრესი განცდა და წადილი; ტრაგიკულ ტონალობაშია წარმოჩენილი რწმენადაკარგული, ნიჰილისტური ეპოქის სულიერი კრიზისი. ამ ტრაგიზმს კიდევ უფრო აძლიერებს პიროვნების სულიერი გადარჩენისკენ მიმართული ის უდიდესი ძალისხმევა, რაც ყოველ სტრიქონში გამოსჭვივის.

„არტისტულ ყვავილებში“ გამოქვეყნებულ ლექსში გალაკტიონმა ამოიღო პირველნაბეჭდ ვარიანტში არსებული მსუბუქი ეროტიკული შეფერილობის სტრიქონები. გულუბრყვილობაა იმაზე ფიქრი, რომ ეს პოეტმა მერი შერვაშიძისადმი ღიად გაცხადებული ტრფობისაგან აღშფოთებული საზოგადოების დასამშვიდებლად გააკეთა. იმ ღვთაებრივ ტრფიალებაში, რაც ლექსის შინაარსს წარმოადგენს, აშკარა დისონანსი შეჭკონდა ფრაზას: „სხვისმა ალერსმა უნდა დაგათროს?/ სხვამ უნდა მიგცეს იდუმალ ზღაპრებს“. განსაკუთრებით კი სტრიქონებს – „ნუთუ სხვამ უნდა დასწვას ეგ მკერდი/ თოვლივით თეთრი და მშვენიერი“. როგორც ჩანს, ამას მოგვიანებით დაუფიქრდა პოეტი და სავსებით სწორად მოიქცა, როცა, ზემომოხმობილი სტრიქონების გამო, პირველნაბეჭდი ვარიანტიდან ორი სტროფი ამოიღო. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ მიუთითებს მერის ციკლის ლექსების ციურ-ღვთაებრივი ადრესატისადმი პოეტის დამოკიდებულებაზე.

ასეთია ჩემეული ხედვა „მერის“ აზრობრივი შინაარსისა“ (ამირან გომართელი, ჟურნ. „ცისკარი“, 2019 წ., №6).

ამ ზეანეული „ციურ-ღვთაებრივი“ თემატიკის ნებისმიერი კომენტირება მკრეხელობად ჩამეთვლება, ამიტომ დასახმა-

რებლად ჟურნალ „ცისკრის“ თანამშრომელს, ქ-ნ თამარ გელიტაშვილს მოვიშველიებ:

„გასულ საუკუნეში ერთგვარ ლიტერატურულ მოდად იქცა ყველგან, ლამის ყველა ნაწარმოებში მითოსური პლასტის ძიება. ახლა საღვთო ტრფიალებას ნუ ვეძიებთ იმ თხზულებებში, რომელთაც კონკრეტული ადრესატი ჰყავთ. ასე მაგალითად, ეპიგრაფი ტიციან ტაბიძის ლექსისა „ანანურთან“ გარკვევით გვამცნობს, რომ ლექსი თამუნია წერეთელს ეძღვნება. ეს ლექსი ერთ საკმაოდ პოპულარულ წიგნშია შეტანილი, რომელიც გამოვიდა სერიით – „ქართველი მწერლები სკოლაში“. ამ ლექსს ახლავს მკვლევარ მათა ჯალიაშვილისეული ინტერპრეტაცია. მიუხედავად იმისა, რომ ტიციან ტაბიძე გარკვევით ამბობს, ლექსს კონკრეტულ ქალს, თამუნია წერეთელს ვუძღვნიო, მკვლევარი ამ ფაქტს თავისებურ ახსნას უძებნის: „ლექსს „ანანურთან“ ჰქვია. პოეტმა, რა თქმა უნდა, საგანგებოდ აირჩია სიყვარულისთვის ქებათა ქების შესასხმელად ეს წმინდა ადგილი ანანურთან. მიწიერ ვნებათაგან განწმენდილ პოეტში იბადება სიყვარულის წყურვილი. როგორც სუფისტურ პოეზიაში რეალური ქალის მიღმა იგულისხმება ღვთისმშობელი, აქაც შეიძლება მკითხველმა, უპირველესად, ღვთაებრივი ტრფობა დალანდოს“ (ჟურნ. „ცისკარი“, 2020 წ. №4).

ზუსტად იგივე სურათია, რაც ამირან გომართელთან, მაგრამ ავტორს რატომღაც „გამორჩა“ წინა ნელს გამოქვეყნებული მისი ჟურნალის რედაქტორის ზემოხსენებული სტატია – რითია ნაკლები აბსურდი?! ეგებ, არ გაიმეტა თავის სტატიაში მათა ჯალიაშვილთან და კიდევ რამდენიმე უფროს კოლეგასთან ერთად, სრულიად უდიერად – „მარაზმში გადაცვენილ მკვლევარებად“ მოეხსენიებინა?! (ბევრი მიზეზის გამო უპასუხოდ არ დავტოვებ ამ ოპუსს, სადაც განურჩევლად ავტორის სამართლიანი თუ უსამართლო პოზიციისა, დისკუსიის დროს ყოველგვარი ადამიანური და ლიტერატურული კულტურა უგულვებელყოფილი!).

ოლია ოკუფავას დავუბრუნდები: ოლია კონკრეტულ ქალზე კი არ ეჭვიანობდა, უფრო თავის თავზე ბრაზობდა, რომ ბოლომდე ვერ მიისაკუთრა, ვერ მიიჯაჭვა ეს კაცი... სულ ორი წლის შეყვარებულნი იყვნენ და აი, უკვე სხვაგან ქროდა მისი რჩეულის გული და გონება, მიუწვდენელ ქალს ნატრობდა და, ვინ იცის, მისივე სიტყვებს თუ დაუჯერებდი, ამ ოცნებასა და ნატვრაში იყო სწორედ ყველაზე ბედნიერი...

გალაკტიონი და ოლია ოკუფავა რევოლუციის წინა წელს დაქორწინდნენ, ანუ 1916-ში, და, ოლიას დაჟინებით, მოსკოვში წავიდნენ სასწავლებლად. მას თვალზე ცრემლი ერეოდა, როცა ახსენდებოდა გალაკტიონის ფარული ნატვრის ამსახველი ერთი თვითნაკეთი აფიშა: „პარიჟის უნივერსიტეტის სტუდენტი გალაკტიონ ტაბიძე წაიკითხავს ლექციას“, ან კიდევ – გალაკტიონისავე აღსარება ჭიათურაში გამოგზავნილი წერილიდან: „*მალე ზაფხულიც მოვა. ჩამოვლენ სტუდენტები და კურსისტკები რუსეთიდან, საზღვარგარეთიდან. ააჭრელებენ მთელ ქუთაისს და პირდაპირ შხამით აგვესება ადამიანს გული მათი ცქერით*“.

მეორე მიზეზი, რომლის გამოც ოლიას მოსკოვისკენ უწევდა გული, მისი რუსული აღზრდა-განათლება იყო.

ესოდენ ნანატრ სტუდენტობას გალაკტიონი მაინც ვერ ეღირსა. უსახსრობის გამო მოსკოვიდან უკან გამობრუნებული, გუშინდელ თანამოკალმეებსა და თანამოაზრეებთან (ტიციანსა და დანარჩენ „ცისფერყანწელებთან“) უბრად მყოფი, მთელ ქვეყანაზე განაწყენებული, – იგი შესანიშნავი მსმენელი აღმოჩნდა ოკუფავების მოუსვენარი ოჯახის რევოლუციური ტირადებისა.

როდესაც გალაკტიონმა ოლიას მეორეჯერ ჩააკითხა მოსკოვში, ოქტომბრის რევოლუცია უკვე მომხდარი იყო. პოეტი სამშობლოში დაბრუნდა ერთსემესტრიანი სარეჟისორო კურსების მსმენელის მონაწილად და უბადლო ნიჭისა და გაუფანტავი ილუზიების გამომხატველი ლექსით:

გემით „დალანდი“ მოვდიოდი სამშობლოსაკენ
და მთვარისაგან გაღვიძება გულს დარდად ჰქონდა;

მაგრამ სამშობლოს ძველი გზებით ვედარ მივაგენ
და არ მახსოვდა: მქონდა იგი თუ მომაგონდა?..

1919 წლიდან გალაკტიონი თბილისში დასახლდა. ამავე წელს გამოდის „არტისტული ყვავილები“ – ნიგნი, რომლითაც გალაკტიონი ერთხელ და სამუდამოდ იმკვიდრებს ქართული პოეზიის უგვირგვინო მეფის სახელს (სიმბოლური დაფნის გვირგვინით კოლეგებმა, როგორც ცნობილია, 1921 წლის იანვარში შეამკეს).

ოლია თბილისში უკვე გასაბჭოების შემდეგ ჩამოდის, 1921 წელს. გალაკტიონი მას დახვდა დაფნის გვირგვინით, მაგრამ – უფულოდ, უბინაოდ და უსამსახუროდ. ცოლ-ქმარი დროებით მწერალთა სასახლემ შეიხიზნა. ექვსი წლის შემდეგ მოსკოვში „დანიინაურებული“ შალვა ოკუფავას დაცლილ ბინაში გადაბარგდებიან.

... კრილოვის ქუჩა, 10.
აქ ჩემს მესამე სართულს
მთვარე ანათებს ღამით,
განთიადამდის ვწუხვარ
ლიტერატურულ შხამით.
(„მისაყვედურებს ბევრი“)

1935 წლიდან გალაკტიონი და ოლია მარჯანიშვილის ქუჩაზე დასახლდნენ, ოთხ ნომერში, თეატრის გვერდით. ორივე მაიმედებელ ნიშნად თვლიდა, რომ სახელმწიფო გამომცემლობა – „სახელგამი“, რომელშიც გალაკტიონის ნიგნები იბეჭდებოდა, მათი ქუჩის გადაღმა მხარეს იყო.

თბილისში დაბრუნებულ ოლიას პირველი მსხვერპლი რევოლუციისათვის უკვე გაეღო: „ლენინურ შაბათობაზე“ დაზინებული მარჯვენა ხელი ნელინელ გაუხმა. ამ ავბედითმა ნიშანმა მაინც ვერ დააოკა მისი პოლიტიკური ტემპერამენტი: ხან კრებაზე იყო, ხან მიტინგზე... სამსახურით – ჯერ მუშათა და გლეხთა ინსპექციაში მუშაობდა (ეს მაშინ მაკონტროლებელი ორგანო გახლდათ), მერე – უმაღლეს სასამართლოში. გახშირდა ურთიერთმდურვა და საყვედური...

გალაკტიონის უფროსი ძმა, ღვთისნიერი აბესალომი ყველანაირად ცდილობდა დამდურებული ცოლ-ქმრის შერიგებას: „თქვენ ჭკვიანი ქალი ხართ და გალაკტიონის შესახებაც გექნებათ შემდგარი ერთგვარი აზრი, – სწერდა იგი თავის რძალს, – უმთავრესი ის არის, რომ მას ისე ვერ გავზომავთ, როგორც ჩვეულებრივ ადამიანს: „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ და გარეშე პოეზიისა, ოცნებისა და მალლა-მალლა ფრენისა მას არაფერი აინტერესებს. დიდებულია იგი, როცა მალლა დაფრინავს, მხოლოდ სასაცილოა, როდესაც ძირს ეშვება და ჩვეულებრივი ადამიანის სახეს იღებს. ამიტომ, დაო, ბევრი რამ უნდა ვაპატიოთ, თუ იგი გვიყვარს... მაინც უნდა გვიყვარდეს ეს უცნაურ ვარსკვლავზე დაბადებული დიდი ადამიანი და გულუბრყვილო ბავშვი“.

ისე კი, დამშვიდებულ გულზე დილით, როცა ოლია ფანჯრიდან თვალს აყოლებდა ილიაში პორტფელამოწრილ, „სახელგამისაკენ“ მიმავალ გალაკტიონს, უთუოდ ფიქრობდა, რომ მისი ახირებული ხასიათიც, მისი ცხოვრებისეული უმწეობაცა და მემთვრალეობაც ამოუხსნელად უკავშირდებოდა მისსავე ყველაზე ფაქიზ წვდომებს: რალაც საეჭვოა, – წინდახედულობით, სიფხიზლითა და სიმარჯვით დამძიმებული ფრთამალი მუზა ამგვარ ნაწვიმარ დილით დამგზავრებოდა მადათოვიდან მონაბერ ქარს:

ლამით ძლიერი წვიმა მოვიდა,
დილით სიცივე იყო ფარული,
ჰბერავდა ქარი მადათოვიდან,
როგორც სიკვდილი და სიყვარული.
მაგრამ მზეც იყო რბილი და მკრთალი.
სიყვითლე, ნება ხეთა კვდომისა,
მე პოეზიით ვიყავი მთვრალი,
დღე იყო ისევ შემოდგომისა.

ქალური გუმანით ოლია გრძნობდა უხილავი მოქიშპეების არსებობას და ზოგჯერ, გალაკტიონის ხელნაწერების გადარჩევისას, ძველი რვეულების, აფიშების, ღია ბარათების,

ბლოკნოტების გროვაში აღმოაჩენდა რასმე, თავისი ეჭვების დამადასტურებელს. მაგალითად: „ხელს ვაწერ იმაში, რომ ჩემი საკუთარი სული მიყვიდე რესპუბლიკის სახალხო პოეტს გალაკტიონ ტაბიძეს. თამარ ჩერელაშვილი“; ანდა ამგვარ ჩანაწერს – „აღექსანდრამ ამიხსნა სიყვარული... კარგია, როცა ლამაზი ქალი სიყვარულს გიხსნის“.

ქალური გუმანისაგან განსხვავებით, პოლიტიკური გუმანი ოლიას საერთოდ არ გააჩნდა და ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, რომ ვერც კი მიხვდა, სად ცხოვრობდა! ამის დასტურად ერთი ფრაზაც კი საკმარისია გალაკტიონისათვის მოსკოვში გაგზავნილი წერილიდან: „ლენინის მავზოლეუმი ინახულე, უჩურჩულე მას, რომ დაჩაგრულთა ყველა ბორკილი დაიმსხვრა!“ და ა.შ.

„მადლობის ნიშნად“ ხელისუფლება თანაპარტიელ ფანატიკოსს ჯერ 1929 წელს შუა აზიაში გადაასახლებს, მეორედ და უკვე საბოლოოდ – 1937-ში. ამავე წელს ოლიას ექვსი ძმიდან ხუთი დახვრიტეს (მათ შორის, შალვა – მამა ბულატოკუჯავასი).

ახლა კი ზარდაცემული გალაკტიონის ის ლექსი გავიხსენოთ, რომლითაც იგი საბედისწერო გზაზე შემდგარ ცოლს ემშვიდობებოდა:

ცხოვრების ეტლის სადარებელი
საცაა გავა მატარებელი.
მიემგზავრება იმედი ჩემი
ბედის ვარსკვლავის სადარებელი.
ვიცი, ამ წასვლას რაც ეწოდება –
რა საჭიროა ეხლა გოდება.
მატარებლისგან როს მიმიღია
ან თანაგრძნობა, ან შეცოდება? *

* „გალაკტიონოლოგიის“ V კრებულში გამოქვეყნებული დავით წერედიანის ესსე – „განშორების მეცნიერება“ ეჭვქვეშ აყენებდა „უკანასკნელი მატარებლის“ ადრესატის ვინაობას. ამ ესსეს განსვენებული ავტორისადმი ჩემი უზომო პატივისცემის მიუხედავად, ვერც ერთი მისი არგუმენტი დამაჯერებლად ვერ მივიჩნეე.

ცხოვრების მორიგი დარტყმისაგან თავდასაცავად გალაკტიონი კვლავ სიფრიფანა ფურცლებს იფარებს – პათეტიკურ ლექსებს და პუბლიცისტურ პოემებს... ერთადერთი ბარათით უპასუხებს იგი ოთხი წლის განმავლობაში გადასახლებიდან გამოგზავნილ ოლიას სასონარკვეთილ წერილებს...

ინყება გერმანიასთან ომი და ოლიას წერილებიც წყდება... თვალცრემლიანი აცქერდება გალაკტიონი ოლიას უკანასკნელ წერილს: „სახლში ყოფნა მინდა, მაპატიე, გეხვევი, ვკოცნი შენს ხელნაწერებს და წიგნებს. გალიკ, ჩემო კარგო გალიკ...“ – მერე გაიხსენებს, როგორ აპირებდნენ რომანის ერთად დაწერას, როგორ ეძებდა პარიზში ოლიასათვის რაიმე საჩუქარს, როგორ ინერებოდა ოლია ვლადიმირის ბანაკიდან, *ჩემი ლალისთვლიანი ბეჭედი არ დამიკარგოო...* – გაიხსენებს და მწარედ გამოიტირებს იმ ერთად გატარებულ ოც წელს, იმ ერთადერთ ქალს, რომელმაც კიდევ გააცისკროვნა და კიდევ გაბზარა მისი ცხოვრება...

1941 წლის 6 სექტემბრის დღიურში გულნატკენი გალაკტიონი აღწერს, როგორ დაინახა „ლეჩკომისიის“ ფანჯრიდან („ის“ ფანჯარა არაა!) კატაფალკზე დასვენებული მომცრო კუბო და მცირერიცხოვანი პროცესია, სულ 10-15 კაცი: „ასაფლავებდნენ არა პატარა ბავშვს, არამედ მსცოვან მწერალ ქალს – დარია ახვლედიანს“, – გალაკტიონის ოდინდელ გულშემატკივარსა და მოამაგეს. ამიტომაც თავის ჩანაწერს ბოლოში დაურთავს, რომ ამ დაკრძალვაზე არდასწრება მისთვის „მეტის მეთად სამარცხვინო საქმე იყო“...

ნეტავ, რას ჩაწერდა ამავე რვეულში გალაკტიონი სულ ხუთი დღის შემდეგ, 11 სექტემბრის ღამეს, მისტიკური ხილვისას რომ მოესმინა, როგორ უხმობდა საშველად უსიერ ტყეში დასახვრეტად გაყვანილი ოლია ოკუჯავა?!

„გიგლა მებუკე მოგვითხრობს: ოლიას დაპატიმრების შემდეგ გალაკტიონი ხშირად მესტუმრებოდა ხოლმე და ყოველთვის თვითმკვლელობაზე მესაუბრებოდა. ერთხელ წიგნი დარჩა ჩემთან. წიგნში შავად ნაწერი და გადათეთრებული ორი ფურცელი აღმოჩნდა – „უკანასკნელი მატარებელი“. ლექსი გადავწერე, მწერალთა კავშირის მაშინდელ მდივანს, დავით

დემეტრადეს მიუვტანე და გალაკტიონის სახიფათო განზრახვის შესახებ ვაუწყე. მან ლექსის ორიგინალი მომთხოვა და მე გადათეთრებული ვარიანტი გადავეცი. მალე დავით დემეტრადე დააპატიმრეს და დახვრიტეს. მე კი მხოლოდ ლექსის შავი პირი შემომრჩა“ (ვახტანგ ჯავახიძე, „უცნობი“).

ცხოვრების ბოლო წლებში გალაკტიონი გარეგნულად თითქოს შეეგუა კიდევ ოლიას დაღუპვას; მაგრამ ხომ გაგვიგია „ფანტომური ტკივილები“ – ადამიანს უკვე ამპუტირებული კიდური რომ ტანჯავს! სად არ გამოკრთის ოლიას სახე ამ წლებში: კაფე „რუსთაველში“ გაკეთებულ სახელდახელო ჩანანერში, ზოგჯერ, უბრალოდ, ისეთ არაადამიანურად მწარე ამოგმინვაში, რომლის შემსწრენიც დიდი ხნის მერეც კი ბოლომდე ვერ დარწმუნებულიყვნენ – მოესმათ თუ იგულისხმეს ამ ამოგმინვისას ოლიას სახელი (ერთი ამათგანი აკაკი განერელია გახლდათ, რომელმაც ეს ეპიზოდი ჩემთან „ღამეული საუბრების“ დროს გაიხსენა).

ოლია ოკუფავასა და გალაკტიონის სიყვარულის ისტორია უნებლიეთ ფლობერის ცნობილ სიტყვებს გვაგონებს – მხოლოდ იმის სიყვარულია შესაძლებელი, რაც გვანამებსო. ძნელია მტკიცება, იყო თუ არა ოლია ოკუფავა ერთადერთი ქალი, რომელიც გალაკტიონს მართლა უყვარდა, მაგრამ დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ოლია იყო „მისი ცხოვრების ქალი“. პურიტანულ პრეტენზიებს გვერდზე თუ გადავდებთ, ისეთი შთაბეჭდილება გექმნებათ, რომ, სულიერი თანაზიარობის თვალსაზრისით, გალაკტიონი ცხოვრების ბოლომდე მისი ერთგული დარჩა.

გალაკტიონის მეორე ცოლს – ოლგა დარიუსს პოეტის ცხოვრებაში რამდენადმე მნიშვნელოვანი კვალი ნამდვილად არ დაუტოვებია, მაგრამ ხსენებით კი ნამდვილად უნდა ვახსენოთ.

მათი გაცნობის სამი ვერსია არსებობს. პირველი ვახტანგ ჯავახიძეს ეკუთვნის: „თბილისის ერთ-ერთ ოჯახში გახანგრძლივებული ბანქოს შემდეგ ცნობილი ქართველი მხატვრის ახალგაზრდა ქვრივი, ევროპულად განსწავლული ლამაზი ესტონელი ქალბატონი, შინ ბრუნდებოდა. ქალბატონმა, რომელ-

საც თავისი კომპანიონი ვექილი აცილებდა, გასტრონომისაკენ გაუხვია, მაგრამ კარი ცხვირწინ მიუხურეს – გვიანია და ვიკეტებით. მოულოდნელად გვერდით უცნობი წარმოსადეგი მამაკაცი ამოუდგა, გასტრონომის კარი ჯიქურ შეაღო და შეუტია:

– პატივი ეცით ლამაზ ქალს!

„ლამაზმა“ იყიდა რაც სურდა, გამოვიდა და უცნობს მადლობა გადაუხადა. მერე თავის კავალერს მიუბრუნდა და უსაყვედურა, როგორ გულგრილად შემომყურებდიო.

– იცი, ვინ იყო ის უცნობი? – ჰკითხა კავალერმა.

– ვინ?

– ვინ და საქართველოს პოეტების მეფე.

– გალაკტიონ ტაბიძე?

– დიახ!

ასე გაიცნეს თავიანთი მეორე მეუღლეები ოლგა დარიუსმა და გალაკტიონ ტაბიძემ.

მხატვრის ქვრივი თვითონაც ხატავდა. გერმანელ კლასიკოსებს გერმანულად კითხულობდა. გერმანულადვე უკითხავდა გალაკტიონს გოეთესა და ჰაინეს ლექსებს და პოეტი ლექსის მუსიკას უსმენდა. დიკენსის „დიდი იმედები“ კი ერთხელ კიდევ რუსულად წაუკითხა. გალაკტიონს სიყმანვილიდანვე უყვარდა ეს რომანი – ღარიბი ობოლი ბიჭის ამბავი – და „დიკენსის გამირივით ცეცხლთან ჩაფიქრება“ („უცნობი“).

მეორე ვერსიით, ოლგა დარიუსი გალაკტიონის „ეკონომკა“ იყო. გარდა ამისა, მან თავის თავზე აიღო ოლია ოკუჯავასთან ფულისა და ამანათების გაგზავნა, რაც გალაკტიონმა, სრულიად ბუნებრივად, კეთილშობილი ნატურის გამოვლინებად ჩათვალა.

ასე იყო თუ ისე, „ეკონომკობა“ ნელინელ ცოლქმრობაში გადაიზარდა (ოფიციალურად მათ ხელი არ მოუწერიათ, თუმცა გალაკტიონი თავის დღიურებში ოლგას „ცოლად“ მოიხსენიებს). იმავე დღიურებიდან ვიგებთ, რომ პოეტი მალე დარწმუნდა – მის მეორე მეუღლეს „კეთილშობილების“ ნატამალიც კი არ ეცხო...

მესამე ვერსიით, „1938 წლის მაისში საავადმყოფოსკენ მიმავალ გალაკტიონს გზად ოლგა შეხვდა, გადააფიქრებინა საავადმყოფოში წასვლა: მე მოგივლიო. შინ გაჰყვა, მართლაც მოუარა, გართულებული გრიპისგან გამოჯანმრთელებაში დაეხმარა. შემდეგ კი დარჩა და დარჩა“.

ვერ გამოვრიცხავ, რომ მეტ-ნაკლები სიზუსტით სამივე ვერსია ერთ სიუჟეტად განხორციელდა, რომლის დრამატიზმს ისევ და ისევ გალაკტიონის ჩანაწერებიდან ვიგებთ: „...ეს ქალი უკანასკნელი ორი კვირაა რაღაც მხეცს დაემსგავსა: მან განაცხადა, რომ გადარჩენის მიზნით არ მომშორდება ერთი წამითაც კი და მართლაც არ მშორდება... აუტანელია! თან მეჩხუბება. მეომება. რაზე? თითონაც არ იცის!.. ეხლა გამოვა და დაიწყებს დაახლოებით ასეთ საუბარს: – მე მივდივარ (ატირდება), არ მაფასებთ (ატირდება), მომეცით ეხლავე ფული (კიდევ ატირდება), მე თქვენთვის ბევრი რამ გავაკეთე.

მაგრამ ყველაზე საზიზღარი რაცაა, ეს მისი ჩემს მტრებთან კავშირია, აშკარა, ჩემთან გულახდილი; იგი პროვოკაციებს მიწყობს. იგი მათ ეუბნება, თითქო მე ღვინოსა ვსომდე (სულით და გულით უნდათ, რომ ღვინის სმა დავიწყო). უნდათ, უთხრან ხალხს, რომ ღვინის სმა დავიწყე!.. როგორც კი გალაკტიონი ღვინის სმას დაიწყებს – იმ წამშივე ცეკა – მას საექიმოდ გაგზავნისო? ასეთი ამბავი ერთი. მეორე. ის, რომ არა მასვენებს... მე კიდევ დამრჩენია ერთი გზა!!!! და არა მარტო ერთი გზა!!!!“ (12 მარტი. 1941 წელი).

1943 წელს გალაკტიონმა ცოლად შეირთო ნინო კვირიკაძე, 1937 წელს დახვრეტილი დავით ებანოიძის ქვრივი. პირველი ქორწინებიდან ნინოს ქალ-ვაჟი ჰყავდა, თუმცა დედასთან დარჩენა მხოლოდ ქალიშვილმა ისურვა. მათ გალაკტიონთან ერთად 16 წელი იცხოვრეს და ნინოს ქალიშვილის მოგონებების თანახმად – სრულიად ჰარმონიულად, ხოლო, გალაკტიონის დღიურებით თუ ვიმსჯელებთ, ეს თანაცხოვრება პოეტისათვის კიდევ უფრო პროზაული და დამთრგუნველი აღმოჩნდა („სად წავიდე?! მეტი არ შემიძლია... სამი სახლი მაქვს და არც ერთში ჩემთვის კუთხე არაა... მე დიდი ხანია სახლში არ ვსადილობ... რა ვქნა... მხოლოდ თავდავიწყება მშველის...“).

რა ილუზიებითაც უნდა ესაზრდოვა გალაკტიონს, ასე მგონია, ოჯახური იდილია კიდევ რომ ჰქონოდა, დიდხანს ვერ გაუძლებდა: რაღაც არ ჰგავს ეს „ცაში მფრენი“, მაგრამ ყოველდღიურობაში უმძიმესი ხასიათის „მოცნებე“ ოჯახის მშვიდი კეთილგანწყობის ატმოსფეროში ცხოვრებისათვის შექმნილ მამაკაცს!

თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ, თუკი გალაკტიონის ბიოგრაფიაში ვეცდებით აღმოვაჩინოთ ოჯახური იდილის მინაგვარი გაელვება, მისი და ლიდია მეგრელიძის უჩვეულო რომანტიკული ისტორია უნდა გავიხსენოთ...

იმ ლიდია მეგრელიძეზეა ლაპარაკი, რომელიც გათხოვებაამდე ლუდმილა ისმაილის ასული მამულაშვილი გახლდათ, ლოტბარ ავქსენტი მეგრელიძესთან დაქორწინების შემდეგ – ლიუდმილა მეგრელიძე, ხოლო გალაკტიონის მიერ ლიდიად „გადანათლული“, იგი დარჩა ჩვენი საბავშვო ლიტერატურის ისტორიაში და, რაც მთავარია – დიდი პოეტის ბიოგრაფიაში.

სწორედ ლიდიაა ის ქალი, რომლსაც 1923 წელს გალაკტიონმა თავისი ესოდენ ფაქიზი „ელეგია“ უძღვნა:

(ლ. მ.)

ბავშვმა დავღვარე ცრემლი ღვარული
ბევრი ნუხილით და დანანებით...
აჰა, ის ქალი და სიყვარული
მოვიდა, მაგრამ დაგვიანებით.

სულში ყვავილი იყო დარგული,
ხმა მეგობრობის დღეთა მზიანთა
და მეგობარი გადაკარგული
მოვიდა, მაგრამ დააგვიანდა.

ეჰ, მეგობარო, ეს დრო აფთარი
შენ საუკუნის სვლას მიანებე,
ეხლა გვიანი არის ზამთარი
და ქარი ტირის დაგვიანებით.

იმედი ხდება ნათილისმარი,
მას გარინდება ბედმა მიანდო,
რომ ყველაფერი არის სიზმარი
და რომ ყველაფერს დააგვიანდა.

გალაკტიონის ლექსის ადრესატი, სათნო, 40 წლის, რვა შვილის დედა, სრული ანტიპოდი იყო ოლიასი, თავისი ექსპანსიურობით, ტყავის ქურთუკითა და მაუზერით... თუმცა, ამ ორ ქალს, გარდა გალაკტიონის გალმერთებისა, საუბედუროდ, საბჭოთა იდეოლოგიებით უკონტროლო აღფრთოვანება ახასიათებდა...

გალაკტიონის ძმისშვილს, ნოდარ ტაბიძეს მოვუსმინოთ: „ლიდია მეგრელიძე სამარის კარამდის ერთგული დარჩა კომუნისტური იდეებისა. სხვათა შორის, მისი აზრით, გალაკტიონის, როგორც მგოსნის, უმთავრესი ნაკლი ის იყო, რომ არ იდგა „მებრძოლი პოეტების რიგებში“, გალაკტიონი თავიდანვე არ იყო პოლიტიკურად მტკიცე შეხედულების პოეტი. ის „უასასრულობის“ მომღერალი უფრო იყო“.

ამ გულდასაწყვეტი „ახლომხედველობის“ მიუხედავად, 1923 წელს, მწერალთა კავშირში გალაკტიონის გაცნობისთანავე, ლიდიას დღიურში ღირსშესანიშნავი ჩანაწერი ჩნდება: „გავიცანი... გალაკტიონი – ჩვენი დროის დიდი პოეტი“.

როგორც ჩანს, ამავე წლიდან იწყება მათი რომანი, რადგან გალაკტიონის მაისში დაწერილ „ელეგიას“ იმავე წლის 25 ივნისით დათარიღებული მრავლისმთქმელი პასუხი მოსდევს:

მინდა ნიავს გადავცე
ჩემი შავბედ ნარსული,
ფიქრებს შემოვახვიო
ცრემლი მძივად ასხმული.
შენი ასე გაცნობა,
ჩემთვის საბედისწერო,
დარჩეს გრძნობის რვეულში
ლექსის ამოსანერად.

ო, ეს წამი შენს ახლოს
საუკუნეს აფასებს...
შენ ჩემსავით, ძვირფასო,
ვერვინ ვერ დაგაფასებს!
შენი ხელის თითები
შვადლის სიმხურვალეა... და ა.შ.
(„მხოლოდ ერთი ლექსი“)

ახლა ჩავხედოთ ნოდარ ტაბიძის ესეს „დაგვიანებული ქალბატონი“: „ამ ლექსში მბორგავი სული ჩანს. ლირიკული გმირის წარსული შავბნელი იყო, მაგრამ მომავალი რას ჰპირდება? გაურკვეველია! [...] ლოგიკურია კითხვა: ეს გაცნობა მართლაც საბედისწერო ხომ არ იყო ლიდისათვის?“

ძნელია თქმა, რა იგულისხმებოდა „შავბნელ წასულში“, მაგრამ მომავალი რომ არანაკლებ „შავბნელი“ იყო, ამას ლიდისასავე ჩანანერები ადასტურებს: * „...ჩემი ცხოვრების პირობები შეიცვალა. მარტო დავრჩი. ეხლა არც სულისათვის და არც გრძნობისათვის აღარ მეცალა. ორი ბავშვი ჩემი მზრუნველობის ამარა დარჩა. იმ ხანად არ ვმსახურობდი. აღარც ბინა მქონდა, თავშესაფარი. ძალზე ცუდ გუნებაზე ვიყავი. გალაკტიონის სახელის გაგონებაც კი არ მინდოდა“.

ეს „მარტო დავრჩი“ განმარტებას საჭიროებს. ისევ ლიდისა მოვუსმინოთ: „[ავქსენტი მეგრელიძე], ასეთი საზოგადო მოღვაწე კაცი ერთ დროს ჩავარდა საზიზღარ ხიფათში. მე და ავქსენტის გაშორების და ჩვენი ოჯახის დანგრევის მიზეზი სწორედ ეს „ხიფათი“ გახდა. არავითარ რომანიულ ნიადაგზე არ მომხდარა ჩვენი დაშორება. ჩვენ რვა შვილის მშობლები ვიყავით და თავისუფლებისათვის მებრძოლი ადამიანები. მიუხედავად ამისა, ბევრი ჭორი გადავიტანე და დღემდე ჩემი საიდუმლო არავისთვის გამიმხელია. ახლა კი ვწერ რატომღაც...“.

ვეცდები, რამდენიმე სიტყვით გადმოგცეთ შემდგომი ვრცელი პასაჟი: ავქსენტი იმ დროისათვის გადაიყვანეს „განათ-

* ლიდისა ჩანანერები აქ და შემდეგ ციტირებულია პუბლიკაციიდან: ლ. მეგრელიძე, „ყველაფერი სიზმარია“, „გალაკტიონოლოგია“, V, 2010.

ლების კავშირში“ (პროფკავშირი იყო, როგორც ჩანს) და სწორედ ამ „კავშირის“ სალაროდან სესხად გამოტანილი უზარმაზარი თანხა წააგო მან ერთ „მშვენიერ“ სალამოს ბანქოს მაგიდასთან. „ხუთ დღეში უნდა დაეფარა ეს ფული. არავითარი გამოსავალი არ იყო, ან უნდა ჩამჯდარიყო ციხეში, ან თავი მოეკლა. [...] ორი მცირეწლოვანი ბავშვი გათხოვილ ქალიშვილებს მივაბარე და სამ დღეში მუქთად გავყიდე, რაც რამ მეზადა ბინიანად. დავფარე დანესებულების ვალი და დავრჩი ქუჩაში. არ წავედი სიძებთან, არ მინდოდა გათხოვილი შვილების ოჯახში ჩარევა, ასეთი იყო ჩემი გადანყვეტილება. „- აბა, ავქსენტი მეგრელიძე, გამომყევი ახლავე ზაქსში“, და გავშორდეთ ერთმანეთს, გადაჭრით ვუთხარი შუა ქუჩაში. [...] მეორე დღეს მეგრელიძე წავიდა გურიაში და დაუბრუნდა ბავშვობიდან საყვარელ საქმეს...“ . (ანუ – ლოტბარობას!).

უსახლკაროდ და უსამსახუროდ დარჩენილი ლიდია, ორი ბავშვით ხელში, თავდაუზოგავი ენერჯის წყალობით მაინც მოახერხებს ფეხზე დადგომას და მეტსაც – წლიდან წლამდე „თავის“ გალაკტიონზე ზრუნავს: „გალაკტიონი დიღმის ხიდიდან გადავარდა, ფეხი მოიტეხაო, მითხრეს. მე იმ წამსვე გავქანდი საავადმყოფოსკენ. თუმცა ნახვის დღე არ იყო, მორიგე ექიმმა მაინც გამიშვა ავადმყოფთან. გალაკტიონს ცალკე ოთახი ჰქონდა მიჩენილი. შევედი. იჯდა ლოგინზე ძალზე გაფითრებული და დაღონებული. ფეხი მძიმედ ნალრძობი ჰქონდა. ჩემი დანახვა გაეხარდა და გაუკვირდა კიდეც...

– იცი, ლიდია? – მითხრა მძიმე ხმით, – ოღია ოკუჯავა გადაასახლეს, არ დამემშვიდობა... აი, სახლის გასაღები დამიგდო მაგიდაზე და მითხრა: „ეს გინდოდა შენ, ან იცხოვრე, ვისთანაც გინდა და როგორც გინდაო“... გაბრუნდა... წავიდა...“ .

აქვე იხსენებს ლიდია გალაკტიონის ბოლო სტუმრობას 1958 წლის 4 ოქტომბერს: „...ჩემი უფროსი ქალიშვილი სახლში იყო. გამოვიტანეთ რალაც ხილეული, ტკბილეული... შუალამემდე ვიქციეთ თავი. მერე აიღო ქალაღი და ფანქარი, ლექსი დაწერა და გადმოძვა:

ლიდია, შენთან აქ სიმშვიდეა,
მაგრამ ჩემს გულში ლელვა დიდია,
ო, მაპატიე, ის ამინდია,
შენთან ყოფნა მსურს, ჩემო ლიდია!

.....
.....

შენთან ვიქნები მარად და მარად,
შენს გარდა მე სხვას არა ვთვლი არად.

ვუცქეროდი პოეტს თვალეებში და ვიგრძენი ჩვენი წინანდელი მეგობრობის სიტბო“.

ამ აბსურდის თეატრში დანამდვილებით მარტო ის შეგიძლიათ თქვათ, რომ ლიდია მეგრელიძეს უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე არ განელება გალაკტიონისადმი ლტოლვა და, გალაკტიონს გადანყვევით რომ შეეთავაზებინა მისთვის ცოლობა, მათი ბედი ალბათ სხვაგვარად წარიმართებოდა.

არავინ უწყის, რა ურთიერთგამომრიცხავი ემოციების სტიქია მიძინვარებდა გალაკტიონის სულში: ეგებ იმ თავისი „ოლოლის“ დაბრუნების იმედი მაინც ჰქონდა (ოლიას დახვრეტიდან კიდევ დიდხანს ეგონა ცოცხალი), და, ასეთ შემთხვევაში, იმედოვნებდა, რომ რამენაირად გააძვევებდა დარიუსსა თუ კვირიკაძეს, მაგრამ მომნუსხავი შიშით ფიქრობდა – რა უნდა ექნა, ოლიას ლიდია რომ დახვედროდა მათ ბინაში?!

ამ „გაურკვეველ ბურუსში“ გადიოდა წლები... გალაკტიონი დროდადრო აკითხავდა იმ თავის ერთგულ „სატრფოს“, ლექსებს უძღვნიდა, მერე დიდი ხნით გადაიკარგებოდა და, საბოლოოდ, დაიკარგა კიდევც...

პოეტი გაორებული ცნობიერებით მწერალთა პარიზის კონგრესზე

1935 წლის 21-25 ივნისს გალაკტიონ ტაბიძე, როგორც საბჭოთა მწერალთა დელეგაციის წევრი, მონაწილეობს პარიზში გამართულ საერთაშორისო ფორუმში, კულტურის დასაცავად გამართული კონგრესის მუშაობაში. ამ მისმა პირველმა და უკანასკნელმა გასვლამ საზღვარგარეთ, რამაც საშუალება მისცა ენახა მისთვის ძვირფასი ფრანგი პოეტების სამშობლო და, ამასთანავე, იმ დროის მსოფლიოს გამოჩენილ მწერალთა გარემოცვაში ყოფილიყო, გარკვეული კვალი დატოვა მის პოეზიასა და მსოფლალქმაშიც.

რას წარმოადგენდა პარიზის კონგრესი?

ამ კითხვაზე ადვილად ვუპასუხებთ, თუ გავიხსენებთ, რომ მწერალთა საერთაშორისო კონგრესის მთავარი მესვეურები და ორგანიზატორები სტალინი, მისი პოლიტიბიურო, ფრანგი კომუნისტი მწერლები – ანრი ბარბიუსი, ლუი არაგონი, ჟან რიშარ ბლოკი და იმ ხანად მემარცხენე შეხედულებების მქონე და მოსკოვისადმი კეთილგანწყობილი ანდრე ჟიდი და ანდრე მალრო იყვნენ. ამ ღონისძიების მომზადებაში განსაკუთრებული იყო როლი ევროპელ ინტელექტუალთა წრეებში კარგად ცნობილი ილია ერენბურგისა, რომელიც 1940 წლამდე ბელგიაში, საფრანგეთსა და გერმანიაში ცხოვრობდა, სადაც კულტურის დარგში დასავლეთში კრემლის იდეოლოგიური ინტერესების მთავარი არაოფიციალური გამტარებელი იყო.

კრემლი დიდად იყო დაინტერესებული იმით, რომ მწერალთა საერთაშორისო ტრიბუნა თავისი პოლიტიკური პროპაგანდის მიზნებისათვის გამოეყენებინა. ეს მიზანდასახულობა ცხადად ჩანს 1935 წლის 20 ივნისს რუსულ გაზეთში („ლიტერატურნაია გაზეტა“) გამოქვეყნებულ შემდეგ ცნობაში: „პარიზის

ყრილობაზე ხმას აღიმალლებენ კულტურის დასაცავად ფაშისტური მუქარისაგან და საბჭოთა კავშირის დიადი იდეალებისა და საბჭოთა ლიტერატურის დიდი მიღწევების მხარდასაჭერად“.

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების მწერალთა თანადგომას მოსკოვისათვის უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვინაიდან იმ დროს, გაცილებით უფრო მეტად, ვიდრე დღეს, საზოგადოებრივ აზრს, მნიშვნელოვანნილად, მწერლების პოზიცია, მათი ხმა აყალიბებდა.

იმისათვის, რათა ეს მწერალთა საერთაშორისო კონგრესი (მას 35 ქვეყნის 230 მწერალი ესწრებოდა) ფართო წარმომადგენლობითი და ავტორიტეტული ყოფილიყო, მისი მოსკოველი და ფრანგი ორგანიზატორები მხატვრული სიტყვის კომუნისტი წარმომადგენლებით არ შემოიფარგლნენ და მასში მონაწილეობისათვის გზა გაუხსნეს როგორც სხვადასხვა მემარცხენე იდეოლოგიის მიმდევარ, ასევე პარტიულობისაგან შორს მდგომ მწერლებს, რომელთაც ევროპაში ფაშიზმის აღმავლობით გამოწვეული შეშფოთება აერთიანებდა; ასეთები იყვნენ ანდრე ბრეტონი, ოლდოს ჰაქსლი, ჰაინრიხ მანი, ლიონ ფოიხტვანგერი, შერვუდ ანდერსონი, კარელ ჩაპეკი და მრავალი სხვა. კონგრესის მონაწილეთა შორის იყვნენ თვით ტროცკისტებიც და მარქსიზმისადმი კეთილგანწყობილი სიურრეალისტები და დადაისტები. მაგრამ ამ ნაირგვარობის მიუხედავად, მწერალთა ამ დიდ თავყრილობაზე მკვეთრად მემარცხენე სულისკვეთება სუფევდა, რაც ცხადად იგრძნობა მისი თავგამოდებული მონაწილის – ჰაინრიხ მანის წერილში თავისი ძმისადმი, თომას მანისადმი, რომელმაც თავი აარიდა მასში მონაწილეობას: „კონგრესმა ათასობით მაყურებლის თანდასწრებით იმდენად შთამბეჭდავად ჩაიარა, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, როდესაც რაიმე ღონისძიებას ოპოზიცია მართავს. მწერლები ზუსტად ისე იქცეოდნენ, როგორც საფრანგეთის მემარცხენე პარტიები; ყველა ანტიფაშისტის ასეთი უპირობო გაერთიანება ჯერ არ ყოფილა. როდესაც რომელიმე გერმანელი გამოდიოდა სიტყვით, დარბაზი ფეხზე დგებოდა, ხოლო ზემოთ „ინტერნაციონალის“ მღერას იწყებდნენ. მაგრამ მათ შესძახებდნენ: Discipline, comrades! და ისინი ჩერდებოდნენ“.

კონგრესის საბჭოთა დელეგაცია

კრემლში მწერალთა ანტიფაშისტურ კონგრესს იმდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, რომ მასთან დაკავშირებულ ყველა არსებით საკითხს პარტიის პოლიტბიურო განიხილავდა. 1935 წლის 19 აპრილს პოლიტბიურომ სტალინის მონაწილეობით საბჭოთა დელეგაციის ძირითადი შემადგენლობა დაამტკიცა, ხოლო ამიერკავკასიიდან ორი დელეგატის შერჩევა ლავრენტი ბერიას დაავალა. ბერიამ საქართველოდან გალაკტიონ ტაბიძე, ხოლო სომხეთიდან – ე. წ. პროლეტარული მწერლების ნაკადიდან გამოსული და იქაური მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე ვაგრამ ალაზანი შეარჩია (მდინარის სახელწოდება ალაზანი მისი ფსევდონიმი იყო და არა გვარი).

სულ საბჭოთა დელეგაცია, რომელსაც კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ხაზით საბჭოთა კავშირის მწერალთა კავშირის კურატორი, გავლენიანი ალექსანდრ შჩერბაკოვი ხელმძღვანელობდა, ოციოდე წევრისაგან შედგებოდა; მათ შორის იყვნენ: ალექსეი ტოლსტოი, ვსევოლოდ ივანოვი, ნიკოლაი ტიხონოვი, მიხაილ კოლცოვი, იაკუბ კოლასი, აბულკასიმ ლახუტი, ალექსანდრ კორნეიჩუკი. დელეგატებს შორის დასახელებული იყო მიხაილ შოლოხოვიც, მაგრამ მან იქ წასვლა არ ისურვა, რაზეც სტალინის თანხმობა მიიღო. რაც შეეხება იმ დროის საბჭოთა რუსეთის №1 მწერალს, მაქსიმ გორკის, ოფიციალური ვერსიის თანახმად, იგი ჯანმრთელობის გამო ვერ გაემგზავრა, მაგრამ არსებობს სხვა და უფრო სარწმუნო მოსაზრებაც: მისი გაშვება საზღვარგარეთ სტალინმა არ ინება.

საბჭოთა დელეგაციის მწერლებს უცხოეთში არ იცნობდნენ და არც ერთ მათგანს კონგრესის მონაწილეთათვის არ ჰქონდა რაიმე „წონა“. ერენბურგმა, ჟიდმა და მალრომ საელჩოსა და დეპუტების საშუალებით მოსკოვი დაარწმუნეს დასავლეთში უფრო ცნობილი და „წონიანი“ მწერლები გამოეგზავნა. 1935 წლის 19 ივნისს, როცა საბჭოთა დელეგაცია უკვე ჩასული იყო პარიზში, პოლიტბიურომ მიიღო დადგენილება, გაეგზავნათ პარიზში საზღვარგარეთ ცნობილი, უპარტიო და ევროპული ენების მცოდნე ბორის პასტერნაკი, რომელიც კონგრესის

მრავალი დამსწრეს თვალში იმითაც იმსახურებდა პატივისცემას, რომ იგი ახერხებდა შეენარჩუნებინა შემოქმედებითი იერსახე და თავი აერიდებინა ბოლშევიზმის ხოტბისაგან. კრემლმა თავი დაიზღვია და არც მთლად სანდო პასტერნაკს თან გააყოლა 1920-იან წლებში უშიშროების ორგანოებში ნამუშევარი და, ამდენად, უფრო საიმედოც, ფრანგი მწერლებისათვის მისი მოთხრობების თარგმანით ცნობილი პროზაიკოსი ისაკ ბაბელი. პასტერნაკს არ გახარებია, როდესაც ზემოდან დავალებით აგარაკზე მიაკითხეს და პარიზში გამგზავრების აუცილებლობა აცნობეს. ავად ვარო, არ შემძლიაო, მაგრამ უთხრეს, რომ ეს ბრძანება იყო (ცხადია – სტალინის). საბჭოთა მწერალთაგან სწორედ ამ ორის ზეპირ გამოსვლას ფრანგულ ენაზე ხვდა წილად კონგრესის გამორჩეულად მქუხარე ტაში.

კრემლმა თავის მიზანს მიაღწია. ხუთი დღის განმავლობაში კონგრესიდან ისმოდა საბჭოთა მწერლებისა და მათი დასავლელი კომუნისტი კოლეგების ხმა არა მხოლოდ მსოფლიოს დასაცავად ფაშიზმის ბარბაროსობისაგან, არამედ აგრეთვე საბჭოთა კავშირში ბედნიერი და თავისუფალი ცხოვრებისა და ეროვნულ კულტურათა აყვავების შესახებ.

გალაკტიონის მიერ წარმოთქმული სიტყვა

მზადება კონგრესისათვის თბილისშიც მაღალ დონეზე ხდებოდა. 1935 წლის 21 მაისს გალაკტიონი და ალაზანი ბერიამ მიიღო. ფსიქოლოგიურად საინტერესოა ამ შეხვედრის შესახებ გალაკტიონის დღიურის შემდეგი პუნქტები: „3. ჩემი ფიქრები“, „10. რატომ შეჩერდენ ისინი ჩვენ ორზე“. „11. ბერიას კომპლიმენტები ჩემს შესახებ“; „12. ალაზანს ეშინია, მე – ჰმ..., ბერიას არა“.

25 ივნისს გალაკტიონმა სიტყვა კონგრესზე, ისევე როგორც „ნაციონალური რესპუბლიკების“ სხვა მწერლებმა, მშობლიურ ენაზე წარმოთქვა. ტექსტის წინასწარ მომზადებული რუსული თარგმანი დარბაზს ფრანგულად მიეწოდებოდა.

შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ გალაკტიონის მიერ კონგრესზე წაკითხული სიტყვის ტექსტი მას არ ეკუთვნის;

იგი მხოლოდ ტექსტის გამხმომვანებელი იყო. ამას ცხადყოფს მისი ასეთი ჩანაწერი დღიურში: „დღესვე ემზადებიან შესავალი სიტყვის დასამზადებლად“. მართლაც და, იმ პირობებში, როცა ყველაფერი, მათ შორის, იმ დროის ტერმინით რომ ვთქვათ, ლიტერატურული ფრონტი ხელისუფლების კონტროლს ექვემდებარებოდა, კონგრესზე წარმოსათქმელი სიტყვის მომზადებას ტაბიძეს არავინ მიანდობდა. ეს ტექსტი არათუ გალაკტიონის, არამედ, ზოგადად, – მწერლის ნაწერი არაა. არაფერი ორიგინალური, ელვარე ან ისეთი, რაც გასცდებოდა იმდროინდელი გაზეთების მოწინავე სტატიების, ან როლან ბარტის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, ხელისუფლების ენკრატიკულ ენას.

თუ არც ისე შორეული საბჭოთა დროის პრაქტიკას გავითვალისწინებთ, შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ გალაკტიონისათვის განკუთვნილი სიტყვა, სხვა ამგვარი იდეოლოგიურად განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ტექსტების მსგავსად, მწერალთა კავშირისა და პარტიის ცეკას ერთობლივი შეთანხმებითა და თანამშრომლობით იქმნებოდა.

მაგრამ ვინაიდან გალაკტიონისათვის განკუთვნილი სიტყვა საერთაშორისო ფორუმზე უნდა წარმოთქმულიყო, საამისოდ თბილისის დონე არ იყო საკმარისი, იგი მოსკოვის მიერ შემოწმებასა და თანხმობას საჭიროებდა. ამიტომაც გალაკტიონი 4 ივნისს მოსკოვში გაემგზავრა მისი ტექსტის პარტიის ცეკას ხაზით საბჭოთა დელეგაციის ხელმძღვანელთან, ზემოხსენებულ პარტიულ ბობოლასთან – შჩერბაკოვთან შესათანხმებლად. ასეთი წარმომავლობა აქვს გალაკტიონის რუსულენოვან ჩანაწერს (რომელსაც ქართულად ვიმოწმებთ): „შჩერბაკოვის შენიშვნები: 1. რამდენადმე სუსტადაა წარსულზე, ეროვნულ შუღლზე. 2. მეტი მხილებაა საჭირო მენშევიკური პერიოდის და მოლაღატეების [...]“.

„გალაკტიონის სიტყვა“ აღსავსეა საბჭოთა საქართველოს „საამური“ ცხოვრებისა და ლენინურ-სტალინური ეროვნული პოლიტიკის ქება-დიდებათ. ამასთანავე, საქართველოს პირველი რესპუბლიკის, ანუ რუსეთის მიერ მისი დაპყრობის უშუალო წინამორბედი, დამოუკიდებლობის ხანმოკლე ხანა კონ-

გრესზე წასაკითხ ტექსტში ასეთ მრუდე სარკეშია წარმოდგენილი: „საქართველოში მენშევიკური ბატონობის პერიოდი ქართული კულტურის ისტორიაში შევა, როგორც ქართული კულტურისა და ლიტერატურის განსაკუთრებული დაცემისა და დაკნინების პერიოდი“.

არადა, საუბარია იმ ხანაზე, რომელიც აღბეჭდილია ქართული კულტურის ისეთი მაღალი მონაპოვრებით, როგორებიცაა მართლმადიდებლური ავტოკეფალიის აღდგენა, გალაკტიონის „Crane aux fleurs artistiques“, თბილისის უნივერსიტეტი, „აბესალომ და ეთერი“, „ქიმერიონი“, ლადო გუდიაშვილის, იაკობ ნიკოლაძის, დავით კაკაბაძის მიერ შექმნილი ახალი ქართული ხელოვნების ნიმუშები...

