

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
გალაკტიონის კვლევის ცენტრი

კვლევის ცენტრი

VIII



თბილისი 2019

უაკ(UDK) 821.353.1(092ტაბიძე გ.)
გ-17

სარედაქციო კოლეგია:

თეიმურაზ დოიაშვილი (რედაქტორი), **ლევან ბრეგაძე**,
გასტონ ბუაჩიძე, **ირაკლი კენჭოშვილი**, **ემზარ კვიციანიშვილი**,
როსტომ ჩხეიძე

პასუხისმგებელი მდივანი
ნათია სიხარულიძე

მორიგე რედაქტორი
ლევან ბებურიშვილი

გარეკანის დიზაინი
თენგიზ მირზაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
თინათინ დუგლაძე

გალაკტიონოლოგია, VIII, 2019
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 978-9941-8-1584-3 (მერვე წიგნის)

„არტისტული ყვავილები“ – 100

ზუსტად ასი წლის წინ, 1919 წელს ტფილისში გამოიცა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების მეორე წიგნი „Crâne aux fleurs artistiques“ – „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“, რომელმაც „მთელი ხანა“ – ეპოქა შექმნა ქართული პოეზიის ისტორიაში. ეს იყო თავისუფალ საქართველოში თავისუფალი პოეტური სულის განსაცვიფრებელი მანიფესტაცია, რომელმაც „თეთრი მეფის“ – გენიალური პოეტის სახელი მოუპოვა გალაკტიონს.

თეთრყდიან, თხელ წიგნს ეპიგრაფად წამძღვარებული ჰქონდა ოთხი ფრანგულენოვანი ციტატა ბოდლერის, გოტიეს, ვერლენისა და რენიეს ლექსებიდან, რომლებიც, უცხო, იდუმალ სათაურთან ერთად, მიაწინებდნენ ეროვნული პოეზიის ახლებურ, შეცვლილ ორიენტაციაზე – ფრანგული, ზოგადად, ევროპული მოდერნიზმით დაინტერესებაზე.

დღეს აღარავის აეჭვებს, რომ პოეტური რეფორმა, რომელმაც განსაზღვრა ქართული პოეზიის განახლებისა და განვითარების დასავლური გზა XX საუკუნეში, უპირველესად, გალაკტიონ ტაბიძის სახელს და მის ეპოქალურ წიგნს – დიდ წიგნს! – უკავშირდება.

ცვლილება ყველაფერს შეეხო: მეტრსა და რიტმს, რითმას და ეფფონიას, სტროფიკას, სალექსო ფორმებს... შემოვიდა „გამოუცნობელი იდეები ძლივს დასაჭერი ანარეკლებით, ნისლიანი ფორმით და დაბურული სახეებით“...

და ამ არნახული პოეტური სასწაულის ავტორი ოცდაშვიდი წლის გალაკტიონი იყო.

პოეტური სიტყვის შემფასებლებმა, ვინც არ იყო შებოჭილი კორპორატიული ინტერესებით, იმთავითვე იგრძნეს, რომ „არტისტული ყვავილებით“ ქართული პოეზია თავის ფერისცვალებას ზეიმობდა, რომ ეს წიგნი იყო წრფელი მაცნე დიდი განახლებისა.

თავად გალაკტიონიც, ყალბი მოკრძალების გარეშე, სხვა განზომილებაში – „ნიგნთა ყოველთა მაშინდელთ ზემო“! – ჭგრეტდა თავის ნოვატორულ ქმნილებას.

„არტისტული ყვავილები“ არ არის ცალკეული ლექსების კრებული. მსგავსად გალაკტიონის პირველი ნიგნისა, ისიც სპეციფიკური სტრუქტურის მქონე ნიგნი-მთლიანობაა. მის მითოპოეტურ სიუჟეტში სიმბოლური სახისმეტყველებით არის ნაჩვენები ზეციური ქალწულისადმი „უცნაური ტრფობით“ გამსჭვალული მგოსნის სულიერი ტრაგედია – გზა მისტიკური უტოპიიდან ესქატოლოგიურ იმედგაცრუებამდე.

„არტისტული ყვავილების“ არსს ორი სიმბოლო გადმოსცემს – „ცისფერი“ და „თრობა“: „ცისფერი“, როგორც მუდმივი ლტოლვა იდეალური ქვეყნისაკენ და „თრობა“, როგორც ზედროული წამები მისტიკური ექსტაზისა, როცა „უცნობ ღამის შორ საკურთხეველთან“ არაქაური ხილვებიდან იბადებოდა პოეტის სიზმრით ნაქსოვი, ჯერარსმენილი შედევერები.

ასი წელი არ არის მცირე დრო საიმისოდ, რომ ნიგნი მხოლოდ წარსულის ექსპონატად ქცეულიყო. იყო უკუღმართი წლებიც, როდესაც დეკადენტობასა თუ ფორმალიზმში ბრალდების შიშით თვითონ გალაკტიონი არ ახსენებდა, მაღავდა, უარყოფდა თავის უკვდავ ნიგნს; მაგრამ „არტისტული ყვავილები“ გადარჩა, და არა მარტო გადარჩა, არამედ ცოცხლობს და რაღაც გრძნეულებით ისევ აღელვებს, აფიქრებს, ხიბლავს და იმორჩილებს მკითხველს.

თანამედროვე საქართველოსთვის „არტისტული ყვავილები“ მარტო ლექსების კრებული არაა. ის ქართული შემოქმედებითი გენიის სიმბოლოა, ჩვენი იდენტობის საბუთი და ნუგეშია. ეს საოცარი ნიგნი სულიერებისა და უზადო ოსტატობის ისეთი თვალშეუდგამი მწვერვალიდან დაგვცქერის, რომ არასრულფასოვნებისაგან ათავისუფლებს ერს, კვლავაც საკაცობრიო კულტურის განუყოფელ, ღირსეულ წევრად გვაგრძნობინებს თავს.

თეიმურაზ დოიაშვილი



ზურაბ კიკნაძე

ნიგნის ასი წელი

მიუწვდომელი მიუწვდომლობით მიიწვდომება.
ნიკოლაუს კუზელი

I

„ნიგნი“ გალაკტიონის პოეზიაში არცთუ უმნიშვნელო საკვანძო სიტყვაა. თორმეტტომეულში, რომელიც მეტ-ნაკლები სისრულით მოიცავს მის ნაწერებს, ამ სიტყვის გამოყენების რეკორდული 1025 შემთხვევაა დადასტურებული (სანიკიძე 1996: 315). ნიგნი, ეს თითქოს პროზაული ნივთი, სიტყვიერი ტექსტების შემთავსებელი და გამავრცელებელი ხელსაწყო, როგორც ერთი მნიშვნელოვანი არტეფაქტი დამწერლობის შემდგომ კაცობრიობის ცივილიზაციაში, მისთვის აშკარად კონცეპტუალური ღირებულების მოვლენაა. იქ, სადაც, სახელდობრ, „ხელოვნების ყვავილებში“, ნაკლებად უნდა ყოფილიყო მოსალოდნელი, ეს სიტყვა თერთმეტგზის განსხვავებულ კონტექსტებში და განსხვავებული ნიშნის მატარებლად არის ნახსენები:

„რომანზე ისვენებს შანდალი“ (I); „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ (III); „აქ მეთორმეტე საუკუნის მძიმე ნიგნები“ (VII); „ამ ნიგნის ფურცლებში დაჰქრის მისი სასახლის ლანდი“ (XXIII); „ნაკითხულ ნიგნთა სალამოის მსუბუქი ბინდი“ (XXVII); „ნიგნი ვედრებიანი, ალოცება სატანის“ (LX); „გიგზავნი ამ ნიგნს... როგორც ოდესმე მომქონდა შენთან ნიგნი პირველი, შენმა ღიმილმა უბოროტესმა დაინდოს ნიგნი და შემწირველი“ (LXIX); „სალამო ინვა ხავერდის ყდაში ვით ნიგნი ლურჯი და ძველისძველი“ (LXXVII); „სანთლების, ნიგნების წყევლა და ვედრება“ (LXXXVI).

თავად წიგნი „ხელოვნების ყვავილები“ ხომ პოეტის თვალში ეპოქალური მოვლენაა. 1925 წლის „მნათობში“ დაბეჭდილი „100 ლექსი“ მისი ხსენებით მთავრდება: „მოვიდა წვიმა, ქარი, დალანდი და მთელი ხანა წიგნის „Crâne* eux fleurs“. დამეთანხმებით, კონტექსტი მნიშვნელოვანია. ერთ უთარილო გვიანდელ ლექსში („მოგონებები“) კი წიგნი უცნაურად არის შეწყვილებული ღვინოსთან. აი ისიც:

შენ მხარზე დოქით, მე ხელში წიგნით
მივედით მარანს;
მივედით მარანს, შევედით შიგნით:
ჭურს მტვერი ფარავს.
არ ჩნდა მემარნე და ჩვენ ძვირფასი
ღვინო მივიგნეთ,
უკვდავი ღვინო: შენ ჩემი თასით,
მე შენი წიგნით...

დოქში რომ ძვირფასი და უკვდავი ღვინოა – ეს მიგვანიშნებს, რომ წიგნშიც არის სიძვირფასე და უკვდავება. საგულისხმოა: როლების ცვლაში („შენ ჩემი თასით, მე შენი წიგნით“) თასი (უკვე არა დოქი) და წიგნი, ესოდენ განსხვავებული ორი ჭურჭელი, იგივეობას ჰპოვებენ მეტაფიზიკურ რეალობაში** იმ აზრით, რომ ეს ორი საგანი ამ ლექსში თავიანთ უტილიტარულ დანიშნულებას აღემატებიან.

„ხელოვნების ყვავილების“ შემდგომ პოეტის შემოქმედებას ყოველ ეტაპზე მსჭვალავს წიგნი, ის ესქატოლოგიურ განზომილებას იძენს, როგორც დასასრულის და, იმავდროულად, უკვდავების ნიშანი: „ბავშვები მოვლენ შენი წიგნებით. იქნება, ბევრი რამე იქნება, მაგრამ ამქვეყნად ჩვენ არ ვიქნებით“ – ამით ნათქვამია, რომ წიგნი რჩება, ის უკვდავია, რა თქმა უნდა, არა მისი ნივთიერებით, არამედ არსებით. როცა წიგნის ნივთიერი მხარე კვდება, ქალაქი იცრიცება, ნიშნები მკრთალდება

* ლექსში ასეა. უნდა იყოს Crâne. წიგნის ტიტულზეც შეცდომით არის Crâne.

** თასი და ღვინო გალაკტიონის პოეზიის თანამდევი რეალობებია. მეორე წიგნში: „ივლისისფერი ყინვის თასებით“ (XIII), „ცა – სიყვარულის და სიცოცხლის ძვირფასი თასი“ (XXI), „ღვინით თასები ისევ ივსება“ (LVIII), „ძველი ღვინის სმით, უგონოდ მძაფრად“ (XXX), „მზისგან სავესე ალისფერ ღვინით“ (XXXI)...

და, საბოლოოდ, ქრება, ამ დროს ებრაელი ამბობს, რომ წიგნი, როგორც მიწიერი ნივთი, მიწასვე უნდა მიებაროს, მისი სული კი ცის სასუფეველში წავა, საიდანაც მოვიდა. და, ბოლოს, ჩვენი პოეტის შემოქმედების უკანასკნელ ეტაპზე, ყოვლის დამავიჯვინებლად, „მშვიდობის წიგნში“ წიგნი სასოების, ქვეყნის ხსნის მისიით იტვირთება. პოემაში დაკარგული თუ გაუჩინარებული და საძიებელი წიგნი გრავალის თასს ეთანადება. მაგრამ ამ სიმბოლური განზომილების გვერდით წიგნის არც პრაგმატული მხარე იჩქმალება. წიგნი რჩება, როგორც წასაკითხი ტექსტის შემცველი ჭურჭელი.* წიგნთა ტომები, როგორც მისი ლექსების შესაკრებელი, მისთვის გამუდმებული ზრუნვის საგანია, შემოქმედებითი გზის შეჯამებაა – ერთგვარი სუმმა, ცხოვრების მიზანიც კი. მაგრამ რაკი პოეტის ხასიათი სრულიად მოკლებულია პრაგმატულობას, როგორც ასეთს, მისი მცდელობანი ამ მიმართულებით, ბუნებრივი მიზეზით, კრახით მთავრდება. ტომეულების ბეჭდვის უპრეცედენტო წამოწყებები ისევე, როგორც გრანდიოზულად დაგეგმილი საიუბილეო საღამოები, კომიკურამდე არარეალურ სახეს იღებს. იგი გადაუწყვეტელი დილემის წინაშეა: ტომთა სიმრავლე თუ ერთი წიგნი, ყოვლისმომცველი „დიდი ერთტომეული“, რომელმაც უკლებლივ მთელი მისი შემოქმედება („15 000 ლექსი“) უნდა დაიტოს. რატომაც არა. თუმცა ეჭვებიც ღრღნის. „საშინელი სილამაზე დიდი წიგნისა“, ჩაუნიშნავს ფურცელზე (ჯავახაძე 2013: 9). ეს სიმპტომატურია. ლამაზი საშინელიც არის (“Там вечерам и страшно и красиво”, ნ. გუმილიოვი), როგორც სიზმარეული კომპარი. სილამაზე მიმზიდველია, მაგრამ მას თან სდევს შიში. ასეთი ოქსიმორონული განცდა მისთვის უცხო არ უნდა ყოფილიყო. ვგრძნობთ რალაც ამის მსგავსს „ხელოვნების ყვაილებში“ (განსაკუთრებით ეს „დომინოში“ იგრძნობა, რომელიც ერთგვარად

* „მე ჩაფლული ვარ ბევრ საინტერესო წიგნებში, ისეთ წიგნებში, რომლებიც ჯერ არავის დასიზმრებია რამედ რომ გამოეყენებია“, იწერება იგი მოსკოვიდან (ჯავახაძე 2013: 563). გაურკვეველია, თუ რას გულისხმობდა პოეტი „გამოყენებაში“ და რა იყო მისი შედეგი. მოგვიანებითაც: „მე კი ვუზივარ ისევ წიგნებს“ (ნარკვევი „პოეზიის ინტეგრალები“). არც მის თანამედროვე, არც მის შემდგომ ქართველ პოეტს არ დაუთმია ესოდენ „პროზაული“ საგნისთვის ერთი სტრიქონი მაინც, არათუ პოემის მთავარ პერსონაჟად ექცია.

თავს უყრის წიგნში გაფანტულ კომპარულ ხილვებს). ერთი ყოვლისმომცველი წიგნის გამოცემა პრაქტიკულად განუხორციელებელი დარჩა. მის წარმოსახვაში ერთ წიგნს უნდა მოეცვა მისი ნაოცნებარის მთელი სისავსე, რეალურად კი იგი ისევ და ისევ სიმრავლეზე ფიქრობდა და ეს სიმრავლე ჩრდილავდა ხარისხს. მაგრამ ამგვარი ციებცხელებიანი, უსაგნო პრაგმატულობა მის ცხოვრებაში გვიანდელი გამოვლინებაა. „ხელოვნების ყვავილების“ ეპოქაში მას არ სჩვეოდა უნიადაგო ფაციფუცი, სიმრავლის, რაც შეიძლება მეტი რიცხოვნების, წყურვილი. ამ წლების ხანმოკლე პერიოდში ინტუიციამ ლექსების პირველი, 1914 წლის, კრებულის შემდეგ მას სამი წიგნი, როგორც იდეალურს მიახლოებული კონცეპტუალური კრებულები, შეაქმნევინა. პირველი „ხელოვნების ყვავილებია“, მეორე – „100 ლექსი“, მესამე – 1927 წლის „ლექსები“, ე.წ. ზარნიშის წიგნი. თუ როგორ მომჭირნეობას იჩინდა იგი „ხელოვნების ყვავილების“ შედგენისას იქიდან ჩანს, რომ 1915-1919 წლებში გამოქვეყნებული ლექსებიდან მხოლოდ თორმეტი მიიჩნია ახალი კრებულის ღირსად, სხვებზე, როგორც, მისი აზრით, წიგნისთვის შეუფერებელზე, უარი თქვა. ეს იმას მონიშნავს, რომ მას საკვებით გააზრებული ჰქონდა ახალი კრებულის მნიშვნელობა, რომ ის არ უნდა ყოფილიყო უბრალოდ ახალი, როგორც პირველის მომდევნო რიგითი წიგნი. ის უნდა ყოფილიყო არა ბევრი, non multa, sed multum, ახალი თვისობრიობის შემცველი მოვლენა, „რომელიც ჯერ არავის დასიზმრებია“. მოლოდინი 1914 წლის „ლექსებიდან“ („ამ წიგნით მე ვფიქრობდი ქვეყნის აფეთქებას“) უფრო 1919 წლის კრებულს შეეფერებოდა. შესაძლოა, მოგვეჩვენოს, რომ პირველი წიგნი მეორის მოსამზადებელი საფეხური იყო, მაგრამ თუ დავდგებით არა ევოლუციური განვითარების (ჯერ ნაკლები, მერე განსრულებული), არამედ შემოქმედების პოზიციიდან, უნდა უარვყოთ საერთოდ მოსამზადებელი პერიოდის ცნება და ვაღიაროთ ყოველი პერიოდის, როგორც შემოქმედებ-

* პოეტის მიერ ამოჩვენებული „ასის“ შესახებ (ასი პოეტი, ასი მწერალი, ასი კომპოზიტორი, ასი საღამო, ასი კონცერტი, ასი დანომრილი სკამი, ასი ბალი...) იხ. ჯავახიძე 2013: 465.

ითი ახალი ეტაპის, თავისთავადობა.* მაგრამ მაინც რჩება შთაბეჭდილება, რომ მეორე წიგნით ახალი, სხვა პოეტი გველაპარაკება, მაგრამ ეს სიახლე წინამავალის, რომელიც იმ დროისთვის ასევე სიახლე იყო ქართულ პოეზიაში, ახალი მანიფესტაციაა. „მწერლის სული ფართოვდება და ვითარდება პერიოდებად, მისი ქმნილებანი კი სულის ფარული ზრდის შედეგებია“ (ალ. ბლოკი). და ის, რის ზრდასაც ვგულისხმობთ, ყოველ ასაკში იგივეობრივია თავის თავთან. ცნობილი სტრიქონები „როგორც ერთია ქვეყანა მთელი, ისე ერთია გალაკტიონი“ გულისხმობს არა მხოლოდ ერთადერთობას, უნიკალობას, რაც ყოველი პიროვნების ხვედრია, არამედ იგივეობას თავის თავთან, ერთის მთლიანობას თავის ბუნებრივ სახეცვლილებებში.

„ხელოვნების ყვავილებს“, რომლის ფრანგული სათაური „Crâne aux fleurs artistiques“ გარკვეულ ჩანაფიქრს ამხელს, ასი წელი შეუსრულდა. ახალ ქართულ მწერლობაში ვერ დავასახელებთ სხვა წიგნს, რომელსაც მისოდენი საეტაპო მნიშვნელობა ჰქონდეს არა მხოლოდ ავტორის შემოქმედებაში, არამედ ზოგადად ქართულ პოეტურ სიტყვიერებაში. ასი წელი სრული საუკუნეა, მაგრამ ჩვენს შეგნებაში ეს ასი წელი გუშინდელი დღეა. ეს წიგნი დღემდე თავისი ზემოქმედების ძალმოსილებით ისეთივე ცოცხალი და აქტუალურია, როგორც მაშინ, როცა ავტორის ხელიდან გამოვიდა. 1919 წელს მისი გამოჩენა უდიდესი სიახლე იყო, მაგრამ დღესაც, 2019 წელს, ამ სიახლეს ყავლი არ გასვლია, არ გახუნებულა. ჩვენ ნაკლებად ვიცით, რა შთაბეჭდილებას ახდენდა ეს უცნაური, „ჯერ არგაგონილ“ ლექსთა კრებული მის პირველ მკითხველებზე.** დარწმუნებულნი უნდა ვიყოთ, რომ პირველი მკითხველებისთვის ისეთივე ენიგმატური იქნებოდა კრებულის არსებითი, კონცეპტუალური მხარის გამომხატველი ბევრი ლექსი, როგორც დღემდე ჩანს. ამ ასი წლის განმავლობაში, განსაკუთრებით უკანასკნელ ხანს, ბევრი წარმატებული თუ

* გალაკტიონის პირველი წიგნის მიმართ ეს დამაჯერებლად აჩვენა თ. დოიაშვილმა. იხ. დოიაშვილი 2014.

** „არტიტული ყვავილები“ უტყუარი გუმანით შეაფასა ივანე გომართელმა: „მეორე წიგნში გალაკტიონი იმდენად გაიზარდა, რომ ასეთი დიდი ნაბიჯი ჩვენს მწერლობაში იშვიათი მოვლენაა“.

ნარუმატებელი მცდელობა იყო ენიგმად შერაცხილი ლექსების გაშიფრვისა. მიკვლეული იქნა „ინვარიანტული მოტივები“, „ინტერტექსტუალური წარმონაქმნები“, სიმბოლურ სახეთა პირველწყაროები, ზოგადად, მათი ემპირიული სუბსტრატი. ეს ყველაფერი არსებობს, მყოფობს ლექსებში გარდაქმნილი სახით და კიდევ ბევრი რამ აღმოჩნდება „ინფრასხივებით“ მათი გაშუქების, ანალიზის მეშვეობით, პოსტმოდერნისტული დეკონსტრუქციის შედეგად, მაგრამ შემადგენელ ნაწილებად დაშლილი ტექსტი უკვე აღარ მიეკუთვნება შემოქმედების სფეროს და, ამდენად, მისი პოეზიის გასაღებს ვერ გვაძლევს, ჩამოვდივართ „დღიურ პროზამდე“, რომელსაც პოეტის ოცნება გაურბოდა. ეს ოპერაციები მხოლოდ იმას გვამცნობს, რომ ლექსი არარაობიდან არ შექმნილა, რომ მას საფუძვლად მაინც ამქვეყნიური რეალიები უძევს. რალაც ცხადი გახდა, მაგრამ ამ სიცხადემ იდუმალების ბურუსი ვერ გაფანტა. იდუმალება, როგორც ესთეტიკის წყარო, იდუმალებადაც რჩება. ყველაზე დიდხანს ის ლექსი ცოცხლობს, რომელიც საიდუმლოს ყველაზე დიდხანს ინახავსო, უთქვამს პოლ ვალერის (დ. წერედიანის სტატიიდან, იხ, წერედიანი 2002: 115). მთავარია არა სუბსტრატის მიგნება, არამედ იმის გაგება, თუ რისი თქმა, გამოხატვა, გადმოცემა სურდა პოეტს სუბსტრატის გარდაქმნით.

ბინასთან ერთად კონფისკაციას რალაც ბედისწერით გადაარჩენილი წიგნების კარადაში დიდხანს იდო გადაუშლელად უცნაური, იდუმალებით მოცული წიგნი, რომელიც ქართულ წიგნთაგან თავისი სათაურით და ყვითელი გარეკანით გამოირჩეოდა. როცა გადაიშალა და პირველივე სტრიქონები იქნა წაკითხული, უცნაურობა გამძაფრდა, იდუმალებამ თავისი უკიდურესი სახე – სიუცხოე მიიღო. უცხო და გაუგებარი იყო არა მხოლოდ ტექსტი, არა მხოლოდ ეპიგრაფები, არამედ წიგნის ტექნიკური მხარე – ლექსების დანომვრა რომაული ციფრებით, რომაულითვე აღნიშნული გამოცემის წელი, ადგილი – ტფილისი, როგორც იმხანად იწერებოდა (ალბათ გამოითქმოდა კიდევც) ქალაქის სახელი. მაგრამ ამ უცხოობამ მისადმი, თუნდაც მისი გაყვითლებული თუ იმთავითვე ყვითელი ტკიცინა ფურცლებისადმი მონიწება დაბადა: იგი

ხომ საკითხავად გამიზნულ წიგნად იყო შექმნილი და მისი გაუგებარი ტექსტები რალაც მნიშვნელობას უნდა შეიცავდეს. ვინმესთვის თუ გასაგები იყო, ოდესმე სხვისთვისაც ხომ უნდა გახდეს გასაგები... რა თქმა უნდა, ამგვარად გამოკვეთილი არ უნდა ყოფილიყო ყმანვილის ფიქრები ამ წიგნზე. წარსული ხდომილება, განწყობილებანი მეხსიერებას ჩვენამდე არასდროს თავისი პირვანდელი სახით არ მოაქვს. ხსოვნაში შენახული წარსული ფაქტები შემდგომი გამოცდილებებით ივსება და მათ შუქზე ფასდება. ვისი თვალთ უნდა შეფასდეს „ხელოვნების ყვავილები“ – პირველი მკითხველების თვალთ, რომელთაც იგრძნეს მისი აბსოლუტური სიახლე თუ იმ მკითხველთა თვალთ, რომელთა პოეტური გამოცდილება მომდევნო პროცესებმა შეავსო? შთაგონებული ისტორიკოსი ნუმა დენის ფიუსტელ დე კულანჟი (1830-1889) მოუწოდებდა ისტორიკოსებს, დაევიწყებინათ ყველა ისტორიული მოვლენა, რომელიც კი მათი შესასწავლი ეპოქის შემდეგ მოხდა. მხოლოდ ამგვარად თუ შეძლებს ისტორიკოსი წარსულის ხდომილებათა მონაწილე გახდეს „დედანი“ მათ შესაცნობად. შევხედოთ და შევიცნოთ „ხელოვნების ყვავილები“, როგორც ხელოვნების ნაყოფი, თავისთავად, როგორც ის არის, დამოუკიდებელი მისი ეპოქისა და წარსული პოეტური გამოცდილებისა და ასევე მომავლისგან განწყენებით, როგორია მისი სახე შემბოჭველი დროისა და სივრცის გარეშე. მისი პირველი წიგნის შემფასებელმა (ივ. გომართელმა) მის პოეზიაში „ბარათაშვილის მსოფლიო სევდის კილო“ შენიშნა, ისიც აღნიშნა, რომ „ბარათაშვილის შემდეგ ჩვენი პოეზია საკმაოდ განვითარდა, მაგრამ ბარათაშვილის გზას კი ასცდა“. მაგრამ შეგვიძლია კი ვთქვათ ევოლუციონისტთა კვალზე, რომ გალაკტიონი ბარათაშვილის გზას მისდევს, აღადგენს და ავითარებს? ან სამოციანელთა გზას განაგრძობს ახალ ისტორიულ ვითარებაში? მის არც პირველ, არც მეორე წიგნში მე-19 საუკუნის განმსაზღვრელი მოტივები არ ჩანს. ეს მომენტი შენიშნეს პირველი წიგნის შემფასებლებმა. აღინიშნა, რომ მისი პოეზიის სევდა არ არის გამონკვეული „ეროვნული მდგომარეობით და საზოგადოებრივი კითხვებით (ივ. გომართელი), რომ მის პოეზიაში არ გაისმის „მამულიშვილურ-

მოქალაქეობრივი ჰანგები“ (იოსებ არიმათიელი), რომ „მის პიროვნებას აღარ ხუთავს ეს წარმავალი ემპირიულობა“ (მიხეილ აბრამიშვილი). ვთქვათ პირდაპირ, რომ გალაკტიონმა თავისი ორივე წიგნით პოეზია თავის თავს დაუბრუნა. რა არის პოეზიის მისია, ამოცანა? არიმათიელმა (იგივე იოსებ იმედაშვილი), მარტივ ფორმულაში მოაქცია ჭეშმარიტება, რომლის გამოსათქმელად ბევრი მელანი დახარჯულა. ეს არის „ჩვეულებრივ ადამიანისათვის მიუწვდომელის შეცნობა“. ეს 1914 წლის წიგნზე ითქვა, მაგრამ ნათქვამის საზრისი მთელი სისავსით „ხელოვნების ყვავილებმა“ ცხადჰყო. პოეზიაზე რომ არ ვილაპარაკოთ, ეს ხომ ადამიანის მისიაც არის ამქვეყნად.

II

დავუბრუნდეთ ყმანვილს, რომელმაც ადრინდელ უცხოში ეპოქალური (როგორც ქვეყნის, ისე მის პიროვნულ მასშტაბში) წიგნი აღმოაჩინა. ისიც აღმოჩნდა, რომ უცხო თავისთავადი ღირებულების მოვლენაა და არა გარდამავალი საფეხური შეუცნობელსა და შეცნობილს შორის. ისევე, როგორც „უცხო მოყმე“ ნაცნობი გახდა ძიების შემდეგ, მაგრამ მისი სახე კვლავ დარჩა იდუმალებით მოცულ მოვლენად და პოემაში ის პირველ შემხვედრ „უცხო მოყმედვე“ ცოცხლობს, ასევე „ხელოვნების ყვავილებში“ ყმანვილისთვის კვლავ უცხოდ ბრწყინავს, თუმცა იმჟამიდან დღემდე გამოუცნობია სახეები, სიტყვები, ადგილ-ადგილ მოუწესრიგებელი სინტაქსიც კი, რომელიც სწორედ ამ უწესრიგობით არის მომხიბვლელი. ის ვერ ეგუება მათ რაციონალიზებას, საყოველთაო სიცხადემდე მათ დაყვანას, მათი ემპირიული წყაროების ჩხრეკას. მათ ხომ უკან მოიტოვეს საგნობრივი, როგორც ნიკოლაი ბერდიაევი უწოდებს, გაობიექტივებული სამყარო (объективированный мир), მოიტოვეს როგორც ფრთაშესხმულმა ეფემერიდებმა თავიანთი ჭუპრები. ეს სამყარო, როგორც ობიექტივაციის შედეგი, პრაგმატული ინტერესების კვალობაზე არის შეთხზული. გონებამ ყველაფერი ობიექტად აქცია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი მოწყდა ჭეშმარიტ რეალობას და მასაც საგანთა შორის ერთ-ერთ საგნად გადაქცევა ემუქრება. მაგრამ ადამიანი, როგორც სული, არ

შეიძლება იყოს საგანი, მითუმეტეს, მისი შინაგანი ცხოვრება არ უნდა იქცეს საგნად. პოეზია-ოცნებამ საგნები პრაგმატული ტვირთისგან უნდა გაათავისუფლოს. მეტიც, პოეტური შემოქმედება წარმოსახვაში აღადგენს იმ რეალობას, უფრო სწორად, ამ წარმოსახვით შეაღწევს იმ სინამდვილეში, სადაც საგნები განტვირთულია მინიერი სიმძიმისგან. და ამ მიზეზით, როცა ვკითხულობთ „ხელოვნების ყვავილების“ ლექსებს, თითქოს ნიადაგი გვეცლება, ჰაერი გაიშვიათებულია, სუნთქვა გვეკვრის. სად აღმოვჩნდით? ნაცნობი საგნები კარგავენ წონას, ხოლო სიტყვები ისეთი მოულოდნელობით ემეზობლებიან და ემსჭვალვიან ერთმანეთს, რომ უკვე აღარ აღნიშნავენ იმას, რასაც ყოველდღიურ ყოფაში აღნიშნავდნენ. ჯერ კიდევ 1914 წლის კრებულში ის ამბობს შემოფოთებით:

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

არც ერთი სიტყვა, რომელიც ემპირიკაში ყოფითი საჭიროებისთვის შეიქმნა, მას არ გამოადგება. მაგრამ ეს მხოლოდ დასაწყისია. „ხელოვნების ყვავილებში“ ამგვარ აღიარებებს ის აღარ მიმართავს. სიტყვა, რომელსაც ის იმარჯვებს, უკვე ისეა „გარდაქმნილი“, რომ „სიმართლის ალი“, ანუ ოცნებაში დანახული რეალობა თავის სახეს ინარჩუნებს. საგნებს, რომელთაც ობიექტივირებულ სამყაროში ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებდა, ახალი რეალობის აღსაწერად ერთმანეთის მხარდამხარ და ერთმანეთში შემსჭვალულად ვხედავთ. საგანი გადადის სხვა საგანში, საგანი შედის, შეერწყმის სხვა საგანს, მოვლენები და საგნები უჩვეულო ურთიერობაში არიან ერთმანეთთან. „სალამო, ვიცი, ბაღში შეხვალ ეკლესიიდან* //და გაოცების მწუხარებას მასთან მიიტან. //თითქოს ბეჭდებზე დაგეყრება ვარდების ცვარი //და სურნელებით აივსება შენი ლოცვანი“ – მივიღოთ ეს საოცარი სურათი, ქრისტიანულ-რელიგიური ენით თუ ვიტყ-

* შდრ. „ვით ლოცვა – ედება საღამო მთის კალთებს“ (LXXII).

ვით, როგორც ფერნანდო ბუნების ქმნილება, რომელიც არის ის, რაც არის, მისი არსებობა ინტერპრეტაციას და წარმოშობის ძიებას არ მოითხოვს; ამ სახით ის თავად ლაპარაკობს თავის თავზე. კითხვები კი ისმის (და ეს კითხვებიც ლექსის ნაწილია): ვინ არის ის, ვინც ამბობს, რომ „იცის“, ან რა არის ის „სალამო“, რომელიც „გაოცების მწუხარებას“ ატარებს? ოღონდ პასუხს არ უნდა ველოდეთ. როგორც გრიგოლ რობაქიძე იტყოდა, ეს „კანტის თავში ვერ შევაო“ (იგულისხმება არა კანტის, როგორც პიროვნების თავი, არამედ სუფთა გონება, რაციო). რა შეიძლება გვაუწყოს ამ „გაოცების მწუხარების“ ანალიზმა, რაციოს ენაზე მისმა გადმოტანამ? ეს ორი წმინდად ადამიანური გრძნობა – გაოცება და მწუხარება მხოლოდ პოეტურ ხილვაში შეიძლება გაერთიანდეს. ყოველდღიური ყოფისთვის დაბადებული სალი აზრი ამ სინთეზს უაზრობად მიიჩნევს. ლექსი მოითხოვს არა ანალიტიკურ ახსნას, არამედ გაგებას, რომელიც ფილოსოფიის კვალზე განცვიფრებით იწყება. ის ლექსის გაგების სტიმულია და, იმავდროულად, მოსავს ლექსს, როგორც სხვა სამყაროდან მოფენილი ჩრდილი. ეს „აუხსნელი ქარაგმია“ (ლექსი LIII „არაგვი“) ყოფაში განრთვნილი ინტელექტისთვის, მაგრამ ის და მისი მსგავსი ობიექტივაციისგან თავდახსნილი რეალიები არა ახსნის, არამედ გაგების, წვდომის საგანი უნდა იყოს. ის, რაც აზრობრივად გაუგებარია, ესთეტიკურად არის გასაგები.

III

რას წარმოადგენს ის სამყარო, რომელიც მასში „გაოცების მწუხარებას“ იწვევს, სადაც უკვდავების ნიშნებია „დუმილი და გაოცება“ (XXXI „პარალელი“)? ეს ნამდვილად ანტიპოდია ჩვეული სამყაროსი, სადაც მძიმე, ნივთიერი საგნები ბატონობენ ადამიანებზე. ოცნებაში კი საგანი კარგავს მინიერ სიმძიმეს და ჰაეროვან სიმსუბუქეს იძენს.

ანრი ბერგსონი ამბობს, რომ რეალურად არ არსებობს ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული მზა საგანი თუ მოვლენა, ასეთი რამ მხოლოდ ინტელექტის ილუზიაა, მხოლოდ მისი პრაგმატული ინტერესების წარმონაქმნია. არც მდგომარეობა, როგორც ასეთი, არსებობს, მხოლოდ მუდმივი ცვალებადობა, განუწყ-

ვეტელი დენადობა, მხოლოდ მუდმივად ქმნადი და არა ერთხელ და სამუდამოდ ყალიბში მოქცეული საგნები, მდგომარეობანი; არც საგანთა და არც მოვლენათა გამყოფი საზღვრები, მკვეთრი კონტურები, არსებობს, ყველაფერი ერთმანეთში ტალღებად გადადის, ერთმანეთს ემსჭვალება. საგანთა და მოვლენათა დენადობის, ხანიერების განცდის უნარი მხოლოდ ინტუიციას შესწევს, რომელიც უშუალოდ სწვდება ოცნების „მეტაფიზიკურ“ სინამდვილეს. ფილოსოფოსი, რომელსაც ანრი ბერგსონი ამგვარი შემეცნებისკენ მოუწოდებს, პოეტისგან შორს არ არის.

რას გვაუწყებს სიტყვა-ცნება „ოცნება“ პოეტის მეორე ნიგნში? „ხელოვნების ყვავილების“ III, თავისთავად გამოუცნობ, ლექსში „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ არის სტრიქონი – „ოცნება ნახაზი საგანთა უარით“, რომელიც ამოუხსნელ ენიგმად იქნა მიჩნეული, როგორც „აუხსნელი ქარაგმი“, ისე რომ მისი გაშიფრვის მცდელობაც არ ყოფილა (მ. კვესელავა); ან ეს არის „ალბათ ერთადერთი დეფინიცია „არტისტულ ყვავილებში“ (ზ. შათირიშვილი, თუმცა აღნიშნული არ არის, თუ რა და როგორი რეალობის დეფინიციაა იგი); სხვა აზუსტებს, როგორც „უსაგნო ხელოვნების ერთგვარ განსაზღვრებას“ (ვ. ჯავახაძე); სხვათა უფრო მიახლოებული აზრით, იგი ანტინომიური სინამდვილის, „საგნობრივ სამყაროსგან გათიშვის“ მაუწყებელია (თ. დოიაშვილი, ლ. ბრეგაძე). ეს უკანასკნელი თვალსაზრისი, ვფიქრობ, ახლოს არის, ერთი შეხედვით არათუ ენიგმატურ, არამედ თითქოს რაიმე საზრისისგან დაცლილ სტრიქონთან. რა აზრი უნდა ამოიცნოს „საღმა აზრმა“ ერთმანეთთან დაუკავშირებელ სიტყვათა ამ მიმდევრობაში? – „ოცნება ნახაზი საგანთა უარით“. შესაძლებელია, ლექსში („ანგელოზს ეჭირა...“) მას არ მოეძებნოს ამხსნელი კონტექსტი. ვერაფერს გვიმარტავს მისი მომდევნო სტრიქონები –

ღრუბელი ფერადი და ალვა ტანადი,
რომელსაც აზიის ცით გადავუარეთ.

ენიგმა ამ სტრიქონებით, რომლებიც თავად ენიგნატურია, ვერ განიმარტება. მისი კონტექსტი მთელი ლექსი, მეტიც, მთელი ნიგნი უნდა იყოს და არა ცალკეული სახეები. ალვისებური

ღრუბელი და „აზიის ცა“ ახალ ენიგმას აჩენს, ან უნდა გვგზავნიდეს სხვა ლექსის (LXXIII „დაბრუნება“) ასევე ენიგმატურ სტრიქონებთან:

არაბთა თვალები, ქცეული ელადათ,
აზია,
აღელვებს ოცნებას.

„ხელოვნების ყვავილების“ საკვანძო სიტყვა, როგორც მისი პოეზიის იდუმალებაში შესასვლელი გასაღები, ოცნება, ანუ რეალობის პოეტური აღქმის როგორც პროცესი და, იმავდროულად, მისი შედეგი, ძირეულად ენინააღმდეგება რეალობის გონებისმიერი შემეცნების შედეგს. საგნების დაუფლებაზე ორიენტირებული ყოფითი ადამიანი ერთმანეთის გვერდით მდებარე საგანთა შორის არის „გაჭედილი“. მის გარშემო საგნობრივი სამყაროა, რომელიც უნდა გარდაქმნას ოცნებამ. „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“ – ამ სიტყვათა ასიდენტური მიმდევრობა გვეუბნება, რომ ოცნება უსაგნობით არის შეთხზული, რომ ოცნების სამყარო სხვაა და საგანთა სამყარო – სხვა. ოცნება ობიექტივირებული სამყაროს უარყოფაა. ერთგან, გალაკტიონის დღიურში ვკითხულობთ: „მშვენიერი ცხოვრება მე ოცნებებში განვიცაადე...“ აქედან ჩანს, რომ სიტყვა „ოცნება“ პოეტის სიტყვიერ არსენალში განსაკუთრებული საზრისის შემცველია*. ის არ არის მხოლოდ, როგორც მისი ყოფითი მნიშვნელობა გვაუწყებს, რაღაც არარეალურის, განუხორციელებელის ნატვრა, რომელიც მოცალეობის ჟამს ენვევა ადამიანს ან თავისი სურვილით გამოიწვევს. ოცნება პოეტის ლექსიკონში საგანთა მიღმა განჭვრეტის, მათი მეტაფიზიკური ხატის შემეცნების გზაა. „შევიდე უცხო სიმსუბუქეში, გამოიმყვეს ლურჯა ცხენების მტვერი“ (LXIII „ნუგე-

* ოცნება ძველი სიტყვაა, ძველქართულში უცნების ფორმით გვხვდება. სახარებაში ამ სიტყვით გადმოიცემა ბერძნ. φάντασμα „მოჩვენება“ (ხილვის ობიექტი). ოცნება/უცნება და საუცარ/უცნაური, როგორც ვხედავთ, ერთი საერთო სემანტიკის ძირს /უც-, ოც-/ შეიცავს. „უცხოც“ არ არის მათგან შორს... ოცნება აღნიშნავს აბსოლუტურად განსხვავებულ რეალობას (რუდოლფ ოტოს ganz andere – „ყოვლად სხვა“), უცნაურს, შეუცნობელს, საოცარს, უცხოს, საუცხოოში გადასულს თავისი უცხოობით...

ში“). ეს სტრიქონი გვეუბნება, რომ „საგანთა უარით“ აღბეჭდილი რეალობა არა მხოლოდ სიუცხოვით, არამედ, ჩვეულ საგანთა სიმძიმის საპირისპიროდ, სიმსუბუქით ეცხადება მას.

თავი მოუყაროთ „ხელოვნების ყვავილებიდან“ ამოკრეფილ ოცნებებს რაიმე განმარტების და ამოცნობის მცდელობის გარეშე. ისინი თავისთავად, უკომენტაროდაც, უნდა გვისურათებდნენ მინიერ საგანთა მიღმა არსებულ რეალობას:

„სდგას გაყინულთა ოცნებათ კრება“ (XIII); „ოცნება ჩუმი და ფერმიხდილი“ (XLV); „აჰყვე ოცნებით მარმარილოს თლილ საფეხურებს“ (XXI); „ატმის ხე შლილი ოცნებას ჰგავდა“ (XXII); „ოცნება! შენ წარსულს ვედრებით შესძახებ, რომ ისევ აინთოს უცნობი ლამპარი...“ (XXIX); „მითხარ, მაჩუქე ოცნებათ კრება“ (XXVIII); „გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი! ოცნება! შენ წარსულს ვედრებით შესძახებ“ (XXIX); „როცა შურივით იძვრის ოცნება“ (XXXI); „და ლანდები ჩქარობდენ ოცნებების კიდეზე“ (LXXV); „ოცნებობს მთვარის სითეთრეში ვით ქანდაკება“ (LXXVI); „და დაქრიან ფარდებში ოცნებებათ აშლილი“ (LXXVIII); „ოცნება ფერფლზე, მზეზე, წვიმაზე“ (LXXVII); „ოჰ! რა ოცნება იყო ჩემთვის ასეთი ხმები!“ (LXII); „ოჰ! ამდენი ოცნება სულმა ველარ დალია“ (LXV); „და ოცნება მიქარვა...“ (LXVI); „მასზე ოცნებას დაემგვანება“ (LXVII).

ოცნება პოეტური ხილვების, შემოქმედების წიაღი და, იმავდროულად, თავად შემოქმედებაა, ოღონდ არა ქმედება, არა ძალისხმევა, არამედ ერთგვარად პასიური მდგომარეობა, როგორც უქმობა, მოცალეობა, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის თქმით, მიჯნურობის აუცილებელი ატრიბუტია სიყმესთან ერთად. მაგრამ, რასაც პოეტი მიჯნურობაზე ლაპარაკობს, შაირობასაც ეხება. შაირობაც ისეთივე მოცალეობაა, როგორც მიჯნურობა. მხოლოდ მოცალეობაში ეძლევა ადამიანს ოცნება, შთაგონება, ხილვა.

ოცნების მონათესავეა „სიზმარი“, „ზმანება“ (ზღაპართან ერთად), „ხელოვნების ყვავილების“ კიდევ ერთი საკვანძო სიტყვა, რომელიც ასევე ადამიანის პასიურ მდგომარეობას გულისხმობს:

„ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“ (XV); „აშრილდება უშორეს ზღაპრად. ზღაპარი იგი მათრობს და მხიბლავს“ (XXX); „ოჰ! ნეტავი არ შეირხეოდეს გადაზნექილი სიზმრების წელი“ (XIII); „თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები“ (XXXIV); „ჩვენი სიზმრების სიდიადეში“ (XLIV); „გარინდება მდინარე (ეს არაგვი, ზმანება), ყველაფერი უცნაურ მოსვლას დაეგვანება“ (LIII); „შელამდა. მე ნავალ იქ, სადაც სიზმრები წიგნებში დარდობენ დახუჭულ თვალებით“ (LXX); „დაედევნება ბავშვებს სიზმარში“ (LXXVII); „ხშირად მომეფარების ჩემი კარგი ზმანება“; „მაგრამ ნაცნობი ზმანება ბროლის“ (LXIII); „სული ეძახის იმ უჩინარ ტყვეს, ვისაც სიზმრებში უხსნიან ბაგეს“ (LXX); „მე მოვალ, მე მოვალ, მე მოვალ – სიზმარი“ (LXXI); „მოკლული ვიყავ უცხო ზმანებით“ (LXXXIV).

„ხელოვნების ყვავილები“ ოცნებისა და ზმანებათა წიგნია, მაგრამ მის სამყაროს პოეტისთვის შვება არ მოაქვს. ის ელოდა, ელის ყოველდღიური ყოფის ფერისცვალებას, ოცნების შუქით მის გასხვიოსნებას, მაგრამ ამაოდ. წიგნი სევდიანია, მეტიც, ტრაგიკულიც. ერთი ლექსის საზღვრებშიც კი ერთმანეთს ენაცვლება ოცნება და საგანთა სამყარო, და ვგრძნობთ ამ შეუსაბამობას. ერთ „ავტობიოგრაფიულ“ ლექსში ის ამბობს: „მე მოვედი თავმდაბალი სევდიანი წიგნით“*. ეს სევდიანობა (და უფრო მეტი სხვაც) უკვე პოეტურ შთაგონებას აღარ ეხება, იგი პოეტის ბუნების შინაგან, არა ყოფით-ემპირიულ შემთხვევათაგან გამონვეულ განცდებზე მიგვანიშნებს. ნუხილი ღრმაა, მის სირღმეს ხუთნაწილიანი ლექსის (LXXXIV „გზაში“) პირველი ნაწილის ეს სტროფი ამხელს:

ლურჯი აჩრდილი ცხელ ჰაერში დგას,
ისმის ნაცნობი ჟრჟოლა სიმინდის,
ზუზუნნი გააქვს უბინაო სკას –
ოჰ! სამუდამოდ დაწყველილ სინდისს.

* თუმცა თავმდაბლობას მომდევნო სტრიქონი არ ეთანხმება: „და მეოცე საუკუნის შემოვადე კარი“. რას გულისხმობს აქ „კარის შემოღება“, ბუნებრივია, ლექსში დაზუსტებული ვერ იქნება. ყოველ შემთხვევაში, პოეტი ეპოქის არათუ წარმომადგენლად, არამედ მესაყვირედ მიიჩნევს თავს, რისი გამოხატულებაც სხვა ლექსში („წინამურში რომ მოჰკვლეს ილია“) ახალი ეპოქის თანამდევნი თუ მათუნეველი „ხელოვნების ყვავილებია“.

სულს ენატრება ძველი ზღაპარი!
წარსული წმინდა იყო ამ ქალის –
როგორც სოფელში სამრეკლოს ზარი,
როგორც ყანებში ელვა ნამგალის.

როდის მოვიდა ცოდვების გროვა
და ჯოჯოხეთი... მითხარი, როდის?
დაბრუნდა სული და ველარ ჰპოვა
რამე, გარდა გზის და ცივი ლოდის.

„დანყევლილი სინდისი“, სინმინდის მონატრება, „ცოდვების გროვა“, „ცივი ლოდი“ – „ხელოვნების ყვავილების“ მეორე, არათუ სევდიანი, ტრაგიკული პლასტის გასაღებია. ცნებები და რეალიები, როგორცაა ცოდვა, შეშლილობა, ლიუციფერი (სერაფიმთა საპირისპიროდ), „უმიზეზო წვალება“, „ყორნების საუბარი“, „შეუხდე ბნელ-ცოდვილს“, ლანდები და მოჩვენებანი, კუბო, „ყოფნა უმზეო“, – და, ბოლოს, მთლიანად კრებულის დამასრულებელი ორი ლექსი „შიში“ და „დომინო“. აღსანიშნავი ის არის, რომ ინფერნალური ხილვა-სურათები და განცდები ოცნების ლექსებისგან განუყოფელია, ეს ორი ერთმანეთთან შეურიგებელი რეალობა როგორც მთელ კრებულში, ისე თითოეულ ლექსში ერთმანეთის გვერდით მყოფობს. ისინი ერთმანეთს უცნაურად ემსჭვალვიან. ოცნება/სიზმარი და გარდაქმნილ საგანთა სიმსუბუქე და გამჭვირვალობა მეოცნებისთვის (ეს სიტყვა „ხელოვნების ყვავილებში“ პოეტის სინონიმია) ნამიერი და ეფემერული, თუმცა ჭეშმარიტი რეალობის შემცველი. მეოცნებე მყოფობს მსუბუქი ოცნებისა და მძიმე საგნობრივი სამყაროს მიჯნაზე. ოცნებაში მეტაფიზიკური სამყაროს ანუ მიღმა-სოფლის ხედი იშლება, რომლის რეალიები მხოლოდ სიმბოლური, უჩვეულო ენით თუ გადმოიცემა. საგანთა სამყარო, მძიმე და ქვედაზიდული, უხეში წახნაგებით, ეკსისტენციალური სფეროა, რომელთანაც მას, როგორც მუნამყოფ ადამიანს, უხდება ყოველდღიური შეხება. მუდმივ დრამატიზმს ქმნის ამ სოფლის ფარგლებში დარჩენის, გაძლების, შეუძლებლობა და ოცნების ეფემერულობა. რომელი სოფლის მკვიდრია „ხელოვნების ყვავილების“ მეოცნებე გმირი? როგორია მისი არსებო-

ბა? ბერდიაევი „თვითშემეცნებაში“ (ფილოსოფიურ ავტობიოგრაფიაში) ლაპარაკობს ამ სოფელში თავის ჩაუფესველობაზე (неукоренность в мире) და კიდევ, რომ მას არ უცხოვრია სხვათა მსგავს სამყაროში, მხოლოდ თავს აჩვენებდა, თითქოს საზოგადო ცხოვრების მონაწილე იყო. გალაკტიონის ანალოგიური, განგებისად სიმულაციური ცხოვრების ეს მომენტი, შესაძლოა, ჯერ კიდევ არ ჩანდა „ხელოვნების ყვავილებს“ ეპოქაში. ოცნებისა და ყოველდღიური ყოფის შეუთავსებლობამ მის ცხოვრებაში მოგვიანებით იჩინა თავი. გალაკტიონის ყოფითი უმწეობა და ხშირად არაადექვატური, უფრო სწორად, არაორდინარული, პასუხები პირადი თუ საზოგადოებრივი ცხოვრების გამონვევებზე საყოველთაოდ ცნობილია. ყველგან შეხვდებოდა მას კაცი, ქუჩაში თუ საზეიმო შეხვედრებზე, დუქნებში თუ გამომცემლობებში, აკადემიაში თუ საავადმყოფოში, ბაზარში, ბაღში, ნებისმიერ დაწესებულებაში, ხიდის თავსა და ბოლოში... ის ყველგან იყო, მაგრამ, როგორც უბინაოს, არსად ღუზა არ ჰქონდა ჩაშვებული; ირიცხებოდა მწერალთა კავშირის რიგებში, მაგრამ არ იყო მათში გარეული. ჰყოლია ოდესმე მეგობარი, გულის მესაიდუმლე? ან ოდესმე ყვარებია ვინმე? (ასეთი კითხვაც დაბადებულა მის მიმართ); ჰყავდა ცოლი, არც ჰყავდა; იყო ქმარი, არც იყო... ანთუ ვინმე თანამედროვეთა შორის, საკუთარი თავის გარდა, მიაჩნდა პოეტად? რომელი იყო მისი ნამდვილი ხმა, როდის ლაპარაკობდა ის თავისი ბუნებრივი და როდის საგანგებოდ გამოგონებული ხმით? მისი „დღიური პროზის“ მეტყველი მონმენი მისი დღიურები და ურიცხვი ჩანაწერებია, სადაც მას ყოველდღიურობაში თავისივე ნებით გათანგულს ვხედავთ... ერთხელ კი მოუწოდებს ლექსითაც „დრო, დრო აღნიშნე, მოაწერე ლექსს“, მაგრამ რა ფასი ჰქონდა მისთვის ყოველდღიურობას, ეს სტრიქონები ამხელს: „ყოველდღე მოდის ახალი ტალღა, მყვირალა, სუსტი და დღევანდელი“. ამით ყველაფერი ნათქვამია... გალაკტიონის არსებობა ამქვეყნად ხმელეთზე მოსიარულე გედს გვაგონებს.

გავიმეოროთ და დავასრულოთ ზემოთ დამონმებული ფრაზა ერთი კერძო წერილიდან: „მშვენიერი ცხოვრება მე ოცნებაში განვიცადე... და რაც ოცნებებში განვიცადია მთელი არსებით,

სინამდვილეში მას ექნება რაიმე ფასი?“ მართლაც, რა საერთო უნდა ჰქონოდა მის აღქმაში ოცნების სინამდვილეს საგნობრივ სინამდვილესთან?

თუ მოვისურვებთ მისი ოცნების ქვეყნის წარმოდგენას სახეებში, ისევ და ისევ მის ავტორს უნდა მივმართოთ, როგორც გადმოსცემს თავად იგი ისევ და ისევ ამქვეყნად შექმნილი ეფემერული სიტყვებით, რომელთაც მარადიული ზესინამდვილის გამოხატვა დაეკისრათ. ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ:

„შორს დაუსრულებელ სილაჟვარდეში მოსჩანს სათაყვანებელი ლანდი ბეატრიჩესი, მუდმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური, ღვთაებრივი, სილამაზე, ჰაეროვანი, უსხეულო ლანდი შორეულ ქალის, შექმნილი სინათლისა, ალის და სურნელებისაგან, ღრუბელი, ოცნება, ანგელოსთა ქვეყნის ანარეკლი“.

P.S. პოლიტიკურად აჟიტირებული აზრი პოეტის აღსასრულის მიზეზად იმხანად გამეფებულ რეჟიმს მიიჩნევს. რეჟიმისგან დათრგუნული საზოგადოება კი თავის წილ პასუხისმგებლობას ხედავს მის ბედში („ვერ მოვუარეთ, ვერ მოვეფერეთ...“). ეს გავრცელებული შეხედულება გალაკტიონის მიმართ ზედაპირულია. მართალია, არაადამიანურმა საბჭოთა შინაურმა პოლიტიკამ უარყოფითი დალი დაასვა უამისოდაც ტოტალისტურად განწყობილი ადამიანების, მასების, მენტალიტეტს, მაგრამ ჩვენ პოეტის პიროვნებაზე ვლაპარაკობთ, რომლის არსების, გრიგოლ რობაქიძის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, „ძირა ფენებში“ გარეშე ძალამ ვერ ჩააღწია და, შესაბამისად, ვერავითარ გარეშე ძალას (რეჟიმისგან პრივილეგიები მას არ მოკლებია) მისი ხსნა არ შეეძლო. პიროვნება ავტონომიურია და მუდამ ასეთად რჩება, ის ინტენსიური შინაგანი ცხოვრებით ცხოვრობს. ის მძაფრად განიცდის ყოფიერების აუტანლობას, მის საგნობრივ სიმძიმეს. და თუ იგი თვითმკვლევლობით ამთავრებს სიცოცხლეს, მიზეზი არსებობის შიშია. ან ეს არის გაქცევა არსებობის შიშისგან, გაუსაძლისი მარტოობისგან, რაც მისი ბედისწერაა, და ჩვენ მისი ეს ბედისწერა მის პოეზიასთან ერთად უნდა შევიწყნაროთ. ამ უკანასკნელი აქტით, რომელიც თავისთავად საიდუმლოებ-

რევია, თითქოს მან გახსნა თავისი ეკსისტენცია, მაგრამ ბოლომდე ამოუცნობად, უცნობად დარჩა.

ცხოვრება ადამიანისა, რომელიც ამბობდა, რომ „ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არაპოეტისო“, – და ეს მეტაფორული ჰიპერბოლა არ იყო, არამედ მთელი არსებით განცდილი რეალობა, – ყველა ეპოქაში, ყველა საზოგადოებაში, თუნდაც სრულყოფილ ჰარმონიულში, დრამატული და, საბოლოოდ, ტრაგიკული იქნებოდა. „პოეტების სამშობლოში“ გალაკტიონი ასწილად პოეტი იყო, მაგრამ არა მხოლოდ. ამ „ძაფის ნერვმა“, რომელმაც მას „პოეტთა მეფის“ დიდება მოუტანა, დაანგრია მისი, როგორც ყოფითი ადამიანის, ფსიქიკაც და ნორმალური ცხოვრების წესი. უკიდურესად გაამძაფრა მისი დამოკიდებულება *ოცნების* შუქით დანახული რეალობისადმი. მისი პიროვნების ამ ყოვლისმომცველმა *ნერვმა* გადაფარა მისი *სისხლიც* კი, რომელზეც ამბობდა, რომ წვეთიც არ იყო მასში არაქართული. ვის შეუძლია თქვას, რომ იგი თავის ყოფაში, ყოველდღიურობაში, ურთიერთობაში, ტიპიურ ქართველობას ავლენდა?* მისი ქართული სისხლი, მისი ქართველობა არ იყო ემპირიული, ის „მეტაფიზიკური“ იყო, რომლის სრული მანიფესტაცია „ხელოვნების ყვავილების“ მომდევნო პერიოდში მოხდა. ვისაც ის შეგვიძლია შევადაროთ თავისი მოუწყობელი ყოფით, მარტოობით, სულიერი ფორიაქით, ობლობით, „საგანთა უარით“ – ეს ვერლენია, თავისუფალი საზოგადოების შვილი, მაგრამ პიროვნულად ასევე დანყვევლილი, რომელთანაც ის განსაკუთრებულ სულიერ სიახლოვეს გრძნობდა („ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას“). მათთვის პოეტობა აუტანელი ბედისწერა იყო, მაგრამ მათ შემოქმედებას სიხარული მოჰქონდა.

P.P.S. არასოდეს დიდი შემოქმედი სრულად თავის ხანას, წარმოიდგინეთ, არც თავის თავს არ ეკუთვნის. მცირედნი კი

* გრიგოლ რობაქიძეს წერს: „იყო მუდამ პოეტურ ზმანებაში გადასული და თანაც ხშირად „კახურით“ შეზარხოშებული. (აქა ერთი დეტალი: საკვირველი, დიად, საოცარი ქართველისათვის. „კახურზე“ „არმწყრალი“, იგი მე ერთხელაც არ მინახავს ნადიმზე და არც მსმენია, როდისმე ელზინოს მას: ჩვენებურად, ქართველურად. და ეს საქართველოში: და ეს ტფილისში!)“ (რობაქიძე 2012: 291).

მათ შორის ამოვარდნილნი არიან თანადროულობიდან. ასეთიანიკოლოზ ბარათაშვილი, „დანყევლილი ყრმა“, როგორც ის „მთანმინდის მთვარის“ ერთ-ერთ ვარიანტში იხსენიება: „დანყევლილი ყრმას აქ უყვარდა ობლად სიარული“. აქ ობლობა არა მხოლოდ მის მარტოსულ პიროვნებას, არამედ მის უნიკალურ პოეზიასაც მიემართება. ვინმეს მის მოყვარულთა და ახლობელთაგან თუ ესმოდა მისი პოეზია? თუ გვსმენია გრიგოლ ორბელიანისა ან იმჟამინდელი კორიფეების პირით (დიახაც არსებობდნენ ასეთნი თუნდაც დანგრეულ ქვეყანაში, როგორც საქართველო იყო) მისი ლექსების შეფასება ან დაფასება? ქვეყნის კატასტროფის მეორე დღეს დანყევლილი (ან სხვა ვარიანტით „უსაფარი“) ყრმის პოეზიას არაფერი ესაქმებოდა, ის ადგილს ვერ ჰპოვებდა თანამედროვეთა გულეებში. ბუნებრივია, მეცხრამეტე საუკუნის პოეზია მისი გზით ვერ წავიდოდა, ქვეყნისა და საზოგადოების წინაშე სხვა გამონვევები იყო. მისი პოეზია, როგორც ღრმად პიროვნულ-ეკსისტენციალური ძახილი, ნამდვილად „გარემოების საყვირი“ არ ყოფილა. ასევე სხვა ამოცანები იყო ქვეყანაში, როცა 1914 წელს ჭაბუკი გალაკტიონის ლექსები გამოჩნდა; გამოჩნდა როგორც კვირტი, რომელიც ხუთი წლის შემდეგ არნახულ ყვავილად გაიშალა. 1919 წელსაც ხომ არავითარი ნიშანი არ ჩანდა იმისა, რომ პოეზიის პალადინებში Crâne aux fleurs artistiques-ის მსგავსი წიგნის რაიმე სახით მოლოდინი ყოფილიყო.

დამონშებანი:

დოიაშვილი 2014: დოიაშვილი თ. „წიგნი – მთლიანობა“. *გალაკტიონოლოგია*. VII. თბილისი: 2014.

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გრ. *ნაწერები*. წ. IV. თბილისი: 2012.

სანიკიძე 1996: სანიკიძე თ. *გალაკტიონ ტაბიძის ენის ლექსიკონი*. წ. V. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1996.

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

ჯავახაძე 2013: ჯავახაძე ვ. *უცნობი*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2013.

**„არტისტული ყვავილების“ საქართველო
როგორც კონტექსტი**

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების წიგნი „არტისტული ყვავილები“ ქართულ ენობრივ-კულტურულ არეალში სიმბოლიზმის და, ზოგადად, მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკის გენიალურ რეალიზაციად მიიჩნევა. ქართული ენობრივი პოტენციალი და კულტურულ-ესთეტიკური ტრადიცია თანადროულ ევროპულ/მსოფლიო კულტურულ კონტექსტთან უწინარესად ამ წიგნის მეშვეობით სინქრონიზდება. ის მიზანი, რომლის ფორმულირებაც ცისფერყანწელებმა მოახდინეს – ქართული პოეზიის გამართვა „მსოფლიო რადიუსით“ – პოეტური მიღწევების უნივერსალური გაგებით სწორედ გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტული ყვავილების“ მეშვეობით შესრულდა. მსგავსი წიგნები არ იქმნება შესაბამისი კულტურული/სოციალური კონტექსტის გარეშე. „ცისფერი ყანწების“ ჯგუფური საქმიანობის შედეგად, სწორედ ამ წლებში, ქართულ სოციალურ გარემოში არსებული იქნა კულტურული მოდერნიზაციისა და ევროპეიზაციის სულისკვეთება და გავრცობილი იქნა ევროპული მოდერნიზმის კონტექსტთან ერთიანობის განცდა. თუმცა ინდივიდუალურ პოეტურ მიღწევად ამ ტენდენციას, უპირატესად, ის ქართველი სიმბოლისტი პოეტი – გალაკტიონ ტაბიძე გარდასახავს, რომელიც არ არის ჯგუფის წევრი, პირველი გამოცემის შემდეგ აღარ არის ჩართული მათ აქტივობებში, მაგრამ, ცხადია, ჩართულია ერთიან კულტურულ სიტუაციაში. გალაკტიონი, როგორც ამას ინტერტექსტუალური კავშირებიც ცხადყოფს, იმაზე მეტად ურთიერთქმედებს ცისფერყანწელებთან, თავისი თაობის სიმბოლისტ პოეტებთან, ვიდრე ეს მათი გამოცემებისა (ერთი მხრივ, ცისფერყანწელების, მეორე მხრე კი გალაკტიონის მიერ მომზადებული პერიოდული ორგანოების) და საჯარო აქტივობების საფუძველზე შეიძლებოდა გვეფიქრა. შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონის

ლექსების წიგნი უშუალო შედეგია ცისფერყანწელებთან კულტურული დიალოგისა და კონკურენციისა. ახალ დიდ წიგნში თავიანთი ეპოქის კულტურული რეალიზების მოლოდინს ვხვდებით ცისფერყანწელებთან. „არტისტული ყვავილები“, რომელიც მთელს შემდგომ ასწლეულში ქართველების მიერ თანამედროვე ქართული პოეზიის დიდ წიგნად იქნება მიჩნეული, ამ წლებში მართლაც შეიქმნა. ქართული ლიტერატურის მრავალსაუკუნოვანი დიაქრონული ტრადიცია და ევროპული მოდერნიზმის სინქრონული კულტურული კონტექსტი ურთიერთქმედებს „არტისტული ყვავილების“ ესთეტიკურ სამყაროში. მაგრამ თუკი ამ წიგნს უშუალოდ მის თანადროულ ქართულ რეალობას შევუსაბამებთ, დავინახავთ, რომ იმ დროის საქართველოს კულტურული, ისტორიული, სოციალური სივრცე ქმნის ნიადაგს მსგავსი წიგნისთვის. სამი მნიშვნელოვანი ფაქტორი ამზადებს ამ ნიადაგს: წინა ათწლეულებში ქართველი სამოციანელების საქმიანობით მიღწეული შედეგები; უშუალო თანამედროვეების, პირველ რიგში, ცისფერყანწელების საქმიანობა; საქართველოს სუვერენიტეტისა და ნაციონალური თვითიდენტიფიკაციის ერთიანი სულისკვეთება.

გალაკტიონ ტაბიძის რიგით მეორე ლექსების წიგნი, „Crâne aux fleurs artistiques“ – „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“, ან, უბრალოდ, „არტისტული ყვავილები“ – 1919 წლის აპრილში გამოიცემა და 1914-1919 წლებში შექმნილი ტექსტებისგან შედგება. შესაბამისად, ამ ტექსტების თანადროული ისტორიული და კულტურული რეალობა მოიცავს რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში ყოფნის ბოლო წლებს და საქართველოს თავისუფლების წლებსაც. ამ დროისთვის, სოციალური განვითარების თვალსაზრისით, ქართულ სოციალურ უკვე გამოვლილი აქვს სამოციანელთა საზოგადოებრივი და საგანმანათლებლო მოღვაწეობის ათწლეულები და მიღწეულია მათი შესაბამისი შედეგები.

ქართველთა ერთიანობის იდეის, ერთიანი იდენტობის განმსაზღვრელად ილია საგანგებოდ ასახელებს ენობრივ ფაქტორს და საუბრობს ენობრივ-სააზროვნო სივრცის მთლიანობის მნიშვნელობაზე ღირებულებითი და კულტურულ-ნაციონალური

ერთიანობის მისაღწევად. ცხადია, ეს მთლიანობა, უწინარესად, ტექსტის, წიგნის მეშვეობით იქმნება და არა მხოლოდ წარსულის შემკვიდრეობასთან თანაზიარობას, არამედ ერის მიერ ახალი ტექსტების პროდუცირების უნარს გულისხმობს. თუკი უნდა გაერთიანდნენ ქართველები, ვისაც „ერთისა და იგივე ენით ჭირში უგლოვნია, ლხინში უმხიარულნია, და რომელიც დღესაც ერთისა და იგივე ენით – თუ არაფერს აკეთებს – თავის მოძმეს მაინც აბეზღებს ღმერთთანაცა და კაცთანაცა“ (ჭავჭავაძე 1991: 164). ილიასეული სატირის ფონზე იგულისხმება, რომ გაერთიანების შემთხვევაში, გარდა დაბეზღებისა, მათ ამ ენის შემოქმედებითი პოტენციალის რეალიზებაც უნდა შეძლონ. თავად ილიასა და აკაკის ლიტერატურული ტექსტები, და ილიას მიერვე კულტურულ მიმოქცევაში შემოტანილი ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია, ახალგაზრდა გალაკტიონ ტაბიძისთვის შემოქმედებითი საყრდენია. თუმცა ენობრივი და კულტურულ-ესთეტიკური სივრცის ერთიანობის თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ის ტექსტებია, რასაც მისი უშუალო თანამედროვეები ქმნიან და რაც ცოცხალ შემოქმედებით პროცესს ამთლიანებს.

სამოციანელთა თაობის მსოფლმხედველობრივი და საზოგადოებრივი საქმიანობის უშუალო შედეგია განათლების პრიორიტეტულობა. მათ მიერ განხორციელებული ღირებულებითი არჩევანის და ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების პრაქტიკული საქმიანობის შედეგად განათლების მიღება საზოგადოებაში საყოველთაოდ გაზიარებულ საჭიროებად ითვლება. როგორც ვრწმუნდებით, არა მხოლოდ ადგილობრივი სასწავლებლის (გიმნაზია, სემინარია) დასრულება, არამედ საერთაშორისო (რუსული ან ევროპული) საუნივერსიტეტო განათლების მიღებაც 1910-იანი წლების ახალგაზრდობის მისწრაფებაა. ამ მიზნით არა მხოლოდ ოჯახები გაიღებენ ხარჯებს, ქართული საზოგადოებაც ახდენს სახსრების მობილიზებას ახალგაზრდების განათლებისათვის. მთავარია, განათლება არ ითვლება ელიტის უპირატესობად და დემოკრატიული წრეებისთვის ხდება პრიორიტეტი. უმამოდ გაზრდილი ახალგაზრდა პოეტის მსგავსი სურვილიც მხოლოდ

მისი განსაკუთრებული მონაცემებით როდი აიხსნება.¹ ჩვენ ვხედავთ, რომ თავის გარემოცვაში გალაკტიონს გამოარჩევს არა თუ განათლების მიღების სურვილი, არამედ ის, რომ სხვებზე უფრო გვიან აისრულებს სანადელს: ქართველი ახალგაზრდები რუსეთისა და, უკვე, ევროპის უმაღლეს სასწავლებლებში გაემგზავრნენ, გალაკტიონი კი 1914 წელს ქუთაისშია და სასონარკვეთილ წერილებს იწერება.² 1915 წელს ის სათავადაზნაურო ბანკს მიმართავს მისი განათლების დაფინანსების თხოვნით.³

როცა „არტისტული ყვავილები“ მზადდება, ილია ჭავჭავაძისა და მისი თაობის პუბლიცისტური და საზოგადოებრივი საქმიანობის შედეგად რეალურად განხორციელებულია მოდერნული ისტორიული ეპოქის შესაბამისი ახალი ქართული ნაციონალური იდენტობის შექმნის ამოცანა (ნაცვლად მედიევალური ეპოქის ფეოდალური იდენტობისა).⁴ მართალია, 1914 წლისთვის ქართველი ხალხი და მისი სამოსახლო კვლავ რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაშია, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ ეს ხალხი უკვე შემდგარია, როგორც წარმოსახვითი ერთობა, წარმოსახვითი საზოგადოება (ბ. ანდერსონისეული გაგებით),⁵ მათ მიერ აღდგენილი და გაცნობიერებულია საქართველო თავის წარმოსახვით საზღვრებში. თუკი ნახევარი საუკუნით ადრე ილია წუხს, რომ მის ხალხში არაფერია „საყოველთაო“, არ არის „ქართველის“, როგორც „საყოველთაო სახელის“, აღქმა⁶ და დაკარგულია „შემკრებლობითი, დიდებული ერთიანი აზრი, რომელსაც ყოველი ჩვენგანი ქართველობაში უნდა ხედავდეს“;⁷ 1910-იანი წლების საქართველოში, სწორედ ილიასა და მისი თაობის მოღვაწეობის შედეგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ შემდგარია ნაციონალური კონსოლიდაცია, გაცნობიერებულია ერთიანი წარსულის საფუძველზე საერთო მომავლის შექმნის ამოცანა. რაც მთავარია, ნაციონალური იდეა, როგორც მოდერნულ ეპოქას შეესაბამება, არა ელიტის, არამედ ფართო წრეების მიერ არის გაზიარებული. მაშინ როცა 1860-იან წლებში ილია წერს, რომ სხვადასხვა კუთხის შვილებს არა აქვთ ერთიანი ქართული იდენტობა (დაძახილზე „ქართველო“ არავინ მოიხედავს), მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს აკაკი წერეთე-

ლი უფრო საიმედო მეტაფორას ქმნის: „ჩანგური საქართველოა, / სიმები ჩვენ ვართ ყველაო, / სხვადასხვა კუთხის მცხოვრები“ („ნათელა“, 1897), თუმცა კი ამავე ტექსტში აღნიშნავს, რომ ისინი მაინც „ცალ-ცალკე“ მღერიან. მეოცე საუკუნის დასაწყისში კი დუტუ მეგრელის ლექსში „მე პატარა ქართველი ვარ“ (1902) „საყვარელი საქართველო“ გამოცხადებულია ერთიან სივრცედ, მისი ყველა კუთხე ერთნაირად არის „სამშობლო“ პატარა (ახალი თაობის, ახალი ცნობიერების) ქართველისთვის. რეალურად, ამ დროისთვის სამშობლო რუსეთის იმპერიის საზღვრებშია, მაგრამ ამ ლექსიდანაც ჩვენთვის ნათელია, თუ რამდენად წარმატებულია უკვე ქართველთა კოლექტიურ წარმოდგენაში საქართველოს საზღვრების შემოსაზღვრის, ანუ წარმოსახვითი საქართველოს შექმნის ილიასეული იდეა.

ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ „არტისტულ ყვავილებშიც“, ლექსში „დაბრუნება“ (1918), გალაკტიონ ტაბიძე საკუთარ სამშობლოდ აღიქვამს საქართველოს ერთიან სივრცეს, რომელსაც აქვს საერთო სულიერი ცენტრი, მცხეთა: „ლიხს აქით და იქით, მტკვარს, ლიახვს და ფაზისს, / არქმევენ უდაბნოდ გადაშლილ ოაზისს, / სადაც მზე მწველია, ცხელია დარეზი, / მცხეთაში გრიალით მიქრიან ზარები“ (ტაბიძე 2016: 155). თვით სიმბოლისტი პოეტი, რომელიც ამ ნიგნში აცხადებს, რომ მისი შემოქმედებითი საუფლო თავად უსაზღვროებაა, რომ მის „სამშობლოს და სამფლობელოს არ აქვს საზღვარი“ (იხ. „პოეტი ბრბოში“, 1916. იქვე: 65), მაინც აღიქვამს ერთიან საქართველოს ფიზიკური და სულიერი დაბრუნების სივრცედ, საყრდენად მატერიალურ სამყაროში.⁸

ამ მომენტისთვის საქართველოს უკვე გაცხადებული აქვს სუვერენულ ერ-სახელმწიფოდ დამკვიდრების ნება, რაც სწორედ სამოციანელთა მიერ რეალიზებული ნაციონალური კონსოლიდაციის პროექტის შედეგია.

„არტისტული ყვავილები“ იწერება იმ წლებში, როცა ქართველები ემზადებიან სუვერენიტეტისთვის და აღწევენ კიდევ მას. 1914 წლიდან, პირველი მსოფლიო ომის ფონზე, როგორც ჩანს, ქართველები შინაგანად ელიან ცვლილებებს. ნიშანდობლივია, რომ პოლიტიკურ წრეებზე მეტად ეს განწყობები

იკითხება სწორედ საზოგადოებრივ, და საკუთრივ, სალიტერატურო წრეებში. როგორც უფროსი, ასევე ახალგაზრდა თაობის ქართველი პოეტები იმედიანად აკვირდებიან მოვლენების განვითარებას და ფიქრობენ თავისუფალ, ევროპულ მომავალზე. ნათელია, რომ ეს მოლოდინი აერთიანებს, ერთი მხრივ – სამოციანელებს, მეორე მხრივ კი – მოდერნისტებს: სამოციანელთა ლიდერის – აკაკი წერეთლის იმედებს მიხეილ ჯავახიშვილი საგანგებოდ მოიგონებს დიდი პოეტის გამოსათხოვარ წერილში, 1915 წელს და ამით საკუთარ ფიქრებსაც ცხადყოფს. პირველი მსოფლიო ომის ფონზე მსცოვანი პოეტი ელის საკუთარი სამშობლოს განთავისუფლებას რუსეთისაგან, იმედოვნებს, რომ ღმერთი მისთვის ორიოდე წლის სიცოცხლესაც გამოიმეტებს და ამას მოასწრებს: „იქნება მსოფლიო ჭექა-ქუხილში ჩვენი ბედის ზარმაც ჩამოჰკრას იქნება საერთო ალი რომ ჩაქრება, ჩვენი სანთელიც აინთოსო“ (ჯავახიშვილი 2001: 475). ტიცციან ტაბიძე კი ჟურნალ „ცისფერ ყანწებში“ აცხადებს: „როგორც არ უნდა გათავდეს ომი, აშკარაა, რომ წინა აზიაში ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, ეროვნული კულტურის ყველა ფოლაქებ შეკრული, რომ იყოს მთავარი მორგვი, რომელზეც მოეხვევა ახალი იდეები“ (ტაბიძე 1916: 26). პოლიტიკური და კულტურული ცვლილებების მოლოდინი, ქართული ნაციონალური იდეისა და პროგრესის ევროპული იდეების სინთეზი, ტრადიციული „ქართული სიტყვისა“ და „ევროპის პრეზენტისმისა და ფუტურისმის“ შეხვედრა (იქვე) – 1916 წლის გაზაფხულზე ამ ხედვით იწყებს გალაკტიონ ტაბიძის თაობა მოქმედებას. მათ აერთიანებთ საქართველოს აღორძინების, „ქართული რენესანის“ მოლოდინი, რაც გახშიანდება ტიცციან ტაბიძის, გიორგი ლეონიძის, გრიგოლ რობაქიძის, გერონტი ქიქოძის ესსებში. ამავე დროს, ნათელი ხდება, რომ ქართული იდეის რეალიზაცია, „ნამდვილი რენესანსი“ ამ თაობის წარმოდგენაში უკავშირდება ერის კულტურულ თვითრეპრეზენტაციას, ესთეტიკური შესაძლებლობების ახალ სიმაღლეზე აყვანას, ხალხის მიერ ფართოდ გაზიარებული კულტურული ღირებულებების შექმნას. ენტონი დ. სმიტის მიხედვითაც, საერთო, მასის მიერ გაზიარებული კულტურა ნაციონა-

ლური იდენტობის ერთ-ერთი ფუნდამენტური მახასიათებელია (სმიტი 1993: 14). ამავე დროს, ნაციონალური იდენტობის არსებობის სივრცეებად სმიტი ერთდროულად წარმოიდგენს როგორც პოლიტიკურ, ისე კულტურულ ერთობას (სმიტი 1993: 99). მართლაც, როცა ქართველები აყალიბებენ სუვერენულ პოლიტიკურ ერთობას, ჩნდება საჭიროება კულტურული ერთობის გამომსახველი ახალი ნიშანსვეტისა. საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის პირობებში, როგორც კი ქვეყანა აღწევს სუვერენიტეტს და ეროვნული თვითგამორკვევის ამოცანა შესრულებულად ითვლება, იწყება ფიქრი ამ პროცესის ესთეტიკურ, შემოქმედებით მიღწევად გარდასახვაზე, რაც ნამდვილი „გვირგვინი“ უნდა გახდეს ეროვნული ოპტიმიზმით აღსავსე ერისთვის. სწორედ ქართველ სიმბოლისტ პოეტთა წრეში ჩნდება მოლოდინი ახალი დიდი ნიგნისა, რომელიც ისეთივე ლოგიკური მიღწევა უნდა გახდეს მოდერნულ ეპოქაში თვითრეალიზებული საქართველოსთვის, როგორც მედიევალური ეპოქის საქართველოსთვის იყო „ვეფხისტყაოსანი“. 1919 წელს ცისფერყანწელთა ახალი ჟურნალი „მეოცნებე ნიამორები“ სწორედ ამ სულისკვეთებას გვამცნობს. შალვა აფხაიძე მსჯელობს ქართული პოეზიის პერსპექტივებზე და წერს: „საქართველომ ნახა თავისი თავი. და პოლიტიკურ აღორძინებასთან ერთად დაიწყო ქართული ხელოვნების რენესანსიც. საქართველომ უნდა დაიმკვიდროს თავისი თავი კულტურულად. შემთხვევითი არაა, რომ განთავისუფლებულ საქართველოში ხელოვნების რენესანსის სადავე ახალმა შკოლამ – სიმბოლიზმმა დაიკავა ხელში. იგი სხვა გზას ვერ აირჩევდა. [...] უნივერსალურად განვითარებული საქართველო რუსთველის მოწყვეტილმა სიტყვამ დააგვირგვინა. ასეთივე გვირგვინით უნდა შეამკოს განთავისუფლებული საქართველო ახალმა შკოლამ – სიმბოლიზმმა“ (აფხაიძე 1919: 9). ამ მოლოდინს ვალერიან გაფრინდაშვილიც გაამყარებს და მოდერნული ეპოქის საქართველოს ესთეტიკური თვითრეალიზაციის ფორმატად ამჯერად არა მედიევალურ ლიტერატურულ გვარს, ეპოსს, არამედ, ევროპული მოდერნისტული კულტურული ტენდენციის შესაბამისად, ლირიკას მიიჩნევს: „ქართული პოეზია ჯერ ეპოსით ამყარებს, მაგრამ დგება საბედისწერო წამი,

როდესაც ქართული პოეზია, როგორც სალომეია, მოითხოვს იოქანაანის მოკვეთილ თავს“ (გაფრინდაშვილი 1919: 14).

ქართველი სიმბოლისტი პოეტების ეს წინასწარმეტყველება სწორედ 1919 წელს ახდება – უფრო ზუსტად, გამართლება მათი ხედვა კულტურული, სოციალური, ნაციონალური განვითარების ლოგიკისა, რომელიც თავისუფლების, ევროპეიზაციის, თვითგანახლებისა და თვითრეალიზაციის კოლექტიურ მიწრაფებებს კულტურული მიღწევების სახით წარმოაჩენს. ნათელია, რომ ქართული კულტურის განვითარების ტენდენცია ევროპულ კონტექსტთან, თანადროული მსოფლიოს აქტუალურ ესთეტიკურ მიღწევებთან თანხმობით უნდა იქნეს გავრცობილი და ეს სიმბოლიზმის/მოდერნიზმის ენის ქართულ სიტყვასთან სინთეზით, მეორე მხრივ კი, ქართველი ადამიანის მიერ მოდერნული მგრძობელობის გაზიარებით ესახებათ შესაძლებლად: „საქართველო მდიდარია უცხო ფერებით, განებივრებულია სურნელოვან ხმებით. სიმბოლიზმმა დაისახა მიზნად მათი გაცხოველება. მისთვის საჭიროა სურნელოვანი ფერი და მდიდარი ხმა, როგორც იარაღი ხელოვნურ ტანჯვისა და შემოქმედებისა. ფერისა და ხმის სინტეზი სიტყვაში იკვანძება. ამიტომ, აქედან იწყება ისტორია ქართული სიტყვის ძიებისა. იგი (სიტყვა) დროთა განმავლობაში ცხრაკლიტულში იყო ჩამწყვდეული. სიტყვა განძარცვული იყო იმ ძვირფას განძებიდან, რაც მას რუსთველმა შესთავაზა. „ცისფერი ყანებიდან“ იწყება ორგანიული გასალაშინება სიტყვისა, მისი ესთეტიური ფასეულების აღდგენა. ხმა იღებს თავისებურ სახეს, დამოუკიდებელ არსებობის უფლებას. ჩვენ არ გვანუხებს მოტორების და ქარხნების ხმაური, არ გვაბრმავებს ელექტრონის სხივები. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ქართველის ფსიხიკა არ გართულებულიყოს. მის სულს არ მიეღოს ნერვიული სახე. გაიზარდა განცდათა სფერო. დაიბადა ახალი გრძობანი. ახალი სიტყვა საჭირო იყო უჩვეულო ემოციების გადმოსაცემად“ (აფხაიძე 1919: 9).

ცისფერყანწებელმა ზუსტად განსაზღვრეს ის წინაპირობები, რაც ახალ კულტურულ მიღწევას, ახალ დიდ წიგნს უნდა დასდებოდა საფუძვლად: ქართველთა ნაციონალური კონსოლიდაცია, საქართველოს სახელმწიფოებრიობა, ქართული კულტურ-

რის ჩართვა ევროპულ კულტურულ კონტექსტში, სიმბოლიზმის ესთეტიკის ათვისება და ქართული სიტყვის „ესთეტიური ფასეულობის აღდგენა“, ლირიკის ფორმატში ამ პოტენციალის რეალიზაცია. გარკვეულწილად არ გამართლდა მხოლოდ ის ბოლომდე გამოუთქმელი, თუმცა ნათლად ნაგულისხმევი იმედი, რომ ამგვარი დიდი წიგნი უშუალოდ მათი დაჯგუფების ფარგლებში შეიქმნებოდა. გალაკტიონ ტაბიძე არის მათივე თაობის წარმომადგენელი, ჯგუფის ბევრი აქტივობის მონაწილეც, მათთან ნათესაურად და მეგობრულად დაკავშირებული პოეტი. ცხადია, ამ წლებში ისიც მუშაობს სიმბოლიზმის ფარგლებში, მაგრამ ის არ არის ამ „ორდენის კავალერი“. „ცისფერი ყანების“ დაჯგუფების წევრები მართლაც გამოსცემენ ამ წლებში მნიშვნელოვან წიგნებს. ისინი ვერ გადასწონიან „არტისტულ ყვავილებს“, თუმცა მოიცავენ მაღალმხატვრულ ტექსტებს და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ქმნიან სიმბოლიზმის/მოდერნიზმის ერთიან ესთეტიკურ კონტექსტს საქართველოში: ტიცციან ტაბიძის „ქალდეას ქალაქები“ იბეჭდება, როგორც წიგნის ნაწილები („ცისფერი ყანების“ პირველივე ნომერში, 1916 წელს, ლექსები წარმოდგენილია საერთო სათაურით: წიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“. ამ ციკლის ლექსები შემდგომ პერიოდულ გამოცემებშიც იბეჭდება და გამთლიანებულია თემატიკის, პრობლემატიკის, პოეტიკის თვალსაზრისით); 1919 წელს ქუთაისში გამოიცემა ვალერიან გაფრინდაშვილის „დაისები“; 1920 წელს იქვე გამოდის კოლაუ ნადირაძის „ბალდახინი“. უკვე გასაბჭოებულ საქართველოში რამდენიმე წლის მანძილზე კვლავ გრძელდება მოდერნისტული კულტურული ტენდენცია და გამოდის: 1921 წელს, ქუთაისში, სანდრო ცირეკიძის პოეტური პროზის წიგნი „მთვარეულები“; თბილისში გამოდის შალვა კარმელის წიგნები: 1921 წელს „ბაბილონი“ და 1924 წელს „სემირამიდას ბაღი“; ამავე წელს აქვე გამოიცემა რაჟდენ გვეტაძის „ვირების მესია“; 1926 წელს, თბილისში, გამოვა ნიკოლო მიწიშვილის „გარდაცვალება“. მოდერნისტული კულტურული ტენდენციის სიმძლავრეზე მიუთითებს, რომ ლირიკის გარდა თანმიმდევრობით გამოდის ქართული მოდერნისტული რომანები: კონსტანტინე გამსა-

ხურდიას „დიონისოს ღიმილი“ (1924), გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“ (1926), დემნა შენგელაიას „სანავარდო“ (1926). 1926 წელსვე გამოიცემა გრიგოლ რობაქიძის პიესების წიგნი: „ლონდა, მალშტრემ. ლამარა“.