ჩანაწერები კონგრესის შესახებ

ეტყობა, გალაკტიონი უკვე პარიზში ყოფნისას საგულდაგულოდ ემზადებოდა თბილისში კოლეგებისა და საზოგადოების წინაშე კონგრესის შესახებ საჯარო გამოსვლისათვის. ამიტომაც მის მრავალრიცხოვან ჩანაწერებში მოცემულია პარიზის ფორუმისა და გამომსვლელთა სიტყვის შეფასებები და ისეთი ცნობებიც კი, თუ რომელ საათზე იხსნებოდა დილის და საღამოს სხდომები, რომ საჭიროა ანდრე ჟიდის სიტყვის და სხვებისაც გაფართოება და ა. შ. ამასთანავე, ნებისმიერ საკითხზე გალაკტიონი ცდილობს, წარმოადგინოს არა პირადი, არამედ კომუნისტური პროპაგანდის მიერ დაწესებული კლიშეები: „კაპიტალიზმი კვდება და იხრწნება“, „ბურჟუაზია თავგამოდებით უკარნახებს მწერლობას, თუ რაზე სწერონ მათ“, „მსოფლიო კონგრესზე „ნათლადა სჩანდა ზიზლი უსულგულო კაპიტალისტური წესწყობილებისადმი“, „მთელი ქვეყნის მწერლობა უნდა იდგეს პროლეტარიატის მხარეზე, მუქთახორების წინააღმდეგ, მშვენიერი სოციალისტური მომავლის შესაქმნელად“. მის მიერ გამოყენებული ასეთი შესიტყვებაც კი – „კულტურის ოსტატები“ – 1930-იანი წლების მემარცხენეთა ლექსიკონიდანაა, განსაკუთრებით დიდი ხალისით ხმარებული

მას შემდეგ, რაც მაქსიმ გორკიმ გამოაქვეყნა თავისი პროპაგანდისტული ესეე „ვისთან ხართ თქვენ, კულტურის ოსტატებო?“ (1932).

პარიზულ ჩანაწერებში გვხვდება ასეთი ფრაზა: „პასტერნაკი. „გრანდ პოეტ“. ქართული ტრანსლიტერაციით წარმოდგენილ ამ ფრანგულ ფრაზას ასეთი ახსნა აქვს. კონგრესზე სიტყვით გამომსვლელი პასტერნაკი სხდომის თავმჯდომარემ – ანდრე მალრომ ასე წარადგინა: „თქვენ წინაშე ჩვენი დროის ერთ-ერთი დიდი პოეტია [grand poète]“.

გალაკტიონის ქართველ საბჭოთა მწერალთა წინაშე გამოსვლისათვის და მათივე სტილით შესრულებულ ჩანაწერებში იგრძნობა განსაკუთრებული პატივისცემა და სიმპათია „არაჩვეულებრივი შემოქმედებითი ბედით, ზეშთაგონებით აღნიშნული“ მწერლის – ანდრე მალროს მიმართ. მისი თქმით, მალრომ მას წიგნი უძღვნა „საგულისხმიერო წარწერით“. მაგრამ ძნელი ასახსნელია მისი შემდეგი სიტყვები: მალრომ „ენგის [ერენბურგის?] პირით შემომითვალა: რომ მთელ კონგრესზე ყველაზე დიდ შთაბეჭდილებას მასზე ახდენს [საქართ. პ.] გალ. ტაბიძე“. დანამდვილებით კი ის ვიცით, რომ, როგორც ეს ოლღა ოკუჯავას 1935 წლის 4 აგვისტოს დღიურიდან ჩანს, გალაკტიონის მიერ ჩამოტანილ წიგნებს შორის არის ილია ერენბურგისა და ანდრე მალროს მიერ ნაჩუქარი წიგნები წარწერებით.

ეტყობა, კონგრესის შემდეგ გალაკტიონთან ერთგვარი დაკითხვის მსგავსი საუბარი ჰქონია სსრკ-ს სრულუფლებიან წარმომადგენელს საფრანგეთში – ვ. პოტიომკინს. გალაკტიონის ჩანაწერებში სრულუფლებიანი წარმომადგენლობის შესახებ ასეთი პუნქტები გვხვდება: „1. საერთო შთაბეჭდილება კონგრესზე. 2. რომელმა სხდომამ და ვისმა გამოსვლამ მოახდინა თქვენზე დიდი შთაბეჭდილება და რით? 3. საუბრები ფრანგ და ამერიკელ და სხვა დელეგატებთან და რაზე საუბრობდით? რით ინტერესდებიან? [...]“

არა მხოლოდ კონგრესითა ერთითა

გალაკტიონი საფრანგეთში პოლონეთისა და გერმანიის გავლით ჩავიდა. გზად ბერლინში შეჩერებულა: „რამდენიმე ხანს მე მომიხდა ბერლინში ყოფნა და, [რატომღაც] ადოლფ გიტლერის სამფლობელოში, რეიხსტაგის წინ, გამახსენდა ძველი, თითქმის ოცდაათი წლის წინანდელი ამბავი.[...]“. რა იყო იქ შეჩერების მიზეზი, ძნელი სათქმელია. მისი ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ ბერლინში გრიგოლ რობაქიძეს ნდომებია მასთან შეხვედრა, რაც არ შემდგარა. გალაკტიონმა აარიდა ამას თავი, თუ არა, ეს გაურკვეველია.

გალაკტიონი „კონგრესის რამდენიმე დღეეგატან ერთად“ ათვალიერებს ლუვრის „კოლოსალურ მსოფლიო მნიშვნელობის კოლექციას“, ხოლო „pti palas“-ში – იტალიელი მხატვრების, რენესანსიდან მუსოლინის დროის ჩათვლით, გამოფენას.

პარიზში რამდენიმე დღით ჩასულ პოეტს რა დააძინებდა! – „მხატვარი ლარიონოვი და გონჩაროვა, ანა კარავაევას ქალი და მე გამთენიამდე დავდიოდით ე. წ. „პარიზის სტომაქში“. ავანგარდისტი მხატვრები და ევროპაში სახელგანთქმული დი-აგილევის ბალეტის ცნობილი დასის სცენოგრაფები ნატალია გონჩაროვა და მისი მეუღლე მიხაილ ლარიონოვი არ იყვნენ საბჭოთა მოქალაქეები, ისინი პარიზში ცხოვრობდნენ. მათი შეხვედრა გ. ტაბიძესთან უთუოდ იმ გარემოებამ განაპირობა, რომ ისინი მეგობრობდნენ ილია ერენბურგთან. რაც შეეხება მასთან ერთად მოსეირნე ტიპურ საბჭოთა მწერალს – ანა კარავაევას, იგი გალაკტიონს აშკარად არ ეხატება გულზე: „ანა კარავაევა ახდენს ძალზე ბოროტი რუსი ქალის შთაბეჭდილებას [ჩემს გაბიაბრუებას] სხვადასხვა ხერხით, რომლის მნიშვნელობა მე კარგად ვიცი, ჯერ ისევ დიდი სხვა გარემოებებიდან: მართალია რუსული ანდაზა: რუსს სანამდე არა სცემ, მეგობრად არ გაგიხდებო, პროვოკაციულობა მისი ხერხია“.

ძნელად წარმოსადგენია, რომ კავებეს შიშით გალაკტიონს ეცადა, დაკავშირებოდა ქართველ ემიგრანტებს. იმ დროის ქართული პარიზული პრესის საგანგებო გადახედვამ შესაძლოა

ცხადყოს, ეცადნენ თუ არა იქ მყოფი ქართველები მასთან შეხვედრას და ა. შ. ერთადერთი, ვინც დიდად მოინდომა მისი ნახვა, მწერალი და მხატვარი, ქართული და რუსული ავანგარდის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ილია ზდანევიჩი იყო. გალაკტიონის ქალაქებში შემორჩენილია ზდანევიჩის (1894 – 1975) მიერ გალაკტიონისთვის, ეტყობა, სასტუმროში დატოვებული ასეთი ბარათი: „Дорогой Галактион, заходил к тебе много раз, но не могу тебя застать. Счастливой дороги, привет товарищам. Борис в Тифлисе за наше общее дело“ [„ძვირფასო გალაკტიონ, ბევრჯერ შემოვიარე, მაგრამ ვერ შეგესწარი. ბედნიერი მგზავრობა, მოკითხვა ამხანაგებს. იბრძოლე თბილისში ჩვენი საერთო საქმისთვის“]. გალაკტიონის ქალაქებიდან ირკვევა, რომ მათი შეხვედრა საბოლოოდ მაინც შემდგარა ილია ზდანევიჩის ბინაზე, ვისაც წარმოდგენა არ ჰქონდა, რომ საერთო საქმისათვის საბრძოლველად საქართველოში ყველა გზა გადაკეტილი იყო.

პარიზის მოგონებასთანაა დაკავშირებული, ეტყობა, უკვე სამშობლოში გაკეთებული ეს ჩანაწერიც: „ხდება ცხოვრებაში გასაოცარი ამბავი: პარიზში ორკესტრი ფრანგების უკრავდა „სულიკო“-ს. ბევრი რამ [მინახავს] მსმენია ქვეყნად, მაგრამ ასეთი მუსიკა არასოდეს“.

„მისტერია წვიმაში“ და კონგრესის მისტერია

კონგრესიდან დაბრუნებული გალაკტიონი ამაოდ ცდილობს „რამდენიმე წუთით“ სტალინმა მიიღოს. სავარაუდოდ, მიაჩნდა, რომ ნაკონგრესალი გალაკტიონი სტალინისათვის საგულისხმო პიროვნებაა. მაგრამ რაში სჭირდებოდა სტალინს ქართველი პოეტის მიღება?! ლიტერატურის გეზს სსრკ-ში ხომ არა ე.წ. მოკავშირე რესპუბლიკების პოეტები, არამედ, უპირველესად, პარტია და ქვეყნის დედაქალაქის ადამიანის სულის ინჟინრები წყვეტდნენ! ეს შეხვედრა თვითონ გალაკტიონს სჭირდებოდა თავისი სტატუსის გასაძლიერებლად ქართველ კალმოსანთა შორის, რომლებიც ერთმანეთს ეცილებოდნენ პირველობისათვის რანგების იერარქიაში.

თავის ოფიციალურ ავტობიოგრაფიებში გალაკტიონი ყოველთვის საჭიროდ მიიჩნევდა აღენიშნა, რომ იგი ანტიფაშისტური კონგრესის მონაწილე იყო და თან პოეტური ფანტაზიისა თუ თვითდამკვიდრების ინსტინქტის ძალით დასძენდა, რომ იგი არჩეული იყო ამ ფორუმის პრეზიდენტად.

იდეოლოგიური აჩრდილი არ შორდება არც პარიზული ლექსების წყებას. გამონაკლისია „მისტერია წვიმაში“, რომელშიც სახეზეა გასვლა პოეტური პოეზიის ფარგლებიდან და ჭეშმარიტი პოეზია მისტერიის დემისტერიზაციით, პროზაული მასალით და ისეთი დეტალებით იქმნება, როგორცაა „დამამ ქოლგა გაშალა“.

ცნობიერად თუ გუმანით გალაკტიონი უთუოდ იმასაც გრძნობდა, რომ ბარბაროსული ფაშიზმის წინააღმდეგ მიმართული და ამასთანავე ბოროტების იმპერიის ინტერესებში ჩაყენებული პარიზის კონგრესი, რომლის დარბაზი, მისივე ჩანაწერის თანახმად, ოთხიათას ხუთას ადგილიანი იყო და ათასზე მეტ ფეხზე მდგომსაც იტევდა, თავისი მასშტაბით, რელიგიურ აღგზნებამდე მისული ექსტაზითა და ყველაზე რჩეულებისა და განდობილების მონაწილეობით თავისებური იდეოლოგიზებული მისტერია იყო. მისტერიების მსგავსად, ამ კონგრესსაც ჰყავდა თავისი შთამაგონებლები, დამდგმელები და ცენტრი, რომელიც მას ორგანიზაციულად და ფინანსურად ისევე მეურვეობდნენ, როგორც კონგრესის ერთ-ერთ პროპაგანდისტულ ორგანოს, გაზეთ „მონდ“-ს ანრი ბარბიუსის რედაქტორობით.

საბჭოთა კავშირიდან კონგრესზე მივლინებული სხვა დელეგატების მსგავსად, პასტერნაკისა და ბაბელის გამოკლებით, ამ მისტერიული მიზანდასახულობის იდეოლოგიზებულ ყღერადობაში გალაკტიონმა თავისი წვლილი შეიტანა. ეს მოხდა იმიტომ, რომ ქვეყანაში გამეფებულმა დევნის, გაუთავებელი დაპატიმრებების, გადასახლებების და ხელოვნების ხელისუფლების სამსახურში ჩაყენების ვითარებაში პოეტი სულიერად გაორებულია. იგი ამჯობინებს, პოეზიის ასპარეზზე რჩეულთა და დანინაურებულთა შორის იყოს და პირველობა არ დათმოს (თან, შესაძლოა, თავს არწმუნებს, რომ მისი ლირა

ყალბი საბჭოური მოტივების შესრულების დროსაც ჯადოსნურად იჟღერებდა). ეს კომპრომისი მას ერთგვარად განასხვავებს მისი ასევე დიდი თანამედროვეებისგან, როგორებიც იყვნენ პასტერნაკი და ანა ახმატოვა, რომლებიც არისტოკრატიული წრიდან მომდინარე თვითდისციპლინის ეთიკური ტრადიციის წყალობით თავიანთი პოეტური მუშის ერთგულნი დარჩნენ.* გალაკტიონმა ეს ვერ შეძლო, რასაც მწვავედ განიცდის: „ვით აიტანს დიდხანს გული ამ გაორებას?“ და ამ განცდას დღიურში ერთგან ალექსანდრ ბლოკის ამ სტრიქონით გამოხატავს: „Как тяжело ходить среди людей / И притворяться непогибшим“ [რა ძნელი არის, იარო ხალხში და ითვალთმაქცო, თითქოს შენც გადარჩენილი (არ-დაღუპული) ხარ].

მოსკოვის მიერ მოწყობილი კონგრესის მონაწილე უცხოელების ნაწილი – მათ შორის, ერთ-ერთი ყველაზე ავტორიტეტული ანდრე მალრო და ანდრე ჟიდი ნაკლებად იყვნენ გარკვეულნი იმაში, თუ რა ხდებოდა საბჭოთა კავშირში. მაგრამ იყვნენ სხვა არანაკლებ სახელოვანები და საქმეში გაცილებით უკეთ ჩახედულები, მაგალითად, რომენ როლანი და ლიონ ფოიხტვანგერი, რომელთაც მაინც ფლირტი ჰქონდათ გაბმული კრემლთან და პირადად სტალინთან. ამგვარ ფლირტში იყო ჩაბმული, ნებსით თუ უნებლიეთ, აგრეთვე კულტურის დასაცავად მწერალთა პარიზის კონგრესის მონაწილე, საქართველოს სახალხო პოეტი გალაკტიონ ტაბიძე.

* მეტ-ნაკლებად, ამ ეთიკური იდეალის ერთგულება გრ. რობაქიძემ და კ. გამსახურდიამ ნიცშესეული ზეკაცის კულტის გაცნობიერებით შეძლეს.

სიმონ ტაბიძე

მოგონება გალაკტიონ ტაბიძეზე

გალაკტიონ ვასილის ძე ტაბიძე დაიბადა 1892 წელს სოფელ ქყვიშში. მაშინ სამტრედიის რაიონი იყო. ახლა ვანის რაიონია.

როგორც გამიგონია, დედა გალაკტიონისა ფეხმძიმედ დარჩა გალაკტიონზე ვასილის გარდაცვალებამდე სულ ცოტა ხნით ადრე.

გალაკტიონის მამა ვასილი მასწავლებელი იყო. მშობლები-სგან ვიცი, რომ ვასილის უფროსი შვილი პროკლე ძალიან გავდა მამას, ხოლო გალაკტიონი, განსაკუთრებით უკანასკნელად, როდესაც წვერი მოუშვა, ნააგავდა ბიძას, იუსტინეს (ე. ი. მამაჩემს).

მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ, ოჯახზე ზრუნვა წილად ხვდა მაკრინეს, გალაკტიონის დედას.

მაკრინე გიორგის ასული ადგიშვილი იყო ახლობელი თემიდან, მაშინდელი საპაიჭაოდან, ეხლანდელი ყუმურის რაიონიდან, კულტურული ოჯახიდან. ხუთნი დანი იყვნენ და ერთი ძმა ჰყავდათ, მაკრინე მათ შორის ძმაზე უმცროსი იყო, დებზე უფროსი. მას ოჯახიდან ღირსეული განათლება ჰქონდა მიღებული, ამავე დროს იყო დაუზარელი დიასახლისი. სრულიად ახალგაზრდას გარდაეცვალა მეუღლე. მისი გარდაცვალებიდან ხუთი თვის შემდეგ კი შეეძინა გალაკტიონი. ორი ვაჟიშვილის პატრონი ახალგაზრდა ქალი შეება ოჯახის უღელში და ღირსეულად გაუძღვა, პროკლე და გალაკტიონი ოჯახისა და სამშობლოს სასახელოდ აღზარდა. დიდ დახმარებას უწევდა დედის ოჯახი.

მაკრინემ წერა-კითხვა კარგად იცოდა, ამიტომ მისმა შვილებმა პროკლემ და გალაკტიონმა პირველი დაწყებითი განათლება შინ მიიღეს დედის დახმარებით.

ძმები ვასილი და იუსტინე რომ გამოეყვნენ ერთმანეთს, დასახლდნენ იმავე ეზოში, სადაც მანამდე ცხოვრობდნენ. ეს მინა შეადგენდა ერთ ქცევას. გაყოფის შემდეგ სახლები პირისპირ დაიდგეს, ეზოებს შორის რამოდენიმე ხნის განმავლობაში გაყოფის შემდეგ ნიშანი სანგალი არ იყო. სახლები დაშორებული იყო 15 საყენით, ისე, რომ უბრალო დალაპარაკებაც კი ისმოდა. ეზოში ნაყოფიერი ხეხილი ხარობდა, რომლებიც საერთო სარგებლობაში შედიოდა.

როგორც ვთქვი, სახლები ერთმანეთთან ახლოს იყო და დილით ადრე ამდგარი პროკლე ან გალაკტიონი თუ დამინახავდნენ, როგორც ყველაზე პატარას მანვალეზდნენ და მეხუმრებოდნენ, მეუბნებოდნენ: – ჩემი დედა ნაი, შენი დედა ფუი, ჩემი დედა ნაი, შენი დედა ფუი...! მეც შებრუნებით თითით ვაჩვენებდი, შენი დედა ფუი, ჩემი დედა ნაი!.. თუ ბიცოლა მაკრინე გაიგონებდა, ღიმილით მეტყოდა, აღარ გინდა ჩემთან მოსვლა, რატომ მეძახი ფუიო? აბა მითხარი, ვინ არის გალაკტიონის დედაო?

გალაკტიონი ბავშვობიდანვე ძალიან მოძრავი იყო, მოუსვენარი, ერთსა და იმავე ადგილას დიდხანს დარჩენა არ შეეძლო, არც თამაშის დროს. იგი ხანგრძლივად არასოდეს არ თამაშობდა. თამაშს რომ დავინწყებდით, რამოდენიმე წუთის შემდეგ წავიდოდა და შემდეგ ხელახლა დაბრუნდებოდა და ჩაებმებოდა თამაშში. თამაშის მთავარი სახე იყო: ან რეზინის ბურთით თამაში, გატანიას ვთამაშობდით, ანდა ჭაკუნი.

გალაკტიონი ბავშვობაში გამხდარი იყო და ძალიან სწრაფი. სირბილი ეხერხებოდა, ამიტომ არჩევანზე რომ მიდგებოდა, უფროსი ასაკის ბავშვებიც კი პირველად მას აირჩევდნენ ხოლმე. არ ყოფილა შემთხვევა, რომ ერთმანეთისათვის სანყენი რამე გვეთქვას, ან ერთმანეთზე გულმოსული ვყოფილიყავით. ჩვენსას ვიყავით თუ გალაკტიონისას, სადილზე ან ვახშამზე დაგვიძახებდნენ, მივიდოდით ერთად, შეიძლება ითქვას, რომ იჯრის განსხვავება, ან მორცხვობა ჩვენს შორის არ ყოფილა. თავს ისე ვგრძნობდით ჩვენსასაც და მისასაც, როგორც საკუთარ სახლში. უკითხავად შეიძლებოდა წაგველო საჭირო ესა თუ ის ნივთი ერთი სახლიდან მეორეში.

საქონლის დასაბალახებლად ერთად დავდიოდით.

როდესაც გალაკტიონი სკოლის ასაკის გახდა, დედამ ქუთაისში წაიყვანა და მიაბარა სასულიერო სასწავლებელში. უფროსი ვაჟი პროკლეც იქ სწავლობდა.

მაკრინემ შეატყო, რომ მის შვილებს სხვები კარგად ვერ უვლიდნენ, შინ მარტო დარჩენაც ვერ შესძლო, ამიტომ თვითონაც შვილებს გაჰყვა, დაიქირავა ოთახი, მოაწყო მეორე ოჯახი, შვილებთან ერთად აიყვანა სხვა მოსწავლეებიც მოსავლელად და ასე დაიწყო ცხოვრება.

დედის მზრუნველობის ქვეშ მყოფი ბავშვები კარგად მეცადინეობდნენ. ამას ამონმებდა საშინაო დავთარი, რომელიც ოჯახში იყო. თუ ყოველდღიურად არა, ორ დღეში ერთხელ ყოველ მიზეზ გარეშე მოვიდოდა ბინაზე მეთვალყურე (ნადზირატელი), გაკვეთილებიდან განთავისუფლებული მასწავლებელი, მოიტანდა საკლასო ჟურნალიდან ამონერილ ნიმუშებს, ბავშვების მიერ მიღებულს ამა თუ იმ საგანში და საშინაო დავთარში გადაიტანდა. მზრუნველი სათანადო რჩევამითითებას აძლევდა, თუკი ეს საჭირო იყო. გარდა ამისა „ნადზირატელს“ დავალებული ჰქონდა ჰიგიენური პირობების შემოწმება. იგი ნახულობდა სანოლებს, თვალყურს ადევნებდა მაგიდის სისუფთავეს, ოთახისას და ეზოსას და, საჭიროებისამებრ, იძლეოდა რჩევა-დარიგებას. ჰიგიენისათვის საოჯახო წიგნში იყო ცალკე განყოფილება. ასე რომ მშობელს სკოლაში მიუსვლელად თავისუფლად შეეძლო თავისი შვილის სწავლის და ყოფაქცევის შემოწმება. მოსული მეთვალყურე მოსწავლეს ეკითხებოდა, თუ რა მისცეს, ან გაიგო თუ არა ახსნილი გაკვეთილები. თუ ვერ გაიგებდა მოსწავლე, მეთვალყურე ახსნა-განმარტებას მისცემდა. სასტიკ ყურადღებას აქცევდა წიგნის სისუფთავეს. მართალია, მე იმ სკოლაში არ ვყოფილვარ, და თანაც, მე რომ სკოლაში წავედი, გალაკტიონი უკვე მეორე კლასის მოსწავლე იყო, მაგრამ დიასახლისს, რომელთანაც მე ვცხოვრობდი, რამოდენიმე მოსწავლე ჰყავდა აყვანილი სასულიერო სასწავლებლიდან. უნდა გენახათ ფაციფუცი ოთახში, თუ მოსწავლე დაინახავდა მომავალ მეთვალყურეს. თუ გარეთ იყო, აუცილებლად სახ-

ლში შემოვიდოდა, პირველად შეეცდებოდა გაესწორებინა ლოგინი, შემდეგ მიეხედა წიგნებისთვის და წესრიგში მოეყვანა სამეცადინეო მაგიდა.

მე ვიდექი და ვუყურებდი, თუ როგორ იდგნენ „ნადზირატელის“ წინ ჩემი უფროსი მეგობრები, ხელდაშვებულნი და ყოველ კითხვაზე პასუხებს აძლევდნენ, ისმენდნენ მისგან ყოველივე შენიშვნას, იმახსოვრებდნენ და ცდილობდნენ, რომ შემდეგში იგივე შენიშვნა არ მიეღოთ. შემდეგ გააცილებდნენ ჭიშკრამდე და ხტუნვა-ხტუნვით ბრუნდებოდნენ შინ. მე მახსოვს იმ მეთვალყურის სახელი და გვარი. ჩემს დროს ამ მოვალეობას ასრულებდა იონა კობახიძე, რომელიც რამდენიმე წლის შემდეგ გადმოვიდა ქართულ გიმნაზიაში და გვასწავლიდა საღმრთო რჯულს. რევოლუციის შემდეგ კი იყო განათლების მუშაკთა კავშირის თავმჯდომარე, რომლისგანაც მე დავინიშნე მასწავლებლად 1924 წელს, განათლების განყოფილება-სთან შეთანხმებით.

ამავე მეთვალყურეს ვვალეობდა საშინაო დავალების შემომწება და გარეშე საკითხავი წიგნების შემომწებაც. ის ეკითხებოდა, თუ რომელი გარეშე წიგნი წაიკითხა და როგორ და რა მოეწონა.

გალაკტიონი ძალიან კარგად მეცადინეობდა, ბევრ გარეშე ლიტერატურას კითხულობდა. იგი ჩანერილი იყო ქალაქის სამკითხველოში, გამოქონდა წიგნები და ხარბად ეწაფებოდა. მეც რომ სკოლაში წამიყვანეს, მიუხედავად იმისა, რომ მე სხვა ბინაზე ვიდექი, ბიცოლას და ნათლიას სახლები შორს არ იყო. ყოველდღიურად მივდიოდი გალაკტიონის და ბიცოლას სანახავად. ბიცოლა მზრუნველობით მეპყრობოდა. მეკითხებოდა: საჭმელი ხომ არ გინდა, ან გასარეცხი ხომ არ გაქვს რამეო. მერე დამიწყებდა წვალებას, სახლში წასვლა არ გინდა? იქ სხვენზე ვაშლი მაქვს შენახული, მე დღეს მივდივარ და წამოდი ჩემთანო. მეც სახეზე მამჩნევდა, რომ ეს ამბავი მიხაროდა, მაგრამ წასვლა არ შეიძლებოდა. შემდეგ კარადიდან გამოიღებდა ვაშლებს და მეტყოდა: სულ ერთი არ არის, ეგეც ჩვენი ეზოდან არის მოტანილიო. როდესაც გალაკტიონთან მივიდოდი, იგი ყოველთვის წიგნით ხელში

მხვდებოდა, ან გაკვეთილებს ამზადებდა და ან გარეშე წიგნებს კითხულობდა. საერთოდ წიგნების კითხვა უყვარდა სიარულით, განსაკუთრებით კი გაკვეთილების მომზადება.

სანამ ქუთაისში სასწავლებლად წავიდოდი, ერთხელ რთველი იყო, ბიცოლა იყო ჩამოსული. დილით ავდექი და დავინახე გალაკტიონი. მე გავიქეცი და ჩავეხვიეთ ერთმანეთს, გადავკოცნეთ. ახალი ჩამოსული გალაკტიონი ბავშვური მზრუნველობით მიმყავდა ხეების ძირში და ვაჩვენებდი, თუ როგორ დახეთქილიყო ბრონეულები. შემდეგ სახლში წამოვიყვანე. დედამ ერთად გვასაადილა. მეორე დღეს გათენებამდე დავასწარი, ლოგინში თავზე დავადექი, ვუთხარი რომ ამდგარიყო. მან მითხრა, რომ მე ავად ვარ და ვერ ავდგებიო. მე დავაკვირდი სახეზე, ლოყები მართლაც წითელი ბრონეულივით ქონდა. მივედი სახლში, მამას და დედას ვუთხარი, რომ გალაკტიონი ავად არის-მეთქი. ცოტა ხნის შემდეგ მამა წავიდა სანახავად. დაუკვირდა ბავშვს და მე გამგზავნა მეზობელ რემანოზ ბახტაძესთან, უთხარი რომ მოვიდესო. რემანოზი შინ არ იყო, ცოტა ხნის შემდეგ მოვიდა და წავიყვანე ბიცოლასთან. მამაც იქ იყო, ბიცოლას ელაპარაკებოდა. მამაჩემმა რემანოზი შეიყვანა ოთახში, სადაც გალაკტიონი იწვა და სთხოვა, ავადმყოფს დაკვირვებოდა.

მართლაც, რემანოზი დააკვირდა ბავშვს და ჩემს გაკვირვებას საზღვარი არ ჰქონდა, როდესაც დაიჩოქა საწოლთან და ხმამაღლა წარმოთქვა: „დაილოცოს შენი გზა და სავალი, უთუოდ დიდი ბატონები ბრძანდებო (ყვავილი)“.

ეს მდგომარეობა არ იყო კარგი, მით უფრო, რომ ბიცოლა მაკრინეს არ ჰქონდა ყვავილი მოხდილი, არც მეზობლებს, გარდა რემანოზისა. მამასაც მოხდილი ჰქონდა და საგრძნობი ნიშანიც ჰქონდა ცხვირზე. საჭირო იყო თავმდგმურის შოვნა, ისეთი ადამიანისა, რომელსაც ყვავილი მოხდილი ჰქონდა. ეს მოვალეობა იკისრა რემანოზმა. ერთი ქალიც მოიყვანეს მომვლელად, მგონი, ედუსი.

ჩვენი ოჯახის წევრები გაგვხიზნეს დეიდასთან იანეთში.

რამოდენიმე ხნის შემდეგ, როცა ყოველივემ ჩაიარა, მე მომიყვანეს სახლში. შინ არც კი შევსულვარ, პირდაპირ მივაშურე

იმ ოთახს, სადაც გალაკტიონი იყო. შეეხედე, მთელი სახე ნაპრალებით ჰქონდა დაფარული და ცხვირის ცალ მხარეზეც ღრმა ორმოსავით ჰქონდა. როგორ ხარ-მეთქი, ვკითხე, არა-მიშავსო, კარგად ვარო. გალაკტიონისათვის ორმოცი დღის განმავლობაში სარკე არ მიუციათ, რომ შიგ არ ჩაეხედა, მაგრამ ხელის მოძრაობით გრძნობდა, რომ სახეზე შრამი ჰქონდა. ყვა-ვილმოხდილი გალაკტიონი დედასთან ერთად გაემგზავრა ქუთაისში. გალაკტიონის გულში ეხლაც სამახსოვროა რემანოვის ჩონგური და მისი სიმღერები. რემანოვი დარწმუნებული იყო, რომ ბატონებს ასიამოვნებდა, მაგრამ მისი სიმღერები გალაკტიონს უფრო სიამოვნებდა, ვიდრე ბატონებს. როდესაც გამოიხედა, რემანოვი დაინახა. მამაც იქ ყოფილიყო და ეკითხნა გალაკტიონისათვის, – კარგია ჩონგურიო? – ძალიან კარგი! რა კარგი ხმა აქვს! – აბა მეც დავუკრავო, – უთხრა მამამ და დაუკრა ჩონგური. გალაკტიონმა მოისმინა და ბიძას უთხრა: რა კარგი დაკვრა გცოდნიათო. მერე თვითონაც მოძებნა ჩონგური, დედას სთხოვა, რომ მისთვის სიმები აეზა და დედასაც ხშირად სთხოვდა, რომ დაეკრა. ბიცოლაც კარგად უკრავდა. ის ჩონგური შემდეგაც ხშირად მინახავს მის სანოლთან კედლის ყურეში მიყუდებული, მაგრამ ძმებმა, პროკლემ და გალაკტიონმა, არ იცოდნენ მისი დაკვრა და არც ცდილან, რომ ესწავლათ.

შემდეგ ხშირად მინახავს, როდესაც შვილები მოზრდილნი იყვნენ, პროკლე სემინარიელი, გალაკტიონი კი სასულიერო სასწავლებლის მოსწავლე, ხვეწნით დედას დააჯენდნენ, ხელში ჩონგურს მისცემდნენ და დედა უკრავდა და სამივენი მღეროდნენ. მათი საყვარელი სიმღერები იყო: „მიყვარს ფაცხა მე მეგრული“, „სამი ქალი თივას თიბდა“, „სერზე მიდის სამი მგელი“ და სხვა.

მაკრინე შვილებს თავზე ადგა ქუთაისში თითქმის ხუთი თუ ექვსი წლის განმავლობაში.

თითონ მაკრინე ბიცოლა იყო ზედმინეწვით სუფთა ქალი, ამავე დროს ნელი მომქმედი. ოჯახური საქმეები, რაც კი ქალს შეეფერება ყველაფერი იცოდა: ჭრა-კერვა – შესანიშნავად იცოდა. მთელს ჩვენს სოფელში მხოლოდ მარტო ბიცოლას ჰქონდა საკერავი მანქანა. გარდა ამისა, იცოდა ჭრილობების

და ხველების წამლების შემზადება. ამ წამლებს ამზადებდა კარაბადინიდან.

ზომაზე მეტად თავმოყვარე ადამიანი იყო, მაგრამ მეტად კეთილიც. კერძოდ, მე ბევრჯერ დამიღევია მის მიერ შემზადებული ხველების წამალი. თუ ახლობელი არა, გარეშე პირთათვის იგი წამალს ძალიან იშვიათად ამზადებდა.

მე მინახავს ჩემის თვალთ, პორფილე ნიქვაძე, რომელსაც ექვსი ჭრილობა ჰქონდა მიყენებული ხანჯლით თავის არეში. ბიცოლამ იგი რამოდენიმე ხანში სრულიად განკურნა.

მკურნალობისათვის იგი გასამრჯელოს არ იღებდა. იშვიათად ეტყოდა ხოლმე: ყანის ხენაზე, თოხნაზე თუ მომეხმარები, კარგი იქნებო და თუ არა და, შენ კარგად იყავიო. ჭრაკერვაშიაც არ იღებდა ფულს, მხოლოდ შრომით დახმარებაზე არ იტყოდა უარს. ჩვენი ოჯახი და განსაკუთრებით ბავშვები ყოველთვის მოვიწოდებდით ბიცოლას მიერ შეკერილ ტანსაცმელს. დედა გვიშლიდა, ისედაც დატვირთულ ადამიანს თქვენთვის დრო არ ექნებო, მაგრამ ბავშვები თითონ ვუთანხმდებოდით და არასოდეს უარით არ გვისტუმრებდა. შეკერილ ტანსაცმელს ჩაგვაცმევდა, დაგვლოცავდა და გვეტყოდა, წადი, დედას და მამას აჩვენე, როგორი არისო.

მის ძირითად შემოსავალ წყაროს წარმოადგენდა მეურნეობა, თუმცა ადგილი სახნავ-სათესი ბევრი არ ჰქონდა, ისიც რიონისაგან მუდამ დაზარალებული იყო, მაგრამ მისი ნაკვეთი საზრდოზე მეტს იძლეოდა და რამოდენიმე ფუთი გასაყიდადაც რჩებოდა.

უყვარდა საქონლის მოვლა. ყავდა ძროხა, ღორები და თუ ძროხა მოზერებს მოიგებდა, ხარად ზრდიდა. ძალზე ბევრი ფრინველი ყავდა.

ამ საქმეში მას არავინ ყავდა დამხმარე ოჯახიდან. პროკლეს და გალაკტიონს მეურნეობა სრულიად არ ეხერხებოდათ. განსაკუთრებით გალაკტიონს და არასოდეს დედა მას რაიმე დავალებას არ მისცემდა.

იყო შემთხვევა, რომ დედა სარეცხს რეცხდა, გალაკტიონი აივანზე იჯდა და კითხულობდა. სამწყემსურიდან საქონელი მორეკვს. დედამ დაუძახა: შვილო, ჭიშკარი გაუღე და საქონელი

ეზოში შემორეკეო. გალაკტიონი სწრაფად წამოდგა, ჭიშკართან მიიღბინა, საქონელს კარები გაუღო და ეზოში შემოიყვანა. დედას ეძახდა, სად დავაბაო. დედამ გამოიხედა, დაინახა, რომ არც ერთი საქონელი მისი არ იყო და უთხრა: შვილო, შენი საქონელი ვერ უნდა იცნოო? იძულებული გახდა გალაკტიონის დახმარებითვე სხვისი საქონელი ეზოდან გაერეკა და თავისი მოეძებნა. შემდეგ კი უსაყვედურა გალაკტიონს: – არ სჯობდა, რომ წელანვე მე გამეღო ჭიშკარი რამდენი დრო დავკარგეო. მაკრინე დროის ეკონომიას ენეოდა, იმიტომ, რომ სხვა საქმეებიც ელოდებოდა.

ბიცოლა მაკრინე ქუთაისში რომ წავიდოდა შვილებთან, მაშინ მის ოჯახს ჩვენ ვუვლიდით. ეს იყო სახლი, ფრინველი, საქონელი თუ ყანა.

თუმცა ეზოები ფაქტიურად გაყოფილი გვექონდა, მაგრამ როდესაც ხეხილის მოსავლის აღების დრო დადგებოდა, – ჩვენს ეზოში უხვად იყო ვაშლი, მსხალი, კომში, თუთა და მალღარი ვენახი, – იგი საზიაროდ იკრიფებოდა, მზადდებოდა და ერთი ნაწილი მისსავე სახლში ინახებოდა. გვექონდა აგრეთვე გაუყოფელი ადგილებიც, რომელიც გაზიარებული გვექონდა. მოზიარეს მოჰქონდა ნახევარი და ნახევრის ნახევარი ბიცოლა მაკრინეს ეძლეოდა, ნახევარი კი ჩვენ გვრჩებოდა. ბიცოლა მაკრინეს ძვირფასი ნივთებიც, როცა იგი ქუთაისში მიდიოდა, ჩვენთან ინახებოდა.

ერთხელ მამას შინ არყოფნის დროს სახლი გატეხეს. მაკრინეს ოქროები პატარა სკივრით და დედას ოქროულობა, გარდა გულზე დასაბნევი ქინძისთავისა, რომელიც შემთხვევით პალტოს სარჩულზე ყოფილიყო დაბნეული, დაიკარგა. დედა ამბობდა: – ეს ქინძისთავიც რომ იქ ყოფილიყო, უფრო კმაყოფილი ვიქნებოდით, ვინაიდან მე არ ვიცი, მაკრინეს ყუთში რა ჰქონდა. ეს ქინძისთავიც რომ დაკარგულიყო, მეც ისევე ცარიელი დავრჩებოდი, როგორც მაკრინეო. როდესაც ეს ამბავი მაკრინემ შეიტყო, რასაკვირველია, ეწყინა, მაგრამ ეს არ გამოუთქვამს.

– თქვენი და ჩვენი ჭირის სანაცვლო იყოსო, – ესა თქვა მხოლოდ. შემდეგ გამოირკვა, თუ ვინ იყო ამ ბოროტი საქმის

ჩამდენი. ბოროტება ოთხ-ხუთ ახალგაზრდას ითრევდა. მაკრინეს ჰკითხეს: ვუჩივლოთ თუ არა? მან უარი განაცხადა! თქვა: ეს საჩივარი იგივე ჩვენი ხელზე კბენაა, ვინაიდან შორეული ნათესაური კავშირი გვექონდა ჩვენს ოჯახსა და იმ წრის ხელმძღვანელის ოჯახებს, მაგრამ არ შეიძლება მაინც რომ არ ვაგრძნობინოთო, რომ იმათმა ბოროტი საქმე ჩაიდინეს. ახალგაზრდები არიან, დროს ბოროტად იყენებენ და მათ კოკა ყოველთვის წყალს არ მოუტანსო. მართლაც, ნაწილი ამ ქურდებისა ციხეში დაიხოცა. ორი ჩვენი სოფლიდან იყო, ორი კი მახლობელი სოფლიდან. ეს ამბავი რომ გავრცელდა, ჩვენი ოჯახი ინახულა რევოლუციური რაზმის უფროსმა ნითელიშვილმა. მამას აღუთქვა, რომ იგი ამ ნივთებს მოძებნიდა. მართლაც, ორი დღის განმავლობაში სოფელს არ მოსცილებია, ცდილობდა გამოერკვია, ვინ იყვნენ ამ საქმის ჩამდენნი, რომლებიც მათი სახელით მოქმედებდნენ, შემდეგ შეუმჩნევლად, ერთი თავის რაზმელი, რომელიც ჩვენი სოფლიდან იყო, ჩამოშორდა ნითელიშვილს, სწორედ იმ რაზმელზე ჰქონდა ეჭვი მიტანილი. იგი საბოლოოდ ციხეში მოკვდა. სხვა საქმეზე იყო დაჭერილი. ასე რომ, ნივთები აღმოუჩენელი დარჩა.

როდესაც მაკრინეს უფროსმა ვაჟმა პროკლემ სემინარია დაამთავრა, მასწავლებლად გამწესდა სამტრედიის რაიონის დაფნარის ორკლასიან სასწავლებელში. გალაკტიონმაც ქუთაისის სასწავლებელი დაამთავრა და მივიღინებული იყო თბილისის სასულიერო სასწავლებელში.

თბილისის სემინარია რევოლუციონური ძალების ბუდე იყო, იქ რამდენადაც სასტიკი იყო რეჟიმი, იმდენად ძლიერი იყო მოსწავლეთა წინააღმდეგობა. მიუხედავად ძლიერი რეჟიმისა, მოსწავლეები მაინც აწყობდნენ არალეგალურ კრებებს და კითხულობდნენ აკრძალულ წიგნებს. გალაკტიონიც ჩაება ამ წრეში და ამავე დროს იგი განუწყვეტლივ თანამშრომლობდა მოსწავლეთა არალეგალურ ჟურნალებში და ბეჭდავდა საკუთარ ლექსებს. მალე იქნა შეტყობილი და გამომჟღავნებული გალაკტიონის რევოლუციონერობა და მისი უნარი. გალაკტიონი სემინარიის დირექტორის მიერ გამოცხადებული იქნა საშიშ ძალად. ზოგიერთმა მუხლებზე მხოხავმა მასწავლებლებმაც

მხარი დაუჭირა დირექციას და ბერძნულსა და ლათინურ ენებში ორიანები დაუნერეს. ვერ უშველა მარტო კეთილშობილი მასწავლებლის, ვასილ ბარნოვის დაწერილმა ერთმა ხუთიანმა და დატოვეს იმავე კლასში.

უკანონოდ დაჩაგრულმა გალაკტიონმა თავი შეურაცხყოფილად იგრძნო და სამუდამოდ გამოემშვიდობა თბილისის სასულიერო სემინარიას. სანამ გარიცხავდნენ, თვითონ მიატოვა. იმისათვის, რომ მისი იქ ყოფნა საშიშიც იყო, მოსალოდნელი იყო მისი დაპატიმრებაც. ამ მდგომარეობამ მასზე დიდი გავლენა მოახდინა და გადაწყვიტა თავის მოკვლა, რაც შეასრულა კიდევ. მან თავი მოინამლა კალბოლაკის სიმჟავით, მაგრამ ძმის, პროკლეს და ბიძაშვილების დახმარებით, რომლებიც თბილისში სწავლობდნენ, გადარჩენილი იქნა კუჭის ამორეცხვით.

ამის შემდეგ გალაკტიონმა დატოვა თბილისი და ქუთაისში გადავიდა საცხოვრებლად. იგი ქუთაისის ერთ-ერთ რაიონში დაინიშნა მასწავლებლად, მაგრამ სასწავლო წლის დამთავრებამდე დატოვა სკოლა, წავიდა ქუთაისში და რედაქციაში დაიწყო მუშაობა. რამოდენიმე წლის განმავლობაში გალაკტიონი სოფელში არ ჩამოსულა. დედამისი მაკრინე ამ ამბავს მწვავედ განიცდიდა. მეც იმ დროს ქუთაისში ვსწავლობდი, ხშირად ვნახულობდი გალაკტიონს და მასთან ბინაზეც ხშირად დავდიოდი. სოფლიდან დაბრუნებულს ხშირად მიმქონდა მაკრინეს მიერ გამოტანებული სხვადასხვა პროდუქტი და ფული.

ერთ დღეს სოფელში ჩამოვედი. კვირა საღამოსვე უკან უნდა დავბრუნებულყავი. ბიცოლას ამბავი მოვუტანე, რომ გალაკტიონი კარგად არის. ბიცოლა ყოველთვის მკითხავდა ხოლმე, გასუქებული იყო თუ გამხდარი. მეც შენაცვლებით ვეუბნებოდი, ხან ვეტყვოდი, რომ ძალიან გასუქებულია, ან ცოტა გამხდარია-მეთქი, მაგრამ ახლა ვუთხარი, რომ კვირას გალაკტიონის შემოქმედებითი საღამოა ქუთაისის თეატრში. მან მკითხა: გალაკტიონი ხომ მიიღებს მონაწილეობასო. ეს იქნებოდა 1914 წელი. მე ვუთხარი, ამ საღამოზე მთავარი გალაკტიონი იქნება-მეთქი. დედას აღეძრა სურვილი შვილის ნახვისა და მთხოვა, უმისოდ არ წავსულიყავი. მართლაც, წასვლის წინ გავუარე ბიცოლას და ორივენი წავედით ქუთაისში.

ქუთაისში რომ მივედით, ბიცოლამ მთხოვა, ისე შემეყვანა იმ ადგილას, სადაც გალაკტიონი იქნებოდა, რომ მას არ გაეგო. მეც აღვუთქვი.

გალაკტიონის დედა, ბიცოლა მაკრინე ძალიან მგრძნობიარე ქალი იყო. ფიქრობდა, გალაკტიონმა რომ დამინახოს, ვაი თუ ილეღვოს და სჯობია, არ იცოდეს, რომ იქა ვარო.

სალამოს მივედი გალაკტიონთან. ბილეთი ვთხოვე. მან მომცა ერთი ბილეთი. მე მეორე ბილეთიც ვთხოვე, მას გაეცინა და მითხრა: რათ გინდა მეორე ბილეთით? მე ვუთხარი: მე ფული არა მაქვს, მახლავს უღარიბესი ამხანაგი, რომელიც შენი შემოქმედებით გატაცებულია და უნდა შენს სალამოს დაესწროს. ისიც უფულოა. თუ მომცემ კიდეც ერთ ბილეთს, კარგია, თორემ ფული უნდა ვისესხო და ყოველ მიზეზს გარეშე ბილეთი უნდა ვიყიდო-მეთქი. გალაკტიონს სახლში მეტი ბილეთი არ ჰქონდა. ამოიღო ბლოკნოტი და მოლარეს მისწერა: „ჩემს ბიძაშვილს სიმონ ტაბიძეს მიეცით ჩემს სალამოზე ბილეთით“. მადლობა გადავუხადე, წერილი ხელში დავიჭირე და სალაროსკენ გავიქეცი. ავიღე ბილეთი. ორი ბილეთით მივედი ბიცოლასთან და ვუთხარი, რომ ბილეთები გვაქვს-მეთქი. სალამო დაიწყო. გამოვიდნენ სხვადასხვა მწერლები. გალაკტიონის შესახებ მოხსენებით გამოვიდა გრიგოლ ლალიძე, ვეჩილი იყო. ლექსები წაიკითხეს ვარლამ რუხაძემ, ხარიტონ ვარდოშვილმა. ვასო ურუშაძემ წაიკითხა სახუმარო ლექსები. გალაკტიონიც გამოვიდა, წაიკითხა თავისი ლექსები: „მე და ღამე“, „ლურჯა ცხენები“. ხალხმა სთხოვა, წაეკითხა „მერი“. შეიძლება ითქვას, რომ სალამო სასურველად ჩატარდა. სალამოს დამთავრების შემდეგ მე მივედი გალაკტიონთან და ვუთხარი, შენს სალამოს მაკრინე ბიცოლა დაესწრო-მეთქი.

– როგორ?... ნუთუ?... მართალს ამბობ?... – შესძახა გალაკტიონმა.

– მე რამოდენიმე საათის წინ ვტყუოდი ჩემს ამხანაგის შესახებ, ეხლა კი მართალს ვამბობ. ბილეთი დედაშენისათვის მინდოდა-მეთქი.

გალაკტიონი წამოვიდა, წავიყვანე ბიცოლასთან. ჯერ არც კი მიახლოებოდა, დაინახა თუ არა, – დედიკო!... დედა!... –

ძახილით მივარდა, ჩაეხვია და დედა-შვილმა ერთმანეთი გადაკოცნა. აუნერვლია ის, რასაც მაშინ განიცდიდნენ ორთავენი, მითუმეტეს, ორი წლის განმავლობაში არ ენახათ ერთმანეთი. გალაკტიონმა რამდენიმე ნაბიჯი გაიარა დედასთან ერთად ხელგაყრილმა, უნდოდა მასთან საუბარი, მაგრამ ამავე დროს ანუხებდა ამხანაგების დატოვებაც. დედას სთხოვა, თუ სანყენი არ იქნება, სიმონიკა წაგიყვანს ჩემს ბინაზე, მე კი მალე დავბრუნდებიო და გასაღებები გადმოგვცა. გალაკტიონი წავიდა რესტორნისაკენ, ჩვენ კი მის ბინაში მივედით. სინათლე ავანთეთ. ვუკვირდებოდი ბიცოლას, როგორი თვალებით ათვალიერებდა შვილის ოთახს. ის ყველაფერს ხელით ამოწმებდა. შემდეგ პატარა ჩემოდანი გახსნა, რომელიც ჩვენ მოვიტანეთ. სუფრა გაანყო. მთხოვა, რომ გვევახშმა. გალაკტიონისათვის დედის სიყვარულს დაეძლია. იგი მალე დაბრუნდა. განმეორდა იგივე სცენა, რაც რამდენიმე საათის წინ იყო. დედა-შვილი დიდხანს იყვნენ გადახვეულები. გალაკტიონი მხრებზე ხელდანყობილი ჰკოცნიდა დედას შუბლზე და ეუბნებოდა:

– დედიკო, დედა!... – და ეალერსებოდა.

მე დედა-შვილის ალერსს და გულახდილ საუბარს ხელი არ შევეშალე და მალე დავბრუნდი ჩემს ბინაში.

ოთახში, სადაც ცხოვრობდა გალაკტიონი, იდგა რკინის სანოლი თეთრი გადასაფარებლით და ორი ბალიშით. ოთახის შუა ადგილას მაგიდა იდგა, რომელზედაც გრაფინი და ჭიქა იყო. ფანჯრისაკენ იდგა სანერი მაგიდა. ზედ წიგნები ელაგა, რომლებიც არც დალაგებული იყო და არც არეული.

ყურადღებას იპყრობდა სქელი ალბომი, რომელიც სანერი მაგიდის შუა ადგილას იდო. ამ ალბომზე დანყობილი იყო თეთრი ქალღდეები. ვფიქრობ, ეს ქალღდეები იყო რედაქციისათვის გამზადებული გალაკტიონის პირველი წიგნის ფურცლები.

მეორე ოთახის კარები შეღებული იყო. ოთახში ყოველთვის სისუფთავე სუფევდა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ დედის მიერ ჩამოტანილ შემწვარ და მოხარშულ ქათმებს და ხაჭაპურებს. ბიცოლა მივიდა სანოლთან, გადასაფარებელი გადასწია და საბნის ფერს დაუკვირდა. მე არ ვიცი, რას ფიქრობდა, მაგ-

რამ ამით რაღაცას ამოწმებდა. როგორც შემდეგ გამოიჩვენა, ის უკვე თავისი ცოლის ოლია ოკუჯავას ბინაში ცხოვრობდა.

მეორეჯერ ამ ბინაში მე ვიყავი 1915 წელს, როდესაც აკაკი გარდაიცვალა. გალაკტიონს სკოლის ჟურნალისათვის აკაკიზე ლექსი ვთხოვე. მან აკაკისთვის მიძღვნილი ლექსიდან წინა სტრიქონები ამოსწერა და მომცა. ეს ლექსი ჩვენს მიზანს პასუხობდა. ჟურნალის ყდაზე, სადაც მოთავსებული იყო აკაკის სურათი, ეპიგრაფად წაფუძღვარეთ გალაკტიონის ლექსის ამონაწერი. მერე ეს ლექსი სრულად დაიბეჭდა. ამის შემდეგ გალაკტიონს ძალიან ხშირად ვხვდებოდი. იგი რედაქციაში მუშაობდა.

ქუთაისში იყო რაისა ჩიხლაძე, რომელიც ჩვენს ბინასთან ახლოს სცხოვრობდა. ის იყო დედაჩემის შორეული ნათესავი. ეს ქალი მოსწონდა ტიცციანს და მასთან ძალიან ხშირად საუბრობდა. ტიცციანმა რაისა გააცნო გალაკტიონს. როგორც ეტყობა, გალაკტიონსაც მოეწონა. მე ვფიქრობ, მიწერ-მოწერაც ჰქონდათ ერთმანეთთან. გალაკტიონიც ხშირად მინახავს მასთან მოსაუბრე. ტიცციანმა და გალაკტიონმა არ იცოდნენ, რომ მათ ერთი და იგივე ქალი მოსწონდათ, მაგრამ ბედმა არც ერთს არ გაუღიმა და რაისა სხვაზე გათხოვდა.

ერთხელ სოფელში ჩავედი, ჩვეულებრივად წასვლის წინ ბიცოლას გავუარე. მან რაღაც შეხვეული გამომატანა. რა იყო, არ ვიცი. მთხოვა გადამეცა გალაკტიონისათვის. მეც სახლში მისვლისთანავე ბარგი დავტოვე და გალაკტიონთან წავედი. სადგურის ქუჩით წავედი რედაქციისაკენ. უკან მივიხედე და დავინახე სამი ჟანდარმი აჩქარებული მოდის. ერთ-ერთი იყო რიჟა, რომელსაც სიმონა ჟანდარმს ეძახდნენ. მე ფეხს ავუჩქარე, ვიაზრე, რომ ისინი კეთილი საქმისათვის არ მიდიოდნენ. უცებ შევედი რედაქციაში. გალაკტიონს გახვეული ამანათი გადავეცი და ვუთხარი: სიმონა ჟანდარმი და მისი კოლეგები მოდიოდნენ-მეთქი. სიტყვა კოლეგების თქმაც კი ვერ მოვასწარი, რომ გალაკტიონმა ამანათს სტაცა ხელი და უკანა ოთახისაკენ გაიქცა და თან დაიძახა:

– მოდიანო!...

მეც უკან დავედევნე გალაკტიონს. ეს რედაქცია სასტუმროს ქვეშ იყო მოთავსებული. ჭიშკარი გააღეს. თითქმის ყველა თანამშრომელი გამოვრბოდა. ძლივს გავეტიეთ კარებში. თავი ამოვყავით ბალახვანის ქუჩაზე. მე მთხოვეს, ავსულიყავი, შემეველო რედაქციაში და გამეგო შევიდნენ თუ არა ჟანდარმები. მეც თითქოს უბრალოდ გავისეირნე და რადგან შესასვლელი ორივე კარი ღიად იყო, დავინახე, რომ ისინი რედაქციაში იყვნენ. მივბრუნდი და თანამშრომლებს ამბავი გავაგებინე. შემდეგ სახლში წავედი. მოგვიანებით გავიგე, რომ რედაქციის ოთახი დაელუქათ, რედაქცია დახურეს.