გალაკტიონის შესახებ გამოკვლევებში თითქმის არ აღინიშნებოდა მისი თანადროული ქართული მოდერნისტული კულტურული გარემოს როლი პოეტის შემოქმედებით განვითარებასა და მიღწევებში. ეს, ერთი მხრივ, გალაკტიონის პოზიციის შესაბამისია: ის თავად ცდილობს თავი აჩვენოს, ან, შესაძლოა, მართლაც აღიქვამს კიდეც თავს საერთო პროცესებისაგან გამიჯნულად. თუმცა აშკარაა, რომ მოდერნიზმისადმი/სიმბოლიზმისადმი, ზოგადად ევროპული პოეზიის კონტექსტისადმი ინტერესი როგორც უშუალოდ გალაკტიონის, ისე მისი თანამედროვე ახალგაზრდა პოეტების – ცისფერყანწელების ურთიერთგაზიარებული კულტურული პოზიციანია. მარტოსული გენიოსი, „მარტოობის ორდენის კავალერი“ (გ. ტაბიძე) სრულიადაც არ არის მარტო თავისი შემოქმედებითი ძიებების პროცესში. საკუთრივ ევროპული და რუსული სიმბოლიზმისადმი ინტერესი მას აკავშირებს ცისფერყანწელებთან და შემოქმედებითი დიალოგის ფორმით გამონათული ეს ესთეტიკური კავშირი უფრო ძლიერია, ვიდრე იქნებოდა, თუნდაც, ორგანიზაციული კავშირი.⁹

დაჯგუფების აქტივობის პირველივე წელს გალაკტიონს სირთულეები ექმნება ყველაზე ახლობელ პოეტებთან ურთიერთობაში. 1916 წლის 15 დეკემბერს ოლია ოკუჯავასადმი მიწერილ წერილში ის ერთბაშად აცხადებს დასრულებულად მის მეგობრობას პაოლო იაშვილთან, ვალერიან გაფრინდაშვილთან და, რაც მთავარია, ტიცთან ტაბიძესთან: „სამუდამოდ დავმორდით ერთმანეთს მე და გაფრინდაშვილი და იაშვილი. ძალიან დიდი ჩხუბი მოგვივიდა და ვუთხარით ერთმანეთს ისეთი სიტყვები, რომლებიც ამის შემდეგ დაახლოვების ნებას არ მოგვცემს. მე არ ვნანობ. [...] ტიტე თურმე აქ ჩემზე ცოტათი ირონიულ წერილებს იწერება. *Finita la comedia!*“ (ტაბიძე 2008: 37-38).¹⁰ ამავე წერილში ძალიან ნიშანდობილია გალაკტიონის მოკლე წინადადება, რომელშიც მთელი მისი პიროვნული და შემოქმედებითი

განწყობების ამოკითხვა შეგვიძლია: „ამ დღეებში გამოვა მეორე „ცისფერი ყანწები“. დიდი ამბებია, ერთი სიტყვით...“ (ტაბიძე 2008: 37-38).

ჟურნალი, რომლის ახალ ნომერშიც აღარ შევა გალაკტიონის ლექსები, როგორც ჩანს, მისი დაკვირვების, დაფიქრების, ყურადღების საგანია, ისევე როგორც დაჯგუფების სხვა გამოცემები. თემების, პრობლემების, ესთეტიკის თანაზიარობის თვალსაზრისით ჩვენ წინაშეა ერთიანი კონტექსტი, რომელსაც ქმნიან ქართველი სიმბოლისტები – გალაკტიონი და ცისფერყანწელები.¹¹

შენიშვნები:

1. თუმცა, ცხადია, ამ დროსთვის ის უკვე შემდგარია, როგორც დიდი პოეტი. მისი ესთეტიკური ინტერესები და კულტურული პოზიცია, რაც მას სიმბოლიზმის კონტექსტში მოაქცევს, უკვე სრულიად ჩამოყალიბებულია. ეს, მაგალითად, 1914 წლის წერილიდანაც ნათელია: „ოჰ, ეს მოწყენა, მოწყენა. სხვათა შორის, აქაურმა ქალაქის სამკითხველომ ბევრი ახალი წიგნები მიიღო: მერეჟკოვსკის, ბალმონტის, ბრიუსოვის, ვიაჩეს. ივანოვის და სხვების“ (გალაკტიონი – ოლია ოკუჯავას. იხ. ტაბიძე 2008: 27). მეორე მხრივ, მართალია, მეტროპოლიაში, თუმცა კერძო გამომცემლობაში გამოსული წიგნების მიღება ქუთაისის ბიბლიოთეკაში, ცხადია, ქართულ გარემოში გაზიარებულ მოდერნისტულ კულტურულ ინტერესებზე მიგვითითებს.

2. „მე ძალიან გული დამწყდება, თუ წელს ვერსად ვერ წავედი, ისე გულით მინდა, მაგრამ რა გავახერხო? სტიპენდიაზე ფიქრი ტყუილია. სხვაფრივ კი არ შეიძლება. მალე ზაფხულიც მოვა. ჩამოვლენ სტუდენტები და კურსისტკები რუსეთიდან, საზღვარგარეთიდან. ააჭრელებენ მთელ ქუთაისს. და პირდაპირ შხამით აგევესება ადამიანს გული მათი ცქერით. მეტისმეტათ შურიანი რომ არ ვიყო, შეიძლება მეპატიებია ყველასთვის მათი სტუდენტობა და ჯანდაბები, მაგრამ“ (გალაკტიონი – ოლია ოკუჯავას. 1914 წ., 18 თებერვალი, საღამო. იხ. ტაბიძე 2008: 19).

3. სანამ გალაკტიონ ტაბიძე მოსკოვში შანიავსკის სარეჟისორო კურსებზე გაემგზავრება, კოტე მაცაშვილისადმი განცხადებაში ვკითხულობთ: „დიდად პატივცემულო ბ. კოტე! ბოდიშს ვიხდი თქვენთან. ვიცი,

რომ იმისთანა თხოვნისთვის, რომლითაც მე თქვენ მოგმართავთ, პირადათ თქვენთან მოლაპარაკება იყო საჭირო, მაგრამ ათასგვარი გარემოებები ხელს მიშლის თბილისში ჩამოსვლაზე. საქმე ის არის, რომ მომავალი ენკენისთვიდან მოსკოვში მსურს წასვლა შანაივსკის კურსებზე. მაგრამ მე უღარიბესი მშობლების შვილი ვარ, ამიტომ მინდა, თხოვნა მივცე თბილისის სათ.-აზნ. ბანკს – სტიპენდიის დანიშვნის, ან ერთდროული დახმარების შესახებ. არ ვიცი მხოლოდ: 1. არის თუ არა თავისუფალი სტიპენდია; 2. თუ არის, ვის უნდა მივმართო დახმარებისთვის, როგორ უნდა მივმართო, და საერთოდ, არ ვიცი, როგორ მოვიქცე, ნაცნობები სრულიად არავინ არა მყავს ისეთი; 3. როდის უნდა წარმოვადგინო თხოვნა და მიიღებენ თუ არა ჩემს თხოვნას ისე, როგორც ახალგაზრდა მწერლისას; 4. თუ სტიპენდია არა, ერთდროული დახმარება ხომ მაინც მომეცემა? ამის მიხედვით მოგმართავთ თქვენ, ბ. კოტე, უმორჩილესი თხოვნით შემატყობინოთ ყოველივე დაწვრილებით – მომცეთ რჩევა, თუ როგორ მოვიქცე. იმედია, შეხვალთ ჩემს მდგომარეობაში და წერილს არ დააგვიანებთ. კიდეც ბოდიშს ვიხდი, რომ პირადათ ვერ გინახულეთ და განუხებთ თქვენთვის სრულიად უცნობი პიროვნება, მაგრამ თქვენი მარადის პატივისმცემელი – გ. ტაბიძე, 1915 წ., 25 აპრილი, ქ. ქუთაისი“ (იხ. ტაბიძე 2008: 60-61).

4. ენტონი დ. სმიტი დასავლურ სამყაროში განასხვავებს მედიევალური, ფეოდალური ეპოქის, სოფლად დასახლებულ საზოგადოებებსა და მოდერნული ურბანული ეპოქის ევროპის საზოგადოებებს, რომელთაც ერთიანი ნაციონალური იდენტობის განცდა უყალიბდებათ (იხ. სმიტი 1993: 88).

5. ბენედიქტ ანდრესონი ერს განსაზღვრავს, როგორც წარმოსახვით პოლიტიკურ ერთობას – ის ერთდროულად წარმოისახება, როგორც ბუნებრივ, მემკვიდრეობით საზღვრებში მოქცეული და სუვერენული ერთობა. ერი წარმოსახვითი ფენომენია, რადგან თვით ყველაზე მცირე ერის წარმომადგენლებიც კი ვერასოდეს გაიცნობენ ამ ერის წევრთა უმრავლესობას, თუმცა ყოველი მათგანის გონებაში ცოცხლობს სახე მათი ერთობისა (ანდრესონი 2016: 6). შესაბამისად, როცა ილია ჭავჭავაძე ქართველებს სთავაზობს, წარმოისახონ, რომ არსებობს მათი ერთობა, წარმოსახვითი ოპერირების საგანია საზოგადოებაც, მისი ბუნებრივი (ისტორიული) საზღვრებიც და სუვერენობაც. ის ახორციელებს კოლექტიურ წარმოსახვაში საზოგადოებრივი ერთობის შექმნის ამოცანას, „არტისტული ყვაილებების“ პერიოდში კი რეალიზდება პოლიტიკური ერთობისა და სუვერენობის ამოცანებიც.

6. სმიტიც ერის განსაზღვრისას, პირველ რიგში, სწორედ სახელდებას მიიჩნევს ამოსავალ ფაქტორად – ერი „აღამიანთა სახელდებული პოპულაციაა“ (სმიტი 1993: 14).

7. ილია ჭავჭავაძე წერილში „ზოგიერთი რამ“ (1866-1876) ამბობს: „აბა დაიძახე: ქართველო-თქო, თუ შავის ზღვიდამ მოყოლებული კასპიის ზღვამდე მართო ღიპ-გადმოგდებულის ქართველის [ქართულის] მეტმა შემოგხედოს ვინმემ, და თუ გაჭირდა, იქნება კახელმაც თავისი სხვილი კისერი შენკენ მოიღრიჯოს, სხვანი კი ყურსაც არ გათხოვებენ, თითქო ამათ არ ეძახიო, თითქო ისინი კი ქართველები არ არიანო. ქართველი საყოველთაო სახელია და ამათში რა არის საყოველთაო. ის შემკრებლობითი, დიდებული ერთიანი აზრი, რომელსაც ყოველი ჩვენგანი ქართველობაში უნდა ხედავდეს, ის სახელი, რომელიც ყველას გვერქვა, დაირღვა, ჩვენის გონებიდამ ამოშრა, და ქართველი ეხლა ერთის კუნჭულის [გორის მაზრის] მცხოვრებთა საკუთარი კერძობითი სახელი-ლა გახდა და არასაერთო, საყოველთაო მთელის იმ ხალხისა, რომელიც ერთად ტანჯულა, რომელსაც ქართველთა შესისხლულის ისტორიის მძიმე უღელი ჭირში, თუ ლხინში, ერთად ძმურად უწევნია, რომელსაც ერთისა და იგივე ენით ჭირში უგლოვნია, ლხინში უმხიარულნია, და რომელიც დღესაც ერთისა და იგივე ენით – თუ არაფერს აკეთებს – თავის მოძმეს მაინც აბეზღებს ღმერთთანაცა და კაცთანაცა“ (ჭავჭავაძე 1991: 164).

8. ნიშანდობლივია, რომ წლების შემდეგ, გასაბჭოებულ საქართველოში, ლექსში „მშობლიურო ჩემო მიწავ“ (1940) გალაკტიონი კვლავ განამტკიცებს ერთიანი საქართველოს ფორმულას: აქ ერთიანია „აღმოსავლეთ-დასავლეთის“ ყველა კუთხე, „რაჭა-ლეჩხუმია შორით, / ახლო – მესხეთ-ჯავახეთი...“; აქ აღარ არის შინააშლილობა საქართველოს კუთხეებს შორის, ქართლს აღარ განუდგება იმერეთი. სამწუხაროდ, სამოციანელთა დროინდელ ფორმულას ამჯერადაც უწევს ამუშავება, კვლავაც იმპერიულ კონტექსტში. გალაკტიონი აცხადებს, რომ „ჩვენ მხარე გვაქვს საკუთარი“, თუმცა ქართველებს კვლავ სჭირდებათ საკუთარი წარმოსახვითი სამშობლოს შემოსაზღვრა „სამი დიდი ოკეანით“ გარემოცული საბჭოთა სივრცის ფარგლებში.

9. გალაკტიონისა და ცისფერყანწლების როლი და მათი პირველობის საკითხი დიდი ხანია განხილვის საგანია ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში. როგორც აკაკი ხინთიბიძე აღნიშნავს ნაშრომში „გალაკტიონი

თუ ცისფერყანწელები“ (1992), „გალაკტიონი უკვე ათიოდე ნოვატორული ლირიკული შედევრის ავტორი იყო, როცა ცისფერყანწელები თავიანთ ჯგუფს აყალიბებდნენ, ქართულ ლექსში გარდატეხა მანამდე მოხდა, ვიდრე „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული გაერთიანება გაფორმდებოდა“ (ხინთიბიძე 1992: 8). თუმცა ნათელია, რომ კულტურული კონტექსტის შეცვლისა და განახლების თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა სწორედ ცისფერყანწელების ერთობლივ, ჯგუფურ, ორგანიზებულ საქმიანობას ჰქონდა. პირველობის დილემა შეიძლება ჩანაცვლდეს დიალოგის კონცეპტით – იმ ფონზე, რომ გალაკტიონ ტაბიძესა და მის თაობას საერთო ესთეტიკური ინტერესები და მიზნები ამოძრავებთ.

10. ცხადია, განხეთქილება ასეთი რადიკალური არ იქნება. წერილის დაწერიდან რამდენიმე დღეში, 23 დეკემბერს, გალაკტიონის საღამო ცისფერყანწელების მონაწილეობით ჩატარდება: „ქუთაისის თეატრში გაიმართა გალაკტიონის დიდი საღამო: „...საღამო დაიწყო ბ. ალ. წერეთელის ლექციით: „ნეორომანტიზმი ქართულ უახლეს ლიტერატურაში“... ლექციის შემდეგ დაიწყო ბ-ნ ტაბიძის ლექსების კითხვა. ფარდა აიხადა და სცენაზე გამოჩნდა სურათი: სამი ასული, თეთრ მოსასხამში, ჭიანურით ხელში. შემდეგ ცოცხალ სურათად დადგმული იყო ლექსი „მერი“. თარებს ქვეშ ჯვარის საწერად გამოწყობილი დგას ასული და თეთრ სვეტს მიყრდნობილი, ნაბადში გახვეული მოჩანს თვით მგოსანი. ჭიანური უკრავს და ლოყიდან ლექსს „მერი“ კითხულობს პაოლო იაშვილი... შემდეგ ლ. ჯაფარიძემ და ვ. გაფრინდაშვილმა წაიკითხეს გ. ტაბიძის ლექსები: „მე და ლამე“, „ვერხვები“ და სხვ. უკანასკნელ განყოფილებაში თვითონ გალ. ტაბიძემ წაიკითხა თავისი ლექსები. საზოგადოება მხურვალე ტაშისცემით აჯილდოებდა მგოსანს. დებმა იშხნელებმა გიტარაზე იმღერეს გალ. ტაბიძის ლექსები. საერთოდ, საღამო ძლიერ საინტერესო იყო და მხოლოდ, სამწუხაროდ, ხალხი ცოტა დაესწრო შედარებით“ (გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, 1916, № 242).

11. წიგნზე მუშაობის წლებში, 1914-დან 1919 წლამდე, გალაკტიონისა და ცისფერყანწელების ირგვლივ კულტურული და პოლიტიკური გარემო რადიკალურად შეიცვლება. ქუთაისში დაწყებული მათი საქმიანობა 1918 წლიდან უმეტესად თბილისში გრძელდება. 1917-1918 წლებში გალაკტიონი ხანგრძლივად არის მოსკოვში, ამთავრებს შანიავსკის სარეჟისორო კურსებს, ჩადის პეტროგრადშიც. თუმცა რუსეთის დედაქალაქები, რომლებიც 1890-იანი წლებიდან მოყოლებული სიმბოლიზმის, შემდგომ კი ავანგარდიზმის, ზოგადად ვერცხლის ხანის კულტურული აღზევების

მომსწრე იყო, ახლა რუსული რევოლუციების ქაოსით არის მოცული. რუსი ხელოვანები თავშესაფარს სხვადასხვა ქალაქებში, მათ შორის თბილისშიც პოულობენ. თბილისი მოდერნისტულ-ავანგარდისტული აქტივობების სივრცე და ახალი მულტინაციონალური კულტურული ცენტრი ხდება. ამ სივრცეში ქართულ მხარეს სწორედ ცისფერყანწელები წარმოადგენენ. 1918-1920 წლებში ქართველი და რუსეთიდან ემიგრირებული ხელოვანების მონაწილეობით არაერთი პერიოდული ორგანო და წიგნი გამოიცემა, შემოქმედებითი საღამოები ტარდება, ლიტერატურული კაფეები იხსნება, თუმცა გალაკტიონი ამ ღონისძიებების მონაწილეთა შორის არ გვხვდება. „არტისტული ყვავილების“ 1918-1919 წლებით დათარიღებული ლექსები უფრო მის მოსკოვურ-პეტროგრადულ გამოცდილებას ასახავს, ვიდრე თბილისურ მოდერნისტულ-ავანგარდისტულ ბუმს.

დამონშებანი:

ანდერსონი 2013: Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised edition.* London: Verso, 2016.

აფხაიძე 1919: აფხაიძე შ. *ქართული პოეზიის პერსპექტივები.* თ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1919, № 1.

გაფრინდაშვილი 1919: გაფრინდაშვილი ვ. *შენიშვნები ლირიკაზე.* თ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1919, №3.

ლექსმცოდნეობა 2012: *ცისფერყანწელებისადმი მიძღვნილი მეექვსე სამეცნიერო სესია (მასალები).* თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2012.

სმიტი 1993: Antony D Smith. *National Identity.* Reno and Las Vegas: University of Nevada Press, 1993.

ტაბიძე 2008: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად.* წ. XXIV. თბილისი: „ლიტერატურის მატინე“, 2008.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. „არტისტული ყვავილები“. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად.* თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016.

ტაბიძე ტ. 1916: ტაბიძე ტ. „ცისფერი ყანწებით“. თ. „ცისფერი ყანწები“, 1916, № 1-2.

ჭავჭავაძე 1991: ჭავჭავაძე ი. „ზოგიერთი რამ“. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად,* ტ 5. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991.

ხინთიბიძე 1992: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები.* თბილისი: გამომცემლობა „გულანი“, 1992.

ჯავახიშვილი 2001: ჯავახიშვილი მ. *წერილები.* თბილისი: 2001.

„Crâne aux fleurs artistiques“:
ინტერტექსტიდან კონტექსტამდე

1857 წელს, პარიზში, ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებს“ გამოსვლით პოეტურ ენაზე გაფორმდა სიმბოლიზმი. თავდაპირველად ბოდლერი ამტკიცებდა, რომ მისი პოეზია სწორედ სამყაროში ბოროტების წინააღმდეგ იყო მიმართული. უკვე შემდგომი გამოცემების წინასიტყვაობის მონახაზებში წერდა, რომ ის „ბოროტებაში სილამაზის მოხელთებას“ ესწრაფოდა. „ბოროტების ყვავილებში“ თითქოს ღირებულებები ადგილს იცვლიან, სადაც ღმერთი შეიძლება უსამართლო იყოს, პოეტი – დაწყველილი, ბოროტება – ლამაზი, ხოლო მნიშვნელოვანი სიმბოლო – ყვავილები – სიკვდილს დაუკავშირდეს.

1919 წელს გამოდის გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური კრებული „არტისტული ყვავილები“, ან უფრო სრულად – მისი ფრანგული სახელწოდების მიხედვით: „Crâne aux fleurs artistiques“ („თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“). ეს კრებული საქართველოში სიმბოლიზმის მწვერვალად ითვლება.

თუკი ბოდლერთან „ბოროტი ყვავილები“ შეიძლება ეპატაჟის ნიშნებს ატარებდეს და ბოდლერის არმიმღები საზოგადოების გაღიზიანებას ითვალისწინებდეს, გალაკტიონის შემთხვევაში – „არტისტული ყვავილები“ ეპატაჟს მოკლებულია და პირდაპირ ეხმაურება თეოფილ გოტიესეულ გამონათქვამს: „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“, რომლის სტრიქონებიც გალაკტიონმა თავის ამ კრებულს წაუმიძვარა. როგორც ქართულ გალაკტიონოლოგიაშია აღნიშნული, „არტისტული ყვავილებით“ გალაკტიონს „მტკიცედ აქვს გადამწყვეტილი „წმინდა პოეზიას“, „წმინდა ხელოვნებას“, „წმინდა მშვენიერებას“ ემსახუროს; თავის „მონყენილ გზას“ იგი ცხოვრების უმთავრესი წიგნის – „არტისტული ყვავილებისკენ“ მიჰყავს“ (კვიციანი 2017: 329). ხელოვნება კანონზომიერებას უკავშირდება და სამყაროს წესრიგის ანალოგიურია. ქართულ

გალაკტიონოლოგიაში ასევე აღნიშნულია: „დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ რიცხვებს დიდი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ამიტომაც უწოდებდა დანტე თავის თავს „გეომეტრს“. შდრ. გალაკტიონის ლექსი „პოეტი-ტრიბუნის“ შავი ვარიანტი: „პოეტი მიდის სწორე, გეომეტრი და მოანგარიში“. როგორც სხვა შემთხვევაში, გალაკტიონის ლექსებში კომპოზიციური სიმეტრია თუ რიცხვებისადმი საკრალური მნიშვნელობის მინიჭება არ ემყარება რაიმე რთულ თეორიულ სისტემას, მაგრამ არც მთლად გაუცნობიერებელი აქტია“ (კენჭოშვილი 1999: 234). რიცხვთა ჰარმონიის ასოციაციას გალაკტიონის „არტისტულ ყვავილებში“, ალბათ, ყველაზე მეტად ლექსი „ლურჯა ცხენები“ აღძრავს, რომლის თითოეული ტაეპი შეიძლება ვერტიკალურად, ორ ნაწილად დავყოთ და ამით ფონიკა სრულიად არ დაირღვეს. ამავედროულად, ეს დაყოფილი ტაეპები ერთმანეთს სარკისებურად ანაგრამასავით ირეკლავს და შინაარსის დონეზე, ბაროკოსეული ანამორფულობის ესთეტიკის მსგავსად, სხვადასხვა პოზიციიდან დაგვანახებს სინამდვილეს: მთელ „ლურჯა ცხენებში“ ერთმანეთს ირეკლავს და, იმავედროულად, უპირისპირდება დრო და ზედროულობა/უდროობა, სადაც სინანულის ცნება დროის წარმავლობას, დენას უკავშირდება („იჩქარიან წამები“), ხოლო თვითონ პოეტის პოზიცია აქ დროის მიღმა სივრცეშია, სადაც მას შეუძლია თქვას: „მე კი არ მენანება“ და სადაც „ყვავილნი არ არიან“, რადგან ყვავილები – სეზონური მონაცვლეობის ეს სიმბოლო – მხოლოდ მატერიალურ სამყაროშია, იქაა, სადაც დროა. ეს ისეთივე სივრცეა, როგორც დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ ღერძი.¹ რიცხვების ჰარმონია კიდევ ერთ სტრიქონში ვლინდება: „მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა: /მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!“, სადაც რიცხვები ჰარმონიის ტოლფასია, ხოლო „ჩონჩხიანი ტყეები“ – იგივე ქაოსია. პოეზია და, ზოგადად, ხელოვნება არის ის, რაც სამყაროსეულ წესრიგს შეესაბამება. სწორედ სამყაროს ამგვარი ხედვა ვლინდება ფორმალისტურ მიდგომაშიც, რომელზეც მოგვიანებით სერგეი ეიზენშტეინი ოქროს კვეთის თეორიასა და სამყაროს წყობას შორის ანალოგიაზე ისაუბრებს: „...სპირალის განსაზღვრავს ე.წ.

ევკლიდესეულ „ოქროს კვეთას“, რომელიც საფუძვლად უდევს ანტიკური ხანის ყველაზე გამორჩეულ ნამუშევრებს. მისი განუმეორებელი ესთეტიკური ზემოქმედება აგებულია იმაზე, რომ ბუნებაში ორგანული ზრდა-განვითარების პროცესის საბაზისო ფორმულა გადატანილია სივრცობრივ პროპორციებში და თანაბრად ვრცელდება ნაუტილუსის ნიჟარაზე, მზესუმზირის თავსა თუ ადამიანის ჩონჩხზე. ამიტომაც, ეს პროპორცია [ხელოვნების] ნიმუშის აგების კანონში განვითარების ყველა ორგანული პროცესის სრული ასახვაა (Отражение). ამავე დროს ეს არის ერთადერთი წესრიგის არეკვლა (Отображение), რომელიც ორივე კანონს უდევს საფუძვლად“ (ეიზენშტიინი 1966: 652).

„არტისტული ყვავილებიდან“ ლექსში „შერიგება“ შემდეგი სტრიქონები ამყარებენ პოეზიის და პოეტის უზენაესი დანიშნულების შესახებ შეხედულებას: „ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე / მშვენიერების ლექსით მქებელი! / დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე/სიკვდილთან შენი შემრიგებელი“. ამავე ლექსში გალაკტიონის „მე“, ანუ, ზოგადად, პოეტი შედარებულია მყინვართან: „ჩვენ გვირგვინები გვაქვს ოდნავ მსგავსი, / ლამაზი შუქთა მარადი ნთები: / მე – მსუბუქ დაფნის ფოთლებით სავსე, / მყინვარს – უმძიმეს იაგუნდებით“. აქ გალაკტიონი, ბოდლერისგან განსხვავებით, რომლისთვისაც, მართალია, „ხელოვნება – მარადიულია, დრო – წარმავალი“, მაგრამ სიკვდილი იმარჯვებს პოეტზე, როგორც ადამიანზე (ლექსი „უიღბლობა“), უფრო ახლოს დგას რომანტიკოსების მიერ საკუთარი „მე“-ს აღქმასთან (ბაირონი, შელი, პუშკინი, ლერმონტოვი).² გალაკტიონის და ნარცისიზმის მიმართების კვლევას არაერთი ნაშრომი მიეძღვნა.³

რაც შეეხება ყვავილებს, ეს თემა ბოდლერთანაც მნიშვნელოვანია და გალაკტიონთანაც, რომ აღარაფერი ვთქვათ მათი კრებულების სახელწოდებაზე. გალაკტიონთან „არტისტულ ყვავილებში“, ძირითადად, ვხვდებით: ვარდს, იას, გვირილას, ორქიდეას, რომელთაგან, ალბათ, ყველაზე ხშირია ვარდი და ია. როგორც აღვნიშნეთ, ყვავილები ბოდლერთან ბოროტების და სილამაზის შეთავსებად გვევლინება. ის, ხე-

ლოვნებასავით, ორბუნებოვანია: ეფემერულიცაა და მარადიულიც, ან როგორც ბოდლერი ამბობს: „ხელოვნების ორბუნებოვნება ადამიანის ორბუნებოვნების ფატალური შედეგია“ (ბოდლერი 1965: 3). და ვინაიდან ადამიანები შექმნილი არიან მშვენიერის კომპონენტების ანალოგიით, ამიტომაც მათ შეუძლიათ მშვენიერების შექმნა და აღქმა. ეს ორბუნებოვნება უნებურად შეგვახსენებს, ერთი მხრივ, Vanitas-ის ჟანრის ხელოვნებას და განსაკუთრებით ჰანს ჰოლბაინ უმცროსის სახელგანთქმულ ნამუშევარს „ელჩები“, სადაც ორპლანიანობა და ორი პერსპექტივა სრულიად ცვლის წარმოდგენას იმაზე, რის რეპრეზენტაციასაც მხატვარი ახდენს;⁴ მეორე მხრივ, უდავოდ გაგვახსენდება ბოდლერის ლექსი „ნილაბი“ იმავე „ბოროტების ყვავილებიდან“, რომელიც შთაგონებულია ერნსტ კრისტოფის მიერ შექმნილი ანამორფული ქანდაკებით და სადაც ბოდლერის ლირიკული „მე“ თავიდან ამ ქანდაკებაზე საუბრობს, როგორც ქალის მშვენიერების გამოხატულებაზე, ხოლო შემდეგ სხვა პერსპექტივით შეხედვისას – ორთავიანი ურჩხული აღმოჩნდება.

გალაკტიონთან ყვავილები, თანაც „არტისტული“ – ხელოვნების სიკვდილზე გამარჯვების სიმბოლოდ იქცევა; სიკვდილზე იმიტომ, რომ კრებულის სათაური ამაზე მიგვანიშნებს – „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“.⁵ გალაკტიონი თავის კრებულში ყველაზე ხშირად ახსენებს ვარდებს⁶ და იებს.⁷ საიდან ჩნდება თავის ქალა „არტისტულ ყვავილებთან“ ერთად? როგორც ცნობილია, ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებში“ ერთ-ერთი ცენტრალური საკითხია სიკვდილის თემა. ამავე დროს, „ბოროტების ყვავილების“ 1887 წლის გამოცემის ტყავის ჩასადებზე გამოსახული იყო თავის ქალა და მცენარე.⁸ შესაძლებელია, გალაკტიონს ნანახი ჰქონდა ეს გამოცემა, ან, ასეც რომ არ ყოფილიყო, სრულიად ცხადად გრძნობდა ბოდლერის კრებულის მთლიან სულისკვეთებას. ამას გარდა, ცნობილია, რომ გალაკტიონი „არტისტული ყვავილების“ გამოცემამდე რამდენჯერმე ეწვია მოსკოვს და ერთხელ – პეტერბურგს.⁹ ამ პერიოდის წერილებში ის აღფრთოვანებით საუბრობს იქ ნანახი მუზეუმების შესახებ. ადვილი შესაძლებელია,

რომ გალაკტიონზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოეხდინა ბაროკოს ხანის ე.წ. Vanitas-ის ჟანრის ნატიურმორტებს, სადაც ხშირად გამოსახული იყო თავის ქალა და ყვავილები, როგორც სიკვდილის და მარადიული კვდომა-აღდგომის სიმბოლო. ერმიტაჟში, მაგალითად, დაცულია პიტერ ვან სტეენვიკის და იან პაუველ გილემანსის ამ ტიპის ნატიურმორტები.¹⁰ Vanitas-ის ტიპის ნატიურმორტებით გატაცება შემთხვევითი არ არის, ვინაიდან ამ თემატიკით გატაცება ჩვეულია როგორც ბაროკოსთვის, ისე სიმბოლიზმისთვის, როგორც ტიპოლოგიურად მსგავსი მიმდინარეობებისთვის. სიმბოლიზმიც ასევე უხვად მიმართავს თავის ქალის, ყვავილების, მტვრის, ჩონჩხის, ქვიშის სიმბოლოებს, რაც ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებში“ საკმაოდ გვხვდება („ამური და თავისქალა“, „სიკვდილის ცეკვა“ და ა.შ.).

როგორც აღბერ ორიეს სიმბოლისტურ თეორიაშია, ხელოვნება, იდეა ფორმით გამოიხატება და ის სუბიექტურია, ვინაიდან ობიექტი სუბიექტის იდეის გამომხატველია. ამ თვალსაზრისით, სიმბოლიზმი ტიპოლოგიურად რომანტიზმსაც უკავშირდება. სიმბოლიზმის სამყარო, რომანტიკოსებისეული სამყაროს მსგავსად, მისტიური არსებებითაა დასახლებული და როგორც გოთიკურ რომანებში, აქაც სიკვდილის თემა აქტუალურია. სიმბოლისტებიც, რომანტიკოსების მსგავსად, სინამდვილეს გაურბიან – ხან წარმოსახვით სამყაროში (როგორც ვილიე დე-ლილ-ადანთან ან ერნსტ თეოდორ ჰოფმანთან), ხან ბუნებაში (თუმცა ეს უკანასკნელი სიმბოლისტებისთვის ნაკლებად საინტერესოა). სიმბოლისტებს და რომანტიკოსებს აერთიანებს მისტიციზმისა თუ საშინელებათა ესთეტიკის მიმართ ინტერესი, მაგრამ რომანტიკოსების შემოქმედებაში პოლიტიკური საკითხი მნიშვნელოვანია, მასში მეტია ამბოხი და ქმედება, სიმბოლიზმში კი მეტი სტატიკაა, თუმცა ფონი ხშირად რომანტიზმშიც და სიმბოლიზმშიც შიშისმომგვრელია. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტის საკითხი.¹¹ თავისთავად, ლურჯა ცხენები იგივე აპოკალიფსის ცხენებია იოანეს გამოცხადებიდან, რაც მსოფლიო პოეზიასა და ხელოვნებაში სხვადასხვა-

გვარადაა წარმოდგენილი – ფერმკრთალი, ლურჯი თუ რუხი ცხენის სახით, მაგრამ ლექსის კონტექსტი უკავშირდება პოეზიას და, ზოგადად, ხელოვნებას, სადაც „შუქთა კამარა“ ხელოვნებიდან მომდინარეობს. მაშინ როცა ბარათაშვილისეული „მერანი“ უფრო სწრაფვას განასახიერებს, სადაც „ბედის სამძღვრის“ გადალახვა, რომანტიზმისეული მსოფლხედვის გათვალისწინებით, ნიშნავს სოციალური, პოლიტიკური თუ სხვა ფაქტორებით დაღდასმული მოცემულობის მიღმა გასვლას. ეს ყველაფერი უკავშირდება პოტენციალობის საკითხს რომანტიკულ აზროვნებაში: ადამიანებს იმთავითვე აქვთ გარკვეული პოტენციალი, მაგრამ გარემო პირობებმა ხელი უნდა შეუწყოს მათ ამ პოტენციალის გამოვლენაში. ამ შეზღუდვების ზღვარის გადალახვა ნიშნავს ფლაგმანად ქცევას. სწორედ ამგვარი პიროვნებები იყვნენ რომანტიზმის ხანის მოაზროვნეები, ხელოვანები და პოლიტიკოსები. კონკრეტული იდეის სახელით მათი თავგანწირვა მომავალი თაობებისთვის ნორმად იქცევა – ადამიანის უფლებათა ნორმების დაცვის მსგავსად. ასეთმა მოაზროვნებმა დაადასტურეს, რომ მოცემული საზღვრების გადალახვა შესაძლებელია და ამას სოციალურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში დიდი ცვლილებები მოაქვს. ასე რომ, „ბედის სამძღვრის“ გადალახვა პირობითობების სამყაროდან ზედროულში გადასვლის მანიშნებელია.¹²

როგორც ბოდლერის „ბოროტების ყვავილები“ მკვლევრები აღიარებენ, კრებული ერთიანი კონცეპტუალური წიგნია და სტრუქტურულ მთლიანობას ქმნის. იგივე შეიძლება ითქვას გალაკტიონის „არტისტულ ყვავილებზე“ და მის სტრუქტურაზეც. „არტისტული ყვავილები“ სრულიად აშკარად რომ ეხმაურება ევროპულ და, ამ შემთხვევაში, ფრანგულ სიმბოლიზმს, ამაზე მიუთითებს თუნდაც ეპიგრაფად წამძღვარებული სტრიქონები. დასავლეთის და აღმოსავლეთის დაახლოების (როგორც ესთეტიკურ, ისე კონცეპტუალურ დონეზე) გამოვლინების ინტენსივობით, „არტისტული ყვავილები“ თამამი და ზუსტი განაცხადია და თეორიულ და პრაქტიკულ საფუძველს უმყარებს ტიციან ტაბიძის ცნობილ სიტყვებს „ქალდეას ქალაქებიდან“: „გაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე

ვაზაში, / ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის ბოროტ ყვავილებს“. გასაოცარია, თუ როგორ გრძნობს გალაკტიონი ევროპულ სიმბოლიზმს და მის კონტექსტს სინქრონულ და დიაქრონულ ქრილში, ტიპოლოგიურად მსგავსი მიმდინარეობების გათვალისწინებით. ის საკუთარ შემოქმედებას (და, სავარაუდოდ, მისი ცხოვრების/შემოქმედების ე.წ. „სიმბოლისტურ“ პერიოდს) გოტიეს, ვერლენის თუ ბოდღერის შემოქმედების და ცხოვრების კონტექსტში ხედავს, რაზეც ისევ ეპიგრაფები, ანალოგიები და თუნდაც მისი სტრიქონები მიუთითებს: „ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას“.

შენიშვნები:

1. „მინისქვეშა გასასვლელი, რომლიდანაც ისინი (დანტე და ვერგილიუსი – გ.ლ.) ზევით ავიდნენ, ლუციფერის დაცემის შედეგად წარმოიშვა, რომელიც ზეციდან თავით გადმოუშვეს. შესაბამისად, ადგილი, საიდანაც ის გადმოაგდეს არის არა სადღაც ცაზე, სივრცეში, რომელიც გარს აკრავს დედამიწას, არამედ სწორედ იმ ჰემისფეროს მხარეს, სადაც პოეტები აღმოჩნდნენ. სალხინებლის მთები და სიონი, რომლებიც დიამეტრულად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, წარმოიშვნენ, როგორც ამ დაცემის შედეგი და, მაშასადამე, ცისკენ მიმავალი გზა ლუციფერის დაცემის მიმართულებით მიდის, მაგრამ საპირისპირო მნიშვნელობა აქვს. ამრიგად, დანტე მუდმივად პირდაპირ მოძრაობს და ცაზე დგას – ფეხებით მიმართულია დაშვების ადგილისკენ; იქედან, ემპირიედან ღვთის დიდების შეხედვისას, საბოლოოდ განსაკუთრებული ძალისხმევის გარეშე აღმოჩნდება ფლორენციაში <...> ერთი სიტყვით, მუდმივად წინ მოძრაობისას და გზად ერთხელ გადაბრუნებისას, პოეტი იმავე მდგომარეობასა და ადგილას მოხვედება, საიდანაც დაიწყო სვლა. შესაბამისად, გზად რომ არ გადაბრუნებულიყო, სანყის წერტილში თავდაყირა დაბრუნდებოდა. მაშასადამე, ზედაპირი, რომელზეც დანტე მოძრაობს, ისეთია, რომ ერთი ამოტრიალება განაპირობებს სანყის წერტილში, სწორ მდგომარეობაში დაბრუნებას; ხოლო სწორხაზოვანი მოძრაობისას, ამოტრიალების გარეშე – სხეულს იმავე ადგილას, ოღონდ ამოტრიალებულ მდგომარეობაში აბრუნებს. აშკარად, ეს არის ზედაპირი: 1°, რომელიც შეიცავს ჩაკეტილ წრფეებს, არის რიმანის სიბრტყე და 2° – მასზე მოძრაობისას ამოტრიალებული პერპენდიკულარი, არის ცალმხრივი ზედაპირი. ეს ორი გარემოება საკმარისია

დანტესეული სივრცის, როგორც ელიფსური გეომეტრიის ტიპის მიხედვით აგებულის, დახასიათებისთვის. <...> 1871 წელს ფ. კლაინი მიუთითებდა, რომ სფეროსებურ სიბრტყეს გააჩნია ორმხრივი ზედაპირი, ხოლო ელიფსურს – ცალმხრივი. დანტესეული სივრცე ძალიან ჰგავს სწორედ ელიფსურ სივრცეს. ამით მოულოდნელად ეფინება სინათლის ნაკადი შუასა-უკუნეობრივ წარმოდგენას სამყაროს სასრულობის შესახებ“ (ფლორენსკი 1967: 46-48).

2. აღნიშნული თვალსაზრისით, გალაკტიონის ჰიპერტროფირებული „მე“ თითქოს უფრო ახლოს დგას, ერთი მხრივ, რომანტიკოსების მიერ საკუთარი თავის აღქმასთან და, მეორე მხრივ, თითქოს წინ უსწრებს ავანგარდისტების თვითფორმირებას, რომლებიც ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის ტოლობის ნიშანს წერენ. ამ გაგებით, გალაკტიონი ეწინააღმდეგება ვალერიან გაფრინდაშვილისეულ პოზიციას ლექსიდან „ბოჰემის მონოლოგი“, რომელიც უფრო ახლოა ბოდლერისეულ და დანყევლილი პოეტების და დეკადანსის წარმომადგენლების მსოფლხედვასთან („სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა/გარდა თვითმკვლევლობის./არა მსურს ვიყო ვიკტორ ჰიუგო, ან აკაკი,/მე მირჩევნია დავიღუპო, როგორც ბოჰემა./სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა/გარდა სიგიჟის./არა მსურს ვიყო ბედნიერი როგორც გოეტე./მე მირჩევნია დავიღუპო, როგორც როლინა./სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა გარდა ჭლექისა!//დღეგრძელ მალარმეს მირჩევნია ისევ ლაფორგი./პოეტისათვის მე ვინამე ეს კარიერა:/სიგიჟე, ჭლექი და თვითმკვლევობა“).

3. გალაკტიონი ოცნებობდა გალაკტიონოლოგიაზე. როგორც ვახტანგ ჯავახიძე წერს: გალაკტიონი „ამ სიტყვას დიდხანს ეფერებოდა. წერდა, ხატავდა, ხაზავდა – ქართულად, რუსულად, რუსულ-ქართულადაც. გრაფიკულად აფორმებდა, ჩარჩოში სვამდა, მარცვლავდა. სტამბაში მთავრული შრიფტით ააწყობინა და ანაბეჭდი მაგიდასთან გაიკრა, ლექსიც დანერა, საუბარიც ჩაინერა...“ ზაზა კვერცხიშვილი თავის რეცენზიაში, რომელიც კრებულ „გალაკტიონოლოგიის“ პირველი წიგნის გამოსვლას ეძღვნება, აღნიშნავს: „მ. ხარბედიას სტატიიდან საგანგებოდ მოვიყვანე ფრაგმენტი, სადაც არის სიტყვები: „პოეტური მეს ჰიპერტროფია“. საქმე ისაა, რომ წიგნში ამ ჰიპერტროფირებული „მეს“ გრაფიკული გამოსახულება შეიძლება ვნახოთ. მე-11 გვერდზე დაბეჭდილია პოეტის ავტოგრაფი: უჯრედებიან ფურცელზე წარწერილი „გალაკტიონოლოგია“, სწორკუთხა ჩარჩოთი შემოხაზული და ჩარჩოს ქვემოთ გატანილი კიდევ ერთი, სიტყ-

ვის ასობთან შედარებით უზარმაზარი, შავად შეფერადებული, მსუყე ა. და თუმცა, ეს ა, არაფრითა ჰგავს ადამიანის სატანჯ ინსტრუმენტებს, არსებითად, ჩვენს წინაშეა სწორედ უსაშინლესი სანამებელი იარაღი.. ჰიპერტროფია სამედიცინო ტერმინია – სხეულის ამა თუ იმ ნაწილის მეტისმეტ გადიდებას ნიშნავს.. მდგომარეობა ჭეშმარიტად ტრაგიკული არის მაშინ, როცა „მეს“ ჰიპერტროფიით გენიალური ხელოვანი დაავადდება ხოლმე... გალაკტიონი ერთიანად დაიმონა გენიალობამ იმდენად, რომ ყველაფერი პიროვნული, – თვით ოლია ოკუფავასადმი მისი უაღრესად ადამიანური, სულისშემძვრელი, მაგრამ როგორღაც „არამასშტაბური“ სიყვარულიც კი, – მისი გრანდიოზული შემოქმედების ფონზე, ერთობ უფერულ კერძო ფაქტად შეიძლება მოგვეჩვენოს და თვით მისი ჰიპერტროფირებული ა-ც, მართალია, სიცოცხლეს უწამლავდა გალაკტიონს და ყოვლად უნგუგეო მართობისთვის წირავდა, მაგრამ პოეზიაში – უკვე გენიის განმნმენდ ცეცხლში გავლილი – მხოლოდ საინტერესო თავისებურებად ვლინდებოდა: „და არასოდეს ამობრწყინდება სხვა საუკუნე გალაკტიონის“ (კვერციხიშვილი 2002: 1-6). ზაზა შათირიშვილიც ყურადღებას ამახვილებს გალაკტიონის ნარცისისტულ დისკურსზე – მეფე-პოეტის ხატზე, რომელიც არაერთხელ ჩნდება პოეტის შემოქმედებაში და მის მიმართებაზე თავის წინაპარ პოეტებთან: „მეფე-პოეტის ხატს მყარად უკავშირდება დიდება და აღიარება. თუკი „მკვდარი, დაღუპული მამის“ მიღმა აკაკი იკითხება, მეფე-პოეტი, გარკვეული აზრით, ახალი რუსთაველია – გალაკტიონის ტრიუმფალური ალტერ ეგო. ყოველივე ზემოთ აღნიშნული – „მკვდარი მამის“ ინვარიანტი, კონტაქტის შეუძლებლობა, „მე“, როგორც ერთადერთი უნიკალური სხეული, მეფე-პოეტის ხატი, პოეტის დიდების ინვარიანტული მოტივი – აყალიბებს „ნამდვილი“ გალაკტიონის „ნარცისისტულ რიტორიკასა“ და 1915-27 წლების პოეტიკას – ე. წ. „გალაკტიონის კანონს“ (შათირიშვილი 2004: 21). ბელა წიფურია წერს: „გალაკტიონის მიერ აკაკის ჩანაცვლების მოტივი და „ნარცისისტული რიტორიკაც“ აქტუალურია არა მხოლოდ პოეტების მეფის, ან „მეფე-პოეტის“ სტატუსის აქტიურობისას 1915-1927 წლებში, არამედ მომდევნო პერიოდში, სახალხო პოეტის სტატუსის გააქტიურებისასაც“ (წიფურია 2016: 29).

4. ნამუშევარზე წარმოდგენილი არიან ფრანგი საერო და სასულიერო პირები, რომლებიც ინგლისში საერო და სასულიერო ხელისუფლების ელჩებად მსახურობდნენ. ნამუშევარი შეგვიძლია დავყოთ ოთხ ნაწილად: თუკი ვერტიკალურად დავყოფთ, გამოჩნდება, რომ მასზე წარმოდგენი-

ლია სასულიერო და საერო სამყარო, რაზეც ელჩებს შორის განთავსებული ნივთებიც მიუთითებს (მაგ., გლობუსი და ბარბითი); თუკი ვერტიკალურად დაყოფილ ნამუშევარს შუაში პერპენდიკულარულად გადავკვეთთ, დავინახავთ, რომ ახლა უკვე ის ციურ და მიწიერ სფეროებადაც დაიყოფა (მაგ., ციური და მიწიერი გლობუსი). ესაა სამყაროს ადამიანური ხედვა. მაგრამ როგორც კი ნამუშევრის წინა პლანზე წარმოდგენილ ანამორფულ გამოსახულებას დავაკვირდებით და უკვე განსხვავებული პერსპექტივით შევეცდებით მის გარჩევას, დავინახავთ, რომ ეს არის თავის ქალა, რომლის ფონზეც დანარჩენი გამოსახულება ისევე ბუნდოვანი გახდება, როგორც მანამდე თავის ქალის ეს გამოსახულება. სწორედ პერსპექტივის ეს ორმაგობა ქმნის როგორც ფორმისმიერ ეფექტს, ისე შინაარსობრივ მრავალპლანინობას ანიჭებს მას და, საბოლოოდ, ხაზს უსვამს ყველაფრის წარმავლობას, რაც Vanitas-ის ჟანრის ფერწერისთვის იყო დამახასიათებელი.

5. როგორც ცნობილია, ანტიკურ სამყაროში ყვავილები, ერთსა და იმავე დროს, სიკვდილსაც უკავშირდება და დაბადებასაც (მაგ., დიონისე და სხვა კვდომა-აღდგომადი ღვთაებები). ანალოგიურადაა ქრისტიანულ კულტურაშიც (რამდენადაც იესო კვდომა-აღდგომადი ღმერთია, დიონისეს მსგავსად, მასთან ასოცირებული ყვავილებიც ორბუნებოვნებას გამოხატავს). თუმცა აქაც ანტიკურ და ქრისტიანულ სამყაროებს შორის სხვაობა ისაა, რომ დრო ერთ შემთხვევაში წრიულია და ის, რაც კვდება, ისევე აღდგება, ხოლო ქრისტიანულ სამყაროში ნამდვილი ცხოვრება მატერიალური არსებობის შემდეგ, „იმქვეყნად“ იწყება და აღდგომა მეორედ მოსვლასთან, აპოკალიფსთანაა დაკავშირებული.

6. ვარდი იესოს ვნებასთანაცაა დაკავშირებული და ღვთისმშობლის სინმინდეს და წმინდა სიყვარულის გამარჯვებასაც გამოხატავს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ვარდების სიმბოლურ კავშირზე ჯვაროსნების ორდენტან. ყვავილების, ოფელიას და სიკვდილის კონცეპტუალურ დაკავშირების გამო შეგვიძლია გავისხენოთ ჯონ მილეს ნამუშევარი „ოფელია“, სადაც სწორედ ამ ცნებების გაერთიანებაა წარმოდგენილი. შექპირის „ჰამლეტში“ ოფელია ასახელებს ამა თუ იმ ყვავილის სიმბოლურ მნიშვნელობას: „აი, საკმელას-ბალახი: ეს ნიშნავს, არ დამივიწყო. გთხოვ, ჩემო საყვარელო, არ დამივიწყო. აგერ კიდევ ქვეყნის-გულა, გულიდამ არ ამომიღო... აი, კამა შენტვის და ლილილოები. აი, შენტვისვე, მარია-საკმელა; ცოტა მეც დამრჩა... შეიძლება ამას ღვთისმშობლის ყვავილი დაუძახოთ... შენ გაგახარებს ამის ტარება და მე კი... მე საკმელად უნდა ვუკმით. აგერ გული-

საბა... მინდოდა იაც მომეცა, მაგრამ სულ ერთიანად დაჭკნა, როცა მოკვდა მამაჩემი... ამბობენ, კეთილი ბოლო ჰქონდაო“. ქართული თარგმანის კომენტარში ნათქვამია: „ოფელია არიგებს ყვავილებს მათი სიმბოლიკური აზრის მიხედვით: მიღებულია აზრი, რომ საკმელას ბალახს („არ დამივიწყო“) და ქვეყნის გულას („იფიქრე“, „გულიდან არ ამომიღო“) იგი აძლევს ლაერტს, რომელიც შესაძლოა მას ჰამლეტი ჰგონია; კამას („თვალთმაქცობა“ და „ფარისევლობა“) და ლილილოებს („ღალატი“) – ხელმწიფეს; მარიამ-საკმელას („სინანული“ და „მწუხარე მოგონება“) აძლევს დედოფალს და თავისთვისაც იტოვებს, თანაც მიუთითებს, რომ ამ ყვავილის ტარებისთვის მათ სხვადასხვა მიზეზები აქვთ; გულისაბასაც („თვალთმაქცობა“), ალბათ, დედოფალს აძლევს, ხოლო სიტყვები იის შესახებ (ია – „ერთგულება“) უთუოდ ჰორაციოს ეხება“ (შექსპირი 1954: 750).

7. იას ბერძნები და რომაელები უკავშირებდნენ სიკვდილს, შუასაუკუნეებში გამარჯვებულ ფრანგ ტრუბადურებს აჯილდოვებდნენ იებით. იები უკავშირდება ოფელიას შექსპირის „ჰამლეტიდან“, რომლის ნაკვალევი გალაკტიონის „არტისტულ ყვავილებში“ არაერთხელ იკითხება.

8. გამოცემა ოგიუსტ როდენის ილუსტრაციებით იყო გაფორმებული, სადაც ასევე ფიგურირებდა სიკვდილის სიმბოლიკა. გამოცემის ილუსტრაციები შეუკვეთეს ოგიუსტ როდენს. ტყავის ჩასადები შექმნა ანრი მარიუს მიშელმა. მასზე ამოტიფრულია ჩონჩხი და მუქი მწვანე ფერის ნარშავი. „ბოროტების ყვავილების“ პირველი გამოცემის გარეკანისთვის ნახატი შექმნა ფრანგმა მხატვარმა და გრავიორმა ფელიქს ბრაკემონმა. გრავიურაზე, რომელიც უცნობი მიზეზების გამო გარეკანზე არ გაუშვეს, გამოსახულია ჩონჩხი შვიდი ყვავილის გარემოცვაში, რომლებიც შვიდ მომაკვდინებელ ცოდვას განასახიერებს.

9. 1916 წლის სექტემბერ-ნოემბერში, 1917 წლის აპრილში, 1918 წლის იანვარ-ივლისში.

10. Vanitas-ის ჟანრის ნამუშევრებში ყვავილები სიცოცხლის ციკლურობაზე მიუთითებენ და წარმოდგენილია სხვადასხვა სახით – ჯერ გაუშლელი, სრულად გაშლილი და დამჭკნარი. ამგვარ ნამუშევრებში, არაიშვიათად, ყვავილებთან ერთად გვხვდება თავის ქალაც – სიკვდილის სიმბოლო. ადრიენ ვან უტრეჰტის ნატიურმორტში თავის ქალა ნიგნზე დევს, რაც ადამიანის ცოდნის საზღვრულობაზე მიუთითებს. მიწიერი ფასეულობების ფონზე გამოსახული თავის ქალა კი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ სინამდვილე-

ში ყველაფერი წარმავალია. წარმავლობის თემა Vanitas-ის ტიპის ნამუშევრებში სრულყოფილი სახითაა წარმოდგენილი ჰანს ჰოლბაინ უმცროსის შედევრში „ელჩები“. იგივე თემა ბაროკოდან მოდერნიზმის და შემდეგ უკვე – პოსტმოდერნიზმის (ოლონდ უკვე პარადიული ელფერით) ხანაში აქტიურდება. მაგალითად, ფრიდა კალოს (პრაქტიკულად, გალაკტიონის თანამედროვეს) ტილოზე „სიზმარი (სანოლი)“ ჩონჩხის და ყვავილების სიმბოლიკა ერთდროულად გვხვდება, სადაც ყვავილები ხელახალ დაბადაზე უნდა მიუთითებდეს; ხოლო უკვე პოსტმოდერნიზმში, დამიენ ჰირსტი, ნამუშევრით „ღვთის სიყვარულისთვის“ (2007) ბრილიანტებით ინკრუსტირებული მე-18 საუკუნის რეალური თავის ქალათი, რომელიც არტისტმა თვითონვე შეიძინა აუქციონზე, – ირონიით შეგვახსენებს, ერთი მხრივ, წარმავლობას და, მეორე მხრივ – ხელოვნების უკვდავებას.

11. „მკვლევრები (ბურჭულაძე 1980: 173-178; კენჭოშვილი 1999: 131; კვესელავა 1977: 62) სხვადასხვა ტექსტთან და პერსონაჟთან ავლებენ „ლურჯა ცხენების“ მხატვრულ და ლიტერატურულ პარალელებს: პლატონის დიალოგი „ფედონი“, ანტიკური მითოლოგია (პეგასი), დანტეს გერიონი („ჯოჯოხეთის“ XVII თ.), ბაირონის „კაენი“, გოეთეს „ფაუსტი“, ბარათაშვილის „მერანი“, ალექსანდრ ბლოკის „თორმეტნი“, ანდრეი ბელის „ქრისტე აღსდგა“, კონსტანტინე ბალმონტის „სამი ცხენი“, ვალერი ბრიუსოვის „ცხენი მწვანე“ და სხვა. თვით ეს ფაქტი „ლურჯა ცხენების“ პოლიფონიურ ხასიათზე მიუთითებს“ (ხალვაში 2010: 130).

12. სრული თავგანწირვა და თავისუფლების იდეის მიმართ ერთგულება აახლოებს „მერანს“ ბაირონის პოეზიასთან, განსაკუთრებით „ევთანაზიასთან“. საგულისხმოა, რომ თვითონ გალაკტიონი „ლურჯა ცხენებს“ ქართული პოეზიის ინტერტექსტში ათავსებს და აღნიშნავს: „ორი მერანია: მერანი ავთანდილის და მერანი ბარათაშვილის, ისინი სხვადასხვაგვარნი არიან, საჭირო იყო მათი შეერთება. და ეს მე მოვახერხე. ჩემი მერანი შეთავსებაა ამ ორი სხვადასხვაობის: რუსთაველის რითმის დაცვა, ბარათაშვილის რიტმის გამოყენება, აზრის გაღრმავება, – აი, „ლურჯა ცხენები“ (ტაბიძე 1975: 141-142). მართალია, გალაკტიონი ბარათაშვილის მერანს „ზარმაც ცხენად“ მოიხსენიებს, მაგრამ „ლურჯა ცხენებში“ ცხენების მოქმედების ასპარეზი ხელოვნების სფეროა, ხოლო ბარათაშვილის „მერანის“ სამოძრაო სივრცე უფრო ეგზისტენციალურია. ამ თვალსაზრისით, გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებში“ ვირტუოზული მონტაჟის მიუხედავად, თვითონ ცხენები, სიმბოლიზმის ესთეტიკის შესაბამისად, სტატიკურადაა

ნარმოდგენილი და მხოლოდ სივრცე იცვლება, ხოლო ბარათაშვილთან „მერანი“ უფრო მეტად ამბოხთან და მოძრაობასთანაა დაკავშირებული (გავიხსენოთ ლუციფერისეული ამბოხის თემა ბაირონის „კაენში“). გალაკტიონთან უფრო მეტად ჟესტი და პოზაა, ვიდრე მოძრაობა, ქმედება („გ. ტაბიძეს განსაკუთრებულად ჰქონდა გამძაფრებული ჟესტის, პოზის, მოძრაობის და სულიერი მდგომარეობის შესაბამისობის განცდის უნარი, კარგად ესმოდა სხვადასხვა ნიშანთა ენა“ – კენჭოშვილი 1999: 108)

13. როგორც თ. დოიაშვილი აღნიშნავს: „...„არტისტული ყვავილების“ პირველი ლექსის – „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ – აზრობრივ-კონცეფციური სიახლოვე გოტიეს „მინანქრებისა და კამეების“ წინათქმასთან და ამის მეშვეობით გოეთეს „დივანის“ პროლოგთან „ჰიჯრა“, აგრეთვე რიგი კონკრეტული რეალიებისა იმის უფლებას იძლევა, რომ გალაკტიონის ეს ლირიკული შედეგრი „არტისტული ყვავილების“ პროლოგად მივიჩნიოთ“ (დოიაშვილი 2003: 54). „არტისტული ყვავილების“ დამაბოლოვებელი ლექსის, „დომინოს“ კომენტარებში კი, რომელიც ამავე ავტორს ეკუთვნის, ვკითხულობთ: „კრებულის ბოლო ლექსი წიგნი-მთლიანობის ეპილოგია, რომელშიც ლირიკული ნარატივის რეზიუმირება ხდება. აქედან გამომდინარე, ავტორისეული თარიღი 1916 წელი საეჭვოა; „დომინო“ უფრო 1918-1919 წლებში უნდა იყოს დაწერილი“ (ტაბიძე 2016: 267).

14. კრებულს ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს ამონარიდები ოთხი ფრანგი პოეტის ლექსებიდან: „მოულოდნელი მომხიბვლელობა სამკაულისა – ვარდისფერისა და შავის“ (ბოდლერი); „ცისფერი ქალწული ნაკადულის გრილ ნაპირებზე“ (თ. გოტიე); „ჩამავალ მზეთა მელანქოლია“ (პ. ვერლენი); „...და ვარდები მეტად ტანმალალი“ (ა. რენიე). ეს სახეები მის ლექსებში გარკვეული მოდიფიკაციებით მეორდება („ვინ არის ეს ქალი, ვინ არის ეს ქალი,/ასეთი ცისფერი?“; „ჩამავალ მზეთა მგლოვიარება“).

15. შეგვიძლია ამავე რიგის მოვლენად ჩავთვალოთ სტრიქონი გალაკტიონის ლექსიდან „შემოდგომის ფრაგმენტი“, სადაც გრეი (ალბათ, დორიან გრეი) და ზეინაბი, ევროპა და აღმოსავლეთი ერთმანეთთან შეწყვილებულია. როგორც ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაშია აღნიშნული: „დასავლური და აღმოსავლური კულტურული მოდელების შეხვედრა ქართულ მწერლობაში „დიალოგურია“, წინააღმდეგობის მუდმივი პირობით, ვინაიდან ქართული მწერლობა და ქართული ლიტერატურული

კანონი მუდმივად არსებობს შინაგანი მოთხოვნილებისა და გარეგანი განპირობებულობის ზღვარზე, დასავლურ და აღმოსავლურ ცივილიზაციათა გზაშესაყარზე“ (რატიანი 2018: 29). დასავლურ-აღმოსავლური ესთეტიკის სინთეზის შესახებ საუბარია ნინო დარბაისელის პუბლიკაციაში, სადაც მკვლევარი აღნიშნავს: „არტისტულ ყვავილებში შესული ლექსი „უცნაური სასახლე“ შედეგია გალაკტიონის სწრაფვისა ქართულ პოეზიაში დასავლურ-აღმოსავლურ კულტურათა შენივთების, „ტრიანონი – შირაზის“ შერწყმისაკენ. როგორც ეს „არტისტული ყვავილების“ გამოცემამდე ზუსტად საუკუნით ადრე გოეთემ „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანში“ განახორციელა, მაგრამ გოეთესთვის დონორი – აღმოსავლური კულტურა იყო, გალაკტიონის რწმენით კი, აღმოსავლეთთან საუკუნეთა მანძილზე ისედაც მჭიდროდ დაკავშირებული ქართული პოეზიისთვის დონორი დასავლური კულტურული მონაპოვარი უნდა გამხდარიყო (თ. დოიაშვილი), ოღონდ კულტურათა გზაჯვარედინზე, ქართული პოეტური ტრადიციის მტკიცე ნიადაგზე უნდა აშენებულიყო პოეზიის ახლებური, მშვენიერი სასახლე. პოეზიის, როგორც სიტყვიერი ნაგებობის, სასახლის – შექმნა გალაკტიონის სანუკვარი ოცნება იყო, მაგრამ თავიდან თუ საძირკველი „უცნაური სასახლისათვის“ გაჭრა და ხარაჩოებიც აღმართა, შემდგომ ნაშენების ბევრჯერაც გადაკეთება მოუხდა. თავსაც თითქოს აჯერებდა: „მაღალ მთაზედა ავაგე სასახლე ახალ-ახალი, ლითონზე უფრო მაგარი, პირამიდებზე მაღალი“, მაგრამ საბოლოოდ, მაინც პოეზიის ტაძარი „ნიკორწმინდა“ აღმართა“ (დარბაისელი 2010: 82-83).

დამონუმბანო:

ბოდლერი 1909: Baudelaire Ch. *Flowers of Evil*. Facsimile Publisher. 1909.

ბოდლერი 1965: Baudelaire Ch. *The Painter of Modern Life and other essays*. Phaidon Press. UK, 1965.

დარბაისელი 2010: დარბაისელი ნ. „სამი ლექსი „არტისტული ყვავილებიდან“. *გალაკტიონოლოგია*, V. თბილისი: 2010.

დე ფრენი 2009: De Fren A. “The Anatomical Gaze in Tomorrow’s Eve”. in: *Science Fiction Studies*, vol. 36, No. 2, July 2009.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი“. *გალაკტიონოლოგია*, II. თბილისი: 2003.

ეიზენშტეინი 1966: Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения* в 6 томах. Т. 4. Москва: изд. “Искусство”, 1966.

იამპოლსკი 1998: *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Mikhail Iampolski. University Of California Press. Berkeley, Los Angeles, Oxford: 1998.

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

კვერცხიშვილი 2002: კვერცხიშვილი ზ. „გაუმარჯოს გალაკტიონოლოგიას“. გაზ. „ნიგნები“, №1 (288), 2002.

კვიციანი 2017: კვიციანი ე. „სხვა საუკუნე გალაკტიონის“. გალაკტიონ ტაბიძის თხუთმეტტომეულის ხუთი ტომის გამო“. სჯანი, 18. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017.

რატინი 2018: რატინი ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, XII. თბილისი: 1975.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*, ტ. 2. თბილისი: 2016.

ფლორენსკი 1967: Флоренский П. А. *Мнимости в геометрии*. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, 1967.

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

შექსპირი 1954: შექსპირი უ. *ტრაგედიები*, ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1954.

წიფურია 2017: წიფურია ბ. *ქართული ტექსტი საბჭოთა /პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2016.

ხალვაში 2010: ხალვაში რ. „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტი. უ. სემიოტიკა, VII. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

ხარბეღია 2002: ხარბეღია მ. „გალაკტიონის ქალაქური ტექსტი“. *გალაკტიონოლოგია*, I. თბილისი: 2002.

თეიმურაზ დოიაშვილი

„და მელანდება... მოხუცი მამა“

მამული

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
არ გავიარე – რაა მამული?!
წინაპართაგან ნავიდა ყველა,
სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული.

გაშალა ველი ნელმა ნიავმა
და მელანდება მე მის წიაღში
მოხუცი მამა, მოხუცი მამა
სასხლავით ხელში დადის ვენახში.

აქ თითო ლერწი და თითო ყლორტი
მასზე ოცნებას დაეგვანება!
ისევ ამწვანდა მდელო და კორდი!..
დავდივარ... ვწუხვარ და მენანება!

გალაკტიონის სიმბოლისტური პერიოდის ლექსი „მამული“, თავისუფალი რთული, აბსტრაქტიზებული ტროპულობისაგან, თავისი მოჩვენებითი სისადავით ტექსტის იოლად წვდომის ილუზიას ქმნის, მაგრამ თუ იმის გარკვევას მოვიწადინებთ, რა ლოგიკით უკავშირდება მამულის შეცნობას ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლა, ვინაა წინაპართა ჩამნაცვლებელი „სხვა ხალხი“, ვინ იგულისხმება „მოხუცი მამის“ იმაგინაციურ ხატში, ან, დასასრულ, რაა მიზეზი პოეტის წუხილისა და სინანულისა, არცთუ მარტივი ამოცანის პირისპირ აღმოვჩნდებით.

გალაკტიონოლოგიაში, სხვადასხვა კონტექსტუალურ განა-სერში ანალიზის გამო, „მამულის“ რამდენიმე ინტერპრეტაცია

არსებობს. გამოთქმულია აზრი ლექსის სავარაუდო პოლიტიკური ქვეტექსტის შესახებ, აგრეთვე – ისტორიული მომენტი-სათვის დამახასიათებელი ეროვნული ნიჰილიზმის არეკვლის თაობაზე. ცალკეა აღსანიშნი ტექსტის რელიგიურ-ზნეობრივი ასპექტით გააზრების ნადილი.

ეს წერილი „მამულის“ ინტერპრეტირების კიდევ ერთი ცდაა, ოღონდ – კულტურულ-ლიტერატურული კონტექსტის აქცენტირებით.

* * *

„მამულის“ ორპლანიან სტრუქტურაზე უკვე სათაური მიგვანიშნებს: **მამული** მემკვიდრეობით მიღებულ კერძო-მფლობელობასაც აღნიშნავს და სამშობლოს ზოგად ცნებასაც. რომელი შინაარსითაა გამოყენებული იგი გალაკტიონთან?

ლექსი აშკარად ბიოგრაფიული ხასიათისაა. კარგა ხნის შემდეგ მამისეულ ეზო-კარში მიბრუნებულ ლირიკულ სუბიექტს მოგონებები მისძაღუბია, ნუხს, რომ წინაპრები „ნასულან“, აღარ არიან, არემარეს „სხვა ხალხის“ ჟრიაში ავსებს, უპატრონოდ მიტოვებული საცხოვრისი კი გაპარტახებულია. დრო მუსრავს ყველაფერს, ქრება რაღაც მოუხელთებელი და ძვირფასიც, რაც პოეტის გულს წუხილითა და სინანულით მსჭვალავს.

პირველი შთაბეჭდილებით, „მამულში“ გალაკტიონი თითქოს მხოლოდ პიროვნულ-ინტიმურ, კერძობით განცდებს გადმოგვცემს, რომ არა ერთი გარემოება – პირდაპირი აღუზიები ილია ჭავჭავაძის „გაზაფხულთან“ („ტყემ მოისხა ფოთოლი“). ამ აღუზიებს ლექსი **მამულის** სივრციდან **სამშობლოს** სივრცისკენ გაჰყავს. ქართველთა ცნობიერებაში ხომ საკუთრების აღნიშვნამდე დაკნინებულ სიტყვა „მამულს“ უზენაესი შინაარსი ილიამ დაუბრუნა, შეახსენა რა ერს, „რომ ქვეყნად ცასა / ღვთად მოუცია მარტო მამული“!

გალაკტიონის ლექსი „მამული“ სულიერი მემკვიდრის, **შვილის** ტკივილიანი პასუხია **მამის** მიერ სიჭაბუკეშივე დასმულ კითხვაზე:

მამულო საყვარელო,
შენ როსლა აყვავდები?!

I. „ცვრიან ბალახზე...“

არსებობს შეხედულება, რომ „მამულის“ აზრობრივი შინა-არსი ლექსის საწყის ორ ტაეპს, თავისთავადი ღირებულების მქონე პოპულარულ სახეს კი არ უკავშირდება: „ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა /არ გავიარე – რაა მამული?!“, არამედ პირველი სტროფის ჩამკეც ორ სტრიქონს: „წინაპართაგან წავიდა ყველა, / სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული“.

ჯერ იმის გარკვევა ვცადოთ, რა გენეზისი და სემანტიკური სიღრმე აქვს არაორდინარულ, შთამბეჭდავ სახეს, რომელმაც არაერთი ცნობილი მწერლის (გრიგოლ რობაქიძე, ალექსანდრე აბაშელი, ტიცციან ტაბიძე...) ტექსტებში ჰპოვა გამოძახილი.

გალაკტიონი ხშირად თვითონ იყო სხვათა შთაგონების წყარო, მაგრამ, არცთუ იშვიათად, სხვებისგანაც იღებდა შემოქმედებით იმპულსს. ამ შემთხვევაში, შესაძლოა, ბიძგის მიმცემი აღმოჩნდა აკაკის „ჩემი თავგადასავალის“ ერთი პასაჟი, სადაც ნათქვამია: „დიღლილობით ცვრიან ველზე ფეხშიშველა უნდა გვერბინაო“ (ნოდარ ტაბიძე).

გამოვლენილია სავარაუდო უცხოური წყაროებიც: არტურ რემბოს ლექსი „შეგრძნება“ (თეიმურაზ დოიაშვილი) და მორის მეტერლინკის პიესა „ლურჯი ფრინველი“ (ვახტანგ ჯავახიძე).

თავისთავად, ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველი გავლა ბუნებასთან, მიწასთან ფიზიკურ-ინტიმური კონტაქტის ორიგინალური, ესთეტიკური მანიფესტირებაა: პოეტი, როგორც სრულიად გასაგებ რამეს, ისე გვთავაზობს საკმაოდ უცნაურ აზრს, რომ მამული – ეს ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის შეგრძნებაა! ეს ისეთი უშუალობით, ისეთი ინტონაციური სინრფელით არის ნათქვამი, თითქოს „მამულის“ ცნება ამგვარი შეგრძნების გარეშე არც არასოდეს არსებულა, თითქოს გალაკტიონს არ ახსოვდეს წინაპართა ანდერძი, რომ მამული შობის ადგილი და ბავშვობის ემბაზია, უფლის მიერ ნაბოძები სივრცეა – უფალივით ერთი! – რომლისთვის თავგანწირვაც ადამიანის უნმინდესი ვალია.

მამულის კონცეპტი XIX საუკუნის ქართულმა პოეზიამ გონების აქტიური მონაწილეობით შეიმუშავა და განსჯით-დიდაქ-

ტიკური ფორმით გამოთქვა. ამის საპირისპიროდ, გალაკტიონი, როგორც ახალი პოეზიის ადეპტი, განსჯით მიღებულ დასკვნას კი არ გვანვდის, ესთეტიკური გამოსახვის ობიექტად გრძნობად იმპულსს, შეგრძნებას აქცევს. მამული მისთვის, უპირველესად, ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის პირველყოფილი, დაუფინყარი შთაბეჭდილებაა, რომელსაც სამუდამოდ ინახავს ჩვენი ქვეცნობიერი.

თუ ამ დაკვირვებას განვაზოგადებთ, შეუმჩნეველი ვერ დარჩება პოეტურ სახეში რეალიზებული ახალი თვალსაზრისი, რომ პოეზიამ აზრის სინამდვილე კი არ უნდა გამოთქვას, არამედ გრძნობაში უშუალოდ მოცემული რეალობა – შეგრძნების რეალობა!

ამგვარი გააზრებიდან გამომდინარე, „მამულის“ ერთ-ერთ სავარაუდო ინტერტექსტად არტურ რემბოს საპროგრამო ლექსი „შეგრძნება“ შეიძლება მივიჩნიოთ.

რემბოს „შეგრძნება“ – (გივი გეგეჭკორისეულ პოეტურ თარგმანში ლექსის სათაურია „განცდა“) – ასე იწყება:

მხოლოდ ცისფერი შელამება შელებავს ივნისს
და ბილიკებზე თავთავებით დავიჩხვლიტები,
მე – მეოცნებე ატირებულ ბალახში ვივლი
და შუბლს ბურუსში გამიგრილებს ღამის თითები.

აქვე მომაქვს სტროფის ზუსტი პნკარედული თარგმანი: „ზაფხულის ლურჯი საღამოებით ბილიკს გავყვები, / ხორბლით ნაჩხვლეტი, დაბალ ბალახებს გავთელავ, / მეოცნებე, მე ვიგრძნობ მის სიგრილეს ფერხთით. / ჩემს შიშველ თავს ქარს დავაბანინებ.“

რემბოსთან, როგორც ვხედავთ, საუბარია ბალახიან ბილიკზე სიარულსა და ფეხით სიგრილის შეგრძნებაზე.

გენიალური ფრანგი პოეტის ლექსი დაწერიდან 19 წლის შემდეგ, 1889 წელს გამოქვეყნდა და უმაღვე ითარგმნა ევროპულ ენებზე. პირველი რუსული თარგმანი, რომელიც ინოკენტი ანენსკის ეკუთვნოდა, გასული საუკუნის დასაწყისში გამოჩნდა, რასაც „გარდმოენების“ მთელი წყება მოჰყვა. აი, ჩვენთვის საინტერესო ადგილი ბენედიქტ ლივშიცის თარგმანიდან:

В сапфире сумерек пойду я вдоль межи,
Ступая по траве подошвою босою.

ბალახზე შიშველი ფეხით სიარული, ღიად თუ მინიშნებით, გადატანილია სხვა რუსულ თარგმანებშიც, რომელთაც, ეჭვგარეშეა, იცნობდა გალაკტიონი.

რემბოს ლექსი, სათაურით „Sensation“, რაც „შეგრძნებას“, „შთაბეჭდილებას“ ნიშნავს, თანამედროვეთა მიერ ახალი, იმპრესიონისტული ესთეტიკის დეკლარაციად იქნა აღქმული. გალაკტიონის პოეტურ ცნობიერებაშიც ეს ლექსი, რუსული სიმბოლიზმის შუამავლობით, სწორედ ამგვარი რეცეფციით შევიდა.

რემბოს ლექსში მინასთან, სამყაროსთან ფიზიკური კავშირი (ბალახიან ბილიკზე ფეხშიშველა გავლა) შედარებულია საყვარელ ქალთან შერწყმის მძაფრ შეგრძნებასთან. გალაკტიონთან გრძნობადი განცდა განწმენდილია ეროტიზმისაგან და ბუნებასთან კონტაქტი „დავინროვებულია“ მშობლიური მიწის უშუალო შეგრძნებამდე. შეგრძნების გამოსახვით დაიბადა იმგვარი მხატვრული სახე, რომლის არსებობა ქართულ პოეზიაში მანამდე წარმოუდგენელი იყო. პოეტური ხელოვნების კუთხით ეს ნიშნავდა რაციონალური წარმომავლობის სახეკლიშეებზე უარის თქმას, მანამდე გამოუთქმელის სფეროში თამამ შეჭრას.

ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის მოტივი „არტისტულ ყვავილებში“ კიდევ ერთხელ გამოჩნდა, კერძოდ, ლექსში „გზაში“:

მინდვრები, მთები და ზღვა ყანები
მზეზე ელვარებს ნამებით სველი,
კვლავ უზრუნველად მივექანები
უჩვევად კარგი და ფეხშიშველი.

ეს მრავალმხრივ საყურადღებო სტროფი ამჯერად იმითაა საინტერესო, რომ ძალიან ახლოსაა რემბოს „შეგრძნების“ ტექსტთან, რაც განამტკიცებს ვარაუდს მასთან „მამულის“ ინტერტექსტუალურ კავშირზე.

მამულის უშუალო შეგრძნების გამომხატველი ტროპი გალაკტიონთან არა თვითკმარი, არამედ კონცეპტუალური სახე რომ არის, ამაზე მიუთითებს ავტოციტირებანიც („ბავშვი გზად ვლიდა. ბალახი. ცვარი“ და სხვ.) და ფეხშიშველა სიარულის ორი თვისებრივად განსხვავებული ასპექტის – **ბალახზე და ქვაფენილზე სიარულის** კონტრასტული დაპირისპირებაც პოეტის ლირიკაში (ლექსი „ქალაქისაკენ“).

ამრიგად, ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველი გავლა სახე-კონცეპტია, ჰიპოთეტურად, ერთდროულად მომდინარე ეროვნული წიაღიდან (აკაკი) და დასავლური „ახალი პოეზიიდან“ (რემბო). თუ გადაჭარბებულად არ გამოჩნდება, „მამულის“ დასაწყისი ესთეტიკური მანიფესტია ერთ ფრაზაში, ახალი პოეტური გნოსეოლოგიისა და მხატვრული ფორმის დაბადების მაუნყებელი ქართულ პოეზიაში.

„მამულის“ დანერიდან ოცი წლის შემდეგ ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის მოტივი გალაკტიონმა კიდევ ერთხელ გაიხსენა და ვარიაციულად გაიმეორა ლექსში „გაზაფხულია“:

გაზაფხულია. ხე ფოთოლს ისხამს.
ვაზის ცრემლებით აივსო ზვარი.
ამ მშვენიერ დღეს, ამ დილას სისხამს
ფეხებს გისუსხავს ეს უხვი ცვარი.

ლექსის სათაური და პირველი ორი სტრიქონი ღია ალუზიან ილიას „გაზაფხულისა“, ერთ-ერთი ავტოგრაფი კი მცირე საიდუმლოს გვიმხელს: გალაკტიონის ეს ლექსი ფრანგული შთაბეჭდილებითაა შექმნილი („შორით ვერსალი მოსჩანს ცისფერი, /როსმე ის ჩემი იყო ზმანება“). ამის გამო რემინისცენცია რემბოდან („ფეხებს გისუსხავს ეს უხვი ცვარი“) პოეტისათვის შინაგანად მოტივირებულია. ამ გვიანდელ ტექსტში საკმაოდ შეუნიღბავადაა გამჟღავნებული „მამულის“ ორი მთავარი ინტერტექსტი – ილიას „გაზაფხული“ და რემბოს „შეგრძნება“.

დგება საკითხი: როგორ უკავშირდება „მამულის“ პირველი ორი სტრიქონი – ცვრიანი ბალახის მოტივი მთლიან ტექსტს – წინაპრებს, „სხვა ხალხს“, ვენახში მოსიარულე „მოხუც მამას“ ანუ ყოველივე იმას, რაზეც ლექსშია საუბარი.

სანამ ამ გზაზე წინ წავინევდეთ, ორიოდ სიტყვა ვთქვათ „მამულის“ სანყის ორტაეპედის რელიგიური ინტერპრეტაციის ცდაზე. პოეტის ღვთაებრივი წარმომავლობის იდეის საფუძველზე ტექსტში ამოკითხული და დანახულია პოეტიანგელოზის ზეციდან ანუ მარადიული სამშობლოდან მიწაზე – ამქვეყნიურ სამშობლოში დაბრუნების აქტი: სანამ ზეცის ბინადარი შიშველი ტერფებით არ შეეხება ცითკურთხეულ „ცვრიან ბალახს“, ის ვერ გაიგებს, „რაა მამული“!

მხატვრული ტექსტის რეცეფცია თავისი ბუნებით სუბიექტურია, ამიტომ ყოველ ინტერპრეტაციას არსებობის უფლება აქვს, მაგრამ თუ მას მეცნიერულობის პრეტენზიაც ახლავს, აუცილებელია ობიექტური არგუმენტირება, ამ შემთხვევაში, თუნდაც გალაკტიონის რელიგიური მრწამსის წინასწარი კვლევა. ამის გარეშე ხელთ რელიგიური ცნობიერების რეციპიენტის მიერ ლექსის ქრისტიანული სახისმეტყველების მიხედვით გააზრების სურვილი შეგვრჩება.

გალაკტიონის წინაპრები სასულიერო წრეს ეკუთვნოდნენ, განათლებით და აღმსარებლობითაც პოეტი მართლმადიდებელი ქრისტიანი იყო. იგი ზედმინევით იცნობდა ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებს, ჩინებულად იყენებდა რელიგიური გენეზისის სიუჟეტებს, მოტივებს თუ სახეებს თავის პოეზიაში, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ შემოქმედებით პროცესში ორთოდოქსი მორწმუნესავით მიწყვი ქრისტიანული სახისმეტყველების სიმბოლოებით აზროვნებდა. როდესაც ამ ასპექტით განიხილავენ გალაკტიონის ლექსებს, – განსაკუთრებით სიმბოლისტური პერიოდისას, – დასავინყებელი არაა, რომ პოეტი იმ თაობას ეკუთვნოდა, რომელიც პირისპირ აღმოჩნდა „ღმერთის სიკვდილის“ თავზარდამცემ, კრიზისულ იდეასთან. ამ იდეამ „მთლიანი მსოფლალქმის რღვევა“ (ტომას ელიოტი) გამოიწვია. რღვევის ნაბზარები „მამულშიც“ მოჩანს, თუმცა ამაზე – ქვემოთ...

II. „სხვა ხალხი“

„მამულის“ ინტერპრეტატორთა შორის აზრთა დაპირისპირება პირველი სტროფის ბოლო ორმა ტაეპმა გამოიწვია:

წინაპართაგან წავიდა ყველა,
სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული.

ვის გულისხმებს ლექსში ნახსენები „სხვა ხალხი“, რომელმაც წასული წინაპრების ადგილი დაიკავა? – აი საკითხი, რომელიც დავის საგანი გახდა.

ტრადიციულად, წინაპართა წასვლა და „სხვა ხალხის“ გამოჩენა თაობათა ბუნებრივ მონაცვლეობად გაიაზრებოდა („იგი წავა და სხვა მოვა“). კომუნისტურ ცენზურას ლექსში „იდეოლოგიური დივერსია“ არ აღმოუჩენია, ამიტომ „მამული“ დაუბრკოლებლად, ყოველგვარი ცვლილების გარეშე, ქვეყნდებოდა პოეტის სიცოცხლეში: იგი შევიდა 1927 წლის „ზარნიშიან“ ნიგნში, დაიბეჭდა სისხლიან 1937 წელს (თხზულებანი, ტ. I), შემდეგ კი – 1944, 1954 და 1959 წლების „რჩეულებში“.

„მამულის“ ტრადიციულისგან განსხვავებული, ახლებური გააზრება ოთარ ჩხეიძის სახელს უკავშირდება. მწერალს სპეციალური ლიტმცოდნეობითი ნარკვევი არც დაუწერია მისთვის გამორჩეულად საყვარელ ლექსზე, მან მხოლოდ „მამულის“ პირველი სტროფი წაუმიძღვარა ეპიგრაფად თავის რომანს „აღმართ-დაღმართი“ (1960). ეპიგრაფს და რომანს, ავტორის ჩანაფიქრით, კონცეპტუალურად **„სხვა ხალხის“, როგორც უცხო ტომის** მოძალების, ეთნიკური ექსპანსიის მოტივი აერთიანებს. ამით ოთარ ჩხეიძემ „მამულს“ პოლიტიკური ქვეტექსტი შეუქმნა.

რომანის გამოქვეყნების შემდეგ (1967), ახლო ხანებში, მწერალს დღიურში ჩაუნიშნავს: „დავწერე შევიწროვება ქართველისა საქართველოში... თვით ეპიგრაფისაც შეეშინდათ, ეპიგრაფისა, გალაკტიონის ლექსისა, – წინაპართაგან წასულა ყველა, სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული“.

შიში იმაში გამოიხატა, რომ ჟურნალ „ცისკარში“ „აღმართ-დაღმართის“ პირველი პუბლიკაციისას გალაკტიონის სტრიქონები რეპრესიაში მოჰყვა – ეპიგრაფი ცენზურამ ამოიღო.

ოთარ ჩხეიძის მიერ ორიგინალური ხერხით მინიშნებული თვალსაზრისის ლიტერატურათმცოდნეობითი დასაბუთება მოგვიანებით როსტომ ჩხეიძემ სცადა. მკვლევარის აზრით, წინაპართა მინაზე მოჟრიამულე „სხვა ხალხი“, რომლისთვისაც უცხოა ინტიმური მიმართება ქართულ მინასთან, პოეტში სევდიან და სკეპტიკურ განწყობილებას ინვეეს, ამიტომ „სხვა ხალხი“ – „არ არის და არც შეიძლება იყოს ახალი თაობა, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, „სხვა ხალხი“ მართლა სხვა ხალხია, ჩვენს მინა-წყალზე შემოჭრილი და გათამამებული უცხო თესლი, ეროვნულობის დაკარგვას და გადაგვარებას რომ გვიქადის“.

მთავარი არგუმენტი, რომელიც როსტომ ჩხეიძეს ახალი თვალსაზრისის სასარგებლოდ მოჰყავს, ლექსის ფინალში ინტონაციურად ხაზგასმული მწუხარების განცდაა – მწუხარებისა და სინანულის მიზეზი არ შეიძლება იყოს თაობათა ბუნებრივი მონაცვლეობა, მიზეზი მხოლოდ უცხო ტომის („სხვა ხალხის“) მოძალების საფრთხეაო.

„სხვა ხალხი“ კიდევ ერთი ახლებური – „წინაპართა“ („თერგ-დაღეულთა“) ეროვნულ იდეოლოგიასთან დაპირისპირების ასპექტივითაც იქნა გააზრებული. ამ თვალსაზრისის თანახმად, „სხვა ხალხში“ იგულისხმება ახალი თაობა – ქართველი სოციალ-დემოკრატები თავისი კლასობრიობის თეორიით და ეროვნული ნიჰილიზმით, მოახლოებული რევოლუციის მოლოდინში რომ ჟრიამულობს (გურამ ბარნოვი).

ლექსში უშუალოდ პოლიტიკური თუ სოციალური ქვეტექსტების ამოკითხვა, ჩემი აზრით, ფრთხილ მიდგომას მოითხოვს. „მამული“ არ არის სამოქალაქო, პოლიტიკური ლირიკის ნიმუში – იგი ინტიმური, ელემენტური ჟანრის ლექსია, რომელიც გალაკტიონმა სიმბოლისტურ კრებულში – „არტისტულ ყვავილებში“ შეიტანა. შემოქმედების ამ ეტაპზე პოეტის ლირიკაში ეროვნული თუ სოციალური პრობლემატიკა უკანა პლანზეა გადაწეული, მის თვალსაწიერში კი უფრო სულის მეტაფიზი-

კური ლტოლვანი, ახალი პოეტურ-ესთეტიკური ტენდენციების მხატვრული ხორცშესხმის ამოცანებია მოქცეული. ამის გათვალისწინებით, თუ „მამულის“ ტექსტში ტრანსფორმირებული სინამდვილის აღდგენა გვსურს, უფრო ლოგიკური ჩანს ლიტერატურულ-ესთეტიკურ კონტექსტზე ორიენტირება.

* * *

„სხვა ხალხის“ შინაარსის დასადგენად, ვფიქრობ, არსებითია იმის გარკვევა, თუ ვინ ჰყავს ნაგულისხმევი გალაკტიონს „წინაპრებში“. მანამდე ცხადი მხოლოდ ისაა, რომ „წინაპრები“ და „სხვა ხალხი“ ერთმანეთთან შეუთავსებადი სახე-ცნებებია.

წინაპრები წავიდნენ, მაგრამ რას ნიშნავს „წინაპართაგან წავიდა ყველა“ – სართიმო პოზიციაში გატანილი, რიტმულ-ეფონიურად საგანგებოდ აქცენტირებული ეს განმაზოგადებელი სიტყვა?