რევოლუციის შემდეგაც ქუთაისშივე გალაკტიონს ხშირად ვხვდებოდი. იგი ხშირი სტუმარი იყო მუშათა და ჯარისკაცთა საბჭოსი. შემდეგ მალე გადავიდა თბილისში და იქ ცხოვრობდა სიცოცხლის დასასრულამდე. პირველ ხანებში ბინად სად იყო, არ ვიცი, მაგრამ ჩემი თბილისში გადასვლის შემდეგ გალაკტიონს ხშირად ვხვდებოდი თავის ამხანაგებთან – ვარლამ რუხაძესთან, რომელმაც ქუთაისში გაყიდა სახლები, სტამბა და საცხოვრებლად თბილისში გადავიდა, გიორგი ქუჩიშვილთან, დათიკო თურდოსპირელთან, აგრეთვე დამფუძნებელი კრების სხდომებზე. მე 1921 წლიდან თბილისი დავტოვე მამის სიკვდილის გამო, გალაკტიონი კი სოფელში იშვიათად ჩამოდიოდა.

იყო შემთხვევაც, როცა დედის ხატრით ჩამოვიდოდა სოფელში და ხანდახან კვირაობით და ზოგჯერ თვეობითაც რჩებოდა.

სოფლად ჩამოსული გალაკტიონი იშვიათი სტუმარი იყო მეზობლებისა. უმთავრესად იჯდა აივანზე და მუშაობდა, წერდა ან კითხულობდა. მუშაობის დროს მაგიდასთან დამჯდარი დიდხანს ვერ ჩერდებოდა, წერდა, შემდეგ ადგებოდა, ან აივანზე, ანდა დაბლა ეზოში უკან ხელშემოწყობილი ბოლთას სცემდა. ამ შესვენების შემდეგ ისევ აივანზე ავიდოდა და განაგრძობდა ხან წერას და ხან კითხვას. ამ დროს მისი ხელის შემშლელი არავინ იყო. ჩემის აზრით, მან ამ პერიოდში დასწერა „რევოლუციური საქართველო“.

გ. ტაბიძის პოემა „მესაფლავე“ დაწერილია სოფელში. ლექსის შინაარსი თანხვედბა მისი ეზოს მდებარეობას. გალაკტიონის ეზო სასაფლაოსგან გამოყოფილია დაბალი ღობით. თუ ადგილმდებარეობას დავუკვირდებით, ლექსი „მე და ღამე“ იქვე უნდა იყოს დაწერილი. „სიო არხევს და ატოკებს ჩემს სარკმლის წინ იასამანსო“, იმ ოთახის სარკმლის წინ, რომელშიაც დაიბადა გალაკტიონი და სადაც იძინებდა, იდგა იასამანი და ეხლაც არის...

დიდია დედისა და ძმის ამაგი გალაკტიონზე. მაკრინემ ავადმყოფობის დროს მოისურვა უკანასკნელად შეეხედა თავის საყვარელი შვილისათვის.

მას ძალიან უნდოდა სიცოცხლე. ხშირად იტყოდა: ნუთუ არაფერია ისეთი საშუალება, რომ ვიცოცხლოო... ის თითქოს წინასწარ გრძნობდა სიკვდილის მოახლოებას. გალაკტიონს დეპეშა გავუგზავნეთ. მეორე დღეს ჩამოვიდა. შვილის დანახვაზე მაკრინე ძალიან აღელდა. ჩახვეული დედა-შვილი მთელის გრძნობებით ესალმებოდნენ ერთმანეთს. გალაკტიონი ამშვიდებდა დედას: – დამშვიდდი, დედიკო, დედა, შენ კარგად იყავი ოღონდ და მე თბილისში სრულებით არ წავალო.

დამშვიდების შემდეგ, გალაკტიონი სასთუმალთან უჯდა ცხვირსახოცით ხელში სწმენდდა ოფლს, ანუგეშებდა: ნუ შეშინდები, მე შენ სიკვდილს არ დაგანებებო. მაკრინეც თვალიდან არ იცილებდა. სადილს საწოლ ოთახში შემოატანინებდა და სთხოვდა, რომ იქ ესადილა. ის ხარბად მიჩერებოდა შვილს და თხოვდა, რომ რაიმე შეეჭამა. რამოდენიმე დღის შემდეგ ექიმმა მაკრინეს წამლები გამოუწერა. წამალი ადგილზე არ იშოვებოდა. გალაკტიონმა რეცეპტები თბილისში წაიღო. დედამ, იმ იმედით, რომ გალაკტიონის მოტანილი წამლები განკურნავდა, ნება დართო შვილს თბილისში წასვლისა და სთხოვა, რაც შეიძლება მალე დაბრუნებულიყო. თბილისში გალაკტიონს წამლები ეშოვნა, მაგრამ... გვიანდა იყო... ეტლი ჩემს ჭიშკართან გაჩერდა. გავეგებეთ. სახეზე შეგვატყყო, რომ საქმე ცუდად იყო. რომ გაიგო დედის გარდაცვალება, სახლში არ მისულა, შემოვიდა ჩვენთან. ტახტზე დაჯდა და თავზე ხელებშემოწყობილი კედელს მიეყრდნო და უხმოდ ტიროდა.

გვთხოვა, მარტო დაგვეტოვებინა. დავტოვეთ, მაგრამ ოთახის კარიდან ჩუმად ვადევნებდით თვალყურს. ვუმზერდით, როგორ იმტვრევდა თითებს. შუბლზე ჩამოშლილ თმებს თითებით ისწორებდა, ხან მუხლებს დაეყრდნობოდა. „ნუთუ მართალია?“ – იტყოდა. „დედიკო, დედა!“ – ნამოიძახებდა. მოვინდომეთ, რომ გალაკტიონი ასეთ მდგომარეობიდან გამოგვეყვანა, მაგრამ ისევ გვთხოვა, რომ მარტო დაგვეტოვებინა. დავტოვეთ, მაგრამ თვალყურის დევნება არ შეგვიწინებია. თვალყურს ადევნებდა თავისი ძმა პროკლეც. იგი ხანდახან ნამოდგებოდა, ოთახში გაივლ-გამოივლიდა, გულზე ხელს დაიდებდა და მაგრად ამოიკვნესებდა.

ამ მღელვარებასა და განცდებში დაღამდა კიდეც. მატარებელში ლამენათევს, ტახტზე ჩამომჯდარს ჩასძინებოდა. ჩვენ სანოლი გაფუშალეთ, ვთხოვეთ დანოლილიყო. დანოლამდე ვახშმად მივიწვიეთ. მას ვახშამი არ უჭამია, მხოლოდ რამდენიმე ჭიქა ღვინო დალია და დანვა. დილით ყველაზე ადრე ადგა. წავიდა სახლისაკენ, სახლთან მივიდა, მაგრამ ოთახში, სადაც მიცვალებული ესვენა, ვერ შევიდა. ხელებგადაჭდობილი სახლის წინ ბოლთას სცემდა. შემდეგ ამ მდგომარეობიდან გამოვარკვეით და ოთახში შევიყვანეთ. მან თვალეზე ხელები მიიფარა, დედიკოს ძახილით ცრემლები გადმოცვივდა და მწუხარებით, ოხვრით აქვითინდა. მერე გავიდა მეორე ოთახში. ჩვენც, ოჯახის წევრებმა, მარტო დავტოვეთ... სამი დღის განმავლობაში მის თვალეებს ცრემლები არ შეშრობია. დასაფლავების შემდეგაც ჩვენთან ნამოვიყვანეთ. რამოდენიმე დღის შემდეგ წავიდა თბილისში. დედას უკანასკნელად ლექსით გამოეთხოვა.

ამის შემდეგ გალაკტიონს თბილისში ვხვდებოდით. მას ძალიან აინტერესებდა სოფელი და სოფელში მომხდარი ამბები. დედის სიკვდილის შემდეგ იშვიათად ჩამოდიოდა. ძალიან კარჩაკეტილი იყო. თუ გადმოვიდოდა, მხოლოდ ჩვენსას, ან რიონის ნაპირას და მაშინაც ღრმად დაფიქრებული. შორიდან რომ შეგეხედა, იტყოდი, რომ ეს კაცი მძიმე რამეზე არის დაფიქრებული. ამიტომ მასთან ვერავინ ვერ მიდიოდა. ვაი თუ ხელი შევეუშალოთო. განსაკუთრებით მაშინ, თუ ის დაფიქრებული

ბოლთას სცემდა და იმ დროს მიხვიდოდი. ის სულ მომლიმარე იყო. შეხვედრა გულთბილი იცოდა, მაგრამ დიდხანს ვერ გესაუბრებოდათ.

თბილისში გალაკტიონი ტიცციანის ხშირი სტუმარი იყო. ტიცციანი გალაკტიონს თუ რაიმე შემთხვევა ჰქონდა, პირველ რიგში იხმობდა. სტუმრად დიდხანს დარჩენა არ იცოდა. საერთო საუბარში ხანდახან ჩაერეოდა. ტრაბახი არ უყვარდა. ოღონდ ზომაზე მეტად თავმოყვარე იყო და არავის მისცემდა იმის უფლებას, რომ მისი დამუშავება დაეწყოთ.

გალაკტიონი პარიზის მწერალთა საერთაშორისო ყრილობაზე გაგზავნეს. დაბრუნების შემდეგ შეეხვდი. მას თითქოს ფერი ეცვალა, ისე ძვირფასად იყო ჩაცმული. ჩამოიტანა რაღაც ნივთები. საუკეთესო ფოტოაპარატი, მერე ის აპარატი ჩემს ძმას, იოსებს აჩუქა.

გალაკტიონი ხშირად დადიოდა ჩემს ძმასთან იოსებ ტაბიძესთან. ისიც მასთან ერთად მწერალთა სასახლეში ცხოვრობდა. იოსების ოთახს ალაგებდა ჩემი და ქეთინო, რომელიც ბინად ტიცციანთან ცხოვრობდა. კვირაობით გავიდოდა და ოთახს ულაგებდა, ურეცხავდა, უვლიდა. გალაკტიონის ოთახიც ახლოს იყო ჩემი ძმის, იოსების ოთახთან. ქეთინო იოსების ოთახის დალაგებას რომ მორჩა, გალაკტიონის ოთახის კარები ღია ყოფილა, თვით გალაკტიონი კი წამოწოლილი იყო ტახტზე და თურმე ეძინა. ქეთინოს ეგონა, რომ არ ეძინა, მაგრამ როცა ოთახში შევიდა და დაინახა, რომ გალაკტიონს ეძინა, მისი ოთახიც დაალაგა, ისე რომ გალაკტიონს არც გაუგია. როცა გამოეღვიძა და ოთახი დალაგებული დახვდა, დაინტერესდა, ვინ იყო მასთან. გავიდა იოსებთან და ჰკითხა:

– თუ შეხედე, ვინ იყო დღეს ჩემთანო?

იოსებმა უთხრა, რომ ქეთინო იყო!

– გადაეცი ჩემს მაგიერ მადლობა, რისთვის სწუხდებოდაო.

პარიზიდან ახალდაბრუნებულ გალაკტიონს ქუჩაში ღამით დახვდნენ ვიღაც ბანდიტები და მოუნდომეს ტანისამოსის გახდა. მან უეცრად ბანდიტს სილა გაარტყა და ყვირილი ატეხა. ყვირილზე მორიგე მილიციონერმა სტვენა ასტეხა და ბანდიტები გაიქცნენ.

შემდეგ წლებში თუ თბილისში ჩავიდოდი, აუცილებლად გალაკტიონის სანახავადაც მივიდოდი, მაგრამ უმეტესად სახლში არ მხვდებოდა. ერთხელ ჩავედი თბილისში, პირადი საქმე მქონდა მასთან. ეს იყო სოფ. ჭყვიშის სამკითხველოს შესახებ. მე მინდოდა მეთხოვნა, რომ გახსნილიყო გალაკტიონის სახელობის სამკითხველო და ჰქონოდა მხედველობაში, რომ ჟურნალ-გაზეთებით ან წიგნებით დახმარებოდა. ბინაზე რომ მოვედი, ზარი დავრეკე. კარი ნახევრად გაიღო. დავინახე ქალი. ვკითხე, გალაკტიონი თუ არის სახლში-მეთქი. მან მითხრა, რომ გალაკტიონი შინ არ არისო. მე ვკითხე, რომელ საათზე დაბრუნდებოდა, რომ მენახა. მან მკითხა: თქვენ ვინ ბრძანდებით? მე გალაკტიონის ბიძაშვილი სიმონ ტაბიძე ვარ-მეთქი.

– მოიცადეთო! – ცოტა ხნის შემდეგ კარი გაიღო და მითხრა: მობრძანდითო. დერეფანში შევედი. მანამ, სანამ ოთახში შევიდოდი, ბოდიში მომიხადა და ჩუმად მითხრა, რომ ხშირად ამხანაგები მთვრალეები მოდიან გალაკტიონთან და აკაკუნებენ კარებზეო. დანარჩენი არ მომისმენია, რა სთქვა. გალაკტიონის სამუშაო ოთახის კარი გაიღო და ოთახში შევედი. სანამ გალაკტიონი მოვიდოდა, მე შევუდექი ოთახის დათვალიერებას. შესასვლელ კარებთან იდგა მაგიდა. ამ მაგიდაზე იდო დიდი თაიგული. თაიგულის დაბლა არავითარი წარწერა არ იყო. ქუჩისკენ გამავალ ფანჯარასთან იდგა სანერი მაგიდა, ამ სანერ მაგიდაზე ნახევრად წესიერად ელაგა წიგნები, გაზეთები და სანერი მოწყობილობანი. კედელზე ელსმენი იყო. ამ ელსმენის მილი გრძელი შნურით წამოღებული იყო და ერთმანეთში შეწყობილ ორ აგურზე ელაგა. ამ დროს შემოვიდა გალაკტიონი. მან ჩემს დანახვაზე „სიმონიკაო!“ დაიძახა და გადამკოცნა. სკამი მომანოდა, დავსხედით. გამომკითხა ამბები, როგორც სოფლის, ისევე ყველა ჩვენიანისა. გაიხსენა ბავშვობა. მერე მკითხა, როდის ან რისთვის ჩამოხვედიო. მე ვუთხარი ჩამოსვლის მიზეზი და ბოლოს ისიც, რომ მისი ნახვაც მინდოდა. ვუთხარი, რომ გაიხსენა მისი სახელობის ბიბლიოთეკა და საჭიროებს დახმარებას-მეთქი. გარდა ამისა, ვესაუბრე გზის შესახებ და სოფლის სხვა საჭირობოროტო საკითხებზე.

მან ყველაფერში დახმარება აღმითქვა. ამით დამთავრდა ჩვენი საუბარი. წამოსვლა დავაპირე, მაგრამ გალაკტიონი ხელს მკიდებდა და მთხოვდა, რომ სადილად დავრჩენილიყავი. ამ დროს დერეფანში ვიყავით, გალაკტიონის მეუღლეც გამოვიდა. მანაც სადილზე დარჩენა მთხოვა. ეს სადილი უღვინოდ იქნებო. უარი განვაცხადე. ორთავეს გამოვემშვიდობე და წამოვედი.

გალაკტიონი მოიწვიეს ჩვენს რაიონში. ეს იქნებოდა 1954 ან 55 წელს. თუმცა ადრეც ბევრჯერ სთხოვეს ჩამოსვლა, მაგრამ, ალბათ, სხვადასხვა მიზეზის გამო, ეს თხოვნა ვერ შეასრულა. ამიტომაც იყო, რომ ზოგიერთი პასუხისმგებელი პირიც ლაპარაკობდა, გალაკტიონის ბიოგრაფიულ ცნობებში: მე დავიბადე ქუთაისის მაზრაში, სამტრედიის რაიონში სოფ. ჭყვიშში, – ასე სწერიან და ჩვენს რაიონს სრულიად არ სცნობსო. მე ხშირად ვამტკიცებდი, რომ ეს ბიოგრაფიული ცნობა სწორი იყო, რომ სოფ. ჭყვიში მაშინ სამტრედიის რაიონში იყო, მაგრამ რაიონების ჩამოყალიბების შედეგად ტერიტორიული პირობების გამო სოფელი ჭყვიში მიაკუთვნეს ვანის რაიონს. ბევრი იმასაც კი ამბობდა, რომ აღარ გვკადრულობსო. მაგრამ ეს ხმები ხომ სიცრუე იყო. გალაკტიონს თავისი სოფელი და თავისი ხალხი ძალიან უყვარდა. ამას ადვილად შეამჩნევდა ადამიანი, თუ მისი რაიონიდან ჩასული ესაუბრებოდა.

გალაკტიონი ეწვია ჩვენს რაიონს. რაიონმა გულდია შეხვედრა მოუწყო. მას რაიონის ხელმძღვანელობა სამტრედიის სადგურში შეხვდა. გალაკტიონი და მისი თანმხლები პირები მანქანებით მოიყვანეს ვანში. გზაში მას ეგებებოდნენ კოლმეურნეები, განსაკუთრებით, როდესაც მანქანები ვანის რაიონის ტერიტორიაზე შემოვიდა. გალაკტიონი ღია მანქანაში ქუდმოხდილი, მომლიმარი ესალმებოდა შემხვდურებს. განსაკუთრებით ბევრ ხალხს მოეყარა თავი მის მშობლიურ თემში, შუამთაში. კოლმეურნეები, მოსწავლეები და ინტელიგენცია ტაშის ცემით შეეგება. იგი მანქანაში ქუდმოხდილი და ნახევრად წამომდგარი ესალმებოდა ხალხს, მაგრამ მანქანა არ შეუჩერებიათ, პირდაპირ წავიდნენ ვანში. იქაც ძალიან ბევრი ხალხი დაუხვდა და ოვაციით მიაცილეს სასტუმრომდე. მეორე დღეს მოეწყო ხალხმრავალი მიტინგი. ტრიბუნაზე ადიოდნენ

სხვადასხვა ორატორები და კოლმეურნეების, კომკავშირისა და ინტელიგენციის სახელით ესალმებოდნენ. შემდეგ ტრიბუნაზე გამოჩნდნენ გალაკტიონის თანმხლები პირები და საბოლოო სიტყვა გალაკტიონმა წარმოსთქვა. მან გულზე ხელის დადებით მადლობა გადაუხადა პატივისცემისა და მიღებისათვის. შემდეგ რამოდენიმე საკუთარი ლექსი წაიკითხა. მიტინგის დამთავრების შემდეგ გამოემართა თავის მშობლიურ სოფელში. შუამთაში მას შეხვდა მოსწავლე ახალგაზრდობა, ინტელიგენცია და კოლმეურნეები. აქაც სახელდახელო მიტინგი გაიმართა. გალაკტიონმა მათაც მადლობა გადაუხადა და თავის სახლში წავიდა. ეზოსთან გალაკტიონს მშობლიური სოფლის თითქმის ყველა მცხოვრები დახვდა. დედებს ძუძუმწოვარი ბავშვებიც კი მოეყვანათ, რათა ეჩვენებინათ გალაკტიონი.

ეზოსთან მიახლოებული გალაკტიონი მანქანიდან გადმოვიდა და ტაშისცემით და ოვაციებით შეგებებულ ხალხს ქუდის მოხდით სიტყვიერ მადლობას უხდოდა. ქუდი მარჯვენა ხელში ეჭირა და გულზე ირტყამდა და ხალხს აქეთ-იქით სალამს აძლევდა. ეზოში რომ შემოვიდა, მას ახლო ნათესავები შეეგებნენ ხელის ჩამორთმევითა და კოცნით. შემდეგ გაიმართა მიტინგი. სიტყვით მიმართეს გალაკტიონს და მანაც სამაგიერო სიტყვით უპასუხა. სანამ სადილი მომზადდებოდა და სუფრა გაიშლებოდა, იგი თავისი თანმხლები პირებით რიონის პირას წავიდა, რომელიც თავის ეზოდან დაშორებულია 20 მეტრით. ის რიონის ნაპირებს გაჰყვა და უკან ყანებით დაბრუნდა. ეს მომენტები გადაღებული არის კინოჟურნალისთვის.

ყველაზე საინტერესოდ ჩანდა ჭალარა გალაკტიონი ყანაში, როდესაც პატარა ქარიც იყო. კაცს ეგონებოდა, რომ სიმინდიც თავდახრილი ესალმებოდა მის ჩამოსვლას.

ვახშამმა გულთბილ ვითარებაში ჩაიარა. მას სიტყვებით მიმართეს და მანაც სიტყვითვე მიმართა. წაიკითხა რამოდენიმე ლექსი. მოსვენებას არ აძლევდნენ, სთხოვდნენ, რომ წაეკითხა ლექსი „მერი“. მან განაცხადა, ლექსი ზეპირად არ მახსოვსო, მაგრამ წიგნი სწორედ იმ გვერდზე გადაშლილი მოუტანეს, სადაც „მერი“ იყო დაბეჭდილი. გალაკტიონმა, სანამ ლექსს წაიკითხავდა, ყდას დახედა და თქვა, ეს ძველი გამოცემა სად

იყო? მერე სრული გრძნობით წაიკითხა ლექსი. შემდეგ სახლში შევიდა, დაინახა ძველი ნივთები, ყველაზე უფრო გაუკვირდა, რომ სახურავზე აყუდებული იყო კიბე. ეს კიბე კიდევ ცოცხალიაო? – იკითხა – რამდენჯერ ფეხდაუდებლად ხელით ავყოლივარ და ჩამოვსულვარ ამ კიბეზეო. შემდეგ წავიდა დედისა და მამის საფლავებთან. გზად თავისი ძველი ცაცხვის ხე მოინახულა. იქიდან გადმოვიდა ტიცციან ტაბიძის სახლში, რადგან ყველანი იქ ვიყავით, ეზოში. თავისი ხელით გააღო კარები და შევიდა. შემდეგ ჩვენც მივედით და გაიხსენა ძველი ამბები... ამ ამბებთან ერთად გაიხსენა ტიტუკო (ტიციან ტაბიძე).

შემდეგ თავის სახლში დაბრუნდა. ჩასხდნენ მანქანაში და წავიდნენ...

ეს იყო მისი უკანასკნელი მგზავრობა, როგორც ვანში, ისევე მის საყვარელ სოფელში, სადაც დაიბადა, აღიზარდა და ფეხი აიდგა...

1959 წელი. აგვისტო

პუბლიკაცია მოამზადა ნანა კობალაძემ

ვახუშტი კოტეტიშვილი

წიგნიდან „ჩემი წუთისოფელი“

ფოფოდიას ნაამბობი

ვახტანგს ენაცვალოს დედა, მეგობრები ძმებზეთ უყვარდა. მერე აღარ იტყვი, ქა, რამდენნი ჰყავდნენ?! ყოველი მეორე იმისი ძმაკაცი იყო. უკანასკნელს გაიხდიდა და იმათ მისცემდა.

ერთ მშვენიერ დღეს მამაყენა ერთი პირტიტველა ბიჭი, – ესაო უნიჭიერესი პოეტიაო, გალაკტიონი ჰქვია, გვარად ტაბიძეა, ქუთაისიდან არის, თბილისში ბინა არა აქვს და სანამ იშოვის, ჩემი ოთახი უნდა დავუთმო, იქ იცხოვროსო, – მე მაშინ, აბა, ახალი პოეტებისა რა გამეგებოდა?! ჩემთვის პოეტები და თანაც უნიჭიერესები იყვნენ ცხოვრებული შოთა, დავით გურამიშვილი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია, აკაკი და ვაჟა. ეგ არის და ეგა! ახლებისა ვერა-რა გამეგო. მაგრამ ვახტანგს რას ვეტყობდი?! კარგი, შვილო, იცხოვროს-მეთქი.

იმ დღესვე გადმობარგდა ის ბიჭი. თუმცა იმას რა გადმობარგება ეთქმოდა, ერთი ჩემოდანივით რაღაც ჩანთა მოჰყვა და ორიოდ შეკვრა წიგნები.

ოთახი სულ დავუნიკნიკეთ მე და ივლიტამა. ისეთი იყო, ერბო აიკრიფებოდა. ძან ზრდილობიანი კი გამოდგა ი ბიჭი. სულ „მაპატიეთ, მაპატიეთ“ გაუდიოდა. ერთი ეგ იყო, რომ ცოტა სმა ჰყვარებოდა თურმე. ღამლამობით არ ეძინა. სუ ბორგავდა, ოთახში გადი-გამოდიოდა და ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ლექსებს იძახდა. ერთხელ ნათქვამს ხშირად იმეორებდა, მერე მიაბამდა ახალ კუპლეტს და ისევ თავიდან დაიწყებდა. მე და ივლიტა ჩუმად ვუგდებდით ყურსა და მივხვდით, რომ სწორედ მაშინა თხზამდა. თანაც ნასვამი, მათ! ან კი სადა ჰქონდა მაგისი თავი?! ოთახში, ფანჯრების ქვეშ სულ ღვინის ბოთლები ჰქონდა

ჩამწკრივებული, გამოცლილები. მე ხელს არ ვახლებდი. ტევა რო აღარ იყო, ვუთხარ: – შვილო, ამ ბოთლებს რაღას ინახავ-მეთქი. შერცხვა, დაიბნა, განითლდა, „მაპატიეთ, ქალბატონო“, აღარ იცოდა, რა ექნა. მე დავამშვიდე, თუ აღარ გჭირდება, გავიტან-მეთქი.

– დიახ, არა, ნუ შენუხდებით, მე თვითონ გავიტან, – აწრიალდა, ბოთლებს დასწვდა, მაგრამ გაჩერდა. თვალებით მე-კითხებოდა, – სად წავილო?

– არა, შვილო, უკან დაანყე, მა, მე და ივლიტა რას ვაკეთებთ?! შენ ლექსები წერე, ოლონდ, აბა, ფხიზელმაცა სცადე, იქნებ უკეთესად გამოგივიდეს-მეთქი. ივლიტამ მუჯლუგუნი წამკრა: – ჩუ, დედი, რაებს ეუბნები, იცი, როგორი ნიჭიერი პოეტიაო?!

– ქა, ნიჭიერი როა, მაგიტომ ვუფრთხილდები, თორემ, იაკინთეს ცოლისძმებისთვის ერთხელ მაინც მითქვამს, რათ სვამთ-მეთქი?!

ამას ყველაფერს ის ბიჭიც ისმენდა დარცხვენილი. მერე მოვიდა, ხელზე მემთხვია, ქა, მე კიდე შუბლზე ვაკოცე, ჩავიკარ გულში დედაშვილურათა და დაფუყვავე:

– აი, შვილო, შენ რო ღამლამობით კაი-კაი ლექსებს დუდუნებ, მე გისმენ და სულ გლოცავ ხოლმე. ნიჭს გაუფრთხილდი, შვილო, ნაკლები სვი და უკეთესებს დასწერ. მე დამიჯერე. განა იმას გეუბნები, სულ ნუ დაღევ-მეთქი. ქართველი ვაჟკაცი ხარ, კიდევ უნდა დალიო და კიდევ უნდა მოუღხინო, მაგრამ ზომიერათა!

ამ დროს ფხუკუნი გაისმა, თურმე ვახტანგი ჩუმად შემოსულიყო და გვისმენდა.

– დედი, შენი ამბავი რომ ვიცი, ცოტა ხანში ლექსის წერის სწავლებასაც დაუნყებ გალაკტიონსა, აი?! – მითხრა მე და ატეხა ისევ თავისებური ხარხარი. ივლიტაც აჰყვა ძმასა, ი ბიჭი კი უხერხულად იდგა და მარტო ილიმებოდა. ვახტანგმა: – აბა, სადილის დროა, მეც პური მშია, არც გალაკტიონი ჩანს ორბელიანების სუფრიდან მოსულიო.