ლექსემა „ყველა“ შინაარსობრივად უგამონაკლისობას აღნიშნავს, მაგრამ „მამულში“ იგი, რასაკვირველია, საყოველთაო გადაშენებას არ გვაუწყებს. ჩემი აზრით, ამ სიტყვით ოდენ ისაა ნათქვამი, რომ ყველა, ვისაც პოეტი წინაპრად მიიჩნევს, წასულია, ცოცხალი აღარაა. აქედან გამომდინარე, „წინაპართაგან წავიდა ყველა“, სავარაუდოდ, სულიერ წინამორბედთ – ლიტერატურულ წინაპრებს უნდა გულისხმობდეს, რომელთაგან უკანასკნელი – ვაჟა-ფშაველა სწორედ 1915 წელს ანუ „მამულის“ დაწერის წელს გარდაიცვალა.

წინაპართა წასვლაზეა შეფარული საუბარი „არტისტული ყვავილების“ კიდევ ერთ ლექსში – „სიზმრები“, რომელიც იმავე 1915 წლით თარიღდება:

წავიდნენ ლანდები, მეორე, მესამე...
და ღამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა.
შენ იცი? შენ იცი – მე როგორ ვენამე?
როდესაც მე მოველ – არავინ არ სჩანდა!

ლანდები, ვისზეც აქაა საუბარი, გარდაცვლილი წინაპრების ლანდებია, – (გავიხსენოთ „აკაკის ლანდი“), – მაგრამ რას უნდა ნიშნავდეს „მეორე, მესამე“...

1915 წლის ზამთარში ჯერ აკაკი გარდაიცვალა, შემდეგ, ზაფხულში – ვაჟა, პირველ ლანდად კი, ცხადია, ილიაა ნაგულისხმევი, უფრო ადრე მოკლული წინამურთან. გალაკტიონი ნიუანსების ენით, მინიშნებით გვამცნობს, რომ დიდი „ლანდების“ – ილიას, აკაკის და ვაჟას გარდაცვალების გამო ქართულ პარნასზე ღამე ჩამოწვა („და ღამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა“), რომ მის გამოჩენას და დამკვიდრებას პოეზიაში წინ ტრაგიკული გამოთხოვება უძღვოდა (აკაკი ხინთიბიძე).

„ლანდები“ სიმბოლისტური ვუალირების გარეშეა დასახელებული ერთ-ერთ ავტოგრაფში ლექსისა „დრო“ (1915), სადაც ვკითხულობთ:

მგოსნებო, შელამდა და ძვირფას საფლავებს,
პანთეონს მივეციტ ძვირფასი სამება:
ილიას ცრემლები, აკაკის ხანჯალი
და ვაჟას გარდასულ დღეებზე წამება.

„ძვირფასი სამების“ თემას ამავე ავტოგრაფში საინტერესო გაგრძელება აქვს:

მთანმინდას დადაფნავს ძვირფასი სამება,
მოოქრულ ვარდებით ის სიკვდილს აზღაპრებს,
ჩვენ თვალწინ დასრულდა იმათი წამება
და მიტომ ვიგონებ წუხილით წინაპრებს.

ამ სტროფში საუბარია არა მხოლოდ პოეტური სამების მიერ ზღაპრად გარდაქმნილ სიკვდილზე (გავიხსენოთ; „რომ ამ გზაზე ზღაპარია მგოსანთ სითამამე“), არამედ ილია, აკაკი და ვაჟა პირდაპირ მოიხსენიებიან სიტყვით **„წინაპრები“**. წინაპრები, რომელთაც გალაკტიონი ცოცხლებს შეესწრო, წავიდნენ, ანუ „დასრულდა იმათი წამება“, მათ შემდეგ კი, უდროობის ჟამს, როდესაც „არავინ არ სჩანდა“, მათი ასპარეზი „სხვა ხალხმა“ დაიკავა.

თუ მართებულია ჩემი ვარაუდი, რომ გალაკტიონი „წინაპრებში“ ლიტერატურულ წინამორბედთ – „ძვირფას სამებას“ გულისხმობს, არალოგიკური ხდება იმის დაშვება, რომ „სხვა

ხალხი“ უცხო ტომს აღნიშნავს, ხოლო ლექსს პოლიტიკური ქვეტექსტი აქვს. უფრო მართებული ჩანს, რომ ლექსში საუბარია ლიტერატურულ თაობათა მონაცვლეობასა და ტრადიციის წყვეტაზე, რადგან შთამომავალნი („სხვა ხალხი“) არ აგრძელებენ „წინაპრების“ („ძვირფასი სამების“) გზას. „სხვა“ ამ კონტექსტში ეთნიკურად „**უცხოს**“ კი არ აღნიშნავს, არამედ „**განსხვავებულს**“ – განსხვავებულ ადამიანებს, სხვანაირ ხალხს.

ახლა ვნახოთ, რა სურათს იძლევა იმდროინდელი რეალური-ისტორიული სიტუაცია ასეთი ინტერპრეტაციისათვის.

ილიას და, განსაკუთრებით, აკაკის გარდაცვალების შემდეგ ქართულ საზოგადოებაში ბუნებრივად დაისვა მათი მემკვიდრის საკითხი. ეს თემა აქტუალიზებულია „აკაკის ლანდის“ ერთ-ერთ ვარიანტშიც. ელიზიუმიდან მშობლიურ სივრცეში მობრუნებული აკაკის ლანდი თავად დაეძებს მემკვიდრეს, რათა სიმბოლურად გადასცეს თავისი სამგოსნო ქნარი. „ვინ არის ჩემი დიდი მემკვიდრე, /ვინ არის ღირსი წაილოს ქნარი?“ – კითხულობს დანაღვლიანებული აკაკი, რომელსაც სასურველი პრეტენდენტი ვერ უპოვია. ტექსტს საინტერესო გაგრძელება აქვს:

თითქო მოხუცის უეცარ ფიქრზე
ექვსი მგოსანი წინ წადგა ნელა,
მათ, როგორც მთების მძლავრი არწივი,
წინ მიუძლოდა ვაჟა-ფშაველა.

ვაჟას კვალზე გალაკტიონი კიდევ ხუთ პოეტს – „რჩეულ პარნასელებს“ – ჩამოთვლის: აბაშელს, შანშიაშვილს, გრიშაშვილს, ხუროძესა და ქუჩიშვილს. აკაკის პოეტური ქნარის გადაბარება, გალაკტიონის აზრით, მათ ცალ-ცალკე კი არა, მხოლოდ ერთობლივად თუ ძალუძთ: „რომ ყველა ერთად ღირსია ერთი – / დაუმონებელ აკაკის ქნარის“.

ეს ფრაგმენტი ორი მხრით არის საინტერესო: ვაჟას გამორჩეულობა მისი წინამძღოლობითაა ხაზგასმული, ხოლო საკუთარ თავზე გალაკტიონი არაფერს ამბობს – დუმს. დუმილი მალე დაირღვევა, როცა, „სხვა ხალხის“ საპირისპიროდ, წინაპრების ტრადიციის მემკვიდრედ ოდენ საკუთარ თავს დასახავს.

პოსტკლასიკური სიტუაცია („არავინ არ სჩანდა“) გალაკტიონთან რამდენადმე ჰიპერბოლიზებულია, რაზეც თუნდაც მის მიერვე ჩამოთვლილი „რჩეული პარნასელები“ მეტყველებს, მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ სიცარიელე, დროებით მაინც, ეროვნულ-ლიტერატურული ტრადიციების გამგრძელებელთა მიერ კი არ შეივსო, არამედ იმათგან, ვისაც გალაკტიონი „სხვა ხალხად“ თვლიდა.

კლასიკოსთა სამეულის წასვლას თან სდევდა, ერთი მხრით, მათი უღიმღამო ეპიგონების აქტიური მოძალეობა, მეორე მხრით კი – უცხო, ნეორომანტიზმისა და ადრეული სიმბოლიზმის, კლიშეების გადმომღებთა ფსევდონოვატორული პრეტენზიები, გამომწვევი დაპირისპირება თერგდალეულთა რეალისტურ ესთეტიკასთან და ეროვნულ მრწამსთან. აჰა, ეგერა, „წინაპართაგან“ გამდგარი, მშობლიური ნიადაგის – „ცვრიანი ბალახის“ შეგრძნებას მოკლებული შთამომავლობა – „სხვა ხალხი“!

წინაპრებისადმი მოწინების, მეტიც – თაყვანისცემის გრძნობა მუდამ თან სდევდა გალაკტიონს. ჭაბუკს, თითქმის ყრმას ჩაუნერია: „ჩვენ ახალგაზრდობას ამათგან გავლილი გზა მუდამ სალოცავად გვექნება“. ეპოქათა გზასაყარზე, ძველისა და ახლის მიჯნაზე, პოეტს კვლავაც არ ტოვებდა სახელოვან წინამორბედთა ხსოვნა („რა მძლავრად ქუხდა მათი სახელი, /რა დიდი იყო მათი დიდება“), პოეტების მეფის რანგშიც ეამაყებოდა, რომ „ჩვენ კეთილშობილურად მივიღეთ წინაპართა მხურვალე ოცნებები“. გალაკტიონს მუდმივად ესმოდა „მამათა“ ხმა („და მეძახიან მშვიდ სამეფოში / მთები, სიზმრები და წინაპრები“) და იმაშიც დარწმუნებული იყო, რომ სიცოცხლის ბოლოს „კარს გაულებდნენ მას წინაპრები“.

საგანგაშო ის იყო, რომ ახალგაზრდა გალაკტიონი „ძვირფასი სამების“ სიცოცხლეშივე ამჩნევდა, როგორ უპირისპირდებოდა მათ ნათელ იდეალებს ახალი იდეოლოგიით მოწამლულთა უპატივცემულობა, შური და ბრბოს ფსიქოლოგია. „აკაკის ლანდის“ ერთ-ერთ ვარიანტში დამაფიქრებელი სტრიქონები იკითხება:

აქ მწარე გზა აქვს წინასწარმეტყველს,
შეჩერდი! შური იღვიძებს ბრბოში,
არ არის წმინდა, უმნიკვლო გრძნობა
და საქართველო საქართველოში.
არ არის გრძნობა პატივისცემის,
არ არის კაცი და მეგობარი,
რომ ოდნავ მაინც შეუმსუბუქდეს
დაღლილ მაცხოვარს წამების ჯვარი.

გათიშვის, „წინაპართა“ და „სხვა ხალხის“ უკონტაქტობის უფრო მძაფრი სურათის დახატვა ძნელია. ამიტომაც, რომ სულეთიდან სამშობლოს სანუგეშებლად დაბრუნებული აკაკის ლანდი, გზასაცდენილ, გადაგვარებულ შთამომავალთა „ურცხვობა-უგრძნობლობით“ შეძრული, ტოვებს ქვეყანას. ასეთ სიტუაციაში მიიღო გალაკტიონმა წინაპართა ქნარი და მიუხედავად იმისა, რომ „აყეფდნენ მტრები, ტიროდა ზარი“, ღირსეულად შეუდგა მათს მონამეობრივ გზას.

* * *

ვფიქრობ, დადგა დრო გავარკვიოთ, რა ფარული ძაფებით ებმის ერთმანეთს ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლა, სევდა გარდასულ წინაპართა გამო და „სხვა ხალხის“ გამოჩენა.

კითხვას „რაა მამული?!“ გალაკტიონმა პოეტური დეფინიციით უპასუხა, რომ ეს, უპირველეს ყოვლისა, მშობელი მიწის უშუალო შეგრძნებაა, მაგრამ ნუთუ ამ ფუნდამენტური ცნების შინაარსს მხოლოდ ფიზიოლოგიური იმპულსი ქმნის?! მიწას მიწადი მიაქვს, მამულის უკვდავებას კი თანამდევ სულელებთან უწყვეტი კავშირი ინახავს – სამშობლო მიწის შეგრძნების გაქრობასთან ერთად სწორედ წინაპრებთან სულიერი კონტაქტის დაკარგვა გვაუწყებს, რომ ახლოა საბედისწერო ჟამი, როცა ჭეშმარიტ მემკვიდრეს გენეტიკურად იგივე, მაგრამ მენტალურად გადასხვაფერებული „სხვა ხალხი“ ჩაენაცვლება.

ახლა გავიხსენოთ მეტერლინკის პიესა „ლურჯი ფრინველი“, კერძოდ, პერსონაჟი-სიმბოლო – „ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა სირბილის ნეტარება“, რომლითაც ისარგებლა გალაკტიონმა, და გავერკვეთ, რა ფუნქცია აკისრია ამ სახეს წყარო-ტექსტში.

ლურჯი ფრინველის ანუ იდეალის მაძიებელი ბავშვები „ნეტარებათა ბაღიდან“ ანუ მიწიერ-მატერიალურ სიამეთა სივრციდან გადაინაცვლებენ „აუმღვრეველი სიმშვიდის ბაღში“ – სულიერი ნეტარების წიაღში, სადაც ისინი „ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა სირბილის ნეტარებას“ ხვდებიან. ეს ერთ-ერთი **საწყისი სულიერი ნეტარებაა**, რომელიც ბავშვებს „ზევით, სიღრმეში, ციურ კარიბჭესთან“ მცხოვრებ „დიად სიხარულებთან“ აკავშირებს. „დიადი სიხარულები“ სიკეთეს, სამართლიანობას, აზროვნებას, სიყვარულს და სხვა სულიერ ფასეულობებს განასახიერებენ.

მეტერლინკის პიესის ფონზე ძნელი აღარ ჩანს გალაკტიონის ერთი შეხედვით უცნაური სახის – „ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის“ კონტექსტუალური შინაარსის ამოცნობა.

ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა სიარული ფიზიკურ და სულიერ შეგრძნებათა ზღვარზე მდგომი ნეტარებაა: იგი იმპულსს ფიზიკური შეგრძნებიდან იღებს და, სასწაულებრივად, შინაგან, სულიერ მდგომარეობად გარდაიქმნება. ეს მატერიალურის განსულიერების ის იდეაა, რომლის განხორციელებაც ეოცნებებოდა ვლადიმირ სოლოვიოვის ფილოსოფიით გატაცებულ გალაკტიონს. მინასთან უშუალო შეხების გრძნობადი განცდიდან იბადება სულიერი განცდა – სამშობლოს გრძნობის ნეტარება! სწორედ ეს საწყისი ნეტარება მიუძღვის პიროვნებას „დიადი სიხარულებისაკენ“ – წინაპართა ზეციური საუფლოსაკენ, სადაც თავმოყრილია მათ მიერ დაგროვილი უმაღლესი სულიერი ფასეულობანი – „სიხარულები“, რომლებთან ზიარების გარეშე ადამიანი ვერ იქცევა თავისი ერის შვილად. პიროვნებამ უნდა გაიაროს გზა მშობლიური მიწის პირველყოფილი შეგრძნებიდან ერის წიაღში დაგროვილი სულიერი საუნჯის ათვისებამდე, რის გარეშეც იდენტიფიკაციის აქტი („ვინა ვარ“) ვერ ხორციელდება. ვინც ამ გზას არ გაივლის, ან უარყოფს, მშობელი მიწის შეგრძნებასაც დაკარგავს და, შესაბამისად, ეროვნულ სულიერებასთან კონტაქტსაც – მათი სიმრავლე უკვე „სხვა ხალხია“...

III. „მოხუცი მამა“

„მამულის“ მეორე სტროფი მთლიანად წარმოსახვით-იმაგინაციურია:

გაშალა ველი ნელმა ნიავმა
და მელანდება მე მის წიაღში
მოხუცი მამა, მოხუცი მამა
სასხლავით ხელში დადის ვენახში.

ხილვის, წარმოსახული სურათის ცენტრში დგას „მოხუცი მამა“, რომლის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ლექსში ორმაგად არის ხაზგასმული – გამეორების ხერხით („მოხუცი მამა, მოხუცი მამა“) და ანჟამბემანის ფიგურით. ვის გულისხმობს გალაკტიონი „მოხუც მამაში“ – ბუნებით მამას, რომელიც ვაჟიშვილის დაბადებამდე გარდაიცვალა, თუ ეს, ლექსის ფართო კონტექსტიდან გამომდინარე, ოდენ „წინაპრის“ განზოგადებული სახეა?

მეორე სტროფში წინაპრების თემას ისეთი დეტალები ახლავს, რომ წარმოსახულის კონკრეტიზაციისაკენ გვიბიძგებს. თითქოს ყველა პირობაა საიმისოდ, რომ „მოხუცი მამის“ სახე აკაკის დავეუკავშიროთ: „მამული“ დანერლია აკაკის გარდაცვალების წელს, სხვა ტექსტებშიც გალაკტიონი აკაკის „მოხუცის“ ეპითეტით მოიხსენიებს („აქ, ჩემს ახლოს **მოხუცის ლანდს** სძინავს მეფურ ძილით“), ხოლო „აკაკის ლანდის“ ერთ ავტოგრაფში მგოსანი ასეთი შტრიხებით არის დახატული საგაზაფხულო განწყობის ფონზე:

გამოჩნდა მოხუც აკაკის ლანდი.
თეთრი ჭაღარით მოსილი თმები
ელავდა ვერცხლის ელვა-ციმციმით
და სახე მისი იყო გზნებული
საგაზაფხულო ღვთაებრივ ღიმით.

„აკაკის ლანდში“ გალაკტიონი იმასაც ამბობს, რომ დიდი პოეტი მარად იცოცხლებს „ჩვენი **სიზმრების** სიდიადეში“ –

„მამულის“ მოხუცი მამაც ხომ წარმოსახვაში, **ლანდად** ევლინება გალაკტიონს („და მელანდება მე მის წიაღში“)?! აქვე ისიც ვთქვათ, რომ სულიერი წინამორბედის „მამის“ მეტაფორით წარმოდგენა უცხო არ იყო გალაკტიონისათვის („ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას“).

და მაინც... თუ წინაპრის სახის დაკონკრეტებას შევეცდებით, „მოხუცი მამის“ სიმბოლოში, ჩემი აზრით, უპირველეს ყოვლისა, ილია ჭავჭავაძე უნდა იყოს ნაგულისხმევი!

დასაწყისშივე ითქვა, რომ „მამული“ გაჯერებულია ილიას „გაზაფხულზე“ აღუზიებით. თუ „მამულში“ აკაკის სახეა დაქარაგმებული, გალაკტიონი ილიას პოეტურ სამყაროს რატომ მიმართავდა?! კავშირი გალაკტიონის „მამულსა“ და ილიას „გაზაფხულს“ შორის იმდენად თვალსაჩინოა, რომ საგანგებო დასაბუთებას არც საჭიროებს: მამული, მდელო (ველი), ვენახი (ვაზი) საგაზაფხულო გამოღვიძება და კონტრასტული პარალელიზმის ხერხი ლექსის ბოლოში – ყოველივე ეს ილიასეულია.

„მამულის“ მეორე სტროფში, ჩემი დაკვირვებით, არის ერთი მინიშნება, რომელიც კვლავაც ილიასთან გვაგზავნის. „მოხუცი მამა“ ლექსში იხილვის „ველის“ წიაღში – წარმოსახვა გადაშლის „ველს“ („გაშალა ველი ნელმა წიაღმა“) და შიდა სივრცეში ვხედავთ ვენახში ვაზთან მოფუსფუსე, მზრუნველ მოხუცს.

სიტყვა „ველი“ გალაკტიონის ლექსში, უბრალოდ, ლოკუსის აღმნიშვნელი სიტყვა არაა. იგი, ჩემი აზრით, ილიას „აჩრდილიდან“ მომდინარე სიმბოლური ტოპოსია. მთის მწვერვალიდან მომზირალი აჩრდილის – მოხუცის თვალს არაფერი იზიდავს, გარდა შორს გაშლილი **ველისა**, რომელზედაც „სრულ-საქართველო“ მოჩანს. პოემის ისტორიულ ნაწილში ილია ორ სიტყვას – „ველს“ და „სამშობლოს“ სინონიმებად იყენებს და თავისუფლადაც უნაცვლებს ერთიმეორეს. მაგალითად, „ველი“ ქვეყნის, სამშობლოს მნიშვნელობითაა მიმართვებში: „**ველო**, შენს თავზე იყო მრავალი / ქუხილი, ტეხა, ბედისა გმოზა“; „**ველო**, გქონია შენც დრო კეთილი“; „**ველო**, ბერძენთა რანამს გიხილეს“; „მაგრამ, ჰე, **ველო!** სად არის გმირი“ და სხვ. ალაგ ამ მიმართვას – „ველო“ – ბუნებრივად ენაცვლება „ტკბილო ქვეყანავ“.

მაშასადამე, ილიას „აჩრდილში“ ველი გეოგრაფიული ლანდ-შაფტის აღმნიშვნელი ცნება კი არაა, არამედ – საქართველოს ისტორიული ყოფიერების სიმბოლო. ამავე მნიშვნელობით უნდა იყოს გადასული იგი გალაკტიონის „მამულში“, რასაც მხარს უჭერს ფრაგმენტი პოეტის ერთი დაუმთავრებელი პოემისა, სადაც ილიასეულ კონტექსტში „ველი“ და „საქართველო“ ასევე სინონიმებია:

ო, საბრალო საქართველო,
ბევრი ვერ გრძნობს, რომ ეს ველი
არის უცნობ, უსახელო
მეომართა ფერფლი ძველი.
სისხლი რისთვის იღვრებოდა?
წარღვნის დღიდან რა ხდებოდა?
ვნახოთ, რომ არ ვნებდებოდით,
რა ვაკეთეთ,
რას ვშვრებოდით?

„მამულში“ პოეტური წარმოსახვა „გაშლის“ ველს, შედის მის ნიაღში – ისტორიის სიღრმეში და იქ ჭვრეტს, აღმოაჩენს იმას, ვინც ქმნიდა ამ ისტორიას – წინაპარს, „მოხუც მამას“, საქართველოს თანამდევ უკვდავ სულს! განგმირული, მაგრამ პოეტის ხილვაში გაცოცხლებული, მკვდრეთით აღმდგარი ილიას სახება თითქოს საკუთარსავე პერსონაჟს – მოხუც აჩრდილს შერწყმია, მარადიულად მამულზე მზრუნველი „მოხუცი მამის“ სიმბოლოდ გარდასახულა.

მაშასადამე, „მოხუცი მამა“ პოეტური კონტამინაციით მიღებული სიმბოლო ჩანს, რომელსაც ერთდროულად კონკრეტული და ზოგადი შინაარსი აქვს: მასში „აჩრდილის“ მოხუცი – საქართველოს თანამდევ უკვდავი სულიც მოიაზრება და ილიაც, როგორც ამ სულის მინიერი ხატი, უკვე თავადაც სიმბოლოს სიმაღლემდე აზიდული.

ილიას გაიდევალება სრულიად კანონზომიერი იყო გალაკტიონისაგან: ამას კარნახობდა არა მარტო ოჯახური ტრადიცია („სული ჩვენი ოჯახის იყო დიდი ილია“), არამედ შეგნება მისი ღვანლის ეპოქალურობისა („წინამურში რომ მოჰკლეს ილია, /

მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“). ილიას გზის გაგრძელება, მიუხედავად იმისა, რომ ეს „მენამული გზა“ იყო, გალაკტიონს ზნეობრივ მოვალეობად მიაჩნდა, რადგან სჯეროდა, რომ „არ ამაოდ მიუშვირა ტყვიას / ჭავჭავაძემ განიერი მკერდი“.

ლექსში „მოხუცი მამა“ სასხლავით ხელშია წარმოდგენილი, ვენახს დასტრიალებს და ვაზის – ეროვნული ხის გადარჩენაზე ზრუნავს, უსარგებლო ლერწებს ამორებს. ამიტომაც, რომ ზრუნვისა და სელექციის ამ განზოგადებულ სურათში ილიასთან ერთად აკაკიც შეიძლება მოგვაგონდეს, თანამდევ სულთა უკვდავი თანავარსკვლავედიც და თვით გალაკტიონის ბუნეობითი მამაც, თავისი მოკრძალებული და სპეტაკი ცხოვრებით. ეს წინაპართა ზნეობრივი იმპერატივით ანაგები სამყაროს წარმოსახვაა, რომელსაც პოეტის ხსოვნა ინახავს.

არსებობს ცდა, „მოხუცი მამა“ რელიგიურად იქნას ინტერპრეტირებული და ცალსახად დაუკავშირდეს ზეციურ მამას – ქრისტეს (ლუარა სორდია). მოხმობილია პარალელებიც: „ღვთაებრივი კომედიის“ წმინდა მამა, აგრეთვე, გოეთეს ლექსის „ღრმა მოხუცი წმინდა მამა“, რომელიც გალაკტიონის „მოხუცი მამის“ უშუალო წყაროდაა მიჩნეული.

როგორც დანტესთან, ისე გოეთესთან მსაზღვრელი სიტყვა, რომელიც „მამის“ ღვთაებრივ ბუნებაზე მიუთითებს, არის „წმინდა“ და არა „მოხუცი“ – ცალკე აღებული „მოხუცი“, „წმინდას“ გარეშე, როგორც ეს გალაკტიონთანაა, ღვთაებრიობას არ გულისხმობს. გოეთესთან ვკითხულობთ: „Der uralte heilige Vater“ (სიტყვასიტყვით: „უხნესი წმინდა მამა“). „ჰაილიგეს“ (წმინდა) გარეშე, მხოლოდ „ურალტე“ (უხნესი) რომ იყოს, აქაც „მამა“ ღმერთად ვერაფრით მოიაზრებოდა.

არ გამოვრიცხავ, რომ „მამულის“ მეორე სტროფს რაღაც კავშირი ჰქონდეს იოანეს სახარების პასაჟთან: „მე ვაზი ვარ, თქვენ კი – ლერწები. ვინც ჩემში რჩება და მე მასში, იგი ბევრ ნაყოფს გამოიღებს, რადგან უჩემოდ არაფრის გაკეთება არ შეგიძლიათ. ვინც ჩემში არ დარჩება, გარეთ გადაიგდება, როგორც ლერწი, და დაჭკნება და მოაგროვებენ მათ, ცეცხლში ჩაყრიან და დაიწვებიან“ (15: 5-6). სრულიად შესაძლებელია, რომ მეორე სტროფში გალაკტიონმა სახარე-

ბის სახისმეტყველება გამოიყენა: „მოხუცი მამა“, – აჩრდილი, ნინაპარი, ილია – პოეტისაგან გაიდევალებული და ღმერთთან გატოლებული, შთამომავალთ აფრთხილებს, რომ ეროვნული ტრადიციის ერთგულება, „შიგნით ყოფნა“ კეთილ ნაყოფს გამოიღებს, ხოლო მისგან განდგომა – მოკვეთას და დაღუპვას. ამდენად, სასხლავი ვენახზე მზრუნველი „მოხუცი მამის“ ხელში ერთდროულად სიცოცხლის მიმნიჭებელიცაა და სასჯელის იარაღიც!*

IV. „დავდივარ... ვნუხვარ და მენანება“

„მამულის“ ბოლო, მესამე სტროფი წარმოსახული სივრციდან რეალობაში გვაბრუნებს – მამისეულ ეზო-კარში, ვენახში, რომლის თითოეული ლერწი და ყლორტი თითქოს სიცოცხლის გადარჩენას გვამცნობს და მზრუნველ მამაზე ოცნებასაც იტყვის. სინამდვილეში, ბუნების ამწვანება მამულის მოუვლელობას და მიტოვებულობას წარმოაჩენს. გაქრა „ველი“, როგორც ისტორიულ-კულტურული სივრცე, ხოლო ეზო-კარი, როგორც ამ სივრცის ნაწილი, გავერანებულია – ირგვლივ ხელუხლებელი კორდი და მოლი, ხასხასა დავინწყების ბალახი ზეიმობს. ცოტა მოგვიანებით ამას გალაკტიონი ღიად და მძაფრად იტყვის:

ისევ აფშვენენ სურნელებას ბალახნი ველად,
მაგრამ არავინ მათ არ აგროვებს შესალოცველად.
პარტახი. გუბებზე იფინება შქერი, რა გინდა?
ვაზებში ფშატი გადაბზინდა და წყალი წმინდა
ათას შხამიან ბალახებით გადაიხატა...

* სასხლავიანი კაცის სახე მოგვიანებითაც გაივლევს გალაკტიონის ერთი დაუმთავრებელი პოემის ხელნაწერში:

ათასფერად მოქარგული
გადაშლილა თვალწინ ველი
და სასხლავით ხელში დადის
იქ მგზნებარე კოლხიდელი.

„მგზნებარე კოლხიდელის“ ვინაობა საეჭვო არაა – ილიას საბჭოთა იმპერიის ბელადი ჩანაცვლებია. გალაკტიონისეულ ირონიას ნუ გამოვრიცხავთ, მაგრამ, ეტყობა, ისტორია, მართლაც, ფარსის სახით მეორდება: რა სხვლაც ჩაატარა ამ „ახალმა მამამ“ მშობლიურ ბალ-ვენახში, კომენტარს არ საჭიროებს.

სიმწვანეს, ბალახს, რომელიც „მამულში“ თითქოს აღორძინების, განახლების მაცნეა, საგაზაფხულო შვება კი არა, რაღაც ძვირფასის გაქრობის განცდა ახლავს – ამ განცდას გალაკტიონმა სხვაგან ბალახებში მწოლარე მწუხარება უწოდა („იყო ის მწუხარება ბალახებში მწოლარე“).

მდელოს ამწვანება „მამულში“ – „**ისევ** ამწვანდა მდელო და კორდი“ ვარიაციაა ილიას სტრიქონისა „აყვავებულა მდელო“. სიტყვა „**ისევ**“ აქ იმდენად ბუნების მოვლენის განმეორება-მრავალჯერადობას არ აღნიშნავს, რამდენადაც მიმართებას ილიას ლექსთან: გაზაფხული გაზაფხულს ცვლის, მამულის ბედი კი **ისევ** უცვლელია!

ილიას „გაზაფხულს“, მიუხედავად მინორული ფინალისა, იმედიც ახლავს, იმედი და მოლოდინი მამულის აღორძინება-აყვავებისა. გალაკტიონის „მამული“ სასონარკვეთილების ზღვართან მისული ელეგიაა, რადგან აბიბინებული მდელო და კორდი არა აყვავების, არამედ გაველურების სიმწვანეა, მერცხლის ჭყვილს „სხვა ხალხის“ ჟრიამული ფარავს, ვაზის ღხენით ტირილს კი თითქოს პოეტის ცრემლი ჩანაცვლებია – მწუხარების და სინანულის ცრემლი.

„მამულში“ ღრმა მწუხარების მიზეზი მხოლოდ თაობათა მონაცვლეობა, „წინაპართა“ წასვლა და „სხვა ხალხის“ ჟრიამული არაა. საწუთროს წარმავალობის სევდა დიახაც გაისმის ხოლმე გალაკტიონის ლირიკაში და იგი სულიერ ფასეულობათა განქარვების მოტივსაც ხშირად იერთებს, მაგრამ „მამულში“ გალაკტიონის უიმედობის მიზეზი, ჩემი აზრით, უფრო ღრმაა.

ლექსში ძალიან მნიშვნელოვანია მოქმედების აღმნიშვნელი სიტყვა **სვლა** (სიარული): „ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა არ **გავიარე**“, „მოხუცი მამა სასხლავით ხელში **დადის** ვენახში“, „**დავდივარ**... ვწუხვარ და მენანება“. სვლას, სიარულს, მოქმედებას უკავშირდება ლექსში სამშობლოს შეგრძნებაც, წინაპართა ცხოვრების საზრისიც (ზრუნვა) და პოეტის, როგორც მჭვრეტელის, ყოფნაც მამულში. პოეტს არ დაუკარგავს მამულის გრძნობა, რადგან ახსოვს ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის მადლი, იგი პატივს მიაგებს წინაპრებს და „სხვა ხალხსაც“ გამიჯვნია, მაგრამ მისი ინერტული „დავდი-

ვარ“ მოკლებულია წინაპართათვის ნიშანდობლივ ენერგეტიკას, ქმედით მზრუნველობას, „გაუქმებული ტაძრის“ აღდგენის სწრაფვას – გაუცხოების აჩრდილი ჩამდგარა მამულსა და ამ მიწის შვილს შორის. აი, უმთავრესი მიზეზი წუხილისა და სინანულისა.

„მამული“ ახალ ისტორიულ ეპოქაში, ილიას მკვლევლობის შემდეგ დაინერა, როდესაც „მოხუცი მამის“ საპროგრამო ლოზუნგი „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნეს“ ორიენტირშეცვლილი ახალი თაობის – „სხვა ხალხის“ მიერ უარყოფილ იქნა. გამჟღავნდა თაობათა შორის სულიერი კავშირის საბედისწერო წყვეტა, გაჩნდა აშკარა ნიშნები ეროვნული კოშკის ჩამოშლისა გაუცხოებისა და ნიჰილიზმის გამო:

ინგრევა კოშკი საუკუნით აშენებული!
წინაპართაგან მოტანილი ძვირფას ბროლებით...
ყველასთვის უცხო და ყველასთვის გაუგებარი.

ილიას მიერ ნალოლიავეები, უზარმაზარი ძალისხმევით ნაკონინები „საყოველთაო საქართველოს“ იდეა, იდეა ერთობისა გალაკტიონის თვალწინ ირღვეოდა. თავი იჩინა უკუბრუნებელმა ქართულმა სენმა: „მე თუ შენ, შენ თუ მე, ორივენი ერთად კი არაო“. „სადაა მამული?“ – იკითხა თავის დროზე ილიამ და თითქოს აღადგინა კიდევც გათითოკაცებული ერი და დაკნინებული ცნება მამულისა, მაგრამ გალაკტიონის წინაშე დრომ თავად ეს ცნება დააყენა ეჭვქვეშ („რაა მამული?!“).

ამ კონტექსტში გალაკტიონის ლექსი „მამული“ მშობლიურ მიწასთან, წინაპრებსა და ტრადიციასთან კავშირის ლირიკული გამჟღავნებაა, რასაც თან სდევს მძიმე წუხილის და სინანულის განცდა. წუხილის მიზეზი თაობათა გათიშვაა, ხოლო სინანული საკუთარ უმოქმედობას, პასიურობა-უმწეობას უკავშირდება.

* * *

ერთ ლექსში გალაკტიონი აღწერს გამოცხადებას „ძველი წინაპრისა“, რომელიც მთიდან სევდიანად გასცქერის მისგან რუდუნებით შექმნილის იავარყოფას:

გადამხმარა ჩვენი ბალი,
ჩვენი ბალი ძველის-ძველი
და ცრემლები მოსდის მოხუცს,
დაუპყრია გულზე ხელი.

მოხუცის გამოცხადება და მთის ტოპოსი ილიას ხატსა და მის „აჩრდილს“ აცოცხლებს, ოღონდ „მოხუცი მამა“ ვენახში აღარ ფუსფუსებს, ახლა ის თვალცრემლიანი უმზეერს ნაამაგარი ბაღის – იმავე მამულის გახმობა-განქარვებას.

რა ვიზიონებს ჭვრეტდა მამულზე ნუხილითა და სინანულით შეპყრობილი გალაკტიონი კრიზისულ ეპოქაში, სულაც არაა გასაიდუმლოებულნი. რალაც ილიასეულიც („მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდი“) არის პოეტის ამგვარ ჭვრეტაში:

წარსულს ჩვენ აღარ დავედევნებით
და არც ცრემლები დაგვედინება.

მაგრამ ანმყო? მომავალი?

პოეტის ირგვლივ ყოველივე ავდრის მოლოდინითაა გაჟღენთილი, ავისმომასწავებელი გრიგალის მოლოდინით:

ამ მწიფე მტევნებს დალენავს ქარი,
თუ მწიფობისთვემ შესცვალა დარი –
მებაღემ მოსვლა თუ არ ინება!

ეს სტრიქონები უნებლიეთ ბაღში (ვენახში) მოფუსფუსე „მოხუცი მამის“ მოგონებას იწვევს: წინაპართა ზრუნვით გადარჩენილი ბალი – მამული, თუ მას გულშემატკივარი პატრონი – ახალი მებაღე არ გამოუჩნდა, მოსალოდნელ ქართველებში გაუდაბურდება. სწორედ ეს არის გალაკტიონის დიდი და ტკივილიანი საფიქრალი. პოეტს არც ილიასეული „ძველი გაზაფხულის“ ხსოვნა ტოვებს და უჩინარი ქარის მოახლოვებასაც გრძნობს:

ძველ გაზაფხულის მღელვარე სუნი
მიჰყვება ფიქრებს ნისლში და ქარში!

ზაზა აბზიანიძე

გალაკტიონის სანთელი

გალაკტიონისადმი მიძღვნილ მოგონებებში გენიშნებათ, როგორ დამახსოვრებიათ მის თანამედროვეებს ერთი სიმბოლური ეპიზოდი: აკაკის პანაშვიდი ქუთაისში, თეთრ ხიდთან მდებარე ეკლესიაში და კედელთან მდგარი ახალგაზრდა კაცი ტანჯული გამომეტყველებით და ორი კელაპტრით ხელში. ამ მიზანსცენის სიმბოლიზმი, რომელიც ორი დიდი ქართველი პოეტის „მემკვიდრეობითობას“ ასახიერებს („მეფე მოკვდა – გაუმარჯოს მეფეს!“) – ცალკე თემაა. მაგრამ, ამჯერად, იმ ორ კელაპტართან ერთად, ის სანთლებიც გავიხსენოთ, რომელთა მკრთალი ციმციმი გვეხმარება უკეთ დავინახოთ პოეტის ტანჯული სახის ნაკვთები...

პირველად, „სანთლები“ 1914 წელს „აინთო“ (ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1914, №31), მერე უკვე 1919 წელს აციმციმდა „სანთელი“ – „არტისტულ ყვავილებში“, ოლონდ – სიმარტოვეში! ანუ: რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, გალაკტიონმა „სანთლები“ თავისი ლირიკის საუკეთესო ნაწილს არ მიაკუთვნა და ეს უფაქიზესი ლექსი გვერდზე გადადო. იმ უამრავ კითხვას, რასაც გალაკტიონის შემოქმედებითი ბიოგრაფია ბადებს, ეს ერთიც დაემატა.

ოლონდ, ვიდრე ამ თავსატეხს მივუბრუნდებოდეთ, მოვიშველიებ სანთლის სახისმეტყველებისადმი მიძღვნილ სტატიას „სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედიიდან“:

„ტაძარში – „უფლის სახლში“ მოსული მლოცველი აუცილებლად ანთებს სანთელს, როგორც რწმენისა და ნუგეშის მარადიულ სიმბოლოს. სანთელი ღვთისმსახურების დროს მეტყველებს სწორედ მლოცველთა გულებში ანთებულ ღვთის სიყვარულზე, ხოლო სანთელთა სიმრავლე – ტაძარში გამეფებულ სულიერ ზეანეულობას მოასწავებს.

ბიბლიური სიმბოლიკით „სანთელი ანთებული და საჩინო“ (იოანე 5,33-35) უფალთან ზიარების სიმბოლოა. ალბათ სწორედ ამიტომ უამრავი ლამპრითა და სანთლით გააჩირადდნა IV საუკუნის დასაწყისში, აღდგომის დღესასწაულზე კონსტანტინე-პოლი კონსტანტინე დიდმა, რომლის სახელთანაცაა დაკავშირებული რომის იმპერიაში ქრისტიანული სარწმუნოების ლეგალიზება (313 წ. მედიოლანის ედიქტი).

სანთელი, როგორც ღვთისმსახურების განუყოფელი ელემენტი, ძველი აღთქმის ღვთისმსახურებიდან მოდის. ქრისტიანთა პირველი დევნის დროიდან, მას, გარდა საკრალურისა, ფუნქციონალური დანიშნულებაც ჰქონდა, რადგან პირველ ქრისტიანებს ლიტურგიის ჩატარება წარმართთაგან მალულად, ბნელ მღვიმეებსა და კატაკომბებში უწევდათ. იმავე პერიოდიდან რომაელებიც თითქმის ყველა რელიგიურ დღესასწაულზე ინტენსიურად ხმარობენ სანთელს. უკვე II საუკუნიდან მოყოლებული, განასხვავებდნენ ცვილისა და ქონის სანთლებს და რადგან ფუტკრის ცვილისგან დამზადებული სანთლები გაცილებით ძვირად ფასობდა, ამ „უსისხლო მსხვერპლს“ მხოლოდ და მხოლოდ ღვთისმსახურების დროს იყენებდნენ.

სანთლის ნატიფ სახისმეტყველებათაზე აგებული ბორის პასტერნაკის ლირიკული შედევრი „ზამთრის ღამე“ – საბედისწერო სიყვარულის განუმეორებელი სურათი, რომელიც თან ერთვის მის რომანს „ექიმი ჟივაგო“.

ქართულ პოეზიაში სანთლის სიმბოლიკაზე ლაპარაკისას, ფოლკლორული ნიმუშების გარდა, ჩვენ, რაღა თქმა უნდა, გვახსენდება აკაკის განუმეორებელი „ხატის წინ“ და გალაკტიონის ორი, ადრინდელი, უფაქიზესი ლექსი, რომელთაც სწორედ სანთლის სიმბოლიკა დაედოთ საფუძვლად“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2012: 38-39).

ენციკლოპედიაში, ამ ტექსტის შემდგომ, გალაკტიონის ლექსებია ციტირებული და აქაც, იგივე მიმდევრობით მინდა გადავიკითხოთ ეს ორი შედევრი. ჯერ „არტიტულ ყვავილებში“ „ანთებულ“ „სანთელს“ დავაკვირდეთ:

ღამის ნათელში, მტვერში, მთვარეში
მიყვარდა სულის შეხება შენი,
ტფილისის დაღლილ ქარის თარეში,
კოშკები, ძველად ნაგებ-ნაშენი.

მსუბუქი ალით გზებს ეკიდება
ტალღები ნელი და სურნელება,
მე მახსოვს შენი ძველი დიდება
და განშორება ან მეძნელება.

ყოველდღე მოდის ახალი ტალღა
მყვირალა, სუსტი და დღევანდელი,
და დროშასავით მე მიმაქვს მაღლა
სანთელი... შენი სული, სანთელი.

გალაკტიონის ამ სიმბოლოლოგიურ ენიგმებში, ისე, როგორც არსად, ვგრძნობთ ჩვენს უცდომელობას ერთი იუნგისეული მიგნებისა, რომლის მიხედვით, კლასიკური სიმბოლო „უნდა შეიცავდეს ერთგვარ „გაუცნობიერებელ“ ასპექტს, რომელიც ვერასოდეს ვერ იქნება ცალსახად ახსნილი ან ჩამოყალიბებული“. და მართლაც, პარადოქსია, რომ ანტითეზებზე აგებული ამ ლექსის მთელი ხიბლი სწორედ მის „გაუცნობიერებელ ასპექტშია“, იმ „ლივლივში“, რომელიც ამჩნევია მისი სიმბოლისტური პეიზაჟის ყოველ მონასმს, იმ მრავალწერტილს, რომელშიც ვცდილობთ ხოლმე ჩვენს მიერ წარმოსახული ცნებები და სახელები ჩავსვათ...

ვერ დავეთანხმები ზურაბ კიკნაძეს, როცა იგი წერს: „ვინ არის ეს „სანთელი“, ეს „სული“, ეს „დროშა“, თუ არა ისევ და ისევ „მაღალი ლანდი“? შეგვეძლო, გვეფიქრა, რომ ამ ლექსის ადრესატი აკაკია“ (კიკნაძე 2015: 229), რომ „ლექსი სახეობრივად ახლოა „აკაკის ლანდთან“, რომლის ფონზეც ნაწარმოები შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც მიმართვა სულმნათი მგოსნისადმი“.

კიდევ ერთი რემარკა ამ „კროსვორდის შევსებასთან“ დაკავშირებით: განა იმავ „არტისტულ ყვავილებში“, უკვე ქრესტომათიულ „მამულში“ დეკლამირებული: „წინაპართაგან წავიდა ყველა, /სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული“ – არ ეხმიანება „სან-

თლის“ ანალოგიურ სურათს: „ყოველდღე მოდის ახალი ტალღა მყვირალა, სუსტი და დღევანდელი...“?!

ნამდვილად ეხმიანება. მაგრამ როგორც კი მოვინდომებთ გალაკტიონის მრავალწერტილი შევავსოთ – პოეზიას პუბლიცისტიკად გადავაქცევთ. ვგონებ, სწორდ ამ პუბლიცისტურმა პათოსმა აცდუნა ჩემი ის კოლეგები, რომელთაც „სხვა ხალხში“ არა დროის წარმავალობის მარადიული სურათი, არამედ პოლიტიკური მინიშნებანი დაინახეს. გალაკტიონის ახალი თხუთმეტომეულის კომენტარს მოვიშველიებ: „სხვა ხალხი“ – სინტაგმა მკვლევართა მიერ ინტერპრეტირებულია, როგორც: ა) ეთნიკურად უცხო ტომი; ბ) ეროვნულ იდეოლოგიასთან დაპირისპირებული ქართველი სოციალ-დემოკრატები; გ) ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსული ფსევდონოვატორების ახალთაობა – უარმყოფელი კლასიკური ტრადიციებისა (ტაბიძე 2016: 255).

„მოხუცი მამა“ – სინტაგმა მკვლევართა მიერ იდენტიფიცირებულია მამა ღმერთთან, აკაკისთან, ილიასთან“ (ტაბიძე 2016: 255).

შესაძლოა, ყოველივე ის, რის თქმასაც ვაპირებ, მართლაც იმ გაუნელებელი შთაბეჭდილებითაა ნაკარნახევი (როგორც თეიმურაზ დოიაშვილი ამბობს: „პირველი შთაბეჭდილებით, „მამულში“ გალაკტიონი თითქოს მხოლოდ პიროვნულ-ინტიმურ, კერძოობით განცდებს გადმოგვცემს...“ (ესსე „და მელანდება... მოხუცი მამა“, დოიაშვილი 2013: 146). მაგრამ, ახლაც ამ აზრს ვადგევარ, რომ „მამულში“ გალაკტიონი სწორედაც რომ მოხუც მამაზე წერს და არა დიდ ქართველებზე – იმ მამაზე, რომელიც თვალთ არ უნახავს და რომელიც ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, რომ დაბერება ვერ მოასწრო. მაგრამ წერს ისეთი დრამატიზმითა და ექსპრესიით, რომ სევდიანი მიზანსცენა ცვრით დანამულ იმერულ ეზოში მოხუცი მამის ლანდით იტევს და ითავისებს მთელს ჩვენს ნოსტალგიურ მოგონებებს, იმ უთქმელ, ამოუტირებელ, ჩაგმანულ ტკივილს, რომელიც ჩვენი ფატალური დანაკარგების გამოძახილია და რომლის გარეშეც ნამცეციც არ იქნებოდა ჩვენში არც ადამიანურის და არც „ძალზე ადამიანურისა“...

ახლა, გალაკტიონის თხუთმეტტომეულის პირველი ტომი გადავშალოთ და მისი „სანთლები“ გადავიკითხოთ:

შორს, ზურმუხტისფერ სივრცის იქით, სანთლები სჩანდა.
დასასვენებლად მიიწვედა იქ მეზღვაური...
ერთხელ ზღვა განყრა, აირია, გაჟინიანდა...
ტალღებმა შექმნეს ვაი-ვიში, აურზაური...
და გემს უმიზნოდ, საუკუნოდ დააგვიანდა.

მას აქეთია იალქანი ზღვაზე მიფრინავს,
მისთვის ერთია – სად დახუჭავს ოცნება თვალებს,
მიუწვდომელი სანთლები კი ბრწყინავს და ბრწყინავს...
როგორ მაგონებს ის სანთლები ჩემს იდეალებს!

როგორც ითქვა, „სანთლები“ პირველად 1914 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ (№31), ხოლო ლექსის დაწერის თარიღად გალაკტიონს ერთ პუბლიკაციაში 1916 წელი აქვს მითითებული, მეორეში – 1912, ხოლო მესამეში – 1911 (რაც ასე სჩვეოდა!). ამ თარიღების „დაძველება“ პირდაპირპროპორციულია გალაკტიონის წიგნების უკვე საბჭოთა პერიოდში გამოცემათა თარიღებისა: 1916-1937; 1912-1944 და 1911-1954 (იხ. ნათია სიხარულიძის კომენტარები თხუთმეტტომეულის I ტომის 314-ე გვერდზე). აქ გარკვეული ლოგიკის დაძებნა ნამდვილად შეიძლება: რაც უფრო იზრდება გალაკტიონის პოეტურ კრებულებში დაკვეთით დაწერილი ლექსების ხვედრითი წონა, რაც უფრო „საბჭოურდება“ მათი იერი, მით უფრო უნდა „დაძველდეს“ და პერიფერიაზე გაირიყოს მისი ლირიკის ის ნაწილი, რომელსაც ესოდენი დისონანსი შეაქვს ახალი ლექსების ოპტიმისტურ პათოსში. ამ მხრივ (და ამაზე ერთგან ვწერდი კიდევ) „სანიმუშო“ იყო ავტორის ინერტულობით გათამამებულ შემდგენელ-რედაქტორ-ცენზორთა ერთობლივი ძალისხმევით 1954 წელს გამოცემული უსახური „რჩეული“(!).

თუკი გალაკტიონის საბჭოთადროინდელ, გამიზნულ „ანაქრონიზმებში“ გარკვეული ლოგიკა იგრძნობა, აბსოლუტურად გაუგებარია, რატომ არ შეიტანა მან „სანთლები“ 1919 წელს გამოცემულ „არტისტულ ყვავილებში“?! როგორ შეელია ამ ტე-

ვად და მრავლისმთქმელ მეტაფორას, რომელიც მისი ცხოვრების (და, საზოგადოდ – მისი ფსიქოტიპის ადამიანის) დრამას წარმოსახავდა.

თავს იმით თუ დავიმშვიდებთ, რომ „არტისტული ყვავილების“ მხატვრულ სივრცეში სიმბოლური სანთელი აქა-იქ მაინც ციმციმებს. აი, მაგალითად, „უნაზესი ხელნაწერის“ ფინალი:

სერაფიმის ფრთა, სევდიანი ჩემი სანთელი
ამ ბარათებზე საუკუნო ალად ენთება!
გადივლის თვალნინ დროთა ბნელი კორიანტელი,
ჩუმიად ვშლი ფურცლებს. სარკეებში ჩუმიად თენდება.

გენიშნებათ აგრეთვე „ახალი მოსახლეობის“ პირველივე სტროფი, რომელიც რალაცით ეხმიანება „სანთლების“ განწყობას:

ჩვენ ერთად ვუცდიდით ღამეში თეთრ სანთელს,
ჩვენ ერთად მოვრკალეთ ლოდინი და რიცხვი,
ბედივით გამოყვა ჩემს ბინას შარშანდელს
უქმი და უგონო ცხოვრების სირცხვილი.

ახლა, როდესაც მეტნაკლები სიცხადით შეგვიძლია წარმოვისახოთ, როგორაა განთავსებული „არტისტული ყვავილების“ სიმბოლოლოგიურ პალიტრაზე სანთელი, მკაფიოდ გამოჩნდა ისიც, როგორ გაამდიდრა გალაკტიონმა აკაკისაგან „ანდერძად მიღებული“ ამ საკრალური სიმბოლოს სპექტრი და ქუთაისის ტაძრის რიტუალური კელაპტრები როგორ აამეტყველა შუქჩრდილთა იერატიულ ანბანზე.

ერთი შეხედვით, ტაძრიდან პროფანულ სივრცეში გადმოტანილმა „გალაკტიონის სანთელმა“ იმ რიტუალური კელაპტრების საკრალურობა დაკარგა. მაგრამ, კიდევ ერთხელ, ამ თვალთა თუ გადავხედავთ აქ მოხმობილ პოეტურ ილუსტრაციებს, დავინახავთ, როგორ გადასხვაფერდა ყოველივე, რასაც კი მისწვდა „გალაკტიონის სანთლის“ მოციმციმე შუქი, როგორ სასწაულებრივ შემოეცალა პროფანულის, მიწიერის, ყოფითის, იმწუთიერის ბინდი და როგორ წარმოჩნდა სულიერი ზეობისა და უფაქიზესი ოცნებების სიმბოლოდ. ასეთი სასწაული მხო-

ლოდ დიდ ხელოვნებას შეუძლია და, შემთხვევითი არ იყო, რომ ჩვენს „სიმბოლოთა ენციკლოპედიაში“ ამგვარი ეფექტის ვიზუალურ ადექვატად დიდი ფრანგი ფერმწერის ჟორჟ დე ლა ტურის (1593-1652) „მარიამ მაგდალინელის მონანიების“ ფრაგმენტი მოვიხმეთ სარკეში არეკლილი სანთლით, სადაც მოციმციმე სანთელი გაცილებით უფრო ექსპრესიული და ტრაგიკულია, ვინემ მონანიე მაგდალინელის განუყრელი ატრიბუტი – ამაოების სიმბოლო, თავის ქალა.

არ მინდა გამოგვჩხეს ის „ზოგადსიმბოლისტური“ ფონიც, რომელიც ყოველთვის გასათვალისწინებელია ამა თუ იმ ლიტერატურული ფენომენის ობიექტური შეფასებისას. რადგან ასე თუ ისე ვიცით ახალგაზრდა გალაკტიონის ლიტერატურული ინტერესების არეალი და მისი ლიტერატურული პრიორიტეტები, „გალაკტიონის სანთლის“ ალუზიებს, პირველ ყოვლისა, რუსული „ვერცხლის საუკუნის“ პოეტურ ნიმუშებსა და იმავე პოეტების ნათარგმნ ფრანგ სიმბოლისტებთან ვეძებდით. სანთელი მხოლოდ და მხოლოდ კონსტანტინე ბალმონტის სანერ მაგიაზე ენთო:

Свеча горит и меркнет и вновь горит сильней,
Но меркнет безвозвратно сиянье юных дней,
Гори же, разгорайся, пока ещё ты юн,
Сильней, полней касайся сердечных звонких струн.
Чтоб было что припомнить на склоне трудных лет,
Чтоб старости холодной светил нетленный свет –
Мечтаний благородных, порывов молодых,
Безумных, но прекрасных, безумных – и святых.

(ბალმონტი 1969: 106-107)

არ არის გასაკვირი, რომ 1895 წლით დათარიღებული ეს ლექსი გალაკტიონს ნაკითხულიც ჰქონოდა. მით უმეტეს, გასული საუკუნის ათიან წლებში, „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელი და საქართველოზე შეყვარებული ბალმონტი ქართველი კოლეგების განსაკუთრებულ ინტერესსა და სიმპათიას ინვევდა.

ეს ყველაფერი კარგი, მაგრამ ისიც ვალიაროთ, რაოდენ ბანალური ჩანს ბალმონტის თემატიკა და რამდენად ფერმკრთალია მისი სიმბოლური სანათური „გალაკტიონის სანთლის“ გვერდით. არა მგონია, აქ რაიმე მიკერძოება მაღაპარაკებდეს. რაც შეეხება აქ უკვე ნახსენებ „ზამთრის ღამეს“ ბორის პასტერნაკისა, XX საუკუნის რუსული პოეზიის ეს შედეგური უკვე შემდგომ ეპოქას ეკუთვნის (უფრო დანვრილებით იხ. აბზიანიძე 2015).

ისლა დაგვრჩენია, ასი წლის შემდეგ, „გალაკტიონის სანთლის“ გამონათებით მონუსხულმა მკითხველებმა ქედი მოვიხაროთ „არტისტული ყვავილების“ გენიალური ავტორის წინაშე.

დამონებიანი:

აბზიანიძე 2015: აბზიანიძე ზ. „სანთელი ენთო“... კრებ. ერთი შედეგის ყველა ქართული თარგმანი. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2015.

აბზიანიძე, ელაშვილი 2012: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „ბაკმი“, 2012.

ბალმონტი 1969: Бальмонт К. *Стихотворения*. Ленинград: издательство „Советский писатель“, 1969.

დოიაშვილი 2013: დოიაშვილი თ. *მოტირალ-მოცინარი*. თბილისი: გამომცემლობა „სიტყვა“, 2013.

კიკნაძე 2015: კიკნაძე ზ. *ცეცხლი და ბურუსი*. თბილისი: ფონდი „მემკვიდრეობა“, 2015.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II. თბილისი: 2016.

არაგვის ქარაგმა

ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში არაგვი ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოყვანილია. საზოგადოდ, ბუნების მიმართ ევროპელების ყურადღება ჟან-ჟაკ რუსომ გაამახვილა, რომანტიკოსებმა ბუნების ესთეტიკური ათვისება მისგან შთაგონებულიებმა დაიწყეს. გიორგი ნადირაძის სიტყვით, „შესაძლოა მხატვრული შემოქმედების ისტორიაში ბუნების გრძნობა არც არასოდეს ყოფილა ისე მდიდარი და ინტენსიური, როგორც რომანტიკოსთა თაობაში. [...] „ლანდშაფტს უნდა განიცდიდე როგორც საკუთარ სხეულს [...]“, წერს ნოვალისი თავის ფრაგმენტებში“ (ნადირაძე 2010: 108).

„ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ მე-3 ტომში ვკითხულობთ:

„ნიკოლოზ ბარათაშვილის პეიზაჟურ მხატვრობაში პირველი ადგილთაგანი ეკუთვნის არაგვის ნაპირების ცნობილ აღწერას პოემაში „ბედი ქართლისა“. [...] აქ ბარათაშვილი არაჩვეულებრივი ძლიერებით გადმოგვცემს არაგვის ხეობის მშვენიერებას. პოეტი ცხოველ სულს შთაბერავს ბუნების სურათებს, მის ხმებსა და ფერებს და ერთი ამოსუნთქვით ამბობს ამ ჰარმონიული ქვეყნის სიმღერას:

მორბის არაგვი არაგვიანი,*
თან მოსძახიან მთანი ტყიანნი,
და შეუპოვრად მოუთამაშებს
გარემო თვისსა ატეხილ ჭალებს.
ჰოი, ნაპირნო, არაგვის პირნო,
მობიბინენო, შვებით მომზირნო...
(აბზიანიძე 1969: 170).

* ეპითეტი „არაგვიანი“ (ვინც ან რაც არ აგვიანებს, სწრაფია), ეფფონიურად დაკავშირებული წინა სიტყვასთან (არაგვი), ერთი ხალხური ეტიმოლოგიის თანახმად, საფუძვლად დაედო მდინარის სახელწოდებას (იოთხიშვილი 1989: 10). ამ სახელწოდების მეორე ხალხური ახსნა გვხვდება ვახუშტი ბაგრატიონთან: „ეწოდა სახელი ესე ამ მდინარეს თვისითავე, ვინაითგან დის ჩქარად, მოგვის და იმღვრევის შავად: „ხედავ, არა გვის ეს წყალი ამ ხევთა!“ (ვახუშტი 1973: 350; შდრ. იოთხიშვილი 1989: 9).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემდეგ არაგვი ქართული ლიტერატურის საკულტო მდინარედ იქცა. არაგვს ეძღვნება ილია ჭავჭავაძის პოემის „აჩრდილის“ (1859) მე-5 თავი, რომელიც ასე იწყება:

ჩვენო არაგვო! რარიგ მიყვარხარ!..
ქართველის ცხოვრების მონამე შენ ხარ...
შენს კიდებზედ ჩემი მამული
იყო ერთ დროსა გამშვენებული!
ჩემის ქვეყნისა დიდება ძველი
შენს წმინდა თვალ-წინ აყვავებულა;
მიყვარხარ მისთვის, რომე ქართველი
აქ – შენს კიდებზედ დაბადებულა.
(ჭავჭავაძე 1987: 182).

ვაჟა-ფშაველას ლექსის „არაგვს“ (1886) პირველი ორი სტროფი ასე ჟღერს:

დანუხებულმა, არაგვო,
რო გნახე, გავიხარეო,
სრულიად გამოვიცვალე,
წელშიაც ავიხარეო.

რა ლამაზია, წყეულო,
შენთ ზვირთთა ლაღნი ჩქერანი,
გააფთრებულსა ტალღასა
კლდეს რო ნაუფლენ თქერანი!
(ვაჟა-ფშაველა 1961: 50).

არაგვის აღწერით იწყება აკაკი წერეთლის მოთხრობა „ბაში-აჩუკი“ (1895-96):

„თვალმიუწვდომელ სიშორიდან გველივით მოიკლაკნებოდა ჩუხჩუხა არაგვი და ერთგან კლდოვან კიდეს გამეტებით ეხლებოდა, რომ ახალი გზა გაეკვლია!.. თავს არ იზოგავდა, მაგრამ შეუპოვრობისაგან უკუქცეული, დარეტიანებული და თავბრუდასხმული, თითქოს სულის მოსაბრუნებლად, იქვე მორევში რამდენჯერმე მოტრიალდებოდა ხოლმე და მერე კი

დაკვირვებით გადადიოდა დაბლობზე, რომ უფრო მეტის სიფრთხილითა და კვნესა-დუდუნით დაშვებულებით ქვემოთეხილ ქალებისაკენ“ (წერეთელი 1958: 124).

1919 წელს გალაკტიონ ტაბიძე აქვეყნებს ლექსს სათაურით „არაგვი“ – LIII ნომრით შეაქვს იგი „არტისტულ ყვავილებში“ („Crâne aux fleurs artistiques“):

თან მიმყოლი ჩრდილები, აუხსნელი ქარაგმი,
სადაც მწვანე ველია და მქუხარე არაგვი,

სადაც მოკლულ ოცნებით ღიმილისთვის ჩავედი,
სადაც ხევსურეთია, თუშეთი და ფშავეთი.

ერთხელ შვიდ წელიწადში შენი ცა გაიხსნება,
რასაც მაშინ ისურვებ – ყველაფერი იქნება.

გარინდდება მდინარე (ეს არაგვი, ზმანება),
ყველაფერი უცნაურ მოსვლას დაემგვანება.
(ტაბიძე 2016ბ: 122).

ზემოთ ციტირებულ ლექსთა ავტორებისაგან განსხვავებით, გალაკტიონ ტაბიძე ცდილობს იდუმალებით შემოსოს მდინარეც და მის მიმართ თავისი დამოკიდებულება, რაც სავსებით შესატყვისება სიმბოლისტური პოეტიკის მოთხოვნილებებს, ანუ იმ პოეტიკის მოთხოვნებს, რომლითაც არის ნასაზრდოები ეს ნიგნი – „Crâne aux fleurs artistiques“ (შდრ. თეიმურაზ დოიაშვილის ანალიზი ლექსისა „ალგები თოვლში“, სადაც ლექსის მხატვრულ სისტემაში სამყაროს სიმბოლისტური მოდელი ამავე ხერხით – „ობიექტური სინამდვილისა და პოეტის სუბიექტური ხილვების შერწყმით“ – არის რეალიზებული [დოიაშვილი 1982: 69]).

განსახილავი ლექსის სივრცეში იდუმალების შემომტანია გამოთქმა „აუხსნელი ქარაგმი“, რომელიც არაგვისა და მისი შემოგარენის მიმართ არის ნათქვამი; აგრეთვე ცის გახსნის შესახებ ხალხური რწმენის გახსენება, რაც თითქოსდა შვიდ წელიწადში ერთხელ ხდება, და, რასაც ამ დროს ისურვებ, ყოველივე

შეგისრულდება;* ასევე – ზმანებად მოხსენიება **მქუხარე** არაგვისა, რომელიც ერთხელაც **გარინდება** (ალბათ მაშინ, როცა მასთან მისულ პოეტს ცა გაეხსნება) და ყოველივე ეს **უცნაურ მოსვლას** დაემსგავსება. (პირველი სტროფის **მქუხარე არაგვის** სასწაულებრივი **გარინდება** ლექსის ბოლოს მკაფიო სიმბოლისტური მარკერია).

სინტაგმა „უცნაური მოსვლა“ განსაკუთრებით აუცნაურებს** ლექსში მონიშნულ გარემოს. „უცნაური მოსვლა“, როგორც ჩანს, არის **გაუცნაურებული** თარგმანი რუსული გამოთქმისა „чудное пришествие“, რომლითაც აღინიშნება ზებუნებრივი მოვლენა, სასწაულებრივი გამოცხადება ღვთაების ან რომელიმე წმინდანისა.*** „უცნაურ მოსვლას“ **გაუცნაურებული** თარგმანი იმიტომ ვუნოდეთ, რომ ეს გამოთქმა ქართულად, ჩვეულებრივ, ასეთი სახით გვხვდება: „საკვირველი მოვლინება“**** ან „საკვირველი გამოცხადება“.**** ლექსიკურ-ფრაზეოლოგიური გაუცნაურება/გაუცხოება აქ იდუმალებას ჰმატებს სათქმელს.

* შდრ. ეს ადგილი „მოციქულთა საქმიდან“ (10. 11-13): მოპიებულმა პეტრემ „იხილა **გახსნილი ცა**, და მისკენ ჩამომავალი რაღაც ჭურჭელი, დიდი ტილოს მსგავსი, ოთხივე წვერით გამოკრული და მინაზე ჩამოშვებული, რომელშიაც იყო ქვეყნად მცხოვრები ყოველგვარი ოთხფეხი, ქვეწარმავლები და ცის ფრინველები. და იყო ხმა მის მიმართ: ადექი, პეტრე, დაკალი და ჭამე“ (ბიბლია 1989: 1081).

თედო სახოკიას „ქართულ ხატოვან სიტყვა-თქმანში“ ვკითხულობთ: „**ცის გახსნის შესწრება** – ნეტარება, უსაზღვრო ბედნიერება. „როდესაც გიჭვრეტ, **ცას** ვხედავ **გახსნილს** და სასუფეველის მშვენიერებას“ [აკაკი]“ (სახოკია 1979: 809).

ნაირა გელაშვილის „სარკის ნატეხებში“ ამ ხალხური რწმენა-ნარმოდგენის ასეთ ვერსიას ვხვდებით: „ჩემი გამზრდელის ურყევი რწმენით, შვიდ წელიწადში ერთხელ, აღდგომა დილით, მზის ამოსვლამდე, ცა იხსნებოდა და მკერდზე ბატკანმიხუტებული ქრისტე ჩნდებოდა. ამ დროს თუ მოასწრებდი და შენს სურვილს ხმამაღლა შესთხოვდი, რა თხოვნაც არ უნდა ყოფილიყო, აგისრულებდა“ (გელაშვილი 2006: 87).

** შდრ.: **отстранение** – „გაუცნაურება“, რუსული შესატყვისის გერმანული **Verfremdung-**ისა (გაუცხოებისა), რაც მე-20 საუკუნის დამდეგს დამკვიდრდა ესთეტიკაში.

*** შდრ.: „Обучившись несколько русскому языку, он (Антоний Римляни. –ლ. ბ.) открыл тайну своего **чудного пришествия** одному только епископу святому Никите“ (გოლსტოი 1870).

**** შდრ.: „ამაოდ ცდილობს ზოგიერთი ენოქისა და ილიას **საკვირველი მოვლინება** განმარტოს სიმბოლური მნიშვნელობით“ (ინტერნეტი 1).

***** შდრ.: „მოსეს, რომელიც ფარას მწყემსავდა, ქორების – ღვთის მთაზე **საკვირველი გამოცხადება** ჰქონდა“ (ინტერნეტი 2).

* * *

არაგვს გალაკტიონის კიდევ რამდენიმე ლექსი ეძღვნება („კარს გაულებენ მას წინაპრები“ [1927], უსათაურო „მე თვითონ ვიცი ჩემი ამბავი“ [1927], „არაგვი“ (1942), „არაგვის ქარი“ (1942), რომელთაგან ჩვენთვის ამჯერად განსაკუთრებით საგულისხმოა ხუთსტროფიანი ლექსი „ხელშეკრულება, დადებული ერთხელ არაგვთან...“, რომელიც პირველად 1959 წლის „რჩეულში“ დაიბეჭდა,* და არაგვის პირას გამართული საიდუმლო ანტისახელისუფლებო კრებების მოსაგონარია:

ხელშეკრულება, დადებული ერთხელ არაგვთან,
მგოსანს რომ მხდოდა შენს რაინდად და გმირთა გმირად, –
რჩება ძალაში. ჩემში ისევ ალაპარაკდა
და ის სიმართლე კვლავ მამალლებს არაგვის პირად.

[...]

მხრებს აინევენ კვლავ არაგვის მთის მწვერვალები.
აქ ცხრაას რვაში ფარულ კრებებს ვინვევდით ხშირად,
როგორ ბრწყინავდნენ ის ცოცხალი, დიდი თვალები,
თავისუფლებას რომ ეძებდნენ არაგვის პირად.

(ტაბიძე 1966: 44-45).

სინტაგმა „არაგვის პირად“, რომლითაც ბოლოვდება ყველა სტროფი, აგრეთვე არაგვთან დადებული ხელშეკრულების მოტივი, გალაკტიონს ლაიტმოტივებად აქვს გამოყენებული დაუმთავრებელ პოემაში, რომლის სათაურია „პუშკინი“, რაც იმით არის გამოწვეული, რომ ჩვენი არაგვი ალექსანდრ პუშკინის ცნობილ უსათაურო ლექსშიც ხმაურობს – „На холмах Грузии лежит ночная мгла; / Шумит Арагва предо мною“ (პუშკინი 1959: 246). თავისუფალი რიტმებით შესრულებულ ურითმო დაუმთავრებელ პოემაში ორიგინალის ენაზეა ციტირებული პუშკინის ეს სტრიქონები, რომლებზე დაყრდნობითაც გალაკტიონი ასეთ სურათებს ხატავს:

* თორმეტტომეულში მისი დაწერის თარიღად 1918 წელია მითითებული, ოღონდ კოთხვის ნიშნის ქვეშ.

„მნუხარე და სევდიანი, / სდგება პუშკინი / ჩემს წარმოდგენაში / აყვავებულ გზაზე / **არაგვის პირას** (გვ. 286) [...] და იხედებოდა აქეთ-იქით, / მნუხარე და სწრაფი / თვალებით, / **არაგვის პირად** (გვ. 287) [...] და ეს ხმა უფრო ნათელია / **არაგვის პირად!** / იგი ლაპარაკობს / **არაგვისებურად**: ნაკადულებით, მდინარეებით... (გვ. 288) [...] გულზე ერთ ხელს იდებს, / მეორეს / იშვერს **არაგვისაკენ**... (გვ. 288-289) [...] აქ მის ხმაში / არის აქცენტი / **არაგვის ნაპირების** (გვ. 289) [...] აი, დგას პუშკინი / **არაგვის პირთან** (გვ. 292) [...] მას ეჩვენება მშვენიერი ქალი, / რომელიც ჩამოდის / საქართველოს გორებიდან / **არაგვისპირად** (გვ. 292) [...] იმ დროს როდესაც პუშკინი / **სდებდა / ხელშეკრულებას / არაგვთან**, / ჩადაევი ხსნიდა კანონებს (გვ. 294) [...] პუშკინსა და **არაგვს** შორის / **დადებული / ხელშეკრულება** / ძალაში რჩება... (გვ. 296) [...] საქართველოს სატახტო ქალაქში / თან მისდევს პუშკინს / **არაგვის ხმაური** (გვ. 296) [...] კარგია, ძლიერ კარგი / ემსახურო **არაგვის** / სილამაზეს, შვენებას... (გვ. 296) (ტაბიძე 1973: 286-296).*

და ბოლოს პასაჟი, რომელსაც პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „არაგვის წიგნი“ – აქ გადმოცემულია პოეტის დამოკიდებულება არაგვისადმი, საიდანაც ჩანს, რომ არაგვი მისთვის ბევრად მეტია, ვიდრე მთის ულამაზესი მდინარე, არაგვი მისთვის არის უმნიშვნელოვანესი, მრავლისმომცველი სიმბოლო, რომელიც პოეტის წარმოდგენაში განასახიერებს ცხოვრებასაც და ადამიანობის არსსაც:

„არაგვის წიგნი / ერთი ყველაზე დიდი წიგნთაგანია, / რაც კი არსებობს / ყველა დროის ხელოვნებაში, / და შეიძლება / ყველაზე უფრო გასაკვირველი, / რაც კი ოდესმე დაწერილია / ადამიანის კალმის მიერ, / არაგვის წიგნი / თვით ცხოვრება არის.

* არაგვთან დადებული ხელშეკრულება – დაუმთავრებელი პოემის ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული მიგნება, ორჯერ გვხვდება ამ პოემის საფუძველზე შექმნილ ჯვარედინად გართიმულ რუსულ ტექსტში სათაურით „Сердечное спасибо, Пушкин“, რომელიც წიგნში Галактион Табидзе. Стихотворения и поэмы (М., 1958) დათარიღებულია 1949 წლით (მთარგმნელი გ. კრიტიანი): „О Пушкин, твой с Арагви договор / Навеки заключен...“ – ეს პირველი-მეორე ტაეპებია, და 22 სტრიქონის შემდეგ: „Поэта и Арагви договор / Бессмертен, и велик, и жив навечно“ (ტაბიძე 1973: 433; შდრ. ტაბიძე 1958: 360-261).

/ [...] არაგვის წიგნი / მოდის / სოციალურ ოცნებამდეც კი, / ის გვიჩვენებს მთელი თავისი / სიშიშვლით / რაც არის სული, / რაც არის ადამიანის გული!“ (ტაბიძე 1973: 298-299).

მისტიკური იდემალებით აღსავსე პასაჟია, რომელიც რამდენადმე ეხმიანება „არტიტულ ყვავილებში“ შესული ლექსის ირაციონალურ განწყობას – „უხსნელ ქარაგმას“, „ცის გახსნასა“ და „უცნაურ მოსვლას“.

* * *

„არტიტულ ყვავილებში“ შეტანილ ლექსში პოეტი არაგვის მონახულების მიზეზზეც მიგვანიშნებს, როცა გვეუბნება – **„სადაც მოკლულ ოცნებით ღიმილისთვის ჩავედი“**. ეს შეიძლება ასე გავიგოთ: მას შემდეგ, რაც ოცნება ვერ ავიხდინე, ნუგეშის საძიებლად არაგვს მივაშურეო, იმ არაგვს, რომელიც ილია ჭავჭავაძისთვის უკვე განასახიერებს მატთანეს, სადაც შეიძლება ამოიკითხო სამშობლოს წარსული, რაც შესაძლებელია დაგეხმაროს მტანჯველ კითხვათა პასუხის ძიებისას („შენს ზვირთებს შორის ჩემის ქვეყნისა / გრძელი მოთხრობა დამარხულია [...]. გულხელდაკრფით შენსა წმინდა წყალს / რამდენჯერ ტანჯვით ვადევნებდი თვალს!.. / რას ვეძებდი მე? ჩემ ქვეყნის წარსულს...“). – ჭავჭავაძე 1987: 182-183).

„არტიტული ყვავილების“ ავტორს იმედი აქვს, რომ არაგვი მას არამარტო მხნეობას შეჰმატებს, არამედ მის ბედნიერებასაც ოდესმე აქ ჩაეყრება საფუძველი, ამ მაგიური, ზებუნებრივი თვისებების მქონე მდინარის პირას („ერთხელ შვიდ წელიწადში შენი ცა გაიხსნება, / რასაც მაშინ ისურვებ – ყველაფერი იქნება“).

ჯერჯერობით კი „არტიტული ყვავილების“ ლირიკული „მე“, სამშობლოსა და მშობელი ხალხისაგან გაუცხოებული, არაგვს გამოსამშვიდობებლად ეწვია, ვინაიდან უცხოეთის მიემგზავრება (ამავე წიგნის ერთ ლექსში, „მზადება გასამგზავრებლად“, ვკითხულობთ: „რადგან არ მაქვს სამშობლო, რადგან არ მყავს არავინ, / ისევ უცხოეთისკენ მიმაფრენენ ნავები“ [ტაბიძე 2016ბ: 134], ხოლო ლექსში, რომლის სათაურია „რამდენიმე დღე პეტროგრაღში“ აცხადებს: „კარგია ძილი რკინაზე მძიმე! / ან უცხოეთში უგზოდ დაკარგვა!“ [ტაბიძე 2016ბ: 151]).

„არაგვს“ კრებულში წინ უძღვის ლექსი „თიბათვე გავი-
და“, რომელშიც ასეთი სტრიქონებია: „მეც მალე ჩრდილოეთს
ვენვევი კიდობნით, / მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!“
(ტაბიძე 2016ბ: 121).

1917-1918 წლებში, როდესაც ლექსთა ეს კრებული მზად-
დებოდა, გალაკტიონი ექვსი თვით გაემგზავრა მოსკოვს და
ცოტა ხნით რევოლუციურ პეტროგრადსაც ეწვია (დოიაშ-
ვილი 2013: 169). ასე რომ, ზემოთ დამონმებული სტრიქონები
ავტობიოგრაფიულ მომენტებს ასახავს და ისიც გასათვალის-
წინებელია, რომ „გალაკტიონის პირველი ორი წიგნი – „ლექ-
სები“ (1914) და „Crâne aux fleurs artistiques“ (1919) არ არის ტექ-
სტების ჩვეულებრივი ნაკრები. თითოეული მათგანი პოეტის
მიერ მხატვრულ მთლიანობად არის ჩაფიქრებული“ (ტაბიძე
2016ა: 10); ამას ისიც მოწმობს, რომ სამშობლოში დაბრუნების
ამსახველი ლექსები, „გემი „დალანდი“ და „დაბრუნება“ ბო-
ლოსკენ არის განთავსებული. ახლა კი, როგორც განსახილავი
ლექსიდან ჩანს, პოეტი სამშობლოდან გამგზავრების წინ ძალის
მოსაკრებად, მხნეობის შესამატებლად მიახლება არაგვს,
აუხსნელ ქარაგმას და თავისი იდუმალებით მაგიური ზემოქ-
მედების შემძლე მდინარეს.

P. S.

ვფიქრობ, ძნელი მისახვედრი არ არის, რას ნიშნავს მეტა-
ფორა „არაგვთან დადებული ხელშეკრულება“ („ხელშეკრულე-
ბა, დადებული ერთხელ არაგვთან, / მგოსანს რომ მხდიდა შენს
რაინდად და გმირთა გმირად, – / რჩება ძალაში“ [ტაბიძე 1966:
44]; „პუშკინსა და არაგვს შორის / დადებული / ხელშეკრულება
/ ძალაში რჩება“ [ტაბიძე 1973: 296]). მით უფრო გავვიადვილდე-
ბა ამ ტროპის „გაშიფვრა“, თუ დაუმთავრებელი პოემის ზემოთ
უკვე ციტირებულ ამ ადგილსაც გავიხსენებთ: „კარგია, ძლიერ
კარგი / **ემსახურო** არაგვის / სილამაზეს, შვენებას“ (ტაბიძე
1973: 296) – ანუ: „ხელშეკრულების“ თანახმად, პოეტი (მო)ემ-
სახურება (უმღერს, განადიდებს, პოპულარიზაციას გაუწევს)
არაგვს, ხოლო ეს გრძნეული მდინარე კი სიცოცხლის ხალისით,
შემოქმედებითი ენერგიითა და შთაგონებით აღავსებს მგოსანს,
რაინდად და გმირთა გმირად აქცევს მას.

დამონშეპანი:

აბზინანიძე 1969: აბზინანიძე გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. წიგნში: *ქართული ლიტერატურის ისტორია*, ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1969.

ბიბლია 1989: ბიბლია. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქო, 1989.

გელაშვილი 2006: გელაშვილი ნ. *სარკის ნატეხები*. თბილისი: გამომცემლობა „კავკასიური სახლი“, 2006.

დოიაშვილი 1982: დოიაშვილი თ. *ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1987.

დოიაშვილი 2013: დოიაშვილი თ. *მოტირალ-მოცინარი*. თბილისი: გამომცემლობა „სიტყვა“, 2013.

ვაჟა-ფშაველა 1961: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად*, ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

ვახუშტი 1973: ბატონიშვილი ვახუშტი. „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“. *ქართლის ცხოვრება*, ტ. IV. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

ითონიშვილი 1989: ითონიშვილი ვ. *არაგვი და არაგველები*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1989.

ინტერნეტი 1: *ენოქი და ილია – მეორედ მოსვლის წინამორბედნი*. <http://www.apocalypse.ge/publikaciebi-ioane-gvtismetyvelis-saidumlo.html>

ინტერნეტი 2: *კარიბჭე*. ambebi GE. <http://karibche.ambebi.ge/tsminda-tserili/3222-qskhva-ra-unda-iyos-thu-ara-ufli-sakhli-es-catha-karibtceaq.html>

ნადირაძე 2010: ნადირაძე გ. *ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება და ესთეტიკური სამყარო*. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2010.

პუშკინი 1959: Пушкин А. С. *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 2. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959.

სახოკია 1979: სახოკია თ. *ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1979.

ტაბიძე 1958: Табидзе Г. *Стихотворения и поэмы*. Москва: 1958.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1967: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. V. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1967.

ტაბიძე 1973: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. X. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

ტაბიძე 2016ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*, ტ. I. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016.

ტაბიძე 2016ბ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*, ტ. II. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016.

ტოლსტოი 1870: Толстой М. В. Рассказы из истории русской церкви. Москва: 1870. Книга I, глава V. <https://www.ccel.org/contrib/ru/History/History5.html>

წერეთელი 1958: წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად*, ტ. VII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1950.

ჭავჭავაძე 1987: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*, ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1987.

„დომინო“-ს სემანტიკა და პოეტიკა

„დომინო“ არ განეკუთვნება გალაკტიონის საუკეთესო ლექსთა რიცხვს, მაგრამ იგი საყურადღებოა იმით, რომ მასში განსაკუთრებით ცხადად ჩანს პოეტის „არტისტიული ყვაილები“ ხანის ლირიკისათვის დამახასიათებელი არაერთი პოსტიმიზოლისტიური ნიშან-თვისება. როგორც სემანტიკური, ასევე პოეტიკის თვალსაზრისით „დომინო“ რთული ტექსტია, რომლის შესწავლას ისიც ართულებს, რომ მის შესახებ არ მოგვეპოვება მეტატექსტური ხასიათის მასალა; უცნობია მისი დაწერის ადგილი და ზუსტი თარიღი*.

ეს ლექსი სემანტიკურადაც და რიტმული თვალსაზრისით ორ მონაკვეთად იყოფა, რომელთაგან მეორე იწყება ტაეპით „თეთრი კვამლი ზღაპრების...“. ორივე სემანტიკაში გამოკვეთილია ერთგვარი ციტატებისაგან შემდგარი ის სემიოტიკური მაჩვენებლები, რომლებიც გზას გვიკვლევენ ლექსის სემანტიკის ახსნისაკენ. პირველში ასეთების წყებას განეკუთვნებიან სათაურსა და ტექსტში არაერთგზის წარმოდგენილი, ხოლო ლექსის ბოლოს მუქი შრიფტითაც გამოყოფილი დომინო; ლექსის კომპოზიციური ჩარჩო („წმინდაო, დამიცევა!..“), სუროებით შემოსილი დაწყველილი სასახლე / სახლი, ნიღბები, შელოცვები, ჯადოსნური ზღაპრების ელემენტები და ფერმკრთალი ქალები. ისინი გოთიკური პროზის, უპირველესად ედგარ პოს („ეშერთა სახლის დაცემა“, „ნითელი სიკვდილის ნიღაბი“, „ლიგა“, „მორელა“) ინტერტექსტზე მიგვანიშნებენ და ამით ლექსის პირველ კომპოზიციურ მონაკვეთში გოთიკური ტექსტების ატმოსფეროს ნერგავენ. ამასთანავე, ალერსითა თუ რომანტიკული ტონალობით ნახსენები იდუმალი დომინო

* შესაძლოა, ამ ლექსის დაწერისათვის ბიძგის მიმცემი გახდა მოსკოვის მთავარ (ტვერსკაიას) ქუჩაზე მდებარე კაფე „დომინო“, რომელიც 1918 წელს „სრულიად რუსეთის პოეტების კავშირს“ გადაეცა. შესაძლოა, მოსკოვში ყოფნისას გალაკტიონი მოესწრო იმ დროს, როდესაც ეს კაფე პოეტების ბოჰემურ ადგილად იქცა. ამ კაფეს ხუმრობით საეჭყეთს უწოდებდნენ, რადგან მის ზემოთ, მეორე სართულზე ვეება აბრა იწყებოდა: *Лечебница для душевнобольных* (სულით დაავადებულთა სამკურნალო).

(„მტანჯავს მე უშენობა, / იღუმალო დომინო!“) პოლიგენეზისური ციტატაა; ეხმიანება თეოფილ გოტიეს ლექსს „კარნავალი“, რომელშიც ვენეციური კარნავალის დროს ლირიკული სუბიექტი ნიღბიან მოცეკვავეთა შორის მისთვის ძვირფას არსებას იცნობს: „კადენციის კვალად მისრიალებს დომინო და მისი ქუთუთოების შავი აბრეშუმებიდან მხოლოდ მაცდური მზერა გამოკრთის“. ასე წამიერად ჩნდება „დომინო“-ს ბნელ გოთიკურ სამყაროში ძვირფასი და იღუმალი დომინოს მონატრების მოტივი, რომელიც მოულოდნელად გაისმის აგრეთვე ლექსში „უცნაური სასახლე“: „მომკლავს მე უშენობა!“

ხსენებულის გარდა, *დომინო** აგრეთვე ისეთ ინტერტექსტში აღიქმება, როგორცაა ანდრეი ბელის რომანი „პეტერბურგი“ და ლექსები „მასკარადი“, „ზეიმი“ და „წითელ ბაღში“. ლექსში „მასკარადი“ (1908) წითელი დომინო ბოროტებაზე შურისმძიებელი პერსონაჟია (*“Только там по гулким залам, / Там, где пусто и темно – / С окровавленным кинжалом / Пробежало домино”* – „ხმაურიან დარბაზებში /, სიბნელეში იღუმალ / სისხლიანი ხანჯლით ხელში / გაირბინა დომინომ“); „პეტერბურგი“-ს წითელი დომინო რევოლუციურ სტიქიას, ანარქიულ ძალთა თარეშს განასახიერებს. ამ ინტერტექსტში ჩართულობის შედეგად გალაკტიონის „დომინო“ თავისებურად თავსდება რევოლუციური

* „დომინო“-ს შესახებ არაერთი მოსაზრებაა გამოთქმული, რომელთა შორის ერთი (სორდია 2009) სრულიად კუროზულია: „დანტეს დომენიკოსავით, გალაკტიონი დაჰკანკალებს უფლის ბალ-ვენახს (საქართველოს) და მოძმეთ ჭეშმარიტ გზას უჩვენებს“ (გვ. 79); გალაკტიონის „დომინო“-ში „ქრისტეს სიმბოლოებია: სანთელი, ნიგნი, ზაფხული“ (გვ. 143); „მარიამის სახე-ხატებია: უდიდესი ცა, ხელები, თითების გრძელი ზამბახები, ბეჭედი“, ხოლო „გალაკტიონის პიროვნება გაცხადდა, როგორც [...] უფლისაგან კურთხეული მებაღე, ანუ დომინო“. შემდეგ: „სულიწმინდის მადლით ცხებული“ (გვ. 137) „გალაკტიონის „დომინო“ დანტეს დომენიკოს უახლოვდება. ჩვენი შეხედულებით, დომინო არის გალაკტიონის შემოქმედების ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემის – ღმერთის ძიების, მისი პოვნისა და ქრისტიანული რწმენის შეუბღალავად დაცვა-შენახვის იდეის მხატვრული ხორცშესხმა“ (გვ. 144). ჯერ ერთი, არა დომენიკო, არამედ დომინიკო, ანუ დომინიკანელთა ორდენის დამარსებელი წმინდა დომინიკო, რომელსაც დანტე მისი სახელის ხსენების გარეშე თავის პოემაში ორჯერ ასხამს ქებას, როგორც ეკლესიის დიდ დამცველს. წმინდა დომინიკოსა და გალაკტიონის *დომინოს* შორის არაფერია საერთო ფონეტიკური მსგავსების გარდა. რაც მთავარია, მაშინაც, როცა გალაკტიონი მხატვრული სახეებისა და მარადიული მოტივების უმრეტ წყაროს – ანტიკურობისა და ქრისტიანობის უნივერსალურ მოტივებსა და სახეებს მიმართავს, ამას არა რელიგიური, არამედ ესთეტიკური ამოცანებისათვის იყენებს.

კატაკლიზმების ამსახველი ისეთი ლექსების წყებაში, როგორებიცაა „როგორ ებრძოდენ ზარებს ზარები“, „რამდენიმე დღე პეტროგრაღში“ და „შიში“.