გავშალეთ სუფრა მე და ივლიტამ. შემოუსხდნენ ვახტანგი და გალაკტიონი. ხან რაზე ისაუბრეს, ხან რაზე. ფრანგული პოეზიაო, ვიდაც სიმბოლისტებიო, რუსებიო და რა ვიცი კიდევ,

რა აღარა თქვეს. თან ღვინოს სვამდნენ. მე და ივლიტამაც გადავკარით ცოტა. მომიბრუნდა ვახტანგი და:

– გალაკტიონს რომ უჩიჩინებ, ნუ სვამო, შენ და ივლიტა რა-
ლა მაგალითს აძლევთ?! – და მოჰყვა ისევ ხარხარსა.

ექვსი თვე დაჰყო გალაკტიონმა ჩვენსა. მერე დიდის მად-
ლობებით დაგვემშვიდობა და წავიდა. თან მითხრა: – თქვენი
სახლი ძალიან მადლიანი გამოდგა, ამ ჭერქვეშ ბევრი ლექსი
დავწერეო.

აი, შვილო, ეგრე იყო. გალაკტიონი ეხლაც რომ მხვდება,
გამოქანდება ხოლმე, ჩამიხუტებს, ჩამკოცნის, ჩემი დედა ხარო,
მეტყვის ხოლმე და იმასაც ცრემლები სცვივა გულაჩუყებულსა
და მე ხომ ნიაღვარი წამსკდება ხოლმე. გამვლელ-გამომვლელ-
ნი მოგვშტერებიან, გალაკტიონს, აბა, ვინ არ იცნობს?! მე კი იმ
ხალხს ვეტყვი ხოლმე: – რა გიკვირთ, ჩემი შვილის, ვახტანგის
მეგობარია, ამაგი მაქვს, ამის ლექსები სულ ჩემს ხელშია-მეთქი
დანერვილი.

დედი, ეგ ცოტა მეტისმეტი მოგსვლია, – მორიდებით შე-
ნიშნავდა მამიდაჩემი ივლიტა, მაგრამ ფოფოდია ეკატერინეს
გაჩერება არც ისე იოლი საქმე გახლდათ. კოტეტიშვილების
მღვდლიანთ შტოელებს სიჯიუტისა თუ მართლაც რაიმე
ეცხოთ, მე მგონი, სულ ფოფოდია ეკატერინესაგან, ანუ ბიძი-
ნაანთგან მოდიოდა. ასე ვფიქრობდით თითქმის ყველანი, მაგ-
რამ ხმამაღლა ამის თქმას ვინ გაბედავდა?!

მილოცვა

1934 წელს ვახტანგმა გამოსცა „ხალხური პოეზიის“ პირვე-
ლი ტომი, ღრმადმეცნიერული შენიშვნებითა და სკრუპულო-
ზური სამეცნიერო აპარატით, რომელმაც დიდი აღფრთოვა-
ნება გამოიწვია ქართულ საზოგადოებაში.

ეს მოვლენა არ გამოჰპარვია გალაკტიონს, რომელიც დი-
დებულად ერკვეოდა საქართველოს ყოველი კუთხის ფოლ-
კლორის ნიუანსებში; და აი, იგი თავისი აღფრთოვანების
გამოსახატავად ეწვია ვახტანგს, მაგრამ არავინ დახვდა.

გალაკტიონმა ქალაღდის პატარა ნაფლეთზე ე.ნ. ქიმიური ფანქრით დაწერა მოკლე ბარათი და საფოსტო ღრიჭოში შეუგდო მასპინძელს. აი, ეს წერილიც:

*ჩემო ვახტანგ,
ვიყავი შენთან, არ დამხვდღი. „ხალხური პოეზია“ დიდებულღა,
გილოცავ. გილოცავ და გისურვებ, ჩემო ვახტანგ, იარო ასე, სულ
მალღა-მალღა და სვა კარგი ღვინო!*

*შენი გალაკტიონი
P.S. ჩემო ვახტანგ, გთხოვ, იმ ღვინიდან ცოტა ჩემთვისაც
გადაანარჩუნო.
გ. ტაბიძე.*

ამ უცნაური წერილის ნაკითხვისას ვახტანგი თავისებურად ახარხარდა:

– გალაკტიონი ყვეღგან და ყოვეღთვის გალაკტიონიღ, თუნდაც ამ ფარატინა ქალღღზე! ჭეშმარიტი პოეტის მეტი სურვიღში ვინ ჩაგეზიარებღ?! ნუსი, ნიკო სამადაშვიღის ღვინისა დაგვრჩღ რამე?

– მე მგონი ხუთი კვარტიანი უნდა იყოს დარჩენიღი.

– მე და გალაკტიონს გვეყოფღ. იგრუნ! – გასძახღ ცოღის ძმისშვიღს, იგორ დიღევსკის, რომელიც სასტუმრო ოთახში ღვინღს და მანანას ეთამაშებოდა. იგორი მათზე ბევრად უფროსი იყო. ვახტანგს ფოღკლორულ ექსპედიციებში ფოტოგრაფად დაჰყვებოდა ხოღმე. ვახტანგს ძალიან უყვარდა და მოფერებღთ „იგრუნას“ ეძახდა.

– დიღხ, გისმენთ! – გამოსძახღ იგორმა და კარში ჯარისკაციღვით გაიჯგღმა.

– ნადი, გალაკტიონი მომიძებნე და თუ ძალიან ნასვამი არ იქნებღ, უთხარი: ვახტანგს იმ კარგი ღვინისა ცოტაღა დარჩენიღა და წამობრძანღდი-თქო.

იგორი გაიქცღ. დაუზარებელი ყმანვიღი იყო, ცოცხალი ნიჭის პატრონი, ყვეღა საქმე ეხერხებოდა, განსაკუთრებღთ საჩხირკედღლაო (მეორე მსოფღიო ომში გაინვიეს და გაქრა უგზო-უკვლოდ).

ორი საათი არ იქნებოდა გასული და ზარი აწკარუნდა. ვახტანგმა აივნიდან გადახედა და გახარებულმა ჩაილაპარაკა:

– უპოვნია ამ მამაძაღლ იგრუნას. არიქა, კარი გაულეთ! – გასძახა ბავშვებს და ნუსიას უთხრა: – აბა, დატრიალდი შენებურად! – და თვითონაც მისაგებებლად გაემართა.

გალაკტიონი დინჯი ნაბიჯებით მოაჭრაჭუნებდა ხის ლამაზ-რიკულებიან კიბეს. უკან იგორი მოჰყვებოდა გაბრწყინებული სახით.

– ვახტანგ ილიჩ, თქვენი დავალება შესრულებულია!

– ყოჩაღ, იგრუნ, ეხლა მიდი, მამიდაშენს მიეხმარე სუფრის გამლაში.

გალაკტიონი ოდნავ იყო ნასვამი. გახამებული პერანგი ეცვავა. ეტყობოდა, საგანგებოდ გამოწყობილიყო. ხაზგასმული მონინებით ემთხვია ხელზე ნუსიას და ჩაუფრანგულა: – ანშანტე, მადამ.

– ჟე ვუზენ პრი! – ღიმილით აუბა მხარი ვახტანგმა და მეგობარს გადაეხვია, – მაპატიე, იმ დღეს შინ არ დაგხვდი. ესენი კოჯორში მყავდნენ და ამათ ჩამოსაყვანად ვიყავი ნასული. ძალიან გამახარა შენმა წერილმა და აი, შეგისრულე, რასაც პოსტსკრიპტუმში მწერდი.

გალაკტიონი თავისთვის ჩვეული, ოდნავ დაბნეული ზრდილობით განაგრძობდა თავის ქნევას და ნაწყვეტ-ნაწყვეტ იძახდა:

– მოხარული ვარ... დიდი მადლობა... ჩემო ვახტანგ, შენი „ფოლკლორი“ გენიალურია... ყოჩაღ... რა განძი გვქონია!.. შენი შენიშვნებიც არაჩვეულებრივია, დიდებული!.. ქალბატონო ნუსი, თქვენც გილოცავთ... ჰმ, ათი ტომი... ბრწყინვალეა!

– ჩემო გალაკტიონ, ის დრო სჯობდა, მე და შენ ჩვენი ჯვეელობისას ნიკო სულხანიშვილის გუნდში რომ ვგალობდით. ვაჰ, დრონი, დრონი!.. ვინ იფიქრებდა მაშინ, რომ ჩვენგან ვანო სარაჯიშვილი თუ არა, ნიკო ქუმსიაშვილი მაინც არ დადგებოდა?!

– ბატონო გალაკტიონ, ყურს ნუ უგდებთ, თქვენი პოეზია ყოველგვარ გალობაზე მეტია, – უთხრა ნუსიამ და სათნოდ გაულიმა. გალაკტიონი ისევ დაიბნა:

– გმადლობთ ნუსი!.. ქალბატონო ნუსი!.. დიდი მადლობა... თქვენ ერთხელ დამპირდით, რომ ვერლენს წამიკითხავდით.

თქვენი ფრანგული უნაკლოა. მაღლობელი დაგრჩებით, თუ დღეს ამ დაპირებას ამისრულებთ. მაპატიეთ, თავხედობაში ნუ ჩამომართმევთ. დიდი ხანია, ამას ველოდები.

– რას ბრძანებთ, მაგაზე იოლი შესასრულებელი რა არის?! როგორ დაგზარდებით?! ეს ხომ ჩემთვისაც დიდი სიამოვნებაა.

– გმაღლობთ, დიდად გმაღლობთ, – უთხრა გალაკტიონმა და კიდევ ერთხელ ემთხვია ხელზე.

– წამო, გალაკტიონ, სუფრას მივუსხდეთ და იმ „ატმის ყვავილებისა“ ვთქვათ, შენ რომ იძახი, „გაუმარჯოსო“. თანაც, ჩვენ ხომ „კიდევ ბევრი სადღეგრძელო დაგვრჩა დაუღეველი“.

გალაკტიონის ჩუმი ხითხითი ვახტანგის ომახიანმა ხარხარმა გადაფარა. ამ დროს ლეილა და მანანა გამოცქერიალდნენ. საგანგებოდ გამონწყობილიყვნენ კოპნია კაბებში, თვითონ, დედის დაუხმარებლად. უკვე დიდი გოგოები იყვნენ, თორმეტი და ათი წლისანი. სტუმარს რევერანსით მიესალმნენ და კედელს აეკრნენ. გალაკტიონი ბავშვებს შუბლზე ემთხვია და უკამფეტობა მოუბოდიშა. ნუსიამ: – რას ბრძანებთო, – და კაცები სუფრასთან მიიწვია.

დასხდნენ. ტკბილად ისაუბრეს. დაგემოვნებით წრუპავდნენ ლალისფერ თავკვერს. ნუსიას ვერლენი აკითხეს ფრანგულად. გოგონებს გალაკტიონის ლექსები ათქმევინეს და ფორტეპიანოზე ოთხ ხელში დააკვრევინეს რომელიღაც ნოკტურნი.

ოთახში ჰაერს არხვედა მუსიკისა და პოეზიის ჰანგები და სულ არ იგრძნობოდა ამ კედლებს მიღმა კომუნიზმის ხარაჩოების ჭრაჭუნს და „დიადი მშენებლობის“ გრუხუნს.

გადანახული ჩანანერები

გალაკტიონის დღიურებს და ჩანანერებს ვკითხულობ.

კეთილი, ჭკვიანი, უცნაური და არათანმიმდევრული პიროვნება. ცინიზმისმაგვარი (რითაც მას ასე დაბეჯითებით ახასიათებენ) არაფერი ჩანს. ერთ-ორ ადგილას გამოკრთა, თუმცა ამით მის ხასიათს არაფერი შემატებია. ეგოცენტრიკიც შეიძლება დავუმატოთ ზემოთ ჩამოთვლილ ეპითეტებს. თუ ეს ტერმინი თავის თავზე შეყვარებულ ადამიანსაც ნიშნავს, ჩვენი დახასიათება, შეიძლება, კინალამ სრულყოფილი აღმოჩნდეს.

*

გალაკტიონთან მოსკოვში სურათი გადავიღეო, – რეზო თაბუკაშვილმა... შემდეგ ს. ჩიქოვანი დავინახე:

– დავუძახე, ბატონო სიმონ. თუ შეიძლება, ჩვენთან ერთად...

ამის გაგონებაზე გალაკტიონი დამდულრულივით გაიქცაო. ეტყობა, გაიფიქრა, თუ ჩემთან გინდოდა გადაღება, გადაგელო, თუ ჩიქოვანიც გაკმაყოფილებს, ჩემთან რა გინდაო...

*

ნანა კანდელაკი: გამომცემლობის ოთახში შემოიხედა გალაკტიონმაო. მოვინვიეთ თუ მოვიპატიყეთ, მოვეფერეთ. გავახარეთო, შემდეგო (რედაქტორი ქალი დაასახელა) რედაქტორმა წიგნისამ ახარა: ბატონო გალაკტიონ, თქვენი ბიძაშვილის, დიდი პოეტის – ტიცციანის წიგნი გამოდის, აი, აქ მიდევს ხელნაწერიო. აჩვენა ღიმილით. გალაკტიონს სახე მოექუფრა, ნამოდგა, აუკრა ხელი და თაბახის ფურცლები მიმოფანტა მთელს ოთახშიო. გავშრით სუყველანი. ილია სიხარულიძემ (განყოფილების გამგე ყოფილა) დაიძახა გაოგნებულმა:

– რა ქენი ეს, გალაკტიონ?!

– თქვენთვის ყველა დიდი პოეტია! – ჩაილაპარაკა და გავიდა გაბრაზებულიო.

*

კ. ნადირაძის ინტერვიუ რომ დავბეჭდე, ერთი უშველებელი ამიტუხეს. თ. ჩხაიძეს ჰქონდა ადრევე კარგად და ორიგინალურად ჩაწერილი, მოვადებინე, დავბეჭდე. ჯერ რეზო თვარაძე ახტა, შემდეგ – რეზო ამაშუკელი. პრესა და ტელევიზია დამესხა თავს, ეს რა ჩაიდინა ჟურნალმა, ჟურნალის რედაქტორმაო. წამხდარმა კაცმა, ვინმე ჯაველიძემ, პასუხიც კი არ გამომიქვეყნა... ახლობლებიც კი მეუბნებოდნენ, რა საჭირო იყოო... ახლა ეს ვისლა უკვირს! არადა, სულ რამდენიმე წელია გასული მას შემდეგ. იმ წერილით გაიგებს ადამიანი, რა დღეში ჰყავდათ იგი ცისფერყანწელებს, ხროვას ასხლეტილი მგელივით აითვალწუნეს. პურმარილითა და სადღეგრძელოებით მოპოვებულ სახელს აფარებდნენ, საქართველოს იქით არ უშვებდნენ, აშკარაა. კოლაუს აღსარება კი ისტორია იყო.

ის წერილი (რაც არი) დოკუმენტად დარჩა, რა იყო დასამალი, რატომ არ უნდა დამებეჭდა? ესაა პროვინციალიზმი. არ გვინდა, არ გვაქვს უფლება, არ ვთქვათ ან ერთნაირად ვთქვათ. კაცმა გამოხატა საკუთარი აზრი, შეხედულება, არა მარტო საკუთარი. არც ჟურნალს უფიქრია იმნაირად (ბევრი სიმართლის მიუხედავად), არც ჩამწერს, არც რედაქტორს. ეს იყო კოლაუ, კოლია ნადირაძე. არ გინდათ კოლია?! გამოვაქვეყნე საპასუხო წერილი, მე მგონი – კარგი და საჭირო წერილი...

ერთი სალამოს ამბავი

1930 წლის 29 მარტს სოხუმის თეატრში ზამთრის სეზონი დამთავრდა. მსახიობებიც წავიდ-წამოვიდნენ. მე თბილისში ვაპირებდი წამოსვლას, სწორედ ამ დროს სოხუმის დასის მსახიობებმა ილიკო ჯუღელმა და ელო ანდრონიკაშვილმა მომმართეს წინადადებით, რომ პატარა მოგზაურობა მოგვენყო და სალიტერატურო სალამოები გაგვემართა სოხუმსა და საქართველოს სხვა ქალაქებში. ამ წინადადებაზე ვუპასუხე: თბილისში მივდივარ, მოველაპარაკები გალაკტიონ ტაბიძეს და გიორგი ქუჩიშვილს, თუ დამთანხმდებიან, მაშინ ღირს მოგზაურობის მოწყობა-მეთქი.

პოეტები დამთანხმდნენ. სალამოები გაიმართა სოხუმში, ოჩამჩირეში, გალში... დამსწრე საზოგადოება დიდი აღფრთოვანებით შეგვხვდა, აუარებელი ხალხი იყო, ვამას ძახილს დასასრული არ ჰქონდა.

გალის შემდეგ სალამო დანიშნული გვექონდა ზუგდიდში, სადაც ბილეთები წინასწარ იყო გაყიდული. მაშინ სოხუმსა და ზუგდიდს შორის მანქანები ხშირად არ დადიოდნენ, რკინიგზა არ გვექონდა, მიმოსვლის ერთადერთი საშუალება „სოიუზტრანსის“ მანქანები იყო. დილიდან ველოდებოდით ტრანსპორტს. შუადღე მოახლოვდა და ჯერ კიდევ გალის გზაზე დუქანში ვიმყოფებით, არ ჩანს მანქანა, რომ როგორმე ზუგდიდში წავიდეთ. ბოლოს ჩამოიარა ტრანსპორტმა და მხოლოდ ორი ადგილი აღმოჩნდა თავისუფალი. მე და ელო ანდრონიკაშვილი წავედით და გალაკტიონს, გიორგის და ილიკო ჯუღელს დავუბარეთ, რომ როგორმე მოეხერხებინათ და ისინიც მალე წამოსულიყვნენ.

ჩავედით ზუგდიდში, ყველაფერი მომზადებული დავგვხვდა. საზოგადოება ღელავს, ითხოვს, სალამო დაიწყოს. უხერხულ მდგომარეობაში ვიყავი, აღარ ვიცოდი, გადამედო სალამო თუ კიდევ დამეცადა. გახდა ღამის 10 საათი და, როგორც იქნა, კლუბის კარებს მოადგნენ დაღლილ-დაქანცულნი და

მთლად მტვერში ამოგანგლული გალაკტიონი, გიორგი და ილიკო. ტრანსპორტი ვერ ეშოვათ და ფეხით წამოსულიყვნენ, გზაში რაღაც მანქანა წამოსწეოდათ, რომელსაც როგორღაც ენგურამდე მიეღწია და შუა მდინარეში გაფუჭებულიყო. მანქანაში მყოფები ნაპირზე ვერ გამოვიდოდნენ, რომ არა ვიღაც გლეხი, რომელსაც ხარები მოეყვანა და რის ვაი-ვაგლახით მგზავრებიანი მანქანა ნაპირზე გამოეთრია. შემდეგ ენგურიდან ზუგდიდამდე ფეხით წამოსულან, რომ სალამოსთვის როგორმე მოესწოთ.

საზოგადოების სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, დიდი სიყვარულით შეხვდნენ სცენაზე გალაკტიონისა და გიორგი ქუჩიშვილის გამოჩენას.

სალამომ შესანიშნავად ჩაიარა. მეორე დღეს სენაკისაკენ გავეშურეთ, შემდეგ კი ფოთმა გვიმასპინძლა.

სოხუმი... გალაკტიონი...

გალაკტიონს აფხაზეთი გატაცებით უყვარდა. ამაზე მისი არაერთი ლექსი და პოემა მეტყველებს; აქვე გამოსცა კრებული „ზღვა ახმაურდა“ (1948). პოეტს არამხოლოდ აფხაზეთის მომაჯადოებელი ბუნება იზიდავდა, არამედ, პირველ რიგში, აფხაზი ხალხი, მათი ადათ-წესები, ფოლკლორი, თანამედროვეობა.

გალაკტიონი ამაცობდა, რომ მის ძარღვებში აფხაზური სისხლიც ჩქეფდა. „ჩემი წინაპრები დედის ხაზით მოდიან აფხაზეთის მეფეების შერვაშიძეთა გვარიდან: ჩემი დიდედის, გურული ქალის, ბერიძის დედა იყო შერვაშიძის ასული. ამგვარად, ჩემში არის სამნაირი სისხლი: აფხაზის, გურულისა და იმერელის“, – წერს პოეტი ერთ ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერში.

გალაკტიონის პირველი შეხვედრა სოხუმელებთან 1920 წელს შედგა, 1927 წელს კი მისი მეორე, უფრო მასშტაბური შემოქმედებითი საღამო მოეწყო. ღონისძიებას წინ დიდი მზადება უძღოდა, სოხუმის მთელი ელიტა, მთელი ინტელიგენცია იყო ჩართული საღამოს მოწყობაში. ყველას სურდა, ღირსეულად დახვედროდნენ დიდ პოეტს. ღონისძიებასთან დაკავშირებული მასალები (მოგონებები, ჩანაწერები, ფოტოდოკუმენტები) შეაგროვა სოხუმის უნივერსიტეტის კათედრის გამგემ ეთერ ქაჯაიამ, ნაწილი გამოაქვეყნა, დანარჩენი კი მის პირად არქივში ინახება.

*

დადიოდა ქალაქის ქუჩებში მთასავით კაცი – უბადლო შემოქმედი, ბავშვივით მიამიტი, ბიბლიური წვერ-ულვაშით, უცნაური მიხვრა-მოხვრით და საოცრად ტკბილი მიმართვით – „დამიკო“, რაც მთელ ქართულ მწერლობაში მხოლოდ მისთვის იყო დამახასიათებელი. ქალაქის მოსახლეობა და განსაკუთრებით კი ინტელიგენცია და მოსწავლე-ახალგაზრდობა მას ყოველთვის მოკრძალებული სიყვარულით ეგებებოდა.

თუ მეხსიერება არ მლალატობს, ეს იყო 1948 წელს. მაშინ სოხუმის პედინსტიტუტში ვსწავლობდი. სასწავლებლიდან გამოსული სხვა სტუდენტებთან ერთად ტროლეიბუსში ავედი. ჩვენს გაოცებას საზღვარი არ ჰქონდა, როდესაც გალაკტიონი დავინახეთ – ღრმად ჩაფიქრებული, სადღაც მოგონებებში ნასული.

კონდუქტორთან ბილეთები შევიძინე. ერთი ბილეთი ბატონ გალაკტიონს გაუწოდე. გაგვიღიმა:

– ძამიკოებო, მიცანით? დიდი მადლობა, მაგრამ მე მაქვს უფლება უფასო მგზავრობისა.

ჩვენმა საუბარმა სხვა მგზავრების ყურადღება მიიპყრო, ფეხზე წამოდგნენ, მისკენ მიბრუნდნენ და ოვაცია გაუმართეს პოეტს. გალაკტიონი დაიბნა, დაიმორცხვა, სთხოვდა, დაბრძანებულიყვნენ.

*

გალაკტიონი არაერთგზის იყო მიწვეული სოხუმის პედაგოგიურ ინსტიტუტში, სადაც მისი სახელობის ახალგაზრდა პოეტთა ლიტერატურული წრე არსებობდა. ამ ფაქტით იგი დიდად ამაყოზდა.

*

გალაკტიონმა სახლი აიშენა სოხუმის მთის ძირას, ეგნატე ნინოშვილის ქუჩაზე. ნინოშვილის ქუჩა კვეთდა დიმიტრი გულიას სახელობის ქუჩას, საიდანაც ხელისგულივით მოჩანდა პოეტის საოცნებო ზღვა.

გალაკტიონი ყოველ დღით დაუყვებოდა აფხაზი პოეტის სახელობის ქუჩას და გადიოდა მდინარე ბესლეთის შესართავთან. იქვე, სანაპიროზე იყო ევკალიპტის პატარა ხეივანი, სადაც სოხუმელ სომეხს მომცრო ფარდული ჰქონდა. აქ იყიდებოდა გამაგრილებელი და პიტნიანი სასმელები, ხილი და ნაყინი. ეს ადგილი „შატალოზე“ გასული სტუდენტების ერთგვარი თავშესაფარი იყო.

ერთ დღეს, დღით, ფარდულს ეწვია უფულო პოეტი (როგორც შემდეგ გავიგეთ, იგი წინა დღის ჩამოსული იყო

თბილისიდან, საკმაოდ დიდი ჰონორარი უნდა აეღო, თუმცა რალაც გაუგებრობის გამო თანხის გადაცემა რამდენიმე დღით დაგვიანდა). ფული არ ჰქონდა, მაგრამ წინა დღის ნაქეიფარს საოცრად უნდოდა ერთი ჭიქა არაყი გადაეკრა.

მედუქნეს ხელით ანიშნა, არაყი დამისხიო. მანაც არ დააყოვნა და მიართვა სავსე ჭიქით არაყი. კარგად იყავიო, – უთხრა პოეტმა, გადაჰკრა და წავიდა. მედუქნე გაოცებული უყურებდა მისთვის უცნობ კაცს, მაგრამ ამ ბიბლიური აღნაგობის ადამიანს არაფერი აკადრა.

მეორე დღით კვლავ ცარიელი ჯიბით მიადგა გალაკტიონი ფარდულს და იგივე განმეორდა: არაყი მოითხოვა, დაუსხეს, დალია და უსიტყვოდ წავიდა.

იმ დღეს ჰონორარი აიღო, გაიხარა და მესამე დილას კვლავ ფარდულს მიაშურა. ამ დროს მე და კიდეც ორი-სამი სტუდენტი იქვე ვისხედით, მაგიდაზე თითო კათხა ლუდი გვედგა. გალაკტიონს მივესალმეთ, მაგიდასთან მივიწვიეთ, მაგრამ უარი გვითხრა, მეჩქარებო. შემდეგ მედუქნეს ისევ ხელით ანიშნა, დამისხიო. ფეხზე მდგარმა დალია, შემდეგ ჩემზე და ჩემს მეგობრებზე ანიშნა, ამათაც დაუსხიო. დახლიდარმა მისი ნათქვამი შეასრულა. ამის შემდეგ ჯიბიდან საფულე ამოიღო, ხუთი ასმანეთიანი გადათვალა და დახლიდარს მიაწოდა:

– თქვენი მადლობელი ვარ, კარგი კაცი ყოფილხართ. ეს ერთი ასმანეთიანი პირველი ჭიქისთვის, მეორე – მეორე ჭიქისთვის, მესამე – მესამისთვის, მეოთხე – იმ ყმანვილებისთვის, ხოლო მეხუთე ასმანეთიანი იმათთვის, რომლებიც მოვლენ, დალევენ და არ გადაიხდიანო.

ჩვენ გაოგნებულები ვუყურებდით დიდ პოეტს. მან კი გვითხრა:

– კარგად იყავით ძამიკოებო!

შემდეგ კი ნელი ნაბიჯით გაუდგა თავის გზას. სახეზე სიხარული და კმაყოფილება ეტყობოდა.

გალაკტიონ ლლონტი

მოგონებათა მარცვლები

1944 წელს უმაღლესი განათლების მისაღებად ვენწიე თბილისს, სადაც გალაკტიონის მეგობრის, მწერალ ვანო იოსელიანის ოჯახს და ნათესავებს დავუახლოვდი. მათგან გენიალური პოეტის შესახებ არაერთი ამბავი მოვისმინე.