თუ გავითვალისწინებთ იმას, თუ რაოდენ გაფაციცებით ადევნებდა გალაკტიონი თვალყურს ვერცხლის ხანის რუსულ ლიტერატურას, დიდი ალბათობით უნდა ვივარაუდოთ, რომ იგი იცნობდა ანდრეი ბელის რომანსა და ლექსებს. მაგრამ ასეც რომ არ იყოს, შემოქმედის მხატვრულ ენაში მისთვის მნიშვნელოვანი ესთეტიკური კონტექსტიდან გაშუალებულიადაც იჭრებიან კულტურული კოდები და იდიომები. აქ შეიძლება გავიხსენოთ უილიამ ფოლკნერის პასუხი შეკითხვაზე, მოახდინა თუ არა მასზე ჯეიმზ ჯოისმა უშალო ზეგავლენა: „იცით, ზოგჯერ ჰაერი ისეა გაჟღენთილი ამა თუ იმ იდეის ყვავილოვანი მტვერით, რომ იგი მაშინაც ანაყოფიერებს მგვან გონებებს, როდესაც მათ არ აქვთ ერთმანეთთან უშუალო კავშირი“.

ის გარემოება, რომ გალაკტიონის თვალსაწიერში უთუოდ იმყოფებოდა „დომინო“-ში აქცენტირებული დარბაზების თემა, დომინოებით შემოსილთა მასკარადები, ეს ცხადად ჩანს 1950-იან წლებში გაკეთებულ, მაგრამ უთუოდ გაცილებით უფრო ადრე ლიტერატურიდან ან უშუალოდ სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილების ამსახველ შემდეგ ჩანანერში:

მასკარადი. კარტის თამაშის დროს წააგებენ: ფულს, ცოლს,
სულს.

ეფექტიანი წვიმა. ეფექტიანი თოვლი. ეფექტიანი ტყემლები.
ჩოხიანი კარტოყნიკები.

ფოკუსნიკები.

ქალებიც თამაშობენ.

ნილაბებით.

ყველა მოქმედებები ერთ დარბაზშია.

ყველა მოქმედებებში მუსიკაა, აქა-იქ ცეკვა.

უეცარი მეხი. ქუხილი.

მომღერალი ქალი.

სიცალიერე.

„რეჩი“, „კონფერანსიე“, „მარჩიელი ქალი“. მაჭანკალი.

ერთი მაგიდა მოთამაშეები.
ერთი მაგიდა ღვინის მსმელები.
დანარჩენები.

(ტაბიძე 2008: 11)

პოლიგენეზისურია „დომინო“-ში კიდევ ერთი „ციტატა“, რომელიც აგრეთვე ხელს უწყობს ლექსის სემანტიკის ამოცნობას. ესაა *ფერმკრთალი ქალები*. იგი საუკუნეთა მიჯნის დროის ქალის იმ მოღურ ტიპზე მიგვანიშნებს, რომელიც ლიტერატურისა და ხელოვნების გარკვეული ტრადიციით იყო შთაგონებული; ეს კარგად აქვს შემჩნეული ანდრეი ბელის, რომელიც აღნიშნავს: *XX* საუკუნის დამდეგს „*ფერმკრთალი, ტანწერნეტა და სუსტი ინტელექტუალი ქალბატონები და ასულები მოზღვავდნენ: თითქოსდა არა XX, არამედ XII* საუკუნე დადგა. *თუ მოულოდნელად მორის მეტერლინკის ფერმკრთალი ქალები განსახიერდნენ?*“ (ბელი 1933: 133). იმავე ხანაში ასევე მოდაში იყო ქალის საპირისპირო ტიპი – *la femme fatale*, რომელიც გალაკტიონის ლირიკაშიც ფიგურირებს („*დემონური არევ-დარევით მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი*“). ვერცხლის ხანის რუსული პოეზიის *ფერმკრთალი ქალების* მსგავსად (აღ. ბლოკი: „*А здесь уже бледные девы Уготовили путь весны*“, «*Не поймут бесскорбные люди*» – „*აქ კი ფერმკრთალმა ქალებმა / გაზაფხულისკენ გზები გაკვალეს*“ – „უდარდელები ვერ გაიგებენ“; ნიკოლაი გუმილიოვი: „*Приди и склонись надо мной, Бледная дева, под траурно-чёрной фатой!*“, «*Смирение*» – „*მოდი და ჩემსკენ გადმოიხარე, / ფერმკრთალო ქალო, სამგლოვიარო შავი ვუალით*“ – „*მორჩილება*“ და სხვ.), გალაკტიონის „პირიმზე“-სა და „დომინო“-ში სენსუალურობას მოკლებული ავადმყოფური იერის მქონე *ფერმკრთალი ქალები* წინარენესანსულ და პრერაფაელიტურ ფერწერას და ედგარ პოს („ლიგია“), ჰენრიკ იბსენისა და მორის მეტერლინკის შემოქმედებას ეხმიანება, რაც ამძაფრებს ლექსის პირველი სეგმენტის ლოკუსში ვიტალურობისაგან დაცლილობის განცდას.

ლექსის მეორე სეგმენტში ჩართული ციტატები, კულტურული კოდები პირველისაგან განსხვავებულ განწყობასა და სემან-

ტიკას ქმნიან. აქ წინაა წამოწეული არა ფერმკრთალი ქალების, არამედ ვიტალურობის ნიშნით აღბეჭდილი არ ნუვოს ხელოვნებიდან მომდინარე ასულთა ესთეტიკა. ამ ასულთა „თითების გრძელ ზამბახებს დაჩრდილული ბეჭედი“ ამშვენებს. „ქალთა ხმაში ფარული ყვავილები სუროთი“ აბსოლუტურ მეტაფორამდე მიყვანის გამოვლინებაა შემდეგი მეტაფორის – „ქალთა თმაში ფარული ყვავილები სუროთი“. ასევე, აბსოლუტური მეტაფორა „მასთან ალებს მივიტან“ ყვავილების მიტანას გულისხმობს; შდრ.: „შემოდგომის ყვავილებს / დიდებასთან მივიტან“ („გულო, რა გემართება“). არ ნუვოს ხელოვნებიდან მომდინარე „ციტატები“ – მცენარეული მოტივები განაპირობებენ სიყვარულის „ოხვრის პაროლებთან“ დაკავშირებული ლოკუსის მაჟორულ აღქმას.

ლექსის ორ სეგმენტში ურთიერთსაპირისპირო ხასიათის „ციტატები“ და მათთან დაკავშირებული ინტერტექსტი წარმოშობს მითოლოგიასა და ზეპირსიტყვიერებაში გავრცელებული მოტივის – სახლისა (სიყვარულთან და სიმშვიდესთან დაკავშირებული საიმედო მშობლიური და კულტურული სივრცის) და ანტისახლის (მტრული მახინჯი ძალების საბინადროს) ბინარულ ოპოზიციას.

ანტისახლის ლოკუსი, სადაც „მკვდრები დაქრიან ზღაპრული რაშებით“ ინფერნალური ნიშნებითაა აღბეჭდილი; იგი ჯადოსნური ძალების საბინადროა, სახლის ტრავესტირებული სახეობაა, ანუ ანტისახლია; შდრ.: „დავბრუნდით ბინაში და დაგვხვდა ცხედარი“ – „ახალი მოსახლეობა“. ანტისახლისა და სახლის საზღვარზე ვხედავთ „ამართულ კანკელს“. ის, რაც ორი საპირისპირო სივრცის საზღვარზე მდებარეობს, ყოველთვის „ერთ-ერთს ეკუთვნის და არასოდეს ორივეს ერთდროულად“ (ლოტმანი 2000: 475). „ამართული კანკელი“ – საკრალური სივრცის ნაწილია და ამდენად სახლს, მშობლიურ გარემოს უკავშირდება, ისევე როგორც „თეთრი კვამლი ზღაპრების“, რომელიც სახლის წმინდა ალაგთან – ფუძის ანგელოსთან ასოცირდება. ანტისახლიდან ტირილისა და წყევლის ხმა ისმის, ხოლო სახლიდან – შეყვარებულთა „ოხვრის პაროლები“. პირველისათვის ჯადოსნური ზღაპრებისა და ედ-

გარ პოს გოთიკური ენაა გამოყენებული, მეორისათვის – არ ნუვოს ენა, ორნამენტული ფორმები.

გასათვალისწინებელია ის საგულისხმო მოსაზრება, რომ „დომინო“ „კრებულის ბოლო ლექსი წიგნი-მთლიანობის ეპილოგია, რომელშიც ლირიკული ნარატივის რეზიუმირება ხდება“ (თ. დოიაშვილის კომენტარი – ტაბიძე 2016: 267). კერძოდ, „დომინო“-ში თავისებურ გამოძახილს პოულობს „არტიტული ყვავილები“-ს არაერთი მოტივი (განსაკუთრებით ახლოსაა იგი ლექსთან „შიში“ საშინელი სამყაროს თემით, რომელიც პირველ შემთხვევაში ტრაგიკულად დანახულ ქალაქს უკავშირდება, ხოლო „დომინო“-ში ზღაპრული და რეალური ნიშნების ნარევებით აღბეჭდილ ლოკუსს). თუ გავიზიარებთ ჩვენ მიერ წამოყენებულ იმ დებულებას, რომ „დომინო“-ში ანდრეი ბელის რომანის ობერტონები ისმის, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „დომინო“ თავისებურად თავსდება რეგულაციური კატაკლიზმების ამსახველი ისეთი ლექსების წყებაში, როგორებიცაა „როგორ ებრძოდენ ზარებს ზარები“ და „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“. თუ ეს ასეა, ასეთ შემთხვევაში სახლისა და ანტისახლის ბინარული ოპოზიცია საქართველო-რუსეთის ურთიერთმიმართების თავისებური სიმბოლური გააზრების ხასიათს იძენს: რუსეთში თარეშობენ „ნიღაბები წითელი, ნიღაბები ათასი“, ხოლო *სახლში*, საქართველოში “ყრუ ბაიათების“ ხმა ისმის; ბაიათები, ცხადია, სიმბოლოა სტაგნაციისა და მოსაწყენი ერთფეროვნების; შდრ. „მოგვწყინდა ბაიათები“ („რამდენიმე დღე პეტროგრადში“).

კომპოზიციური რკალი („წმინდაო, დამიცეე!..“) თავის ტრაგიკულ ინტონაციას თანაბრად ავრცელებს ოპოზიციური წყვილის ორივე ნაწილზე – *სახლსა* და *ანტისახლზე*. ლექსის ბოლოს **დომინოს** სრული სიმბოლური შინაარსის ამოცნობა მკითხველს აქვს მინდობილი.

„დომინო“-ს პოეტიკა პოსტსიმბოლიზმის იმ სუბპარადიგმის გამოვლინებაა, რომელშიც კიდევ უფრო გამძაფრებულია სიმბოლიზმის მიერ დაწყებული „სიახლის ეროტიკით“ (რ. ბარტი) შეპყრობილი სწრაფვა ტრადიციული პოეტური ენის განახლება-გარდაქმნისაკენ, ყურადღების გამახვილება ენობრივ ქსოვილზე აზრობრივად შეუთავსებელ ცნებათა და საგანთა პარადოქსული შეთავსების გზით.

„დომინო“-ში პოსტსიმბოლიზმის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნიშან-თვისებაა ლიტერატურისა და ხელოვნების ტექსტთა „ციტაციის“ მაღალი ხარისხი.

იმ მკითხველისათვის, რომელიც სრულად ვერ ერთვება „დომინოს“ ფართო ინტერტექსტობრივ ველში, იგი ყოველგვარი ცხადი შინაარსისაგან დაცლილი აბსურდის პოეტიკის ნიმუშად დარჩება, მაგრამ მაინც მიიქცევს მის ყურადღებას სხვა ნიშნებით: ყოფის გაუცნაურების მაღალი ხარისხით, განწყობილებათა მონაცვლეობით, სემანტიკური გადახრებით, უჩველო სახეებითა და მოულოდნელი ასოციაციებით.

რთული პოეტური ქსოვილის მქონე „დომინო“-ს განთავსებით კრებულის დამაგვირგვინებელ ლექსად გალაკტიონი აცხადებს თავისი პოეტური ხელოვნების კავშირს მოდერნიზმთან და ავანგარდიზმთან და ცხადყოფს მის მიერ ქართული ლექსის ისტორიაში თავისი წვლილისა და სიდიადის შეგნებას:

ოჰ, ვიცი სიცივიდან
ტერფამდე ვარ: დიდება!
მასთან ალებს მივიტან
ვეფხვი: არდარიდება!

დამონებიანი:

ბელი 1933: Белый А. *Начало века*. Москва: Гос. Изд. Худ. Литературы, 1933.

ლოტმანი 2000: Лотман Ю. *О метаязыке типологических описаний культуры*. Семиофера. СПб, 2000.

სორდია 2009: სორდია ლ. *გალაკტიონ ტაბიძის სახისმეტყველებისა და მსოფლმხედველობის საკითხები*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2009.

ტაბიძე 2008: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წინადაც, წ. XXI*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატთანე“, 2008.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*, ტ. II. თბილისი: 2016.

ნესტან კუტივაძე

ფერი „არტისტულ ყვავილებში“

გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტული ყვავილები“ გამოცემის-თანავე (1919) საუკუნის საეტაპო წიგნად იქცა და, ფაქტობრივად, დასრულებული სახე მისცა იმ ნოვაციებს, რომელთა საშუალებით შემოქმედმა ქართულ ლიტერატურაში მოიტანა ახალი პოეტური სამყარო განსხვავებული მოტივებითა და მხატვრულ-მეტაფორული აზროვნებით. გალაკტიონი არღვევდა მანამდე არსებულ საზღვრებს, გვთავაზობდა პოეტური ხედვის სრულიად განსაკუთრებულ მასშტაბებს, რომლებიც თანაბრად უკავშირდებოდა სიტყვის ვიზუალურ-აკუსტიკურსა და აზრობრივ შრეებს. თუ დღეს შეგვიძლია ვისაუბროთ გალაკტიონზე, როგორც „მოდერნულ/მოდერნისტულ კულტურულ-ისტორიულ პარადიგმაში ქართული კულტურისა და ქართველი ერის რეპრეზენტატორზე“ (ნიფურია 2016: 14), ეს, უპირველეს ყოვლისა, ამ კრებულის დამსახურებაა. წიგნისათვის ეპიგრაფად წამძღვარებული ფრანგი პოეტების სტრიქონები იმ კულტურული კონტექსტის გასაღებს გვაძლევს, აღქმისა და პოეტური ხედვის იმ თავისებურებებს, იმ მნიშვნელოვან ნიუანსებს მიაპყრობს მკითხველის მზერას, რომლის გათვალისწინების გარეშე წარმოუდგენელია ამ წიგნის სრულყოფილად გააზრება. ბოდლერის „მოულოდნელი მომხიბლაობა სამკაულისა – ვარდისფერის და შავის“, გოტიეს „ცისფერი ქალწული ნაკადულის გრილ ნაპირზე“, ვერლენის „ჩამავალ მზეთა მელანქოლია“ და რენიეს „...და ვარდები მეტად ტანმალალი“ განწყობილებასთან ერთად ფერთა უჩვეულო გამასაც ქმნის და მასში თითქმის თანაბრად მონაწილეობს ვიზუალური თუ ასოციაციური ხატები.

ფერი, როგორც სიმბოლო, სამყაროზე არსებულ პირველსავე წარმოდგენებში მონაწილეობს. ღრმა შინაარსობრივი პლასტი-

ბითაა დატვირთული ფერი სხვადასხვა რელიგიებში, განსაკუთრებული ფუნქცია ენიჭება ხელოვნებასა და სოციალურ ცხოვრებაში. შეასაბამისად, ფერის ფენომენზე საუბარიც უხსოვარი დროიდან იწყება. მას ყურადღება ჯერ კიდევ პითაგორელებმა მიაქციეს, საკმაოდ განსხვავებული და თავისებური აღმოჩნდა ანტიკური ეპოქის დამოკიდებულება ფერთან, რაც აირეკლა ძველი ბერძენი მოაზროვნეების (დემოკრიტე, პლატონი, არისტოტელე...) თხზულებებში (დარჩია 2005: 9-41). მოგვიანებით გოეთემ, არ გაიზიარა რა ნიუტონის შეხედულებები, ფერის ფიზიკური თვისებების საგანგებო შესწავლასთან ერთად, ყურადღება გაამახვილა ფერის კულტურულ-ფსიქოლოგიურ პლანებსა და ალევორიულ-სიმბოლურ თუ მისტიკურ მნიშვნელობებზე, გამოყო ფერის მორალური და ემოციურ-ესთეტიკური გავლენის შესაძლებლობა ადამიანის ფსიქიკაზე. „ფაუსტის“ ავტორის აზრით, თუ ფერის სიმბოლური დანიშნულება მთლიანად ემთხვევა ბუნებას, მისი ალევორიული მნიშვნელობა მოულოდნელსაც, თავისუფალსაც და ტრადიციულსაც ერთდროულად მოიცავს, რადგან, ნიშნის არსის ცოდნის გარეშე, შეუძლებელია აღსანიშნის მართებულად გააზრება. გოეთე, ასევე, ადამიანის პირველწარმოდგენებსა და ბუნებასთან აკავშირებს ფერის მისტიკურ ფუნქციას და თვლის, რომ მას ერთნაირად ვიყენებთ ენის საშუალებით რამის გამოსათქმელად თუ გრძნობის ან დამოკიდებულების გამოსახატავად (მესიასი 2012: 397-399). საგულისხმოა, რომ მკვლევრები ხაზს უსვამენ საგნობრივი ასოციაციებისაგან იზოლირებულად, დამოუკიდებლად ფერის ადამიანზე სულიერი ზემოქმედების უნარს, რაც არც გოეთეს დარჩენია მხედველობის მიღმა (ბაზიმა: ინტერნეტი).

ფერის აღქმის ფსიქოლოგიურ თავისებურებებს საგანგებოდ შეეხო XX საუკუნის ერთ-ერთი ცნობილი მხატვარი და ხელოვნებათმცოდნე ვასილი კანდინსკი, რომელმაც, სხვა მახასიათებლებთან ერთად, მის უმნიშვნელოვანეს თვისებად სულიერი ზემოქმედებაც მიიჩნია (კანდინსკი 1910).

ცნობილია, რომ ფერის მხატვრული ფუნქცია მნიშვნელოვანია მოდერნისტულ ხელოვნებაში (უფრო ადრე რომანტიზმის სიმბოლოდ ცისფერი იქცა, რასაც თავისი მსოფლმხედველო-

ბრივი საფუძველი ჰქონდა). სიმბოლისტებმა საგანგებო ყურადღება დაუთმეს ფერისა და ბგერის მიმართებას (რენე გილის ტრაქტატები...). ზოგადად, ფერისა და ბგერის ურთიერთმიმართება დიდი თემაა და მასთან დაკავშირებით არაერთი საყურადღებო ნაშრომია გამოქვეყნებული. არტურ რემბო თავის ლექსში „Voyelles“ ხმოვნებს ფერებით აღიქვამს და მათს პოეტიზირებას მიმართავს. ამ ლექსის მიხედვით, ა შავ ფერთან ასოცირდება, ე თეთრია, ი – წითელი, უ – მწვანე, ო – ლურჯი.

ნიშანდობლივია ქართველი მწერლის გრიგოლ რობაქიძის შეხედულება. როდესაც მოდერნისტი ავტორი მზის მითიურ-ფილოსოფიურ კონოტაციებს აანალიზებს, ეხება ფერსაც და აქცენტს აკეთებს ლექსემა „ფერის“ იმ მნიშვნელობაზე, რომლითაც ის „მოქცეულია ქართულ ყოველდღიურ საუბარში“. ესაა „არაფერი“ და „ყველაფერი“ (რობაქიძე 1996: 69), ქართულ ენაში გამოვლენილ სამყაროს ფილოსოფიური აღქმის ამ თავისებურებას ყურადღება მიაქცია ცნობილმა ქართველმა მოაზოვნემ ვიკტორ ნოზაძემაც. შემთხვევითი, ალბათ, არც ისაა, რომ რობაქიძე ამ ოპუსში, ძველ ინდურ Vedanta-სა და გოეთესთან ერთად, ფრანგ ფილოსოფოსსა და მწერალ რენე გენონსაც მოიხსენიებს (რობაქიძე 1996: 70). ყოველივე ეს კი კარგად აჩვენებს, რამდენად რთული და მრავანახნაგოვანია ზოგადად ფერის ფენომენი და მისი კვლევა.

ფაქტია, რომ ფერი ადამიანის არსებობის განუყოფელი ნაწილია და მისი აღქმით გამოწვეული შეგრძნებები არაერთგვაროვანია. მწერალი/პოეტი თავის სამყაროს ფერთაც ქმნის, რაც რთული შემოქმედებითი პროცესია და მას საფუძვლად სუბიექტურ ხედვასთან ერთად მსოფლმხედველობრივი კონცეპტები და ესთეტიკური პოზიცია უდევს. ამ მხრივ, გამონაკლისი არც გალაკტიონ ტაბიძეა. ირაკლი კენჭოშვილი ქართული კულტურის დასავლურთან სინთეზის შედეგად მიიჩნევს გალაკტიონის „პოეტურ ფერწერაში ახალი, მანამდე მისთვის უცხო თემებისა და მოტივების ჩართვას და ამ მიზნისათვის ახალი პოეტური ტექნიკის მომარჯვებას“ (კენჭოშვილი 1999: 60), რაშიც ხელოვნების დარგების სინთეზის ტენდენციაც იგულისხმება. ირაკლი კენჭოშვილი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას

„არტისტულ ყვავილებში“ გამოჩენილი იტალიელი მხატვრების ვერონეზესა და ტიცინის, აგრეთვე, ფლამანდიელი ვან დეიკის ინტერტექსტზე. „მოსვლა ფერების: ვერონეზი და ტიცინი“ („არ-დაბრუნება“), პოეზიისა და მხატვრობის სინთეზის მკაფიო სურათია, მაგრამ „და ვან დეიკის ლანდებივით მწვანდება ღამე“, მეცნიერის აზრით, არ გამოხატავს პირდაპირ მიმართებას და „ამ შემთხვევაში ვან დეიკი სინონიმია დიდი ფერწერის. გალაკტიონი არა რეალურ, არამედ ფერწერაში ასახულ ღამეზე გვესაუბრება. „ლანდებივით მწვანდება ღამე“ ახლოსაა სიმბოლისტურ ფერწერასთან, რომლისთვის უცხო არაა ლანდების მოტივი და თამამი ფერები“, – აღნიშნავს ი. კენჭოშვილი (კენჭოშვილი 1999: 80).

გალაკტიონთან ფერის ასახვის თავისებურებები იმპრესიონისტ მხატვართა აღქმასთან დააკავშირა და ქართულ პოეზიაში თვისებრივად ახალ მოვლენად მიიჩნია ცნობილმა მკვლევარმა თ. დოიაშვილმა, რომელმაც ამასთან ერთად ყურადღება გაამახვილა პოეტის შემოქმედებაში ფერით გადმოცემულ ყნოსვით, სმენით თუ სხვა შეგრძნებათა ერთიანობაზე (დოიაშვილი 1989: 24-26).

გალაკტიონთან ამ თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, საგანგებოდ შესწავლას მოითხოვს თითოეული ფერი, რომელიც ხშირად ძალზე საგულისხმო ინტერტექსტს ფარავს, თითოეული ტექსტი არამხოლოდ „არტისტულ ყვავილებში“, არამედ პოეტის მთელ შემოქმედებაში, მაგრამ ამჯერად ჩვენი მიზანია ვაჩვენოთ ფერთა როგორ პალიტრას გვთავაზობს გალაკტიონი XX საუკუნის ქართული პოეზიის ამ უნიკალურ კრებულში*.

ფერთა სიმბოლიზმზე საუბარი „არტისტულ ყვავილებში“, უპირველეს ყოვლისა, გვინდა დავინყოთ აქრომატული ფერებით – თეთრით და შავით. ძველი ბერძნები სწორედ თეთრსა და შავს მიიჩნევდნენ ფერად, დანარჩენს კი მათ შორის არსებულ ჩრდილებს უწოდებდნენ (დარჩია 2005: 9). კრებულში ეს ფერები დამოუკიდებლადაც გამოიყენება და ერთ შინაარსობრივ ველ-

* უნდა აღინიშნოს, რომ თემაზე „ფერის მხატვრული ფუნქცია გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში“ საკანდიდატო დისერტაცია აქვს დაცული ლია სტურუას, მაგრამ, სამწუხაროდ, იგი წიგნად არ გამოცემულა.

შიც მოიაზრება. ასეთ შემთხვევაში მათი მონაცვლეობა ხშირად მხოლოდ კონტრასტს კი არ ქმნის, არამედ ფერთა არაერთგვაროვან და არაჩვეულებრივ გამასაც გულისხმობს. აქვე დავძენთ, რომ მესამე აქრომატული ფერი – რუხი/ნაცრისფერი – ამ კრებულში არ გვხვდება.

თეთრი, როგორც ცნობილია, სინმინის, უცოდველობის, ღვთაებრიობის სიმბოლოა, თუმცა ამავე დროს მას უკავშირდება ისეთი უარყოფითი კონოტაციები, როგორებიცაა: შიში, სიმხდალე, დანებება. ყველა კულტურულ სისტემაში ანტითეზური წყვილია შავ-თეთრი. საგულისხმოა, რომ ტრაურში გამოყენებული თეთრი ფერით სიმბოლიზებული იყო ახალი ცხოვრების დასაწყისი. მისი სინათლესთან ასოცირებულობის გამო ის სადღესასწაულო ფერადაა მიჩნეული (ტრესიდერი: ინტერნეტი). თეთრი ფერი უბინობასთანაა დაკავშირებული ქრისტიანულ რელიგიასა და ხელოვნებაში. ლუკას სახარების მიხედვით, ფერისცვალების დროს ქრისტეს სამოსელი თეთრი გახდა, მკვდრეთით აღმდგარ მაცხოვარსაც თეთრი აცვია, მარიამ ღვთიშობელსაც ტაძრად მიყვანების სცენებში თეთრი ტანსაცმლით გამოსახავდნენ და სხვა არაერთი მაგალითის მოხმობა შეიძლება (კენჭოშვილი: ინტერნეტი). როგორც ვხედავთ, სადღესასწაულო საეკლესიო რიტუალებში თეთრი ფერი ერთ-ერთი დომინანტი ფერია, სულიწმინდას სიმბოლოც თეთრი მტრედია. როგორც გრ. რობაქიძე მიუთითებს, საქართველოს ერთ-ერთი მფარველი წმინდანისათვის თეთრი გიორგის ნოდება ფერის საშუალებით მის ღვთებრიობაზე ხაზგასაა (რობაქიძე 1996: 70).

ამ ფერს „არტისტულ ყვავილებში“ გალაკტიონიც საკმაოდ ხშირად მიმართავს და მასთან დაკავშირებული სემანტიკური ველების საშუალებით შთამბეჭდავ პოეტურ სურათებს ქმნის, რომლებშიც ნიუანსირდება ავტორის სუბიექტური განწყობილებანიც და მისი, როგორც შემოქმედის, ნებაც. ფერთან დაკავშირებული ალუზიები ლექსის აზრობრივი შრეების გამოვლენაშიც მონაწილეობს. სტრიქონებში: „შემოიჭრება სიონში სხივი / და თეთრ ოლარებს ააელვარებს“* („სილაჟვარდე ანუ

* ლექსები ყველგან დამონმებულია გამოცემიდან: გალაკტიონ ტაბიძე, თხზულებანი 15 ტომად, ტომი II, თბილისი, 2016.

ვარდი სილაში“). ეპითეტი პირდაპირ უკავშირდება თეთრის უპირველეს სიმბოლურ გააზრებას – სინმინდეს, უცოდველობასა და ღვთაებრიობას. თეთრ ფერს მიმართავს პოეტი მაშინაც, როდესაც წმინდა გიორგის პოეტურ ხატს ქმნის და ნათლის დენოტატად მოიაზრებს („ალვები თოვლში“), ამავე დროს ეს ფერი შორეულთან, უძრავთან, მიუწვდომელთან ასოციაციით ილიას მყინვარსაც შეგვახსენებს („მგზავრის წერილები“). გაყინული ოცნება ასოცირდება როგორც თეთრ ფერთან, ასევე, მარადიულთან („სდგას გაყინულთა ოცნებათ კრება: / მთა თეთრი, როგორც გიორგის რაში / და უჩვევ ნათელს ეალერსება“ – „ალვები თოვლში“). საგულისხმოა, რომ დემოკრიტიკე „ფერის სიკაშკაშის, ბრწყინვალეების განმსაზღვრელად თეთრს მიიჩნევს“ (დარჩია 2005: 12). მართალია, გალაკტიონის ამ ლექსში ირიბად სხვა ფერებიც შემოდის (მკრთალი ვარდები, უცნობი ღამე), მაგრამ სწორედ ნათელი და თეთრი ფერი ქმნის საბოლოოდ განთიადის უჩვეულო პოეტურ სურათს, რომელიც შესაძლებელია უსასრულობასთან შერწყმასაც გულისხმობდეს.

თეთრის სემანტიკა ნიუანსობრივად საკმაოდ მდიდარ და მრავალფეროვან პალიტრას წარმოშობს. გალაკტიონი მას რჩეულ ფერს უწოდებს („ასეთია ნაზი ბედი, / ბედი რჩეულ ფერის: / სიცოცხლეში თეთრი გედი / მხოლოდ ერთხელ მღერის“ – „მარიამ ანტუანეტა“). თეთრი გალაკტიონისათვის შესაძლებელია იყოს სარკე („და ლანდებით თეთრ სარკეზე“ – „მარიამ ანტუანეტა“), შადრევნები („მხოლოდ თეთრ შადრევნებით...“ – „მარიამ ანტუანეტა“), დარბაზი და ტაძარი („გაქრა ათასი თეთრი დარბაზი“ – „პირიმზე“; „მოსჩანს მტკვარი და მეტეხი თეთრად მოელვარე“ – „მთაწმინდის მთვარე“), აკლდამა („ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე“ – „შერიგება“), კვამლი („ზღაპრების თეთრი კვამლით“ – „სამრეკლო უდაბნოში“; „თეთრი კვამლი ზღაპრების“ – „დომინო“), ბეჭდები და ყვავილები („თეთრ ბეჭდების თვლებს / შიშველს, თეთრ ყვავილს...“ – „სამრეკლო უდაბნოში“; „ხავერდის კუბო, დათოვლილი თეთრ ზამბახებით“ – „ორხიდეები“), ქანდაკებები და ძეგლები („ზამბახთა შორის ყრია თეთრი ქანდაკებები, / თეთრი ძეგლები“ – „გული“), ღრუბლები („ჯერ დააგუბა თეთრ ღრუბლებში იების ღვარი“ –

„სიკვდილი მთვარისაგან“). თეთრი ფერით აღინიშნება ჭაღარა და სიბერე, რაც ტრადიციული ეპიტეთებადაც შესაძლებელია იქნას მიჩნეული ისევე, როგორც ზამთრის ასოციაციური კავშირი სითეთრესთან („თეთრი ჭაღარით მოსილი თმები“ – „აკაკის ლანდი“, „მანტიით მხრებზე, თეთრი გვირგვინით, ელვარე გზებით მოდის ზამთარი!“ – „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“). თეთრი ფერი აქვს სანთელსაც და ეტლსაც („ჩვენ ერთად ვუცდიდით ღამეში თეთრ სანთელს“ – „ახალი მოსახლეობა“, „და თეთრი ეტლები / მიქრიან“ – „შიში“). თეთრი ნიუანსირდება მაშინაც, როდესაც პოეტს სურს საკუთარ მარტოსულობას გაუსვას ხაზი („თეთრი ტყეების მომყვება გუნდი / და კვლავ მარტო ვარ მე ჩემს წინაშე“ – „თოვლი“). თეთრი, ამავე დროს, მწვერვალების, ტყეების, ფოთლებისა და დღეების ფერიც კი შეიძლება იყოს და სიმშვიდესთანაც ასოცირდებოდეს („მიყვარდა მაშინ, მათრობდა მაშინ / მშვიდი დღეების თეთრი ბროლები“ – „თოვლი“, „ვერხვის ფოთოლთა თეთრი ლაშქარი“ – „ვერხვები“, „სითეთრე შვენის მაღალ მწვერვალებს“ – „ალვები თოვლში“). პოეტისათვის მთვარის შუქიც სითეთრედ აღიქმება („ოცნებობს მთავრის სითეთრეში ვით ქანდაკება“ – „ნმ. გიორგი“), რაც მეტონომიურად სინათლესაც გულისხმობს.

გალაკტიონი თეთრი ფერით მოძრაობასაც გამოხატავს („სახლის ფარდებზე თეთრად ქრიან / ნაზი ფარდები“ – „ჩვენი საუკუნე“) და გლოვის მეტაფორიზაციასაც ახდენს („ოჰ! იგი აქ წევს აბრეშუმის თეთრი ტალღებით... / ამ ყვავილებში დავასვენე ჯერ ისევ დილით!“ – „ორხიდეები“).

მიუხედავად იმისა, რომ „არტისტულ ყვავილებში“ თეთრ ფერთან დაკავშირებული კონოტაციები ძირითადად მოიცავს ტრადიციულ სიმბოლურ გააზრებას, ის დაიტვირთა ისეთი უჩვეულო წახნაგებითაც, რომელთა საშუალებით არაერთი ოკაზიონალური ტროპი შეიქმნა.

თეთრის კონტრასტული ფერია, ასევე, აქრომატული შავი, რომელიც სიბნელეს, სიკვდილს, მწუხარებასა და ბოროტებას აღნიშნავს სიმბოლურად. ძველ ეგვიპტესა და ზოგიერთ სხვა ძველ კულტურაში შავს დადებითი მნიშვნელობაც ჰქონდა. ის მიწისა და სანვამარი ღრუბლების აღმნიშვნელი ფერი იყო. ის-

ლამში შურისძიების ფერია. ბერძნული ღვთაება არტემიდა ეფესელი (რომაულ მითოლოგიაში დიანა) ზოგჯერ გამოსახული იყო შავი ხელისგულებითა და შავი სახით. საყურადღებოა, რომ ძველ ინდოეთში ღმერთების ცოლქმრულ წყვილს – კალისა და დურგას – შავი ფერის კანი ჰქონდათ, რაც სინათლისა და სიბნელის დუალისტურ ერთობას აღნიშნავდა, ასევე გაიაზრებოდა ძველი ჩინური ინი-იანის სიმბოლოც (ტრესიდერი: ინტერნეტი). ქრისტიანულ სიმბოლიკაშიც შავი ფერი უკუნეთისა და გლოვის ფერია, თუმცა თეთრთან ერთად მორჩილებასა და უბინოებასაც გამოხატავს. შავი ქრისტეს ჯვარცმის ლიტურგიულ ფერად იქცა, შავი შაში კი ცდუნების ქრისტიანულ სიმბოლოდ (კენჭოშვილი: ელ.რესურსი).

შავი გალაკტიონთანაც გლოვის, მწუხარების, სასონარკვეთის აღმნიშვნელი ფერია და უმეტესად ლირიკული გმირის მძიმე განწყობილებას უსვამს ხაზს: „აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი /დასდევს განწირულთა შავი პოეზია“ – „საუბარი ედგარზე“, „შავ ტანსაცმელში მე მოვირთვები“ – „შერიგება“, „და ჩემს წინ შავი, სწორი ვერხვები /აშრიალებდნენ ფოთლებს ბნელ-ხმიანს“ – „მერი“, „ათოვდა ზამთრის ბალებს, / მიქონდათ შავი კუბო“ – „ათოვდა ზამთრის ბალებს“, „...შენს გვირგვინზე ნაშლილია შავი ნაპრალი“ – „მარმარილო“, „შავი ყვავილის სამუდამოდ მკვდარი ფოთოლი“ – „ვინ არის ეს ქალი?“, „ნელ ნაბიჯს შავი მიაპარებს / იდუმალება“ – „ფარდების შრიალი“, „შიგნით შავი აქვს გულის ნადები“ – „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“, „და ყველა შევეყვით შავი დღის ბადეში“ – „ახალი მოსახლეობა“, „შავი აჩრდილი / სწუხს“ – „შიში“).

აღსანიშნავია, რომ სტრიქონებში: „იქ შავი თოვლივით დამათოვს / ჭვარტლი და ბურუსი თავანის“ („შემოდგომა უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“) ერთმანეთს არა მხოლოდ ოქსიმორონულად დაუკავშირდა შავი და თოვლი, არამედ ამ გზით ჭვარტლის თავისებური მეტაფორიზაციაც მოხდა, რაც კიდევ ერთხელ მთელი ოსტატობით ავლენს გალაკტიონის ტროპული მეტყველების უჩვეულობას. ამ მხატვრულ მოვლენას თ. დოიაშვილი ეპითეტის გადანაცვლებით ხსნის, რომლის დროსაც „ჯერ მიგნებულია საგანსა და სახეს შორის მსგავსება, ხოლო შემდეგ

ამის საფუძველზე, ეპითეტი გადაინაცვლებს, რათა ხაზი გაუსვას ხილვის განსაკუთრებულობას“ (დოიაშვილი 1989: 44).

შავი ადამიანის მძიმე განწყობილების გამომხატველია მაშინაც, როდესაც რისამე უარყოფას მიმართავს პოეტი („სული არ ტირის შავი ნიღაბით!“ – „გზაში“). ცუდის წინათგრძნობაც ამ ფერითაა გამოსახული: „ვინ მოვა მსაჯულად? / არავინ! / მზე ჩავა, ამოვა, / ყოველთვის შავია!“ – „შიში“.

იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ისეთი შემთხვევები, როდესაც შავი ფიზიკურ ნიშანს უსვამს ხაზს. მაგალითად: „შავი ხალი მალალი ყელის“ („აუზისაგან“) ან „აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის / მსუბუქი ტალღები ...“ („დრო“). ამ უკანასკნელ სტროფში კარგად ჩანს ტრადიციული პოეტური სახის ახალი შინაარსობრივი და გამომსახველობითი ნიშნებით დატვირთვა. თუ გიშერივით შავი ხალი, თმა, თვალეები, წარბ-წამწამნი საკმაოდ გავრცელებული ტროპებია წინა საუკუნეების ქართულ პოეზიაში, აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერი სრულიად სხვა პრინციპით აგებული მეტაფორაა.

არანაკლებ ორიგინალური პოეტური ხატები იქმნება შავ-თეთრის ანტითეზური მონაცვლეობით: „ჩემთვის უცხოა სითეთრის რკალი და ნათელივით არის აშკარა, / იუდას სახე, კაენის ლანდი და ღამეების შავი გუგუნი“ – „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“. შავ-თეთრის კონტრასტი ხშირად მთლიანად განსაზღვრავს ლექსის საერთო განწყობილებას („ათოვდა ზამთრის ბალებს“, „ორხიდეები“, „ახალი მოსახლეობა“, „შიში“), თუმცა არცთუ იშვიათად მათ შორის არსებული სივრცე ირიბად თუ პირდაპირ არაერთი ფერით ივსება.

ცნობილია, რომ გალაკტიონს უკვე გამოქვეყნებულ ტექსტებში გარკვეული ცვლილებები შეჰქონდა ხოლმე. ასე მოხდა ფერთან დაკავშირებულ რამდენიმე ლექსშიც. 1919 წელს გამოსულ „არტისტულ ყვავილებში“ დაბეჭდილი „შავ ტანსაცმელში მე მოვირთვები“ („შერიგება“) 1927 წლის გამოცემაში შეიცვალა ფრაზით – „თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები“ (ტაბიძე 2016: 207). ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი „დაზუსტებით“ პოეტმა ინტერპრეტაციის არაერთგვაროვანი შესაძლებლობა გააჩინა, რასაც ყურადღება მიაქცია ზ. შათირიშვილმა. „მნიშვნელოვა-

ნია, რომ ტექსტი, რომელიც „ედღვნება სიკვდილთან შერიგებას, იხსნება „ქარში წასვლის“ მოტივით. „თეთრი ტანსაცმელი“ ამ კონტექსტში შეიძლება ატარებდეს როგორც სამგლოვიარო, ისე სადღესასწაულო მნიშვნელობას. მითუმეტეს, როცა გალაკტიონს შეუძლია სადღესასწაულო რიტუალიც კი წაიკითხოს, როგორც სამგლოვიარო: „...არ ვიცი / ეს გლოვა იყო თუ ჯვარისწერა?.. იყო ობლობა და შეცოდება / დღესასწაულს კი ის დღე არ ჰგავდა“ – „მერი“ (შათირიშვილი 2002: 159). აღსანიშნავია, რომ ეს არ არის ცალკეული შემთხვევა. ასე მაგალითად: ლექსი „თეთრი პელიკანი“ ჟურნალ „აისში“ დაიბეჭდა სათაურით „შავი პელიკანი“ (ტაბიძე 2016: 191). ნიშანდობლივია, რომ ასეთი ინტერპრეტაცია არამხოლოდ შავ-თეთრის ანტითეზურ სემანტიკას უსვამს ხაზს, არამედ როგორც შავის, ისე თეთრის სამგლოვიარო-სადღესასწაულო კონოტაციებით ერთდროულად დატვირთვის შესაძლებლობას აჩვენებს თვალნათლივ, რასაც მხარს უჭერს ფერის სიმბოლიზმთან დაკავშირებული ფსიქოლოგიურ-კულტურული ტენდენციები.

თეთრისა და შავის სიმბოლური გააზრება ამ ფერებს ორგანულად აკავშირებს ნათელისა და ბნელის კონოტაციებთან, რაც აისახა როგორც უძველეს კულტურულ ტრადიციებში, ისე ფერთა შესახებ არსებულ კვლევებში. მარტო ის რად ღირს, რომ ნათელი და ბნელი შესაქმის უმთავრესი კონცეპტებია. ეს საკითხი სპეციალურ შესწავლას მოითხოვს და საკმაოდ ვრცელია, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ „არტისტულ ყვავილებში“ უაღრესად შთამბეჭდავი პოეტური ხატები იქმნება ნათლისა და ბნელის რეპრეზენტირებით: „ღამის ნათელში, მტვერში, მთვარეში / მიყვარდა სულის შეხება შენი“ – „სანთელი“, „მე შენი უმანკო ნათელი მანვალებს“ – „სასწაულს“, „ბნელ ღამით / ჩუმი ვშლი რვეულებს“ – „ფარდების შრიალი“, „სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!“ – „ლურჯა ცხენები“, „და სიბნელიდან უბინაო მათი ცხედრები / სამარისებურ უდაბნოში სტოვებენ ქალაქს“ – „მიცვალებულის ხსოვნა“. მოხმობილი სტრიქონებიც, ვფიქრობ, საკმარისად მკაფიოდ აჩვენებს არაერთ ნიუანსსა და აზრობრივ დეტალს, რომელთა საშუალებით გადმოცემულია ავტორის ესთეტიკური პოზიციით

განპირობებული შეგრძნებები, აპოკალიფსური მგრძნობელობა და პოეტურ სახეთა გააზრების თავისებურებები.

„არტიტულ ყვავილებში“ თეთრსა და შავთან ერთად გამოყენების სიხშირით ერთ-ერთი ინტენსიური ფერია ლურჯი/ცისფერი, რომელიც ქრომატული ფერია და სიმბოლურად უსასრულობას, მარადიულობას, ჭეშმარიტებას, სულიერ ცხოვრებას აღნიშნავს. ის ცის ფერია და ითვლება ყველაზე მეტად მშვიდმატერიალურ ფერად. ამ ფერით ხშირად არიან გამოსახული ძველბერძნული, ძველევგვიპტური, შუმერული თუ ინდური ღმერთები, იუდაიზმსა და ბუდიზმში კი სიბრძნესა და მონყალებას უკავშირდება. ცისფერი ღმერთის ევფემიზმსაც წარმოადგენდა. მოგვიანებით კი ის სევდასა და მელანქოლიასთანაც გახდა ასოცირებული (ტრესიდერი: ინტერნეტი). ქრისტიანულ რელიგიაშიც ის ცის ფერსა და ზეციურ სიყვარულს გამოსახავს. ცისფერთა და ლურჯით მოსავდნენ ქრისტესა და მარიამ ღვთისშობელსაც, ის ზეციური დედოფლის ფერად არის მიჩნეული, ლურჯი შრომანი ქალწული მარიამის მეტაფორაა (კენჭოშვილი: ელ. რესურსი).

როდესაც გალაკტიონთან ლურჯი ფერით რეპრეზენტირებულ სამყაროს ვუკვირდებით, წინა პლანზე ბუნებრივად წამოიწევს „ლურჯა ცხენები“. აკაკი ხინთიბიძე თვლის, რომ ლექსი გალაკტიონს საკუთარი შემოქმედების სიმბოლოდ აქვს გააზრებული, რაც მის სხვადასხვა დროს დანერგულ ლექსებში მკაფიოდ იკითხება (ხინთიბიძე 1992: 128-129). აქვე უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონის პოეზიაში „ლურჯა ცხენების“ განსაკუთრებულ ადგილსა და მნიშვნელობაზე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში აზრთა სხვადასხვაობა თითქმის არ არსებობს ისევე, როგორც ამ ლექსის მოდერნიზმის ესთეტიკასა და მსოფლმხედველობრივ საკითხებთან მჭიდრო ინტერტექსტუალურ მიმართებაზე.

ცნობილია, რომ გალაკტიონთან სიმბოლიზებულია ზოგადად ლურჯა ცხენი/რაში. ეს უკანასკნელი „არტიტულ ყვავილებში“ შესულ რამდენიმე ლექსში გვხვდება: „მოდის ზამთარი, მოდის სიცივე, მოდის სიკვდილი... / ჰეი, ლურჯა რაშო, მედგრად! მოედე ტყეებს“ – „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზა-

რები“, „ლურჯა ცხენებით თუ გაფრინდა გრძნობათ სინაზე“ – „მგლოვიარე სერაფიმები“, „მიმაფრენდა ნაპრალებზე ლურჯა ცხენი“ – „ვინ არის ეს ქალი?“, „დედოფალო! ლურჯა რაში / მიქრის საშიშ-ჩქარი“ – „მარიამ ანტუანეტა“. ამ სტრიქონებში ნიუანსირდება სწორედ ისეთი ასოციაციები, რომლებიც ლურჯი ფერის სიმბოლურ მნიშვნელობას შეესაბამება და თითქმის ყოველთვის დაკავშირებულია შორეულთან, წმინდასთან, მელანქოლიასა და ამოუცნობ სამყაროსთან; ამავე დროს, ის გამოხატავს სასონარკვეთას, ცუდის წინათგრძნობას და გაჯერებული დაღუპვისა და სკეპსისის განცდით. მართალია, იშვიათად, მაგრამ ის, ასევე, შეიძლება გამოხატავდეს იმედიან განწყობილებასაც – „გამომყვეს ლურჯა ცხენების მტვერი“ – „ნუგეში“.

ლურჯი ფერით შეიძლება გამოხატული იყოს საგნის ან მოვლენის ფერი, რომელიც ამ შემთხვევაშიც სცილდება ფიზიკურ ნიშანს და, უპირველეს ყოვლისა, სიმბოლურ-სემანტიკურ ველებს უკავშირდება. „და ბილიკთა ლურჯ ქვიშაში / მიაქვს მძაფრი ქარი!“ – „მარიამ ანტუანეტა“, „ჩემს სამშობლოში მე მოვვლე მხოლოდ / უდაბნო ლურჯად ნახავერდები“ – „თოვლი“, „თოვს, ასეთი დღის ხარებამ ლურჯი / და დაღალული სიზმრით დამთოვა“ – „თოვლი“, „საიდუმლო ალები! ისევ მომემალება / უმიზეზო ნვალება და ლურჯი მწვერვალები“ – „Voiles“, „ეს ჩემი დაა ლურჯი / ლურჯ ყვავილების თელვა“ – „სალამო“, „მოფრინდენ ლურჯი ანგელოზები“ – „ი.ა.“, „ლურჯდება აერი, / ენთება ღამე“ – „ჩვენი საუკუნე“, „და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები“ – „მთანმინდის მთვარე“, „ლურჯი იალქნებისგან ვიცი, რა დარეზია!“ – „მზადება გასამგზავრებლად“, „ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული“ – „ზღაპარი“, „ჩვენი ფიქრების ლურჯ ნიავ-ქარად“ – „აკაკის ლანდი“, „ლურჯი, ლურჯი დღე არის, / განშორების დღე არის“ – „გვიანი ოცნება“, „ცვივა ლურჯი ფარული“ – „უცნაური სასახლე“, „ლურჯ ზღაპარივით ხავსი ფარავს დაწნეილ ნისქვილს“ – „წმ. გიორგი“, „სალამო იწვა ხავერდის ყდაში / ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი“ – „სროლის ხმა მთაში“, „ჩემი დაფნისთვის მიტაცებდა ლურჯი მანდილი“ – „გემი „დალანდი“, „ლურჯი აჩრდილი ცხელ ჰაერში დგას“ – „გზაში“.

ვფიქრობ, ამ სტრიქონებიდან აშკარაა, რომ მაშინაც კი, როდესაც სასონარკვეთისა და სკეპსისის განცდა რამდენადმე შერბილებულია, ლურჯი ფერი ამაღლებულსა და მიუნვდომელს ერთმნიშვნელოვნად, როგორც რომანტიკოსებთან, აღარ გამოხატავს.

ლურჯი/ცისფერი კონცეპტუალური ფერია რომანტიკოსებისათვის. უკვე არაერთხელ დანერილა, რომანტიზმისა და სიმბოლისტური ესთეტიკის მიმართების მახასიათებლებზე. მოდერნისტულმა ხელოვნებამ გააღრმავა წინამორბედთა შემოქმედებითი პრაქტიკა, მათ შორის, „ფერწერული“ გამოცდილება. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა ლურჯი ფერის კონტექსტუალური თავისებურებები რომანტიზმსა და მოდერნიზმში. აღმოჩნდა, რომ გარკვეულ სიახლოვეს ავლენს გალაკტიონისა და ნოვალისის პოეტური ნაწარმოებები. გერმანელი რომანტიკოსის შემოქმედებაში ლურჯი ფერი სიმბოლურად გამოხატავს ღვთაებრივს, არაამქვეყნიურ სინამდვილესა და მისი თვითშემეცნების გზას. ნოვალისის შემოქმედებისაგან განსხვავებით „გალაკტიონის სიმბოლისტურ პოეზიაში ლურჯი ფერის სახისმეტყველების ჰომოგენურობა დარღვეულია. ლურჯი ფერის პოეტური სემანტიკა გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში უკვე იქნენ აპოკალიფსური აღსასრულის საზრისსაც“, – აღნიშნავს კ. ბრეგაძე (ბრეგაძე: ინტერნეტი).

მოდერნიზმის ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი სკეპსისის, სამყაროს დასასრულის, განწირულების განცდა ერთნაირად მსჭვალავს გალაკტიონის მიერ ლურჯ/ცისფრით აგებულ პოეტურ სამყაროს, იმ სტრიქონებსაც, რომლებშიც, ასევე, ლურჯი შეფერილობის მქონე ლაჟვარდი მონაწილეობს. მისი აღქმა ძალზე ახლოს დგას იმ სემანტიკურ-ასოციაციურ ველებთან, რომლებიც ლურჯით იქმნება და ისევე გამოხატავს სულიერ კრიზისს, უიმედობას, შორეულის იდუმალებას, ტრანსცენდენტურთან ზიარების სურვილსა და იმედგაცრუებას, როგორც ის სტრიქონები, რომლებშიც პოეტური ხატების შექმნაში ლურჯი ფერი მონაწილეობს. „ეს არის სული, დამწყვდეული / ცისფერ ბადეში...“ – „ფარდების შრიალი“, „ბაღი ედარება / ცისფერ მოგონებას“ – „ფარდების შრიალი“, „ქროლვით ინვევს ცისფერ

ლანდებს და ხეებში / აქსოვს“ – „მთანმინდის მთვარე“, „და საღამო მდინარის / გახელილი ცისფერად“ – „სახლი ტყის პირად“, „ვარსკვლავნი რთავენ ამ დროს მიდამოს, / უცხო ღელეებს, ცისფერ ნაპირებს“ – „პრიმიტივი“, „ვინ არის ეს ქალი? / ასეთი ცისფერი?“ – „ვინ არის ეს ქალი?“, „და მახსოვს მხოლოდ ცისფერთვალეობა / იდუმალეობა შორეულ ტრფობის“ – „ის“, „ოჰ! სერაფიმის ცისფერი სული!“ – „ავდრის მოლოდინი“, „ცისფერი ისე უცხოდ იფერებს / სამოსელს დღეთა ელვარებაში“ – „გზაში“, „და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს“ – „გზაში“, „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია / და შორეული ცის სილაჟვარდე!“ – „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „ლაჟვარდ თვალთაგან გადასულ ნამით / მოველი ღამეს“ – „გობელენი“. მართალია, სტრიქონები – „ცა ლაჟვარდია... დღე არის თბილი“ („გზაში“) დადებით ემოციას, სიმშვიდის ასოციაციას იწვევს, თუმცა მომდევნო „მზე არის მწარე...“ აშკარად ტრაგიკულობის განცდას ბადებს.

გალაკტიონი საგანგებოდ აღნიშნავს ცისფერთან თავის განსაკუთრებულ, მელანქოლიურ დამოკიდებულებას – „აქ მრავალია ცისფერი ფერი! / ეს ფერი მარად თვალს ეყვარება, როგორც ქალწულის სახელი: მერი / არის ცისფერი და მწუხარება“ – „გზაში“. გასაკვირიც არაფერია იმაში, რომ ცისფრით არაერთ უჩვეულო, ძნელად ასახსნელ პოეტურ სახეს ქმნის გალაკტიონი.

უნდა ითქვას, რომ შავსა და თეთრთან ერთად ლურჯი/ცისფერი ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად გამოყენებული ფერია „არტისტულ ყვავილებში“. აკაკი ხინთიბიძე აღნიშნავს, რომ „ეპითეტი ლურჯი გალაკტიონის ამ პერიოდის ლექსებში თითქმის ყველგან მეტაფორამდებამაღლებული“ (ხინთიბიძე: 1992: 129). სავსებით შესაძლებელია ამ მოსაზრების გავრცობა სხვა ფერებზეც. ფერი თითქმის არასდროს არის დიდი პოეტის ლექსებში მხოლოდ დესკრიპციული ფუნქციით შემოსაზღვრული და ის შემოქმედის მეტაფორული აზროვნების საკმაოდ მნიშვნელოვანი კომპონენტია მაშინაც კი, როდესაც მწირად მიმართავს ამ ფენომენს.

„არტისტული ყვავილების“ ფერთა პალიტრაში შედარებით იშვიათად ვხვდებით ისეთ პოპულარულ ქრომატულ ფერებს, როგორებიცაა: ყვითელი, წითელი და მწვანე, თუმცა, მხატ-

ვრული ოსტატობის მხრივ, არანაკლებ შთამბეჭდავი პოეტური სახეებია შექმნილი. ვნახოთ როგორია ამ ფერთა სიმბოლიზმის ზოგადი მახასიათებლები და მათი რეპრეზენტირების თავისებურებანი გალაკტიონის ფერთა მეტყველებაში.

ყვითელი ერთ-ერთ ყველაზე წინააღმდეგობრივ ფერად ითვლება. თბილი ყვითელი ოქროსფერ მზეს უკავშირდება, ჩინურ კულტურაში ის ღირსების, ბედნიერებისა და სიუხვის სიმბოლოა და გააზრებული. ამავე დროს, ღალატს, ავადმყოფობასა და შიშსაც გამოსახავს. ნეგატიური შინაარსის შემცველია ყვითელი, როგორც გამხმარი ფოთლებისა და გადამწიფებული ხილის ფერიც. ამის გამო ის ასოცირდება სიკვდილსა და იმქვეყნიურ ცხოვრებასთან. განსაკუთრებული დატვირთვა ენიჭება ბუდიზმში (ტრესიდერი: ინტერნეტი). ქრისტიანულ კულტურაშიც ყვითელი მზისა და ღვთიურობის სიმბოლოა და გააზრებული. სწორედ ამიტომ გამოიყენებოდა ოქროსფერი შუა საუკუნეების ხატწერაში, თუმცა ამავე დროს ის ატარებდა ჯოჯოხეთის, დაცემის, ეჭვის, ღალატის სიმბოლოს მნიშვნელობასაც. იუდა ისკარიოტელის სამოსსაც ნახატებზე ხშირად ყვითელი შეფერილობა აქვს (კენჭოშვილი: ელ. რესურსი).

გალაკტიონი „არტიტულ ყვავილებში“ ყვითელ ფერს ხშირად არ იყენებს, იშვიათად მიმართავს ოქროსფერსაც. რამდენიმე ლექსში ამ ფერით კვდომის, გაქრობის, წარმავლობის განწყობილება იქმნება, ამასთან, უფრო მძაფრდება სიძველისა და სინაზის განცდაც, მაგალითად, „აქ მეთორმეტე საუკუნის მძიმე წიგნები / ყვითელ ქაღალდზე დაღალული ხელით ნაწერი!“ – „უნაზესი ხელნაწერი“, „ერთმევა ფერი ყვითელ არეებს და მოკლული ვარ / როგორც აფთარი“ – „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“. სტრიქონებში: „დარჩება აუზთან სანდალი / და ძველი ფოთლები ყვითელი...“ („შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“) ყვითლით შექმნილმა შემოდგომის პეიზაჟმა გმირის სულიერ მდგომარეობაზე მიგვანიშნა (დოიაშვილი 2013: 136), ხოლო სტრიქონში „ქარი არ არხევს ოქროსფერი მინდვრების ჩალას“ („წმ. გიორგი“) პეიზაჟის ფერწერულ შტრიხს გმირის შინაგანი განწყობილების ნიუანსირებისათვის იყენებს პოეტი.

წითელი – სიცოცხლისა და ენერჯის ფერი – ერთდროულად არის დაკავშირებული დადებით და უარყოფით სიმბოლურ გააზრებასთან. ის ერთდროულად არის ომის და აგრესიის გამომხატველი, სიყვარულისა და დღესასწაულის სიმბოლო. ეგვიპტურ მითოლოგიაში ბოროტს უკავშირდებოდა, ჩინურში რჩეულობას უსვამდა ხაზს. ქრისტიანულ კულტურაშიც წითელი ერთდროულად არის დადებითი და უარყოფითი კონოტაციების მატარებელი. წითელი ამასთანავე სისხლის ფერიცაა. წითელი, როგორც ცეცხლის ფერი, ეკლესიის მიერ გამოიყენება სულთმოფენობის დღესასწაულის აღმნიშვნელ რიტუალშიც. იოანე მახარებელსაც წითელი სამოსი ეცვა, როგორც მოქმედების სიმბოლო, კარდინალების წითელი სამოსიც თავგანწირვისათვის მზადყოფნის სიმბოლურ გამოხატულებას წარმოადგენდა. ასევე, იგი ჯოჯოხეთისა და ეშმაკის სიმბოლური ფერიცაა (ტრესიდერი: ინტერნეტი; კენჭოშვილი: ინტერნეტი).

„არტისტულ ყვავილებში“ გალაკტიონი წითელთან ერთად იყენებს სისხლისფერს, ალისფერსა და ელვარეს, რომლებიც მეტ-ნაკლებად იმავე შინაარსობრივ დატვირთვას ატარებს, რაც წითელს აქვს. წითელი თავგანწირვისა და სისხლის სემანტიკურ ველშიც მოიაზრება და, ამასთანავე, ის ვნების, გრძნობების გამომხატველი დენოტაციცაა. ეს კანონზომიერება მოქმედებს მაშინაც, როდესაც პოეტი ატმის ყვავილებისა და ჩამავალი მზის მეტაფორულ ხატებს ქმნის და მაშინაც, როდესაც ერატოს (სასიყვარულო პოეზიის მუზა ბერძნულ მითოლოგიაში) ინტერტექსტით შეგვახსენებს სიყვარულის გრძნობასთან დაკავშირებულ ტრაგიზმს. „ყვავილი იგი მოჰკვდა და ჩქარა, / წითლად დაჰფარა ბალის ბილიკი“ – „ატმის ყვავილები“, „აი, გრიგალმა გაიტაცა წითელი ლერწი“ – „არ-დაბრუნება“, „ხან ალისფერი, ხან წითელი / ხის რტოებში / ჩნდება სინათლე / ჩამავალი მზის“ – „ჩვენი საუკუნე“, „არაფერი ეშველა: ნილაბები წითელი, ნილაბები ათასი“ – „დომინო“.

აღსანიშნავია, რომ წითელთან ერთად სისხლიანიც განსხვავებული სემანტიკის მქონე პოეტურ ხატებში გვხვდება. ამ ფერის საშუალებით ხაზგასმულია გრძნობათა სიმძაფრე, ავის მოლოდინი, ამავე დროს, შექმნილია პეიზაჟური სურათიც:

„როდესაც ვარდთა სისხლიან ბაგეს / ენაფებოდა თვალდახუჭული“ – „შემოდგომის ფრაგმენტი“, „ყოველთვის მგონია: ჩემს სახელს ნაცნობი / აჩრდილი თან დასდევს სისხლიან ხელებით“ – „ყორანი“, „სისხლივით ელავს ფოთლები ვაზის“ – „ავდრის მოლოდინი“.

ნიშანდობლივია, რომ ინდოევროპულ სოციუმებში წითელი ძალიან პოპულარული ფერი იყო და მის ანტაგონისტ ფერებად მოიაზრებოდა თეთრი და შავი. წითელი, ამასთანავე, სინათლესაც უკავშირდებოდა (პასტურო: ინტერნეტი).

„არტისტულ ყვავილებში“, მართალია, თეთრისა და შავის ერთდროულად გამოყენების მსგავსი ინტენსივობით არა, მაგრამ მაინც ვხდებით თეთრისა და წითლის კონტრასტზე აგებულ სტრიქონებს: „წითელი, თეთრი და ყვითელი ფერების ტვირთი, ერატოს მარად გაფითრება და მდუმარება“ – „სიკვდილი მთვარისაგან“, „დატევებული ქარიშხალთა წითელ იზორით / ეხლა საამოდ ელვარებდა თეთრი კუნძული“ – „მფარველი იალქნები“.

ფერის ისტორიის ანალიზი ცხადყოფს, რომ სხვადასხვა, ერთმანეთისაგან დროსა თუ სივრცეში ძალიან დაცილებულ კულტურებშიც კი ფერთა სიმბოლური გააზრება მსგავსია. განსაკუთრებით ეს შეეხება წითელ, თეთრსა და შავ ფერებს, ვ. ტერნერი ამ ფაქტს ადამიანის ყოფის მსგავსებით ხსნიდა, თუმცა ამ მოსაზრებას ჰყავდნენ მონინაალმდეგეებიც (გოეთე, კანდინსკი...) (ბაზიმა: ინტერნეტი), მაგრამ აშკარაა ისიც, რომ ამ კანონზომიერებას მეტ-ნაკლებად ემორჩილება ისეთი არაჩვეულებრივი ხედვის პოეტი, როგორც გალაკტიონ ტაბიძეა.

„არტისტულ ყვავილებში“ კიდევ უფრო იშვიათად გვხვდება მწვანე ფერი: „და ვან-დეიკის ლანდებივით მწვანდება ღამე“ – „მარმარილო“, „ღამემ მოვერცხლილ ძაფების გროვა / გადააქსოვა სარკმლის მწვანე ბროლს“ – „ის“, „ისევ ამწვანდა მდელი და კორდი! /დავდივარ... ვწუხვარ და მენანება! – „მამული“, „მწვანე ჭალებში აფრინდა მწყერი / მწვანე ტალღების მიდის მენყერი, / ისმის ჯეჯილის მარაო-ქროლა“ – „გზაში“. თუ ბოლო სტრიქონებში ფერი პირდაპირ უკავშირდება

მის ერთ-ერთ სიმბოლურ გააზრებას, რომლის მიხედვითაც ის განახლებასთან, გაზაფხულსა და სიცოცხლესთან არის დაკავშირებული (ტრესიდერი: ინტერნეტი), ლექსში „მარმარილო“ ფლანდრიის მაღალი ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებლის – ვან-დეიკის ინტერტექსტთან ერთად სიმწვანეც ხელოვნების უკვდავებასა და მარადიულ სიცოცხლესთან ასოცირდება, მით უფრო, თუ ვან-დეიკსაც დიდი ფერწერის სინონიმად გავიაზრებთ, მაგრამ ამის შესახებ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ და აქ აღარ შევჩერდებით.

გალაკტიონის 1908-1914 წლების პოეზიაში ფერის გამოყენების სიხშირეს საგანგებოდ შეეხო თეიმურაზ დოიაშვილი, რომელიც აღნიშნავს, რომ „ამ პერიოდის ლექსებს თავიდან ბოლომდე გასდევს ორი კონტრასტული ფერი – „თეთრი“ და „შავი“, პოეტისათვის ძირითადი ფერები. უკვე იგრძნობა ერთგვარი წინწამონევა ფერთა ნიუანსირებული ტრიადისა: „ლურჯი-ცისფერი-ლაჟვარდი“, ხოლო დანარჩენი ფერები – ნითელი, მწვანე, ყვითელი, ვარდისფერი – იშვიათად გაიღვავებს“ (დოიაშვილი 1989: 28). საინტერესოა, რა იცვლება ამ მხრივ „არტისტულ ყვავილებში“. 1919 წელს გამოცემულ კრებულში თეთრსა და შავთან ერთად უკვე დომინანტია ლურჯი/ცისფერიც და ხშირდება ვარდისფერიც, ხოლო, რაც შეეხება ნითელს, მწვანესა და ყვითელს, მათ კვლავ იშვიათად მიმართავს პოეტი.

ვარდისფერი გალაკტიონის ერთ-ერთი გამორჩეული ფერია. „არტისტულ ყვავილებში“ ამ ფერს საკმაოდ ხშირად იყენებს პოეტი. დასავლეთის ტრადიციაში ვარდი უნაკლო ყვავილია და სამყაროს ცენტრად აღიქმება, როგორც ღვთაებრივი, რომატიკული სიყვარულის სიმბოლო. თეთრი ვარდი სინმინდეს, ნითელი კი ვნებას გამოსახავს. ვარდი სრულყოფილების სიმბოლოა. რომის იმპერატორები ვარდის გვირგვინებს ატარებდნენ, გაშლილი ვარდი სიკვდილის სიმბოლოცაა, ის, აგრეთვე, აღნიშნავდა მზესა და განთიადს. ვარდი დიონისეს ერთ-ერთი ატრიბუტია. ქრისტიანებისათვის სისხლივით ნითელი ვარდით სიმბოლიზდება ქრისტეს ვნება (ტრესიდერი: ინტერნეტი). ამ ფერით „არტისტულ ყვავილებში“ ესთეტიზებულია სიკვდილი: „სიკვდილის გზა არ-რა არის ვარდისფერ გზის გარდა“ – „მთანმინდის მთვარე“.

ვარდისფერი საფეხურებით ხელოვნებით თრობის მეტაფორიზება ხდება, რასაც დიონისეს ინტერტექსტიც ამყარებს: „აჰყვე ვარდისფერ საფეხურებს და აჰყვე ისე, / რომ შენს წინ სხივზე ლანდათ იდგეს ყრმა დიონისე“ – „მარმარილო“ (საგულისხმოა, რომ „მარმარილოს“ სახელწოდება ერთ-ერთ ვარიანტში იყო „ვარდისფერი საფეხურები“ (ტაბიძე 2016: 220-221). ვარდისფერით იქმნება ალუჩებისა და ატმის ყვავილობის პოეტური ხატები: „და ქარი შეხვდა ატმის ყვავილებს, / ვარდისფერ ღილებს შეატყო ჟრჟოლა“ – „ატმის ყვავილები“, „თეთრ-ვარდისფერი ალუჩები და შადრევნები“ – „ვინ არის ეს ქალი?“, „თოვლი, ფიფქი და აპრილი / ვარდისფერი თოვლი“ – „მარიამ ანტუანეტა“.

ნიშანდობლივია, რომ „არტისტული ყვავილების“ ვარდისფერიცა და ვარდიც ინტერტექსტითაა დაკავშირებული ფრანგულ სიმბოლისტურ პოეზიასთან, რაც ნათლად გამოვლინდა ნიგნისათვის წამძღვარებულ ეპიგრაფებში. ამ ყვავილს მდიდარი ლიტერატურული ტრადიცია აქვს საქართველოშიც, მაგრამ ამ შემთხვევაში უნდა ვისაუბროთ არა ფერით გამოვლენილ სახეებზე, არამედ თავად საგნის სიმბოლიზმზე, რომელიც საგანგებოდ აქვს შესწავლილი ნესტან სულავას. მეცნიერი ვარდის მდიდარ ფერთა პალიტრას უყურადღებოდ არ ტოვებს და აღნიშნავს, რომ თუ „ვეფხისტყაოსანში“ ვარდის ფერი იშვიათად გაკრთება, გალაკტიონისათვის ვარდის ფერს განწყობილების, სულის მიმოხრის გამოხატვის ფუნქცია ენიჭება“ (სულავა 2002: 142). ეს მოსაზრება მიემართება როგორც „არტისტულ ყვავილებს“, ისე გალაკტიონის მთელ შემოქმედებას. ვარდის სემიოტიკური თავისებურებები საგულისხმოა XVI-XVIII თუ XIX საუკუნეების ავტორებთან, მაგრამ უდავოა, რომ, ამ თვალსაზრისით, გალაკტიონის ეს კრებული სრულიად ახალ მოტივებს, განსხვავებულ ვიზუალურსა თუ ასოციაციურ შეგრძნებებს ამკვიდრებს.

საყურადღებო დატვირთვა ენიჭება „არტისტულ ყვავილებში“ იისფერსაც. ეს ფერი აქტიური ფერიდან პასიურისაკენ გარდამავალ ფერად ითვლება და თავშეკავების, ზომიერებისა და სულიერების გამომხატველ სიმბოლოდ მიიჩნევა, რომელიც ნითლისა და ლურჯის შერწყმით მიიღება. იაც სიმბოლურად

თავდაბლობასთან ასოცირდება (ტრესიდერი: ინტერნეტი). ქრისტიანულ სიმბოლიკაში ის გამოხატავს როგორც სიყვარულსა და ჭეშმარიტებას, ისე ვნებასა და ტანჯვას. აღსანიშნავია, რომ იისფერი გამოყენებულია მარიამ მაგდალინელის, მარიამ ღვთისმშობელისა თუ მაცხოვრის სამოსის ფერადაც. მოგვების თაყვანისცემის სცენაში გამოყენებული იები ღვთისმშობლის უბინოებასა და იესოს სიმშვიდეს ასახავს სიმბოლოურად (კენ-ჭოშვილი: ელ. რესურსი).

გალაკტიონი არაერთ უჩვეულო მეტაფორას ქმნის ყვავილებით და მათ შორის იის გამოყენებითაც. ბუნებრივია, ესა თუ ის ყვავილი ასოციაციურად მისთვის დამახასიათებელ ფერს უკავშირდება უპირველესად და ამ კონოტაციითაც მონანილეობს პოეტური ხატის შექმნაში, მაგრამ ამჯერად ჩვენ გვაინტერესებს თავად იისფერს როდის მიმართავს ავტორი. გალაკტიონმა შექმნა იისფერი თოვლის ფენომენი, რომელიც ყოველთვის იქნება დაკავშირებული პოეტის არაჩვეულებრივ ფერწერულ ხედვასთან, მარტოსულობის მტკივნეულ განცდასაც რომ შეიცავს („მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის / ქალწულებივით ხიდიდან ცვენა“ – „თოვლი“). ზოგჯერ ძალზე ძნელია პოეტური ხატის კონკრეტულ-საგნობრივი მნიშვნელობის მოხელთება, ფერთა გარდამავალი გამისა და ბგერწერის ისეთი უჩვეულო ჰარმონია შექმნილი: „იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს / და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს“ – „გზაში“. ფერის ასეთი მშვიდი დინამიკა, ამავე დროს ცის ფერისაკენ / ციაგისაკენ მოძრაობა, შორეულისკენ, ამაღლებულისაკენ და წმინდასთან ზიარების სწრაფვას უსვამს ხაზს.

„პოეტური სიუჟეტი არ მიისწრაფის, მოგვითხროს ერთი რომელიმე ჩვეულებრივი ამბავი; მან უნდა გადმოგვცეს მთავარი და ერთადერთი მოვლენა, ლირიკული სამყაროს არსი“, – ნერს იური ლოტმანი (ლოტმანი 2012: 126). გალაკტიონის მიერ აგებულ ლირიკულ სამყაროში ერთნაირად მონანილეობს უფაქიზესი შეგრძნებები და ასოციაციები, ალუზიები და რემინისცენციები, უმდიდრესი წარმოსახვა, რომელიც საბოლოოდ მთლიანობას ქმნის და თავისი ფერიც გააჩნია. ერთ-ერთი პოეტური ხატი, გალაკტიონის მიერ ამ კრებულში მხოლოდ ერ-

თხელ გამოყენებული, ქარვისფრით იქმნება: „დღეს გაასვენეს შემოდგომით განვალებული / რეგის ღერი! / მე მიყვებოდი მწუხარებას შეყვარებული / და ქარვისფერი“ („პოეტი ბრბოში“). მრავლისმთქმელია, რომ რეგია წყალმცენარეა და სხვაგვარად მეფის გამარჯვება ჰქვია (ლექსიკონი: ელ. რესურსი); ქარვა კი მზის ენერგიასთან ასოცირდება, მითოლოგიაში ქარვად იქცეოდა ღმერთების ცრემლები (ტრესიდერი: ინტერნეტი). ამდენად, ერთი მხრივ, გალაკტიონის ტექსტში ქარვისფერი უნისონშია შემოდგომის ფერებსა და სევდა-მწუხარებასთან, მეორე მხრივ კი, გამარჯვებული მეფე-პოეტის მედიდურ მელანქოლიურობასაც ორგანულად გამოხატავს.

„არტისტულ ყვავილებში“ ვხვდებით ვერცხლისფერს. ვერცხლი, როგორც მეტალი, სინმინდის, სიბრძნის, მჭევრმეტყველების სიმბოლოა. ის მთვარის სინათლესაც უკავშირდება, ასოცირდებოდა იმედსა და სიბრძნესთან, თუმცა იუდას მიერ ქრისტეს ოცდაათ ვერცხლად გაცემის გამო მან უარყოფითი კონოტაციაც შეიძინა (ტრესიდერი: ინტერნეტი). თუმცა გალაკტიონი ამ ფერს პეიზაჟური სურათების შესაქმნელად იყენებს და ორივე შემთხვევაში მთვარის შუქის დენოტატადაა გამოყენებული: „ქარმა ვერცხლისფრად შემოსა ნელი / ცის დასავალი“ – „მზის ჩასვლა“ ან „ღამემ მოვერცხლილ ძაფების გროვა / გადააქსოვა სარკმლის მწვანე ბროლს“ – „ის“. აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ გალაკტიონის ე.წ. პეიზაჟური ხატები თითქმის არასდროსაა დატვირთული იოლად ასახსნელი შინაარსობრივი პლასტებით.

გალაკტიონის ფერთამეტყველებას ერთი გამოკვეთილი თავისებურება ახასიათებს – ერთი და იგივე საგანი არ ასოცირდება ერთსა და იმავე ფერთან. როგორც შენიშნავს ბესარიონ ჯორბენაძე, გალაკტიონი „სხვადასხვა ფერით მოსავს“ ერთსა და იმავე საგანს და, ასევე, სხვადასხვა საგნებს ერთი ფერით აღიქვამს (ჯორბენაძე 1999: 54). ეს მოვლენა ერთი პატარა კრებულის ფარგლებშიც იოლად შესამჩნევია. ასე მაგალითად: გედი „არტისტულ ყვავილებში“ თეთრიცაა და შავიც. სხვადასხვა ფერი აქვს ოლარს (თეთრი, ლურჯი) და ყვავილს (თეთრი, ლურჯი, შავი...), თოვლსაც ეპითეტად სხვადასხვა

ფერის აღმნიშვნელი სიტყვა ახლავს თან (შავი, იისფერი, ვარდისფერი), რაზეც საგანგებოდ მიანიშნა აკ. ხინთიბიძემ (ხინთიბიძე 2005). თითოეული ასეთი შემთხვევა აჩვენებს გალაკტიონის დამოკიდებულებას ფერთან, როგორც არსობრივ და ვიზუალურ ფენომენტთან ერთდროულად და მის კონცეპტუალურ მიმართებას მთლიან ტექსტთან, რომლის სტრუქტურაში ფერიც მნიშვნელობს, მიუხედავად იმისა, რამდენად შესაძლებელია პოეტური წარმოსახვის მიზეზშედეგობრივად ახსნა.

„არტისტული ყვავილების“ ფერთა „პარადიგმაში“ საკმაოდ ნაყოფიერია თავად ლექსემა – „ფერი“. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის მიხედვით, ფერს რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს. უპირველესი არის „შთაბეჭდილება, რომელსაც ახდენს თვალზე საგნის მიერ არეკლილი სინათლე“ (ქეგლ 1990: 966). ეს ლექსიკური ერთეული, ასევე, შეიძლება აჩვენებდეს შესაფერისობას, ფერის წასვლას და სხვ. (ქეგლ 1990: 966). საგულისხმოა, რომ ვიკტორ ნოზაძემ „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით კარგად აჩვენა, მხატვრული და ესთეტიკური კონოტაციების გარდა, ლექსემა ფერის ფილოსოფიური, სოციალური თუ ფიზიოლოგიური შინაარსით დატვირთვის შესაძლებლობა (ნოზაძე 2004: 120).

„არტისტულ ყვავილებში“ ფერი უმეტესად მაინც ესთეტიკური ფუნქციის მატარებელია და ასეთი მხატვრული ხატები კიდევ უფრო მეტ გასაქანს აძლევს ვიზიონერულ ასოციაციებს, თუმცა ლექსის სემანტიკური ველი მაინც შემოწმებს გარკვეულ კონტურებს, რომლებშიც ზოგჯერ ძნელად გამოსაცნობი ინტერტექსტიც იფარება: „ირგვლივ დამჭკნარია ფერი და ფერვალი“ – „საუბარი ედგარზე“. საგულისხმოა, რომ ფერვალი გალაკტიონის მიერ შექმნილ ნეოლოგიზმად ითვლება და ელფერს უნდა აღნიშნავდეს (ტაბიძე 2016: 202-203), „სანდომიან ცის ელვა და ფერი / მწუხარე იყო ვით შემოდგომა!“ – „მერი“, „რეკდნენ ცისარტყელები ფერის ჩუმი ცვალებით“ – „დომინო“, „ფერები მიენდო მშვენიერ საგონარს“ – „ვულისა და ვიოლეს შესახებ“, „ღრუბელი ფერადი და ალვა ტანადი / რომელსაც აზიის ცით გადავუარეთ“ – „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „და შლიან შემკრთალ სურათის ფერებს“ – „სიბერე“, „ფერის

ფერთან დარებით / შენობების შენება“ – „უცნაური სასახლე“. საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ – „მჯერა მე შენი ძმობა / შენი შემლილი ფერი“ („ჭიანურები“), რომელშიც არაჩვეულებრივი ოსტატობითაა მიღწეული ძლიერი ემოციის, ფსიქიკური მდგომარეობის ვიზუალიზაცია უჩვეულო ფერითი ხაზით.

გალაკტიონის სრულიად უჩვეულო, ყველასაგან განსხვავებულ წარმოსახვას რამდენიმე ფერითი ხაზი სამუდამოდ დაუკავშირდა. ესაა „არტისტული ყვავილებიდან“ დანახული დაბინდული ქლიავის ფერი („გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის?“ – „დაბრუნება“), ივლისისფერი ყინვა („დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს / ივლისისფერი ყინვის თასებით!“ – „ალვები თოვლში“) და მოგვიანებით გაჩენილი ლომფერი (ელვარე და ლომფერი / იყო ცხრა ოკტომბერი – ტაბიძე 2016: 74).

ივლისისფერი ყინვის მეტაფორას ცალკე წერილი მიუძღვნა თეიმურაზ დოიაშვილმა, რომელმაც ლექსი სიმბოლისტურ კონტექსტში განიხილა, ირეალურის პოეტურ მინიშნებაზე გააკეთა აქცენტი და ცისფერის ნიუნსირებითა და ბგერწერით განსაზღვრულ ვარიანტად მიიჩნია (დოიაშვილი 2010: 108-113), რითაც შემოქმედებითი პროცესის სხვისთვის ძნელად გასაცნობიერებელ იდუმალ მხარეს საკმაოდ დამაჯერებელი ახსნა მოუძებნა.

„არტისტულ ყვავილებში“, აგრეთვე, პოეტიზებულია ფერმკრთალის, სახემკრთალის, სიფითრისა და ამ სემანტიკური ველის მქონე სხვა დენოტატები. ფერმკრთალი განმარტებითი ლექსიკონის მიხედვით, აღნიშნავს „ვისაც, რასაც მკრთალი ფერი აქვს, – ფერნასული, ფერნაკლული, გაფითრებული – ქეგლ 1990: 966). ეს ნიუანსები პოეტის სტრიქონებში შემდეგ ინტერპრეტაციებს იძენს: „ამოდის მთვარე და სამაიით / ფერმკრთალ ქალების მიმოდის წყება,“ – „პირიმზე“, „მის თვალწინ ქარივით დგებოდნენ ყოველდამ / ფერმკრთალი ქალები“ – „დომინო“, „და ლანდებათ თეთრ სარკეზე / ჩნდება სახე – მკრთალი / შუაზელი, ესტარგეზი / და თვით დედოფალი“ – „მარიამ ანტუანეტა“, „და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის“ – „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „და სული ფითრდება ნათელის ცვალებით“ – „სიზმრები“, „წინ მიაქვთ კუბო, / ქალაქი ფითრდება“ –

„შიში“, „მთვარე უღიმის მკრთალი“ – „ჭიანურები“, „თოვლის ფერუმარილი, / გაფითრების სურათი!“ („დომინო“), რომელშიც თოვლის ფერუმარილის (ვარდისფერი – ქეგლ 1990: 967) ოქსი-მორონული ნყვილით მეტონომიურად უფერობის მეტაფორიზაცია ხდება.

„არტისტული ყვავილების“ „ფერთა შეზავებაში“, როგორც თავად გალაკტიონი ამავე კრებულში შესულ ლექსში – „პარალელი“ ამბობს, ყველა დეტალი ერთნაირად მონაწილეობს, პოეტი საგანთა და მოვლენათა მხოლოდ მისთვის ჩვეული ხედვით ქმნის ხატებს, რომელშიც ნიუანსირდება მოდერნული ეპოქის მგრძნობელობა და განწყობილებანი, იძერწება მრავალნახნაგოვანი ლირიკული სამყარო. მისი ლექსები რეალურსა და იდეალურს შორის ნინაალმდეგობათა დაუძლეველობის შიშით, ამქვეყნიური ტკივილის სიმძიმით, მოლოდინის იმედგაცრუებითა და შემოქმედის უკვდავების განცდითაა გაჯერებული. ფერთა სიმბოლიზმის ძირითადი კონცეპტები შენარჩუნებულია, მაგრამ გაღრმავებულია ახალი აზრობრივი შრეებით, ელფერებითა და ოსტატურადაა მოქცეული სიტყვის ყალიბში. პოლ ვალერი აღნიშნავდა, რომ პოეზია, ხელოვნების ყველა სხვა დარგისაგან განსხვავებით, „საყოველღიურო ენით“ აკავშირებს სრულიად ავტონომიურ მოვლენებს: ბგერას, აზრს, რეალობას, წარმოსახვას, ფორმისა და არსის ერთდროულად ქმნადობას. პოეტები კი „მოვალენი არიან“ ამ ყოველღიური ენისაგან გამოყოფილ „წმინდა და იდეალურად სრულქმნილი ხმა, რომელსაც უნარი შესწევს შეცდომებისა და ხილული ძალისხმევის გარეშე, სმენის შეუბღალავად და პოეტური სამყაროს ეფემერული სფეროს შეუმუსრავად გადმოგვცეს იდეა რომელიღაც „მე“-სი, სასწაულებრივად რომ აღემატება „მე“-ს (ვალერი 2010: 67). ალბათ, ამაზე უკეთ ძნელი გადმოსაცემია გალაკტიონის პოეტური გენიის არსი, რომელიც „არტისტულ ყვავილებში“ მთელი თავისი ბრწყინვალეობით გამოვლინდა და რომლის ესთეტიკურ-კონცეპტუალურ სტრუქტურაში ფერსაც მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება.

დამონგრეპანი:

ბაზიმა: Базыма А. *Цвети психика*. ელ.რესურსი: <https://psyfactor.org/lib/colorpsy1.htm>

ბაზიმა1: Базыма Б. *Цветовая символика и психодиагностика*, ელ.რესურსი: <https://psyfactor.org/lib/bazyma.htm>

ბრეგაძე: ბრეგაძე კ. *გალაკტიონის სიმბოლისტური და ნოვალისის რომანტიკული პოეზიის ტიპოლოგიისათვის*, სპეკალი №4, ელ.რესურსი: <http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/4/38>

დარჩია 2005: დარჩია ი. *ფერის ფენომენი ბერძნულ ტრადიციასში*. თბილისი: 2005.

დოიაშვილი 1989: დოიაშვილი თ. „გავშლი ძვირფასი ლექსების კონებს“. წიგნში: დოიაშვილი თ. *გუშინ, დღეს, ხვალ*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1989.

დოიაშვილი 2010: დოიაშვილი თ. „ივლისისფერი ყინვის თასებით“. *გალაკტიონოლოგია*, V. თბილისი: 2010.

დოიაშვილი 2013: დოიაშვილი თ. *მოტირალ-მოცინარი*. თბილისი: გამომცემლობა „სიტყვა“, 2013.

ვალერი 2010: ვალერი პ. „პოეზია და აბსტრაქტული აზრი“. წიგნში: *ლიტერატურის თეორია*, II. თბილისი: 2010.

კანდინსკი 1910: Kandinsky, W.O *Духовном в искусстве, 1910 г.* ელ.რესურსი: http://www.wassilykandinsky.ru/book_116_9_42.php#chapter.

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: 1999.

კენჭოშვილი: კენჭოშვილი გ. სიმბოლოები ქრისტიანულ ხელოვნებაში (ტ-უ-ფ). ელ. რესურსი <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0dictiona--00-1---0-10-0---0---0prompt-10---4-----0-11--11-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-11-1-outfZz-8-00&cl=CL1.1&d=HASH010803166eed052153a5b4ad.3&x=1>

ლექსიკონი: *უცხო სიტყვათა ლექსიკონი*. https://www.google.com/search?q=%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%92%E1%83%98%E1%83%90&ie=utf_8&oe=utf_8&client=firefox_b

ლოტმანი 2012: ლოტმანი ი. „პოეტური ტექსტის ანალიზი.“ სჯანი, 13. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

მესიასი 2012: Месяс, С.В. *Иоганн Вольфганг Гете и его Учение О Цвете*. Москва: 2012.

ნოზაძე 2004: ნოზაძე ვ. ვეფხისტყაოსნის ფერთამეტყველება. თბილისი: 2004.

პასტურო: Пастуро, М. *Синий. История цвета*. ელ.რსურსი: <https://www.litmir.me/br/?b=135685&p=3>

რობაქიძე 1996: რობაქიძე გრ. *სიმართლე ჩემთვის ყველაფერია*. თბილისი: 1996.

სულავა 2002: სულავა ნ. „გალაკტიონის ვარდთმეტყველება“. *გალაკტიონოლოგია*, I. თბილისი: 2002.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II. თბილისი: 2016.

ტრესიდერი: Тресидер, Д. *Словарь символов*. ელ.რსურსი: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php

ქეგლ 1990: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. თბილისი: 1990.

შათირიშვილი 2002: შათირიშვილი ზ. „არტიტული ყვავილების“ ერთი ინვარიანტული მოდელი“. *გალაკტიონოლოგია*, I. თბილისი: 2002.

ნიფურია 2016: ნიფურია ბ. „გალაკტიონი – ნაციონალური პოეტი“. ნიგნში: *გალაკტიონი – 125, საიუბილეო კრებული*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2016.

ხინთიბიძე 1992: ხინთიბიძე აკ. *გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები*. თბილისი: გამომცემლობა „გულანი“, 1992.

ხინთიბიძე 2005: ხინთიბიძე აკ. „თოვლის სიმბოლიკა გალაკტიონის პოეზიაში“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXVI. თბილისი: 2005.

ჯორბენაძე 1999: ჯორბენაძე ბ. *პოეზიის ენა*. თბილისი: 1999.

„ისფერი სიტყვების“ მიქნელი

ველად ყრია ლურჯი კომში
და ცისფერი ატამი.
გალაკტიონი

საუკუნე გასრულდა „არტისტული ყვავილების“ გამოქვეყნებიდან და ამ უიშვიათეს კრებულს ჟამთასვლის მტვერი ახლოსაც არ გაკარებია; მასში გაერთიანებულ ლექსებს ჭკნობისა და გახუნებისა არაფერი დატყობია. პირიქით, მომხიბლაობა და ელვარება მოემატა.

თავიდანვე უნდა ითქვას – ჩვენმა თვალსაჩინო ლექსმცოდნემ თეიმურაზ დოიაშვილმა უზარმაზარი შრომა გასწია, რათა გალაკტიონ ტაბიძის ეპოქალური ნიგნი მთელი სიღრმითა და სიმადლით წარმოეჩინა, დაგვანახა მისი წარუდინებელი მნიშვნელობა. უამნიგნოდ ქართული პოეზია ვერაფრით გახდებოდა ისეთი, როგორც დღეს არის, არ ექნებოდა ის დახვეწილი მუსიკალობა და საგანთა ახლებური ხედვა, პოეტური მეტყველება, საზომთა და გამომსახველობითი ხერხების მრავალფეროვნება, რასაც ამჟამად ფლობს.

დიდი ცოდნისა და უზადო გემოვნების მეცნიერმა ხანგრძლივი, დაძაბული კვლევის შედეგად სრულიად ცხადი გახადა, რომ „არტისტული ყვავილები“, ისევე, როგორც თეოფილ გოტიეს „მინანქრები და კამეები“ და შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილები“ ერთ სხეულად შეკრული „ნიგნი-მთლიანობაა“. მან პირვანდელი სახით, პროლოგითა და ეპილოგით აღადგინა პოეტის მიერ ჩაფიქრებული აღნაგობა ამ ნიგნისა, რასაც მის გარდა ვერავინ შესძლებდა. უყოყმანოდ უნდა დავეთანხმოთ მისსავე განცხადებას: „ბოროტების ყვავილებთან“ ინტერტექსტური კავშირების გაუთვალისწინებლად „არტისტული ყვავილების“ მეცნიერული კვლევა, უბრალოდ, შეუძლებელია“ (დოიაშვილი 2003: 43).

ბოდღერი თან ჰყვებოდა თითოეული ლექსის ფორმის დახვე-
ნას. მთელი ცხოვრების მანძილზე სრულყოფდა იგი „ბოროტე-
ბის ყვავილებს“. ორჯერ გამოსცა სიცოცხლეში, ხოლო მესამე,
ყველაზე სრული ვარიანტის გამოცემას ვედარ მოესწრო.

აღფრედ დე ვინისადმი გაგზავნილ წერილში (1861 წლის 16
დეკემბერი) იგი საგანგებოდ აღნიშნავდა:

„ერთადერთი შექება, რომელიც ამ წიგნის მიმართ მეამებო-
და, იმის აღიარებაა, რომ იგი არ არის ლექსების ალბომი, რომ
მას აქვს დასაწყისი და ბოლო. ყველა ახალი პოემა იმისთვის და-
ინერა, რათა ჩამესვა ერთადერთ ჩარჩოში, რომელსაც ოდესღაც
მივაგენი“.

ბოდღერი აქ გულისხმობს თავისი წიგნის მონოლითურ
მთლიანობას. ასეთი შემთხვევები ევროპულ პოეზიაში არც ისე
იშვიათია. მაგალითად, ფრანგული პოეზიის გამოცდილებას ნა-
ზიარებ დიდ გერმანელ პოეტს სტიფან გეორგეს (იგი სტიფან მა-
ლარმეს შეგირდი იყო) აქვს ამ ტიპის წიგნები („სულის წელიწადი“,
„ცხოვრების ნოხი“, „მეშვიდე ბეჭედი“ და სხვები). რილკემ
მისი პოეტიკის მძლავრი ზეგავლენა განიცადა. გეორგეს შემოქ-
მედების საფუძვლიანი მცოდნე და მთარგმნელი ვლადიმირ ლე-
ტუჩი წერს: „რილკემ გეორგესგან გადაიღო, აგრეთვე, განუყო-
ფელი წიგნის პრინციპი. „სულის წელიწადისა“ და „ცხოვრების
ნოხისაგან“ ისევე არ შეიძლება შევადგინოთ „რჩეული“, რო-
გორც რილკეს წიგნიდან „ჟამნი“.

ჩემი მიზანი ძალზე მოკრძალებულია. მინდა დავაკვირდე „არ-
ტისტული ყვავილების“ ერთ თავისებურებას – მასში ლურჯი,
ცისფერი ფერის სიჭარბეს, შევეცადო ავხსნა ამ მოვლენის არსი.

* * *

რომანტიზმის სულით ნასაზრდოები და გამსჭვალული
გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში ადვილი შესამჩნევია
ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის კვალი, რაზედაც არაერთ-
ხელ დაწერილა. ბარათაშვილისგანვე შეისისხლხორცა მან
ლურჯი ფერის თაყვანისცემა. „მერანის“ ავტორის ყველაზე
უფრო რომანტიკული იერის ლექსი ანდერძივით მიიღო და
გაითავისა, გულისფიცარზე ჰქონდა ამოკვეთილი:

ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს,
პირველად ქმნილსა ფერს
და არ ამ ქვეყნიურს,
სიყრმიდგან ვეტროფოდი.

მისთვის ასევე გასაგები და ახალობელი იყო ნაადრევად და-
ლუპული ტრაგიკული ბედის პოეტის ნატვრა – სამარადისოდ
შერთვოდა ამ ფერს. ლექსის ბოლო ორი სტროფი მოახლოებუ-
ლი სიკვდილის წინათგრძნობით სუნთქავს და მცირე რექვიემად
გაისმის:

მოვკვდები – ვერ ვნახავ
ცრემლსა მე მშობლიურს, –
მის ნაცვლად ცა ლურჯი
დამაფრქვევს ცვარს ციურს!

სამარეს ჩემსა, როს
გარს ნისლი მოეცვას –
იგიცა შესწიროს
ციაგმან ლურჯსა ცას!

ფინალურ სტრიქონში გაელვებული იშვიათი, ნათების
გამომხატველი სიტყვის („ციაგმან“) გამოძახილი გალაკტიონის
ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ლექსში იჩენს თავს, განმაზოგა-
დებელ აზრს იძენს და ამაზე ქვემოთ ვიტყვი.

* * *

ლურჯი ფერის უჩვეულო სიმრავლის გამო გალაკტიონ
ტაბიძის პოეზიაში ხშირად გვხვდება ია, რომლის მიღმაც ხში-
რად ამ უნაზესი ყვავილის ნაირგვარი სიმბოლური მნიშვნელო-
ბა იკითხება.

სიმბოლოებისა და ხატების ცნობილ ლექსიკონში, სხვა მნიშ-
ვნელობებთან ერთად (სიყვარული, ერთგულება, სათნოება,
თავმდაბლობა, არამდგრადობა, უბინობა და სხვა), დასახელე-
ბულია იის ორი ძირითადი მნიშვნელობა. ერთი მხრივ, იგი არის

აღორძინების, გაზაფხულის მაცნე და, ამის გვერდით, მწუხარების, სიკვდილის ყვავილი (დე ვრიზი 1984: 288–289)

მკვლევარები ხშირად იმონმებენ ლაერტის სიტყვებს შექსპირის გენიალური ტრაგედიის – „ჰამლეტის“ ბოლო, მეხუთე მოქმედებიდან (სურათი პირველი), რომ ოფელიას საფლავზე გაზაფხულის იები ამოვა.

მაჩაბლისეულ თარგმანში ვარდია დამატებული, მაგრამ ეს, არსებითად, არაფერს ცვლის, აზრი იგივეა:

კუბო სამარეს ჩაასვენეთ; მაგის შვენიერ,
უმანკო სხეულს ზედ ამოვა ია და ვარდი.

ყვავილთა, განსაკუთრებით იის, სიყვარულსა და შექებაში ბადალი არ ჰყავდა „მეათე მუზად“ სახელდებულ ლეგენდარულ ლესბოსელ საფოს, ვინც გალაკტიონის ერთ-ერთი უსაყვარლესი პოეტიც იყო. ცნობილია, რომ იგი იებით რთავდა გათხოვილ მეგობარ ქალთა საქორწინო სარეცელს. როგორც მკითხველი, მისი ღვთაებრივი ფრაგმენტების კითხვისას არაერთხელ დაგმტკბარვარ და მცირე ნაშრომში „საფოს სტროფი“ საგანგებოდ ვწერდი:

„თუმცაღა, ისტორიის ავბედითობის გამო, საფოს განუმეორებელი მომხიბლაობის ლექსებმა ჩვენამდე ნაფლეთ-ნაფლეთად მოაღწია, ისეთი შეგრძნება გიჩნდება, რომ მის ქამანდით მოქნეულ სტრიქონებს რძემონოლილი ბალახისა და ახალ-მონყვეტილი იების სურნელება ასდის“.

ია და მისი სიმბოლიკა ძალზე მრავალფეროვანია, უხვად არის წარმოდგენილი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში. იის მომწუსხველი მადლი, ფეროვნება, სურნელი და სიმბოლური მნიშვნელობანი გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში, ძირითადად, ვაჟას პოეზიიდან იკვალავს გზას. „გველისმჭამელის“ ავტორს, ბუნების სწორუპოვარ მესაიდუმლეს, ყვავილთა სამყაროს სიყვარულსა და ათასგვარად წარმოსახვაში ძნელად თუ ვინმე შეედრება. იის მიმართ კი იგი მუდამ გამორჩეულ სიყვარულს იჩენდა. მთებში, მკაცრი ზამთრის პირობებში გამოკეტილს, მუდამ ენატრებოდა ნელინადის ულამაზესი დროის, გაზაფხულის დადგომა და მის

მაცნედ ნაზად ყელმოღერებული პანანინა ლურჯი ყვავილი, ია ეგულეობდა. მზის მოტრფიალე „იას, ბნელს ხევში მოსულსა“, რომლის ნაადრევი ჭკნობა მუდამ აღონებდა პოეტს, უამრავი უკვდავი სტრიქონი მიუძღვნა და, ამ მხრივ, ვაჟა-ფშაველა, გალაკტიონ ტაბიძის პირდაპირი, უშუალო წინამორბედი. ამდენად, ვაჟას პოეზიიდან მოგვიხდება რამდენიმე მეტყველი მაგალითის მოტანა. აქ ცალკეული ლექსების გარჩევისაგან თავს შვეიკავებთ და მეტწილად ისეთ სტრიქონებს მოვიხმობთ, სადაც ეს ყვავილი მეტაფორულადაა მოაზრებული. სრულიად ცხადია, ია სიყვარულის სიმბოლოდ არის შერაცხილი, როდესაც ამ სტრიქონებს წავიკითხავთ: „ტყუილად აშფოთდებიან ჩემნი წანალნი იანი...“, ბუნებრივია, ყველაზე ხშირად ია გაზაფხულთან არის დაწყვილებული; სახელდახელოდ შეგვიძლია ამოვიწეროთ ამის ნათელმყოფელი ადგილები: „გაზაფხულს ია ამოდის, სთველში ირემი ჰყვირისო“. „იაც რომ ამოჩენილა, ბრიყვის ჩადუნას რძალია“. „ია ბექურში გვიცინის, ჟუჟუნა წვიმით ნაბანი“. „ჩქარა ზაფხული მოაღის, აყოვდებიან იანი.“ „კიდევაც ვნახავ გაზაფხულს, ყელმოღერებულს იასა...“

იისა და ვარდის ერთად ხსენება ხალხური პოეზიიდან კარგად არის ცნობილი და ვაჟაც თავისებურად აგრძელებს ამ ტრადიციას, სადაც ეს ულამაზესი ყვავილები ერთ სიბრტყეზეა წარმოჩენილი: „ვისი ძუძუ გინოვია, იისა თუ ვარდისაო...“

თავის ერთ-ერთ უკანასკნელ შედეგში – „ფშაველი ჯარისკაცის წერილი“ ვაჟა ამ სათაყვანო ყვავილებს ძვირფასი ადამიანის სხეულის სამკაულად იყენებს, რასაც ლექსის პირველივე სტრიქონები გვამცნობს:

გულ-მკერდიც აგიყოვდება,
დედაო, ია-ვარდითა!..

ასეთი მაგიური სტრიქონების წამკითხველს უნებურად თვალწინ დაუდგება ბოტიჩელის ღვთაებრივი ფუნჯით შექმნილი გაზაფხულის განსახიერება – ფლორა, რაც ვაჟას გენიის კიდევ ერთი დადასტურებაა.

არის შემთხვევები, როცა ვაჟას ია მწუხარების ყვავილად გამოჰყავს, რისი მიზეზიც მისი სილამაზის ნაადრევი ჭკნო-

ბაა. აქ საგანგებოდ უნდა დავაკვირდეთ ერთ რითმაზე განყო-
ბილ მის მცირე შედეგებს („იას უთხარით ტურფასა“), რომლის
დანერის მიზეზიც, გადმოცემის თანახმად, პოეტის ცხოვრების
სამწუხარო შემთხვევა – პირველი მეუღლის, 36 წლის ეკატერინე
ნებიერიძის უეცარი გარდაცვალება გახდა (პოეტს მისგან ერთი
ვაჟიშვილი და სამი გოგონა დარჩა). ეს უბედურება 1902 წლის 10
დეკემბერს მომხდარა. ვაჟა მაშინ ყვარელში ყოფილა სტუმრად
თავის დასთან, მართასთან და ეს ამბავი ვერ შეატყობინეს. ბა-
ჩანას რძალი უმისოდ დაუსაფლავებია (ყუბანეიშვილი 1937: 178).

ზემოთ ნახსენებ ლექსში, რომელიც ეკატერინეს გარდაცვა-
ლებიდან ცოტა ხნის მერეა დაწერილი (1903), უსაზღვრო სი-
ნანული მოიარებით არის გამოთქმული და პოეტი მის გარეშე
დასამარებულ, იასთან გაიგივებულ მეუღლეს ეთხოვება. ეს
თითქოს გაფრთხილებაა სილამაზისა, რომ არ დაიბადოს, არ
ერყეენოს სამზეოს, რადგან დაჭკნობა და სიკვდილი ელოდება.
ლექსში ყველაფერი უკიდურესი მოქნილობითაა გამოხატული,
ცალკეულ სტრიქონებად დანაწილება გაძნელებდა და უბრალო
ნაკითხვაც იკმარებს იმის წარმოსადგენად, რა ცეცხლშიც იყო
გახვეული დამწუხრებული ვაჟკაცის გული. ამიტომაც ეს დანა-
ბარები მთლიანადაა ამოსანერი:

იას უთხარით ტურფასა:
მოვა და შეგჭამს ჭიო,
მაგრე მოხდენით, ლამაზო,
თავი რომ აგილიაო!
შენ თუ გგონია სიცოცხლე
სამოთხის კარი ღიაო;
ნუ მოხვალ, მიწას ეფარე,
მოსვლაში არა ყრიაო.
ნუ ნახავს მზესა, ინანებს,
განა სულ მუდამ მზეაო!
მიწავ, შენ გებარებოდეს
ეს ჩემი ტურფა იაო,
შენ უპატრონე, ემშობლე,
როგორაც შენი ზნეაო.

ესპანური ბაროკოს უდიდეს პოეტს ლუის გონგორას (1561–1627), ვისაც სერვანტესმა „იშვიათი და განუმეორებელი გენია“ უწოდა და ვისაც აღმერთებდა ლორკა, „ბედნიერების უეცარ გაელვებაზე“ აქვს ლექსი, სადაც ადამიანის არსებობას იგი ადარებს ყვავილს, რომელიც დილით იშლება, შუადღისას მზე ათბობს, საღამოთი კი ჭკნება.

ამავე ჭრილში უნდა ვახსენოთ ვაჟას შედარებით ადრინდელი ლექსი „ნიბლიას ანდერძი“ (1891), სადაც ია მნუხარების, სიკვდილის ყვავილად გვევლინება და რომელშიც იშვიათი, ძნელად წარმოსადგენი სილამაზის გადმომცემი სტრიქონებია. პანია, მოზუზული ჩიტუნა არდასავინყარ სურვილად ტოვებს:

ნაზი იისა კუბო შემიკრან,
გულს დამაფარონ ტურფა კესანე....

ეს ლექსი რამდენადმე ეხმიანება „არტისტული ყვავილების“ ცნობილ შედეგს – „პირიმზეს“, რაზედაც ქვემოთ ვიტყვი.

* * *

„არტისტული ყვავილების“ ცალკეულ პოეტურ სახეებში საგულდაგულო ჩაღრმავება შორს წაგვიყვანდა და, ამდენად, მოკლე შეფასებას, მცირე მონახაზებს დავეჯერდი იმ ადგილეზისა, წინამდებარე თემას რომ ესადაგება.

რიგით მეორე საკულტო ლექსის („ლურჯა ცხენები“) დასათაურება შემთხვევითი არ გახლავთ. ეს სახე პოეზიის საუფლოში გაჭრაზე მიგვანიშნებს, სიმბოლოა გალაკტიონის მუზისა, ემბლემის იერი აქვს და მთელ ლექსსაც ლურჯად ფერავს. არაამქვეყნიური, მიღმა სამყარო, „სამუდამო მხარეც“ ლურჯადაა წარმოდგენილი, აელვარებული „ნისლის ნამქერით“ გაბურული. „ცივ სამარეში“ წოლაც სილურჯის უსიამო, ნალვლიან განცდას ბადებს და ამის გვერდით სავსებით ბუნებრივად ყდერს ლექსის ერთ-ერთი, უკიდურესად ტრაგიკული ადგილი: „სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმნუხარეა“. ხოლო რეფრენად შერჩეული, უძძაფრესი ტემპის მქონე სტრიქონი („ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები“), რომელიც ამავე

დროს ბოლო ნერტილიცაა, საფუძველს ქმნის, რომ ლექსს მთლიანად ლურჯი ფონი გასდევდეს.

საფრანგეთის ულამაზეს, ტრაგიკულად დაღუპულ დედოფალზე დაწერილი უმშვენიერესი ლექსი „მარიამ ანტუანეტა“ ერთ ადრინდელ ესსეში საგანგებოდ მაქვს განხილული და ამჯერად მხოლოდ ბოლო სტროფზე შევჩერდები, ამჟამინდელ თემას რომ ეხმიანება: „ტრიანონის“, „თეთრი შადრევნების“, „ვერსალის ბროლის“ და სამეფო კართან დაახლოებული დიდებულების ხსენება მოხდენილად აცოცხლებს სამუდამოდ ჩავლილ, განუმეორებელ, მრავალთათვის სანატრელ „გალანტურ ეპოქას“.

თავმოკვეთილი დედოფლის ხვედრთან ლექსის ამღერებელი ტონი, შესაძლოა, რამდენადმე შეუფერებელიც გვეჩვენოს, მაგრამ იგი სასურველ კონტრასტს ქმნის ყვავილებით გადაფიქვული გაზაფხულის ფონზე: ლურჯი ფერის მოზღვავება მწუხარების იერს აძლევს ცხენის თავანწყტილ გავარდნას, ხოლო ფინალში სახიფათო ქროლვას ეჭვნებისა თუ ზანზალაკების წკრიალი მოსდევს:

დედოფალო! ლურჯა რაში
მიქრის საშიშ-ჩქარი
და ბილიკთა ლურჯ ქვიშაში
მიაქვს მძაფრი ქარი.

მიქრის დალალგადაყრილი
დოვინ-დოვენ-დოვლი:
თოვლი, ფიფქი და აპრილი,
ვარდისფერი თოვლი.

ფინალში მოქცეული ბგერათა თითქოსდა უაზრო თავმოყრა („დოვინ-დოვენ-დოვლი“) მთელი ლექსის რიტმულ მიმოხრასა და ჟღერადობას გვირგვინს ადგამს – ვხედავთ ქარში გაშლილ ცხენის ფაფარს და ჩვენთვის მისახვედრია, „ლურჯა რაშის“ გაშმაგებული, გილიოტინისკენ მიმსწრაფი ჭენება რატომაც არის ასე „საშიშ-ჩქარი“. ბოლო სტრიქონმა კი („ვარდისფერი თოვლი“) შეიძლება „მთანმინდის მთვარის“ უმძაფრესი შეძახი-

ლი გაგვახსენოს: „სიკვდილის გზა არაა არის ვარდისფერ გზის გარდა...“ მიცვალებულის ბოლო გზა, ჩვეულებრივ, დაცვენის ვარდის ფურცლებით არის მოფენილი.

დიდ პორტუგალიელ პოეტს ფერნანდო პესოას ესეისტური შეფერილობის პროზაულ შედეგში „ფორიაქის ნიგნი“, ერთგან ასეთი რამ უნერია: „ლექსი მიმაჩნია ერთგვარ შუალედად, მუსიკის პროზაში გადასასვლელად“ (პესოა 2016: 198). ამ ნათქვამმა გალაკტიონის „დოვინ-დოვენ-დოვლი“ გამახსენა. „მარიამ ანტუანეტას“ შენიშვნაში იგი სავსებით სწორად არის განმარტებული თ. დოიაშვილის მიერ: „ასემანტიკური რიტმულ-მელოდიური ფრაზაა მუსიკალური ფუნქციით“ (ტაბიძე 2016: 205).

პესოა აქ უნდა გულისხმობდეს იმ მომენტს, როცა პოეტს დასაწერი ლექსი მუსიკალურ ბგერებად ჩაესმის, რასაც შემდგომ სიტყვიერად აფორმებს. ეს მაინც პროზად მიაჩნია, რაც იმ პირველად ბიძგს უახლოვდება.

გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში არცთუ იშვიათია იმგვარი შემთხვევები, როცა საზომში ჩაჭედილი სტრიქონები უშუალოდ მუსიკად ისმის და მათში ჩადებული აზრის ამოცნობა მიახლოებით თუ შეიძლება.

„მარიამ ანტუანეტას“ ბოლო სტრიქონის „ვარდისფერი თოვლი“, როგორც ვნახეთ, არ არის ძნელად ასახსნელი სახე – ქარისაგან მიმოფანტული ყვავილების მეტაფორაა; აპრილის გვერდით „თოვლის“ და „ფიფქის“ ხსენებაც ამის მაჩვენებელია. მომდევნო შედეგის („თოვლი“) „ისფერი თოვლიც“ თითქმის ასეთივე აგებულების ტროპია, მაგრამ მისგან რამდენადმე განზე მდგომი, სხვა თვალთ დასახული ნამდვილი თოვლი და ფანტელების ნარნარად ვარდნა სხვაგვარ განწყობილებას ქმნის.

* * *

ოლია ოკუჯავას დარად ცოტა ვინმე თუ გრძნობდა გალაკტიონის ლექსების თრთოლვას, მის იერსა და გამოხედვას. როსტომ ჩხეიძეს თავის ვეება, ძალზე მნიშვნელოვან ბიოგრაფიულ რომანში „კომიკოსი ტრაგედიაში“ (2012) ოლიას დღიურებიდან მოხმობილი აქვს რამდენიმე ისეთი ადგილი, მოულოდნელო-

ბისაგან შეკრთები. მხოლოდ პოეტის ტრაგიკულად დაღუპულ, უფაქიზესი განცდების მეუღლეს შეეძლო დაენერა ასეთი რამ – შენი თვალებით მოწყენილი და ნაზი იები მიმზერენო (ჩხეიძე 2012: 483). იქვე, დღიურისავე მიხედვით, აღწერილია (თვე და რიცხვიც არის დასახელებული, 26 თებერვალი), სტამბისკენ როგორ მიიჩქაროდა „გენიალური პოეტი იების სევდიანი მზერითა და სიცივისაგან აცახცახებული, საზაფხულოდ გამონყობილი ზამთრის სუსხიან დღეებში“ (ჩხეიძე 2012: 485).

არ არის გასაკვირი, იებზე აკიაფებულ პოეტის თვალებს, ყვავილთა შორის, ყველაზე მეტად ია, სიფრიფანა ფურცლებიდან დაძრული მისი გაუხუნარი სილურჯე მოსწონებოდა და ეს ფერი სხვა საგნებზე გადაეცანა. ამის მოწმე ახლავე გავხდებით.

გალაკტიონ ტაბიძის ზამთრისეული პეიზაჟები სულის შემდგრელი ნაღვლიანობით, იშვიათი სინაზით გამოირჩევა და ამ დროს ყველაფერს სილურჯის იერი გადაჰკრავს. ეს თვალნათლივ ჩანს მისი ხსენებული შედეგის („თოვლი“) პირველსავე სტროფში:

მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის
ქალწულებივით ხიდიდან ცვენა:
მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის
და სიყვარულის ასე მოთმენა.

თოვლის იისფრად დანახვა და ციდან ნარნარად დაშვებული ფანტელების ქალწულთა ტანის რხევასთან შედარება სრულიად ახალი პოეტური აზროვნების მიმანიშნებელია. ამისავე გამომხატველია „მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის“. ადრე ვნახეთ, მწუხარება და ქალწულობა როგორ იყო გათანაბრებული სილურჯესთან და ამ სტრიქონებსაც მთლიანობის ელფერი დაჰკრავს. ამავე აზრმა და მსგავსებამ დაბადა მომდევნო სტროფის ბოლო სტრიქონიც: „უდაბნო ლურჯად ნახავერდები“. ლურჯი ფერის ეს გამა შემდგომ თანდათან ძლიერდება და „მწუხარე გრძნობას“, „მდინარის ხიდიდან“ იისფერი ფანტელების ტაატიტ, „ქალწულებივით“ ვარდნას ენაცვლება „ზამბახებივით ნყებად დანვენა“. ზამბახის ხსენებაც ლურჯად ფერავს თოვლს

და სილურჯე ბოლომდე გასდევს ლექსს, რასაც დამაჯერებლობას მატებს რეფრენად გამოყენებული სტრიქონები:

თოვს! ამნაირ დღის ხარებამ ლურჯი
და დაღალული სიზმრით დამთოვა.

იშვიათი შემთხვევაა – ნეტარება და ნალველი ერთმანეთზეა გადაბმული, რაც უჩვეულო, მანამდე არნახულ სილამაზეს ქმნის.

ზედმეტი არ იქნება, აქვე მოვიხმოთ ამავე პერიოდში დაწერილი (1920), ტრაგიზმის გრძნობით აღსავსე უბრწყინვალესი ლექსის – „ტფილისის“ – ერთი სტროფი, სადაც ასევე ზამთრის დაუვიწყარი სურათია დახატული:

სიონი ჩემი ნათელს დამათოვს,
მტკვარიც დაანთებს ნათელ ხარებას,
ათოვს ხიდეებს, ათოვს მადათოვს,
ათოვს ზმანებებს და მწუხარებას.

იოლი შესამჩნევია, რომ მატერიალური საგნები და ადამიანის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველი განწყობილებანი ერთ რიგშია მოქცეული, რაც ისევ და ისევ ახალი პოეტური მეტყველების მანიშნებელია. დათოვლილი მწუხარებაც საკმარისია, რომ ამ სტრიქონებშიც პოეტისთვის ეგზომ მიმზიდველი და ახლობელი სილურჯე შევიცნოთ. თვით ლექსიც, ოსტატობის დონითა და სულისკვეთებით, ბუნებრივად მოერგებოდა „არტისტული ყვავილების“ რკალს, მაგრამ გალაკტიონმა თავის საკრალურ წიგნში იგი რატომღაც არ შეიტანა.

* * *

ვაჟა-ფშაველას ძალზე თავისებური ლექსის „ნიბლიას ანდერძის“ გამო ადრევე ვახსენე „არტისტული ყვავილების“ ერთ-ერთი მშვენება, სიზმარეული ხილვებით მოსირმული „პირიმზე“, სადაც მიბნედილი მთვარის შუქზე გაცოცხლებულია ჟამთასვლისაგან იავარქმნილი სასახლე და წარსულის სურათებს, კუბოში უხვად ჩაფენილი იების ფონზე, ისევე, როგორც წრემი დატრიალებულ მოცეკვავე ეფემერულ არსებებს, სილურ-

ჯის ნალვლიანი იერი დაჰკრავს. ვაჟას ლექსთან გადაძახილი შორეული, მაგრამ მაინც საგრძნობია:

კუბო კი ღამით სავსეა იით
და ნაქცეული სვეტები დგება:
ამოდის მთვარე და სამაიით
ფერმკრთალ ქალების მიმოდის წყება.

ექვსგარეშეა – ია აქ მწუხარების დამამშვენებელი სიკვდილის ყვავილია, როგორადაც იგი არაერთ პოეტურ ქმნილებაში გვევლინება.

* * *

„არტისტული ყვავილების“ ყველაზე მძაფრი დრამატიზმი-თა და ვირტუოზული ოსტატობით გამორჩეულ ლექსს „სილაჟ-ვარდე ანუ ვარდი სილაში“, სადაც მთელ ქართულ პოეზიაში ჟღერადობის, კეთილხმოვანების მხრივ დღემდე გადაულახველი სარითმოდ წყვილი სათაურშივეა გატანილი და სიზმართან შედარებული, ტანჯვით აღსავსე „ცხოვრების გზა“ მწუხარების ლურჯი ფერითაა დალდასმული, გამოწვლილვით, არ განვიხილავ. მხოლოდ ერთ ადგილს გამოვაცალკევებ, რომელშიც პოეტი – „ოცნების ბალით დაჭრილი გედი“ – შემანუხებლად შეცვლილ საკუთარ სახეს ხატავს და საამისოდ იეზია მოხმობილი. ხატების წინაშე მდგარი, იგი ჟინიანად და გამომწვევად მიმართავს უღმობელ, ყოვლის გამთელავ ბედისწერას:

შეხედე! დასტკბი! ჩემი თვალები
წინედ რომ ფეთქდნენ ცვრებით, იებით –
ღამენათევი და ნამთვრალევი,
სავსეა ცრემლთა შურისძიებით!

ამ გენიალურ ლექსს იწყებს და კრავს მზედ, სიცოცხლის წყაროდ მიჩნეული ღვთისმშობლის სადიდებლად აღვლენილი, ზეადამიანური ძალის სტრიქონები (კარგად ვიცი, რომ უდიდესი მხატვრები წმინდა მარიამს ლურჯ სამოსელში წარმოგვიდგენენ), სადაც პოეტის გაუხარელი არსებობა იისფერ ბურუსშია გახვეული:

დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ!
როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი, –
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.

* * *

შემოდგომას გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში მუდამ ნალველი და მწუხარება ახლავს. ამ ფერადოვან, უაღრესად დახვეწილ, გრძნობამოძალებულ ლექსშიც („შემოდგომის ფრაგმენტი“) უხვადაა „მწუხარე და ნაზი ზმანება“, სინანული ულამაზეს ყვავილთა ჭკნობის, ფოთოლცვენის გამო, რასაც ასევე „მჭკნარი ახალგაზრდობა“ უწყვილდება. გალაკტიონი, როგორც გიორგი ლეონიძე, მძაფრად, მტკივნეულად განიცდიდა სიჭაბუკის წლებთან განშორებას და ეს არაერთხელ გამოუხატავს. სავსებით ბუნებრივია, რომ ხსენებული ლექსის ფინალური სტრიქონები შემოდგომის ცის სილურჯითაა გადანათებული:

ჰაერში ოხრავს ფოთოლთა ჩრდილი,
სწუხს ლაჟვარდების მსუბუქი ქაფი:
და შემოდგომის გზებზე დაღლილი
მიდიან გრეი და ზეინაბი.

გალაკტიონს აქ უთუოდ ისიც აქვს ჩათქმული, რომ ოსკარ უაილდის რომანის მთავარი გმირის გვარი „გრეი“ ინგლისურად ნაცრისფერს ნიშნავს, რაც ზედმიწევნით ეხამება ლექსის ნალველიან, შემოდგომისეულ, მონისლულ განწყობილებას.

პოეტის შინაგან ბუნებასთან იმდენად ახლო იყო ია და მისი ფერი, წელიწადის ყოველ დროს, თვით ზამთარშიაც ვერ წარმოედგინა მასთან განშორება. ამიტომაცაა – მეტად თამამი ახლებური პოეტური სახეებით გამორჩეულ თავისუფალ ლექსში (მის გარდა ვის შეეძლო დაენერა: – მომესმის შეყვარებულ წამწამთ კანკალი...) „სამრეკლო უდაბნოში“ რომ არ გვეხამუშება ეს მტკივნეული სტრიქონები:

იანვრის თოვლი, იანვრის თოვლი
აჭკნობს ჩემს სულში ნაადრევ იებს...

მუსიკის ფენომენტან გალაკტიონის სიახლოვე განსაკუთრებით გამოკვეთილად ჩანს ლექსში „ჭიანურები“, სადაც კონკრეტულ აზრთა ძიება სასურველ შედეგს ვერ მოგვცემს, ხოლო ნისლისა და ქარის გარემოცვაში „შეშლილი ფერის“ ხსენება შესაძლოა სილურჯზე მიგვანიშნებდეს. სამაგიეროდ, სავსებით ნათელია, თუ ვის თვლიდა იგი თავის მასწავლებლად, როცა ლექსის უმთავრეს ღირსებად მუსიკალობას აღიარებდა:

ხშირად ვიგონებ ვერლენს,
როგორც დაღუპულ მამას...

დიდად ფასეულია ამ სტრიქონებთან დაკავშირებული შენიშვნა, თხუთმეტომეულის მეორე ტომს რომ დაერთვის და აქ გამოთქმული აზრის პირველწყაროდ გვევლინება: „სტეფან მაღარმე (1848-1898) პოლ ვერლენის (1844-1896) შესახებ წერდა: „ახალგაზრდობის ნამდვილი მამა არის ვერლენი, დიდებული ვერლენი“. ჭაბუკი გალაკტიონი, როგორც ჩანს, დიდი ფრანგი პოეტის შემოქმედებით მემკვიდრედ მიიჩნევდა თავს“ (ტაბიძე 2016: 224).

საზომით, ტონალობით, რიტმული რხევებითაც „ჭიანურების“ მსგავსია რელიგიური შინაარსის ლექსი „საღამო“, სადაც, შესამჩნევი ალოგიკურობისა და პლანების აღრევის მიუხედავად, მაინც დაცულია მთლიანობა. აქაც შენიშვნებში ზუსტადაა მითითებული, რომ „ქარის ღვთისმშობელი არის „ათონის ივერიის ღვთისმშობლის სასწაულმოქმედი ხატი“ (ტაბიძე 2016: 224).

ლექსში გამოთქმული „მაცხოვრისადმი შიში“ ცნაურდება ფინალის წინა სტროფში, რომელიც ჯვარცმის თავისებურ სურათს გვიხატავს და ჩვენს ყურადღებას უფრო ფერის გამოიპყრობს:

ჯვარზე გაკრული ელვა –
ეს ჩემი დაა ლურჯი,

ლურჯ ყვავილების თელვა,
ახალგაზრდობა ურჩი.

თავისთავად, ღამეულ ცაზე გაკლაკნილი ელვა ლურჯი ფერისაა და როცა იგი, გათელილ „ლურჯ ყვავილების“ გვერდით, ჯვარზეა გაკრული, მთელ ლექსს სილურჯის იერი ედება.

იდუმალებითა და მინიშნებებით აღბეჭდილ ლექსში „ვინ არის ეს ქალი?“, სადაც მთვარის შუქზე აყვავებული ალუჩები და შადრევნები უცნაურად ამოძრავებულ ქანდაკებათა შორის ანათებენ, თავიდანვე ლურჯი ფერი იკვეთება („მიმაფრენდა ნაპრალებზე ლურჯა ცხენი“), მომდევნო სტრიქონებში კი გამორჩნდება პოეტისთვის საოცნებო არსება და გალაკტიონის საყვარელი დაჟინებული კითხვითი ინტონაცია გვამცნობს მის ლაჟვარდოვან იერს. შემკითხველი აქ მუსიკაა ანუ თვით პოეტის სული:

სადღაც შორს მუსიკა ქარივით კითხულობდა:
ვინ არის ეს ქალი, ვინ არის ეს ქალი
ასეთი ცისფერი?

სხვა ფერისა არც იქნებოდა მისი ტრფიალების საგანი და ამ შემთხვევაში რომელიმე რეალური პიროვნების ძებნა არ იქნებოდა გამართლებული.

„სიკვდილი მთვარისაგან“ ერთ-ერთი ყველაზე ძნელად ჩასანვდომი და მისახვედრი ლექსია. გასული საუკუნის ათიან წლებში გალაკტიონი ხარბად იყო დანაფებული სიმბოლისტურ ლიტერატურას (პოეზიას, პროზას, დრამატურგიას) და ამის გამოძახილი პირველსავე ორ სტრიქონში იგრძნობა, მაგრამ მომდევნო ორ სტრიქონს მშობლიურ გარემოში გადავყავართ, რაზედაც საქართველოს ორი მთავარი მდინარის – რიონისა და მტკვრის მინიშნება და გალაკტიონის უსაყვარლესი ფერი („ლურჯი“) მეტყველებს:

წაკითხულ წიგნთა საღამოსის მსუბუქი ბინდი
არეებს მშვიდათ, უდარდელად კვლავ ეფარება,
მდინარეთ ლურჯი, ქაფიანი და მძიმე ზვირთი
შავი ზღვისა და კასპიისკენ მიეჩქარება.

„ნაკითხულ წიგნთა“ ანარეკლი აშკარად ჩანს მომდევნო სტროფში, სადაც უჩვეულო პოეტური მეტყველების გარდა, ისეთი სურათებია დახატული, რომელთა მსგავსიც ევროპელი სიმბოლისტი პოეტების შემოქმედებაში ჭარბად გვხვდება.

დაიმსხვრა სადღაც იმედები და ხომალდები,
შთაინთქნენ მალალ კუბოებში ცის კიდეები.

კუბოების ხსენება და ლექსის სათაურიც შემთხვევითი არ უნდა იყოს. გალაკტიონმა იცის, რომ მითოლოგიაში მთვარე მიცვალებულთა სამყოფელია და თვით ეს უსიცოცხლო პლანეტა, მრავალ მნიშვნელობასთან ერთად, სიკვდილსაც განასახიერებს (დე ვრიზი 1984: 326–327).

მესამე სტროფში ყვავილივით გადახსნილი მთვარის უმშვენიერესი სახეა შემორკალული. ჩვენ ვაკვირდებით საოცრებას, რომელშიც უმაღლესი პოეზიის მაღლით შერწყმულია გალაკტიონის ესოდენ საყვარელი ფერი და უცხო, გამაბრუნებელი სურნელება. სამუდამოდ რჩება მეხსიერებაში მთვარის მაგიური ქმედება:

ჯერ დააგუბა თეთრ ღრუბლებში იების ღვარი
და გადაღვარა ვით სირიის ნელსაცხებელი.

მომნუსხველი სილამაზის მიუხედავად, ეს სახე მაინც წიგნური წარმომავლობისაა. „მაღალი კუბოების“ ხსენება მაინც ოთახური გარემოს, დახურული სივრცის განცდას იწვევს, რაც შემდგომში გალაკტიონმა ბუნებრივად გაარღვია და რაზედაც ბოლოსკენ მოგვინვეს საუბარი.

ქართული ლექსის ესოდენ აუცილებელ რეფორმას ყველაზე დიდი ამაგი გალაკტიონმა დასდო და ეს, უპირველეს ყოვლისა, „არტისტულ ყვავილებში“ გამოჩნდა. აქ რამდენიმე მშვენიერი ვერლიბრია, რომელთა შორის აღსანიშნავია „ფარდების შრიალი“. თუ როგორ ექვირფასება პოეტს თავისი უმდიდრესი პალიტრის მთავარი ფერი, ამის ნათელსაყოფად ორიოდე სტრიქონს მოვიტან:

გარეთ იასამანს
ბინდი ეფარება...
ბალი ედარება
ცისფერ მოგონებას...

გალაკტიონ ტაბიძის შედეგებიდან „მთანმინდის მთვარე“ ყველაზე უფრო რომანტიკული ხასიათის ლექსია და ამას თვით თემა, სულისკვეთება განაზღვრავს. ბარათაშვილის გენიის ადრინდელი გამოვლინების ქმნილებასთან („შემოღამება მთანმინდაზედ“) და აკაკის უკვდავ „განთიადთან“ ერთად იგი მარად უჭკნობ ტრიადას ქმნის. მამადავითის მთაზე შემალლებული უცნაური მთვარე ზამბახთანაა შედარებული და თავიდანვე სასურველ განწყობილებას ბადებს ხეთა ტოტემში გადახლართული „ცისფერი ლანდები“. ძვირფასი და ახლობელია შეღამების ხანს გამოხმობილი, უკვდავთა სავანეში დამკვიდრებული წინაპართა ნაცნობი აჩრდილები. პოეტი სიზმარში მყოფს ჰგავს და ნაჩვენებია, ზმანებამ როგორ „გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები“. „ლურჯი იალქანი“ გალაკტიონის საყვარელი სახეა, ოცნების, უკიდევანო სივრცეში გაჭრის სიმბოლოდ გამოიყურება და სხვა ლექსებშიც გაიელვებს ხოლმე.

საბედნიეროდ, საქართველოს რადიოს „ოქროს ფონდში“ ინახება „მთანმინდის მთვარის“ ჩანაწერი, რომელიც ბათუმში ფრიდონ ხალვაშის მონადინებით გაკეთდა. შეუძლებელია აუღელვებლად მოისმინო ეს ტექსტი, ერთი და იმავე სტრიქონით რომ იწყება და მთავრდება, მაგრამ გალაკტიონი ფინალში ძალზე მარჯვედ იყენებს არტისტულ შეყვონებას და მერე, მცირე ხნით სუნთქვაშეკრული, სულ სხვა ინტონაციით წარმოთქვამს უკვე ბოლოში მოქცეულ სტრიქონს: „ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!“, რითაც თვალნათლივ გვაგრძნობინებს, რაოდენი სილამაზე და გზნებაა ჩადებული ამ აღსარებასავით გადმოღვრილ ლექსში.

აკაკის პიროვნებასა და შემოქმედებასთან მუდამ ღრმა სულიერ ნათესაობას გრძნობდა, მთელი სიცოცხლე ეთაყვანებოდა, სალოცავ ხატად მიაჩნდა და „არტისტულ ყვავილებში“ შეტანილი „აკაკის ლანდიც“ ამის პირდაპირი გამოვლინებაა. ეს

ლექსი საკმაოდ დაშორებულია პირველი წიგნის ხელწერას და მასში აშკარად საცნაურია რეფორმისეული სიახლე. ახალგარდაცვლილი პოეტის აჩრდილს, როგორც მოსალოდნელი იყო, მგლოვიარობის ლურჯი იერი დაჰკრავს. ამაზე ეს ჩურჩულით ნათქვამიც მიგვანიშნებს:

ჩუმად.... დაღლილი სანთლებით მოდის
მწუხარე ლანდი... მაღალი ლანდი.

ფიცივით ჟღერს ფინალის წინა სტროფი, სადაც თავის ადგილს იჭერს გალაკტიონის საყვარელი ფერი და ჩვენ ვხედავთ ლამეული, ჩამუქებული მთების ფონზე როგორ მიიღრწევა „ლანდი მწუხარებისა“, რომელიც არასოდეს დაგვტოვებს:

იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში,
იქნება ჩვენთან მარად და მარად!
ჩვენის სიზმრების სიდიადეში,
ჩვენი ფიქრების **ლურჯ** ნიავ-ქარად.

რომელ ჩვენთაგანს დაავიწყდება დიდ ქალაქში საბედისწერო ტყვიით განგმირულ პატარა ბავშვზე დანერილი უძლიერესი ზემოქმედების ლექსი „ი. ა“. ვახტანგ ჯავახიძემ უეჭვმიუტანლად დაამტკიცა, რომ იგი პოეტმა სიყრმის მეგობარს, ჭაბუა ამირეჯიბის მამას, ირაკლი ამირეჯიბს მიუძღვნა: აქ კალმის ერთი მოსმით უზარმაზარი ტრაგედიაა გადმოცემული. მხოლოდ უმძაფრეს განცდას და უმაღლეს შთაგონებას შეეძლო ეშვა ასეთი გამაოგნებელი სტრიქონები:

და მწუხარების მალენიავში
მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოზები!

უმანკო ბავშვის სულის მოსაოხებლად მოვლენილ ცის ბინადრებს სწორედაც ლაჟვარდის ფერი უნდა ჰქონოდათ, როგორც მათ გამოჩენილი მხატვრები წარმოსახავდნენ. შეგვიძლია მოვიხმოთ თვით გალაკტიონის სხვა ლექსის („ავდრის მოლოდინი“) შემდეგი სტრიქონი: „ოჰ! სერაფიმის ცისფერი სული!“

გავიხსენოთ მეორე მცირე ზომის ლექსიც („სახლი ტყის პირად“), სადაც გალაკტიონი მისი პოეზიის თაყვანისმცემელ დებს, უფაქიზესი ბუნების არსებებს ეფერება; როგორი ჰაეროვნებითაა დახატული მათი ზღაპრული სამყოფელი:

ეხლაც ჩემს თვალწინ არის
თქვენი ბინა ტყის პირად
და სალამო მდინარის
გახელილი ცისფერად.

სიტყვათა ასეთი მოულოდნელი და ამასთანავე მოხდენილი შეკავშირება („სალამო მდინარის“) და კიდევ უფრო ფანტასტიკური – ამ მდინარის „ცისფერად გახელილ“ თვალად წარმოდგენა მხოლოდ გალაკტიონს თუ შეეძლო. აღარ გვიკვირს, როცა სხვა ლექსში („მწოლარე“) იგი ასეთ რამეს ამბობს: „მიდიოდა მდინარე, როგორც ლურჯი ოლარი...“ უამრავ საგანსა თუ მოვლენას, მის მზერაში მოხვედრილს, ლურჯი შეფერილობა აქვს.

* * *

„არტისტულ ყვავილებში“, ვერლენის შემდეგ, შემთხვევით არ არის მოხსენიებული მეორე „დანყევლილი პოეტი“ ვილიე დელილ-ადანი. იგი პარიზული ბოჰემის უთვალსაჩინოესი ფიგურა იყო და ამიტომაც ლექსში „გვიანი ოცნება“ განსაკუთრებული ყურადღება გამოამჟღავნა მისდამი. პირველსავე სტროფში სატანის გამოჩენა იმან განაპირობა, რომ მის ნაწერებში ხშირად მოქმედებენ სატანური, დემონური ძალები. ლექსები ცოტა დარჩა, მაგრამ მისი „სასტიკი მოთხრობებიდან“ ერთ-ერთმა გალაკტიონს შთააგონა ლექსი „ორხიდეები“, რაზედაც „გალაკტიონოლოგიის“ მესამე წიგნში გამოქვეყნებული მაქვს ესსე „ოცნების გამოსარჩლება“ (კვიტაიშვილი 2004).

„გვიანი ოცნების“ ორი სტროფი ერთგვარი შემზადებაა ფინალური სამი სტრიქონის დასაწერად. მწუხარების უცნაურად, გალაკტიონისებურად ხსენება („ყელით გადაქანება“) გზას უხსნის ლურჯი ფერის მოზღვავებას, ხოლო „განშორების დღე“ აღიქმება სიკვდილად, რასთანაც გალაკტიონს ზოგჯერ ირო-

ნიული დამოკიდებულება ჰქონდა. სურათი რომ უფრო ცხადი გახდეს, ლექსის მთლიანად მოტანა აჯობებს:

ნიგნი ვედრებიანი:
ალოცება სატანის,
და ოცნება გვიანი
ვილიე დე ლილ-ადანის.
ხშირად მომეფარების
ჩემი კარგი ზმანება
და მტანჯავს მწუხარების
ყელით გადაქანება.

ლურჯი, ლურჯი დღე არის,
განშორების დღე არის,
მე არ ველი უარესს...

* * *

ლურჯი ანუ ცისფერი ქარბადაა მიმობნეული გალაკტიონის ცალკეულ ლექსებში: „გამომყვეს ლურჯა ცხენების მტკვერი“ („ნუგეში“), „ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული...“ („ზღაპარი“), „ცვივა ლურჯი ფარული...“ („უცნაური სასახლე“), „ლურჯი იალქნებიდან ვიცი, რა დარებია!“ („მზადება გასამგზავრებლად“), „სალამო იწვა ხავერდის ყდაში, ვით ნიგნი ლურჯი და ძველისძველი“ („სროლის ხმა მთაში“), მაგრამ ყოველ მათგანზე ძნელია ყურადღების შეჩერება.

კრებულის ერთ-ერთი გამორჩეული და იდუმალი ლექსია „ნმ. გიორგი“, რომელსაც მერე, მიზეზთა გამო, „ძველი ნისქვილი“ ეწოდა. მტკვერის და არაგვის შესართავთან ამოსული მთვარე იქაურობას ბურუსში ხვევს და უცნაურად ნათქვამი: „ცვარი სვამს ზამბახების ფიალას“, ყველაფერს ლურჯად ააელვარებს, რითაც შემზადებულია უმშვენიერესი სურათი: „ლურჯ ზღაპარივით ხავსი ფარავს დაწენილ ნისქვილს...“ და იქვე, აკისკისებული, გრძელთმიანი ალების თამაში ბროლივით გამჭვირვალე შადრევნის ჩქერებში ლექსს მითიურ სანახაობად აქცევს.

ზოგი რამ უთუოდ უნდა ითქვას გალაკტიონ ტაბიძის ერთ-ერთ უძლიერეს ლექსზე „დაბრუნება“, სადაც ლურჯი ფერი უშუალოდ არაა ნახსენები, მაგრამ უმთავრეს და შეუმცდარი ალლოთი მიგნებულ პოეტურ ხატში ირიბად, თუმცა აშკარად მონაწილეობს.

თავდაპირველად ჩვენ თვალწინ გადაშლილია „ლიხს აქით და იქით“ განფენილი საქართველო, მინიშნებულია მის მიერ გადატანილ დამანგრეველ ბრძოლებზე, გახსენებულია საამაყო წინაპრები, მათი ნუხილი ქვეყნის უბედობაზე, რასაც მოსდევს შეღამების მოულოდნელი და დაუვინყარი აღწერა. აქ პოეტი თავის საყვარელ და ნაცად ხერხს იყენებს. შეკითხვის უცნაურმა, თითქოსდა მიამიტურმა ფორმამ და იქვე გაცემულმა სხარტმა, ყველაფრის დამტევმა პასუხმა შეუძლებელი შეაძლებინა პოეტს, თანაც ყოველგვარი დაძაბვის გარეშე:

სალამოს ლანდები ვით ბინდი ნიავის
მიდამოს სდებია,
გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის?
ეს ჩემი სამშობლო მთებია.

ასე ლამაზად, ასე ყველასაგან განსხვავებულად, ასეთი რაინდული სიამაყით, არც მანამდე და არც მერე, არავინ მოფერებია საქართველოს.

ამ მართლაცდა სწორუპოვარმა, ხელიხელსაგოგმანებმა ტროპმა ერთხელაც მიბიძგა, მოვიშველიო ფერწანდო პესო-ას სხვა, მეტად თამამი და განსაცვიფრებლად თავისებური გამონათქვამი:

„არსებობს შედარებები უფრო ცოცხალი, ვიდრე ქუჩაში მოსიარულე ადამიანები. არსებობს ნახატები წიგნთა კუთხეებში და ისინი ბევრად რეალურად ცხოვრობენ, ვიდრე მრავალი და მრავალი მამაკაცი და ქალი. არსებობს ლიტერატურული ფრაზები, სავსებით ადამიანური ინდივიდუალობა რომ აქვთ“ (პესოა 2016: 145).

აქ ის აზრია ჩადებული, რომ ზოგიერთი მეტაფორა განკერძოებულ, ლექსისაგან დამოუკიდებელ არსებობას იწყებს.

სწორედ ასეთ მეტაფორად უნდა ჩაითვალოს გალაკტიონ ტაბიძის დახატული, მქრალი, მოლურჯო, თხელი, იოლად მოსაშორებელი, მწიფე ხილისმიერი მტვრით დაფარული „დაბინდულ ქლიავს“ შედარებული მშობლიური მთები.

გალაკტიონის ლირიკის საუკეთესო ქმნილებები ათვალსაჩინოებს იმ იშვიათ თვისებას (ამას კი განსაკუთრებული ნიჭი ესაჭიროება), როცა ბუნებაში არსებულ საგანთა მოხაზულობა და ფერი სიტყვაში გადადის. „დაბრუნებამ“ ეს უნარი უმაღლესი ძალით გამოავლინა.

* * *

გალაკტიონ ტაბიძის უმძაფრეს, დაუოკებელ ლტოლვას სილურჯისა და ამ ფერის ნაირგვარი ტონებისადმი ყველაზე თვალხილულად, „მაგიური კრისტალის“ დარად ავლენს „არტისტული ყვავილების“ მოზრდილი, ხუთ ნახნაგად განწილული ლექსი „გზაში“. დიდი ქალაქის მტვრითა და შხამით მოწამლული პოეტი ოცნებაშია გადასული, სოფლური სინმინდისა და სიმყუდროვისაკენ მიექანება. ლექსს თავიდან ბოლომდე სილურჯის იერი გადაკრავს და ამას სათავეს უდებს დატარებული ყანის შრიალი („...ნაცნობი ჟრჟოლა სიმინდის“), პირველ სტრიქონს („ლურჯი აჩრდილი ცხელ ჰაერში დგას“) რომ ეხმიანება. ლექსის გზად წარმოდგენილ მდინარებაში კი ყოველივეს გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის მრავალჯერ აღნიშნული მთავარი ფერი განსაზღვრავს. სხვა ნაწილში ეს მირაჟი მისი პირველი, უიღბლო სიყვარულის ხატებასა და სახელს უკავშირდება („გადიფრენს თვალწინ აჩრდილი მერის“...). მერის მოტივს ქვემოთ კვლავ მივუბრუნდებით, მანამდე კი ლექსის სხვა სტრიქონებსაც უნდა დავაკვირდეთ.

სიყმანვილის ჟამი პოეტისათვის არის „ძველი ზღაპარი“. სინმინდეს განასახიერებს „სოფელში სამრეკლოს ზარი“... „ყანებში ელვა ნამგალის“ ლამობს, როგორმე განერიდოს სულისშემხუთველ გარემოს („დამწვარი ვიყავ ქალაქის ქაფით“), დაიბრუნოს მონატრებული იდილია; „უჩვევად კარგი და ფეხშიშველი“ გაჭრილია სიზმარეული შორეთისაკენ, რათა კვლავ იხილოს „მინდვრები, მთები და ზღვა ყანები...“

ლექსის რიტმი ზუსტად მიჰყვება ფრინველების (მწყერი, ღალლა, ტოროლა) მოძრაობას; ყველაფერი ზურმუხტისფრად და ლურჯადაა გადანათებული, იქმნება იშვიათი სილამაზის სურათი – ერთმანეთთანაა შერწყმული, სამუდამოდ გადაჯაჭვული ხატი და ხმა, რის მიღწევასაც უმაღლესი ოსტატობა განაპირობებს:

მწვანე ტალღების მიდის მენყერი,
ისმის ჯეჯილის მარაო-ქროლა.

„შფოთიან ტფილისს“ გარიდებული პოეტის წინაშე თავბრუდამხვევი მშვენიერება იშლება და მისი აჩქარებული სუნთქვა, საგანგებოდ დანაწევრებული, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად მიმოხნეული რიტმი, ზედმინევნიტ მორგებულია ლექსის საერთო განწყობილებას, სურათთა მონაცვლეობას:

ცა ლაჟვარდია... დღე არის თბილი,
მზე არის მწარე... გზა არის ცხელი.

ამ „ცხელი გზის“ გავლა ამაო არ აღმოჩნდა – იგი უბრუნდება ნაოცნებარ სამყაროს, თვალს ჰკიდებს ქარისგან შერყეულ „ოდნავ გაღებულ კარებს ბალისას“ და ნანატრი წუთებიც დგება.

ბოლო, მეხუთე ნაკვეთში კვლავ ნახსენებია გალაკტიონის ლირიკის ერთ-ერთი უმთავრესი სიმბოლო, უბინოების გამომხატველი არსება, რაც მთელი ლექსის დედააზრად იქცევა, ყოველივე მის გარშემო იყრის თავს. შემთხვევითი არ გახლავთ, რომ იგი პოეტის უსაყვარლეს, საკრალურ ფერთან და მწუხარებასთან არის გათანაბრებული. ირგვლივ რაც ილანდება, ამ ფერითაა გარემოსილი:

აქ მრავალია ცისფერი ფერი!
ეს ფერი მარად თვალს ეყვარება.
როგორც ქალწულის სახელი: მერი –
არის ცისფერი და მწუხარება.

გახედე შორ მთებს! გახედე სერებს!
გახედე ტალღებს ჩაქსოვილს ტბაში,
ცისფერი ისე უცხოოდ იფერებს
სამოსელს დღეთა ელვარებაში.

ყველაფრის მიმანიშნებელი და გამხსნელი, პოეტის გაშინაგ-
ნებული მრწამსის გამომხატველი მაინც ლექსის ბოლო სტრო-
ფია, სადაც „უჩინარ ტყვედ“ იგი თავის თავს მოიაზრებს და
გამოიხმობს; სწორედ მისი პირით მეტყველებენ მოკვდავთა
გონისთვის მიუწვდომელი, სხვა სიღრმის, სხვა განზომილების
სიზმრები:

სული ეძახის იმ უჩინარ ტყვეს,
ვისაც სიზმრებში უხსნიან ბაგეს,
ისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს
და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსიდან მომდინარე „ციაგი“
უღრუბლო ცად მოიაზრება და ამგვარი უნათლესი ცა მხოლოდ
მისი ფერისავე სიტყვას თუ იგუებს. პოეტის თქმის ხელოვნება
ბოლო ორ სტრიქონში ფორმულის მოქნილობასა და სიმყარეს
იძენს, რაც მხოლოდ უდიდეს ოსტატებს ხელენიფებათ.

ვისაც შესისხლხორცებული აქვს გალაკტიონ ტაბიძის ლი-
რიკის ძალა, მადლი და მომხიბლობა, შეუძლებელია ეჭვი
შეეპაროს – მთელი მონამებრივი სიცოცხლის მანძილზე იგი
შეუმცდარი გეშითა და დაჟინებით ეძებდა და კიდევაც პო-
ულობდა „იისფერ სიტყვებს“. ძნელი იყო, მის გრძნეულ თვალს
რაიმე გამოჰპარვოდა.

* * *

ბევრჯერ დავრწმუნებულვართ, რომ ლურჯი (იგივე იისფე-
რი) და ცისფერი გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში უკიდევანო,
უძირო ლაყვარდსა და ამაყად აზიდულ მთებს უკავშირდება.
საამისო მაგალითების დაძებნა ადვილია. გავიხსენოთ თუნდაც
უცნაურად აყირავებული და ამასთანავე მწყობრი სტრიქონები:

„ლურჯი ტრიალით ბრუნავდნენ მთები და ირყეოდა ლაჟვარდი ბროლი“ („მე არა ერთხელ მქონია ფრთები“). სილურჯე მთებს უფრო შებინდებისას ედება. ეს კარგად ჩანს ერთ ადრინდელ (1925) ლექსში „სალამო სოფლად“, სადაც მშობლიური კუთხის სანახებია დახატული. პირველსავე სტროფში სალამოული მთების იერის გადმოსაცემად პოეტი იას იშველიებს, მაგრამ ეს სიტყვები უჩვეულო, მანამდე გამოუყენებელი ფორმიტაა წარმოდგენილი:

გზას ვერ პოულობენ მწკრივი წეროები,
გზას ვერ პოულობენ ნელი ნიავები,
ოდნავ ირხევიან ისლის ღეროები,
მთების შელამებით მონაიავები.

პოეტი ქართული ენის ბუნებას მიჰყვება: ყურს არ ეუცხოება ამგვარად წანარმოები სხვა სიტყვა – „მოოქროვილი“, მაგრამ „მონაიავები“ პირველად და ძალზე შთამბეჭდავად გალაკტიონმა ჩასვა ლექსში. მზეგადასული, ჩამუქებული მთების სილურჯე სუსტ ნიავეზე მოქანავე ისლის ღეროებს გადაედება და ამას, როგორც დავინახეთ, ერთი მარჯვედ მოღვედილი სიტყვა („მონაიავები“) გვაგრძნობინებს. შემდგომში იისგან მომდინარე ზმნა გალაკტიონმა კიდევ უფრო სხარტად, მოქნილად გამოიყენა, რაზედაც საგანგებოდ უნდა ითქვას.

ადრეც დამინერია, რომ გალაკტიონ ტაბიძეს თავისი თავი სიცოცხლეშივე ძეგლად ჰქონდა წარმოდგენილი და ეს ბევრჯერაც გამოუხატავს. ერთგან ამ ძეგლის ფერიც არ ავინყდება: „ძეგლი ცისფერი და ნამთვრალევი აღიმართება მშობლიურ მთებზე“. სხვა ფერის ძეგლი მის წარმოსახვაში ალბათ არც გაჩნდებოდა. ახლა უნდა მოვიხმოთ გვიანდელი (1956) უსათაუროს ერთადერთი, პირველივე სტროფი (მომდევნო სამ სტროფში სასურველი სიმალლე, სამნუხაროდ ვერაა შენარჩუნებული). ამ სტროფში კვლავ ძეგლის აღმართვაზეა ლაპარაკი, მაგრამ აქვეა ნუხილი გარდაუვალ წარმავლობაზე – რაგინდ დიდების მწვერვალს მიაღწიოს, ბოლოს ყოველივე ნადგურდება (მოვიგონოთ „დაბმული ჭინკა“), ყველაფერს იავარქმნა ემუქრება. ამ დაექ-

ვებას გვაუწყებს პირველივე, სტრიქონის თავში დასმული სიტყვა – „ვთქვათ“. დანარჩენი თანდათან ცხადი ხდება:

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

ვარდისა და იის გვირგვინებით მორთვა მზის სხივებითა და ლალი ნიავით ნაფერებ, უკვდავების სანინდრად აღმართულ ძეგლს ვერ უშველის, საბოლოოდ მას „ჟამთა სიავე“ მოსრავს. ამ სტროფში ერთხელაც გამოჩნდა, რომ დიდოსტატის ხელში ქართულ ზმნას და სიტყვადქმნადობას სასწაულის მოხდენა შეუძლია. გალაკტიონმა გენიოსის გაუმტყუნებელი ალლოთი იგრძნო, რომ რითმად კატრენის მესამე სტრიქონში „მოაიავე“ უნდა ჩაესვა (ერთნაირად ჟღერადი ოთხი რითმა ერთ წერტილზეა დამიზნებული და ოთხივე ნაგულისხმევი ძეგლის „მოაიავებას“ ისახავს მიზნად). იქვე ნახსენები „ვარდი“ საამისოდ არ გამოდგებოდა. სწორედ ესაა „სიტყვის ალქიმია“. ეს სიტყვა („მოაიავე“) ასეთი ფორმით ნახმარი, წარუშლელი იერით ბეჭედდასმული, მხოლოდ გალაკტიონის სახელთან იქნება დაკავშირებული ისევე, როგორც რუსთაველის შემდგომ ვერავინ შესძლებს გამოიყენოს „გასისხლმდინარდა“.

* * *

ცნობილია, რარიგ უყვარდა გალაკტიონს წყნეთი და მისი შემოგარენი. წყნეთის ტყეებში ამ ღმერთკაცის ხეტიალსა და მყუდრო ქვაბულში ხშირად ყოფნაზეა დაწერილი რევაზ ინანიშვილის ერთ-ერთი საუკეთესო პოეტური მოთხრობა „ჰანი“. თვით გალაკტიონს წყნეთისა და მისი მიმდებარე სოფლების სილამაზემ მრავალი მშვენიერი ლექსი შთააგონა. ხიბლავდა სიყვარულით ნახსენები „უძოს მთების“ მოხაზულობა, მზისგან ოქროსფრად შეღებილი მწვერვალების ცქერა. უთუოდ გრიგოლ ორბელიანის მგზნებარე ლექსი უტრიალებდა გონებაში, როცა ამ სტრიქონებს წერდა:

დღემდის სახე თამარ მეფის
შერჩენია ბეთანიას...

იებოვით აელვარებულ თვალებსა და მუდმივად დაძაბულ სმენას პანია ჩქამიც არ გაუხსლტებოდა და ამიტომაცაა, თავისი აგარაკის აივანზე გადამდგარი პოეტის ხმა სხეულში ჟრჟოლად რომ შემოდის:

ჩვენი იფნის ტყიდან ისმის
ხმაურობა უძოს ხევის...

იცოდა, ოძელაშვილთა სახელოვან მოდგმას წყნეთის მადლიან მინაში რომ ჰქონდა ფესვები გადგმული და მათი გვარიდან გამოსულ სახალხო გმირსაც მისებურად მოეფერა. კლასიკურ სისადავეს საგანთა ახლებური ჭვრეტა შეუხამა და დაბურული ტყის შემხედვარემ ისეთი დასამახსოვრებელი სახე შექმნა, მკლავის ძალითა და სამართლიანობით განთქმული ვაჟკაცის გარეგნობასა და სამოსელს რომ შეეფერებოდა. ლექსში სტრიქონთა მიმოხრა ც სხვანაირი, უჩვეულოა:

ჩოხათ საქილეში მუხებს
ჩაუნყვიათ რკოები,
აქ არსენას ნაბდის გაშლას
გრძნობენ მიდამოები.

„ლურჯა ცხენების“ დამნერს შეუძლებელია დროდადრო არ გახსენებოდა დიდად ნიჭიერი რაჭველი მესტვირის გულიდან ამოღებული „შაირსიტყვა“, ახლადულვაშშედერებულ, თექვსმეტი წლის არსენაზე ნათქვამი: „შეჯდა თავის ლურჯა ცხენზე, გააჭენ-გამოაჭენა“.

საგანგებოდ აღსანიშნი, გასახარია, რომ გალაკტიონის ერთ-ერთი უმთავრესი სიმბოლო, პოეზიის უმაღლეს საფეხურზე აყვანილი „ლურჯა ცხენი“ ხალხური წარმომავლობისაა და გამძლეობას მატებს, მუხლს უმაგრებს გენიალური პოეტის „ცხენთა შეჯიბრებაზე“ გამოსაცდელად გაყვანილ ფაფარაშლილ ბედაურებს.

ეს მცირე მიმოხილვა იმისთვის დამჭირდა, ამავე რკალის ლექსებიდან უძლიერესს მივდგომოდი: „არტიტული ყვავილების“ ჩარჩოდან და არეალიდან გასულია, დროითაც ამ სანუკვარ ნიგნს დიდადაა დაშორებული, მაგრამ ცოტა რამ მაინც უნდა ითქვას გალაკტიონის გვიანდელ, სილალით გამორჩეულ ლექსზე „ნამყე ბეთანიისაკენ“, რომელიც ხანგრძლივი და სულისშემხუთველი კრიზისის შემდეგ (1947) დაინერა. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, იმ წელსვეა შექმნილი მისი შედევერი „ნიკორწმინდა“.

ზემოთ ნახსენებ ლექსში იშვიათი ოსტატობითაა შერწყმული ღვთაებრივი სისადავე და თავანკარა პოეზია. ტონიც სამაგალითოდ უშუალოა. შთაბეჭდილება რჩება, რომ პოეტი სულიერ მეგობარსა და უძვირფასეს მკითხველს მიმართავს. კახურ კილოზე ზომიერად მოქცეული „ნამყე“ სხვაგვარ სიტბოს გამოსცემს. აქ იგი შეუცვლელია და ახლობლობის, შინაურულობის ესოდენ საჭირო ინტიმს ქმნის, მთელი ლექსის განწყობილებას უდებს სადავეს. ლექსის მშვენიერება რომ შევიგრძნოთ, წინა სამი სტროფი მაინც უნდა ამოვინეროთ:

ნამყე ბეთანიისაკენ! იქ, სადღაცა, ახლომახლო
იყო ორბელიანების
და ირაკლის სამოსახლო.

გზაზე, სადაც ცაცხვებია და მუხნარი უმეტესი,
არსად ქვეყნად არ მინახავს
ადგილები უკეთესი!

ადგილები ასე მშვენი ვარდისაგან, ისაგან...
სანადირო ადგილები...
ნამყე ბეთანიისაკენ!

სრულიად შეუძლებელია, რომ აქ რაიმე ლიტერატურული გავლენა, „ნაკითხულ ნიგნთა“ კვალი დავინახოთ, ოთახის შეხუთულობა ვიგრძნოთ. ყოველ სტრიქონს ერთადერთხელ დასახელებული იის სურნელი ასდის. ჩვენ ვხედავთ, კრიალა ლურჯი ცის ქვეშ ლურჯადვე მობიბინე იის ბუჩქებს, მინდვრის პანანინა, ულამაზეს ყვავილს. ვარდის ხსენებაც იასთან, ჩვენს პოეტურ

მეტყველებაში, ჩვეულებრივია და გალაკტიონიც ხშირად აწყვილებს მათ. უამრავი ომის გადამხდელი, საქართველოსთვის თავშენიწილი მეფე გალაკტიონის უსაყვარლესი გმირი იყო და ამადაც ისწრაფვის, ნახოს „ირაკლის სამოსახლო“. როგორ უბრალოდ და ამალღებულად არის ნათქვამი: „არსად ქვეყნად არ მინახავს ადგილები უკეთესი!“ თვით სარიტმო წყვილიც (იისაგან – ბეთანიისაკენ) თვისობრივად ახალი, სმენის დამატკბობელი, უამესად ჟღერადი, კეთილხმოვანია; თვით გალაკტიონის ვირტუოზული რითმებისაგანაც ცალკე დგას, ტოლი ნაკლებად მოექებნება.

საქართველოს უკანასკნელი უიღბლო მეფის გიორგი მე-თორმეტის შვილი, ენციკლოპედიური განათლების სწავლული იოანე ბაგრატიონი თავის საუცხოო, დიდად სასარგებლო „საბუნებისმეტყველო განმარტებით ლექსიკონში“, როცა იას ყოველმხრივ, ფესვიანად და ფურცელ-ფურცელ ახასიათებდა, ამ ყვავილის სამყოფელსაც საგანგებოდ მიუთითებდა: „გაიზდების ტყეთა შინა ჩრდილისა ადგილსა ზედა“. გალაკტიონის დარად იის საუფლო და თავშესაფარი, ვაჟა-ფშაველას გამოკლებით, არავინ იცოდა.

ისიც აღსანიშნია – ზემოთ მოხმობილი სტრიქონები ერთი და იგივე დაჟინებული ფრაზით იწყება და მთავრდება: „წამყე ბეთანიისაკენ!“ ვისაც მისი გვწამს, თვალდახუჭული უნდა ვენდოთ, წავყვით, საითკენაც „იისფერი სიტყვების“ მძებნელი პოეტი გვეპატიჟება, არ ვინანებთ; არა მგონია, ჩვენაც რომ ვიპოვოთ სადმე „ადგილები „უკეთესი“. იის დამაბრმავებელი სილურჯის ხილვასა და უნაზესი, გაზაფხულის მაცნე, შეუდარებელი სურნელების შესუნთქვას ამქვეყნად არაფერი ჯობს.

ცდებიან ისინი, რომელთაც ჰგონიათ, რომ გალაკტიონ ტაბიძე ოციან წლებში ამოიწურა და „ზარნიშოანი წიგნის“ მერე ღირებული თითქმის არაფერი შეუქმნია. ვინაც გაზაფხულის იებით გადაღურჯებული ბეთანიისაკენ არ წაჰყოლია პოეტს და სიზმართან შედარებული ნიკორწმინდის თაღების სიმალლე არ განუცდია, იგი ბოლომდე ვერ შეიგრძნობს და ჩასწვდება მისი ღვთაებრივი ლირიკის სიღრმესა და იდუმალებას.

დამონშეპანი:

დე ვრიზი 1984: Ad. de Vries. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam-London: 1984.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვაველები“ პროლოგი“. *გალაკტიონოლოგია*, II. თბილისი: 2003.

კვიტაიშვილი 2003: კვიტაიშვილი ე. „ოცნების გამოსარჩლება“. *გალაკტიონოლოგია*. III. თბილისი: 2004.

პესოა 2016: Пессоа Ф. *Книга непокоя*. Москва: 2016.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. *თხ ზულებანი თხუთმეტ ტომად*, ტ. II. თბილისი: 2016.

ყუბანიშვილი 1937: ყუბანიშვილი ს. ვაჟა-ფშაველა. *დოკუმენტები და მასალები*. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1937.

ჩხეიძე 2012: ჩხეიძე რ. *კომიკოსი ტრაგედიაში*. თბილისი: გამომცემლობა „ჩვენი მწერლობა“, 2012.

რამაზ ხალვაში

„ლურჯა ცხენების“ სახისმეტყველება

„ლურჯა ცხენები“ 1915 წელს დაინერა და პირველად 1916 წელს დაისტამბა ჟურნალ „ცისფერ ყანნებში“ (№1) „მთანმინდის მთვარესთან“ ერთად. გ. ლეონიძის ცნობით, ეს ლექსები ქართველ სიმბოლისტთა პერიოდულ გამოცემაში გალაკტიონის ნებართვის გარეშე მოხვდა. ამასვე ადასტურებს დ. ბენაშვილიც (ბენაშვილი 1972: 5). მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ქართველმა საზოგადოებამ ჟურნალის გამოსვლამდე იცოდა „ცისფერი ყანნების“ გვერდებზე ამ ლექსების დაბეჭდვის შესახებ, ადვილად დავრწმუნდებით ავტორის პროტესტის ფორმალურ ხასიათში. მით უფრო, რომ გ. ტაბიძე საბოლოოდ სწორედ საზოგადოების გულისწყრომამ და კრიტიკამ ჩამოაშორა „ცისფერყანნელთა“ სალიტერატურო ჟურნალსაც და ჯგუფსაც (ტაბიძე 2004: 457).

„ლურჯა ცხენების“ სახისმეტყველების ერთ-ერთ საინტერესო ინტერპრეტაციას თავად გალაკტიონი გვთავაზობს. 1946 წლით დათარიღებულ მის დაუმთვრებელ ჩანაწერში ვკითხულობთ:

1. „ლურჯა ცხენები“ ნოვატორული ლექსია.
2. მას საფუძვლად უდევს რეალური საფუძველი.
3. შინაარსი მისი რეალისტურია.
4. ფორმა უაღრესად მუსიკალური, მანამდე არ არსებული.
5. იგი დაწერილია სამეცნიერო თემაზე. მეცნიერებაში მტკიცედ დადგენილ დებულებაზე, რომ დედამიწის გარეშე არსებობს მარადისი, გასხივოსნებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე;
6. ნისლის ნამქერი – განათებული ჩამავალი მზით და ნაპირი იმ სამუდამო მხარისა.

7. სიტყვა – ელვარება – აქ მოცემულია ჰიპერბოლურად.

8. არ სჩანდა შენაპირი – საუბარია რელიგიაზე, რომელიც ადამიანებს აპარებს, რომ სიკვდილის, ამ შემთხვევაში გარდაცვალების შემდეგ, არსებობს კიდევ სხვა ცხოვრება – ე. ი. სამოთხე.

9. ცივი მღუმარება სამუდამო მხარისა.

10. მიუსაფარი მღუმარება, ე. ი. ახსნილი, განმარტებული მღუმარება, წინააღმდეგ აუხსნელი, განუმარტებელი, ნათელი მღუმარებისა (სიკვდილი და არა სიცოცხლე).

11. მღუმარება და სიცივე – გაყინვა – არა სიცოცხლე.

12. სიმწუხარე – სამარადისო მხარისა.

13. უცეცხლობა – ცეცხლი – სახე სიცოცხლისა, ცეცხლის კრთომა თვალეში – უსიცოცხლო თვალეში.

14. კიდევ სიმბოლო მარადისი მხარის” (ტაბიძე 2004: 17-18).

გალაკტიონის ეს კომენტარი შეიძლება მივაკუთვნოთ მის ჩანაწერთა ციკლს „საკუთარი ლექსების შესახებ“, რომელშიც, სხვათა შორის, დაწვრილებით არის განხილული „მთანმინდის მთვარე“. ამ ლექსის ანალიზი იწყება ერთგვარი საყვედურით ლიტერატურათმცოდნეებისა და კრიტიკოსების მიმართ, რადგან მათ ვერ შეძლეს კვლევის სწორი გზით წარმართვა:

„ეს ლექსი („მთანმინდის მთვარე“) მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან პოპულარულია, საკმარისად შესწავლილი არ არის, როგორც ერთ-ერთი გასაღებთაგანი ჩემი შემოქმედებისა. ამ ლექსში უსათუოდ სჩანს პოეტი, რომელიც თავის შემოქმედებას უკავშირებს მეცხრამეტე საუკუნის პოეზიის კორიფეების შემოქმედებას, აცხადებს რა თავის თავს ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და აკაკი წერეთლის პოეზიის მემკვიდრეთ. აქ მთვარის შუქში გახვეული მსუბუქ სიზმარივით მოსჩანან მტკვარი და მეტეხი... აქ ახალგაზრდა პოეტის ახლო სძინავს მოხუცი პოეტის ლანდს, აკაკი წერეთლის ლანდს; ბარათაშვილსაც ხომ აქ უყვარდა ობლად სიარული; ილია ჭავჭავაძესაც, დიმიტრი ყიფიანსაც და აქ პოეტი ამბობს: „დე, მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად“ (ლირიკის კონცეპცია), ოღონდ ვსთქვა თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა (კავშირი ბუნებასა და ადამიანის სულს შორის), თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები (ძალა აღმაფ-

რენის, პოეზიის, რომანტიზმის), და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები (რომანტიზმი ლურჯის, ცისფერი ოცნების). იალქნები ზღვაზე, სულიც აღზრდილია ამ ზღვაზე, ცხოვრების ზღვაზე, სიცოცხლის ზღვაზე, რომელზედაც ლურჯი იალქნების გზა მიდის, თვით სიკვდილის გზაც კი არაფერია მასთან შედარებით, ამ სიცოცხლესთან შედარებით და თვით სიკვდილის გზაც კი ვარდისფერია და არა საშინელი (სწორედ იგივე ჰანრი რენიეს თქმით, „მოულოდნელი განცვიფრება ვარდისფერისა და შავი ფერის შეხვედრისაგან“), რომ ამ გზაზე (სწორედ ვარდისფერ გზაზე) მგოსანთა სითამამე, გაბედული ხმა არის სინამდვილეზე უფრო მეტი სინამდვილე – ჰიპერბოლური, ზღაპრული, „რომ მეფე ვარ და პოეტი და სიმღერით ვკვდები“ (ტაბიძე 1975: 150-151).

საგულისხმოა, რომ „მთანმინდის მთვარეს“ რამდენიმე მოტივი აერთიანებს „ლურჯა ცხენებთან“ და პირველ რიგში, ეს არის კავშირი წარსულ პოეტურ ტრადიციასთან, ერთგვარი „გავლენის შიში“ (The Anxiety of Influence), განსაკუთრებით, მისი ბოლო პროპორცია, რომელსაც ჰ. ბლუმი, „აპოფრადესს“, ანუ მიცვალებულთა დაბრუნებას უწოდებს. გავლენის თეორიის ავტორი ამ ტერმინს ანტიკური ლიტერატურიდან სესხულობს, სადაც *Αὐτὸν ἔφη* („კვიმატი დღეები“) გულისხმობს მიცვალებულებისადმი მიძღვნილ დღესასწაულს და მსხვერპლთშენირვას. ჰ. ბლუმი აპოფრადესს ასე განმარტავს: ეს არის უფროსი ავტორის უკვე დათრგუნული გავლენების დაბრუნება ეფებოსის – გვიანი ავტორის შემოქმედებაში, როცა მიცვალებული პოეტები ბრუნდებიან, მაგრამ ბრუნდებიან ეფებოსისეულ სამოსელში და მისივე ხმით ლაპარაკობენ. რევიზიონიზმის საფეხურებში ეს არის ბოლო პროპორცია, რომელიც გვაუწყებს, რომ დაიბადა ახალი ძლიერი პოეტი (ბლუმი 1997: 18-19; ტაბუცაძე 2008: 246).

მკვლევარები (ბურჭულაძე 1980: 173-178; კანკავა 1964: 6; კენჭოშვილი 1999: 131; კვესელავა 1977: 62) სხვადასხვა ტექსტებთან და პერსონაჟებთან ავლებენ „ლურჯა ცხენების“ მხატვრულ და ლიტერატურულ პარალელებს: პლატონის დიალოგი „ფედონი“, ანტიკური მითოლოგია (პეგასი), დანტეს გერიონი

(„ჯოჯოხეთის“ XVII თ.), ბაირონის „კაენი“, გოეთეს „ფაუსტი“, ბარათაშვილის „მერანი“, ალექსანდრ ბლოკის „თორმეტი“, ანდრეი ბელის „ქრისტე აღსდგა“, კონსტანტინ ბალმონტის „სამი ცხენი“, ვალერი ბრიუსოვის „ცხენი მწვანე“ და სხვა. თვით ეს ფაქტი „ლურჯა ცხენების“ პოლიფონიურ ხასიათზე მეტყველებს.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „ლურჯა ცხენების“ სემანტიკას განსაზღვრავს არა იმდენად თხრობა, რამდენადაც რიტმი. ამასთან დაკავშირებით ს. სიგუა წერს: „გავიხსენოთ გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“ (1915 წ.), რომელსაც ყველა კითხულობს, რომელიც ყველას უყვარს, თუმცა არავინ იცის – რატომ და რისთვის, ან – რას გვაუწყებენ ამ მისტიური ლექსის შეშლილი სტრიქონები“ (სიგუა 2002: 208). მართლაც, რას გვაუწყებენ „ლურჯა ცხენების“ ექსპრესიული სტრიქონები? ნუთუ გალაკტიონის ამ ლექსის მუსიკალურმა ბუნებამ, მართლაც, ბოლომდე დათრგუნა სათქმელი? მაგრამ სრულიად სხვაგვარი ინტერპრეტაციისკენ გვიბიძგებს თავად ავტორი და გვაუწყებს, რომ „ლურჯა ცხენებს“ საფუძვლად უდევს „რეალური საფუძველი“, რომ „მისი შინაარსი რეალისტურია“.

გავყვეთ ავტორისეულ ინტერპრეტაციას: „ლურჯა ცხენები“ „დანერვილია სამეცნიერო თემაზე. მეცნიერებაში მტკიცედ დადგენილ დებულებაზე, რომ დედამიწის გარეშე არსებობს მარადისი, გასხივოსნებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე“. გალაკტიონის ამ კომენტარით საფუძველი ეცლება ლექსის ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული სახის „სამუდამო მხარის“ განმარტებას ბიბლიურ-ქრისტიანულ „სულთა სამყოფელად“, ძველბერძნულ ჰადესად, ქართულ შავეთად თუ კოლხურ ოშურეთად (სასულეთი). „სამუდამო მხარე“ სიკვდილის საუფლოა, სადაც არ ჩანს „შენაპირი“, ე. ი. დანაპირები, აღთქმული სამოთხე, ანუ, როგორც თავად ავტორი განმარტავს, „არ სჩანდა შენაპირი – საუბარია რელიგიაზე, რომელიც ადამიანებს აპარებს, რომ სიკვდილის, ამ შემთხვევაში გარდაცვალების შემდეგ, არსებობს კიდევ სხვა ცხოვრება – ე. ი. სამოთხე“.

რელიგიურ-მითოლოგიური გააზრების ნაცვლად, „სამუდამო მხარე“ ავტორისეულ რეცეფციაში ასტრონომიულ წარმოდგენებს უკავშირდება, რომლებიც „ლურჯა ცხენების“ ესთე-

ტიკურ სამყაროში ბიბლიურ-ქრისტიანული ანგელოლოგიის ადგილს იკავებს. მთელი სამყარო ერთ დიდ სამარეს ემსგავსება, რითაც ხორცშესხმულია ღმერთის სიკვდილის ნიციშენური იდეა: „ღმერთი მოკვდა და მასთან ერთად – მისი მაგინებელიც“ (ნიციშე 1993: 16).

უსასრულო და უსიცოცხლო სამყაროში ადამიანის თვალი მხოლოდ ერთ ნაპირს ხედავს, რომელიც გალაკტიონს სასიკვდილოდ გამზადებულ, ჩამავალ მზეს აგონებს. „სამუდამო მხარე“ უსიცოცხლოა, იქ არც ნუგეშია და არც თანაგრძნობა. მისი შემზარავი მდუმარება ცივი და მიუსაფარია, რის წარმოდგენაც უსასოობისა და მწუხარების განცდას წარმოშობს:

როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
ელვარება ნაპირი სამუდამო მხარეში!
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.
მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეში
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა!

ლექსის ლირიკული გმირი „სამუდამო მხარეს“ სიკვდილის გზით უერთდება. მის დაშრეტილ თვალებში არ კრთის სიცოცხლის ცეცხლი და არც მის „სულს უხარია“, რადგან ვერ იპოვა „შენაპირი“ საუკუნო შვება:

ცეცხლი არ კრთის თვალებში, ნევხარ ცივ სამარეში,
ნევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია.

სიკვდილი მეფობს მიწაზეც. მისი ტრადიციული სიმბოლო (ჩონჩხი) ლექსში მრავლობითი ხდება. „ჩონჩხიანი ტყეების“ მეტაფორით ავტორი მიგვანიშნებს, რომ თითოეული ადამიანი სხეულით დაატარებს მომავალი სიკვდილის ხატებას. ადამიანთა „შეშლილი სახეები“ არყოფნის წინაშე ექსისტენციურ შიშს გამოხატავენ:

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან!

ამ მეტაფორის ესკიზს ვხვდებით გალაკტიონის ლექსში „უხილავს“ (1912 წ.), რომელიც რუსი მარინისტის ივანე აივაზოვსკის ნახატითაა შთაგონებული:

მზე დასავლით იღველფება, ღამის ბინდი ხლართავს ჩადრებს,
ლურჯ ცის ფსკერზე სხივი კვდება, სალამს აძლევს ჩონჩხებს
და მკვდრებს.

„ჩონჩხიანი ტყეების“ მწყობრი მეტაფორის ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენა მოუხდენია, ასევე, რუსი სიმბოლისტის ვალერი ბრიუსოვის „სამ კერპს“ (1913 წ.), რომელიც რიტმით და სიმბოლიკით სხვა მხრივაც ენათესავება „ლურჯა ცხენებს“:

В этом мутном городе туманов,
В этой тусклой безрассветной мгле,
Где строенья, станом великанов,
Разместились тесно по земле...

Иступленно скачет Всадник Медный;
Непоспешно едет конь другой;
И сурово, с мощностью наследной,
Третий конник стынет над толпой, –

Три кумира в городе туманов,
Три владыки в безрассветной мгле,
Где строенья, станом великанов,
Разместились тесно по земле.

ბრიუსოვის ეს ლექსი ისტორიულ მოტივებზეა აგებული. „სამი კერპის“ სცენა პეტერბურგია, ცხენზე ამხედრებული იმპერატორების (პეტრე პირველის, ნიკოლოზ პირველისა და ალექსანდრე მესამის) ქანდაკებებით. მისგან განსხვავებით, „ლურჯა ცხენების“ დინამიური და განზოგადებული სახე-სიმბოლოები სცილდება ვიწრო ისტორიულ-გეოგრაფიულ ქრონოტოპოსს.

„ლურჯა ცხენების“ მთავარი სახე-სიმბოლო სათაურშივეა მოცემული. სიტყვა „ლურჯა“, რომელსაც ქართულ ფოლკლორ-

სა და ლიტერატურაში რამდენადმე განსხვავებული მნიშვნელობით ცოცხლობდა, მეორედ იშვა გალაკტიონის პოეზიაში. მოდერნისტულმა გარემომ და „ლურჯა ცხენების“ პარატექსტმა ეს სიტყვა (თავდაპირველი მნიშვნელობით – მოლურჯო რუხი ფერის ცხენი) იმთავითვე ეპითეტად გადააქცია და სემანტიკით ლურჯსა და ცისფერს გაუთანაბრა. ეს ორივე ფერი კი, როგორც ა. ხინთიბიძე წერს, გალაკტიონს რომანტიკული პოეზიის არსენალიდან აქვს აღებული (ხინთიბიძე 1992: 126).