ვანო იოსელიანის ქალიშვილი – ნათელა:

1936 წელი იქნებოდა. მე ექვსი წლისა ვიყავი, შინაურები „ჟუტუს“ მეძახდნენ. ჩვენთან გალაკტიონი და მამა ქეიფობდნენ. დედას არ უნდოდა, ძალიან რომ დამთვრალიყვნენ და ერთი ღვინიანი ბოთლი დამალა. ვხედავ, ღვინო გაუთავდათ და წუხან. დედა რომ ოთახიდან გავიდა, ვიხელთე დრო, გამოვიღე დამალული ბოთლი და მაგიდასთან მივარბენინე. გალაკტიონმა წამოიძახა: მე ამ გოგონას ლექსი უნდა ვუძღვნაო და თქვა:

უმაღ მოიჭრა სუფრასთან
ჩვენი პატარა ჟუტუნა,
ეს ერთი ბოთლი ჩემგანო, –
თავდახრით წაიდუღუნა.

კარგა ხნის შემდეგ, უკვე სტუდენტს შემხვდა გალაკტიონი და მითხრა: როგორ იყო, ღვინო რომ მოგვირბენინეო.

*

ვანო წულუკიძე და მამაჩემი ჟურნალ „მნათობის“ რედაქციაში ერთ ოთახში მსხდარან. შესულა გაბრაზებული გალაკტიონი და წულუკიძისათვის ხმამაღლა, მკაცრად მიუმართავს: ჩემს ლექსებს რატომ არ ბეჭდავო და მალევე გასულა გარეთ. წულუკიძეს მამაჩემისთვის უთქვამს:

– მე მაგას ამას არ ვაპატიებ, ვუჩივლებ. შენ ხომ ხარ მოწმე, რომ მე მაგან შეურაცხყოფა მომაცენაო.

მამამ წულუკიძე დაამშვიდა: არ გინდა ჩივილიო...

ცოტა ხნის შემდეგ ოთახიდან გამოსულ მამას კორიდორში მომლოდინე გალაკტიონი დახვედრია და უკითხავს: რას ამბობს წულუკიძეო?

*

– მეშვიდე კლასში ყოფნისას პირველი მაისის ქუჩაზე (ამჟამად გია აბესაძის ქუჩა) მცხოვრებმა ამხანაგებმა მიამბეს:

– ჩვენთან მდებარე კათოლიკური ეკლესიის ეზოში ბავშვები ვთამაშობდით. შემოვიდა გალაკტიონი და გვითხრა: ბავშვებო, თუ მეტყვით, სად არის საპირფარეშო, ამ ლენინის ორდენს გაჩუქებთო.

– ამის დანერა არ შეიძლებაო, – დააყოლა ნათელამ.

მე ვფიქრობ, შეიძლება, რადგან ჩანს, სინამდვილეში რა „სიმპათიით“ იყო განმსჭვალული გალაკტიონი ლენინის მიმართ.

ზოგი რამ ვანო იოსელიანის სხვა ნათესაგებმა გაიხსენეს:

რუსუდან კოპაძე:

გალაკტიონი, მამაჩემი – გიორგი კოპაძე და შალვა კანდე-ლაკი ოციან წლებში წასულან ახლანდელი ვაკის პარკის ტერიტორიაზე. ერთ-ერთ წყნარ კუთხეში პურ-მარილი გაუშლიათ. შემდეგ, სეირნობისას შეუნიშნავთ ადამიანის თავის ქალა, რომელსაც ძაღლები ერთმანეთს ეცილებოდნენ. ყველა ძალიან აღელვებულა. ამ შემთხვევას გალაკტიონი გამოეხმაურა:

რბის ორი ძაღლი, მათ ისტორია
ვერ დააფეთებს,
პირიდან გლეჯენ ერთიმეორეს –
ხორცის ნაფლეთებს.

ლავრენტი ბერიას დაუბარებია გალაკტიონი და უკითხავს:

– ვის გულისხმობს ორ ძაღლშიო?

– საკო და ვანცეტსო, – უპასუხია პოეტს.

სინამდვილეში ბერიასა და ერთ-ერთ მაშინდელ პარტიულ მუშაკს გულისხმობდა.

*

ორმოციან წლებში ჩვენთან სტუმრობისას შექეიფიანებული გალაკტიონი მოიხსნიდა ხოლმე ლენინის ორდენს, მე გამიკეთებდა და თან იტყოდა: ეს ამ ბავშვს ჰქონდეს სათამაშოდო. პოეტის ნასვლისას მხსნიდნენ ორდენს და მე ვტიროდი: არ მომხსნათ-მეთქი.

თენგელა ლორთქიფანიძე:

ორმოციანი წლების პირველი ნახევარი იქნებოდა. ახალგაზრდა ქალი ვარ. ვერის ხიდზე საპირისპირო მხრიდან მომავალი გალაკტიონი დავინახე. ის არ მიცნობდა, მაგრამ ვიცოდი, რომ მამიდაჩემის ოჯახს ხშირად სტუმრობდა. მოახლოებისას ხელები გაშალა და წარმოთქვა: რა მშვენიერაა! მერე გვარი მკითხა.

– უნდა გაკოცო, – მითხრა და მაკოცა. – ახლა სად მიდიხარ?

– უშანგი ჩხეიძის ქუჩაზე მამიდასთან მივდივარ, – ვუპასუხე მე.

– ნუცასთან! – თქვა მან და წამყვა.

გალაკტიონი და მამიდა თბილად მიესალმნენ ერთმანეთს.

– შენი ლექსების კრებული ისევ არ მომიტანე? – ჰკითხა მამიდამ.

– მოგიტან, მოგიტან, – უპასუხა გალაკტიონმა.

თურმე ადრე მამიდას მისთვის უთქვამს:

– როგორ შეიძლება, მე არ მქონდეს შენი ლექსების წიგნი ავტოგრაფით.

– მოგიტან, მოგიტან, – უპასუხია პოეტს.

შემდეგი სტუმრობისას კი გალაკტიონს მამიდასთვის თავისი ლექსების რუსული თარგმანის კრებული მიუტანია. მამიდას საყვედური უთქვამს: შეგარცხვინა ღმერთმა, გალაკტიონ, შენი ლექსები რუსულად როგორ მომიტანეო. ისევ:

– მოგიტან, მოგიტან. ახლა სხვა არ მქონდა, – უთქვამს გალაკტიონს.

*

ელვარე ნიჭის უჩვეულო გალაკტიონს ყველა სცნობდა. მან იცოდა ეს, მაგრამ მაინც ბავშვივით უხაროდა უცნობი მცნობელის შეხვედრა. ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისში ერთმა ყმაწვილმა ქალმა მითხრა: მარჯანიშვილის თეატრის წინ ვიდექით, ბინისაკენ მიმავალი გალაკტიონი მოგვიახლოვდა და შემოვლა დააპირა. ჩვენ გზა დავუთმეთ.

– მიბრძანდით, ბატონო გალაკტიონ, – ვუთხარი მე.

– ოო, თქვენ მე მიცნობთ. დიდებულია, დიდებული! — სიამოვნებით შეგვეხმიანა ის.

მე თვითონაც არაერთხელ მქონია გალაკტიონის ხილვის ბედნიერება:

წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე მასწავლებელთა სახლში (ფურცელაძის ქუჩაზე) გალაკტიონის მიერ ლექსის კითხვის მანერამ. როდის და რა ღონისძიება იყო, არ მახსოვს (ორმოციანი წლების მიწურული?). ფიქრიანი სახის გალაკტიონი კითხულობს „მთანმინდის მთვარეს“. ხალხისაკენ არ იცქირება. ირიბად იხედება მაღლა, თითქოს მთვარისაკენ. ლექსის რიტმის შესატყვისად ტოკავს. ინტონაცია – მეტყველი, გულწრფელი, გამორჩეული.

*

1951 წლის გაზაფხულია. ძერჟინსკის ქუჩის (ამჟამად პავლე ინგოროყვას ქუჩა) მეცხრე ნომრის პირველ სართულზე განთავსებულ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობის დირექტორის, პოეტ შალვა აფხაიძის კაბინეტში ვარ. შემოვიდა გალაკტიონი. გადაეხვია აფხაიძეს. მაღლა ასწია მოკუმშული მარჯვენა მუშტი და გააგულისებულმა წარმოთქვა:

– ეს რა უთქვამს მაშაშვილს ბარათაშვილზე. ნიკოლოზ ბარათაშვილი ჩემი უსაყვარლესი პოეტია. მე გავცემ პასუხს მაშაშვილს.

აფხაიძე დუმდა. მე უხერხულად მივიჩნეე კაბინეტში დარჩენა და გამოვედი.

*

ამავე შენობაში პირველ სართულზე, მთავარი შესასვლელიდან მარჯვნივ, პირველ ოთახში მეცნიერებათა აკადემიის ბიბლიოთეკის სამკითხველო დარბაზი იყო. მას გალაკტიონი ჩანანერში „აკადემიის წიგნთსაცავს“ უწოდებს, ხოლო დარბაზის მარცხენა კუთხეში მდგარ ძველებურ დიდ სანერ მაგიდას „ჩემს ძველ საყვარელ მაგიდად“ მოიხსენიებს. გარდა გალაკტიონისა, არავინ აძლევდა თავს უფლებას, ესარგებლა „გალაკტიონის მაგიდით“.

შემოვიდოდა დარბაზში დაფიქრებული გალაკტიონი, არსაით, არავისკენ არ გაიხედავდა. მარჯვენა ხელში შავ პორტფელს აქანავებდა. დაჯდებოდა თავის მაგიდასთან, უჯრიდან ნასაკითხ მასალას ამოიღებდა და კარგა ხანს დაჰყოფდა აქ.

ორმოცდაათიან წლებში მე ხშირად ვმჯდარვარ უშუალოდ გალაკტიონის წინ პატარა, სამკითხველო მაგიდასთან, მე მსიამოვნებდა გენიალურ პოეტთან სულ ახლოს ყოფნა; ამავე დროს ერთგვარი უხერხულობის განცდაც მეუფლებოდა...

აქ ზოგჯერ გალაკტიონთან ახალგაზრდებს მოჰქონდათ პოეტის ლექსების კრებულები და ავტოგრაფს სთხოვდნენ. ამბობდნენ, რომ ეს პოეტს სიამოვნებდა. მეც დიდი სურვილი მქონდა ამისა, მაგრამ ვერ შევბედე, ვერ დავარღვიე დაფიქრებული მგოსნის მყუდროება, ვყოყმანობდი და ამასობაში გალაკტიონი გარდაიცვალა.

გარდაცვალების შემდეგ შეიქმნა კომისია გალაკტიონის მაგიდის უჯრებში არსებული მასალების აღსაწერად. გენიოსი პოეტის შესაფერ ლიტერატურასთან ერთად უჯრებში აღმოჩენილა ისეთი მასალაც, რომელსაც თითქოს გალაკტიონის ყურადღება არ უნდა დაემსახურებინა. გავრცელდა ხმა: გალაკტიონი, თურმე, ყველაფერს კითხულობდაო.

*

გალაკტიონის პოპულარობასთან ერთად სახელი „გალაქტიონიც“ პოპულარული გახდა. მანამდე ეს სახელი ძალიან იშვიათობა იყო, თითქმის არ გვხვდებოდა გურიაში. სკოლაში, სადაც 11 სოფლის ბავშვები სწავლობდნენ, ჩემზე უფროსი

გალაქტიონი არ შემხვედრია, უმცროსები კი გამოჩნდნენ. ლიტერატურითა და ისტორიით დაინტერესებულმა მამაჩემმა ძმებს თანმიმდევრობით დაგვარქვა: შოთა, აკაკი, გალაქტიონი. ჩემს შემთხვევაში ეს მოხდა 1926 წელს.

შეიძლება ითქვას, გალაქტიონ ტაბიძე სავსებით დაეუფლა სახელს „გალაქტიონი“. ამ სახელის გაგონებისას გონებაში უთუოდ გაიელვებს გალაქტიონ ტაბიძის პიროვნება. ჩემს არქივში ინახება აკადემიკოს ალექსანდრე ბარამიძის მიერ დაწერილი, ჩემდამი გადმოსაცემი მინდობილობა: „ვანდობ, გალაქტიონ ანთიმოზის ძე ტ ა ბ ი ძ ე ს“.

სამსახურში მირეკავს მეცნიერი ქალბატონი და ამბობს: გალაქტიონ ტაბიძეს სთხოვეთო.

– ვის, ქალბატონო? – გაკვირვებული ეკითხება თანამშრომელი.

ის ისევ იმეორებს:

– გალაქტიონ ტაბიძეს...

ამგვარი შემთხვევა მრავლად ყოფილა...

მართლწერის თვალსაზრისით სწორია „გალაქტიონი“. ქართული ენის მორფოლოგიაში გამოცდის ჩაბარებისას აკადემიკოსმა ვარლამ თოფურიამ სპეციალურად შეამოწმა, სწორად ვწერდი თუ არა საკუთარ სახელს. მიკვირდა, ტკბილხმოვანმა პოეტმა რატომ ამჯობინა მკვეთრი „გალა-კ-ტიონი“ უფრო ჰარმონიულ „გალაქტიონს“. გალაქტიონი, ალბათ, გრძნობდა ერთგვარ შეუსაბამობას და ამიტომ წერს: „დედის მიერ დარქმეული სახელის შეცვლის უფლება ჩვენ არა გვაქვს“. ჩანს, პოეტს მოეწონა დედის მიერ დარქმეული სახელის სხვათაგან განსხვავებული ფორმა. აკი პოეტი ამბობს: „როგორც ერთია ქვეყანა მთელი, ისე ერთია გალაქტიონი“. პოეტის გავლენით დაწერილობა „გალაქტიონი“ ფართოდ გავრცელდა. ანა კალანდაძის, მუხრან მაჭავარიანის, ზვიად გამსახურდიას, ბესიკ ხარანაულის და სხვათა მიერ ჩემდამი ნასახსოვარი წიგნების წარწერებში ჩემი სახელი „გალაქტიონი“ ფორმით გვხვდება. ეს ფაქტიც მგოსნის უკიდევანო პოპულარობაზე მეტყველებს.

არაერთხელ მინახავს

ერთხელ, ლექციის შემდეგ აუდიტორიაში სტუდენტებთან შევეყოვნდი. საუბარი გალაკტიონს შეეხო. მოულოდნელად ერთ-მა გოგონამ მკითხა:

– თქვენ გინახავთ გალაკტიონი?

– არაერთხელ და სხვადასხვა სიტუაციაში.

– რა ბედნიერი ხართ! – ისეთი კილოთი მითხრა მან, მივხვდი, გულწრფელად შურდა ჩემი. გული სიამაყით ამევსო: ჩვენი თაობისათვის არ იყო ძნელი პოეტის ხილვა. სად არ ნახავდით – ქუჩაში, წიგნის მაღაზიაში, ტრანსპორტში, მწერალთა კავშირში რომელიმე ღონისძიებაზე. შეიძლებოდა სრულიად შემთხვევით გამოგლაპარაკებოდათ. სადმე დიდხანს გაჩერება არ იცოდა. მე უმეტესად მწერალთა კავშირში ვხვდავდი, თუმცა აქ მისი გამოსვლისათვის არასდროს მომისმენია. ერთხელ ე.წ. „პროფკავშირელთა კლუბში“ მომიწია მის გამოსვლაზე დასწრება, როცა მოსკოვის დეკადის შემდეგ დაბრუნდნენ ქართველი მწერლები და საზოგადოებამ მათ შეხვედრა მოუწყო. ორიოდ ლექსი წაიკითხა, მოწყენილი იყო, უხასიათოდ გამოიყურებოდა. ამან ბათუმი, ჩემი სიჭაბუკის წლები და გალაკტიონთან პირველი შეხვედრა გამახსენა.

*

გასული საუკუნის შუაში, როცა უკვე მაღალი კლასის მოსწავლე ვიყავი, პირველად ვიხილე გალაკტიონ ტაბიძე. დიდ მგოსანს ბათუმის საზოგადოებამ შეხვედრა გაუმართა ე.წ. „დეკას“ კლუბში (ოფიცერთა სახლი). რამდენიმე ხნით ადრე, ვიდრე ღონისძიება დაიწყებოდა, საშუალება მომეცა ახლოს მეწახა იგი.

იმ პერიოდში აჭარის მწერალთა ორგანიზაციას მამაჩემი – მწერალი პარმენ ლორია ხელმძღვანელობდა. გადავწყვიტე, სკოლიდან გამოსულს, რაკი საკმაოდ დრო მქონდა საღამოს დაწყებამდე, მამასთან გამევილო სამსახურში. ჩემდა გასაოც-

რად, მწერალთა კავშირის დიდ ოთახში, რომელიც ყოველთვის ცარიელი იყო, ახლა ხალხი ფუსფუსებდა. იქვე მამაც იყო. შემნიშნა, ჩამავლო ხელი და იმ ჯგუფთან მიმყვანა, რომელიც გალაკტიონს შემოხვეოდა და საუბრობდნენ. გალაკტიონმა ანთებული თვალებით შემომხედა.

– შენია? – მოკლედ ჰკითხა მამას.

– ჩემი! – ასევე მოკლედ მიუგო მამამ.

გალაკტიონმა ისე შემათვალიერა, თითქოს ჩემი შეფასება სურდა. არ დამავინწყდება ეს მზერა. რატომღაც შიშის გრძობამ გამკრა გულში. მან თავისი ტორი მძიმედ გადამისვა თავზე, გამიღიმა და რალაც მითხრა, რაც მე იმ ხმაურში ვერ გავიგე, მხოლოდ გავიღიმე. მამამ მხარზე დამადო ხელი და კარისკენ გამიყვანა. აუცილებლად დაესწარი შეხვედრასო, – მითხრა და გამომიშვა.

შეხვედრა მაშინ მიღებული წესჩვეულებით ჩატარდა – მაგიდასთან რამდენიმე ორგანიზატორი და წამყვანი იჯდა, იქვე იყო გალაკტიონი – მეფური იერით.

წამყვანის შესავალი გამოსვლის შემდეგ რამდენიმე კაცი მოკლე სიტყვით გამოვიდა და ტრიბუნა ქალაქის სტუმარს დაეთმო. დინჯად წამოდგა, ყოველგვარი ემოციურობის გარეშე. ამოიქმინა, პიუპიტერზე რალაც პატარა ბლოკნოტი თუ წიგნი დაიდო, რომელშიც დრო და დრო იხედებოდა და პირდაპირ, შესავლის უთქმელად ლექსის კითხვა დაიწყო. საოცრად მონყენილი ჩანდა, უფრო – დაღვრემილი; თითქოს მხოლოდ მოვალეობას ასრულებდა. არ ვიცი, სხვებზე რა შთაბეჭდილება მოახდინა, მაგრამ მე გულნაკლული დავრჩი.

მეორე დღეს მწერალთა კავშირის ბულალტერი – ქალბატონი ლიდა გვესტუმრა და დედას იმ დილით გალაკტიონის ნახვის ამბავი უამბო.

ლიდა ადრე მისულა სამსახურში. იქ არავის ელოდა და რალაც ხმა რომ შემოესმა კაბინეტიდან, გაოცებულა. მოკრძალებით შეუღია სათადარიგო კარი და შეუჭყეცია. დაინახა გალაკტიონი თავით მამაჩემის მხარს დაყრდნობოდა და ტიროდა, ჩუმად, ბავშვივით ქვითინებდა, მამა კი მის დამშვიდებას ცდილობდა:

– რას ამბობ, გალაკტიონ!.. შენ ხომ ხალხს ასე უყვარხარ, მათი რჩეული ხარ, სახელოვანი, საამაყო შვილი...

ლიდამ რომ იგრძნო, პარმენმა შემნიშნაო, უხმაუროდ გამოიხურა კარები და იქაურობას გაეცალა გაოცებული და შეძრწუნებული.

*

არ ვიცი, ვისთვის როგორ, მაგრამ ჩემთვის გალაკტიონი მზიური გამოსხივებაა... მე იგი, უბრალოდ, პიროვნულადაც განუზომლად მიყვარს. გალაკტიონთან დაკავშირებული ბევრი რამ მაქვს თავმოყრილი და წაკითხული, ჩემთვის ეს მასალა საოჯახო რელიკვიაა. წარმოიდგინეთ, ის ნილაბიც კი მაქვს, რომელიც მისი გარდაცვალების შემდეგ დაამზადეს. ჩემდა სამარცხვინოდ, ვერ ვიხსენებ იმ მხატვრის ვინაობას, რომელმაც იგი მაჩუქა; მან ის ფარულად გადაიღო და რამდენიმე ასლი გააკეთა.

მამის ნაამბობი

მამას გამორჩეულად უყვარდა გალაკტიონ ტაბიძე და, როგორც მოგვიანებით შევიტყვე, ამის მიზეზი გალაკტიონის საოცარ პოეზიასთან ერთად იყო გენიალური პოეტის ადამიანებთან დამოკიდებულება.

1954-1957 წლებში მამა, ჯუმბერ ხარშილაძე, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში სწავლობდა და, როგორც მისი მონათხრობიდან ვიცო, მარჯანიშვილზე დეიდასთან – ვარო მაჭარაშვილთან და უსაყვარლეს დეიდაშვილთან – რეზო არველაძესთან ცხოვრობდა.

მეცხრე კლასის მოსწავლე ვიყავი. ზაფხულის ერთ დღეს ბაღში გალაკტიონის ლექსს ვკითხულობდი. მამა მომიახლოვდა და მკითხა:

- გიყვარს მისი ლექსები?
- ძალიან, – ვუპასუხე მე.
- რომ გცოდნოდა, როგორი იყო, უფრო გეყვარებოდა!
- შენ იცნობდი? – გამიკვირდა მე.
- ვიცნობდი, მაგრამ ახლოს არა. ახლოს, ალბათ, არც არავინ იცნობდა! – მითხრა რალაცნაირი დანანებით.

მამამ მიაბო გალაკტიონზე. მისი მონათხრობიდან მხოლოდ ზოგი რამ შემორჩა ჩემს ხსოვნას, რასაც ქვემოთ მოგიყვებით.

*

გალაკტიონი ჩვენს ზედა სართულზე ცხოვრობდა. ერთხელაც ინსტიტუტში მივდივარ. ვარო დეიდამ კარებთან მიმაცილა. ვხედავთ, მეზობელს უამრავი ღვინის ბოთლი გამოულაგებია თავისი კარის წინ. ამ დროს ზედა სართულიდან გალაკტიონმა ჩამოიარა და ვარო დეიდას უთხრა:

- გაიტანენ ახლა ამ ბოთლებს და იტყვიან, გალაკტიონის ბინიდანააო. თქვენ ხომ მაინც იცით, ქალბატონო ვარო, რომ ასე არ არის.

სევდიანი ხმა ჰქონდა. თავი დახარა და კიბე ჩაიარა. დედამ თვალი გააყოლა და დანანებით თქვა:

– რამდენს იტანს! სულ ტყუილად!

*

ახალი წელი შემოდის. ჩემმა რეზომ ყურძენთან და ჩურჩხელებთან ერთად ორი ბოთლი კონიაკი ჩამიდო პატარა ყუთში და მითხრა:

– ადი, ჯუბა, გალაკტიონს აუტანე და მიულოცე!

სიხარულით დავტაცე ხელი. კარი ქალმა გამიღო. ბრაზიანი ხმით მკითხა:

– ვის ეძებ, ბიჭო?

ცოტა დავიბენი, მაგრამ მაინც ვუთხარი:

– გალაკტიონ ტაბიძეს!

ქალი რალაცის თქმას აპირებდა, მაგრამ უცებ გვერდზე გადაგა. გამოჩნდა საშინაოდ გამონწყობილი გალაკტიონი. წვერზე ხელი ჩამოისვა, გაიღიმა. შევატყვე, ესიამოვნა ჩემი დანახვა. მორიდებით გადავეცი მოსაკითხი. გაიხარა:

– გმადლობ, გმადლობ, – რამდენჯერმე გამიმეორა. მერე უცებ სახე შეეცვალა, ყუთიდან კონიაკის ბოთლები ამოიღო, ნაჩქარევად გამომიწოდა და მითხრა:

– ეს წაილე და მეგობრებთან დალიე. ის ქალი დღეს წყნარადაა, აჯობებს, არ გავაბრაზო.

*

კურსელებთან ერთად სანაპიროზე რესტორანში ვიყავი. შემოვიდა გალაკტიონი, ცოტა ნასვამი და ცოტა სხვანაირი. ბიჭებმა იცოდნენ, რომ ვიცნობდი და დაიჟინეს, მოიპატიჟეო. მორიდებით ვთხოვე დიდ პოეტს, ჩვენს სუფრასთან მობრძანებულიყო.

– რატომაც არა, ძამიკო! – მიპასუხა და გამომყვა.

ჩემი კურსელები ფეხზე წამოიშალნენ. ვუთხარი, რომ მომავალი აგრონომები ვართ და მისი პოეზია გვიყვარს.

– ღვინოს აგემოვნებთ, მეღვინეებო? – ჩაიცინა.

არ დამჯდარა. სასმისი შევუვსეთ. ხელში აიღო და შევატყვევეთ, სადღეგრძელოს ლექსად თქმა უნდოდა:

– თქვენ გაგიმარჯოთ, მეღვინეებო... – დაიწყო ომახიანად და უცებ გაჩერდა, თითქოს სიტყვები გაუქრაო. სასმისი დადო, თავი დაგვიკრა:

– ბოდიში, ძამიკოებო, ბოდიში... – ჩაილაპარაკა და გასასვლელისკენ რალაცნაირად არეული წავიდა. უკან გამოვედევნე. ვკითხვე, ხომ არაფერი უნდოდა.

– მარტოობა, მხოლოდ მარტოობა! – მითხრა და ქუჩას გაუყვა.

*

სკვერში „კიჭასთან“ ერთად ვიყავი. ფოტოაპარატით სურათებს ვიღებდი. გალაკტიონმა გამოიარა. ქუდის ოდნავ აწევით მომესალმა, პატარა „კიჭას“ თავზე ხელი გადაუსვა: კარგ კაცს კარგი შვილი ეზრდებო, – თქვა და გაიარა. ვერ შევბედე მეთხოვა, ჩვენთან ერთად სურათი გადაეღო....

მამას, ალბათ, კიდევ ბევრი ჰქონდა მოსაგონარი გალაკტიონზე. მიაბო კიდეც, მაგრამ, სამწუხაროდ, დრომ დამავიწყა. სახლში, გალაკტიონის სხვა უამრავ წიგნთან ერთად, გვექონდა წიგნი პოეტის ავტოგრაფით, თბილი და უბრალო სიტყვებით:

„ჯუმბერს, ჩემს ლექსებზე და ერთ ქალზე შეყვარებულს“.

ამ წიგნის ჩუქების ისტორია მე არ ვიცი. 1991 წლის რაჭა-იმერეთის მინისტრის დროს, სამწუხაროდ, სხვა უამრავ წიგნთან ერთად, ეს წიგნიც დაზიანდა და განადგურდა.

ლამაზი ქალი

1950 წელია. ზაფხულის ცხელი დღე. მარჯანიშვილის ქუჩაზე მდებარე დიდი უნივერსალიდან გამოვიდა თხელ კაბაში ჩაცმული, ჩამოქნილი ტანის ლამაზი ქალი და ვერის ხიდის მიმართულებით გაემართა.