რუსულ თარგმანებში „ლურჯას“ შესატყვისი ცისფერია: Синие кони (მდრ.: დ. რეიფილდისეული თარგმანის Blue-Grey horses). ფერწერული ასოციაციებიც სწორედ ამ ნიშნითაა ნაკარნახევი. მაგალითად, რ. სირაძის აზრით, „ლურჯა ცხენები“ ეხმიანება ვასილი კანდინსკისა და ფრანც მარკის მიერ 1911 წელს მიუნხენში დაარსებული აღმანახის – „ლურჯი მხედრის“ საერთო მიმართულებას (სირაძე 2002: 78–83). ი. კენჭოშვილი კი მიიჩნევს, რომ „ლურჯა ცხენების“ ფერწერული ანალოგია მოდერნის სტილის (არ ნუვოს) წარმომადგენლის უოლტერ კრეინის (1845–1915) სურათი „ნეპტუნის ცხენებია“, რომელშიც „ზღვის ტალღებიდან დაბადებული ლურჯა ცხენები ნაპირისაკენ მოქრიან“ (კენჭოშვილი 1999: 92).

თავად გალაკტიონი „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტის შესახებ საუბრისას ქართულ პოეტურ ტრადიციაზე მიუთითებდა:

„ორი მერანია: მერანი ავთანდილის და მერანი ბარათაშვილის, ისინი სხვადასხვაგვარნი არიან, საჭირო იყო მათი შეერთება. და ეს მე მოვახერხე. ჩემი მერანი შეთავსებაა ამ ორი სხვადასხვაობის: რუსთაველის რითმის დაცვა (გალაკტიონის თქმით, ნ. ბარათაშვილმა, ისევე როგორც გრ. ორბელიანმა, ანტონ კათალიკოსის „პოეტიკის“ ზეგავლენით, უარი თქვა რუსთაველის „შეუდარებელ მუსიკალურ“ რითმაზე – რ. ხ.), ბარათაშვილის რიტმის გამოყენება, აზრის გაღრმავება, – აი, „ლურჯა ცხენები“ (ტაბიძე 1975: 141–142).

„მერანისაგან“ განსხვავებით, „ლურჯა ცხენებში“ თავიდანვე „ნაშლილია“ განსხვავება წინაპართა საფლავებსა და უცხო სამარეს შორის, „ბედის სამძღვრის“ ერთჯერადი გადალახვა შეცვლილია ლურჯა ცხენების უსასრულო და განმეორებადი

ტრიალით, უნიკალური მერანი – მრავლობითი ცხენებით (შათი-რიშვილი 2004: 181). ბარათაშვილის „თავგანწირული მხედრის“ არქეტიპი ტარიელის საშველად მიმავალი ავთანდილია, გალაკტიონის ლირიკული გმირი კი სიკვდილის საუფლოშია გადასული – „ცივ სამარეში“ წევს, სიცოცხლისაკენ ილტვის და უკვდავებას ესწრაფვის. ამის მაუნყებელია ლურჯა ცხენების დაუცხრომელი რბოლა. ასე, რომ „ლურჯა ცხენები“ სწორედ იმ წერტილიდან იწყება, სადაც „თავგანწირული მხედარი“ ამთავრებს თავის გზას. ამგვარია გალაკტიონის ტესერა ნ. ბარათაშვილის „მერანთან“:

სიზმარიან ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით
ჩემთან მოესვენებით! ყველანი აქ არიან!

„ლურჯა ცხენების“ „ყველანი“, „მთანმინდის მთვარის“ „აჩრდილთა“ მსგავსად, გარდაცვლილ პოეტებს გულისხმობს. ასეა გამოხატული გალაკტიონის შემოქმედების კავშირი წარსულ პოეტურ ტრადიციასთან. ლურჯა ცხენები ეტლებით (შდრ.: „აქ მკვდრები დაჰქრიან ზღაპრული რაშებით და ბედის ეტლებით“, „დომინო“, 1916) მოასვენებენ პოეტთა აჩრდილებს. დგება აპოფრადასის ჟამი და მიცვალებულები სიზმარიან ჩვენებად ეცხადებიან ლექსის ლირიკულ გმირს.

„ლამის“, „საფლავებისა“ და „სიზმრის“ ინვარიანტული მოტივები გვიბიძგებენ, რომ „ყველაში“ უპირველესად ქართველი პოეტები ვიგულისხმობთ, მათ შორის აკაკი და ვაჟა, რომლებიც „ლურჯა ცხენების“ დაწერის დროს უკვე გარდაცვლილი არიან (აკაკი გარდაიცვალა 1915 წლის 26 იანვარს, ვაჟა – იმავე წლის 27 ივლისს):

მგოსნებო, შელამდა და ძვირფას საფლავებს,
პანთონს მივეცით ძვირფასი სამება:
ილიას ცრემლები, აკაკის ხანჯალი
და ვაჟას გარდასულ დღეებზე წამება...
შელამდა. მე წავალ იქ, სადაც სიზმრები
წიგნებში დარდობენ მომხიბლველ თვალებით.
(„დრო“, 1915)

ნიშანდობლივია, რომ ამავე ლექსის („დროს“) ერთ-ერთ ვარიანტში ავტორი იხსენებს ნ. ბარათაშვილის „მერანს“:

მერანით გაფრენა დღეს არვის შეშვენის.

სხვაგან გალაკტიონი ბარათაშვილის მერანს „ზარმაც ცხენს“ უწოდებს (სიგუა 2002: 309), გალაკტიონის ცხენები კი „ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან“. „ლურჯა ცხენების“ შინაგან ლოგიკას ამგვარად მივყავართ ლექსთა და ცხენთა შეჯიბრების ცნობილ მოტივამდე, რომელსაც ჯერ კიდევ ანტიკური ხანის მწერლებთან ვხვდებით. გალაკტიონი ამ შეჯიბრებაში თავისი „ლურჯა ცხენებით“ ერთვება, რომელიც მისი პოეზიის ემბლემა და პოეტური „კოდია“ (კანკავა 1964: 8–9).

„ვეფხისტყაოსნის“ („ვითა ცხენსა შარა გრძელი...“) შემდეგ „ცხენთა შეჯიბრების“ მოტივი თავს იჩენს ქართული პოეზიის განვითარების ყველა ახალ ეტაპზე (ხალვაში 2002: 140–149). მამუკა ბარათაშვილის „ჯიმშედიანში“ პოეტთა მარულას რუსთაველი მეთაურობს:

შოთა ზის უნეს, მხედარი იგი კეთილად წვრთილებსა,
ებაძნენ, დასხდნენ მრავალნი თვისთვისა დახედნილებსა;

ამავე თემას ჩვეული თვითირონით შეეხმიანა დავით გურამიშვილი:

მეც მრევენ მერანთ ჯოგშიგან, თუ შევსძელ გაჯაგჯაგება;

სწორედ ამ კონტექსტშია განსახილველი გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“:

ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები!

„ცხენთა შეჯიბრების“ მოტივს გალაკტიონი თავის „ეფემერაში“ აჯამებს, სადაც პირდაპირ მიგვანიშნებს, რომ ლურჯა ცხენების სახე-სიმბოლოში იგი თავის ლექსებს გულისხმობს:

ო, რამდენი დაცხრება შურიანი თვალები,
რომ მარად იმარჯვებენ იდუმალი შვენებით

ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტერვალები,
ცხენთა შეჯიბრებაზე ისევ ლურჯა ცხენები!.

გალაკტიონი ამ სიტყვებით მხატვრულად აფიქსირებს „ლურჯა ცხენების“ (და, საერთოდ, თავისი შემოქმედების) წარმატებას, ტრიუმფალურ სვლას ქართულ პოეზიაში და თავის თანამედროვე პოეტთა დამოკიდებულებას ამ ლექსისადმი (საერთოდ, თავისი შემოქმედებისადმი). „ვნუხვარ, ერთადერთი ვარ“, – სწორედ ამ პოეტების გასაგონად ამბობდა გალაკტიონი, რადგან არაერთი მათგანი ცდილობდა მისთვის მეტოქეობა გაენია: პაოლო იაშვილმა ამ მიზნით „ნითელი ხარი“ აირჩია „გამწვევ ძალად“, ტიცვიან ტაბიძემ – „ცხენი ანგელოსით“, ალიო მირცხულავამ – „ელვის რაშები“, ხოლო ტერენტი გრანელმა რამდენიმე ლექსი დაწერა „ლურჯა ცხენების“ მეტრითა და რითმით (მარსიანი 2004: 90).

„ლურჯა ცხენების“ მეოთხე სტროფში სიკვდილით მონიჭებული შვება ნ. ბარათაშვილის პოეტურ ხატებას ამოატივტივებს. სიკვდილით სრულდება „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირის ამქვეყნიური ტანჯვა – „ვნება-წამება“, გარდაცვალებით მთავრდება მისი ცრემლიანი ცხოვრება და ნიშანდობლივია, რომ სწორედ აქ იჩენს თავს ბარათაშვილის პოეზიასთან დიალოგი (კენჭოშვილი 1999: 158), თანაც ნეგატიურ (არ მენანება / არ ინამება / გაქრა ვნება-წამება) კონტექსტში:

იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება:
ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბაღში;
გაქრა ვნება-წამება, როგორც ღამის ზმანება,
ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში.

შდრ.:

აქ ლბილს მდელიოზე სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით.
(„ფიქრნი მტკვრის პირას“)

გინახავთ სული, ჯერეთ უმანკო, მხურვალე ლოცვით
მიქანცებული.
(„შემოლამება მთანმინდაზედ“)

„ლურჯა ცხენების“ ტექსტუალურ ქსოვილს არ/ვერ ფონეტიკური ჯგუფი ფარავს. ნეგატიური ბგერწერა ლექსში მაპროდუცირებელი ტროპის როლს აკისრებს სიტყვა „არარას“ (შათირიშვილი 2004: 97–98), ნეგატიური ბგერწერისა და აპოფატიკური განსაზღვრებების ფონზე მთელი თავისი სიდიადით წარმოჩნდება გალაკტიონი, როგორც პოეტი და შემოქმედი.

ლურჯა ცხენების რბოლა „ცეცხლის ხეტიალთან“ და „ბედის ტრიალთანა“ შედარებული. „ცივ და მიუსაფარ“ სიკვდილის საუფლოში ცხენები ცეცხლის სტიქიასავით ჩნდებიან და „ბედის სამძღვარის“ ჩაკეტილი წრე ირღვევა:

ვით ცეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები!

აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ გალაკტიონის ლექსები „შემოქმედება“ (1909 წ.) და „ნუთი“ (1910 წ.), რომლებშიც ავტორი შემოქმედებითი აქტის დროს ბედის დამორჩილებაზე საუბრობს:

მოხდება ხოლმე, ცა მიზიდავს განუსაზღვრელი,
ვარსკვლავთა შორის, სხივთა ტბაში არა მყავს ტოლი.
ვბრძანებ: ტყის შქერში გაჩუმდება ნიავი ნელი.
ვიტყვი და თრთოლად გადიქცევა ვერხვის ფოთოლი.
მზე ჩემთვის ბრწყინავს და მეფე ვარ ყოვლისმოქმედი...
ჩემს ხელში არის მაშინ ჩემი მძვინვარე ბედი.
(„შემოქმედება“)

მავიწყდება ამ დროს ღმერთი, ნუთს ვუმონებ გულის
ძგერას,
რადგან ღმერთი ჩემშივეა და მევე ვქმნი ბედისწერას.
(„ნუთი“)

„ლურჯა ცხენებისა“ და ადრინდელი ლექსების მხატვრულ შინაარსს ამჯერადაც „ეფემერა“ აგრძელებს. მასში გალაკტიონი ღმერთს ისეთივე „დიდ საიდუმლოს“ უწოდებს, როგორც თვითონაა:

წინ! იმ უსაზღვრობაში მწუხარებას აიტან.
ჩემებრ დიდ საიდუმლოს მე იქ მივესალმები.

„ლურჯა ცხენების“ მეხუთე სტროფში ავტორი უბრუნდება სამარისა და სიკვდილის მოტივებს, რათა უფრო თვალშისაცემი გახდეს კონტრასტი, ერთი მხრივ, შემოქმედების, პოეზიის უკვდავ ბუნებასა და, მეორე მხრივ, ხსოვნის და საღვთო საშვებლის არარსებობას შორის. ისევ ამოტივტივდება „მესაფლავის“ (1912 წ.) ნაცნობი მოტივები: ადამიანთა შორის ქრება ხსოვნა: საფლავზე „ყვავილნი არ არიან“ (შდრ., „მესაფლავე“: „რალად უნდათ, რად სჭირიათ თქვენს საფლავებს ვარდ-ყვავილი? / ან რას გარგებთ მოკვდავ კაცთა სამუდამო ცრემლთა ფრქვევა?“); სიკვდილის შემდგომი, ალექსანდრე ბლუმი – „შვება-სიზმარი“ კი არ არსებობს:

ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია!
ახლა კი სამარეა შენი განსასვენები!

ლექსის მეექვსე სტროფში ავტორს შემოაქვს აპოკალიფსური სახე-სიმბოლოები, რასაც თვალშისაცემს ხდის „იოანეს გამოცხადების“ პერიფრაზი:

„ვიხილე ცა გახსნილი, და თეთრი ცხენი და მისი მხედარი იწოდება ერთგულად და ჭეშმარიტად, და სიმართლით განიკითხავს და იბრძვის. მისი თვალები ცეცხლის ალს ჰგავდა (შდრ.: „ცეცხლი არ კრთის თვალეში“), მას თავზე მრავალი ჯილა ედგა და ზედ ეწერა სახელი, რომელიც მის მეტმა არავინ იცის“ (გამოცხ. 19.11-12).

შდრ.:

რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის, შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს.

ვარიანტებშია:

ვინ გაიგებს შენს სახელს, სახელს ვინ დაიჯერებს.

გალაკტიონის აპოკალიფსურ ხილვებს თანამედროვე ისტორიული ქართველები უბამდა მხარს. პირველი მსოფლიო

ომის დაწყებისთანავე წერს იგი ლექს „გუბეს“ (1914 წ.), სადაც აცხადებს:

აპოკალიფსის გადაიმსხვრა კლდეებზე ცხენი...
გამოიღვიძეთ! შურისგება არყევს ნიობას –
გადაირღვევა ნაპირები... და გადალექავს
ძველს, ეხლა მაინც დალუპვის ღირსს კაცობრიობას..

ამავე თემატიკას აგრძელებს 1915 წელს დაწერილი უსათა-
ურო ლექსი („**გეძებდი ყველგან“) და ნიშანდობლივია, რომ
ამ ლექსშიც, განსაკუთრებით, მის ვარიანტებში, შეინიშნება
„იოანეს გამოცხადების“ რემინისცენციები:

სანატრელია მძიმე ტახტები, რაა იმისთვის ცეცხლის გაჩენა,
ლურჯა ოცნების სამი მხედარი ვინც ქაოსებში შემოაჭენა.

ბოლო ორი ტაეპი ავტოგრაფებში სამი ვარიანტით გვხვდება:

ამომავალ მზის სამი მხედარი...
აპოკალიფსის მძაფრი მხედარი ვინც ქაოსებში შემოაჭენა;
ვინ გააცოფა ლურჯა ცხენები ვინ ქაოსებზე გადააჭენა. C.

ბოლო კითხვასხვაობები თვალნათლივ გვიდასტურებენ, რომ
ლურჯა ცხენების სახე-სიმბოლო წარმომავლობით „იოანეს გა-
მომცხადების“ ინტერტექსტს უკავშირდება. მაგრამ არ უნდა
დაგვავინწყდეს, რომ გალაკტიონთან აპოკალიფსური სახეები
და სიმბოლოები ღმერთს კი არ მიესადაგება, არამედ „ლურჯა
ცხენების“ ლირიკულ გმირს, რომელიც „ჩამავალი მზით ნაფერ“
პოეზიის სამყაროს მოველინა, როგორც „აპოკალიფსის მძაფ-
რი მხედარი“ და „ახალი ღმერთი“ (შდრ.: „ეხლა ყველაფერს...
ყველაფერს ვქმნი ახალი ღმერთი“).

დემითოლოგიზირებული აპოკალიფსური სიმბოლოებია
მოცემული „ლურჯა ცხენების“ მეექვსე სტროფის ბოლო
ტაეპებშიც:

ვერავინ განუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!

ქიმერების შინაარსი ნათელია. ამ სიტყვას გალაკტიონი სესხულობს ზოგადსიმბოლისტური საკვანძო სიტყვების სალაროდან. როგორც ი. კენჭოშვილი აღნიშნავს, „ახალ პოეზიაში“ ქიმერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მოპოვებული. ამის დასტურია ნერვალის „ქიმერები“, პოლონელი მოდერნისტების ჟურნალი „ქიმერა“, მისი ქართული ანალოგი – ჟურნალი „ფასკუნჯი“ და ქართული პოეზიისა და ხელოვნების ურთიერთდაახლოების თავისებური გამოვლინება – „ქიმერიონი“ (კენჭოშვილი 1999: 158).

მაგრამ რას უნდა აღნიშნავდეს „საოცრების უბე“? მკვლევართა ნაწილი ამ მეტაფორას „საოცნებო უბესთან“ აიგივებს, რაც, ჩვენი აზრით, დაუშვებელია, რადგან წარმოუდგენელია საოცნებო უბეში ადამიანი უნუგეშობას გრძნობდეს.

სიტყვა „საოცრებას“ გალაკტიონი არქაული მნიშვნელობით იყენებს, რის გათვალისწინებაც საშუალებას გვაძლევს ჩავწვდეთ „საოცრების უბის“ მეტაფორულ გააზრებას. საქმე ის არის, რომ „სასწაული“ და „საოცრება“ ძველ ქართულ ენასა და საეკლესიო ლიტერატურაში ორ, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ მოვლენას აღნიშნავდა. „სასწაული“ მომდინარეობდა ღვთისგან, ხოლო „საოცრება“ (// „საუცრება“) უკავშირდებოდა ეშმაკს:

„კურთხეულ არს უფალი ღმერთი ისრაჴლისად, რომელმან ყვის სასწაული მხოლომან“ (ფსალ. 71.18).

„ველითა მოციქულთათა იქმნებოდა სასწაულები და ნიშები“ (საქმე 5.12).

„ესევეითართა სასწაულთა იქმოდა ქრისტე ველითა ნეტარისა გრიგოლისითა“ („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“).

შდრ.:

„საოცრებასა მას კერპისასა განიცდიდა“ („ნინოს ცხოვრება“);

„ეშმაკი... დიდსა საუცრებასა ცხადად და ფარულად ჰყოფდა“ („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“);

„გამოუჩნდა საოცარი სახითა საზარელისა გუელისაათა“ („ახალნი სასწაულნი წმ. გიორგისნი“).

ამგვარად, „სასწაული“ და „საოცრება“ ისევე არიან გამიჯნულნი ერთმანეთისგან, როგორც რუსული чудо და чудовище.

სწორედ ეს არის არსებითი გალაკტიონისეულ „საოცრების უბეში“. პოეტი აქ გულისხმობს გველემაპის, დრაკონის, ძველქართული „საოცარის“, „საოცრების“ და რუსული чудовище-ს საზარელ უბეს, რითაც ეს მეტაფორა მნიშვნელობით უახლოვდება „ქიმერას“- სამთავიან ურჩხულს, ლომის თავმკერდით, გველის კუდით და თხის ტანით. ნიშანდობლივია, რომ სიტყვა „საოცრებას“ ანალოგიური მნიშვნელობით იყენებს ვ. გაფრინდაშვილი ლექსში „მამია გურიელი“:

დანყევლილ პოეტს მოველინა ბრწყინვალე ჭლები
და ის გადასცა საოცრების კეთროვან ხელებს.
(გაფრინდაშვილი 1990: 54).

რაც შეეხება გალაკტიონის „საოცრების უბეს“, „ლურჯა ცხენების“ აღნიშნულ სტროფში აპოკალიფსური მხედრის ინტერტექსტი (შდრ.: გამოცხ. 19) მიგვანიშნებს, რომ ავტორი ემიჯნება და უპირისპირდება სიმახინჯის სიმბოლისტურ კულტს, „საოცრებებისა“ და „ქიმერების“ პოეზიას:

რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის, შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?
ვერავინ განუგემებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!

„სამუდამო მხარე“ ამ სტროფში წარმოგვიდგება, როგორც ურჩხულის, „საოცრების უბე“, სადაც ქრება ყოველგვარი ნუგეში. სიკვდილის საუფლოს „ბნელ ხვეულებში“ მძინარე „გამოუცნობი ქიმერებიც“ მხოლოდ უიმედობას აღძრავენ. ესქატოლოგიური სიმბოლიკით დატვირთული ესთეტიკური ბრძოლა თავის პიკს აღწევს და ბიბლიური ინტერტექსტის კვალად, ლექსის მომდევნო სტროფი იწყება ტრიუმფალური „შუქთა კამართ“, რომელიც მეტაფორულად გალაკტიონის პოეტურ სიტყვაში ელვარებს:

მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ლელდება!

გამოთქმა „რიცხვების ამარა“ ბარათაშვილისეული რითმის ალუზიაა (ი. კენჭოშვილი): „მხოლოდ შუქთა კამარა... მშრალ რიცხვების ამარა“, შდრ.: „...ბინდი გადევრა ცისა კამარას, ... ვარსკვლავი მარტო მისა ამარას!“ („შემოლამება მთანმინდაზედ“).

„მშრალ რიცხვებს“ ნეოპლატონური იდეების სამყაროში გადავყავართ. „რიცხვების ამარა“ შეიძლება გავიგოთ, როგორც „მხოლოდ მშრალი რიცხვების მქონე“, რითაც გალაკტიონი მიგვანიშნებს თავისი ვერსიფიკაციის სრულყოფილებაზე (შდრ.: „არავინ რუსეთში ისე არ იცის ლექსის მაგია და ალგებრა, როგორც ვ. ბრიუსოვმა“ – ტ. ტაბიძე). პოეტი თავადვე მიუთითებდა, რომ „ლურჯა ცხენების“ ფორმა „უაღრესად მუსიკალური, მანამდე არ არსებულია“.

ნიშანდობლივია, რომ „ეფემერაში“ „მშრალი რიცხვების“ მეტაფორა „ინტერვალებად“ გარდაიქმნება:

ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტერვალები.

გალაკტიონის პოეტური ქნარის ღვთაებრივი მუსიკა გაისმის ამქვეყნიური „უდაბნოს“ სიჩუმეში:

მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ლელდება!

შდრ.: ჩემთვის მარტოდენ უდაბნოა მთელი ქვეყანა...
ჩემთვის მარტოდენ უდაბნოა ჩემი სამშობლო.
(„უდაბნო“, 1914 წ.)

ჩემს სამშობლოში მე მოვევლე მხოლოდ
უდაბნო ლურჯად ნახავერდები.
(„თოვლი“, 1916 წ.)

„ლურჯა ცხენების“ ბოლო ორ სტროფში გალაკტიონი „სავსე-ბით მისანვდომი მხატვრულად ჰიპერტროფირებული სახე-სიმბოლოებით ლაპარაკობს პოეზიის უკვდავ ბუნებაზე“ (კანკავა 1964: 9). გალაკტიონის პოეზიის წარუვალი „შუქთა კამარის“ წინაშე უძლურია სიკვდილი. მარადიული მხოლოდ ლურჯა ცხენების რბოლაა. მათი სიმაღლიდან უსულდგმულო დღეების მდი-

ნარება აღარ მოჩანს, „შეშლილი სახეების ჩონჩხიან ტყეებთან“ ერთად ქრება და ქვესკნელში იძირება:

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება.

„ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირის სიცოცხლეს და სიკვდილიც („ზევით თუ სამარეში“) სიმბოლისტური პოეზიის ისეთი ნიშნითაა აღბეჭდილი, როგორცაა „წყევლით შეჩვენება“. ამით გალაკტიონი პოლ ვერლენის „დანყევლილი პოეტების“ თემას ეხმიანება.

ლექსის ფინალურ სტროფში სამარედ ქცეული კოსმოსის სახე-სიმბოლო ტრანსფორმაციას განიცდის, ნისლის თარეში უკვე ლურჯა ცხენების ქროლას იმეორებს და გალაკტიონის პოეზიის კოსმიური მუსიკა „მხოლოდ“ მისთვის განკუთვნილ სარბიელზე – „სამუდამო მხარეში“ მკვიდრდება, როგორც სიცოცხლის სიკვდილზე გამარჯვების მარადიული დღესასწაული:

მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები!

ამგვარი ინტერტექსტის გათვალისწინებით, აღარ არის გასაკვირი, რომ „ეფემერაში“ გალაკტიონი აპოკალიფსური „ძვირფასი თვლებით მოპირკეთებული ახალი იერუსალიმის“ (გამოცხ. 21.10,11,19-21) ანალოგიით ქმნის „ახალი ლალის კართაგენების“ მრავლობით მეტაფორას. ლექსის ლირიკული გმირის გზა კი „ზეცაზე წერია“, რითაც ჩნდება ჰერასადმი მიძღვნილი ცნობილი ბერძნული მითის ალუზია, ნაკარნახევი სიტყვა გალაქტიკის (ბერძნ. „რძის გზა“) გალაკტიონის სახელთან ნათესაობით:

ვწუხვარ: ერთადერთი ვარ და ზეცაზე სწერია
ჩემი გზა და ახალი ლალის კართაგენები.

სავარაუდოდ, გალაკტიონს წინასწარ უნდა სცოდნოდა „ცისფერ ყანებში“ მისი ლექსების დაბეჭდვის თაობაზე. მეტიც, ჩვენი აზრით, „მთანმინდის მთვარესა“ და „ლურჯა ცხენებზე“ არჩევანი სწორედ ავტორს უნდა შეეჩერებინა, რადგან ორივე ლექსს აერთიანებს პოეტური შეჯიბრების თემა და ამ შეჯიბრებაში გამარჯვებულად გალაკტიონი თავის თავს აცხადებს.

დამონებიანი:

ბარათაშვილი 1969: ბარათაშვილი მ. *თხზულებათა სრული კრებული*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1969.

ბარათაშვილი 1968: ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*. პ. ინგოროყვას გამომცემა. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

ბენაშვილი 1972: ბენაშვილი დ. *გალაკტიონ ტაბიძე*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1972.

ბლუმი 1997: Bloom H. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press. 1997.

ბრიუსოვი 1955: Брюсов, В. *Избранные сочинения*. В двух томах. Т. I. Москва: 1955.

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

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესსეები, წერილები, მწერლის არქივიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1990.

გურამიშვილი 1955: გურამიშვილი დ. *დავითიანი*. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1955.

კანკავა 1964: კანკავა გ. *ლიტერატურული ეტიუდები*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: 1999.

კვესელავა 1977: კვესელავა მ. *პოეტური ინტეგრალები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

მარსიანი 2004: მარსიანი. „გალაკტიონი“. *გალაკტიონოლოგია*, III. თბილისი: 2004.

ნიცმე 1993: ნიცმე ფრ. *ესე იტყოდა ზარატუსტრა*. თბილისი: 1993.

სიგუა 2002: სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 2002.

სირაძე 2002: სირაძე რ. *გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“ და ვასილ კანდინსკის „ლურჯი მხედარი“*. ჟურნ. „ომეგა“, 2002, №2.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი 12 ტომად*, ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

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

ტაბიძე 2004: ტაბიძე გ. *„ფრაგმენტები“*. *გალაკტიონოლოგია*, III. თბილისი: 2004.

ტაბუცაძე 2008: ტაბუცაძე ს. *„გავლენის თეორია“*. *ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბილისი: 2008.

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

ხალვაში 2002: ხალვაში რ. *„ცხენთა შეჯიბრების“ ინტერტექსტი ქართულ პოეზიაში*. ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, IV (ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სერია). 2002.

ხინთიბიძე 1992: ხინთიბიძე აკ. *გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები*. თბილისი: გამომცემლობა „გულანი“, 1992.

„მერანი“ და „ლურჯა ცხენები“

ამა თუ იმ პოეტური ნაწარმოების ანალიზისას ხშირად მიმართავენ მსგავსი ან იდენტური ლექსიკური ერთეულებისა და მოტივების ძიებას საანალიზო ტექსტსა და უფრო ადრე შექმნილ ტექსტებში. შემდგომ, ამ ტექსტების ზედაპირული მსგავსების საფუძველზე, გამოაქვთ დასკვნა მათი ნათესაობის ან ინტერტექსტუალური კავშირების შესახებ. ჩვენში „ანალიზის“ ამ ხერხს იყენებდნენ გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე ი. კრისტევას მიერ შემუშავებული ინტერტექსტუალობის ცნება ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის პოპულარულ ინსტრუმენტად იქცეოდა. მაგალითად, „მერანის“ ანალიზი, როგორც წესი, ეფუძნება ტიპოლოგიურ მსგავსებათა ძიებას ამ პოეტურ ტექსტსა და სრულიად განსხვავებულ ეპოქათა ლიტერატურულ ქმნილებებს – რუსთველის „ვეფხისტყაოსანს“, ჩახრუხაძის „თამარიანს“, მიცკევიჩის „ფარისს“, ვახტანგ მეექვსის, დავით გურამიშვილის, გრიგოლ ორბელიანის ნაწარმოებებს, ბაირონის, ლეოპარდის, ლერმონტოვის პოეზიას, აგრეთვე – ფოლკლორულ ტექსტებს შორის.¹ ს. ჩიქოვანმა მართებულად შენიშნა, რომ „მერანის“ ამგვარი ანალიზის მცდელობები არაფრის მომცემია, რადგან ცხენოსანი რაინდის მიერ ბედთან ჭიდილი და წინააღმდეგობათა დაძლევა მთავარი სურათია მსოფლიო პოეზიაში“ (ჩიქოვანი 1963: 132).

წინამდებარე სტატიაში, ნიკ. ბარათაშვილის „მერანისა“ და გ. ტაბიძის „ლურჯა ცხენების“ შედარებითი ანალიზისას, რედუცირებულია ყველაფერი, რაც ამ ტექსტების საზღვრებს გარეთ ძევს – იდეოლოგია, ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, ავტორთა (ამ შემთხვევაში, გასაგები მიზეზების გამო – მხოლოდ გალაკტიონის) შეხედულებები თავიანთი ნაწარმოებების შესახებ, ლექსიკურ დონეზე დადასტურებული დამთხვევები. შევეცდებით, გავაანალიზოთ ეს ორი პოეტური ტექსტი ისე, როგორც ამას მოითხოვს ან უსამართლოდ დავინწყებული „ერ-

თი ლექსის (ამ შემთხვევაში – ორი ლექსის, რაც ვითარებას არ ცვლის) ანალიზის“ პრინციპები.

შესაბამისად, შევეცადეთ გაგვეჩვენოთ, რამდენად თანხვედრება ერთმანეთს ნიკ. ბარათაშვილისა და გალაკტიონის **მხატვრული აზროვნება და მსოფლალქმა** მათ ზემოდასახელებულ პოეტურ ტექსტებში. თავს იჩენს თუ არა „ლურჯა ცხენებში“ მეტონიმიურობა, ანუ ვლინდება თუ არა მასში სემანტიკური უნივერსუმის ბინარულობა, წარმოდგენილია თუ არა სამყაროს დანაწევრებული ხატი, რომელიც დამახასიათებელია „მერანში“ ხორცშესხმული სპეციფიკური მხატვრული კონცეფციისთვის?

„მერანში“ **სივრცე და დრო** დანაწევრებულია, ბინარული პრინციპითაა ასახული. კერძოდ, იმ სტროფებში, სადაც მერანი მოიხსენიება, ძირითადია „აქ, ახლა“ პოზიცია, ანუ კონკრეტული, „ბედის სამძღვრით“ შემოფარგლული ყოფიერება. მხედრისა და მერნის სახეები „ახლა“ ჯერ კიდევ ერთიანია, თუმცა მომავალი – „იქ, შემდგომ“ – ცნობილია: მხედრის თავისუფლება და მარტოობაში სიკვდილი. ლექსის სივრცე – ესაა, ძირითადად, „აქ“ – სივრცე, რომელიც შემოფარგლულია „ბედის სამძღვრით“.

ბინარულია ლექსის ცენტრალური სახეც. ლექსის მხატვრული კონცეფციის მიხედვით, მერანს აქტიური და წარმმართველი როლი მიეკუთვნება, მხედარი კი შედარებით პასიურია, რაოდენ პარადოქსულადაც უნდა გვეჩვენოს ასეთი შეხედულება. ლექსის პირველსავე ტაეპში ვლინდება, რომ მხედარი, ფაქტობრივად, მერნის ქმედების ობიექტია:

მირბის, **მიმაფრენს** უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი...

და ეს „უგზო-უკვლოდ“ ისეთ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის, თითქოს მხედრისთვის უცნობია მერანის რბოლის საბოლოო მიზანი. მხედრის აქტიურობის ილუზიას გვიქმნის მისი მონოდეტები:

გასწი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამძღვარი,
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი!

საინტერესოა, რომ სამძღვარსაქეთა სივრცის დასახასიათებლად მოხმობილ მრავალფეროვან სახეებსა და წარმოდგენებს სამძღვარსმილმა ყოფიერების აღწერისას ენაცვლება საკმაოდ მწირი და ერთმნიშვნელოვანი სურათები. რაც ყველაზე არსებითია, ლირიკული გმირის მომავალი და სამძღვარსმილმა სივრცე წარმოჩნდება არა დამოუკიდებლად, არამედ – ნეგაციური დახასიათების მეშვეობით, როგორც „არა-ანმყო“, „არა-მამული“:

ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს
შორის;
ნუ დამიტროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი
მწუხარის, –
შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის
მინდვრის, –
და ქარისშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას
მომაყრის!
სატრფოს ცრემლის ნილ მკვდარსა ოხერსა დამეცემიან
ციურნი ცვარნი,
ჩემთა ნათესავთ გლოვისა ნაცვლად მივალალებენ სვავნი
მყივარნი!

ამბივალენტურობის, არაერთმნიშვნელოვნების გამოხატულებაა „მერანის“ ის სტროფიც, სადაც მხედარი საკუთარ ტრაგიკულ ძალისხმევას „მოდმეზე ზრუნვად“ მიიჩნევს:

ცუდად ხომ მაინც არა ჩაივლის ეს განწირულის სულის კვეთება,
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება;
და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!

ლექსის (რომელიც უკიდურესი ინდივიდუალიზმის სულისკვეთებითაა გამსჭვალული) ლირიკული გმირი ტოვებს „მოდმეებს“, – მიისწრაფვის „ბედის სამძღვრისკენ“ და მარტოობისკენ, მაგრამ, სრულიად მოულოდნელად, ვლინდება, რომ ამ

სწრაფვის ერთ-ერთი მიზანია „მოძმისთვის“ „გზის სიძნელის გაადვილება“. ამგვარად, ორი მიზანი – ინდივიდუალისტური და ალტრუისტული – ნაწარმოებში ერთდროულადაა დეკლარირებული.

ამგვარად, „მერანის“ ცენტრალური სახე მონოლითურიცაა (მერანი და მხედარი, როგორც ერთიანი ხატი) და, ამასთან, ბინარულიც (იხ. ამის შესახებ ლომიძე 2014), რაც სხეულის გროტესკული ხატიდან მომდინარეობს ან, ყოველ შემთხვევაში, მისი რომანტიკული სახესხვაობაა, რადგან გროტესკული სხეული – ესაა „მარად არამზა, მარად ქმნადი და მქმნელი სხეული... ორი სხეული ერთში“ (ბახტინი 1990: 33). მერნის ჭენებას „არ აქვს სამძღვარი“, მოუთმენელ მხედარს კი მალე „შავი ყორანი გაუთხრის საფლავს“; მხედარი დისკრეტული, შემოსაზღვრული დროისა და სივრცის ბინადარია, მერანი კი ჯადოსნური რაშია, რომლის ყოფიერება ზედროულია და სივრცობრივად უსასრულო; მხედარი ესწრაფვის, ეზიაროს მერნის ყოფიერების უსაზღვროებას, მაგრამ სწორედ ეს უქადის დაღუპვას.² არსებითად, მხედარი მიისწრაფვის არა მარტო თავისუფლებისკენ, არამედ – სიკვდილისკენაც...

ძირითადი სემანტიკური ოპოზიციები, რომლებიც წარმოქმნის „მერანის“ მნიშვნელობის საფუძველს, ამგვარია:

მხედარი, მერანი	მერანი
ახლა, აქ	შემდგომ, იქ
სასრული სამყარო	უსასრულობა, უსაზღვროება
(ბედის სამძღვარსაქეთა	(ბედის სამძღვარსმიღმა
სივრცე – დრო)	სივრცე – დრო)
სიცოცხლე	სიკვდილი

მხედარი შესაბამისი ოპოზიციური წყვილის მარჯვენა მხარეს იმიტომ არაა წარმოდგენილი, რომ „ბედის სამძღვრის“ გადალახვა მისთვის სიკვდილის ტოლფასია. ამას ადასტურებს ლექსის მე-5, მე-6, მე-7, მე-8 სტროფები, სადაც საუბარია ბედის სამძღვრის გადალახვისას (ანუ თავისუფლების მოპოვებისას) მოსალოდნელი გარდაუვალი სიკვდილის შესახებ.

დავაკვირდეთ „ლურჯა ცხენების“ სემანტიკურ სტრუქტურას. ამ ლექსში შეიმჩნევა „მერანის“ ცენტრალური სახის გროტესკული „ორსხეულებრიობის“ ერთგვარი გამოძახილი, კერძოდ, იმ სტრიქონებში, სადაც გალაკტიონის ლექსის ლირიკული გმირი თითქოს გაორებულია, გარედან უმზერს საკუთარ თავს, აღწერს, აფასებს როგორც „სხვას“.: „*წევზარ ცივ სამარეში...*“; „*ეხლა კი სამარეა შენი განსასვენები!* / რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს? / ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს? / ვერავინ განუგეგმებს საოცრების უბეში“.

ბინარულობის პრინციპი „ლურჯა ცხენებში“ იმაშიც ვლინდება, რომ შეპირისპირებულია ორი სურათი: „*წევზარ ცივ სამარეში*“ და „*ქრიან ლურჯა ცხენები*“ (შევნიშნავთ, რომ ლურჯა ცხენების მოძრაობა წრიული ხასიათისა არაა, თუმცა შესაბამისი თვალსაზრისი ხშირად გამოითქმის):³ ლექსში ეს მოძრაობა შედარებულია „*ცეცხლის ხეტიალთან*“, „*ზღვის ხეტიალთან*“, ესე იგი, უმიზნო, გარკვეული მიმართულების არმქონე მოძრაობასთან (ცეცხლი და წყალი სტიქიებია, რომელნიც ყოველი მიმართულებით ვრცელდებიან). მიმართებითი ნაცვალსახელი „*როგორც*“ ამ გამოთქმების სემანტიკას იგივეობრიობას ანიჭებს. შედეგად, „*ბედის ტრიალი*“ უმიზნო (და არა წრიული) მოძრაობის მნიშვნელობას იღებს და ლურჯა ცხენების მოძრაობაც ამგვარივე სემანტიკით აღიჭურვება.

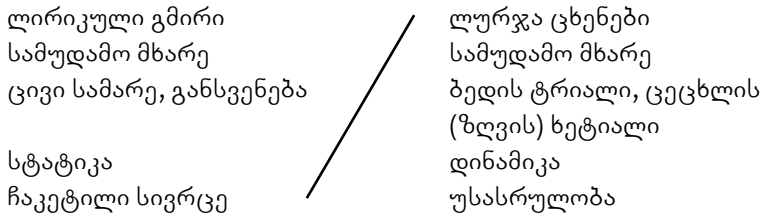
ბუნებრივია, რომ სიმბოლისტურ პოეტურ ტექსტში, რომელშიც ასახულია სამძღვარსმიღმა – ტრანსცენდენტური – სამყარო, არ არის მოხსენიებული არც „*შავი ყორანი*“, არც „*ქარისშხალი*“ და არც „*სვავნი მყივარნი*“ – რომლებიც სიმბოლისტური პოეზიისთვის დამახასიათებელი პოლისემანტიკურობით არ ხასიათდება, ტრადიციულად, უარყოფითი სემანტიკის მატარებელი (რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი) სახეებია და ერთმნიშვნელოვნად იმიფრება.

ისიც ბუნებრივია, რომ *მერანის* ნაცვლად გალაკტიონის ლექსში ფიგურირებს *ლურჯა ცხენები* – კონცეპტი *მერანი* ძალზე მყარად ასოცირდება ქართულ რომანტიკულ პოეზიასთან და, კერძოდ, ნიკ. ბარათაშვილის სახელთან. გარდა ამისა, მრავლობითი *ლურჯა ცხენები* საშუალებას იძლევა,

განზოგადებულ იქნას წარმოდგენა ადამიანების, კაცობრიობის ტრაგიკული ბედის, გარდაუვალი აღსასრულის შესახებ: „ჩემი ლურჯა ცხენებით / ჩემთან მოესვენებით! ყველანი აქ არიან!“

ამგვარად, „მერანის“ ლირიკული გმირის ტრაგიკული ბედი „ლურჯა ცხენებში“, ზოგადად, ადამიანთა ტრაგიკული აღსასრულის, მათი განწირულობის სახითაა წარმოდგენილი.

ახლა კი დავაკვირდეთ „ლურჯა ცხენების“ სემანტიკურ სტრუქტურას:



„ლურჯა ცხენებში“ გვაქვს, ერთი მხრივ, უდროობა, ჩაკეტილი სივრცე (სამარე) და უმოძრაობა, მეორე მხრივ კი – ლურჯა ცხენების უწყვეტი მოძრაობა ემპირიულსა და ტრანსცენდენტურ სამყაროებს შორის.⁴

შევნიშნავთ, რომ გალაკტიონის ლექსში გამოყენებულია სამყაროს კონცეპტუალიზაციის ის ხერხები, რომლებიც გვხვდება ზოგადად, ნიკ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში.

მართლაც, სამყარო, რომელიც წარმოუდგება „ლურჯა ცხენების“ ლირიკულ გმირს, ბუნდოვანი, ერთგვაროვანი და ამოდალურია. სწორედ მრავლობითი „უსულდგმულო დღეები“, ისევე, როგორც „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“ მიგვანიშნებს ამ „დღეებისა“ და „სახეების“ ამოდალურობაზე – ლირიკულ გმირს წარმოუდგება არა კონკრეტული, გარკვეული ნიშან-თვისებების მქონე „დღე“ ან „სახე“, არამედ – „სახეების ტყეები“ (ე.ი. უამრავი „ჩონჩხიანი“ სახე) და „უსულდგმულო დღეები“. ამგვარი სამყარო არააღქმადია (ნიშანდობლივია მასში „გამოუცნობი ქიმერების“ მოხსენიებაც, რომელთაც „ბნელ ხვეულებში სძინავთ“). ასევე არააღქმადია თვით ლირიკული გმირიც („რომელი სცნობს შენს სახეს...“). ამ მხრივ, „ლურჯა ცხენებში“ ლირიკუ-

ლი გმირი ისევე აღიქვამს სამყაროს, როგორც ნიკ. ბარათაშვილის „შემოღამების“ ლირიკული გმირი. ლექსში „შემოღამება მთანმინდაზედ“ ბუნების მოვლენები მრავლობით რიცხვშია მოხსენიებული: „ცვარნი“, „ციაგნი“, „ადგილნი“, „ყვავილნი“, „ნაპრალთ“, „ნიაგნი“, „დეღეთა“, „შემოგარენი“ – და ამ გზით განზოგადებულად წარმოგვიდგება, როგორც ერთგვაროვან ობიექტთა სიმრავლეები. შეუძლებელია მსჯელობა მათი მსგავსების ან განსხვავების შესახებ. ზოგჯერ პოეტი მხოლოდ რიცხვსაც იყენებს: „კლდევ ბუნდოვანო“, „მთავ ღრუბლიანო“. აქ ეპითეტები ფუნქციურად მრავლობითი რიცხვის ტოლფასია – მათი დანიშნულებაა ბუნების ობიექტების კონკრეტული აბრისის გამკრძალვა. სინტაგმებში – „ლამაზს ველსა“ და „ტურფას სერზედ“ – შემფასებლური ეპითეტები ვერ წარმოაჩენს „ველისა“ და „სერის“ დამახასიათებელ კერძობით ნიშნებს. ამიტომ სამყარო, ამ ლექსის მიხედვით, წარმოჩენილია, როგორც ერთგვაროვანი და თვისებრივად განუსაზღვრელი რეალობა. განსხვავება ისაა, რომ „ლურჯა ცხენებში“ ხაზგასმულია **ტრანს-სცენდენტური** სამყაროს ამოდაღურობა და, შესაბამისად, შეუმეცნებლობა, იდუმალება, მაშინ, როდესაც ნიკ. ბარათაშვილს თვით **ამქვეყნიური** სამყარო, რომელიც მის ლექსებში გამიჯნულია „ზენაართ სამყოფი“ სამყაროსგან, წარმოუდგება, როგორც შეუმეცნებელი, იდუმალი მოცემულობა.

სივრცე „ლურჯა ცხენებში“ დისკრეტულია: მრავლობით რიცხვში ჩასმული სახელები „ლურჯა ცხენებში“ აღნიშნავენ ერთგვაროვან ობიექტთა ერთობლიობებს – *სახეები, ტყეები, ყვავილნი, ქიმერებს, რიცხვების*. ტრანსცენდენტური სამყაროს მრავალფეროვნება ამ ერთობლიობათა სხვადასხვაობაში გამოიხატება და არა ცალკეულ ობიექტთა სხვადასხვაობაში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამ ერთობლიობებს შორის სივრცული ინტერვალებია – განსხვავებულ ობიექტთა ერთობლიობები კონტინუალურ სივრცეს ვერ წარმოქმნიან. ამგვარად, ტრანსცენდენტური სამყარო „ლურჯა ცხენებში“ დისკრეტულია **რეფერენტთა** დონეზე, მაშინ, როდესაც ბარათაშვილის პოეზიაში – მიუხედავად იმისა, რომ სამყაროს დახასიათების ხერხები ორივე პოეტთან ერთგვაროვანია – დისკრეტულია **გამონათქვამები**

სამყაროს (ემპირიული სამყაროს) შესახებ (იხ. ამის შესახებ: ლომიძე 2014).⁵

ყოფადღებას იპყრობს გალაკტიონის ლექსის მესამე სტრიქონი („არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი“). მასში შეიძლება დავინახოთ მინიშნება გარკვეული წინარე ტექსტის⁶ არსებობის შესახებ, რომელშიც მოხსენიებული უნდა იყოს ლირიკული გმირის ძალისხმევის მიზანი, მისი ერთგვარი მოლოდინი. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, „ლურჯა ცხენებში“ მოხსენიებულ „შენაპირში“ შეიძლება ვიგულისხმოთ ის, რასაც მოელოდა „მერანის“ ლირიკული გმირი „ბედის სამძღვრის“ გადალახვის შემდგომ – თავისუფლების მოპოვებას. ასეთ შემთხვევაში, ამ ტექსტების ქრონოლოგიური ურთიერთმიმართების გათვალისწინებით, „ლურჯა ცხენები“ „მერანის“ უშუალო გაგრძელებად უნდა მივიჩნიოთ.⁷ აქვე შეიძლება გავიხსენოთ „საკვირველნი აღთქმანი“ (აღთქმანი თავისუფლებისა – „სულო ბოროტოში“).

გასათვალისწინებელია, აგრეთვე, რომ სიტყვა „ნაპირი“ („ლურჯა ცხენების“ მეორე სტრიქონში: „ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში“), ამ – სიმბოლისტურ – ლექსში პოლისემანტიკურობას იძენს. ამიტომ სავსებით შესაძლებელია, რომ მის მნიშვნელობათა შორის ვიგულისხმოთ „მიჯნა“, „ზღვარი“ („ბედის სამძღვარი“). ქეგლ-ში სიტყვა „ნაპირის“ მნიშვნელობათა შორისაა „რისამე გარეთა, უკიდურესი ნაწილი – კიდე, პირი“. რა თქმა უნდა, „ნაპირის“ ამგვარი სემანტიკა განსაკუთრებით არსებითია სწორედ „მერანთან“ „ლურჯა ცხენების“ დაკავშირებისას და გამორიცხავს მის ისეთ მნიშვნელობას, რომელიც გარკვეულ სივრცეს, ტერიტორიას აღნიშნავს, რადგან ლექსში სრულიად გარკვეულადაა მითითებული, რომ ესაა „სამუდამო მხარის“ ნაპირი, ანუ მისი მიჯნა. ასეა თუ ისე, არსებითია, რომ „ლურჯა ცხენების“ პირველსავე სტრიქონებში შეიძლება დავინახოთ ალუზია „მერანზე“, სადაც „ბედის სამძღვარი“ ლირიკული გმირის სიცოცხლის ზღვარსაც აღნიშნავს. მართლაც, მერანის რბოლის მიზანი ხომ ლირიკური გმირის თავისუფლებაა და მარტოობაში სიკვდილი: „შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის მინდვრის..“, „სატრფოს ცრემლის

წილ მკვდარსა ოხერსა დამეცემიან ცვარნი ციურნი...“, „დაე, მოვკვდე მე უპატრონოდ მისგან ოხერი...“

ის, რომ „ლურჯა ცხენებში“ შეინიშნება ალუზიები არა მარტო „მერანთან“, არამედ ბარათაშვილის სხვა ლექსებთანაც, კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს იმას, რომ „ლურჯა ცხენები“ ეხმიანება არა მარტო „მერანს“, არამედ, ზოგადად, ნიკ. ბარათაშვილის მსოფლალქმასა და მთელ მის პოეტურ შემოქმედებას.

* * *

მკვლევარი ზაზა შათირიშვილი შენიშნავს, რომ „ნეგატიური ბგერწერის სანიმუშო მაგალითი ლურჯა ცხენებია. **არ/ვერ** ფონეტიკური ჯგუფი ტოტალურად „ფარავს“ ლურჯა ცხენების ტექსტუალურ ქსოვილს: „... მიუსაფარი მდუმარების გარეშე/ სამუდამო მხარეში... სიმნუხარეა / ნევხარ... სამარეში/ ... და არც სულს უხარია...“. გარკვეული აზრით, არ-ვერ იმდენად მსჭვალავს ტექსტს, რომ პოზიტიური ხდომილებები და წართქმითი გამონათქვამებიც ნეგატიურ კონტექსტში იკითხება: „მიიჩქარიან / სიზმარიან ჩვენებით... / ჩემთან მოესვენებით – ყველანი აქ არიან“. ე.ი., არსებობისა და დასწრებულობის მტკიცებითი გამონათქვამი გამოხატავს არყოფნასა და დაუსწრებულობას. გამონათქვამში „ყველანი აქ არიან“ უკვე ჩანერილია **არ**, როგორც ნყვეტა და ცარიელი, ბრმა ლაქა – **არარა**. არარა ლურჯა ცხენებში ფუნქციონირებს როგორც ტექსტის მაპროდუცირებელი ტროპი. ამ აზრით, ლურჯა ცხენების ძირითადი ინტერტექსტი არის ნეგატიური თეოლოგიის დისკურსი, სადაც ნეგაცია (არ/ვერ) წარმოადგენს ღმერთის, როგორც აბსოლუტურად ტრანსცენდენტურისა და დაუსწრებლის მაქსიმალური დასწრებულობის რეპრეზენტაციას“ (შათირიშვილი 2004: 97).

უარყოფითი ნაწილაკი „ვერ“ „ლურჯა ცხენებში“ მხოლოდ ერთხელაა გამოყენებული. მეორედ ის სიტყვა „ვერაფერის“ ნაწილის სახით გვხვდება. ამიტომ აქ შეიძლება ვიმსჯელოთ, ძირითადად, „არ“ მარცვლის განმეორების შესახებ. გარდა ამისა, ვფიქრობთ, შესაძლებელია „ლურჯა ცხენების“ ამ ევფონიური თავისებურების, ე.ი. ამ პოეტურ ტექსტში მარცვალ – არ-ის სიხშირის სხვაგვარი ახსნაც, მით უმეტეს, რომ ჩვენ წინაშეა ლექ-

სითი ტექსტი. ბგერების ან ბგერათკომპლექსების განმეორება ლექსითი ტექსტების ერთ-ერთი ძირითადი სტრუქტურული თავისებურებაა და აუცილებელი სულაც არაა, რომ, მაგალითად, „არ“ მარცვლის განმეორება ზემომოყვანილი მიზეზებით აიხსნას. „არ“ მარცვლის ხშირი განმეორება შეიძლება სხვა მიზეზებითაც ავხსნათ – ისეთებით, რომლებიც უშუალოდ გამომდინარეობს „ლურჯა ცხენების“ როგორც პოეტური ტექსტის სპეციფიკიდან. კერძოდ, მნიშვნელოვანია, რომ – არ– მარცვლების შემადგენელ „ა“ ხმოვანს „ლურჯა ცხენებში“ ძირითადად, მეტრული მახვილი მოუდის: *ელვარება, მხარეში (3-ჯერ), მდუმარების, გარეშე (2-ჯერ), თარეში (2-ჯერ), უხარია, სიმწუხარეა, მიიჩქარიან, სიზმარიან, სიზმარია, არიან (2-ჯერ), სამარეში (2-ჯერ), სამარეა, მიიჩქარიან, იჩქარიან, ჩქარი (2-ჯერ)* (გამონაკლისებია: *ნევხარ, კამარა, ამარა და მიუსაფარი*). ამგვარად, 23 სიტყვაში გვხვდება მახვილიანი „ა“ ხმოვანი, რაც გაცილებით ჭარბობს გამონაკლისთა რაოდენობას.

„არ“ ოდენ უარყოფითი ნაწილაკი როდია, არამედ – არსებითი სახელებისა და მიმღობების მანარმოებელი სუფიქსიც. ეს – არ– (-ალ-) სუფიქსი მიღებულია **მახვილიანი ლ**, რ სონანტების ვოკალიზაციის შედეგად (გამყრელიძე ... 1965: 74 და შმდ.) (ხაზგასმა ჩემია – თ. ლ.) და სახელებისა და მიმღობების მანარმოებელ სუფიქსად იქცა. –არ– სუფიქსის მახვილიანობას, რაც ფუძისეული ხმოვნის სინკოპეს იწვევს, ადასტურებს ა. შანიძეც, მაგ.: „დავჭენ – და-მ-ჭნ-არ-ი, მოვკუედ – მო-მ-კუდ-არ-ი, დავჯედ – და-მ-ჯდ-არ-ი, მოვყემ – მო-მ-ყმ-არ-ი, განვტეფ – გან-მ-ტფ-არ-ი“ (შანიძე 1976: 137).

რით უნდა იყოს მოტივირებული „ლურჯა ცხენებში“ – არ– მარცვლის მახვილიანობა და სიხშირე? არსებობს არა მარტო ე.წ. კულტურული მეხსიერება, არამედ – *ენობრივი მეხსიერება*ც, როგორც მისი შემადგენელი ნაწილი. სავარაუდოდ, სწორედ ის უნდა განსაზღვრავდეს „ლურჯა ცხენების“ ბგერითი ქსოვილის იმ თავისებურებას, რომ მასში – არ– სუფიქსი მახვილიანია: მიმღობები, ზმნებისგან განსხვავებით, პროცესუალობის, დროითი გრძლიობის ნიშნით არ ხასიათდებიან. შესაძლოა, ჰიპოთეზის სახით, ვივარაუდოთ, რომ – არ– მახვილიანი

მარცვლის სიხშირე, რომელიც მიმღობებთან ასოცირდება, „ლურჯა ცხენებში“ ასახულ სიტუაციას შეესაბამება და ხაზს უსვამს ტრანსცენდენტური სამყაროს ზედროულობას (ან მის უდროობას).

ვფიქრობთ, „მერანისა“ და „ლურჯა ცხენების“ ანალიზის შედეგად გამოვლენილი (არა მხოლოდ ლექსიკურ დამთხვევათა დონეზე დაფიქსირებული) პარალელები იმის საფუძველს იძლევა, რომ დავასკვნათ: გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“ კონცეპტუალურად ნიკ. ბარათაშვილის „მერანის“ უშუალო (ცნობიერ თუ გაუცნობიერებელ) რემინისცენციას წარმოადგენს, ემყარება იმ სამყაროს იმ მოდელს, რომელიც „მერანშია“ ასახული და სწორედ ამის მეშვეობით ადასტურებს სამყაროს ბარათაშვილისეული მოდელის ჭეშმარიტებას „ლურჯა ცხენების“ ავტორისთვის.

შენიშვნები:

1. ასეთსავე ხერხს მიმართავდნენ გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების“ ანალიზისას. რ. ხალვაშის შენიშვნით, „მკვლევრები... სხვადასხვა ტექსტებთან და პერსონაჟებთან ავლებენ „ლურჯა ცხენების“ მხატვრულ და ლიტერატურულ პარალელებს: პლატონის დიალოგი „ფედონი“, ანტიკური მითოლოგია (პეგასი), დანტეს გერიონი („ჯოჯოხეთის“ XVII თ.), ბაირონის „კაენი“, გოეთეს „ფაუსტი“, ბარათაშვილის „მერანი“, ალექსანდრე ბლოკის „თორმეტნი“, ანდრეი ბელის „ქრისტე აღსდგა“, კონსტანტინე ბალმონტის „სამი ცხენი“, ვალერი ბრიუსოვის „ცხენი მწვანე“ და სხვა (ხალვაში 2010: 131).

2. მერანისა და მხედრის სახეთა ურთიერთგამიჯნულობა ძალზე არსებითია. ის განსაზღვრავს ლექსის ტრაგიკულ ჟღერადობას. ამ წყვილური სახის შემადგენელი კომპონენტების ერთგვაროვანი დახასიათების შემთხვევაში ლექსის ძირითადი თემა იქნებოდა უსასრულო რბოლის ან მოსალოდნელი დაღუპვის მოტივები, რაც ბანალურ ელფერს შესძენდა ბარათაშვილის ქმნილებას.

3. მაგ., „ბედის სამძღვრის ერთჯერადი გადალახვა შეცვლილია ლურჯა ცხენების უსასრულო და განმეორებადი ტრიალით, ხოლო უნიკალური მერანი – მრავლობითი ცხენებით“ (შათირიშვილი 2004: 181).

4. საინტერესოა, რომ „ქართულ ტრადიციაში სიკვდილი და დაკრძალვის წესები ავლენენ მითოლოგიზებულ კავშირებს ცოცხლებსა და გარდაცვლილებს შორის... სააქაოსა და საიქიოს შორის ზღურბლი მოიაზრებოდა... გავრცელებული რწმენებით, გარდაცვალებულს ზღურბლის გადალახვაში სულის ცხენი და ცხენ-მხედართა მარულა ეხმარებოდა“ (აბაკელია 2017: 141, 142, 143)

5. განვმარტავთ: „ლურჯა ცხენებში“ ასახული (ტრანსცენდენტური) სამყარო დანაწევრებულია რეფერენტთა ერთობლიობებად, რომლებსაც ავტონომიური ადგილები უკავიათ წარმოსახულ (და ლოგიკურ) სივრცეში. მაშასადამე, ეს ერთობლიობები ტრანსცენდენტური სამყაროს დისკრეტული ელემენტებია, რომლებსაც ერთმანეთთან არავითარი დროითი ან მიზეზშედეგობრივი მიმართებები არ აკავშირებს (რადგან დროითი და მიზეზშედეგობრივი მიმართებები არ შეიძლება აკავშირებდეს ობიექტთა ერთმანეთისგან **იზოლირებულ** ერთობლიობებს). ამიტომ მისი გააზრება შეუძლებელია. ტრანსცენდენტურ სამყაროს გარკვეული სემანტიკური პოტენციალი აქვს, მაგრამ როგორია ეს პოტენციალი – ბუნდოვანი და გაუგებარია. შესაბამისად, ამ სამყაროს ელემენტების (რეფერენტთა ერთობლიობების) აღმნიშვნელი სიტყვები შეიძლება იყოს მხოლოდ *სიმბოლოები*. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ „ლურჯა ცხენებში“ ალიტერაციათა სიმრავლე აძნელებს ტექსტის ინტერპრეტაციას და აბუნდოვანებს აზრს. ყოველივე ეს სიმბოლისტური სტილის დამახასიათებელია და ორგანულია გალაკტიონის მხატვრული აზროვნებისთვის.

ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში ასახული (ემპირიული) სამყაროს კონტინუალურობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის ის, რომ ამ სამყაროს შესახებ ხშირად (მაგალითად, ლექსებში: „მერანი“, „შემოლამება მთანმინდაზედ“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“, პოემაში „ბედი ქართლისა“) გამოთქმულია ურთიერთგამომრიცხავი თვალსაზრისები (რასაც ჩვენ „თავისუფალი პრედიკაცია“ ვუწოდებთ), ამგვარი მსჯელობა კი შესაძლებელია მხოლოდ უწყვეტი და ამოდალური სამყაროს შესახებ, რომელიც ლოგიკურ გააზრებას არ ექვემდებარება. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ბინდის მოტივი (ლექსში „შემოლამება მთანმინდაზედ“). ყოველივე ეს სამყაროს რომანტიკულ აღქმას შეესაბამება და ე.წ. რომანტიკული ირონიის გამოხატულებას წარმოადგენს.

6. ეს წინარე ტექსტი კი, ანალიზის ჩვენ მიერ შერჩეული მეთოდის შესაბამისად, ლიტერატურული ტექსტების სისტემის ელემენტი უნდა იყოს.

სხვა შემთხვევაში – ესე იგი, თუ ვიგულისხმებთ, რომ წინარე ტექსტი არალიტერატურულ სფეროს, მაგალითად, რელიგიას მიეკუთვნება და „შენაპირს“ რელიგიური შინაარსის მქონე ცნებად მივიჩნევთ, ეს სხვა სისტემის ელემენტი იქნება. ჩვენი ანალიზის სპეციფიკის თანახმად კი წინარე ტექსტს ვეძებთ სწორედ იმავე – ლიტერატურულ – სისტემაში.

7. შევნიშნავთ, რომ ამგვარი თვალსაზრისი უკვე გამოთქმულია რ. ხალვაშის საინტერესო სტატიაში: „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტი: „ბართათაშვილის „თავგანწირული მხედრის“ არქეტიპი ტარიელის საშველად მიმავალი ავთანდილია, გალაკტიონის ლირიკული გმირი კი სიკვდილის საუფლოშია გადასული – „ცივ სამარეში“ წევს, სიცოცხლისკენ ილტვის და უკვდავებას ესწრაფვის, ამის მაუწყებელია ლურჯა ცხენების დაუცხრომელი რბოლა. ასე რომ, **„ლურჯა ცხენები“ სწორედ იმ ნერტილიდან იწყება, სადაც „თავგანწირული მხედარი“ ამთავრებს თავის გზას**“ (ხალვაში 2010: 133) (ხაზგასმა ჩემია – თ.ლ.). ამასთან, ვფიქრობთ, საეჭვოა შეხედულება, თითქოს „გალაკტიონის ლირიკული გმირი... სიცოცხლისკენ ილტვოდეს“. ყოველ შემთხვევაში „ლურჯა ცხენების დაუცხრომელი რბოლა“ „ამის მაუწყებელი“, ჩვენი აზრით, არ უნდა იყოს, თუკი გავითვალისწინებთ მათ (ქარონის ფუნქციის მსგავს) დანიშნულებას: „ჩემი ლურჯა ცხენებით ჩემთან მოესვენებით!“ გარდა ამისა, ბართათაშვილის ლექსის, ისევე, როგორც „ლურჯა ცხენების“ ტრაგიკული კონტექსტი გამორიცხავს მათი ლირიკული გმირების „სიცოცხლისკენ ლტოლვას“. შესაბამისად, საკმარისად არგუმენტირებული არაა სტატიაში გამოთქმული შეხედულება „ლურჯა ცხენებისა“ და „მერანის“ ურთიერთმიმართების შესახებ.

დამოწმებანი:

აბაკელია 2017: აბაკელია ნ. *უძველესი კოსმოლოგიური კონცეპტები და არქაული რელიგიური სიმბოლოები ქართველთა კულტურულ მემკვირვებაში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2017.

ბახტინი 1990: Бахтин, М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: издательство “Художная литература”, 1990.

გამყრელიძე ... 1965: გამყრელიძე თ., მაჭავარიანი გ. *სონანტა სისტემა და აბლაუტი ქართველურ ენებში*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1965.

ლომიძე 2014: ლომიძე თ. *ქართული რომანტიზმის პოეტიკა*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2014.

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

შანიძე 1976: შანიძე აკ. *ძველი ქართული ენის გრამატიკა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1976.

ჩიქოვანი 1963: ჩიქოვანი ს. *რჩეული ნერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1963.

ხალვაში 2010: ხალვაში რ. *„ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტი*. – სემიოტიკა. თბილისი: 2010.

ვახტანგ ჯავახიძე

ორი ესკიზი

1. „არტისტული ყვავილების“ შესახებ

„არტისტული ყვავილები“ გახლავთ ნიგნი, რომლის დასაწერადაც თავიანთი მგზნებარე მანიფესტებით კარგახანს ემზადებოდნენ ცისფერყანწელები და რომელიც მოულოდნელად დაწერა არა-ცისფერყანწელმა. ცხადია, ეს რიგითი ნიგნი არ გახლავთ და ისიც ცხადია, რომ ამ სიურპრიზით გაოგნებულ ცისფერყანწელებს ქვეცნობიერი პრეტენზიები გაუჩნდათ, რომელიც ვერა და ვერ მოინელეს (თუმცა, ცხადზე ცხადია ისიც, რომ ასეთი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად მარტო მგზნებარე მანიფესტები და საკუთარი სახელების გადაკეთება არ კმარა).

ერთი ლეგენდა გამახსენდა: ძველ ათენში ახალი ტაძრის აშენება განიზრახეს და ორი სახელგანთქმული ხუროთმოძღვარი მოიწვიეს. პირველმა დიდხანს ილაპარაკა, დაწვრილებით დაახასიათა მომავალი შენობის ცალკეული დეტალები და ისეთი მოწონება დაიმსახურა, რომ მეორეს, სხვათაშორის, ზრდილობის გამო ჰკითხეს: შენ რაღას შემოგვთავაზებო. მეორემ: კოლეგამ რომ დაგიხატათ, ზუსტად ასეთ შენობას აშენებულს ჩაგაბარებთო. აგაშენა ღმერთმა, ჩვენც ეგ გვინდაო! – უპასუხეს ათენელებმა. მაშასადამე, მთავარია შედეგი და არა ჩანაფიქრი, საქმე და არა სიტყვა (თვით სიტყვის ხელოვნებაშიც კი!).

– „ცისფერი ყანწებით“ იწყება ახალი პერიოდი ქართულ მწერლობაში. – განაცხადა ერთმა ლიდერმა.

– ჩვენ ფარული თრთოლვით უარვყოფთ საყვარელ დიდების ტახტს, როდესაც დავინახავთ, რომ სხვა მაღლობზე გაიხარა ახალი განახლების კოცონმა. – დასძინა მეორემ.

მაგრამ, როდესაც ქვეშარიტად „სხვა მაღლობზე გაიხარა ახალი განახლების კოცონმა“, ტახტის დათმობა არც ისე იოლი აღმოჩნდა: თვალეებზე ხელები აიფარეს, და, სხვა რომ ვერაფერი მოუხერხეს, „не вижу“ გაუკეთეს (ბარბარიზმისათვის ბოდიში!) და სრული მარტოობისათვის განირეს ისედაც მარტოობისაკენ მისწრაფებული („ე ოჯახდაქცეული, თუ ვერ მხედავს, ფეხი მაინც ვერსად წამომკრაო“, – მწარედ იხუმრა ერთხელ).

თუმცა ესეც უნდა ვიკითხოთ: იყვნენ კი დაბადებულები „არტისტული ყვავილების“ მკითხველები 1919 წელს? – როდესაც ამ მოულოდნელი წიგნის სათაურიც კი ზუსტად ვერ ითარგმნება, თუ საერთოდ არ ითარგმნება?

– ჩვენ რომ აკლებული გვქონდა რუსთაველის პროსპექტი, სად იყო მაშინ გალაკტიონი? – შემომიბთია ერთხელ ერთმა ნახევრად ცისფერყანწელმა („ყანწელობს, თან არ ყანწელობს!“).

– როდესაც მე მოველ, – არავინ არ ჩანდა! – თითქოს ჩემს მაგიერ უპასუხა და დაუმატა: დღემდე ვერავინ ვერ დამაჯერა, რომ მე მჯობნიან ჩემი ტოლები!

1933 წელს რუსულად შეახსენა საკუთარ თავს:

– Ты пришел в нежеланный момент для многих.

ისლა დაგვრჩენია, განვმარტოთ: შედეგებს ქმნიან არა ქუჩაში გამოსული დემონსტრანტები, არამედ სანთლის შუქთან გახიზნული გენიოსები! ხოლო სანთელს რაც შეეხება, მართლაც სანთლის მკრთალ ნათელს ამჯობინებდა ატომის საუკუნეში, რადგან სანთლის წრე მეტ ინტიმს ქმნიდა და კიდევ უფრო განამარტოვებდა. ხშირად დღისითაც არ აღებდა დარაბებს და ისე წერდა, ანდა სრულ წყვილიაღში იჯდა და ოცნებობდა. სანერ მაგიდაზე სანთლები ეწყო და ბაზრის შპარგალკაშიც საგანგებოდ ინიშნავდა: „შანდალი. სანთლები (შესაფერისი). კარგი სამაგიდო სანთელი. სანთელი შანდლისა...“

დაბოლოს, ესეც აკადრა ოთხმოცდაცამეტი წლის ცისფერყანწელმა:

– „ლურჯა ცხენები“ ბოღვაა. ქრიან ბოდვები და აბდაუბდები.

ეს ის კოლეგა გახლავთ, 1920 წელს რომ შედევერი უწოდა „ლურჯა ცხენებს“ და „ასი ლექსის“ კომენტარები დაგვიტოვა.

„აბდაუბდებს“ რაც შეეხება, დიახაც ეს გახლავთ სწორედ ის „უშესანიშნავესი აბდაუბდა“, რომელზედაც სალვადორ დალიმ მიუთითა პაბლო პიკასოს – როგორც მისი ორიგინალობის იმ მახასიათებელზე, რომელმაც მეოცე საუკუნის ხელოვნება გადაარჩინა, და რომელიც ჩვენ შეგვიძლია გალაკტიონის ერთი სტრიქონით გავამართლოთ: „ოცნება – ნახაზი საგანთა უარით“. მსგავს ხილვებს მხოლოდ გენიოსის ნარმოსახვა მოიხელთებს ხოლმე და შურით დაბნეული გონება ვერასდროს ჩანვდება და ვერასდროს შეიცნობს.

2. ერთი ტაეპის საიდუმლო

– ყველაზე უკეთესი ქმნილება არის ის, რომელიც ყველაზე დიდხანს ინახავს თავის საიდუმლოს, – გვიანდერძა პოლ ვალე-რიმ და გვითარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ.

დავით წერედიანმაც გადმოგვიქართულა:

– ყველაზე დიდხანს ის ნანარმოები ცოცხლობს, რომელიც თავის საიდუმლოს ყველაზე დიდხანს ინახავს.

ვადიმ კობოვოიმ (ემზარ კვიციანიშვილის მეგობარმა) რუსებს გადაურუსულა:

– Наилучшим является такое произведение, которое дольше всех хранит свою тайну.

ოცნება ნახაზი საგანთა უარით.

გალაკტიონის ამ ტაეპმა საუკუნოვანი გამოცდა უკვე ჩააბარა. წინ კი შემდეგი საუკუნეებია!

პარიცია გალაკტიონის მოტივზე

აჰანდე სხვა ზღვა და სხვა რეზერვუარი:
ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით.

იდუმალს ჩურჩულებს ხმა მოკარნახესი –
ოცნება, საგანთა უარით ნახაზი.

პაემანს გვთავაზობს დარაზულ საკანთან
უარით ნახაზი ოცნება საგანთა.

და თემიდასავით გვეპატიოსნება
საგანთა უარით ნახაზი ოცნება.

გალაკტიონის დანაშაული

ბოჰემა (Fr. bohème) ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში – მსახიობები, მუსიკოსები, მხატვრები, მწერლები, რომელთაც არა აქვთ არსებობისათვის საჭირო მუდმივი შემოსავალი და უთავბოლო ცხოვრებას ეწევიან (უცხო სიტყვათა ლექსიკონი).

არის ხალხი, რომელიც მას ჯიუტად „გალაკტიონ ტაბიძეს“ უწოდებს. აი, ასე – გალა-ქ-ტიონს ქანითა და გვარით, აუცილებლად გვარით, რომელიმე სხვა გალაქტიონში, სხვა დიდ ან პატარა პოეტში რომ არ აგვერიოს. არადა, ხომ შეიძლება, აგვერიოს?! მარტო გვარიც არ შეიძლება. ლეონიძე, მაგალითად, შეიძლება, მაგრამ ტაბიძე ხომ ტიცციანიცაა?! მთავარია, გალაქტიონი არ ეუწოდოთ, არ გამოვეყოთ, არ გამოვარჩიოთ. რატომ? ალბათ, იმიტომ, რომ თავში არ აუვარდეს. შოთას რომ აუვარდა, ხომ ნავუშაღეთ ბიოგრაფია?! გალაქტიონს კი მკაცრად უნდა მოვექცეთ, დისციპლინას უნდა მივაჩვიოთ.

კანონის უზენაესობა ისაა, რომ თუ ბიძაჩემს გალაქტიონი ერქვა, გალაქტიონსაც გალაქტიონი უნდა ერქვას. რა არის აქ გაუგებარი? ისიც ეყოფა, ყველას რომ დასცინოდა, მწერალთა კავშირს „მწერთა კავშირს“ რომ უწოდებდა, უკბილოდ „ხუმრობდა“, ერთი მწერლის კავშირი არ გამიგია მეო; როგორც ერთია ქვეყანა მთელი, ისე ერთია გალაქტიონიო, რომ ამბობდა. სამაგიეროდ „გალაკტიონ ტაბიძე“ რაღაც ისეთი კეთილშობილი ნიშნისმოგებით ჟღერს, როგორც მოწინააღმდეგე პოლიტიკოსების მიერ ხშირ-ხშირად გამეორებული, „სახეცვლილი“ გვარ-სახელები. ასეა, ასეა საჭირო, რომ იცოდნენ თავიანთი ადგილი. გალაქტიონმაც უნდა იცოდეს თავისი ადგილი, ნუ ადის ცაში, აქ, ჩვენთან, დაეტიოს, ჩვენს მინაზე, უბრალო ადამიანების გვერდით, ჩვენს წრეში, ჩვენს ნიაღში, ჩვენი წერის კულტურაში, ჩვენს ნუმპეში.

ასე იბადება ნამდვილი, გამართული და წრფელი წინადადება: „ცნობილი პოეტი გალაქტიონ ტაბიძე არ იყო ლექსის ური-

გო ოსტატი, თუმცა...“ აბა „გალაკტიონი გენია“, „გალაკტიონი ჯადოქარი“, „გალაკტიონი საოცრება“ – მოსაბეზრებელი არ არის? ყველა უნდა გიყვარდეს, ყველა, ხოლო ყველა, როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, გალაკტიონი ვერ იქნება.

არსებობს გულუბრყვილო ხალხი, ვისაც გალაკტიონი ადამიანი ეგონა. დღესაც არიან ასეთები. მართლა ჰგონიათ, რომ ადამიანი იყო. ერთი სტატისტიკური ერთეული, რომელსაც ერთი გული, ორი თირკმელი და ერთი სიცოცხლე ჰქონდა. იცხოვრა და მოკვდა. ყველა კვდება: ტაბიძეც, გრიშაშვილიც, შანშიაშვილიცა და ნონეშვილიც. პოეტები იბადებიან, ლექსებს წერენ და კვდებიან. ზოგიერთები თავს იკლავენ. მხოლოდ ესაა განსხვავება. გალაკტიონიც დაიბადა, ბევრი ლექსი დაწერა, ბევრი ღვინო დალია და ბოლოს წავიდა, გაფრინდა; ოღონდ ესაა, სხვა პოეტები რომ კვდებიან, მეორე დღეს მაინც თენდება და ახალი პოეტები ახალ ლექსებს წერენ, ხანდახან წინადლით წასული პოეტის ლექსებზე უკეთესებს. ეს კიდევ ისე წავიდა, პოეზიაში მეორე დღეს კი არა, არასოდეს აღარ გათენდა; მასზე უკეთესი მეორე დღეს კი არა, მეორე წელს კი არა, მეოცე წელს კი არა, მეორე ათასწლეულში კი არა, მესამე ათასწლეულშიც ვერ დაინერა. რაო, მის ლექსზე უკეთესი ლექსი არ არსებობს? – იკითხავს „გალაკტიონში“ ფშვინვიერი ქანის რომელიმე პატიოსანი გულშემატკივარი და ერთი სული მაქვს, ეს კითხვა მე დამისვან. რატომ? იმიტომ, რომ კვიმატი პასუხი მაქვს, ჩვენი ერთი კარგი მწერლის კილოზე ვუპასუხებ: როგორ არა, არსებობს მის ლექსზე უკეთესიც – მისი სხვა ლექსი.

დიახ, მეცნიერება ადასტურებს, რომ არსებობს ხალხი, ვისაც გალაკტიონი „გალაკტიონ ტაბიძე“ და ადამიანი ეგონა. ის კი არა, მადლობა თქვას, ადამიანი თუ ეგონათ. მეტი რა უნდა თქვა არსებაზე, რომელსაც საკუთარი ბიოგრაფიის ადამიანურად დაწერაც არ ეხერხება? „მამა არ ახსოვს“. აბა, შეიძლება ბიოგრაფია ასე იწყებოდეს? დაწერე, შე კაცო, „მე, გალაკტიონ ვასილის ძე ტაბიძე, დავიბადე 1891 წლის...“. რა უნდა ამას, რა? არადა, ნახეთ, როგორ წერს: „მამა არ ახსოვს. სოფლის [წამლილია] ქუთაისის სკოლა. 1905 წელი. ანარხისტთა გაფიცვები, ტფილისის სემინარია. სოფლის ხორისტი [წამლილია] აგიტატო-

რი, რედაქტორი ხელნაწერი რეკლუციონური ჟურნალების...“. მაგას კიდე ვეშველებოდა, ბიოგრაფიას სხვა დაუნერდა, მაგრამ ამ ტაბიძეს ბიოგრაფიც რომ მისნაირი შეხვდა? ნახეთ ეს მისი აპოლოგეტი ვახტანგ ჯავახაძე როგორ წერს? – „როდესაც გესაუბრებოდათ, თითქოს სხვაგან იმყოფებოდა და ეს „სხვაგან“ იყო მისი მთავარი სავანე“. სწორედ ამ „სხვასა“ და „სხვაგანს“ არ ებრძვიტ „გალაკტიონში“ ყრუ ფშვინვიერი ხშული ფონემების „სხვანაირად“ მოყვარულებო?

„მამა არ ახსოვს“ – რა, ერიკ-ემანუელ შმიტის იეშუაა, მამა რომ არ ახსოვს? რა ნათქვამია ეს – „არ ახსოვს“? დევიდ კოპერფილდისა არ იყოს, მამამისიც მის დაბადებამდე გარდაიცვალა, მამა როგორ ემახსოვრებოდა? არადა, ლექსში კი დანერა – მოხუცი მამა, მოხუცი მამა, სასხლავით ხელში დადის ვენახშიო! რის თქმა უნდოდა? არაფრის, ისევ გვატყუებდა. რამდენჯერ გააკრიტიკეს სამართლიანად! რამდენჯერ უთხრეს სწორი, კოლეგიალური სიტყვა! მისთვის ცუდი ხომ არ უნდოდათ, ხომ კარგი უნდოდათ, მაგრამ რა, შეისმინა?! ნახეთ, კოლეგა რა ტაქტიანად, რა ტკბილად ასწავლიდა ჭკუას: „სისულელეა. რა ბრძანეთ, „დიდო“ პოეტო, უკაცრავად პასუხია, იდიოტო!! Идиотизм? Да, идиотизм!!! ნიავის ბინდიც ქლიავის ფერია? კი, გვინახავს, გვიჭამია!“ „ვინც კვდება, ყველას გახელილი რჩება თვალები, თუ არ დაუხუჭეს. მერე რა მოხდა, კრეტინო? რა არის ეს? რა ჰქვია ამას? იდიოტებო, ვისაც ეს მოგწონთ?!“

დადგა დრო, ვალიარო. მე ვარ იდიოტი. მე მომწონს ეს. საქართველო სავსეა იდიოტებით, რომელთაც მოსწონთ „ეს“. რომელთაც იციან ეს. არადა, არსებობენ ჭკვიანი ადამიანები, რომელთაც კარგად მოეხსენებათ, რომ არსებობს ლოგიკის ბოლო სფერო, ბოლო ნაწილი, დასკვნის თეორია. დასკვნის ის სახეობა, რომელიც შეიმუშავა არისტოტელემ კატეგორიული სილოგიზმის სახით. ზოგადად შეგვიძლია დასკვნა განვსაზღვროთ ძალზე მარტივად ასე – ორი მსჯელობის საფუძველზე მიღებულ ახალ მესამე მსჯელობას დასკვნა ეწოდება. იმ მსჯელობებს, საიდანაც გამოიყვანება ახალი მესამე მსჯელობა, ეწოდება წანამძღვრები, ხოლო მესამე დასკვნით მსჯელობას

კი დანასკვნი. ნიმუშად, ვთქვათ, შეგვიძლია ავიღოთ ასეთი დასკვნა: ყველა ადამიანი მოკვდავია. სოკრატე ადამიანია. მაშასადამე, სოკრატე მოკვდავია. ახლა კი ვანყენინოთ არისტოტელეს და ასე ვთქვათ: გალაქტიონი ადამიანია. გალაქტიონი ღმერთია. მაშასადამე, გალაქტიონი უკვდავია. დიახ, ორ ყრუს შორის გადის სიკვდილ-სიცოცხლის, მოკვდავობა-უკვდავების ხაზი, ორ ყრუ და ორ ხმულს შორის, ყრუ ფშვინვიერსა და ყრუ მკვეთრს შორის, ქანსა და კანს შორის.

აი, მისი კიდევ ერთი „ავტობიოგრაფია“ (კვადრატულ ფრჩხილებშია ის, რაც წაშლილია თავად პოეტის მიერ):

„[თანამგზავრი პოეტისა, სილარიბე ერთგულად თანასდევდა პოეტს]. [უმსუბუქებს პოეტს... სილარიბე იყო პოეტის უერთგულესი თანამგზავრი [დანყებული] აკვანიდანვე, [მაგრამ ეს მომენტი პირადი მისი ცხოვრებისა, რატომღაც სრულიად არა სჩანს პოეტის არცერთ ნაწარმოებში. პირიქით, იგი ყოველთვის იგონებდა და ჰქმნიდა და სისრულეში მოჰყავდა. [ბევრმა დღემდე] [ც] კი არ იცის, თუ რა [წარმოუდგენელი] მეტად საშინელ მატერიალურ პირობებში ჰქმნიდა და სისრულეში მოჰყავდა [პოეტს] თავისი გაბედული სალიტერატურო გეგმები; [დანყებული „ატმის ყვავილებიდან“, გათავებული „ეპოქით“, „პაციფიზმით“, „რევოლიუციონური საქართველოთი“ და სხვებით. შევინროებული სილარიბით,] მიუხედავად ყოველივე ამისა, ხუთი წლის [ბავშვმა] გალაქტიონმა უკვე მშვენივრად [იცის] ითვისებს წერაკითხვას. 7-8 [წლიდან] წლისა სწერს პირველ ლირიულ ლექსებს, [სწერს] ისტორიულ პოემებს, სატირებს, მოთხრობებს, რომანებს, ნოველებს, დრამებს, სთარგმნის ჰომეროსს. პოეტი ხშირად ამბობს, რომ ბევრი მისი იმდროინდელი დაბეჭდილი ნაწერებისა, სრულებით არაფერს წარმოადგენს [მის დიდძალ დაუბეჭდავ მასალებთან მასხარად] იმ დიდძალ მასალებთან შედარებით, რომელიც დაუბეჭდავია. თორმეტი წლისამ [იყო, როდესაც მან მტკიცედ] მან ამხანაგებში უკვე დაიმკვიდრა სახელი დასრულებული პოეტის“.

არა, არ არის ეს ნორმალური კაცის ნაწერი. მართლა არ არის ან რატომ უნდა იყოს? გალაქტიონმა ავტობიოგრაფიის წერა არ იცოდა, ის კი არა, პროზის წერაც არ იცოდა, არაფრის

წერა არ იცოდა, მხოლოდ ერთი რამის – ღმერთი იყო და მარტო თავისი ენა იცოდა, მხოლოდ ლექსის წერა ეხერხებოდა. შეიძლება მის გამართლებად ის გამოდგეს, რომ წერა კი არა, ჩვეულებრივი, „ადამიანური“, გალაქტიონებმა რომ იციან, ისეთი ლაპარაკიც არ იცოდა. აკი თვითონაც ამბობდა: „მე ხომ სრულიად ლაპარაკი არ ვიცი“; „მე იმდენად არ ვიცი ლაპარაკი, რომ კაცს ხშირად ვერ ვაგებინებ“; „ეს ფუსფუსი პატარა-პატარა ხალხის ჩემთვის სრულიად გაუგებარია.“ „თითქმის ყოვლისშემძლე ხდებოდა, როდესაც კალამს აიღებდა ხელში და უსუსური ჩანდა, როგორც კი ქალაქს გაშორდებოდა“ (ვახტანგ ჯავახიძე).

გალაქტიონი კალამს აიღებს და დაწერს:

რამდენი ქარავანი, მთებზე გადამართული,
გაიშლება – მცნობელი მღვრიე უდაბნოეთის,
წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული,
ძაფი წერვის არ არის ჩემში არა პოეტის.

ან: მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეო!
მზე მიიცვალა ღია თვალებით!
ის მიიცვალა რაღაც უმწეო
და საოცარი გარდაცვალებით!

ან: ქარი დაცხრა სიბობოქრის,
შავი ზღვიდან სიო მოქრის,
მე გიცქერი, როგორც ოქროს,
ჩამავალ მზეს, ჩამავალს.

ამას გალაქტიონ ტაბიძე ვერ დაწერდა. ამას სჭირდებოდა სწორედ ღმერთი, სწორედ ისეთი კოსმოსური (პოეტი იტყოდა, „კოსმიური“), გალაქტიკური სახელით, როგორიც გალაქტიონია. როგორ უყვარდა კოსმოსი! იცით ვინმე საქართველოში, ვისაც ასე იტაცებდა კოსმოსი?! ცოტა გვიან რომ დაბადებულიყო ან ცოტა სხვაგან, კოსმონავტი თუ არა, ასტრონავტი მაინც იქნებოდა. „კოსმიური ორკესტრი“, „კოსმიური შეიქმნა გუბე“, „კოსმიური გრიგალი“, „კოსმიური ცხენის თავი“, „ფეხ-

ქვეშ გიგია მდელი-კოსმოსი“... ნეტავ როგორ დაარქვეს გალაკტიონი, ეს სივრცით-კოსმოსურ-ღვთაებრივი ძველბერძნული სახელი? დედამ იცოდა, რომ ღმერთი შვა? ხომ შეიძლებოდა, „ადამიანური“ სახელი დაერქვა, როგორც სხვა ქართველ პოეტებს ჰქვიათ, მაგალითად: გრიგოლი, ტიცვიანი, პაოლო, კოლაუ, გიორგი, ნიკოლო, იოსები, ალექსანდრე, ირაკლი ან კარლო მაინც?

ამტკიცებდა, მზიდან ჩამოვედიო. კეთილი იყო, ამ ხვედრს სხვებისთვისაც იმეტებდა, მთელ კლასზე ამბობდა, მზიდან ჩამოსულები ვართო (თუმცა მანამდე, ლექსის დასაწყისში, სხვა პოეტისთვის ვერ მიმიგნიაო, ბრძანებდა):

ჩვენ, პოეტები, მზიდან ვეშვებით –
და ვსვამთ ცეცხლიან აზარფეშებით
მზის სადღეგრძელოს.

არასოდეს არ ჰქონდა ფული. უყარათო იყო. დღიურში წერს: „სირცხვილი არ არის, მე ფული არ მქონდეს?“

ფული არ ჰქონდა, მეგობრები არ ჰყავდა, უკვე 1915 წელს სახელოვანმა ბიძაშვილმა, ტიცვიანმა „მარტოობის ორდენის კავალერი“ უწოდა. არაფერი არ ჰქონდა, არავინ არ ჰყავდა, სამაგიეროდ მტრები ჰყავდა იმდენი და ისეთი, „მას რომ ეკადრებოდა“. რა იყო მისი მტრების მთავარი მოტივი? რა ედებოდა ბრალად გალაკტიონს? რით გაუშრეს სისხლი და რით მიიყვანეს თვითმკვლელობამდე? დღეს ამის დაჯერება ძნელია. დღეს, როდესაც არცერთი პოეტური მოვლენა ისეთ ენთუზიზმს არ იწვევს ფეისბუქში, როგორც გალაკტიონის დაბადების დღე, როდესაც 17 ნოემბერს „იუზერები“ ერთმანეთს ეჯიბრებიან გალას ციტირებაში, როდესაც წელიწადის 365 დღეს ქართული ფეისბუქის პოეტურ პალიტრაში გალაკტიონს მხოლოდ რუსთველი თუ ეჯიბრება, ძნელი დასაჯერებელია, რომ ამ გენიოსს მცირე პოეტები თავხედურად უნიჭობაში სდებდნენ ბრალს. დიახ, გალაკტიონს ბრალი ედებოდა უნიჭობაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოიჩინა თავი კარგმა პოეტმა კოლაუ ნადირაძემ, რომელმაც თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლე გალაკტიონის უსამართლო ლანძღვა-გინებას მიუძღვნა.

ცნობილი ამბავია, რომ „ცისფერი ყანების“ პირველივე ნომერში გალაკტიონის ორი შედევერი გამოქვეყნდა, „ლურჯა ცხენები“ და „მთანმინდის მთვარე“. აი, როგორ შეაფასა „ლურჯა ცხენები“ კოლაუ ნადირაძემ, უკვე გალაკტიონის სიკვდილის შემდეგ (ყურადღება მიაქციეთ, როგორ მოიხსენიებს თავის გენიალურ კოლეგას „გ. ტაბიძედ“, არც გალაკტიონი და არც თუნდაც გალაქტიონი, უბრალოდ, გ., კაფკასაც შეშურდებოდა!):

„გასაოცარია! გრ. რობაქიძე და მეც ამ ლექსით ვიყავით გატაცებულნი, წერილები ვუძღვევით მას. ეხლა ამ ბოდვას პოეზიის მწვერვალად აცხადებენ უვიცები და უნიგნურები, თანაც სრულეზობით გემოვნებას მოკლებული ადამიანები. გ. ტაბიძეს, როგორც ჩანს, სურდა „მერანზე“ ძლიერი რამ დაენერა. მაგრამ „მერანის“ ნათელ, გენიალურ აღმაფრენას, სადაც ყველაფერი, ყოველი სიტყვაც ნათელია და გასაგები, ეს უაზრო ბოდვა სად მიუახლოვდება. ეს ლექსი უაზროა, ბოდვაა – მეტი არაფერი! ვიმეორებთ, გ. ტაბიძეს უთუოდ სურდა ბარათაშვილის „მერანი“ დაეჩრდილა. მაგრამ გართმული აბდაუბდა პოეზიად არასოდეს გასაღდება“.

აი, ასეთი დანაშაული ჰქონია გალაკტიონს. მთელი ცხოვრება იმას ცდილობდა, რომ მთანმინდაზე ბარათაშვილის გვერდით დაემკვიდრებინა ადგილი. ბარათაშვილს აქ უყვარდა ობლად სიარულიო, წერდა და, თურმე, მისი ამოძირკვა, მშობლიური ლიტერატურიდან „მერანის“ ნაშლა და მისი „ლურჯა ცხენებით“ ჩანაცვლება ჰქონია მიზნად. რა არის ეს – შური, სიბრმავე, ბოლმა?! კ. ნადირაძე რომ ბარათაშვილის თანამედროვე ყოფილიყო, ვითომ მისი არ შეშურდებოდა? რუსთაველის ჩაძირვის მცდელობაში არ დასდებდა ბრალს?

გალაკტიონის „რომელი საათია?“ – კოლაუ ნადირაძის მიწანერი: „სიბითურის საათია! ბოდვის და ონანიზმის საათია“, ხოლო სტრიქონს „წინაპართა ძვლებს დავიცავ“ – „ვერავის და ვერაფერს ვერ დაიცავ, შე სირისტიანო! მაგის ყვერები ღმერთს შენთვის არ მოუცია“. ამ კაცს საკუთარი მამის სახელს ვერ ათქმევინებდით, რადგან მამამისს გალაქტიონი ერქვა.

1946 წლის 26 მაისს გერონტი ქიქოძემ მწერალთა სასახლეში სრულიად უცნობი ანა კალანდაძის ლექსები მოისმინა და ბრწყინვალე დებიუტის მეორე დღეს დღიურში ჩაწერა:

„ვაჟა-ფშაველას შემდეგ პირველი დიდი პოეტი მოგვევლინა“. გალაკტიონს ვერ ხედავდა! საავადმყოფოში საკოცნელად გამოწვეულ გალაკტიონს კონსტანტინე გამსახურდიამ პირი მორიდა. საიუბილეო წერილში გიორგი მარგველაშვილმა ქების ნაცვლად, ფაქტობრივად, რუსი პოეტების ეპიგონად მოიხსენა! ირაკლი აბაშიძემ, სიკვდილის შემდეგ, ამხელა თუ იყო, ნამდვილად არ მეგონაო. „ჭყვიშელ ბიჭს“ ეძახდნენ, „ნამდვილი პოეზიის იმიტაციას“ აბრალებდნენ, ნუხდნენ მისი სიდიდის გამო და კიდევ უკვირდათ მისი ბოჰემა და მისი მარტოობა.

დღეს დადგენილია მისი მთავარი დანაშაული: *Crâne aux fleurs artistiques*, ანუ „არტისტული ყვავილები“ არ უნდა დაეწერა. ეს წიგნია მისი დანაშაული. ეს იყო მისი მეორე კრებული. 1919 წელს გამოსცა და თავიც სამუდამოდ დაიღუპა. ამის შემდეგ მტრის ჯინაზე კიდევ ორმოცი წელი იცოცხლა. პირველი კრებულის შემდეგ კარგი ბიჭი იყო, მართალია, „ჭყვიშელი“, მაგრამ მაინც კარგი, იმედისმომცემი, თითქმის ცისფერყანწელი. აი, მეორე წიგნის შემდეგ და, განსაკუთრებით, პოეტების მეფედ აღიარების შემდეგ (ამას მაშინვე ამ აღიარების ოფიციალური „გაუქმება“ მოჰყვა) კი გახდა „უნიჭო ბოძვების“ ავტორი. გალაკტიონზე დანერგილი გენიალური წიგნის, „უცნობის“ ავტორმა, ვახტანგ ჯავახიძემ გალაკტიონის მთავარი „კრიტიკოსი“ კოლაუ ნადირაძე სახელითა და გვართით არც კი მოიხსენა (დაინდო?), მაგრამ გალაკტიონის „პირუთვნელი“ შეფასებები კი დაუთვალა: სისულელე – 24, აბდაუბდა – 14, უაზრობა – 12, ბოძვა – 12, პროვინციალი, პროვინციული, პროვინციალიზმი – 4, გრაფომანი – 4, დეგენერატი – 4, ჩმახვა – 4, იდიოტი, იდიოტობა – 3, უვიცი, უვიცობა – 3, აბსურდი – 3, ნაძირალა – 2, გარენარი – 1, უწიგნური – 1, დასაჭურისებული – 1...

წიგნი „არტისტული ყვავილები“, შინაარსი: „შემოდგომა უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, „ლურჯა ცხენები“, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „საუბარი ედგარზე“, „მარიამ ანტიუანეტა“, „თოვლი“, „უნაზესი ხელნაწერი“, „შერიგება“, „პოეტი ბრბოში“, „პირიმზე“, „Voiles“ (საიდუმლო ალები

ზღვათა იდუმალების...), „მერი“, „ალეები თოვლში“, „გრადაცია“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „შემოდგომის ფრაგმენტი“, „ყორანი“, „ათოვდა ზამთრის ბალებს“, „სამრეკლო უდაბნოში“, „გული“, „მარმარილო“, „ატმის ყვავილები“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“, „ჭიანურები“, „სალამო“, „ვინ არის ეს ქალი?“ „სიკვდილი მთვარისგან“, „ის“, „ვუალისა და ვიოლდეჟ შესახებ“, „ვერხვები“, „პარალელი“, „ფარდების შრიალი“, „ჩვენი საუკუნე“, „მთანმინდის მთვარე“, „გობელენი“, „შიშველი“, „მიცვალებულის ხსოვნა“, „ზღაპარი“, „ორხიდეები“, „მგლოვიარე სერაფიმები“, „ავდრის მოლოდინი“, „არ-დაბრუნება“, „მივარდნილი აივანი“, „აკაკის ლანდი“, „მას გახელილი დარჩა თვალეები“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „ი.ა.“, „სიბერე“, „ედგარი მესამედ“, „შენ და დემონი“, „ახალი მოსახლეობა“, „თიბათვე გავიდა“, „არაგვი“, „სახლი ტყის პირად“, „დამშვიდობება“, „პრიმიტივი“, „შენი სადღეგრძელო“, „ცამეტი წლის ხარ“, „ლოდთან“, „გვიანი ოცნება“, „სანთელი“, „მფარველი იალქნები“, „ნუგეში“, „აუზისგან“, „მზადება გასამგზავრებლად“, „უცნაური სასახლე“, „მამული“, „მნუხარება შენზე“, „შენ ერთი მაინც“, „სიზმრები“, „მე მოვალ“, „ლოცვისთვის“, „სასწაულს“, „დრო“, „მწოლარე“, „წმ. გიორგი“, „სროლის ხმა მთაში“, „ძველი რვეულიდან“, „მზის ჩასვლა“, „რამდენიმე დღე პეტროგრაფში“, „ხელები“, „გემი დალანდი“, „დაბრუნება“, „გზაში“, „შიში“, „დომინო“.

ეს ის წიგნია, რომელშიც მოთავსებული ლექსების მხოლოდ სათაურების ჩამოთვლაც საკმარისი აღმოჩნდა რამდენიმე ასეული პოეტის მოსაკლავად, ეს წიგნი, შემდეგ წლებში დაწერილ რამდენიმე ასეულ შედეგთან ერთად, არის კიდევ ამ სუბიექტის, რომელიც გარკვეულ წრეებში „გ. ტაბიძის“, „გალაქტიონის“, „გალაკტიონის“, „გალას“ სახელით არის ცნობილი, მთავარზე მთავარი დანაშაული, რომლის გამოც ეროვნული პოეზიის სასამართლო პროცესზე იგი ქართველმა ხალხმა არ დაინდო და მას სასჯელის უმაღლესი ზომა, უკვდავება მიუსაჯა.

თეიმურაზ დოიაშვილი

**ვარდი
ნანვიმარ სილაში**

ლირიკული სიუჟეტის გამჭოლი თემა გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტურ შედევერში „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ თუმცა ლექსის პირველსავე სტროფში ღიადაა დასახელებული („ჩემი ცხოვრების გზა“), მაგრამ შინაარსობრივად გაიდუმალე-ბულია მეტაფორიზებული შედარებების მწკრივით, რომელთა შორისაა სახე-ენიგმა „ნანვიმარ სილაში ვარდი“:

დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ!
როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.

ტექსტის ბოლოში პირველი სტროფი უცვლელად მეორდება – იქმნება წრიული კომპოზიციის ჩარჩო, რომლის სივრცეშიც თამაშდება ლირიკული პერსონაჟის სულიერი ცხოვრების დრამა, დრამის რეალური თუ წარმოსახული სცენები. ამდენად, განმეორებადი, რეფრენული სტროფი ჯერ ექსპოზიციანია – ლირიკული პერსონაჟის თვითწარდგენა წმინდა ქალწულის წინაშე, ხოლო ფინალში – სანყის ვითარებასთან დაბრუნების მაცნე კონფლიქტური პერიპეტეიების შემდეგ.

* * *

ენიგმური სახე „სილაში ვარდი“ მკვლევართაგან დღემდე ორგვარად არის აღქმული. ტროპი, უდიდესწილად, დანახულია რეალობის კონტექსტში, როგორც „**მტვრიან გზაზე დაცემული**

ყვავილი, რომელსაც ბრბოს მიერ ფეხით გათელვა მოელის“
(ბურჭულაძე 1985: 144).

არსებობს მეორე, განსხვავებული ხედვაც – „**სილაში ვარდის ამოსვლა**“, რეალურობისათვის უჩვეულო და ლოგიკურად გაუმართლებელი მოვლენა, მაგრამ სავსებით ბუნებრივი და დამაჯერებელი მხატვრული პირობითობის დონეზე (ჯავახიძე 1982: 121).

პირველი თვალსაზრისის მრავალრიცხოვან მომხრეებს საბუთად მოაქვთ გალაკტიონის გვიანდელი, საბჭოთა პერიოდის გამოუქვეყნებელი ლექსი „სილაში ვარდი“, რომელსაც, – როგორც ჩანს, სათაურის გამო, – ენიგმური სახის ახსნად, ტროპის ავტორისეულ კომენტარად მიიჩნევენ.

დასახელებულ ლექსში ნამდვილად არის ნახსენები ყვავილი, რომელიც „მშობელ ბუჩქს თავისთავად მოსწყდა და მტვრიან გზაზე დაეცა“, მაგრამ ეს სიმბოლური ყვავილი, როგორც იტყვიან, სულ სხვა დრამიდანაა. გალაკტიონი აქ ალევორიულად გადმოსცემს ბუნების ნებიერი ყვავილის (პოეტის) ამბავს, რომელიც საბედისწეროდ ასცდა შემოქმედების წმინდა გზას და ცხოვრების მტვერსა და ჭუჭყში აღმოჩნდა. პოეტი მორჩილად ელის ზეცის წყრომას თუ ბრბოსაგან გათელვას, როგორც საზღაურს მაღალ მონოდებასთან თუნდაც უნებლიე დაცილების გამო.

ეს ის მტკივნეული თემაა, რომელიც რეალურად აწვალებდა ახალ დროში „მასების პოეტად“ სახეცვლილ გალაკტიონს და რომელსაც არაფერი აქვს საერთო „სილაჟვარდესთან“. სათაური „სილაში ვარდი“ გვიანდელი ტექსტისათვის, ჩემი აზრით, ერთდროულად თავისებური ალუზიაცაა და ქრონოლოგიური მარკერიც, რომელიც, ერთი მხრივ, მიზანმიმართულად გვახსენებს სილაჟვარდის – იდეალის მეტრფე პოეტს, მეორე მხრივ კი – სოციალისტურ სინამდვილესთან შეუთავსებელ, „იდუურად მავნე“ თემას (ბრბოსგან გათელილი პოეტი) ე.წ. შავბნელი წარსულისაკენ ამისამართებს.

ენიგმის კონკრეტიზაციის ეს ცდა, გარდა იმისა, რომ დამაჯერებელი არაა, მცირე გარკვეულობასაც კი ვერ ჰმატებს შედარების იდუმალ შინაარსს; უფრო პირიქით, რადგან მსგავსე-

ბის მიგნება მტვრიან გზაზე დაცემულ ყვავილსა და „შორეული ცის სილაჟვარდეს“ შორის, პრაქტიკულად, შეუძლებელია.

აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი არაორდინარული გარემოება. ენიგმის გარედან შემოტანილი შინაარსით გააზრების გამო გამოკვლევებში, ნებისთ თუ უნებლიეთ, შედარებათა რიგი ისეა ინტერპრეტირებული, თითქოს შედარების საგანი – „ცხოვრების გზა“ პოეტის მიერ სინონიმური ხატებით კი არ იყოს განმარტებული, არამედ – დაპირისპირებული, კონტრასტული სახეებით. მაგალითად, ერთი მკვლევართაგანი წერს: „**სილაჟვარდე და ვარდი სილაში** კონტრასტული შინაარსით დატვირთული მხატვრული სახეებია და არა სინონიმური წყვილის შემადგენელი კომპონენტები“ (დევდარიანი 2010: 80-81).

ასეთი შეფასების საფუძველზე განმაზოგადებელი დასკვნაც კეთდება: „აქ ერთმანეთის პირისპირ დგას ორი მკვეთრად განსხვავებული სინამდვილე: სილაჟვარდე – ოცნებით, პოეტური ფანტაზიით წარმოსახული სამყარო და ნაწვიმარ სილაში ვარდი – ყოფიერების ბინით შემუსვრილი სული. ეს სილაში მოქცეული ის ვარდია, რომელიც უსახური ბრბოს გასათელადაა განწირული“ (იქვე: 81).

ვნახოთ კონკრეტულად, რას ამბობს ლექსში გალაკტიონი და რას მიაწერს მას მკვლევარი.

– [ისე] როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი, ჩემი ცხოვრების გზა არის სიზმარი და შორეული ცის სილაჟვარდე, – გვაუწყებს სიმბოლისტი პოეტი.

– პოეტის ცხოვრების გზა [არის] როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი, [ისე] სიზმარი და შორეული ცის სილაჟვარდე, – გვიმტკიცებს ინტერპრეტაციის ავტორი (იქვე: 81).

განსხვავება ამ ორ პოზიციას შორის მნიშვნელოვანია და არსებითიც: გალაკტიონი შესადარებელი სახეების შინაგან, იდუმალ მსგავსებაზე მიგვანიშნებს, მკვლევარი კი მათ შორის არარსებულ კონტრასტს აღმოაჩენს, თითქოს *სილაჟვარდე* და *სილაში ვარდი* ურთიერთდაპირისპირებული პოლუსები იყოს.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ არსებობს ენიგმური სახის სხვაგვარი ხედვაც – *სილაში ამოსული ვარდი*. სახე გააზრებულია, როგორც შემოქმედებითი ნებით შექმნილი პირობითობა, რო-

მელიც რეალურობის სამზერიდან ალოგიკურია – სილაში ვარდი არ ამოდის. შეუთავსებელ სიტყვა-ცნებათა (სილა, ვარდი) ოქსიმორონული ერთობა, ამ თვალსაზრისის მიხედვით, ლირიკული პერსონაჟის შინაგან წინააღმდეგობაზე, სულიერ გაორებაზე მიანიშნებს, ხოლო კვლავაც ოპოზიციურ წყვილად აღქმული *სილაში ვარდი – სილაჟვარდე* ყოფიერების კონტრასტულობას გამოხატავს (ჯაველიძე 1982: 120, 122).

ენიგმური სახის ორგვარი რეცეფციის მიუხედავად, ძნელი შესამჩნევი არაა, რომ შედარების აზრობრივი ინტერპრეტაციისას ორივე ხედვისათვის ამოსავალია რომანტიზმის ფუნდამენტური პარადიგმა სინამდვილისა და იდეალის (ოცნების) დაპირისპირებულობის შესახებ. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ყოფიერების კონტრასტულობის იდეას ერთი რეალურ-შინაარსობრივ პლანშივე პოულობს, ხოლო მეორე – გამოსახვის პლანში, სახის ოქსიმორონულ ფორმაში.

ყურადღებით დავაკვირდეთ ლექსის პირველ სტროფს, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს როგორც საკუთრივ ენიგმური სახის, ისე რთული შედარებისა და მთლიანი ტექსტის გაგებისათვის.

ღვთისმშობლისადმი მიმართვის შემდეგ, რითაც სტროფი იწყება, ლირიკული პერსონაჟი მინიშნების ხერხით გადმოგვცემს იმ შინაგან მდგომარეობას, რომელშიც იგი იმყოფება აღსარების ჟამს. სიმბოლოთა მეშვეობით ის ახასიათებს თავისი იღუმალი ცხოვრების გზას და ამზადებს ფონს იმ სულიერი დრამისათვის, რასაც ეძღვნება ლექსი. სტროფის განწყობილება, მართალია, სევდიანი და მინორულია, მაგრამ აქ ჯერ არ არის გამჟღავნებული დაეჭვება არჩეული გზის ჭეშმარიტებაში. მთხრობელი, როგორც ჩანს, კარგა ხანია, გასულია მინიერი რეალობიდან და მხოლოდ სიზმრებში ბინადრობს.

ენიგმა „ნაწვიმარ სილაში ვარდი“, რომელიც „ცხოვრების გზის“ ერთ-ერთი მსაზღვრელია, შედარების სტრუქტურის ელემენტია. შედარების მხატვრული ლოგიკით იგი შინაარსობრივად გათანაბრებულ სიმბოლოთა მწკრივის წევრია. ამის გამო „ნაწვიმარ სილაში ვარდი“ მსგავსია/არის *სიზმარი* და *სილაჟვარდე*.

სიმბოლოთა სინონიმურობა ლექსში ხაზგასმულია არა მარტო სახეობრივ, არამედ ლექსიკურ და ევფონიურ დონეებზეც.

სახეთა ლექსიკურ გაიგივებაზე მეტყველებს სათაურში გატანილ მთავარ სიმბოლოებს შორის დასმული მაიგივებელი კავშირი „ანუ“ („სილაჟვარდე **ანუ** ვარდი სილაში“), აგრეთვე, სიტყვათა საგანგებო გადასმა (არა *სილაში ვარდი*, არამედ *ვარდი სილაში*) ევფონიური თანხმიერების დაყრუებისა და ლექსიკური შინაარსის წინ წამოწევის მიზნით.

დაბოლოს, ევფონიის დონეზე იგივეობის ღია მანიფესტაციაა ე. წ. საუკუნის რითმა: *სილაში ვარდი – სილაჟვარდე*. გავიხსენოთ ისიც, რომ სიმბოლისტიკებისათვის სიტყვათა ბგერითი სიახლოვე მათი შინაგანი, ეზოტერიკული კავშირის გამოვლენად ითვლებოდა.

ამრიგად, ლექსის სათაურისა და პირველი სტროფის რეალურ-ობიექტური მონაცემებით, ტექსტში გვაქვს არა კონტრასტული, დაპირისპირებული სიმბოლოები, არამედ მსგავს/იგივეობრივ/ სინონიმურ სახეთა რიგი. აქედან გამომდინარე, ენიგმური სახის იდუმალი შინაარსი ამოსაცნობი და გასააზრებელია არა კლასიკური რომანტიკული ანტითეზის – სინამდვილისა და იდეალის (ოცნების) დაპირისპირების კონტექსტში, არამედ ისეთ კონცეპტუალურ სივრცეში, სადაც სიმბოლოთა მსგავსება-იგივეობას დამაჯერებელი ახსნა და გამართლება მოეძებნება.

* * *

„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, ტრადიციულად, ევანგელისტურ მითთან მიმართებით განიხილება ხოლმე (ნაკუდაშვილი 1995 და სხვ.), რაც თითქოს საფუძველს მოკლებული არაა: ლირიკული მონოლოგი, რომელსაც გულწრფელი თვითგამოხატვის – აღსარების/ლოცვის ფორმა აქვს, ღვთისმშობელს მიემართება. ამასთანავე, ტექსტში მრავლადაა ნახსენები ქრისტიანობასთან ასოცირებული საგნები და ცნებები: ხატები, სალოცავი კარები, სიონი, ოლარები, სულის სიკვდილი, სამოთხე, ჯოჯოხეთი, ზიარება...

„სილაჟვარდე“, როგორც ვთქვით, სიმბოლისტური ლექსია, ამიტომ მას ორი პლანი აქვს – რეალური და ირეალური. საგნები და ცნებები, ასევე მთლიანი სიტუაციაც, რომლებიც დაკავშირებულია ქრისტიანულ სარწმუნოებასთან და პროეცირებულია ევანგელისტურ მითზე, ტექსტის რეალურ პლანს ქმნის. ეს რეალური ელემენტები სიმბოლისტი პოეტისათვის მხოლოდ პირველადი მასალაა. მთავარია მათი გარდაქმნა, გარდასახვა, რის შედეგადაც იბადება მეორე – ფარული, ზერეალური პლანი. ემპირიულ საგნებს, მათ შორის ქრისტიანობასთან დაკავშირებულ საგნებს და ცნებებს, ლექსში უჩნდება სხვა, ახალი, „ჭეშმარიტი შინაარსი“, რომლის ამოცნობა იმ შემთხვევაში მოხერხდება, თუ მივაგნებთ სიმბოლიცაზიის წყაროს – პოეტის მიერ გამოყენებულ კონცეპტუალურ სისტემას. ასეთი სისტემა ვერ იქნება ევანგელისტური მითი, რომელიც რეალურ პლანს განმარტავს და, რაც არანაკლებ არსებითია, წინააღმდეგობაში მოდის კონკრეტულ ლირიკულ ნარატივთან, ტექსტის მონაცემებთან.

„სილაჟვარდეში“ თავიდანვე ყურადღებას იპყრობს ლოცვის/აღსარების უჩვეულო, ტრავესტიული სახეცვლილება. ქართულმა პოეზიამ ღვთისმშობლისადმი აღვლენილი არაერთი ლოცვა და აღსარება იცის, გამსჭვალული სასოებითა და სიყვარულით. ასეთი ლექსები გალაკტიონსაც აქვს, მაგრამ „სილაჟვარდე“ ვერ თავსდება ტრადიციის ჩარჩოში, რადგან ის არც წმინდანის განმადიდებელი საგალობელია და არც შენდობის თხოვნა შემცოდისაგან. „ლოცვა კარია ცოდვილისათვის სინანულისა“ (აკაკი), გალაკტიონის ლირიკულ აღსარებაში კი სინანულის ნაცვლად დომინანტურია მხილების პათოსი, რომელიც საკუთარი სულის მჩხრეკელ აღმსარებელს კი არ წარმოაჩენს, არამედ ღვთისმშობლის მადლში დაეჭვებულ მსხვერპლსა და ბრალმდებელს ერთდროულად. მხილების სიმძაფრით „სილაჟვარდე“ მხოლოდ ნიკოლოზ ბარათაშვილის „სულო ბოროტო“ თუ შეედრება, ოღონდ იმ არსებითი განსხვავებით, რომ ბარათაშვილი ბოროტ დემონს ამხელს, გალაკტიონი კი... ყოველთა მეოხ წმინდა ქალწულს.

ძალიან მოულოდნელია და უჩვეულო ღვთისმშობლის მკვეთრად ნეგატიური წარმოჩენაც. ბრალდებანი წმინდა ქალწულისადმი ლექსში ერთ საბრალდებო აქტად არის შეკრული (IV-VI სტროფები) და ირონიული ელფერიც ახლავს. თურმე ყოვლადმონყალე ღვთისმშობელს, რომელიც, ლექსის მიხედვით, მიზეზია ყმანვილი მგოსნის ტრაგედიისა, შეუძლია დატკბეს („შეხედე, დასტკბი“!) მისი ტანჯული ბედით, მეტიც – მავედრებელი სულის სიკვდილის ჭვრეტით: „სული ვედრებით განაცეცი/ შენს ფერხთქვეშ კვდება როგორც პეპელა“.

ლექსის დასკვნით ნაწილში შესამჩნევია აგრეთვე პირდაპირი გადახვევებიც ქრისტიანული კონფესიის დოგმებიდან.

„სილაჟვარდისთვის“ ძალიან მნიშვნელოვანია მხსნელის მოლოდინის მოტივი, რომელიც გალაკტიონთან ქალს, წმინდა ქალწულს, ღვთისმშობელს უკავშირდება („შენს მოლოდინში ასეა ყველა?“). აქ პოეტი ამკარად შორდება ევანგელისტურ ნარატივს, რომლის თანახმად მესია ანუ მხსნელი არის ქრისტე, ხსნის მისია მაცხოვარს ეკისრება.

ტექსტის ფინალისაკენ მძაფრად ისმის *სამაგიეროს* მოთხოვნა: „სად არის ჩემთვის სამაგიერო? / საბედნიერო სად არის სული?“ ლირიკული პერსონაჟი სამაგიეროს გარდაცვალებამდე, სიცოცხლეშივე მოითხოვს, მაშინ როცა ქრისტიანობა ალთქმულ მარადიულ არსებობას, როგორც ჯილდოს ზნეობრივი ცხოვრებისათვის, მორწმუნეს მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ ჰპირდება სულის უკვდავების ფორმით.

ფაქტები, რომლებზეც მივუთითეთ, გვკარნახობს, რომ დასადგენია ის კონცეპტუალური სისტემა, რომელიც გალაკტიონისათვის სინამდვილის გარდასახვის, სიმბოლიზაციის წყარო იყო, ჩვენ კი ტექსტის დეკოდირების გასაღებს მოგვცემს. ამის გარეშე პოეტური ტექსტის ადეკვატური წაკითხვა ვერ მოხერხდება.

* * *

„სილაჟვარდეში“ ორი გზაა დასახლებული: „ჩემი ცხოვრების გზა“ და „ბედით დანყველილი გზა“. პირველი ლირიკული სუბიექტის მიერ არჩეული ინდივიდუალური გზაა, მეორე –

არყოფნის, სიკვდილის, „განადგურების სევდიანი გზა“, როგორც ადამიანთა გარდაუვალი ხვედრი.

„გზის“ მეტაფორა არსებობას გაიაზრებს, როგორც დროში განფენილ პროცესს, ხოლო ადამიანი ამ გზაზე შემდგარი მგზავრია. როგორც მხატვრული კონცეპტი, „გზა“ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას გამოხატავს, რამდენადაც უმნიშვნელოვანეს პრობლემას – სიცოცხლის/ცხოვრების საზრისის ძიებას უკავშირდება და, ამასთანავე, გადაჯაჭვულია სიკვდილის თემასთან.

ასეა ეს „სილაჟვარდემიც“, რომლის სუბიექტი ცდილობს სიკვდილის, როგორც ბედისწერის, დამარცხებას, დროით დასაზღვრულობის დაძლევას და მარადისობისაკენ გაჭრას. აქედან გამომდინარე, სავარაუდოა, რომ ლექსში მონიშნულია პერსონაჟის არაორდინარული სულიერი ძიებანი, ხოლო სიმბოლური სემანტიკის საყრდენია „ხსნის“ რომელიღაც კონცეფცია ანუ „გზა“, როგორც მსოფლმხედველობა და ცხოვრების წესი, რომლის მიმართ კრიზისის ფაზაში მყოფ ლირიკულ გმირს სკეფსისი გასჩენია.

მგოსნის „ცხოვრების გზა“ გალაკტიონის ლექსში, როგორც უკვე ვიცით, *სიზმართან* და *სილაჟვარდესთან* არის გაიგივებული. *სიზმარი* რეალობისგან მონყვეტის, არაქაური არსებობის სიმბოლოა, ხოლო *სილაჟვარდე* – „ზენაართ სამყოფი“, საითკენაც მიისწრაფვის ციერების მოსურნე, მინიერი ხვედრის უარმყოფელი არსება. გასარკვევი ისაა, რა ესიზმრება, რა შინაარსი აქვს მგოსნის სიზმრებს, ვინ ან რა ეგულება შორეული ცის სილაჟვარდემი.

გალაკტიონი ერთ ლექსში ამბობს: „მე ვხედავ სიზმრებს არა თქვენებურს“. მართლაც, ჟამიდან ჟამამდე, როდესაც პოეტი სიზმრის ფარდას გადასწევს, აღმოვაჩინოთ, რომ იგი ქვრეტს „შორ, უცხო ქვეყანას“, სადაც არ არსებობს წარმავალობის შიში, „სადაც ედემი ყვავის და სადაც / ველარც ჩანვდება ბნელი სამარე“. ეს უჭკნობი მშვენიერების ის მარადიული საუფლოა, რომელსაც ამოად, მაგრამ სასოებით დაეძებს წარმავალობის სევდით დამძიმებული სული.

პოეტის სიზმრებში „შორ, უცხო ქვეყანას“ მუდმივად ენაცვლება სათნო და ლმობიერად მზირალი ქალწულის ლანდი, ღამეულ ზმანებათა მონაწილე, ან მღელვარე მოლოდინის საგანი. ქალწული გალაკტიონის ლირიკაში შორი, იდეალური ქვეყნის პერსონიფიცირებული სახეა, ვისაც მოელიან და გრძნობენ და ვისაც ზოგჯერ კონკრეტული სახელიც აქვს, მაგალითად, ბეატრიჩე, ლაურა, მერი, „მზე მარიამი“...

გალაკტიონის ლირიკული პერსონაჟის ცხოვრება სიზმარია, რადგან სიზმარეულია საკუთარი არსებობის აღქმა („და მე ვარ ისე – როგორც სიზმარი“), სიზმარია ზეციური ქალწულის მოვლინებანი („ვინა ხარ, ვინა, ჩემო სიზმარო“) და, ბოლოს, სიზმარს ჰგავს ქალწულისა და მგოსნის ტრაგიკული დაშორებაც („ის ჩამომშორდა, როგორც სიზმარი/ აუხდენელი და მომხიბლავი“).

ლირიკული სუბიექტის სიზმრების წიაღში, იქ, საითაც მისი „ცხოვრების გზა“ მიემართება, როგორც ვხედავთ, ორი პერსონაჟი იკვთება – თავად მეოცნებე მგოსანი („მე“) და ზეციური ქალწული („შენ“), რომელთა შორის „უცნაური ტრფობის“ პერიპეტების აღწერას ათიან წლებში გალაკტიონის არაერთი ლექსი მიეძღვნა. ეს ის ძირითადი ლირიკული ნარატივია, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციით მეორდება.

„სილაჟვარდეში“ ლირიკული „მე“ უშუალოდ წარმოგვიდგება, როგორც ღვთისმშობლის მოაჯე ყმანვილი მგოსანი, ხოლო ტროპიზებული ფორმით – ვითარცა „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“. მათი იგივეობა ლექსში ეჭვს არ იწვევს („აჰა, მოვედი გედი დაჭრილი...“). გალაკტიონი აქ უთუოდ ანტიკურობიდან მომდინარე პოეტურ ტრადიციას აგრძელებს, რომლის თანახმად გედი პოეტის სიმბოლოა. ამ სიმბოლოს იგი სხვა ლექსებშიც ხშირად მიმართავს („და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედათ“; „ეპოქის გედი ოცნებას მღერის გაბედიტებით...“) და მას არავითარი კავშირი არა აქვს არც XIII საუკუნის მინეზინგერის –კონრად ვურცბურგელის რომანთან „გედის რაინდი“ და არც ალექსანდრ ბლოკის დრამასთან „ვარდი და ჯვარი“, რის დამტკიცებაც სურთ (ბურჭულაძე 1980: 106-115).

ტროპი „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“ ძალიან ხშირად, თითქმის უგამონაკლისოდ, არასწორად არის გაგებული, როგორც ოცნებით დაჭრილი გედი („ოცნება იმდენად შეუსაბამო და განუხორციელებელი აღმოჩნდა, რომ განგმირა პოეტის გული“). პოეტი გვესაუბრება არა ოცნებით დაჭრილ, არამედ – ოცნების ბალიდან მოსულ დაჭრილ გედზე. „ოცნების ბალი“ ხომ ის სიზმარეული მყუდრო სავანეა, სადაც თავს აფარებს პოეტი-გედი, განთიადისას კი ბედით დასაზღვრულ სივრცეს – სინამდვილეს უბრუნდება?!

ლოგიკურად იბადება კითხვა: მაშ, რამ მიაყენა გედს ჭრილობა?

სანამ ამ კითხვას ვუპასუხებთ, საჭიროა გაირკვეს, რას გულისხმობს ლირიკული „მე“-ს აღმნიშვნელი მეორე ტროპიზე-ბული სახე – **„ღამენათევი და ნამთვრალევი“**. იგი ლექსში ოთხგზის მეორდება და, როგორც ლირიკული სიუჟეტის გამჭოლ რეფრენს, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მგოსნის ცხოვრების იდუმალი გზის შესაცნობად.

* * *

რეფრენული ტროპი „ღამენათევი და ნამთვრალევი“ მკვლევართაგან ბევრგვარად არის ინტერპრეტირებული. ზოგი მას სულაც პირდაპირი მნიშვნელობით აღიქვამს, როგორც პერსონაჟის ბოჰემურ ცხოვრებაზე მინიშნებას, სინონიმს ცოდვისა, რომელიც ღვთისმშობლის წინაშე მონანიების საგანია. ამ დროს, როგორც ჩანს, დავინწყებულა, რომ სიმბოლო ემპირიულს ზერეალობის ნიშნად აქცევს, რომ სიმბოლისტური ლექსი კი არ ასახავს, არამედ გარდასახავს სინამდვილეს.

რეფრენული ტროპის გააზრებისას, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს სიტყვათა გრამატიკული ფორმა. ორივე სიტყვა – *ღამენათევიც* და *ნამთვრალევიც* – წინავითარების აღმნიშვნელი თავსართ-ბოლოსართით (ნა-ევ) არის ნაწარმოები. ეს იმის მაუწყებელია, რომ იმ მომენტს, საიდანაც იწყება ლირიკული სუბიექტის ე.წ. აღსარება-ამბოხი, წინ უსწრებდა ღამისთევანი და სიმთვრალე/თრობა.

ვინც გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტურ სახისმეტყველებაში გარკვეულია, რეფრენულ სიტყვებში უმაღლ ამოიცნობს იმ

განმეორებად სიმბოლოებს, რომელთა გარემოშიც აღმოცენდება ლირიკული პერსონაჟის სიზმარეული ხილვები: ქალწულის მოლოდინი შუალამიდან განთიადამდე, მასთან წარმოსახული შეხვედრა-განშორებანი და სიყვარულით თრობა...

თავის დროზე ახალგაზრდა გალაკტიონს „ლამის მგოსანი“ უწოდეს. თავადაც ამბობს: „მე მოვიტანე ქვეყნად ღამეთა იღუმალეა“. ამ იღუმალ ღამეთა მოგონება სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვა პოეტს: „და მხოლოდ ღამე, ღამე ინახავს, / რაც განმიცდიდა და რაც მინახავს“.

რა განცდებსა და ხილვებზე, რა იღუმალეებაზე მიანიშნებს გალაკტიონი, რაც მხოლოდ ღამის კუთვნილებაა და რასაც ღამე ინახავს?

ღამე/შუალამე ის ჯადოსნური დროა, როდესაც პოეტი გრძნეულ დუმილში ციდან წყნარ ძახილს ისმენს, როცა „ლამის უსივრცო საკურთხეველთან“ თამაშდება ქალწულთან შეყრის მისტერია. ეს არის ჟამი ზეციური გამოცხადებისა, რომელმაც „გამოუთქმელი და მწარე ალით“ დასწვა მისი სული, ერთდროულად განაცდევინა არამიწიერი ნეტარებაც და განშორების უსასოო ნაღველიც. „ლამის სიცხადეში“ განხორციელდა სასწაული – შეხება „არ-აქაურთან“, არსებობის გარდასახვა სამოთხედ: „შენთვის სამოთხედ გადაიშლება ღამე უვნებო და ურიჟრაჟო“.

ასე მოიხაზება გალაკტიონის ლირიკაში ქალწულისადმი ჭაბუკი მგოსნის „უცნაური ტრფობის“ სიუჟეტი. ეს ის ხილვაა, ის განმეორებადი სიზმარია, „სილაჟვარდის“ დასაწყისშივე რომ არის ნახსენები („ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“).

ღამის თევას გალაკტიონის ლექსებში, როგორც წესი, თან ახლავს „თრობა“, ის, რაც არაპირდაპირ ჩანს „სილაჟვარდის“ რეფრენულ ტროპშიც.

სიტყვები *მთვრალი/თრობა*, საზოგადოდ, იშვიათი არაა გალაკტიონის ლექსებში. პოეტი მთვრალია არა მარტო ღვინით, არამედ სურნელით, პოეზიით, ოცნებით, ცეცხლით, თოვლით და ა.შ. მაგრამ არსებობს თრობის თვისებრივად განსხვავებული, უმაღლესი სახეობაც – **თრობა „უცნაური ტრფობით“!**

აქ უკვე დროულია ითქვას, რომ *ლამისტევა* და *თრობა*, როგორც სიმბოლოები, მთლიანად ლამის რიტუალიც, არ არის ემპირიული სიტუაციის უბრალო ასახვა, ღვინის სმითა თუ სასურველ ქალთან სიახლოვით აღძრული თრობის ეპიზოდი – ეს მისტიკური რიტუალია, თრობა ზექვეყნიური სიყვარულით, ის, რასაც ალექსანდრ ბლოკი „სულის ბოჰემას“ უწოდებდა.*

თრობა რომ მისტიკური სიყვარულით ექსტაზია, როცა სასრულობის შეგრძნება ქრება, და არა თრობა „ღვინით ან ქალით“, ცხადად ჩანს გალაკტიონის არაერთი ლექსიდან. რასაკვირველია, პოეტისათვის ღვინით სწრაფნარმავალი სიმთვრალეც კარგად ნაცნობია („ხანდახან ღვინით სავსე ფიალით/ მოკლე ხნით გათრობს ოცნებათ ზოლი“) და ოცნებით ხანმოკლე გათიშვაც („ტკბილი ოცნება დაგწვავთ, დაგათრობთ... ისიც ცოტა ხნით“), მაგრამ მისი მუდმივი მოგონების საგანია „ნეტარ წუთებით მთვრალი სიყმანვილე“ – ჟამი ზექვეყნიური ტრფობით სიმთვრალისა, „სხვისთვის უხილავ-ფარული“ ზერეალობის ჭვრეტისა.

აი, ლამისტევისა და ქალწულთან შეხვედრის ერთი სცენა:

დარჩი, ღვთაებავ! სულს ღონემიხდილს
სურს აღმადგენელ ოცნებად სწამდე,
დარჩი! მსურს ჩემი უსაზღვრო ვნებით
ვიქანცებოდე განთიადამდე.
(„ახალ ცისკართან“)

ამ სტრიქონებს გარკვეულწილად ეროტიკული შეფერილობა ახლავს, მაგრამ ობიექტისადმი მიმართვის ფორმა („დარჩი, ღვთაებავ!“), მისი „აღმადგენელ ოცნებად“ დასახვა, ან თუნდაც გამოთქმა „უსაზღვრო ვნება“ გამორიცხავს სატრფოს სახის სწორხაზოვან, მხოლოდ ემპირიულ-გრძნობად ინტერპრეტაციას და სხვა, ფარულ შრესაც გადაშლის.

ლირიკული გმირის ღამეული კონტაქტები ქალწულთან თავდავინყების ის ნეტარი წუთებია, როდესაც სატრფოს ნაზ ჩურჩულსა და ალერსში მიწიერი განზომილება ქრება – ქალწული

* „მისტიკა სულის ბოჰემას“ (ბლოკი 1965: 71).

უკვე „სხვა მხარეებს“ განასახიერებს, იდეალური სამყაროს ხატია. ამიტომაც ჩნდება „თრობის“ მეტაფორა „სხვა მხარეებთან“ მიმართებითაც:

სხვა მხარეები უხსოვარ ხნიდან
მანვალებს, მათრობს და მეფერება.
(„დგება შემოდგომა“)

ამ სტრიქონებში „სხვა მხარეებზე“ უშუალოდ გადატანილი ის განცდები თუ მოქმედება (წვალება, თრობა, მოფერება), რაც, ჩვეულებრივ, ქალწულს უკავშირდება და რაც უფრო მეტად გვარწმუნებს, რომ ლირიკული სუბიექტის ლტოლვის საგანი მიწიერი ქალი კი არაა, არამედ პერსონიფიცირებული მისტიკური არსება – იგივე „სხვა ქვეყანა“.

ვფიქრობ, ყურადღების ღირსია ერთი საინტერესო ფაქტიც. სიტყვა „ნამთვრალევი“ გალაკტიონის პოეზიაში, გარდა „სილაჟვარდისა“, მხოლოდ ერთხელ არის გამოყენებული ლექსში „ცისფერი“ (1923):

ძეგლი ცისფერი და ნამთვრალევი
აიმართება მშობლიურ მთებზე!

ამ ლექსში, სადაც პოეტი თავს ჯვარზე გაკრულ ქრისტეს ადარებს, თავის სახელს არქმევს საუკუნეს („და იშვიათად თუ მობრწყინდება / სხვა საუკუნე გალაკტიონის“) და საკუთარი გრანდიოზული ძეგლის აღმართვაზეც საუბრობს, წარმოუდგენელია, რომ „ნამთვრალევი“, უბრალოდ, მემთვრალეობის, ბოჭემური ცხოვრების აღმნიშვნელი სახე იყოს, თანაც ისეთი საკულტო სიმბოლოს გვერდით, როგორცაა „ცისფერი“ („ძეგლი ცისფერი და ნამთვრალევი“). ამ კონტექსტში „ნამთვრალევიც“, ცხადია, სრულფასოვანი, ღრმა აზრობრივი შინაარსის სიმბოლოა: თუ „ცისფერი“ გალაკტიონის სულიერ მისწრაფებას და პოეზიის არსს გადმოსცემს, „ნამთვრალევი“ ერთ სიტყვაში კრისტალიზებული ე.წ. ფორგეშიხტეა, რომელიც, როგორც წარსულის დიდ საიდუმლოს, ისე ინახავს მისტიკური თრობისა და ექსტაზის ხსოვნას.

* * *

ერთ ადრინდელ ლექსში („... არ მინდა სიტყვა“) თავის ლირიკულ გმირს გალაკტიონი ასე ახასიათებს:

მე სული არ მაქვს ამქვეყნიური,
შენზე ოცნებით დაინვა იგი,
განშორდა სოფელს და თუ კვლავ სცოცხლობს,
სცოცხლობს ისე, ვით ტრფობის ტარიგი.

ამ სტრიქონებში „სილაჟვარდის“ ყმანვილი მგოსნის დახასიათებაცაა, თუ, რასაკვირველია, „ლამენათევისა“ და „ნამთვრალევის“ სიმბოლურ შინაარსს გავითვალისწინებთ: ისიც ხომ მიწიერებას განრიდებული „ტრფობის ტარიგია“, რომელიც „საბედნიერო სულის“ მოლოდინით, ზეციურ ქალწულზე – „სხვა ქვეყანაზე“ ოცნებით ცოცხლობს...

გალაკტიონის სიზმარეული ტრფობის ობიექტი – ქალწული, რომელიც „სხვა ქვეყნის“ სიმბოლოა, სახეობრივადაც და საზღვრისითაც შთაგონებულია მითით სოფიას/ მსოფლიო სულის/ მარადქალურის შესახებ, რომელიც რუსი მოაზროვნის, მისტიკოსისა და პოეტის – ვლადიმირ სოლოვიოვის (1853-1900) სახელს უკავშირდება და მთავარ მითოპოეტურ ინტერტექსტად იქცა უმცროსი თაობის (ა. ბელი, ა. ბლოკი...) სიმბოლისტიკებისათვის.* ჩემი აზრით, სწორედ ვლ. სოლოვიოვის ყოვლისერთობის ფილოსოფია და მითოპოეტური ნარატივი სოფიაზე არის ის კონცეპტუალური სისტემა, რომლის ფარგლებშიც ხდება „სილაჟვარდის“ რეალური პლანის, მისი საგნობრივ-სიტუაციური გარემოს სიმბოლიზაცია.

ფილოსოფიაშიც და პოეზიაშიც ვლ. სოლოვიოვი პირადი გამოცდილების საფუძველზე** ამტკიცებდა ღვთაებრივი სიბრ-

* ფ. სტეჟუნი, ავტორი ფუნდამენტური გამოკვლევისა რუსული სიმბოლიზმის მისტიკური და მხატვრული ძიებების შესახებ, წერს: „ლიტერატურული სიმბოლიზმის პოეზია და პოეტიკა აბსოლუტურად შეუძლებელი იქნებოდა მისი (ვლ. სოლოვიოვის – თ. დ.) ხელოვნების ფილოსოფიის, უპირველეს ყოვლისა, სოფიაზე მოძღვრებისა და სიყვარულის ფილოსოფიის გარეშე“ (სტეჟუნი 2012: 111).

** ვლ. სოლოვიოვს მცირე პოემაში „სამი პაემანი“ პოეტურად აქვს აღწერილი სამი მისტიკური კონტაქტი მარადქალურთან, რომელიც სხვადასხვა დროს უმშვენიერესი ქალწულის სახით სამგზის გამოეცხადა (სოლოვიოვი 1974: 125-132). სოლოვიოვის ეს ხილვები ა. ბლოკს მისტიკურის არსებობის „უტყუარ მონშობად“ მიაჩნდა (ბლოკი 1971: 350).

ძნის (ტრანსცენდენტური ინტელექტის) – სოფიას რეალურ არსებობას, მასთან მისტიკური კონტაქტის შესაძლებლობას და თანამიმდევრულად ნერგავდა მარადქალურის, როგორც მხსნელის, გამოცხადების რწმენას ახლო მომავალში. კაცობრიობის ისტორიაში ეს დასაბამს მისცემდა ახალ ერას – დუალიზმის დაძლევას, მატერიალურ და სულიერ სანყისთა შეერთებას – **სინთეზს**, როგორც წარმავალობის დამარცხებისა და მარადისობის დამკვიდრების მაუნყებელს.

ცხოვრების წესი, რომელიც მინიშნებულია „სილაჟვარდეში“ და უფრო ღიად და მისანვდომად ჩანს გალაკტიონის სხვა ლექსებში, – იგულისხმება: რეალობისგან განდგომა, „ოცნების ბაღში“ გადასახლება და ლტოლვა სილაჟვარდისაკენ; ასკეტური ცხოვრება ქალწულის მოლოდინში და მასთან მისტიკური კონტაქტით გარდაქმნის – ხსნის რწმენა, – გვიჩვენებს, რომ ყმანვილი მგოსნის მიერ არჩეული გზა ის უმაღლესი გზაა, რომელსაც სოლოვიოვი **ღმერთკაცებრივს** უწოდებდა. ეს, ფაქტობრივად, ზეადამიანის, ღმერთადამიანის ინდივიდუალური არჩევანია, რომელიც ეფუძნება რჩეული პიროვნების უწარს, დიადი მიზნის მისაღწევად ამაღლდეს თავის თავზე, გადალახოს საკუთარი შეზღუდულობა, გამუდმებით ელტვოდეს სრულყოფილებას.

ვლადიმირ სოლოვიოვის მიხედვით, ადამიანისათვის, რომელიც ხატად ღმრთისად არის შექმნილი, ცხოვრების ერთადერთი მიზანია თავისებური თეოზისი – თავდაპირველ, ღვთაებრივ ყოვლისერთობაში დაბრუნება – სულიერ-სხეულებრივი ერთიანობის აღდგენა, რაც მიიღწევა წმინდა სოფიასადმი ზეკვეყნიური ტრფობით. ეს მისტიკური ურთიერთსიყვარული ადამიანისა და ზეციურისა წარმავალს სულიერებით აღავსებს, წარმოქმნის განუყოფელ კავშირს – **უკვდავ სულიერ სხეულს**.

ღმერთკაცებრივი პროცესი, როგორც ფილოსოფოსი და პოეტი განმარტავს, თავისით არ აღესრულება. იგი მხოლოდ ღვთაებრივი მაღლისა და ადამიანის სულიერ-ფიზიკური აქტივობის – „ღმერთკაცებრივი გმირობის“ ერთობლიობით მიიღწევა (სოლოვიოვი 1990: 619). ამიტომაც საუბრობს გალაკტიონი ლექსში „საიდუმლო“ მწარე თავგანწირვასა და წმინდა, მოელვარე სულის ამონვაზე...

აქ არც ადგილია და არც საჭიროება ვლ. სოლოვიოვის რთული ფილოსოფიურ-პოეტური კონცეფციის, კოსმიური მითის მისეული, ახალი ვერსიის ვრცლად გადმოცემისა. ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ სამყაროს ტრიადული განვითარების სამსაფეხურიანი სიუჟეტის პერსონაჟები არიან ქაოსი, კოსმოსი და მსოფლიო სული/მარადქალური, ხოლო არსებობა ქაოსის და კოსმოსის ბრძოლაა მსოფლიო სულისათვის. მარადქალური ან დანანევრებული, ქაოტური სამყაროს – მატერიის ტყვეობაში აღმოჩნდება, ან მისი ღვთაებრივი სიყვარული განმსჭვალავს და შეაერთებს ყოველივე არსებულს, შექმნის განუყოფელ, ჰარმონიულ, უხრწნელ ყოვლისერთობას, ღმერთკაცობრიობას.

„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ სოლოვიოვის მითოპოეტური სიუჟეტის ძალზე დრამატულ მონაკვეთს გადაგვიშლის – ქალწულის გამოცხადების მღელვარე მოლოდინს და დაეჭვებას, იმედგაცრუებას აღთქმის შეუსრულებლობის გამო, რაც მსოფლმხედველობრივი კრიზისის მიზეზი ხდება.

სიზმარეული ხილვები და ზეცისაკენ, სილაჟვარდისკენ მზერა, უხილავის ძიება და მოლოდინი გალაკტიონის ლირიკული გმირის მუდმივი სულიერი მდგომარეობაა. თავისი „ლოდინის სიმღერებს“ იგი უცვლელი ერთგულებით უძღვნის ქალწულს, რომელსაც ყველგან დაეძებს, „რომ უთხრას სულის ქენჯნა-წვალება“. მოლოდინის გრძნობა მტანჯველია („ველოდები ნახულ სახეს / და ლოდინში ვკვდები, ვკვდები!“). ეს მოლოდინი აწვალებს „სილაჟვარდის“ ყმანვილ მგოსანსაც და გასაგები ხდება, რატომ აქვს მას „წამებული სახე“ და „დაღლილი ხელები“.*

* სიტყვა „დაღლილი“ ლექსში კიდევ ერთხელ გვხვდება შედარებაში: „ღამენათევი და ნამთვრალევი / დაღლილ ქალივით მივალ ხატებთან“. „დაღლილ ქალს“ მკვლევრები უკავშირებენ გალაკტიონის მონათხრობს იმაზე, თუ როგორ ნახა მან განთიადის ჟამს ეკლესიაში მონანიე მეძავი. ამის შესაბამისად, სახეს რეალური შთაბეჭდილების ანარეკლად თვლიან.

ჩემი აზრით, გალაკტიონის მონათხრობი იმ გვიანდელ მისტიფიკაციათა რიგს განეკუთვნება, როდესაც პოეტმა თავისი სიმბოლისტური ლექსების ე.წ. რეალისტური ინტერპრეტაციები დაიწყო (ამასთან დაკავშირებით იხ.: დოიაშვილი 2012: 110). ყმანვილი კაცის შედარება ქალთან „სილაჟვარდეში“ არა მარტო მოულოდნელია, არამედ ბუნდოვანი და არამოტივირებულიც. სამაგიეროდ, მსგავსი თემატიკის ცნობილ ლექსში „მერი“ ფიგურირებენ „ლოდინით დაღალული ქალები“. ირკვევა, რომ ქალთა დაღლილობის მიზეზია ლოდინი, **ლოდინით დაღლილობა** – მოტივი, რომელიც მგოსანს და ქალებს საერთო აქვთ. სახე უნდა მომდინარეობდეს სახარებისეული იგავიდან (მათე 25: 1-13). ამ თემაზე გალაკტიონს ლექსიც აქვს დაწერილი („ათი ქალწული“).

ღამისთვის რიტუალი, ქალწულის მოლოდინი და მისდამი სიყვარულის ამაღლებული გრძნობა ერთიან სურათს ქმნის ლექსში „საუბარი ვალსში“:

რამდენი ღამე მითევია შენს მოლოდინში,
ცას ვარსკვლავიანს შუქს მატებდა ელვარე მთვარე...
ჩემო ღვთაებავ, ოჰ, ვინ დათვლის, თუ რაოდენი
მოლოდინის და გულწრფელობის ცრემლი დავლვარე [...] შენ არსით სჩანდი, მაგრამ ჩემთვის უცხო არ იყო
შენი თვალების იდუმალი, წმიდა ქვეყანა...

ბოლო სტრიქონები კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს, რომ გალაკტიონთან ქალწული („ღვთაება“) „სხვა მხარეების“ სიმბოლოა და არა მიწიერი სატრფო, ხოლო მოლოდინი ხსნის მოლოდინია ღმერთკაცებრივ გზაზე შემდგარი პერსონაჟისა.

რადგან „სილაყვარდის“ მითოპოეტური წყარო დადგენილია, ძნელი აღარაა ცალკეული სახეების ადეკვატური გაშიფვრა, ოღონდ მუდმივად უნდა გვახსოვდეს, რომ ისინი უბრალო მეტაფორული სიმბოლოები კი არა, მითოლოგიზებული სიმბოლოებია, მითოლოგემებია, რომლებიც პოეტურ ტექსტს მითოპოეტურ ნარატივთან აკავშირებენ.

მისტიკური თრობიდან გამოფხიზლების შემდეგ ლირიკული პერსონაჟისთვის იწყება ცხოვრების ახალი ეტაპი – სკეპსისის ჩასახვა მისტიკოსის სულში, რაც სიზმრებიდან სინამდვილეში დაბრუნებას აიძულებს. ამიტომ გედი, იგივე მგოსანი ოცნების ბალით კი არ არის დაჭრილი, არამედ სინამდვილით, სინამდვილესთან შეჯახებით. რეალობაში დაბრუნება ილუზორული ბედნიერების – „ოცნების ბალის“ გაქრობას და, შესაბამისად, ღრმა სულიერ ჭრილობას იწვევს.*

სოფიოლოგიური მითის კონტექსტში სიცხადეს იძენს ლექსის აზრობრივი შინაარსისათვის უმნიშვნელოვანესი სამაგიეროს მოტივიც, რომლის მიღმა მოლოდინის კონცეპტუალური საზრისი იკითხება:

* აღსანიშნავია, რომ ლექსის ერთადერთ ავტოგრაფში საუბარია ბედისგან (ანუ სინამდვილისგან) დაკოდელ ფრთების ცახცახზე, ხოლო პირველ პუბლიკაციაში, უბრალოდ, – დაჭრილ ფრთებზე (ტაბიქე 2016: 217, 216).

სად არის ჩემთვის სამაგიერო?
საბედნიერო სად არის სული?
ვით სამოთხიდან ალიგიერი,
მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული!

დამონმებული სტროფი პასუხს იძლევა იმაზე, თუ ვის ან რას მოელოდა ყმანვილი მგოსანი, როგორც თავისი ღმერთკაცებრივი გზის, მარტვილური ცხოვრების სამაგიეროს.

ტანჯული არსებობის საზღაური, ლექსის მიხედვით, „საბედნიერო სულის“ მოსვლაა, ხოლო რა სახის ბედნიერებას ელოდა მგოსანი, ამაზე დანტეს ბედთან საკუთარი ხვედრის შეპირისპირება მიანიშნებს.

ჯოჯოხეთში მყოფ დანტეს მხსნელად ღვთაებრივი სატროფოს – ბეატრიჩეს აჩრდილი გამოეცხადა, რომელმაც იგი ზეციურ ნათელში აამალლა, ამიტომ დანტე სამოთხიდან არის დაფარული. ბეატრიჩესთან კონტაქტი, მისი სიახლოვე თავისთავად სულიერი განახლების, „ახალი ცხოვრების“ დაწყების ნიშანია.

დანტესთან პარალელი და განსხვავება ბედში მოწმობს, რომ ყმანვილი მგოსანიც თავის ბეატრიჩეს – ნეტარების, მადლის მომნიჭებელს ელოდა, რომელსაც მიწიერი ჯოჯოხეთი მისთვის სამოთხედ უნდა გადაეცია, მაგრამ ეს, საუბედუროდ, არ მოხდა, არ ახდა მოლოდინი, რომ მარადქალური მიწაზე დაეშვებოდა და მატერიალურ არსებობას ზეციური ცხოვრების შესაბამისად გარდაქმნიდა. ამის შედეგად ყმანვილი მგოსანი კვლავაც წარმავალი სინამდვილის ჯოჯოხეთურ, საძულველ გარემოს დაუბრუნდა.

ჯოჯოხეთი („ინფერნო“) დანტესთან უსასოების, უბედობის, უიმედობის სივრცეა, ამიტომ სტრიქონი: „მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული“ ნიშნავს აბსოლუტურ იმედგაცრუებას – ემპირიულ რეალობაში ჩარჩენას: ღმერთკაცებრივი თავგანწირვა ბედისწერის/სიკვდილის დასაძლევად ამაო მსხვერპლი აღმოჩნდა.

ბეატრიჩე, რომელიც „სილაჟვარდემი“ უშუალოდ არ არის დასახელებული და მხოლოდ იგულისხმება („საბედნიერო სული“), სოფიოლოგიურ პოეზიაში, როგორც ბედნიერების მომ-

ტანი, მარადქალურის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სიმბოლოა. ამ სიმბოლოს მრავალშრიანი შინაარსი საკმაოდ სრულად ჩანს გალაკტიონის ერთ ჩანანერში, სადაც ვკითხულობთ:

„...შორს, დაუსრულებელ სილაჟვარდეში მოსჩანს სათაყვანებელი ლანდი ბეატრიჩესი, მუდმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური, ღვთაებრივი სილამაზე, ჰაეროვანი, უსხეულო ლანდი შორეული ქალის, შექმნილი სინათლისა, ალის და სურნელებისაგან, ღრუბელი, ოცნება, ანგელოსთა ქვეყნის ანარეკლი“ (ტაბიძე 2008ბ: 148).

ეს თითქმის ამომწურავი დახასიათებაა ქალწულისა – ზეციური სატროფოსი, რომელიც სიმბოლისტურ პოეზიაში სხვა არაერთი სახელითაც მოიხსენიება.

ამრიგად, „სილაჟვარდის“ მეორე, სიმბოლურ-მისტიკურ პლანში შეფარულია უკვდავების მაძიებელი ყმანვილი მგოსნის კოსმიური დრამა. მგოსანმა იწამა ხსნის ღმერთკაცებრივი გზის არსებობა, მიწიერ სიცოცხლეშივე მარადისობასთან ზიარების შესაძლებლობა ზექვეყნიური სიყვარულის ძალით; მაგრამ ალექსანდრე და მოლოდინი, რომ მარადქალური უკვე მოაბიჯებს დედამიწაზე, რომ იწყება ახალი ერა და ქალწულის მშვენიერება ყოველივეს გააერთიანებს (სოლოვიოვი: „Знайте же: вечная женственность ныне / В теле нетленном на землю идет... / Всё соместит красота неземная“)*, არ გამართლდა. ამის გამო მგოსნის გულში მწარე იმედგაცრუება, სკეპსისი გაჩნდა, რადგან სიზმრებიდან და თრობიდან გამოფხიზლებული უკვდავების მაძიებელი ისევ მატერიალური სამყაროს საბედისწერო დასაზღვრულობის – სიკვდილის პირისპირ აღმოჩნდა (გავიხსენოთ: „მე გზა არ ვიცი უახლოესი: / ერთადერთი გზა არის სიკვდილი“).

* * *

არაერთი წიაღსვლისა და მითოპოეტური ინტერტექსტის დადგენის შემდეგ ისევ მივუბრუნდეთ პირველ სტროფს, ტროპს „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია / და შორეული ცის სი-

* „უნყოფეთ, მარადქალური უზრუნველი სხეულით უკვე მოაბიჯებს დედამიწაზე... ყველაფერს შეითავსებს არამიწიერი მშვენიერება“ (ლექსიდან „Das Ewig-Weibliche“ – „მარადქალური“).

ლაჟვარდე“. რას ნიშნავს სოფიოლოგიური მითის კონტექსტში, უპირველესად, „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“?

ცხოვრების სიზმარეულობის განცდა გალაკტიონის რომანტიკულ-სიმბოლისტური ლირიკის ერთ-ერთი გამოკვეთილი თემაა („ქვეყნად ყოველი დღე სიზმარია / და სინამდვილეც მიჰყვება სიზმარს“). კონცეპტუალურად „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“ თითქმის იგივეობრივია კალდერონის ცნობილი მეტაფორისა „ცხოვრება სიზმარია“ და, ამავე დროს, რეალობისადმი სრულ გაუცხოებაზეც მიანიშნებს („მე ვდგევარ, როგორც ტყვე უცხოეთში, / როგორც სიზმარში უცხო სიზმარი“).

„სიზმარში დგომა“ ცნობიერებაში არსებობაა, რაც რეალობისგან თავისუფლების ილუზიას ქმნის და განიცდება, როგორც „ჭეშმარიტი ცხოვრება“. სიზმარი სარკმელია „სხვა სამყაროში“ (ვლ. სოლოვიოვი), ხოლო რას უჭვრეტდა კონკრეტულად გალაკტიონი ამ სარკმლიდან, ჩვენ უკვე ვიცით. პოეტის სიზმრები მისტიკური ხილვებია, უხილავ-ფარულის საცნაურყოფაა.

ლექსში „მე მოვალ“ ლირიკულ სუბიექტს „დედოფალთ გროვიდან“ (გოეთეს „დედათა მხარის“ ანალოგი) მოესმის „ძახილი უცნობი, მსუბუქი, ცისმარი“. ეს ქალწულის, მარადქალურის ძახილია, მისი პასუხი ადრე დასმულ კითხვაზე: „ვინა ხარ, ვინა, ჩემო სიზმარო?“ და, ამასთანავე, დაპირებაც:

მე მოვალ და მრავალ ყვავილებს მოვიტან,
მე მოვალ, მე მოვალ, მე მოვალ – სიზმარი!

ქალწული საკუთარ თავს *სიზმარს* უწოდებს, რაც გვიმხელს იმ საიდუმლოს, რომ მარადქალური და სიზმარი პოეტისთვის სინონიმებია, რომ ტროპი „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“ ნიშნავს: ჩემი ცხოვრების გზა არის მარადქალური – გზა მიმავალი მარადქალურისაკენ.

ლირიკული პერსონაჟის „ცხოვრების გზა“ არის არა მარტო *სიზმარი*, არამედ *სილაჟვარდეც*. „ლაჟვარდიდან“ წარმოებული ეს აბსტრაქტული სახელი რომანტიკულ-სიმბოლისტური ტრადიციით სინმინდეს, უმანკობას, მიუწვდომლობას აღნიშნავს და იდეალური, ციური არსებობის სიმბოლოა.

საყურადღებოა, რომ ლექსში საუბარია არა უბრალოდ

„ლაჟვარდ ცაზე“, არამედ „ცის სილაჟვარდეზე“. გალაკტიონი აქ სიმბოლისტური პოეტიკისათვის დამახასიათებელ ხერხს მიმართავს – საგნის თვისების სუბსტანტივაციას და აბსტრაქტიზაციას ახდენს და ამით, ასე ვთქვათ, ონტოლოგიურ ძალმოსილებას ანიჭებს „სილაჟვარდეს“, რომელიც, უბრალოდ, საგნის ფერს კი აღარ გადმოსცემს, არამედ – ციერების არსს, ციერების იდეას. *სილაჟვარდე* გალაკტიონთან მატერიალურის („სილა“) საპირისპირო პოლუსია, რომელსაც მიელტვის სული. ამიტომაცაა, რომ უკვდავების მაძიებელი ადამიანს „უნდა რომ სული არ მიისილოს“, ოცნებობს, რომ იგი, სული, „სილაჟვარდეში მიიბროლოს და მიიმინოს“.

სათქმელი ისღა გვრჩება, რომ სიმბოლისტურ პოეზიაში, რომელიც სოფიოლოგიურ მითს მიმართავს, „სილაჟვარდე“ მარადქალურის გავრცელებული სიმბოლოა, ქალწულის საარსებო გარემო და ატმოსფერო, მისი ყოფიერება; როგორც ვლ. სოლოვიოვი იტყოდა, „Лазурь кругом, лазурь в душе моей“* (ლოსკი 2007: 117).

ისიც შეიმჩნეულია, რომ *სიზმარიც*, როგორც იდეალთან მიახლოება, როგორც *ლურჯი ოცნება*, გალაკტიონთან თვითონაც ლურჯ შეფერილობას იღებს.

ამრიგად, აღმოჩნდა, რომ ორივე სიმბოლო – *სიზმარიც* და *სილაჟვარდეც* ერთი მითოპოეტური სისტემის ელემენტებია; იგივეობრივი სემანტიკისა და შეფერილობის სიმბოლოები ერთობლივად მიგვანიშნებენ ლირიკული პერსონაჟის ცხოვრების განსაკუთრებულ – ღმერთკაცებრივ გზაზე.

შედარების მხატვრულ სტრუქტურაში, რომელიც იგივეობამსგავსების პრინციპით არის აგებული, „ცხოვრების გზა“ შედარებულია აგრეთვე „ნაწვიმარ სილაში ვარდთან“. და რადგან ეს „ცხოვრების გზა“ *სიზმარიცაა* და *სილაჟვარდეც*, მარტივი ლოგიკით, ენიგმური სახის ახსნაც, ანალოგიურად, სოფიოლოგიური მითის სივრცეშია საძიებელი.

ადრევე ითქვა, რომ შედარების კომპონენტთა იგივეობა თუ მსგავსება ლექსში სამ დონეზე – სახეობრივ, ლექსიკურ

* „სილაჟვარდეა ირგვლივ, სილაჟვარდეა ჩემს სულში“.

და ევფონიურ დონეებზე დასტურდება, ამიტომ ტროპის ელემენტთა შორის კონტრასტულობის „აღმოჩენა“ პოეტის ნებას უპირისპირდება. აი, ერთი დამატებითი საბუთიც ამის საილუსტრაციოდ. ლექსში „ვარდები“, კერძოდ, მის ერთ ვარიანტში, არის ასეთი სტრიქონები:

შენ მშვენიერი იყავი ისე, როგორც ღიმილი მწუხრის ბაგეზე,
როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი – მაინც *სინმინდე* და
სიფაქიზე.

ენიგმური სახე აქ პოეტის მიერ განმარტებულია, როგორც „სინმინდე და სიფაქიზე“, ამიტომ „სილაში ვარდი“ არ შეიძლება გააზრებულ იქნეს, როგორც მტვერში, – ზოგი ვერსიით, ტალახში, – დაცემული, ჭუჭყით შელახული ყვავილი. გალაკტიონის მიერ აქცენტირებული ნიშნებით (სინმინდე, სიფაქიზე), როგორც მოსალოდნელიც იყო, ენიგმური სახე აშკარად კონცეპტუალური სინონიმია „სიზმრისა“ და „სილაჟ-ვარდისა“, მაგრამ ამას უფრო დეტალური არგუმენტირება სჭირდება.

შენიშნავენ, რომ საანალიზო ტროპში შედარებით ნაცნობი („ცხოვრების გზა“) გალაკტიონის მიერ უცნობი ენიგმით არის ახსნილი. ერთი შეხედვით, ეს თითქოს ასეცაა, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, როგორც სიმბოლისტური ლექსი, განსაკუთრებულ – თანამოაზრე, განდობილ მკითხველზე იყო ორიენტირებული, ვისთვისაც უცხო არ უნდა ყოფილიყო პოეტის მსოფლმხედველობრივ-პოეტურ წარმოდგენათა სისტემა. აქედან გამომდინარე, ამ ელიტარულ მკითხველს არ უნდა გასჭირვებოდა ენიგმური სიმბოლოს ამოცნობა, რომელიც ვიზუალური ხატის სიცხადით წარმოაჩენდა ვლადიმირ სოლოვიოვის სოფიოლოგიური მოძღვრების არსს.

დავინწყოთ ტროპის კონკრეტული ანალიზით. ოქსიმორონული სახე „სილაში ვარდი“ შედგება ორი კომპონენტისაგან, რომელთაგან „სილა“ დანაწევრებული, უძრავი, უნაყოფო, შეუღწევადი, „ბნელი და ბოროტი“ მატერიის, უსიყვარულობის

სიმბოლოა. რაც შეეხება „ვარდს“, იგი მშვენიერებისა და, მაშასადამე, ჭეშმარიტების და სიკეთის სახეა, ციერების გამოვლენა ხრწნად მიწაზე. ისინი, ვინც დაპირისპირებულთა ერთობას მართ ოდენ სინამდვილის პოზიციიდან გაიაზრებენ, ოქსიმორონულ ფორმაში მხოლოდ რომანტიკულ ანტითეზას, სინამდვილისა და იდეალის შეუთავსებლობას ხედავენ. მაგრამ ოქსიმორონულ სიმბოლოს აქვს არაემპირიული, იდუმალი შინაარსიც: იგი პოეტური ხატია იმ გასულიერებული მატერიისა, რომლის შესახებაც წერდა და წინასწარმეტყველებდა ვლადიმირ სოლოვიოვი.

ცნობილ ნაშრომში „მშვენიერება ბუნებაში“ ვლ. სოლოვიოვი მსჯელობს მცენარეთა კლასზე, ყვავილებზე და წერს: „მცენარე არის პირველი და ნამდვილი ცოცხალი ხორცშესხმა ციური სანყისისა მიწაზე, მინიერი სტიქიის პირველი ნამდვილი გარდასახვა“ (სოლოვიოვი 1990: 374). მისი ხატოვანი თქმით, მცენარე, ყვავილი, უხმოდ გარდაქმნილი, ზეცისკენ მდუმარედ დაძრული მიწაა, რომელიც თავის არსს ხილული მშვენიერებით გამოხატავს და ეს ხილული მშვენიერება მცენარისათვის არსებობის მიღწეული მიზანია.

თუ ამ ზოგად აზრს ჩვენი ენიგმის მიმართ დავაკონკრეტებთ, მაშინ „სილაში ვარდი“ არის პირველსახე, სიმბოლო დაპირისპირებულ სანყისთა სინთეზისა, მათი გარდაქმნისა განუყოფელ, ორგანულ ერთობად სრულყოფილი მშვენიერების ფორმაში. ამასთანავე, ეს ტევადი სიმბოლო თავის თავში ატარებს სამყაროს, ბუნების განვითარების საზრისსაც – მოძრაობას მშვენიერებისაკენ და უკვდავების მაძიებელი ადამიანის ლტოლვასაც ღმერთკაცებრივი სრულყოფისაკენ.

დაპირისპირებულთა სინთეზის იდეა ვლ. სოლოვიოვის ყოვლისერთობის ფილოსოფიის მთავარი იდეა იყო, რომლის განხორციელებას იგი მარადქალურს, სამყაროსა და ადამიანებისადმი მისი ზექვეყნიური სიყვარულის ძალას უკავშირებდა. *კონტაქტი ქალწულთან* ნიშნავდა სამყაროს მისტიკური არსის შეცნობას, მისი გლობალური გარდაქმნის, გადარჩენის იდუმალ პროცესში პიროვნულ მონაწილეობას, რასაც სხვადასხვა ასპექტით და მეტ-ნაკლები სისრულით გადმოსცემდა სოფიოლოგიური ორიენტაციის სიმბოლისტური პოეზია.

ქალწულისაგან მომდინარე მადლი, როგორც სინთეზის ზეგარდმო მიზეზი, „სილაჟვარდში“ სახეობრივად გადმოცემულია ეპითეტიტ „ნანვიმარი“. ნეიმა უნაყოფო სილას მშვენიერების შარავანდით მოსავს – აღმოაცენებს ვარდს, როგორც ახალი, უხრწნელი მატერიის პირველსახეს.

„სილაში ვარდი“, შედარების ფარგლებსა და სოფიოლოგიური მითის კონტექსტში, თავისი იდუმალი სემანტიკით მსგავსია „სილაჟვარდისა“, ამიტომ ჩნდება ვარაუდი, რომ სილაში ამოსული ვარდი, შესაძლოა, ლაჟვარდისფერი, ცისფერი ვარდია ანუ **ნოვალისის ყვავილია**.

გალაკტიონის ლექსებში ნახსენებია როგორც ცისფერი ყვავილი, ისე მისი სინონიმური ნოვალისის ყვავილიც. ორივე სილაჟვარდით ნასაზრდოები „ტრფობის წმინდა ყვავილია“, სხვა რეალობის აღმნიშვნელი ყვავილები.*

ნოვალისის საკულტო რომანის – „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენის“ დასაწყისში არის ჩვენთვის საინტერესო ასეთი პასაჟი: „ასე მგონია, დღემდე სიზმარი იყო ჩემი ცხოვრება, ან თითქოს სადღაც სხვა ქვეყანაში გადახვეწილს ამდევენება ეს ზმანებები. მე რომ ვცხოვრობდი იმ სამყაროში აბა, ვის ჰქონდა ყვავილების დარდი!“ (ნოვალისი 1989: 39)

ეს სიტყვები „სილაჟვარდესთან“ მიმართებით, ალბათ, კომენტარს არ საჭიროებს. ნოვალისის გმირი ამ „სხვა ქვეყანაში“ ცისფერი ყვავილის ძებნას იწყებს, ხოლო გალაკტიონის პერსონაჟი უცხო და შორეული ნაპირიდან ყვავილებს ელის, რომელთა მოტანას „იდუმალ ძახილით“ დაჰპირდა ქალწული.

ვარდის ციურ წარმომავლობაზე მეტყველებს პოეტის გვიანდელი ლექსი „სამშობლო“, რომლის ავტოგრაფში ასეთი რეტროსპექტული ხილვაა:

მივენდე ჩემს ბედს მწოლი გულაღმა,
ჩემს ზევით ისევ იგი ლაჟვარდი,

* ყვავილის ციერების იდეასთან კავშირის საილუსტრაციოდ საკმარისია გავიხსენოთ, რომ ვარდი ღვთისმშობლის საყოველთაოდ ცნობილი სიმბოლოა, ხოლო სოლოვიოვის მიხედვით, „მარადიულ მეგობარს“ – ქალწულს ოქროვან ლაჟვარდში ხელთ არაქაური ქვეყნების ყვავილი უპყრია (სოლოვიოვი 1974: 126).

და მშვენიერმა ციურმა ბაღმა
კვლავ საოცარი გაშალა ვარდი.

„საოცარი ვარდი“, ლაჟვარდისა და ციური ბაღის ბინადარი, იგივე „ცისფერი ვარდია“, რომლის შესახებ გალაკტიონი ერთგან ამბობს: „მწყუროდა ცისფერი ვარდები“ („ეს იყო თხუთმეტი წლის წინათ“).

ცისფერი ვარდი/ნოვალისის ყვავილი სოფიოლოგიურ პოეზიაშიც ფიგურირებს და საკუთრივ ვლ. სოლოვიოვთანაც. იგი ღვთაებრივი სოფიას, მსოფლიო სულის, მარადქალურის პოეტური ხატია და უხრწნელ ყოფიერებას განასახიერებს.

აი, ბლოკის გარდაცვალებისადმი მიძღვნილი სტრიქონები გალაკტიონის ლექსიდან „აღარ არის მენესტრელი“:

იყო ირგვლივ ზიანება
და ყორნების ჩხავილი,
თოვლმა სილას მიანება
ნოვალისის ყვავილი.

აქ მეტაფორიზებულ სახეში, მესამე-მეოთხე ტაეპებში, ჩვენთვის საინტერესო ორივე ელემენტია – სილაც და ყვავილიც, ოღონდ ამ შემთხვევაში, „სილაჟვარდის“ საპირისპიროდ, მატერიის გასულიერების, სინთეზის აქტი კი არ ხორციელდება, ტრაგიკული ვითარების შესაბამისად, სინთეზის ნაყოფს – ნოვალისის ყვავილს „ზიანება“ და „სილა“ – ქაოსი და მატერია იმორჩილებს.

ამრიგად, „ნანვიმარ სილაში ვარდი“, როგორც მშვენიერებაში შექმნილი ახალი, უხრწნელი ყოფიერების სიმბოლო, ემბლემატური ხატის გამომსახველობით საცნაურყოფს ვლადიმირ სოლოვიოვის სინთეზის კონცეფციას, მატერიად და სულად გათიშული დუალისტური სამყაროს სწრაფვას გაერთიანებისაკენ მარადქალურის/სიყვარულის ძალით.

მარადქალური არის ხიდი („pontifex“) მინასა და ცას შორის (პაიმანი 2002: 221-222), ხოლო სოფიოლოგიური მითის ავტორს, სრულიად დამსახურებულად, „გენიალურ გამაერთიანებელს“, „ხიდების შეუდარებელ არქიტექტორს“ უწოდებენ (სტეპუნი 2012: 46).

ის, თუ რამდენად ახლოსაა გალაკტიონის „ნანვიმარ სილაში ვარდი“ ვლ. სოლოვიოვის სინთეზის კონცეფციასთან, ჩანს და იგრძნობა ფილოსოფოსის ცნობილი სტრიქონებიდან:

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их.

(სოლოვიოვი 1974: 92)

ის, ვისაც აქ პოეტი მიმართავს, მარადქალურია, ზეციური სატროფო, ხოლო სტროფის აზრი ისაა, რომ წყვდიადიდან სინათლე ვერ დაიბადებოდა, შავ ლოდებზე ვერ აღიმართებოდა ღვთაებრივი ვარდის სახებანი, ქალწულის მადლით ვარდის ბნელი ფესვები რომ არ ენაფებოდნენ მიწის (მატერიის) წიაღს. აქ სწორედ ღვთაებრივის და მატერიალურის ის კონტაქტია, რომლის შედეგადაც ბნელი ქაოსიდან ამოიზრდება მშვენიერების უხრწნელი სხეული, როგორც სინთეზის შედეგი ანუ – ვარდი ნანვიმარ სილაში.

ვლადიმირ სოლოვიოვის ცნობილ ნაშრომში „პლატონის ცხოვრების დრამა“ (1898), რომელმაც უზარმაზარი როლი შეასრულა ახალგაზრდა ალექსანდრ ბლოკის შემოქმედებითი მრწამსის ფორმირებაში, არის ერთი პასაჟი, სადაც ფილოსოფოსი, გარდა წყვდიადის სინათლედ და მიწის ვარდებად გარდასახვისა, პოეტური ხატოვანებით საუბრობს პლატონის ღვანლზე, რომელმაც, – ყურადღება მიაქციეთ! – ეროტიკული **სილიდან** (Эротический **илл**), მისი სულის ჩათრევას რომ ცდილობდა, ამოზარდა ბრწყინვალე და სუფთა **ყვავილი** თავისი ეროტიკული თეორიისა (**цветок эротической теории**), ანუ მოძღვრება მაღალ, სუფთა, იდეალურ სიყვარულზე – პლატონურ სიყვარულზე (სოლოვიოვი 1990: 610).

ეროტიკის, სხეულის, ბნელი მატერიის წიაღიდან ამოსული მშვენიერება – **სილიდან ამოზრდილი ყვავილი** (ვლ. სოლოვიოვი) – „ნანვიმარ სილაში ვარდი“ (გალაკტიონი)!

ამ ორი სიმბოლური ხატის სახეობრივ-კონცეპტუალური კავშირი პირადად ჩემთვის საეჭვო არაა, სრულიად ცხადია და აშკარა.

ვლადიმირ სოლოვიოვის სინთეზის კონცეფცია გალაკტიონის მიერ გარკვეულ პერიოდში აღქმული იყო, როგორც მისტიკოსის პროფეტულ ხილვებზე დაფუძნებული ჭეშმარიტება, როგორც რომანტიზმის დუალისტური პარადიგმის დაძლევის გზა. ფილოსოფოსის ოპტიმისტური ესქატოლოგია, რომელიც სამყაროს არცთუ შორეულ მომავალს შეეხებოდა, დიდ მოლოდინსა და იმედებს აღძრავდა. ამ მისტიკურ-უტოპიურ თეორიას, ცხადია, ახდენა არ ეწერა, ეს კი მთელი თაობის იმედგაცრუებისა და სკეპტიციზმის მიზეზი გახდა. ყმანვილი მგოსნის არჩეული ღმერთკაცებრივი გზა ისეთივე სიზმარეული, მიუწვდომელი და ეფემერული აღმოჩნდა, როგორც წარმოსახვაში კონსტრუირებული, ირეალური ხატი – ვარდი ნანვიმარ სილაში.

* * *

ოლია ოკუჯავასადმი გაგზავნილ წერილში, რომელიც ორისამი წლით უსწრებს „სილაჟვარდის“ შექმნას, გალაკტიონი თავის სულიერ მდგომარეობას ასე გადმოსცემს: „მშვენიერი ცხოვრება მე ოცნებაში განვიცადე... ოცნებისა და სიზმრების დრო წავიდა“ (ტაბიძე 2008გ: 17). აქ დაახლოებით იგივე აზრი და განცდაა გამჟღავნებული, რაც პოეტურად, ფაქიზი ლირიკული აქცენტებით არის გამოხატული „სილაჟვარდეში“. მიუხედავად ამისა, გაძნელება მტკიცება, რომ ლექსი მაინცდამაინც ავტორის რეალურ, კონკრეტულ-პიროვნულ გრძნობებს ეხმაურება.

„სილაჟვარდეში“, როგორც სიმბოლისტურ ლექსში, ჩვენ წინაშეა არა ინდივიდი, პერსონა, არამედ მითოლოგიზებულ გარემოში მოქცეული დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი მითოლოგიზებული გრძნობებით. იგი კონსტრუირებულია სოფიოლოგიური მითის შესაბამისად და ყოველი საგანი, ცნება, სახე თუ სიტუაციაც ამ მითის შუამავლობით ავლენს თავის დაფარულ მნიშვნელობას. ასე მჟღავნდება, რომ განთიადი, რომლის მოსვლაში ლირიკულ პერსონაჟს ეჭვი შეჰპარვია („და თუ როგორმე ისევ გათენდა“), ოდენ ლამის დღით შეცვლა კი არაა,

არამედ მზესთან – მარადქალურთან („ვარდისფერ მეგობართან“) შეხვედრის მოლოდინი („რამდენი ღამე გამითევია, / მზის ამოსვლისთვის რომ შემეხედა“). ასევე, სიონში შესვლა, ღვთისმშობლის წინაშე წარდგომა და სხივი ტაძარში – მეტაისტორიულ დრო-სივრცულ ლოკუსში გადანაცვლება და ზეციური ნათელის – მარადქალურის გამოცხადება („შემოიჭრება სიონში სხივი“)... ამ გზით ხდება მთლიანობაში ქრისტიანული სახისმეტყველებითი მასალის სიმბოლიზაცია სოფიოლოგიური ნარატივის კონტექსტში, რის შედეგადაც ლექსის სიუჟეტი, უბრალოდ, ვინმე მგოსნის „ამბავს“ კი არ გვიამბობს, შემოთავაზებული ლირიკული სამყაროს არსს გადაგვიშლის.

აქ საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ ღვთისმშობლის სახეზე, რომელიც სიმბოლისტურ პოეზიაში ქრისტიანიზებული სიმბოლოა მარადქალურისა. მინიერი სიყვარულის იდეალიზაცია ღვთისმშობლისადმი ასკეტური ტრფობის ფორმით, მისდამი რაინდული მსახურების იდეა, რაც გავრცელებული იყო შუა საუკუნეების პოეზიაში, სიმბოლისტთა შორის პოპულარობით სარგებლობდა. წმინდა ქალწულის სიმბოლოს გალაკტიონმა პირველად 1912 წელს მიმართა ლექსში „Ave Maria“ და ღვთისმშობლის სახე, როგორც იდეალურის განხორციელება რეალურ ცხოვრებაში, სოფიოლოგიურ წარმოდგენათა სისტემას დაუკავშირა („იყო დრო და შენ ქვეყნად იყავი / მაგ განუსაზღვრელ მშვენიერებით“).

მარადქალურის მიმართება ღვთისმშობელთან სიმბოლისტი პოეტების (ვიარ. ივანოვი, ა. ბელი. ა. ბლოკი) ინტერესისა და განსჯის საგანი იყო. მსგავსად წმინდა მარიამისა, მარადქალური არის სამყაროს მფარველი ანგელოზი, სხივოსანი არსება, „მზით შემოსილი ქალწული“ – „Дева облаченная в солнце“ (ვლ. სოლოვიოვი; შდრ.: გალაკტიონი – „მზე-მარიამი“), რომელიც ყოველივე არსებულს იცავს ქაოსში გადავარდნისაგან/ცოდვისაგან, რათა დააბრუნოს იგი ღვთაებრივ ყოვლისერთობაში. ამიტომაც მიენერება გალაკტიონთან წმინდა ქალწულს ისეთი ფუნდამენტური სოფიოლოგიური ნიშანი, როგორიცაა ყოვლისმომცველობა („მასში ყველაა, რასაც დალილი/ ადამიანი ქვეყნად ეძიებს“).