გალაკტიონი, რომელიც იქვე ცხოვრობდა, იმ დროს აივანზე იყო. შეუმჩნევია! ან ვინ არ შეამჩნევდა იმ ღვთაებრივი სილამაზის ქალს. გაჰყოლია. რა იცოდა იმ მშვენებამ, რომ პოეტთა მეფე – გალაკტიონი მიჰყვებოდა. გაიარეს ხიდი. იქვე ახლოს ავტოსადგური იყო. ქალი სალაროსთან მივიდა და ბილეთი იყიდა. გალაკტიონიც იმავე მოლარესთან მიიჭრა:

– ძამიკო, ერთი ბილეთი მომეცით იმ ავტობუსზე, ახლა რომ ქალმა ბილეთი აიღო, თანაც მის გვერდით!

– იმ ქალბატონმა ბოლნისის ავტობუსის ბილეთი აიღო, – უთხრა მოლარემ.

– დიახ, დიახ. ოღონდ მის გვერდზე, – გაუმეორა გალაკტიონმა.

პოეტი ულამაზეს ქალს გვერდით მიუჯდა და ავტობუსი დაიძრა კიდევც.

ის, ვინც პოეტების მეფეს თავბრუ დაახვია, ეთერ მაღრაძე გახლდათ: გარდა იმისა, რომ გარეგნობით გამოირჩეოდა, განათლებული და ენების მცოდნეც ყოფილა. ვინც კი გაიცნობდა, ყველა იხიბლებოდა: ლექსებს, სიმღერებს უძღვნიდნენ, ზოგი ხელს სთხოვდა, ზოგიც – მეგობრობას.

რაზე ისაუბრეს გზაში, არავინ იცის. ერთმანეთს ბოლნისის ცენტრში დაემშვიდობნენ: ქალი სახლისკენ წავიდა, გალაკტიონი – რესტორნისკენ. იქიდან ნასვამი გამოვიდა და ფეხი მოიტეხა. მე რომ მივედი, პოეტს ხალხი შემოხვეოდა. მთელს რაიონში გავრცელდა ეს ამბავი. რაიკომი ჩაერია და მიხედეს ისე, როგორც პოეტთა მეფეს ეკადრებოდა.

გავიდა ერთი წელი. ბოლნისელებმა ერთგვარი ბოდიშის სახით გრანდიოზული შეხვედრა მოუწყეს გალაკტიონს. 1951 წლის გაზაფხული იყო. ჩამოვიდა პოეტი, ჩამოჰყვნენ სტუმრე-

ბი: მწერლები, კრიტიკოსები, მსახიობები. დაიწყო შეხვედრების სერია. მე კლუბში გამართულ საღამოს ვესწრებოდი. ხალხი პოეტისადმი სიყვარულს და აღტაცებას დაუფარავად გამოხატავდა, გალაკტიონს სიხარული ემჩნეოდა. შეხვედრის დასასრულს რამდენიმე ლექსი წაიკითხა, თუმცა მთელი საღამო დარბაზს ათვალიერებდა, ვერ ისვენებდა, ვიღაცას ეძებდა... ის, ვის პოვნასაც ცდილობდა, ეთერ მაღრაძე იყო. პოეტის მცდელობა ამას გამოდგა: უმშვენიერესი ქალბატონი რამდენიმე თვის წინ მშობლებთან ერთად გადაესახლებინათ შუა აზიამი.

„მერი“

ქუთაისის თეატრის გადაჭედილი დარბაზი სულმოუთქმელად ელოდა იუბილარის ხილვას. ფარდა გაიხსნა თუ არა, ფეხზე წამომდგარი ხალხის ტაშის გრიალმა მთელ ქალაქს ექოდ გადაუარა. ტაში აღფრთოვანებულ გუგუნში გადაიზარდა: „გალაკტიონი! გალაკტიონი“!.. ის კი ბავშვივით დარცხვენილი იდგა ავანსცენაზე და მადლობას უხდიდა თავისი საყვარელი ქალაქის მკვიდრთ.

– ჩემი ქუთაისელებისადმი სიყვარულს ლექსით გამოვთქვამო, – მხოლოდ ეს თქვა.

ფარდის კალთებს ამოფარებულ მსახიობებს ძრწოლა გვიტანდა, როგორღა უნდა გამოვსულიყავით იმ აუდიტორიის წინაშე, რომელსაც აგერ ახლა აგრძნობინა პოეტმა, რომ წყალტუბოდან ქუთაისში მონაბერი ქარი მისი სუნთქვა იყო.

„მერი“ ნავიკითხე. თავბრუდახვეული დავბრუნდი კულისებში. დარბაზი ტაშით მიხმოვდა. არ გავსულვარ. „იქნებ გალაკტიონის ხატრით მიკრავენ ტაშს, თვითონ რა აზრისაა?“ – ამაზე ფიქრით გული მენურებოდა. უცებ ვიღაცამ ხელი მომხვია და შუბლზე მეამბორა. ჩემ წინ გალაკტიონი იდგა!

– თამარ, თქვენი „მერი“ საოცრად ლირიკული იყო. დიას, თქვენი „მერი“, თქვენ ის დაისაკუთრეთ ამ საღამოს... მე რომ შემეძლოს ლირიკული თეატრის გახსნა, აუცილებლად მიგიწვევდით!

რამდენიმე წელი გავიდა. ერთ საღამოს მარჯანიშვილისა და ჩხეიძის ქუჩების შესაყართან ტრანსპორტს ველოდებოდი. თავისი ბინიდან მომავალ გალაკტიონს მოვკარი თვალი, მომიახლოვდა და ღიმილით მითხრა:

– მშვენიერი საღამოა, თუ არ გეჩქარებათ და გამყოლად არ დამინუნებთ, ფეხით წავიდე.

მძიმედ, აუჩქარებლად მიდიოდა, გეგონებოდათ, მთამ ფეხი აიდგაო. გავიხსენეთ ქუთაისი. ხიდის მოაჯირზე დაყრდნობილები დიდხანს გავყურებდით სივრცეს.

– ვინმემ რომ გთხოვოთ, აი, ახლა, აქ წაიკითხავდით „მერის“? სად იყო აქ „ვინმე“? აქ მხოლოდ გალაკტიონი იყო, რომელსაც სურდა კვლავ მოესმინა ჩემგან „მერი“.

კითხვა დავინწყე. სიტყვები თავისთავად მოდიოდა.

უცებ გალაკტიონის ხმა შემომესმა. მტკვარს ჩასცქეროდა და თითქოს ტალღებს შესჩივისო, „მერის“ ფინალურ სტროფებს წარმოთქვამდა და ჩემი არსებობა აღარც კი ახსოვდა...

ფრთხილად გავვერიდე. რა ვიცოდი, რომ უკანასკნელად ვხედავდი გენიალურ პოეტს.

თანამედროვეთა გამოხმაურებანი გალაკტიონის 1927 წლის „რჩეულზე“*

ვასილ ბარნოვი

გალაკტიონ ტაბიძეს

ლექსთა კრებული მომძიმო ტანის. ჰაეროვანი ციაგი ნაზთა გრძნობათა. განცდათ წალკოტი პირადპირად ყვავილით სავსე. მგრძნობიარე ქართველთ სული შუქთა მფენელი.

ქართული ტკბილი. სულ უბრალოდ, მეამიტად იწყობს სიმღერას, ლაჟვარდ ცაში სანავარდოდ ჰშლის ფრთებს თანისთან. სიტყვის სიუხვე. ყველა კუთხის ლამაზი თქმა ერთ თაიგულად. სინამდვილეც ხომ აერთებს ან ქართველთ მოდგმას.

ცეკვით მოხლტის, მოიმღერის ლექსთა მდინარე. ხან ღიმილი, ბევრჯერ დარდი ხმაშენწყობილი. მღერის ქართველი ლხინშიც, გლოვაშიც. ზარით ტირილი გოდებაა ლექსად რხეული.

მთელი ლაშქარი საარაკო სახეებისა. უღეველი სხვადასხვაობა. მიჰნიჭებიათ ლექსებში მათ სიცოცხლის ძალა: გილიმიან, გეხვევიან, ალერსს გეტყვიან; ცელქობენ შენ წინ. ხანდახან კიდევ გელრიჯებიან. ახალი არე ჩვენებებით სავსებით სავსე. თუ წაშლილან სინამდვილის, ზმანებათა, ოცნებათ მზღვრები?! სინამდვილეს ეთერიული ხორცი შეუსხავს, ოცნების სახეს შეუმოსავს ნივთიერება.

საოცნებო სახეთ სიუხვე წვრილ ლექსებში ველარ ეტევა. გალაკტიონ! ოცნებები დაგრაზმიან. ითხოვენ პოემებს.

* ფრაგმენტები სალიტერატურო ბიულეტენიდან „გალაკტიონი“, 1927.

დავით კლდიაშვილი

შენეება და სიამაყე ქართული ლირიული პოეზიის გალაკტიონ ტაბიძე

...დასევდიანებული იყო ახალგაზრდობისას „უხილავის მებრძოლი“ მგოსანი, მთრთოლავი, რომ მის აღელვებას არავინ გაიგებს. მაგრამ იგი შემცდარი შეიქმნა. მისი ლელვა, მისი სულის კვეთება ერთმა კი არა, მრავალმა გაიგონა, მრავალთა გულს მოხვდა და ააღელვა და მათი შვების მიმცემი შეიქმნა და შეიყვარა; ეს იმიტომ, რომ მისი აღელვება, მისი სულის მოძრაობა მხოლოდ მგოსნისა კი არ იყო, არამედ ათასი მის გარშემო მოფუსფუსე ადამიანების სულის კვეთების, რომელთა შორის იგი იყო; და ადამიანებმა შეიყვარეს მათი სულიერი ცხოვრების გამომსახველი და მუდამ სიყვარულით შემოსილს იყოლიებს. ეს ბუნების ჯილდოა. ცოტას ხვდება ასეთი ბედნიერება; და ამათ შორის ჩვენს საყვარელ გალაკტიონ ტაბიძეს, ქართული ლირიული პოეზიის შევენებას და სიამაყეს.

დიახ, გალაკტიონის განცდანი მარტო მას კი არ ეკუთვნის – იგი ჩვენია და ამიტომ გვიყვარს მგოსანი.

ია ეკალაძე

მკითხველებს

როდესაც დღევანდელი ჩიქორთული პროზისა თუ პოეზიის კითხვით თავმოებურებულებს მოგინდეთ წმინდა ქართული მეტყველებისა და განცდის გემება, ან მოგესურვოთ „ოცნების მთაზე“ შედგომა, გადაიკითხეთ ხოლმე ლექსთა კრებული გალაკტიონ ტაბიძისა, – და თქვენ უმაღვე გაგახსენდებათ ლოცვები უებრო სიჭაბუკისა და მოგაგონდებათ უებრო გულისთქმანი ძმობის, ერთობის აფრთოვანებული მისწრაფების იდეალისადმი, გაგიტაცებთ ბრძოლის კიჟინა, წაგაქეზებთ ლურჯი თუ შავი თვალეზი ბანოვანთა,

თქვენშიაც აჭარბდება გრძნობა სამართლიანობისა, სურვილი მოძმეთათვის თავდადებისა, გრძნობა ძველი რაინდი მწერლების, რომლებიც ნატრობდენ, რომ დამხობილიყო ძველი წესი ცხოვრებისა, დანგრეულიყო მაშინდელი ქვეყანა, ქვეყანა ორგულთა და ორპირთა, ქვეყანა მლიქვნელთა და ძალმომრეთა, ქვეყანა ფლიდთა და თვალთმაქცთა, ქვეყანა ჯაშუშებისა და მტარვალებისა!

... გალაკტიონის პოეზია წმინდა წყლის ზმანებაა, მიმოფრენაა წინაგრძნობათა და ოცნების სამყაროში თანადროულობის სამოსელში გამოხვეული, იგი იმ ოცნებათა ჭიდილია, საუკუნოებით რომ დასდევს ხოლმე ჭირნახულსა და კულტუროსანს ქვეყანას და ამ ქვეყნის მესაიდუმლეთ.

იგი ცრემლისა, სისხლისა და სიყვარულისაგან შეზავებული მსხვერპლია, საუკუნოების წიაღში გადასროლილი სამშობლოსა და კაცობრიობის საკურთხეველზე შესანიშნავად.

იგი ის გაუქრობელი კანდელია, რომელიც ენთო, ანთია და მარადის ენთება. გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია პოეზიაა ყოველი დროისა.

საერთო ლიტერატურული მიწვევ-მონევისა და ღრიანცევის დროს ისეთი კაცი უფრო სჩანს ხოლმე, ვინც მეტსა ჰყვირის, ჰბაძავს სხვებს, სესხულობს სხვის აზრებს, ბობოქრობს, თავხედობს.

გალაკტიონს ასეთი გამოჩინება არა სჭირია!

მისი წმინდა ქართული, წკრიალა ლექსები, უაღრესად მხატვრული მოსმა კალმისა, სისადავე და ბუნებრივობა აზრთა გამოთქმისა ნათლად მონშობენ, რომ იგი ნათლულია თვით პოეზიის ღმერთისა.

საჭიროა მხოლოდ მეტი ყურადღება ამ ღვთიურ ნიჭისადმი, როგორც საზოგადოებისა, ისე თვით პოეტის მხრივ!

დიდი ლირიკი

ძმავ გალაკტიონ!

სანამ „სახელგამი“ შენს წიგნს გამოსცემდა, წაკითხული მქონდა შენი პირველი ტომი. ამ წიგნით უკვე აღტაცებული ვიყავ და ბევრჯერ მქონია ჩვენს ლიტერატორებთან საუბარი, რომ შენ ხარ ჩვენი ეპოქის დიდი ლირიკი და ტოლი არც გყავს...

შენმა პოეზიამ დაჩრდილა ძველი და ახალი ლირიკოსები. სადღაა ბესიკი ან ალექსანდრე? სადღაა ილია ან აკაკი? ან და ახლები? გადაღმა დარჩნენ და შენ წინ მიდიხარ ჟინჟულიან ჩირაღდნებით.

შენ თანამედროვე ეპოქას ღრმად ჩასწვდი. ვინც ხალხის გენიას თვალთ იხილავს, უკვდავია. შემოსილხარ მარადიული თემებით, ახალი ხილვით თვით აენტე და აანთე სხვაც. შენი ლექსების თვითეული ბნკარი ჩამოკვეთილი სახეა. მღერის, ნკრიალებს, ხან კისკისებს, ხან ჰქუხს, ხან ბზინავს, ციალებს, როგორც განთიადზე, ავდრის შემდეგ პირველი უმანკო სხივი. ხან შავის ძაძით და თალხით იმოსება, მაგრამ მაინც მომხიბვლელია და საყვარელი. ისეთი პოეტი მწამს, რომლის ლექსს კი არ კითხულობ მარტო, არამედ იზეპირებ, როგორც მორწმუნეები იზეპირებდნენ ლოცვას. გრჩება გონებაში სიკვდილამდე. სახე არ გავინყდება და არც სტრიქონები. გრძნობ, რაც პოეტმა იგრძნო. ჰიპნოზს გადმოგცემს. აგაჟროლებს. ამღერდები ლექსის წაკითხვით. ან შეგანუხებს, ან დაგამშვიდებს. ან შეგაძულებს, ან შეგაყვარებს. სადაც შინაგანი და გარეგანი ფორმა, შოთას თქმით, „ერთმანეთზედან ჰკიდია“. ვერც დაშლი, ვერც დაანანილებ. და ამავე დროს არის სადა და უბრალო, მთლიანი, მუსიკალური.

შენი ლექსები ასეთია და მიტომ ხარ დიდი ლირიკი.

როგორც მე ჩემს თავს, ისე ვერც შენ მიგაკუთვნებ რომელსამე არსებულს შკოლას. მაგრამ ყველგან კი ჰპოვებ ნათესაობას. რეალიზმი, რომანტიზმი, სიმბოლიზმი და ყველა სხვა „იზმი“, ჩემის აზრით, შენთვის მხოლოდ ნიადაგია, საიდანაც

ნათესაურს მიიღებ, მაგრამ არ დაემორჩილები; სადაც შენი პოეზია ფესვს იდგავს, მაგრამ სხვა ახალს კომპებს აშენებს – უცხოს და თვალწარმტაცს. ჰქმნი სინტეზს. ყველაფერს გამოიყენებ ცხოვრებისთვის, ცხოვრებას პოეზიის შინაარსად და უბრუნებ ისევ ცხოვრებას საერთო საუნჯედ. ნიადაგი ცხოვრებაში გაქვს, მინას არ მოსწყვეტილხარ. ჰყვი გარდაქმნას მშვენიერების ხელშესახებად და დასატკობადად.

მე რომ კრიტიკოსი ვიყო, ასეთს მიმართულებას სახელს მოვუძებნიდი, სრულიად ახალს, რაც არ ხმარებულა სხვა ხალხის ლიტერატურაში. ასეთს სინტეზს, საქართველოში პოეზიის ასეთს სხვაობას, რომელიც არც ერთ შკოლას არ ეკუთვნის, ყველაფერი მასშია ახლად გარდაქმნილი ახალს თემაზე, ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებული და ეპოქის სინამდვილეში ღრმად შეჭრილი, თვითონ უნდა გახდეს მომავალ თაობისათვის შკოლად და მიმართულებად,

მე დავარქმევდი „ბიონოვიას“.

კაიუს პელი

გალაკტიონ ტაბიძე – პოეტი საქართველოსი

გალაკტიონ ტაბიძემ შეჰქმნა ფორმები, რომლებიდანაც სკოლები და მიმართულებები უნდა გამომდინარეობდეს. ვერც ერთი სინდისიერი ქართველი პოეტი ვერ იტყვის, რომ გალაკტიონ ტაბიძის გავლენა აეცილებინოს. გალაკტიონ ტაბიძის სტილისა და ფორმის ექსპლოატაცია ხდება ქართულ პოეზიაში ყოველ ნაბიჯზე.

ყოველი მისი ლექსის გაგებისათვის საჭიროა განსაკუთრებული გრძნობა და განსაკუთრებული ბუნება. ეს ერთხელ კიდევ ამტკიცებს იმას, რომ გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია მრავალფეროვანი და მრავალთემიანია. არც ერთ ქართველ პოეტს არ აქვს იმდენი თემა, რამდენიც გალაკტიონ ტაბიძეს. იგი არ არის ერთფერი და მონოტონური.

ეს არის ერთი პოეტი, რომელმაც გადიტანა ტრადედიის მოზღვაება, გაიგო სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემა და მაინც

დგას ლამაზ ცხოვრებაზე და იმედებზე მეოცნებე რაინდი. გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში სრულიად საჭირო არაა ის ცნება, რომელიც პესიმიზმიდან გამოსავალ წერტილად თვითმკვლელობის მანიას გამოხატავს. შესაძლოა მისი შემოქმედებიდან ფორმულირება მისი მსოფლშეგრძნობის: ცხოვრება არის საყვარელი იმიტომ, რომ იგი იძლევა ისეთ ტანჯვებს, რომელნიც სილამაზის განცდის საშუალებანი არიან. მისაღებია ცხოვრება იმიტომ, რომ მასშია ის სევდა, რომელსაც მოაქვს პოეტისათვის უსაზღვრობის და მარადობის იდეის არსებობის გრძნობა. ამ იდეით გამაგრებული და კმაყოფილი, ის ამბობს სულის უნაზეს გადატეხებზე. ის ამბობს სიყვარულზე და ოცნებებზე, რომელნიც ყოველი ადამიანის საკუთრებანი არიან. მაგრამ აქ არ არის მაინც ავადმყოფობა და განცდა დაღლილობის. აქ არაა სული დაავადებული. აქ არის ჯანსაღი სული, რომელიც განიცდის ჭეშმარიტ ცხოვრებას.

როგორ შეიძლება ნაიკითხო გალაკტიონ ტაბიძე და განიცადო ქართული პოეზიის კრიზისი? აქ არ არის საჭიროება არც მემარცხენეობის და არც პოეზიის დატვირთვა სოციალური თემებით, ყალბი რევოლუციონური პათოსით და რიტორიკით.

გალაკტიონ ტაბიძის სახით დადის საქართველოში პოეტი, რომელშიც მაღლი ქართული მიწის და ცისფერი ცის გადმოსულა. ეს სახე გალაკტიონ ტაბიძეში გამოქანდაკებულია უდიდესი ლირიკოსის ხელით.

ზაქარია ჭიჭინაძე

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის შესახებ

ქართულ პოეზიას აქვს მდიდარი ისტორია; მის წარმომდგენთ რიცხვი სამს ჯგუფად გაიყოფა: პირველ ჯგუფს ეკუთვნიან შოთა რუსთაველი, მის წინამორბედთ კი ჩვენს ბევრს არ ვიცნობთ. რუსთაველს მოსდევს ჩახრუხაძე, შავთელი... ამათ მოსდევენ თეიმურაზ პირველი, დავით გურამიშვილი, აკაკი წერეთელი და ილია ჭავჭავაძე.

დღეს ამ პირველ ჯგუფს უნდა მიემატოს გალაკტიონ ტაბიძეც. ამის გამოთქმის უფლებას მაძლევს მე გალაკტიონ ტაბიძისაგან დაწერილი და ახლად დაბეჭდილი ლექსების ვრცელი ტომი, რომლის ფურცელთა რიცხვიც შესდგება 542 გვერდისაგან. ჩვენს მწერლობაში ასეთი უხვი, დიდი ტომი ლექსებისა ახალგაზრდა კაცისაგან დიდ მოვლენათ უნდა ჩაითვალოს და უმაგალითო მოჩვენებით, ვინაიდან ჩვენს მწერლობასა და ცხოვრებაში ახალგაზრდა პოეტისაგან ასეთი მაგალითი არავის არ უნახავს, ეს ნამდვილი ფაქტია და ცოცხალი მაგალითი ჩვენს მწერლობაში.

ვინაიდან ასეთი ზომის წიგნი და ასეთი ლექსის მრავალფეროვნება, ლექსების სილამაზე, ქართული ენის სინარნარე და სიკეკლუცე არავის უნახავს, ეს არც ჩვენი დროის ახალგაზრდა მოლექსეებს ჰქონიათ და ამისათვის ვიტყვი, რომ არც ჩვენ ძველს მეორე ხარისხის მელექსე პოეტებს აქვდათ, ამისათვის ამათაც დავასახელებთ.

ჩვენში კარგად ცნობილი არიან ქართულ პოეზიაში შემდეგი პირნი: ალექსანდრე ჭავჭავაძე, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, გრ. ორბელიანი, ვახტანგ ორბელიანი, მამია გურიელი, ვაჟაფშაველა, პარმენ ცახელი, და ბევრიც სხვანი. მათში ზოგმა 80 წლამდისაც იცოცხლეს და მათ ამ ხნის განმავლობაში დასწერეს და დაგვიტოვეს თითო პანია ლექსების წიგნები.

ამიტომ დღეს ქართულ მწერლობას და ხალხს უნდა მივულოცო ეს სასიხარულო მოვლენა, რომ გალაკტიონ ტაბიძემ დაარღვია ეს მამაპაპური იშვიათობა. ასე და ამით მან დაადასტურა თავისი ვრცელი ტომის ლექსების მოვლენით, რომ იგი ჩვენ უნდა მივუმატოთ და მივაკედლოთ ჩვენს პირველხარისხოვან ჯგუფს პოეტებისას.

იგივე უნდა გახდეს მაგალითი ჩვენი ახალგაზრდა პოეტების წინაშეც, რომ მათაც მიბაძონ გალაკტიონ ტაბიძის უნარს, პოეტობის შემძლებლობას, შეისწავლოს ევროპიული რეალური კრიტიკა ევროპის პოეტების და მათი პოეზიის შესახებ...

ვულოცავთ გალაკტიონ ტაბიძეს ასეთს დიდს და უხვს წარმატებას და მოვლენას ქართული პოეზიის ასპარეზზედ.

შინაარსი

გალაკტიონი – 130.....3

პირაძოდგნუ ძეგლი

თეიმურაზ დოიაშვილი

ლექსი-ობელისკი.....7

ესთეიკო. პოეზიკო

ზურაბ კიკნაძე

„საგანთა უარიტ...“35

ირაკლი კენჭოშვილი

უცხო ენის აქცენტი

გალაკტიონის ლექსში.....51

ნათია სინარულიძე

პირველი ქართული რიტორნელი

და მისი ადრესატი58

ინფორმაციკო

ზაზა შათირიშვილი

ერთი ლექსის ინტერტექსტუალურ

სიღრმეში: გალაკტიონის „გობელენი“69

ქეთევან ჯიშიაშვილი

„აჰყვე ოცნებით მარმარილოს

თლილ საფეხურებს“74

Receptio

გაგა ლომიძე

გალაკტიონის რუსთაველი.....90

ქრისტიანული დისკუსია

მედგარ ჭელიძე

გალაკტიონის პოეტური ალქიმია.....112

1. Le Roi est mort, vive le Roi!.....114

2. ისევ „ვუალისა და ვიოლდეს შესახებ“.....127

Essai

ემზარ კვიციანიშვილი

ავვისტოს ნანადირევი.....140

ვანტანგ ჯავახაძე

შარშანდელი და შარშანწინდელი.....149

ვიქტორ რცხილაძე

გალაკტიონი და გემი „იმედი“.....153

ლუწერაწერული ეპილოგები

თეიმურაზ დოიაშვილი

ილიას სიმღერა.....157

ნათია სინარულიძე

მარადისობის თავშესაფარში.....179

პოეზია

ლევან ბებურიშვილი

ლირიკის აპოლოგია.....189

ლევან ბრეგაძე

გალაკტიონის პოემა „ამირანი“.....214

პოეზია და ფილოსოფია

მინდია ცეცხლაძე

გალაკტიონი და ნიცშე:
კომპარატივისტული ანალიზის შესავალი.....225

სექსუოლოგია

თეიმურაზ დოიაშვილი

ინტეგრალი თუ ინტერვალი?.....249

მაია ნინიძე

გალაკტიონის ერთი ლექსის
შემოქმედებითი ისტორია:
კვლავ „ასპინძის“ გამო.....256

გლავნიანოვების ისტორიები

ლევან ბებურიშვილი

გალაკტიონი და 40-იანი წლების
იდეოლოგიური კრიტიკა.....268

ლევან ბრეგაძე

ტექსტის წაკითხვიდან
ტექსტის ანალიზისაკენ.....283

ცხოვრება, ლოგოს ცეცხლი

ზაზა აბზიანიძე

შეყვარებული გალაკტიონი.....299

ირაკლი კენჭოშვილი

პოეტი გაორებული ცნობიერებით
მწერალთა პარიზის კონგრესზე.....318

ახლოდღი და ქვანახე

სიმონ ტაბიძე

მოგონება გალაკტიონ ტაბიძეზე.....329

შოტნეიტის თოქის

ვახუშტი კოტეტიშვილი

ნიგნიდან „ჩემი ნუთისოფელი“350

რეზო ჭეიშვილი

გადანახული ჩანანერები.....356

ნიკო გვარაძე

ერთი სალამოს ამბავი.....358

ოთარ ჭურღულია	
სოხუმი... გალაკტიონი...	360
გალაქტიონ ღლონტი	
მოგონებათა მარცვლები.....	363
ალექსანდრე ლორია	
არაერთხელ მინახავს.....	369
თამილა ხარშილაძე	
მამის ნაამბობი.....	372
შოთა ჩაკვეტაძე	
ლამაზი ქალი.....	375
თამარ სვანი	
„მერი“.....	377
<u>ზაზი შიხი ნიკო</u>	
თანამედროვეთა გამოსხმურებანი გალაკტიონის 1927 წლის „რჩეულზე“	379