არსებობს არგუმენტირებული აზრიც, რომ სოფიას კონცეპტისა და პოეტური ხატის ფორმირებისას ვლ. სოლოვიოვი შთაგონებული იყო ღვთისმშობლის სახით, რასაც დაემატა დანტეს ბეატრიჩეს შტრიხები და გოეთეს მარადქალურიდან მომდინარე განაზრებანი.*

სოფიოლოგიური მითის საფუძველია ზექვეციური სიყვარული, რომლის ჭეშმარიტი მიზანია მკვდარი, მატერიალური ბუნების გასულიერება და ადამიანის სხეულებრივი არსებობის გაუკვდავება. „სილაჟვარდეში“ სიყვარულის მოტივი, მართალია, აქცენტირებული არაა, მაგრამ შეფარულად იგულისხმება თუნდაც ღვთისმშობლისადმი ტრფობის მოტივის ანალოგიით შუა საუკუნეების პოეზიაში. ღვთისმშობელი „სილაჟვარდეში“ გაიგივებულია ქალწულთან ანუ მარადქალურთან და ამდენად, ლექსი ყმანვილი მგოსნის გულის გადახსნაა ზეციური სატრფოს წინაშე. მხოლოდ ამ კონტექსტში, სატრფიალო ინტიმის პირობითობაში, შეიძლება აიხსნას ღვთისმშობლისადმი იმგვარი დამოკიდებულება, რომელიც გადის რელიგიური რეგლამენტაციიდან, მაგრამ შეთავსებადია სატრფიალო ურთიერთობის ეთიკასა და ეტიკეტთან.

აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ წინააღმდეგობანი „სილაჟვარდის“ ტექსტსა და ევანგელისტურ მითს შორის, რაზეც ადრე იყო საუბარი, სოფიოლოგიური მითის კონტექსტში აღარ არსებობს, ქრება: ერთი რომ, ღვთისმშობლისგან განსხვავებით, მარადქალურს მინიჭებული აქვს მხსნელის მისია; ამავე დროს, მისგანვე მოდის ალთქმა წარმავალის მარადიულად გარდაქმნისა არა ქრისტიანული სულის გაუკვდავების, არამედ დაპირისპირებულ საწყისთა სინთეზის გზით.

„სილაჟვარდის“ მძაფრი სკეპტიციზმი მოულოდნელობას არ წარმოადგენს გალაკტიონის ლირიკული გმირის სულიერი განვითარების გზაზე. სინამდვილით მოკლულ გრძნობაზე, „ოცნების დამარხვაზე“ იგი უფრო ადრეც საუბრობდა („სანამ შორს იყავ“), ხოლო კიდევ ერთ წინმსწრებ ლექსში „სინანული“ მკაფიოდ ისმის „არყოფილ ბედნიერებასთან“ – ზეციურ სატრფოსთან გამოთხოვების მოტივი.

* ვლ. სოლოვიოვის სოფიას ზოგი მკვლევარი დანტეს ბეატრიჩეს რუსულ ვერსიას უწოდებს (ჰელემანი 2010).

„სილაჟვარდესთან“ თემატიკით და განწყობილებით ძალიან ახლოსაა ლექსი „ის ჩამომშორდა“:

მაშინ მე გეტყვი, რომ მოჰკვდა გული,
რომ სიზმარივით გაჰქრა ყოველი,
რომ ჩემს წარსულში არ ვეძებ ახალს
და სიყვარულშიც ხსნას არ მოველი!

ამ სტრიქონებში, არსებითად, ყველაფერია: კონცეფციის მონახაზი, სახე-სიმბოლოები, „სილაჟვარდის“ ინტონაციური ვიბრაციაც კი...

რას უნდა განიცდიდეს ყმანვილი მგოსანი, რომელიც ქალწულის მტანჯველ მოლოდინში „სამაგიეროს“ გარეშე დარჩა? წარმავალობასთან პირისპირ მდგომი, იგი უარს ამბობს ზიარებაზე, ქალწულის ხსენებაზე, რაც რეალურ პლანში ამბოხია ღვთისმშობლის წინააღმდეგ, ხოლო სიმბოლურ პლანში – შურისძიება ზეციურ სატრფოზე,* რადგან საბედისწეროდ გადაეკეტა სილაჟვარდისკენ მიმავალი ღმერთკაცებრივი გზა. ამიერიდან ერთადერთი გზა მხოლოდ სამარისკენ მიდის, საითაც მიაქანებენ კიდეც ყმანვილ მგოსანს სწრაფი ცხენები.

ლექსის ბოლო მონაკვეთი, VIII-IX სტროფები, თითქოს პერსონაჟის სრული მორჩილების მანიფესტაციაა ბედისწერის გარდაუვალობის წინაშე, მაუნყებელი სინამდვილის/სიკვდილის ტრიუმფისა. ამ მხრივ საეჭვოც არაფერი იქნებოდა, რომ არა ერთი ანგარიშგასანევი გარემოება. თავშივე ითქვა, რომ „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ წრიული კომპოზიციის ჩარჩოში მოქცეული ლექსია – დასკვნითი, რეფრენული სტროფი ლირიკული მონოლოგის საწყის მომენტთან გვაბრუნებს. მაგრამ დავაკვირდეთ, რა ხდება ჩარჩოს შიგნით, მონოლოგის ძირითად ნაწილში.

* ადრე გალაკტიონის მომაკვდავი ლირიკული გმირი, მოჯადოებული ქალწულის მშვენიერებით, სრულიად საპირისპირო სურვილს გამოთქვამდა („მომაკვდავი“, 1914): „მომიახლოვდი, ჩემო ნუგეშო, / უკანასკნელად მომეცი ხელი. / უკანასკნელად მესმოდეს შენი / ზევეყნიური, უკვდავი ხმები, / რომ თავზე მადგე განსვენების ჟამს / ვით ანგელოზი სულის მიძღვნი“.

ლექსის II-IX სტროფებში, სადაც ნაჩვენებია პერსონაჟის სულის მოძრაობა იმედიდან იმედგაცრუებამდე, მისტიკური ექსტაზიდან გამოფხიზლებამდე, ოცნების ბალიდან სამარემდე, თხრობა ანმყოდან მყოობადში გადაინაცვლებს – მთლიანად წარმოსახულ პლანში გადადის. შემოღამება და განთიადის მოლოდინი, სიონში შესვლა და ვრცელი აღმსარებლობითი პასაჟი, რომელიც ქალწულთან კონფლიქტს და უმძაფრეს განცდებს გადმოსცემს, მხოლოდ და მხოლოდ წარმოსახვაში ხდება, ერთგვარი წინასწარჭვრეტაა მომავლის დრამატული მოვლენებისა. ამაზე მიუთითებს ზმნათა მთელი წყება, რომელთაც მყოობადის გაგება აქვთ: შემოიღამებს, თუ გათენდა, მოვალ, მივეყრდნობი, შემოიჭრება, ააელვარებს და ა.შ. ამ დაკვირვების საფუძველზე დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ მომავლის პროფეტულ ჭვრეტაზე ორიენტირებული ანტიციპაციური ლირიკის ნიმუშია, თუმცა წარსულზე რეტროსპექტულ მინიშნებებსაც ითავსებს და ინტროსპექციით მოპოვებულ დასკვნებსაც.

ლექსის წრიული კომპოზიცია, ლირიკული მოქმედების განვითარების პირობითი სქემა (ანმყო – მყოობადში გასვლა – ანმყოში დაბრუნება) შეიცავს მნიშვნელოვან არავერბალურ ინფორმაციას, რომ, მიუხედავად სულის სიღრმეში გაჩენილი სკეპსისისა, ზეციური სატროფოსადმი დაკარგული ნდობისა და ცრემლიანი ამბოხისა, სასონარკვეთილების უფსკრულსა შინა მყოფი გედი-მგოსანი ჯერ ისევ რჩება „ოცნების ბალში“, სიზმარეულ-ლაჟვარდოვანი არსებობის სივრცეში, ღმერთკაცებრივი გზისა და მარადქალურის ხიბლში, როგორც მისი ერთგული რაინდი. მგოსნის ცხოვრება კვლავაც ნანვიმარ სილაში ამოსულ ვარდს ჰგავს, რადგან ვერ შელევია ოცნებას სინთეზზე, „საყოველთაო ბენდიერების გაზაფხულზე“ – უკვდავებაზე, მშვენიერებაში შობილ უხრწნელ, მარადიულ სამყაროზე.

დამოწმებანი:

ბლოკი 1968: Блок А. *Записные книжки*. Москва: 1965.

ბლოკი 1971: Блок А. *Собрание сочинений в 6 томах*. т. 5. Москва: издательство „правда“, 1971.

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

ბურჭულაძე 1985: ბურჭულაძე რ. *საჭიროა მეტი სინათლე!* ჟურნ. მნათობი, 1985, №6.

დევდარიანი 2010: დევდარიანი რ. „დაჭრილი გედის ტრაგედია“. წიგნში: *ნერ-ილები*. ქუთაისი: 2010.

დოიაშვილი 2012: დოიაშვილი თ. „იგი თანამგზავრი, ხშირად მეჩვენება“. კრებ. *გალაკტიონოლოგია*, VI. თბილისი: 2012.

ლოსსკი 2007: Лосский Н. *История русской философии*. Москва: 2007.

ნაკუდაშვილი 1995: ნაკუდაშვილი ნ. „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“. კრებ. *ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1995.

ნოვალისი 1989: ნოვალისი. *ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1989.

პაიმანი 2002: Пайман А. *История русского символизма*. Москва: издательство „Лаком-книга“, 2002.

სოლოვიოვი 1974: Соловьев В. *Стихотворения и шуточные пьесы*. Ленинград: 1974.

სოლოვიოვი 1990: Соловьев В. *Сочинения в 2-х томах*. т. 2. Москва: издательство „Мысл“, 1990.

სტეპუნნი 2012: Степун Ф. *Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма*. Санкт-Петербург: издательство „Владимир Даль“, 2012.

ტაბიძე 2008ა: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*, ნ. XV. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატინანე“, 2008.

ტაბიძე 2008ბ: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*, ნ. XXIII. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატინანე“, 2008.

ტაბიძე 2008გ: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*, ნ. XXIV. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატინანე“, 2008.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II. თბილისი: 2016.

ჯაველიძე 1982: ჯაველიძე ე. *გალაკტიონის ერთი ლექსის ინტერპრეტაციისათვის*. ჟურნ. მნათობი, 1982, №11.

ჰელემანი 2010: Helleman Wendy. *Solovyov's Sophia as a Nineteenth-Century Russian Appropriation of Dante's Beatrice*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010.

როსტომ ჩხეიძე

ლანდური სამეფო და ისრები ქარში

ლანდად აღიქვამდა აკაკი წერეთელს გალაკტიონ ტაბიძე და ლანდადვე დასახავდა – გაასიმბოლოვებდა, განაზოგადებდა და პოეზიასა და მის უკვდავებას შეუთანაბრებდა, იმ მარადიულ წრებრუნვას, რასაც ფრიდრიხ ნიცშე ახლებურ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ საზრისს მიანიჭებდა და ღმერთდაკარგული ეპოქის საბურველში გახვევდა.

ეს ეპოქა, მისი ტრაგიკული შინაარსი, უნდა გამოერღვია აკაკისაც და მისი მეგზურობით: გალაკტიონსა და პოეზიის მდინარებას – და შენარჩუნებულიყო ის მთავარი ძარღვი და სულისკვეთება მხატვრული აზროვნებისა, რაც კვლავინდებურად რუსთველური შარავანდით იქნებოდა განათებული.

პოეტებისათვის, დიდთათვისა თუ პატარათათვის, ნიშანდობლივია შეგრძნება, რომ: ყველაფერი ახლა იწყება, უშუალოდ მათი ხელით.

მაგრამ გალაკტიონისათვის იმთავითვე, შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე უცხო იქნებოდა ეს განცდა და სწრაფვაც და მიზანდასახულებაც იმ მრწამსს ამჯობინებდა, წინამორბედებთან, წინაპრებთან უაღრესი სიახლოვით რომ განიმსჭვალეობდა, მხატვრული მემკვიდრეობის გაგრძელების ნატვრითა და ჟინით.

თანაც არა ფარული გადაძახილებით, არამედ სახელთა ხსენებასაც, მათ მაგიასაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მიანიჭებდა და... ხშირად ამიტომაც იქროლებდნენ მის ლირიკულ წარმოსახვებში პოეტთა სახელებიც, ისევე როგორც პერსონაჟებისა, რომელნიც გალაკტიონს არც განერჩეოდა რეალურ პირთაგან – ლიტერატურული პერსონაჟი ისეთივე რეალური

გახლდათ მის თვალთახედვაში, და ეგებ უფრო მეტადაც კი, როგორც მათივე შემოქმედი.

ამიტომაცაა, რომ ვერა და ველარ ამოგვიცნია, ის „ვილაც მესამე“, რომელიც ორთა შორის უნდა შემოიჭრას მახინჯი სახით („ედგარი მესამედ“), ვინ შეიძლება იყოს – ღმერთდაკარგულ სინამდვილეში მობორიალე პოეტი თუ მის კომმარულ ჩვენებათა პერსონიფიკაცია, გნებავს ყორანს მიაგვანე და გნებავს – ადამიანს.

ლანდად აღიქვამდა და ლანდადვე სახავდაო...

რა აკაკის და რა სხვებს, თუნდ ილია ჭავჭავაძესა და ვაჟაფშაველას, აკაკისთან ერთად წმინდა სამებად რომ უნდა შერაცხულიყვნენ მის მზერაში, რაკილა ამ ძვირფასი საფლავებითაც შევსებულიყო პანთეონი მთანწმინდისა, და გამჭვირვალედ მიგვანიშნებდა მათ მოლანდებას იმ სტრიქონითაც: წავიდნენ ლანდები მეორე, მესამეო („სიზმრები“) – „მეორე“ აკაკის რომ გულისხმობდა და „მესამე“ – ვაჟას, ზედიზედ რომ გამოთხოვებოდნენ სანუთროს „პირველის“ – ანუ ეპოქის დამამთავრებელი ილიას – ტრაგიკული აღსასრულის შემდგომ.

და მაინც:

ყველაზე ხშირად უნდა ეტრიალა გალაკტიონურ ფიქრებსა და ხილვებში აკაკის ლანდს, მაღალსა და მწუხარეს, ჯერ კიდევ იმ წუთიდან რომ ამოჩნდებოდა მის წარმოსახვაში, როგორც კი აკაკის გარდაცვალებას შეიტყობდა და 1915 წლის 26 იანვარს გამოიგლოვდა და... არც გამოიგლოვდა, რადგანაც ლექსს „აკაკის გარდაცვალების გამო“ რეფრენად გამოჰყვებოდა: არ მომკვდარა, არაო!..

და აი:

რომ სამშობლომ მისი ლანდი მტკიცედ შეიყვარაო.

ზედვე რომ უნდა მოჰყოლოდა კიდევ ერთი ლექსი, სათაურშივე გაცხადებული ამ ხატით: „აკაკის ლანდი“.

არამარტო მწუხარე, დაღლილიც უნდა ყოფილიყო ლანდი აკაკისა, თმაჭალარაც, სანთლებით მომავალიც, და გარშემომყოფთ, ვინც ამ გამოცხადებას იხილავდა, უნდა ეცადათ სიმყუდროვე არ დაერღვიათ მისთვის, უფრო ზუსტად და განზოგადებულად: მისტერიის ღვთაებრივ მდუმარებაში უნებლიეთაც

არ შეჭრილიყო ამქვეყნიური ხმები და არ დარღვეულიყო რალაც დიადი ჰარმონია სამყაროსი, ღვთაებრივთან უშუალო ზიარების შეგრძნება.

ამ გადმოსახედიდან მწუხარებაში ძალდაუტანებლად იჭრებოდა იმედოვნება, დარდი იმსჭვალებოდა ფარული სიხარულითა და იმ ახლის მოლოდინით, რომელიც სამყაროულ წრებრუნვაში უნდა ჩართულიყო: როგორც ახალთახალიც და ძველის განმეორებაც ერთსა და იმავე დროს.

ოჰ! ასეთია დღეს განსაცდელი
და არ დაგვტოვებს პოეტი ობლად,
რომ არ აანთოს ისევ სანთელი
დავინწყებული ხატის მახლობლად.
იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში,
იქნება ჩვენთან მარად და მარად!

უფრო მეტი იმედოვნება და რწმენაც რალა შეიძლება იყოს:

იქნება ჩვენთვის,
იქნება ჩვენში,
იქნება ჩვენთან მარად და მარად!..

მაინც რა გზითა და საშუალებით?

რა გზითა და საშუალებით და:

ჩვენი სიზმრების სიდიადეში და ჩვენი ფიქრების ლურჯ ნიაქვარად.

სიზმარეული ხედვის გარეშე, მისტიკურის სულს რომ შეგვაგრძნობინებს, ანკი როგორ გავიკვლევდით ბილიკებს მწუხარე და მაღალი ლანდისაკენ, სწორედაც ლურჯ ნიაქვარად რომ უნდა დაეფინოს ან უკვე ჩვენს ფიქრებსაც – გალაკტიონის მეგზურობის წყალობით – და მართლაც აღარ მოგვაკლდება მაღლი და შუქი უსიტყვო მისი, პოეტის მაღლით ანთება, და გალაკტიონის კვალობაზე კიდევ გავიმეორებთ და გავიმეორებთ ლოცვად: კურთხეულ იყოს, კურთხეულ იყოს, კურთხეულ იყოს ეს მოლანდებო...

ლანდად აღიქვამდა და ლანდადვე სახავდაო...

გალაკტიონისათვის აკაკის მონუმენტური სახეა უნდა გაიგვივებოდა ქვეყნის ცხოვრების თანამდევ ლანდს, ოთარ ჩხეიძისათვის კი – თვითონ გალაკტიონის მონუმენტური სახეა უნდა გასიმბოლოვებულყო ლანდად და გამოჰყოლოდა „ლანდების“ სიუჟეტის მდინარებას მისტიკურ ფონად, რომანში სხვა ლანდებიც რომ უნდა აბორიალებულიყვნენ, მაგრამ ყველა ის გამოსხივება საბოლოოდ მაინც გალაკტიონის ლანდს შერწყმოდა და შენივთოდა.

ლანდური სამყარო ერთიანად განმსჭვალავდა „ლანდების“ პოეტიკას, თავის დროზე ლანდურ სამყაროს რომ უნდა განემსჭვალა თავით ბოლომდე პოეტიკა ლირიკული სახარებისა „თავის ქალა არტისტული ყვაილებით“, და ესეც მისი მხატვრული თავისებურებაა, შემოქმედნი და პერსონაჟები ერთ განზომილებაში რომ მოექცეოდნენ და გალაკტიონისათვის ნიშანდობლივ წიგნ-მთლიანობას (თეიმურაზ დოიაშვილი) გადაავსებდნენ მწიგნობრული ალუზია-ასოციაციებით, თანამედროვე ტერმინოლოგია ინტერტექსტუალობად რომ მოიხსენიებს და რაღაც ღირსება ჰგონიათ თხზულებისა ეს ინტერტექსტუალობა, არადა: არც ღირსებაა და არც ნაკლი, ცხადია, თავისებურებაა, მხოლოდ და მხოლოდ თავისებურება, – ხან ხელოვნურად გამოყენებული და ზედაპირზე მომაბეზრებლად მოტივტივე, და ხანაც სიღრმისეულად, ღრმადინტიმური ბუნებისმიერობით, ნამდვილი კლასიკური უბრალოებით, რისი ქრესტომათიული ნიმუშიც გალაკტიონის ეს მეორე პოეტური კრებულია.

სულ ხსენებანი.

სულ მინიშნებანი, ზოგჯერ იოლად ამოსაცნობი, ზოგჯერაც ძალზე ძნელად ამოსახსნელი, მაგრამ ამ მხატვრულ სამყაროში ჩანთქმის შემდგომ უკვე ძალდაუტანებლად მისაკვლევია, და რაც მთავარია – ოდნავი ზედმეტობაც არ იგრძნობა არსად, ყველა და ყველაფერი ერთმანეთსაც რომ ეხმიანება და ხელს უწყობს პოეტური ქარაგმების გახსნას.

გალაკტიონი ზედმეტად მიიჩნევდა კომენტარების დართვასა და პირველწყაროთა მითითებას, როგორც რამდენიმე წლის შემდგომ მოიქცეოდა ტომას სტერნზ ელიოტი, „ბერნი მინა“ მეორე პუბლიკაციისას საგანგებოდ რომ შეივსებოდა პირველ-

წყართა მითითებებით, ოლონდ ეს არ მოხდებოდა ამ პოემის პირველივე პუბლიკაციისას – მხოლოდ მეორედ გამოქვეყნებისას უნდა დაესაჭიროებინა ანგლო-ამერიკელ პოეტს კომენტარების დართვა, როგორც მოდერნიზმის სახარებად შერაცხილი პოემის ან უკვე განუყრელი ნაწილისა.

შესაძლოა შემდგომ გალაკტიონიც ასევე მოქცეულიყო, სხვა რომც არაფერი, „ბერნი მინის“ გაცნობას ებიძგებინა მისთვისაც პირველწყართა შემოსატანად ამ წიგნი-მთლიანობის განუყოფელ ნაწილად, მაგრამ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცვლილება საქართველოს ცხოვრებაში და ყოფის მდინარების არაბუნებრივი გზით წარმართვა საშუალებას აღარ მისცემდა მხატვრულ-ესთეტიკური თვალთახედვითა და ინტერესებით მოჰკიდებოდა თავის პოეტურ ნამოღვაწარს და მთელ სიცოცხლეს გაატარებდა არა გამოცემათა სრულქმნილების ძიებაში, არამედ – თავისი ნამდვილი პოეტური ბუნების მიჩქმალვასა და ლექსებისა და მათი დაწერის თარიღების გადაკეთება-გადმოკეთებაში: პოლიტიკური კონიუნქტურის თარგზე.

ამიტომაცაა, რომ საბჭოთა ეპოქის დასრულება სულ სხვაგვარად წარმოგვიჩინდა გალაკტიონის პოეტურ მემკვიდრეობასაც და როგორც თვითონ პოეტის, ისე მის ცალკეულ ლირიკულ ნიმუშთა ბიოგრაფიებსაც.

ნამდვილი შთამაგონებელი საწყისები ხშირად უნდა მიმალიყო, გადაშლილიყო, შორეულზე შორეულ ანარეკლადღა დარჩენილიყო და ხან ისიც არა, რათა ჩეკისტურ კრიტიკას გაძნელებოდა კვალის ძიება და მიგნება.

თუნდ:

როდესაც გაეცნობოდი ლექსს „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“, როგორ უნდა მიხვედრილიყავი, რომ მას თავდაპირველად შეიძლება რქმეოდა... „გვარდია“ და ორ სხვა ლექსთან – „პირველ თაველებს“ და „თვალს ნაზი და მთვარეული“ – ერთად გამოქვეყნებულიყო სახალხო გვარდიის შექმნის სამი წლისთავის აღსანიშნავად!..

საამისო კვალი – არამცთუ ხელშესახები, უაღრესად ფარულად მინიშნებულიც კი – არსად მოჩანდა?

მაგრამ მოიძიებდი 1920 წლის გაზეთ „ერთობას“ და... უეცრად წაანყდებოდი ამ სტრიქონებსაც: და გვარდია მიყვარს, მასთან ნახევარ გზად დაღლილი არვის არ ვუნახივარო.

ანდა:

წაიკითხავდი ლირიკულ ნიმუშს „მზეო თიბათვისა“ და მასთან ერთად გალაკტიონის დღიურის ჩანაწერს: მე ოლია ამ ლექსით გავაცვილე რუსეთსო, – და სულ სხვაგვარად წარმოგიდგებოდა მისი შინაარსი, ვიდრე მას მერე, რაც აღმოჩნდებოდა მისი პირველი პუბლიკაცია, სათაურით „1920“ და გაირკვეოდა, რომ სწორედ ამ წელს შექმნილიყო და არა 1916-ში, როგორც გალაკტიონი ლამობდა თარიღთა შენაცვლებას, თან ასე იწყებოდა: მზეო-ღვთისმშობელო, მზეო-ნებიეროო, – და ორი ისეთი სტროფითაც შევსებულიყო პირველნაბეჭდში:

დაე ნუ მოწყდება ბაგეს ამოოხვრა,
თვალეზს ნუ მოწყდება ცრემლი უეცარი,
სხვად ნუ შეიცვლება მისი მიმოოხვრა
მით, რომ საუკუნე დადგა უმეცარი.
ამას გევედრები, დროის შეჩვენება
სიკვდილს უცხოეთში მე ნუ გამაგონებს.
იგი, თანამგზავრი, ხშირად მეჩვენება,
იგი, მწუხარება, ხშირად დამალონებს...

გალაკტიონი სასწრაფოდ რომ დაისაჭიროებდა მათ ამომლას, როგორც მართლაც შემცველთა ახალი, პოსტრევოლუციური დროის ნეგატიური დახასიათებისა, რაკილა: მკითხველის თვალწინ გადაიშლებოდა არა ჟამი განახლებისა – დიადი რევოლუცია, რომელსაც ხალხისათვის ნანატრი თავისუფლება უნდა მოეტანა, არამედ „საშინელი ხანა“ – საუკუნე უმეცარი, როდესაც „დროის შეჩვენება“ სოციალური თანასწორობის სახელით ფიზიკურად და სულიერად ანადგურებდა ადამიანებს.

და რა გასაკვირია, რომ შეცვლილი ვითარების კვალობაზე „ღვთისმშობელიც“ მზის მეტაფორით დაშიფრულიყო.

თეიმურაზ დოიაშვილი როდესაც ამ ლექსს დეტალურად ჩაუღრმავებოდა, გაიხსენებდა პოეტის მცდელობებს – მიზან-

მიმართულად შედგომოდა თავისი ეგრეთწოდებული დეკადენტურ-სიმბოლისტური ლექსების რეალისტურ ინტერპრეტირებას. და ასე აღმოჩნდებოდა, რომ:

„მე და ღამე“ რევოლუციურ საიდუმლოს ფარავდა: ვითომ და თითქოს.

„მთანმინდის მთვარე“ ცხოვრების ზღვაზე აღზრდილი სულის მონოლოგი გახლდათ: თითქოსდა.

„მერი“ რეალური ქალის, ფრეილინა მერი შერვაშიძისადმი სიყვარულის ანარეკლს წარმოადგენდა: ვითომდა.

ხოლო „ლურჯა ცხენები“ – სამეცნიერო თემაზე დაწერილ რეალისტურ ლექსს: საიდან სადაო.

და ამ ძალდატანების ფონზე ბუნებრივია, რომ:

თუ არა დღიურის ჩანაწერის თარიღი – 1921 წლის მაისი – „მზეო თიბათვისას“ რეალისტური ფესვების მოშიშველებაც ამავე რიგის მოვლენად ჩაითვლებოდა.

მაგრამ ყოველმხრივი კვლევა გაუთვალსაჩინოებდა გალაკტიონოლოგიის, როგორც დისციპლინის, დამფუძნებელს, რომ პოეტის მისტიფიკაციას ამ კერძო შემთხვევაში – გარდა პოლიტიკური კონიუნქტურის გათვალისწინებისა – შემოქმედებითი და პიროვნული მოტივებიც მოეპოვებოდა.

დღიურის იმ ჩანაწერში რომ გულს ასკდებოდა:

მღალატობენ მეგობრები, მღალატობენ ნათესავეები, მღალატობს საზოგადოდ ბედი, მიღალატა ოლიამაც და მთელ ჩემს ცხოვრებაში ეს არის ყველაზე უსასტიკესი ღალატიო.

სხვა ჩანაწერით აკი თავის მოტყუებას ღამობდა, თითქოს ლექსი ოლიას გაცილებით აღძრულ შემფოთებას გამოხატავდა, რათა ოცნების, პოეზიის სივრცე მაინც დარჩენილიყო შეუბღალავი.

და მკვლევარმა ეს განცდა თუ მცდელობა უნდა ახსნას იმ ფსიქოლოგიური საწყისით:

– გალაკტიონის ნამდვილი ცხოვრება ხომ მხოლოდ ამ წარმოსახულ, იდეალურ სივრცეში მიედინებოდა.

ამიტომაც დასახლდებოდა მისი პოეტური სამყარო ღანდებიტაც.

ამიტომაც მოგვევლინებოდნენ ლიტერატურული პერსონაჟებიც რეალურ პირებად, რეალური პირები პერსონაჟებს რომ დაემსგავსებოდნენ, რადგანაც ამას მოითხოვდა სიმბოლისტური პოეტიკა ზოგადად და გალაკტიონის პოეტური ნატურა და სულიერი წყობა კერძოდ.

და ამიტომაც ქრებოდა რეალისტური დეტალები მისი ლექსების გადამუშავებისას და ყოველივე იფარებოდა იმ საბურველით, ყოფით სურათებს პირწმინდად რომ შლიდა და ტოვებდა მარტოდენ განცდებსა და განწყობილებებს, და მათაც მისტიკური ელფერით შემოსილთ.

ლანდად აღიქვამდა და ლანდადვე სახავდაო...

ოლონდ ლანდი თავდაპირველად მაინც ინარჩუნებდა ყოფით რეალობასთან კავშირს, როდესაც გალაკტიონი ათქმევინებდა წუთისოფელს საზღვრებს გადაცილებულ აკაკის: ვინ არის ჩემი დიდი მემკვიდრე, ვინ არის ღირსი, წაილოს ქნარიო?

მაგრამ თურმე ამაოდ უნდა მოუნოდებდეს.

მემკვიდრე ღირსი არსაით ჩანდეს.

და უნდა დაჰკიდოს თავი მოხუცმა და მწარე ფიქრით დანალვლიანდეს.

მაგრამ თითქოსდა მოხუცის უეცარ ფიქრზე ექვსი მგოსანი უნდა წარსდგეს წინ ნელა.

მათ – როგორც მთების მძლავრი არწივი – წინ უნდა მოუძლოდეთ ვაჟა-ფშაველა.

შემდეგ ალექსანდრე აბაშელსა და სანდრო შანშიაშვილს უცხო და ტკბილი ხელთ ეპყრათ ქნარი.

და იოსებ გრიშაშვილისაც გაისმას ხმები.

და ვარლამ რუხაძემაც დარეკოს ზარი.

და დარეკოს ზარი იქ გიორგი ქუჩიშვილმაც.

და კიდევ ცად აღაპყროს ყველამ ხელები, და მაშინ ერთ დიდ და ხმოვან ქნარს დაემგვანონ ჩვენი რჩეული პარნასელები.

ვინ არ იგრძნობდა იმ სანატრელ დროს,
რომ ყველა თავის მგოსანთან არის,
რომ ყველა ერთად ღირსია ერთი
დაუმონებელ აკაკის ქნარის.

ოდნავ გამოარჩევდა პარნასელთა საერთო ფერხულიდან ვაჟა-ფშაველას: მთების მძლავრი არწივიო... ნინ მოუძღვითო, – მაგრამ ისეც არა, მარტოკა დასჭიდებოდა აკაკის ქნარს... და აგერ – ხუთი პოეტიც უნდა ამოდგომოდა გვერდით, რომ არ განზილებულიყო მაშინდელივით, აი მაშინდელივით, სიყმანვილეში გოგოთურის მიერ კოპალას სალოცავში ამოტანილ ლოდს რომ ეჯაჯგურებოდა და აწყდებოდა ამაოდ..

ხუთი თუ?..

თითქოს სხვა არც არავინ იგულისხმება, ნართაულადაც არავინაა მინიშნებული, მითუმეტეს ისე ცხადლივ, გალაკტიონი მოგვიანებით პოეტთა რჩეულ ხუთეულს რომ შეადგენდა ქართული ლიტერატურის მთელს მდინარებაში: სამი წერტილი ყოველი სტროფის ბოლოს და სარითმოდ შერჩეული იონი თავისთავად ინვევდა მეხუთე რჩეულის სახელის ასოციაციას: შოთას, ილიას, აკაკის, ვაჟას გვერდით გალაკტიონის ხსენების აუცილებლობასაც.

ახლა კი რა ხდებოდა? საამისოდ თითქოს არც არაფერი – განა რა მიგვანიშნებდა, რომ გალაკტიონს პარნასელთა შორის კიდევ ერთი პოეტი შეიძლება ჩაეთქვა, ან რაღა „ერთი“: თავისი თავი?

რა მიგვანიშნებდა და... ექვსი თვითონვე მიისწრაფის შვიდისაკენ, რჩეული, საკრალური ციფრისაკენ, საკრალურობას კი მოითხოვს აკაკის სახელი და მისი ქნარის უჩვეულო ძალმოსილება-ჯადოსნურობა.

ასე რომ:

აკაკის ქნარის ამზიდავნი ექვსნი კი არა, შვიდნი არიან – მეშვიდედ გალაკტიონი რომ ჩაშიფრულა სტრიქონსა და სტრიქონს შუა.

ეს ის დროა, როდესაც გალაკტიონს სავსებით აკმაყოფილებდა ამ შვიდეულში ყოფნაც, მერე უკვე ეს არტახები ძალიან და ძალიან რომ ევინროებოდა და... რა ერთი მონაკვეთი ჩვენი ლიტერატურისა, რომელი ერთი მონაკვეთი, მთლად მის ისტორიაში დაიბევებდა ადგილს, თანაც ხუთეულში, თავისთვის გუნებაში სამეუღლიც რომ დარწმუნებით მოენიშნა თავის სამყოფელად.

შოთა რუსთველსაც უთუოდ დატოვებდა მის მიერ შედგენილ რეიტინგ-ლისტში.

და აკაკი წერეთელსაც.

ვაჟა-ფშაველაზე იმდროინდელ შეხედულებას გადააფასებდა და მკვეთრადაც გადააფასებდა, რაკილა ვარლამ რუხაძისა თუ გიორგი ქუჩიშვილის გვერდით კი აღარ მიუჩენდა ადგილს – და არც ალექსანდრე აბაშელის, სანდრო შანშიაშვილისა თუ იოსებ გრიშაშვილის – არამედ აგერ სადამდე აზიდავდა, ყველა დროის ხუთ ქართველ პოეტთა ხუთეულშიც იგულისხმებდა, მაგრამ... რკალი თუ დავინროვდებოდა, იქიდან ველარც შოთას ამოაგდებდა და ველარც აკაკის, თავის თავს ხომ ვერა და ვერა... და ისევ ილიასა და ვაჟას უნდა შელეოდა.

წავიდნენ ლანდები მეორე, მესამეო...

პირველი და მესამე ლანდი ისე გრანდიოზულად ველარ შემორჩებოდა გალაკტიონის თვალთახედვას, მეორე ლანდს რომ მიაჩერდებოდა განსაკუთრებული კრძალვითა და მონივნებით, განსაკუთრებული აღტაცებითა და თაყვანებით, ლანდს – მაღალსა და მწუხარეს...

და ესეცაა:

ამ ექვსეულმა – და მათთან ერთად მეშვიდემაც – ერთად რომ უნდა ასწიოს დაუმონებელი აკაკის ქნარი, გარდა პოეტური ნიჭიერებისა იგულისხმება, რომ ყველა ეს პოეტი აკაკის მხატვრულ-ესთეტიკური სკოლის წარმომადგენელია, სხვადასხვა მხრივ რომ დაადგებოდნენ თავიანთი დიდი წინამორბედის მიერ გაკვალულ თუ მონიშნულ გზა-ბილიკებს.

და ამ ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენლად გვევლინება ვაჟა-ფშაველაც.

ის შეხედულება, რომ ვაჟა ამოზრდილია აკაკის მხატვრული სამყაროდან, დღესდღეობით სულ უფრო მტკიცედ მკვიდრდება ჩვენს ლიტერატურისმცოდნეობაში (თუნდ: დავით წერეთლიანი და თქვენი მონა-მორჩილი). არადა ეს თვალსაზრისი ჯერ კიდევ როდის გამოეთქვა გალაკტიონს – პოეტურად, მინიშნებით, მაგრამ კანთიელად, მასალებით შევსებულა რომ ესაჭიროებოდა სრული დამაჯერებლობა-დამტკიცებისათვის.

ვაჟა მთლად თავის რანგში ვერ წარმოგვიდგება „აკაკის ლანდის“ მიხედვით?

მთავარი ამჯერად ისაა, აკაკის პოეტური სკოლის წარმომადგენლად რომ გვისახავს გალაკტიონი, თანაც გამოარჩევს დანარჩენთაგან, მერე სულაც რომ მოწყვეტდა იმ რკალს და უფრო მაღალ განზომილებაში გადაიყვანდა.

„არტისტული ყვავილების“ ვერსიაში აღარ გადაჰყვებოდა „აკაკის ლანდს“ ეს პასაჟი-ჩამონათვალი, მაგრამ განზოგადების მიღმა გალაკტიონის წარმოსახვაში სწორედ პარნასელთა ეს ექვესეული – მეშვიდე თვითონ – რომ ჩამალულა, აგერ დოკუმენტურად დასტურდება.

ასევე დოკუმენტურად დასტურდება ძვირფასი სამების ვინაობაც: ილიას ცრემლების, აკაკის ხანჯლისა და ვაჟას გარდასულ დღეებზე წამების გახსენებით, – მოგვიანო ხანის ვერსიაში ლექსი თამარის დაშლილი თმის შავი გიშერით რომ იწყებოდა და შოთა რუსთველის, ბესიკ გაბაშვილისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახებანიც ჩნდებოდა, „არტისტული ყვავილების“ ვერსიაში კი ეს ხუთსტროფიანი ლექსი ორ სტროფამდე შეკვეცილიყო და „დრო“ დარქმეოდა, პირველ სტრიქონში „თამარი“ შეცვლილიყო... „აზიით“: აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერიო, – და ბარათაშვილისეული მერანი გალაკტიონისეული ლურჯა ცხენებით, რუსთველის სახელი კი ჩანაცვლებულიყო სტრიქონის: როს შუქად მშობლიურ ცას შეეშენებო, – გადაძახილით „ვეფხისტყაოსნიდან“: ბალი შეღმა შერაშენდაო.

გალაკტიონის შემოქმედების შემსწავლელი ცენტრის მიერ მომზადებული თხუთმეტტომეულის მეორე ტომის (1915-1920 წლების პოეტურ ნიმუშებს რომ მოიცავს), კომენტარში იქვე ისიც აღნიშნულია, რომ:

პოეტი, როგორც ნათლის სვეტი, რომელიც მშობლიურ ცას შეეშენება, უკავშირდება სვეტის სიმბოლიკას აკაკისა („ხატის ნინ“) და ვაჟას („ცხოვრებამ არ შამიბრალა“) ლექსებში.

რარიგ შემალულა მინიშნებანი, საგულდაგულო ძიება რომ ესაჭიროება გადაძახილთა მიკვლევას, ინტერტექსტუალური ჩაკირკიტება და გახსნა იმ იდუმალი შეთამაშებებისა, გალაკტიონის გონებაში რომ ტრიალებდა და თავის სულიერ

ბრძმედში ატარებდა წაკითხულს, რათა სრულიად ახლებურად აემეტყველებინა.

„დროს“ ამ თავდაპირველ ვერსიას, ყოველივე პირდაპირ რომ გაცხადებულიყო, „პროლოგი“ დაერქმეოდა და ივარაუდებოდა მომდევნო, მესამე პოეტური კრებულის გამხსნელად, კრებულისა, რომლის სახელწოდებაც – „ისრები ქარში“ – სწორედ ამ ლექსიდან შერჩეულიყო:

შელამდა. მე ნავალ იქ, სადაც სიზმრები
ნიგნებში დარდობენ მომხიზვლელ თვალებით,
ჰანგები დაჰქროდენ ვით ქარში ისრები
და სული თეთრდება ნათელის ცვალებით.

გახსნილიყო სათაურის მეტაფორაც: ქარში ისრები შედარებოდა ჰანგების ქროლას – წინამორბედებისაც, უფრო მათი, ცხადია, რომელთაც ჩამოთვლიდა, და თავისიც, მათგანაც ბევრი რამ რომ შეენოვა და თავის სულიერ ქურაში გამოვლილი ახლებურად გარდაესახა ნიგნებში დადარდიანებული სიზმრების წყალობით, იმ ჯადოსნური ხიდისა, ღვთაებრივი საიდუმლოებისაკენ რომ უნდა გაეკვალა გზა მისთვისაც, და კიდევ გათეთრებოდა სული ნათელის ცვალებით.

ხელშესახებად მოჩანს ყველას მზერაში ქარს აყოლილი ისრები?

გალაკტიონისათვის არანაკლებ ხელშესახებად მოჩანდა ქარს აყოლილი ჰანგები, მკითხველისთვისაც საცნაური რომ შეიქნებოდა მათი მრავალფეროვნებაც და ძალმოსილებაც გალაკტიონის პოეტურ კრებულთა შემნეობით, ყოველგვარი ჰანგი რომ მოისინჯებოდა, ყოველგვარი ფორმა, და რიტმისა და მეტრის ამ ნაირფერადობითაც და ამოუწურაობითაც დაამახსოვრებდა თავს მკითხველს მის ნიგნებთან ყოველი შეხვედრა.

არ ეღირსებოდა სამზეო ამ განზრახულ კრებულს, ეს სახელწოდებაც სადღაც რომ ჩაიკარგებოდა, თუმც მეტაფორად ყოველთვისაც შეიძლება მოვიშველიოთ, როგორც დასტური კლასიკურ პოეზიასთან გალაკტიონის ზიარებისაც და შორე-

თიდან თუ სიახლოვიდან დაძრული ხმების გადაყვანისაც ახალ რეგისტრსა და განზომილებაში.

ხოლო ქარში ისრები სულს რომ ათეთრებდნენ ნათელის ცვალებით, სიკვდილი ლოცვების ნათელით აზღაპრებდა, და გაზღაპრებაც შემაშველებელი ხდებოდა სიზმრებისათვის, რათა რაც შეიძლება შორს შეგეღნია ღვთაებრივი საიდუმლოების ნიაღში და ჰანგების თრთოლაც ნიუანსობრივად შეგეგრძნო.

ამიტომაცაა „ზღაპარი“ და „სიზმარი“ ასე ძალდაუტანებლად რომ გადაეჯაჭვებოდა ერთმანეთს „პირიმზის“ იმ სტროფში: ცეკვავს სამეფოდ ნაქარგი ქოში და ხელსახოცთა ქრიან ზღაპრები და მეძახიან მშვიდ სამეფოში მთები, სიზმრები და წინაპრებიო.

ნიუანსობრივად შეგეგრძნოო...

და როგორმე ამოგეკითხა ის ნაწერი, იმ გრძელ პერგამენტზე რომ აღბეჭდილიყო, ანგელოზს რომ ეპყრა ხელთ, როდესაც მწუხარე თვალებით მიწას დაჰყურებდა.

ნაწერი – გაჟღენთილი რიტმული ლანდებით.

ნაწერიც კი – თურმე აგერ ლანდებით გაჟღენთილიყო, და მითუმეტეს – ნაწერი რასაც გვიცხადებდა – ლანდურ სინამდვილეს, იმქვეყნიურიდან ამქვეყნიურში გადმოსახლებულსა და მათ შემაერთებელს.

და ლანდებს სასახლეში მხოლოდ მაშინ ელოდი, როდესაც საუბარი ედგარ პოზე ჩამოვარდებოდა („საუბარი ედგარზე“).

და ლანდებად თეთრ სარკეზე ჩნდებოდნენ სახემკრთალი შუაზელი, ესტარგეზი და თვით დედოფალი („მარიამ ანტუანეტა“).

და ამ წიგნის ფურცლებში დაჰქროდა მისი სასახლის ლანდი („ღრუბლები ოქროს ამურებით“).

და ასე ნელობა ზაფხულის ველის და ქარიშხალთა ცივი მშვენება წვავდა, როს გოიასა და ბოტიჩელის სხვადასხვა ლანდი მოეჩვენებოდა („პარალელი“).

და სახლის კართან უმოძრაოდ მდგომარე ლანდებს იცავდა სიბნელე, შეეჭვება და მდუმარება („მიცვალებულის ხსოვნა“).

და მისთვის უცხო გახლდათ სითეთრის რკალი და ნათელივით აშკარა – იუდას სახე, კაენის ლანდი და ღამეების შავი გუგუნი... („როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“).

და სჯეროდა: ვინმე განთიადამდე ისმენდა ამ ოხვრას და მწარე გმინვას, კიოდა... დაეძებდა ნათესავ ლანდებს და ყველას ეძინა, ეძინა... ოჰ! ეძინა („პრიმიტივი“).

და ცვიოდა ლურჯი ფარული, მოგონება ფარული, ფართან ლანდი ფარული და ბალები ნაზდებოდა („უცნაური სასახლე“).

და გაშლიდა ველს ნელი ნიავე და ელანდებოდა მის ნიაღში მოხუცი მამა, სასხლავით ხელში რომ დადიოდა ვენახში („მამული“).

და როს კითხულობდა პოეტებს – ედგარ პოსა და ანრი რენიეს – და ლანდები ჩქარობდნენ ოცნებების კიდეზე და ვერ წარმოედგინა ბედნიერსა და მშვენიერს ცა უფრო უმაღლესი, ცა უფრო უდიდესი („მწოლარე“).

და დაედევნებოდა ბავშვებს სიზმარში ეს მოგონების ლანდი, სანთელი („სროლის ხმა მთაში“).

და გახსენებების მოსძახოდა მტანჯველი ლანდი („გემი „დალანდი“).

და ლანდით ჰქონდა ნანახი ბეჭდის თვალში მოლები: მოტეხილი ზაფხული და ოხვრის პაროლები („დომინო“).

ხოლო ვან-დეიკის ლანდებით რომ მწვანდებოდა ღამე („მარმალილო“), ამას საგანგებო ახსნა დასჭირდებოდა, რაკილა: გალაკტიონის სტრიქონი არ უკავშირდებოდა ფლამანდიელი მხატვრის ფერწერას, რომელსაც საერთო არაფერი გააჩნდა ლანდებისა და ღამის სტილისტიკასთან.

და აი ირაკლი კენჭოშვილის განმარტებით:

ამ შემთხვევაში ანტონ ვან დეიკი სინონიმი და დიდი ფერწერის, „ლანდებით მწვანდება ღამე“ კი ახლოსაა სიმბოლისტურ ფერწერასთან, რომლისთვისაც უცხო არაა ლანდების მოტივი და თამამი ფერები.

ვან დეიკს გაასიმბოლოვებდა და თვითონვე მოაქცევდა ლანდების სამეფოში, და უკვე აღარ გაუძნელდებოდა მასთან დაეახლოვებინა სიმბოლისტური ფერწერა – ლანდების მოტივის გამოკვეთით.

სამ ლექსში – „ალევი თოვლში“, „ვერხვები“ და „ის“ – ასე პირდაპირ არ მოიხსენიებოდა ეს სიტყვა: ლანდი, – მაგრამ ისე ძალუმად, ისე ხელშესახებად იგრძნობა მათში ლანდე-

ბის გაელვება, ამ მხრივაც უახლოვდებიან ერთმანეთს, მიუხედავად იმისა, რომ „არტისტული ყვავილების“ გვერდებზე სხვადასხვაგან გაბნეულან.

არადა პირველი პუბლიკაციისას – კრებულის „სხივი“ ფურცლებზე – მათ და კიდევ ერთ ლექსს – „თეთრი ლანდებით“ – აერთიანებდათ სულაც საერთო სათაური: „მთვარის ლანდები“.

შემდგომ გალაკტიონი მაინც სხვაგვარად ამჯობინებდა.

და ამის კვალობაზე –ის საერთო სახელწოდება მოიშლებოდა. ერთი ლექსი გამოაკლდებოდათ.

დანარჩენები მიმოიფანტებოდნენ წიგნი-მთლიანობის სიუჟეტურ მდინარებაში.

და მაინც შენარჩუნდებოდა მათში ლანდურის კრთომა-ბორიალი: უპირველესად მაინც მთვარის ლანდების.

ხოლო იმ ლექსში, დანარჩენთაგან მონყვეტილში:

თეთრი ლანდებით შემოსავდა მთვარე მაღალ აივნებს და შუშაბანდებს, ლანდები ნელა მიცურავდნენ, მხოლოდ ცაცხვის შრიალი დააფრთხოდათ ლანდებს. და ისე იღვლეებდნენ ტბაზე ლანდები, როგორც დადენილ ქარვის სვეტები და მათ სარკვეზე მდუმარედ იდგებოდნენ ხეთა მკრთალი სილუეტები. და აგონდებოდა პოეტს, მისი გული იმ ღამეს რა გამოუცნობი სინაზით ძგერდა, და ცაცხვის შრიალი რომ აფრთხოდათ ლანდებს, მათ მეოცნებე სული იჭერდათ.

თავისას მოითხოვდა „არტისტული ყვავილების“ კომპოზიციური აღნაგობა და ერთიანობა.

და ამ მოთხოვნის გამოისობით: მიტოვებულნი აღმოჩნდებოდნენ თეთრი ლანდები.

და შეეღეოდა მათ გალაკტიონი, რაკილა ლანდური სამეფო ისედაც დიდწილად განსაზღვრავდა „არტისტული ყვავილების“ სულისკვეთებასაც და განწყობილებასაც, ფონსაც და გარეგნულ იერსაც.

იმოსებოდნენ თეთრი ლანდებით მაღალი აივნები და შუშაბანდები.

და თუმცა აფრთხოდათ ცაცხვის შრიალი, მეოცნებე სული ხომ შემორკალავდა მათ ნელიად ცურვას.

ისე მაინც რა არის ეს კომპოზიციური სრულყოფილება, მისი შენარჩუნების სიმკაცრე და შეუვალობა – სულიერად თვით ყველაზე მახლობელიც შეიძლება გაიმეტოს დაუნანებლად.

ლანდების სამეფოში მობოროტად აჩრდილები კი ჩქერალივით უნდა დატრიალებულიყვნენ, ერთიან ფონზე ყველაზე თვალსაჩინოდ და კანთიელად მაინც მნუხარე და მაღალი ლანდი რომ უნდა გამოკვეთილიყო. და ეს იმ ლანდების სამეფოში, რომლის განზომილებაშიც პირნმინდად მოიშლებოდა საზღვარი იმქვეყნიურსა და ამქვეყნიურს შორის.

შენ გინდა ფანტასმაგორია დაგერქმია და გინდა სხვა რაიმე განსაზღვრება მოგეძებნა, გალაკტიონისათვის ეს ფანტასმაგორიული გარემო წარმოდგებოდა ყოფითი და მხატვრული სინამდვილის გადაკვეთად, შერწყმად და ჰარმონიულ თანაარსებობად, მისთვის სასიცოცხლო სივრცედ რომ აღიქმებოდა.

თორემ აგერ „მიცვალებულის ხსოვნა“:

გეგონა: ბინდი ვარსკვლავთაგან გემუდარებოდა და შეშინება უმონყალო სიმთვრალეს ბადებდა, და სახლის კართან უმოძრაოდ მდგომარე ლანდებს იცავდა სიბნელე, შეეჭვება და მღუმარება.

ლანდი ქუჩაზე აჩქარებით თავს უკრავდა სხვა ლანდს.

ცოცხლები იყვნენ?

არა! გზებზე მიდიოდნენ მკვდრები.

და სიბნელიდან უბინაო მათი ცხედრები სამარისებურ უდაბნოში ტოვებდნენ ქალაქს.

ანდა კიდევ „ახალი მოსახლეობა“:

ლირიკული გმირი მისთვის ახლობელ ადამიანებთან ერთად რომ უცდიდა ღამეში თეთრ სანთელს, მათ ხომ ერთად მოერკალათ ლოდინი და რიცხვი. უგონოდ გამოჰყოლოდა მის ბინას შარშანდელს უქმი და უგონო ცხოვრების სირცხვილი.

ვილაც მახინჯი მხიარული სიცილით შემოხვდებოდათ... და დაუნყებდათ, დაუნყებდათ პატიჟს! ვინ იყო? საიდან? ესენი ვერ იცნობდნენ და ყველა შეყვებოდა უეცრად მოვლენილ მახინჯს შავი დღის ბადეში.

დაბრუნდებოდნენ ბინაში და დახვდებოდათ ცხედარი! მი-აგნებდნენ სულის კვალს! ლირიკული გმირი ნატვრას ეახლე-

ბოდა! ოჰ! დადგებოდა ამათი დროც, ჩუმი და ნეტარი, იდუმალი ქვეყნებისა გახდებოდნენ ახლა მოსახლე.

ასე გრძელდებოდა სიცოცხლე, ოღონდ ან უკვე უჩვეულო და სხვა განზომილებაში, იმ იდუმალ ქვეყნებში, სად შესაღწევადაც მკითხველს უნდა ეგრძნო და ყოველმხრივაც გაესიგრძეგანებინა ლანდების ბუნება და რაობა, მათი მოვლინების გარდუვალობა და დანიშნულება, როგორც მეგზურთა ორ სამყაროს შორის.

მიღმიეთიდან არცერთი მგზავრი უკან აღარ ბრუნდებოდა?

სამაგიეროდ ლანდები ბრუნდებოდნენ, მერე კვლავ მიღმიეთში უჩინარდებოდნენ, და კვლავ ადამიანთა თვალწინ აბორიალდებოდნენ.

ის მაინც ყველაზე გამორჩეულად გალაკტიონის თვალის და გულის მხერაში: მწუხარე ლანდი, მაღალი ლანდი!..

როდესაც ლევან ბრეგაძე ერთმანეთს შეუდარებდა ამ ორ ლექსს – „აკაკის გარდაცვალების გამო“ და „აკაკის ლანდი“ – გაათვალსაჩინოებდა მათი მხატვრული შთამბეჭდაობის განსხვავებას იმ მხრივ, რომ:

პირველი ლირიკული ნიმუში შეიქმნებოდა აკაკის გარდაცვალების ამბის შეტყობისთანავე და ცხელ გულზე იჭარბებდა პუბლიცისტური პათოსი, თავით ბოლომდე გამოდევნებული ლექსის ქარგას. და თუმც პუბლიცისტური პათოსი საზოგადოდ ლექსის ნაკლად არ მიიჩნევა, მაგრამ ამ ლექსში „შიშველი“ პუბლიცისტურობის სიჭარბე ვერ ჰმატებდა ღირსებას მის მხატვრულობას.

საგულისხმოა ეს შედარება მათ შორის:

პუბლიცისტური პათოსი ამ ლექსში ისეთი სიტყვების გამოყენებით რომ „მატერიალიზდებოდა“, როგორიცაა: „საქართველო“, „სამშობლო“ და „ჩვენი ქვეყანა“ – მეორე ლირიკულ ნიმუშში სამშობლოზე მხოლოდ მიგვანიშნებდნენ იმ მხატვრული ხერხის წყალობით, ბოლო დროს ხშირად რომ იხსენიებოდა, მაგრამ ჯერჯერობით ნაკლებშესწავლილი რჩებოდა: ალუზიის.

თუკი დავუკვირდებოდით ამ სტრიქონებს: ოჰ, ასეთია დღეს განსაცდელი, და არ დაგვტოვებს პოეტი ობლად, რომ არ აანთოს ისევ სანთელი დავინყებული ხატის მახლობლადო, –

ძალდაუტანებლად წამოგვაგონდებოდა აკაკის ლექსის – „ხატის წინ“ – ის ტაეპები: ჩემი ხატია სამშობლო, სახატე – მთელი ქვეყანაო, – და ბარემ მისი დასაწყისი სტრიქონებიც გაგვეხსენებინა: მიყვარს, როდესაც ხატის წინ ანთია წმინდა სანთელიო.

მკვლევარი ყურადღებას იმასაც მიგვაქცევინებდა, რომ:

შესიტყვებას – „დავინყებულები ხატი“ – ტექსტის დონეზე შემოჰქონდა ლექსში იდუმალება, გამდიდრებული რაღაც გარდასულ სამწუხარო თავგადასავალზე მინიშნებით, რაც ცხადყოფდა ამ სახის აშკარა სიმბოლისტურობას, მიუხედავად იმისა, რომ „აკაკის ლანდი“ მთლიანობაში სიმბოლისტურ ლექსად ვერ ჩაითვლებოდა.

ხოლო ალუზიის მეშვეობით გაჩენილი ქვეტექსტი „დავინყებულ ხატს“ გვაგულისხმებდა უარყოფილ, მიტოვებულ, ბედკრულ სამშობლოდ, ამჯერად მისი პუბლიცისტური პათოსი ღრმა შრეებიდან რომ უნდა ამოგვეტანა: დღეს საქართველო განსაცდელშია, მაგრამ აკაკი წერეთელი გარდაცვალების შემდგომაც არ მიატოვებს მას ობლად და კვლავინდებურად იზრუნებს – თავისი უკვდავი შემოქმედებით – ბედკრული სამშობლოს საკეთილდღეოდ.

და კიდევ ერთ გარემოებას წარმოგიჩინდა:

ორივე ლექსში რომ ტრიალებდა იდუმალებით აღსავსე სიტყვა „ლანდი“, თუ პირველ ნიმუშში ერთადერთხელ გამოჩნდებოდა: რომ სამშობლომ მისი ლანდი მტკიცედ შეიყვარაო, – და ეპიზოდურ როლს ასრულებდა, მეორე ლექსში ოთხგზის მეორდებოდა, და შემდეგ კიდევ ერთხელ შეგვახსენებდა თავს ლექსის ბოლო სიტყვაში, სახელზემნა „მოლანდების“ ფუძედ გამოყენებულ.

ასე რომ:

„ლანდს“ ამ ლექსში უკვე მთავარი როლი ენიჭებოდა, რაზედაც ისიც მტყვევლებდა, რომ სათაურშიც გატანილიყო.

დაე ნურც ის გამოგვრჩებოდა, რომ:

აკაკი წერეთლის მიმართ გალაკტიონ ტაბიძის მიერ დაყენებით განმეორებული „ლანდი“ სათავეს აკაკისავე ლექსის – „ავადმყოფი მგოსანი“ – სტრიქონებიდან იღებდა: აჩრდილიდა ვარ წარსულის და ლანდი მომავალისაო!..

და მითუმეტეს ის გასიმბოლოვება-განზოგადება, რომ:

პოეტის ლანდი შემთხვევით არ წარმოისახებოდა მთების ფონზე: მდუმარე მხარეს შორი მთებისას დაჰხარის ლამე და ან-დამატიო; ანდა – გრძნობდა თანაბარ მოახლოებას განცვიფრებული და დიდი მთებით.

მკვლევარი ყურადღებას მიგვაქცევინებდა, რომ:

მთების გარემოცვაში წარმოსახული მაღალი, ჭაღარით მოსილი ლანდი ილია ჭავჭავაძის აჩრდილის (ამავე სახელწოდების პოემიდან) ასოციაციას იწვევდა: და მომეკლინა მე კაცი დიდი, მყინვარზედ მდგარი მოხუცებულიო, – და ეს კი ნიშნავდა, რომ გალაკტიონი აკაკის ლანდს ილია ჭავჭავაძის აჩრდილთან მიმსგავსებულად ხატავდა და ამიტომაცაა, ეს სტრიქონები: (აკაკი) იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში, იქნება ჩვენთან მარად და მარადო! – აჩრდილის სიტყვებს რომ გვახსენებდა: მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთანაო!..

რაკილა აკაკის სახება ლანდად უნდა შემოგვრჩენოდა, გალაკტიონის ფიქრი იმ მხრივაც გაგრძელდებოდა და გაღრმავდებოდა „ძვირფასი საფლავეების“ ციკლში, რომ:

აკაკი ძველი საქართველოს მოლანდება გახლდა.

მეტიც:

განგებ ამოსულიყო საფლავიდან, რათა კიდევ რამდენიმე სურათი დაეხატა.

დაეხატა ის, რაც გულზე აწვა მიცვალებულს, რაკილა მოთავება ვერ მოესწრო ამაღლებული განზრახვისა და სრულქმნა საქვეყნო მოვალეობისა, პირველი მოვლინებისას რომ დაკისრებოდა.

ვერ მოესვენა სამარეში და აჰა ხელმეორედ მოვლენოდა სამზეოს.

მისი ის პირველი მოვლინება არსად შემონახულიყო – არც ისტორიულ მატრიანეებში გაელვებულიყო სადმე, არც თავისი ბიოგრაფოსი გამოსჩენოდა, მაგრამ მეორე მოვლინებაზე დაკვირვება, მის სიღრმეში შეღწევა და რაღაც იდუმალის მიკვლევა აფიქრებინებდა გალაკტიონს იმ პირველი მოვლინების არსებობასაც, ისეთივე რეალურსა და ხელშესახებს, როგორც მეორე გახლდათ, ოღონდ ის პირველი დავიწყების ბურუსში დანთქმულიყო.

რეალური და ხელშესახები – ლანდურად, როგორც არსი არსთაგანი იმ იდუმალეზიტმოცული, მისტიკურ საბურველში გახვეული პიროვნებისა, აკაკი რომ წარმოგვიდგებოდა და გალაკტიონს ველარც გაერჩია, უფალს ხომ არ მიელო მისი სახება და უფალი ხომ არა მეტყველებდა აკაკის ბაგით.

გაუიგივებდა ღმერთს ერთხელ, მეორედაც გაუიგივებდა...

რაკილა ლანდი – ღმერთს შეტოლებული – აკაკისაა, მაშ სხვა ლანდთაგან მკვეთრადაც უნდა განსხვავდებოდეს.

და კიდეც იჩენს თავს ეს განსხვავება „მთანმინდის მთვარეში“: აქ ჩემს ახლოს მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილითო.

აკაკი სხვაგვარად ანკი როგორ დაიძინებდა, თუ არა მეფური ძილით, მაგრამ...

ლანდი და... ძილი?!

ლანდმა რა იცის ძილისა?!

მაგრამ ეს იცის აკაკის ლანდმა და ესაა სწორედ მისი განსხვავებულობის უმთავრესი ნიშანიც.

ხოლო კიდეც ერთხელ იმიტომაც უნდა ჩაიძინოს მეფური ძილით, რომ კვლავაც დარჩა დასახატი რამდენიმე სურათი და კვლავინდებურად მოუნევეს თავისი თავის გამოძახება საფლავიდან მასთან დამარხული და მასში გაგრძელებული სიცოცხლის სიტყვის ძალით.

და ეს მონუმენტური ფიგურა, ლანდური იერით გარემოსილი, თუმც არც „ლანდი“ უნდა იხსენიებოდეს და არც „მოლანდება“, კანთიელად უნდა ამოიშართოს ლექსში „სანთელი“, ლამის ნათელი რომ უნდა შემოიტანოს პოეტურმა განწყობილებამ, მტვერი და მთვარე, ტფილისის დაღლილი ქარის თარეში და კოშკები ძველად ნაგებ-ნაშენი.

ამ ფონზე უნდა გაცხადდეს, თუ რარიგ უყვარს ლირიკულ გმირს სულის შეხება მ ი ს ი, რომლის ვინაობაც თითქოსდა დაფარულია.

მსუბუქი ალით გზებს რომ ეკიდებოდა ტალღები ნელი და სურნელება, ლირიკულ გმირს ახსოვდა მ ი ს ი ძველი დიდება და განშორება ან ეძნელებოდა.

ვინაობა კვლავაც დაფარული რჩებოდა.

ამასობაში ყოველდღე უნდა მოსულიყო ახალი ტალღა – მყვირალა, სუსტი და დღევანდელი, და ლირიკულ გმირს დროშასავით მიჰქონდა მალღა სანთელი... მისი სული, სანთელი.

ვითომ ვერ ამოვიცნობდით ვინაობას დაფარულისა?

მაგრამ ზურაბ კიკნაძე ხელშესახებად მიაკვლევდა და დაადასტურებდა „სანთელის“ სახეობრივ სიახლოვეს „აკაკის ლანდთან“ და ამ ფონზე ეს ლექსი შეიძლება აღგვექვა როგორც მიმართვა სულმნათი მგოსნისადმი, ამჯერადაც ასე ძალდაუტანებლად რომ გაიხსნებოდა შეფარული მინიშნება და ამოიმართებოდა აკაკის მონუმენტური სახება.

სახება პოეზიის დიდი რეფორმატორისა, სრულიად ახალი სადინარი რომ უნდა გაეჭრა და ახალი სივრცეებიც გადაეხსნა ჯერ მარტო ქართული ენის არსმენილი სიმსუბუქის, მხატვრულობის, პლასტიკურობისა და ხმოვანების მიღწევით.

როდესაც ამ ლექსში იხსენიებოდა ყოველდღე მოსული ახალი ტალღა: „მყვირალა, სუსტი და დღევანდელი“ – მკვლევარის განმარტებით, ეს ემპირიულად არსებული დღევანდელობა მხოლოდდამხოლოდ არადროჟამული ღირებულებისა გახლდათ, ისეთივე, როგორც მისი ანტიპოდური „მეთორმეტე საუკუნე“, რომელსაც გალაკტიონი რაიმე დაზუსტების გარეშე ახსენებდა აკაკისთან კავშირში.

ხოლო „აკაკის ლანდი“ აკაკის მარადიული საფლავით რომ შთაგონებულიყო, დაე ყურადღება მიგვექცია იმ გარემოებისათვის, რომ:

– ამ ლექსში აკაკიმ აჩვენა თავისი მარადიული სახე და რომ „სიკვდილი არრა არის“. თუ შევადარებთ ამ ლექსს გალაკტიონის ამ ხანებში შექმნილ „განწირული სულისკვეთების“ ლექსებთან, დავრწმუნდებით, რომ მასში გაცხადებული ჰარმონია აკაკის მოლანდებით არის შთაგონებული. ლანდი, აჩრდილი მისთვის უფრო ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა, ვიდრე ყოველი ცოცხალი მისი თანამედროვე...

და ამასთან მკვლევარი კვლავ უკვირდებოდა, რომ „აკაკის ლანდს“ წინ უძღოდა არამარტო ძველი სტილით დაწერილი „აკა-

კის გარდაცვალების გამო“, არამედ არა ერთი და ორი ვარიანტი მისი – კვლავ იმ ძველი სტილით ნაწერი.

და... დიდი ნახტომის შემსწრე უნდა ვყოფილიყავით ამ ვარიანტებსა და საბოლოო ტექსტს შორის, რომელსაც მოინონებდა გალაკტიონი და დაბეჭდავდა კიდეც 1919 წლის კრებულში.

და გაკვირვებას გამოთქვამდა ზურაბ კიკნაძე, რომ:

– ფერისცვალება ძველიდან ახლისკენ სულ მცირე ხანში, ერთი ლექსის წერის პერიოდში მოხდა. პოეტს სურდა ხილვა, შინაგანი გამოცდილება, რაც შეიძლება, სრულყოფილად გამოეთქვა. ვარიანტების სიმრავლე მოწმობს, რომ ეს ლექსი ანუ ის, რაც ლექსად გამოთქმას მიანდო, მნიშვნელოვანი გახლდათ მისთვის. აქ მხოლოდ აკაკის, ჟამიერი და წარმავალი კაცის, თუნდაც მგოსნის, „მოლანდება“ კი არ უნდა აღწერილიყო, არამედ ხილვა იმ „მეთორმეტე საუკუნისა“, რომელშიც ორივე პოეტის ოცნებით იხატებოდა მარადიული სამშობლო.

ლექსის საბოლოო ტექსტში უკუგდებული უნდა ყოფილიყო კონკრეტულობა იმ ლანდშაფტისა, სადაც უნდა გამოჩენილიყო „მოხუცის ლანდი“. ის კი არა, გალაკტიონი საბოლოოდ უნდა გაქცეოდა ლექსის მთავარი გმირის, მისთვის ძვირფასი სახელის ხსენებასაც.

და ზურაბ კიკნაძე კიდეც იმ ნიუანსსაც წარმოაჩინდა, რომ ვიზუალური: „მომავალ მგოსნის ფეხის ხმას გრძნობდა“ – საგანგებოდ შეიცვლებოდა სმენითი ხატით: „მძიმე და დაღლილ ფეხის ხმას გრძნობდა“.

– რადგან ჯერ არ ჩანს, ვისი ფეხის ხმაა, ის ლანდია და არა მაინცდამაინც მგოსანი, თუნდაც მოხუცი, ვინც მოდის. ის ლანდია, მაგრამ აქვს სიმძიმე და ცხოვრებიდან გამოყოფილი დაღლილობა.

და კიდეც ერთი მნიშვნელოვანი ნიუანსი, როდესაც:

ძალზე კონკრეტული: „გრძნობდა მოხუცის მოახლოებას“ შეიცვლებოდა სტრიქონით: „გრძნობდა თანაბარ მოახლოებას“.

– რითაც მიღწეულია აკაკის ფენომენ-ნოუმენის ზუსტი დახასიათება. „თანაბარმა“ მიგვანიშნა (და მის თანამედროვეთ შეახსენა) მსვლელობის თანაბარ ბუნებაზე, როგორიც აკაკი იყო.

ლანდის ზებუნებრიობა რითი შეიძლება მიღწეულიყო?

რითი და:

თუკი მისი გამოცხადების ლანდშაფტი განიძარცვებოდა ყოველგვარი კონკრეტული ნიშნისაგან.

და მკვლევარი მიაღწევნებდა, რომ:

აქ ყოველივე უსხეულო უნდა ყოფილიყო, როგორც მოხუცის ლანდია უსხეულო. და ესეც ის განზოგადებული სურათი პოეტის სამშობლოსი, რომელსაც იგი თვითგამოძახებით უბრუნდება. ამავე დროს, ეს ჰაეროვანი ლანდშაფტი ყოველი სამშობლოს არქეტიპად აღიქმებაო.

არქეტიპული ხილვა ჩნდებოდა „მთანმინდის მთვარეშიც“, და რათა ეს ხილვა შენარჩუნებულიყო, ზურაბ კიკნაძე გაუმართლებლად მიიჩნევდა „მოხუცის ლანდის“ შენაცვლებას „აკაკის ლანდით“, როგორც იბეჭდებოდა უკანასკნელ გამოცემებში. გაუმართლებლად იმიტომ, რომ: „მოხუცი“ იტევდა აკაკისაც, მეფესაც და როგორც სიმბოლოს, რომლის შესახებაც თუმც გვიან, კარლ-გუსტავ იუნგის შრომების შემდეგ, შეიქმნებოდა თემატური ლაპარაკი, მაგრამ მკვლევარს ეჭვიც არ ეპარებოდა, რომ გალაკტიონს ღრმად უნდა განეცადა მოხუცის არქეტიპული მნიშვნელობა, რადგანაც რასაც ფსიქოლოგი აღმოაჩენდა, ის ხომ ადამიანის, განსაკუთრებით შემოქმედის, ცნობიერებაში დაცულიყო, როგორც თანდაყოლილი კონცეფტი, უწინარეს გამოცდილებისა.

არქეტიპთა შრის აღმომჩენი შვეიცარიელი ფსიქოლოგი როგორ განმარტავდა „მოხუცის“ არქეტიპს?

ეს არის უკვდავი სული, რომელიც ანათებს ცხოვრების ქაოტურ სიბნელეს ნათლის სხივითო.

ამ განმარტების კვალობაზე კი ქართველი მკვლევარი დასძენდა:

ამრიგად, აკაკი პოეტს ევლინება („ელანდება“), როგორც დასაბამიერი „მოხუცის“ ჰიპოსტასი, რითაც პიროვნული ყოფიერება მარადისობაში გადადის. მთანმინდაც ამიტომ მარადიულ საუფლოდ არის აღქმული პოეტის წარმოსახვაშიო.

* * *

ამოიმართებოდა აკაკის მონუმენტური სახეაო...

სახება პოეზიის დიდი რეფორმატორისა, სრულიად ახალი სადინარი რომ უნდა გაეჭრა და ახალი სივრცეებიც გადაეხსნა მარტო ქართული ენის არსმენილი სიმსუბუქის, მხატვრულობის, პლასტიკურობისა და ხმოვანების მიღწევითო...

და ამ წიაღში უნდა ეპოვნა თავი გალაკტიონსაც და კიდევ სხვა სადინარი გაეჭრა ქართული პოეტური სიტყვისათვის, ქართული ლირიკული ჰანგებისათვის, ახალ განზომილებაში რომ გადაიტანდა აკაკის მონაპოვარს, თავის სულიერ ბრძმედში გამოანართობდა, თავისი შტამპით მოჭრიდა ოქროს და კიდევ ერთ რეფორმატორად მოგვევლინებოდა.

და კიდევ შეიძენდა ლანდურ იერს.

და უკვე თვითონაც გადაინაცვლებდა ლანდურ პერსონაჟად „ლანდების“ სიუჟეტურ ქარგაში.

ასე შეეხმიანებოდა ოთარ ჩხეიძის რომანი „არტისტულ ყვავილებს“ – შეავსებდა იმ მხრივ პოეტური კრებულის ლანდურ მოტივს, გალაკტიონი რომ გულისხმობდა, ოღონდ პირდაპირ გაცხადებას მოერიდებოდა და იკმარებდა ჯერჯერობით აკაკის ლანდს შეფარებოდა, ვიდრე შესაფერისი დრო დადგებოდა საქვეყნოდ ამომზევებისა.

ოთარ ჩხეიძე გახსნიდა გალაკტიონურ ნართაულს და მის მონუმენტურ სახებასაც და სიმბოლურ განზოგადებასაც რომანით წარმოაჩენდა.

და ასე ამოუდგებოდა გვერდით აკაკის ლანდს გალაკტიონის ლანდი. ორივე მწუხარე, ორივე მაღალი... ორივე თანამდევნი უკიდურესი სიმძაფრით განცდილი მშობლიური მიწისა: უკვდავ სულებად...

და გრძელდებოდა პოეზიის ახალ სივრცეთა წიაღში ტრიალი და საკუთარი შტამპით მოჭრილი ოქროს ზოდების ცვენა.

ქროლა ჰანგების.

ისრების ქროლა.

და დარდიანობა სიზმრებისა წიგნებში: მომხიბვლელ თვალებით.

ნვა და ხედვა –
„არტიტული ყვავილების“ ექოები

„ბრმა ვიყავი და ახლა კი ვხედავ“
(იოანე, 9, 25).

გალაკტიონის „არტიტული ყვავილები“ ბორხესის „ქვიშის ნიგნს“ ჰგავს, უსასრულო სივრცეებით სავსეს. ამ სივრცეებს კი ის მნიშვნელობები და ინტერპრეტაციები ქმნიან, რომლებიც მკითხველს გამუდმებით უსხლტებიან ხელიდან, რადგან ამ ლექსთა კითხვისას, ყოველ ჯერზე, სრულიად განსხვავებული სურათ-ხატი წარმოიქმნება, უცნობი შეგრძნებები ჩნდება, რომელთაც სიტყვიერ სამოსელში ვერ მოიხელთებ და ვერც მეხსიერებაში ჩანერ გასაგნებულ თუ აბსტრაქტულ სახე-სიმბოლოებად. ამიტომაც ვერასოდეს გადაშლი ერთსა და იმავე გვერდზე, ვერასოდეს დაინახავ ერთსა და იმავე წარმოსახულ ნახატს, ვერ გაიგონებ იმავე მუსიკას და ვერ შეიგრძნობ ნაცნობ სურნელს, რადგან არა მხოლოდ შენ იცვლები, მკითხველი, არამედ წიგნიც, რომელიც თავისი ყველა სტრიქონით უცნაურად ტრანსფორმირებული გეგებება, რათა კიდევ ერთხელ შეხვდე მშვენიერებას.

„არტიტულ ყვავილებს“ სათაურიდანვე შევყავართ უცხო მხარეში, საითკენაც ფრანგულ ენაზე მოყვანილი ეპიგრაფები მიგვიძღვებიან. ისინი, როგორც მაგიურად დაქარაგმებული მნიშვნელობები, როგორც უძველეს დროში ქურუმის მიერ ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის წარმოთქმული „გაუგებარი სიტყვები“, უცნაურად ბანგავენ გონებას და ექსტაზისთვის განაწყობენ: *Le charme inattendu d'un bijou rose et noir*, – მოულოდნელი მომხიბლაობა სამკაულისა – ვარდისფერისა და შავის (შარლ ბოდლერი) – *La demoiselle bleue aux bords frais de la source* – ცისფერი ქალწული ნაკადულის გრილ ნაპირზე (თეოფილ გოტიე),

La melancolie des soleils couchants, – ჩამავალ მზეთა მელანქოლია (პოლ ვერლენი), „... et les roses trop hautes“ – ...და ვარდები მეტად ტანმაღალი (ანრი რენიე). ეს ეპიგრაფები, უთარგმნელად წაკითხული, მუსიკალური პრელუდიასავითაა, თარგმნილს კი მუსიკასთან ერთად ემატება ფერი, სურნელი და რალაც შორეულთან მიახლების განცდა.

ეს სახელები ქმნიან სიმბოლისტური ესთეტიკის კონტექსტს, რომელშიც მკითხველს უნდა გაეაზრებინა ლექსთა დაშიფრული სახეები. ამავე დროს, თან გაეცნობიერებინა „ევროპული და ეროვნული მთლიანი კულტურული სივრცე“ (დოიაშვილი 2003: 58).

რატომ მაინცდამაინც ოთხი ეპიგრაფი?

წარმოსახვის თავისუფლება, ამ შემთხვევაშიც, გვიკარნახებს, რომ რაც გვინდა, ის ვიფიქროთ. გალაკტიონის პოეზია ხომ, უპირველესად, ამგვარ თავისუფლებას გვაჩვენებს, ყოველგვარ კანონსა თუ კანონზომიერებაზე მაღლა მდგომს, მთავარია, რაიმე ტიპის ლოგიკური თუ ასოციაციური ჯაჭვი გაჩნდეს, რომელიც პოეტური აზროვნების სრულიად უცხო მდინარებაში ჩაგვრთავს.

ეს ოთხი სახელი, სიმბოლურად, როგორც სახარებათა ოთხი მახარებელი, ისე მიგვიძღვება გალაკტიონისეული პოეტური სამყაროს ლაბირინთებში. ქართულ სინამდვილეში, მართლაც, ეს კრებული იქცა ახალ პოეტურ აღთქმად, რომელმაც წარმოაჩინა „ახალი ღმერთი“ – გალაკტიონ ტაბიძე, „არტისტული ყვავილების“ გასააზრებლად მკითხველმა უნდა მიმართოს ამ „მახარებლებს“, მათს შემოქმედებას, რათა ჩასწვდეს სიმბოლისტური პოეტური ტექნიკით კოდირებულ სათქმელს. ბოდლერის „ბოროტების ყვავილები“, გოტიეს „მინანქრები და კამეები“, ვერლენის, როგორც გალაკტიონის „დაღუპული მამის“ მთელი შემოქმედება თუ ანრი რენიეს პოეზია ამ კრებულის შთამაგონებელი, მაცოცხლებელი იმპულსების წყაროა.

საით მივყავართ გალაკტიონს ამ ეპიგრაფთა მინიშნებებით? რა თქმა უნდა, პოეზიის მხარეში, მაგრამ როგორც მეზეგლიზის, იგივე, სვანის მხარეს პრუსტის ამავე სახელწოდების ცნობილ რომანში (გერმანტების მხარისგან განსხვავებით) აქვს

სრულიად განსხვავებული პეიზაჟები, გარემო, ჰაერი, ხეები, ყვავილები, ხედები და, საერთოდ, თითქოს სხვა განზომილებაა, რომელშიც საგნები, მოვლენები, ურთიერთობები ახალი შინაარსებით იტვირთებიან, სადაც ადამიანი სხვანაირად იწყებს დანახვას: „შორიდანვე შევიგრძნობდით უცნობების შესაგებებლად დაძრულ იასამანთა სურნელს. თავად კი, საკუთარი ფოთლებისავე მწვანე და ქორფა პატარ-პატარა გულებს შორის ამოზრდილთ, პარკის ზღუდეზე უცნაურად აღემართათ იასამნისფერი და თეთრი ფრთების ჯიღები, ჩრდილში რომ აებზინვარებინა მზის სხივებს, რომელშიც უკვე განზანილიყვნენ“; „კუნელი ისეთივე მირონისებურ, ფორმით განსაზღვრულ სურნელებას აფრქვევდა, რომ თავი ღვთისმშობლის საკურთხევლის ნინ მეგონა“, „ამაოდ ვჩერდებოდი და ვყნოსავდი კუნელებს, ამაოდ ვლამობდი გონებამდე მიმეტანა მათი უხილავი და თავისებური სურნელი, გონება მაინც ვერ ხვდებოდა, რა უნდა ეღონა – ვკარგავდი, ისევ ვენაფებოდი მათ, ვუერთდებოდი რიტმს, რომელიც მათ ყვავილებს აქა-იქ ახალგაზრდული სილალით და მუსიკალურ ბგერასავით მოულოდნელ ინტერვალებში მიმოფანტავდა. იმავე ხიბლს უშრეტი გულუხვობით მთავაზობდნენ, თუმცა უფრო მეტი ჩალრმავების საშუალებას არ მაძლევდნენ, იმ მელოდიებივით, რომლებიც ასჯერ, მიყოლებით რომ დაუკრა, მაინც ვერ ჩასწვდები მათ საიდუმლოს“ (პრუსტი 2016: 127). ასეთივეა გალაკტიონის ამ კრებულით შექმნილი მხარეც, საითკენაც წასვლა გულისხმობს პოეტურ სახეთა აღმოჩენების სიხარულს, უცხო განცდებთან ზიარებას. ეს ლექსები ასჯერ რომ წაიკითხო, არამცთუ ვერ ჩასწვდები, არამედ ვერც მიუახლოვდები საიდუმლოს, თუმცა ეს დაუსრულებელი სწრაფვა საიდუმლოსკენ არის კიდევაც მათი მოუწყინებელი კითხვის აზრი.

ფრედერიკ ბეგბედერმა ავტობიოგრაფიულ „ფრანგულ რომანში“ მოსწრებულად შენიშნა, რომ გმირისთვის კოკაინი იყო ბოდლერისეული „ხელოვნური სამოთხეების“ შესაქმნელად ცხოვრებისეული „ბუნებრივი ჯოჯოხეთებისაგან“ გასაქცევი საშუალება. გალაკტიონიც თავის „უცხო სამოთხეებს“ ლექსებით ქმნიდა, ამგვარად თვრებოდა და მკითხველსაც ათრობდა

იმისთვის, რომ დაეჯერებინა, თავის ქალა (სიკვდილი) არტისტული ყვავილებით (ხელოვნებით) დაჩრდილული და გამშვენნიერებული, სიცოცხლეს, ყოფიერების ამაოებას სრულიად ახალ აზრსა და მნიშვნელობას შესძენდა.

შარლ ბოდლერი ცნობილ ლექსში „ჰიმნი მშვენიერებას“ ცდილობს ჩასწვდეს ამ იდუმალი ფენომენის არსს. იგი მშვენიერებას აქებს, ადიდება და თან ცდილობს მისი წარმომავლობის გაცნობიერებას:

ნეტავ საიდან იბადები, მშვენიერება?
ლურჯი ზეცა გაქვს სადავედ თუ შავი ქვესკნელი?
შენი მზერიდან თითქოს გულში ღვინო გვეღვრება,
ღვინო, სიკეთის და სიავის ერთად მთესველი.

მისი ცნობისმოყვარეობა მჭევრმეტყველების ჩანჩქერში უპასუხოდ, ამაოდ ინთქმება, ამიტომ დაასკვნის:

ან რა აზრი აქვს – ცით მოდიხარ თუ ჯოჯოხეთით,
მშვენიერებავ, საზარელო, ჩვილო, ურჩხულო!
თუკი მაგ ტანის, მაგ ღიმილის, მაგ ტერფთა ხედვით –
ვხედავ უსაზღვროს, რას ვერ ვხსნი და რითაც
ვსულდგმულობ.
(ბოდლერი 1992: 41)

სწორედ უსაზღვროს ჭვრეტის შედეგად შექმნილი ხატების სიტყვიერ ქსოვილში მოქცევის მცდელობებია ეს ლექსები. თვალის „უეცარი გახელით“, ამ ერთგვარი ნათელხილვით მონაქროლი სახეებით ჩვენამდე მოაქვს გალაკტიონს ის, რაც „უცხო მხარეში“ იხილა და განიცადა.

პავლე მოციქული წერს: „ვიცი ერთი კაცი ქრისტეში, რომელიც ამ თოთხმეტი წლის წინათ (არ ვიცი, სხეულით თუ უსხეულოდ; ღმერთმა იცის) ატაცებულ იქნა მესამე ცამდე; და ვიცი ამ კაცისა (მხოლოდ არ ვიცი, სხეულით თუ უსხეულოდ; ღმერთმა იცის), რომ ატაცებულ იქნა სამოთხეში, სადაც ისმინა ენითუთქმელი სიტყვები, რომელთა წარმოთქმის ნებაც არა აქვს კაცს“ (II კორ. 12. 3-4).

თითქოს გალაკტიონიც „ის ერთი კაცია“, გამორჩეული და განაპირებული, რომელიც (მხოლოდ არ ვიცი, სხელით თუ უსხელით; ღმერთმა იცის), ამგვარად იქნა ატაცებული სამოთხეში, სადაც ისმინა ენითუთქმელი სიტყვები და მერე მკითხველებსაც გაუზიარა არა პირდაპირ, არამედ შეფარულად, მხატვრულ სახეებში დაქარაგმებულად. ამგვარ განცდას ამ კრებულის ბევრი სტრიქონი ინვევს, მაგალითად, ეს:

მაგრამ უეცრად ყვავილივით გაიხსნა მთვარე:
საამო, ნაზი, უხავერდო და უვნებელი.
ჯერ დააგუბა თეთრ ღრუბლებში იების ღვარი
და გადაღვარა, ვით სირიის ნელსაცხებელი.
(„სიკვდილი მთვარისგან“)

ან ეს: ტბის პირად, როცა ხეების ხელებს,
დაეკიდება მთვარე და ცვარი,
დამთვრალი ბალი გაშლის გობელენს...
(„გობელენი“)

ან ეს: გადავიქანებ სიკვდილს მალლა ამართულ ყელით
მე, შავი გედი!
პოეტი ბრბოში, სულ ერთია, ვიქნები ზრდილი:
მსუბუქ მანდილით
ზედმეტი, უცხო, უნაყოფო და განდევნილი
ფოთლების ლანდი.
(„პოეტი ბრბოში“)

„ჩემი თვალები გააზამბახებს“ – წერს გალაკტიონი და მკითხველი ხვდება პოეტის თვალთა ჯადოსა და მაგიის ძალას, რომელიც მის გამორჩეულ კრებულში „არტისტული ყვავილები“ განსაკუთრებული სიმძაფრით წარმოჩნდება. პოეტის უჩვეულო მზერაში გარდატყდება ხილული და უხილავი სამყაროები და შემდეგ ლექსის სტრიქონებში უცნაურ ხატებად ლაგდება. მისი განსხვავებული მზერა თავიდანვე შესაგრძნობი იყო, როდესაც

1914 წელს პირველი კრებული გამოსცა. ტიცციან ტაბიძემ შეამჩნია და გამოარჩია მისი ორიგინალური სტილი და ესთეტიკა: „მას აქვს რაღაც ჯადო, რომლითაც სულ უბრალო ფერადები წარმტაცად ბრწყინავენ, უბრალო სიტყვები რიტმულად ჟღერენ, თითქოს „ფერხულს უვლიან ნიავის ველურ სიხალისეში“. ყრუდ დაბადებული იქნება, ვინც იმაში მუსიკას ვერ მოისმენს“ (ტაბიძე 1985: 464). გალაკტიონი თითქოს აღარ ენდობოდა მატერიალურ სამყაროს და მის მიღმა გახედვას ცდილობდა. „დიდი პოეტი ყოველთვის მჭვრეტელია და სულის თვალეზით უფრო ხედავს, ვიდრე სხეულის თვალეზით“ (უაილდი 1997: 27). თავისი უპირველესი მასწავლებლის, შარლ ბოდლერის კვალდაკვალ, „ბოროტების ყვავილებს“ ესთეტიკურ-ფილოსოფიური მრწამსის შესაბამისად, იმ უჩვეულო „კავშირებს“ დაეძებდა, რომლებიც პოეტური სამყაროს მთლიანობას განაპირობებდა.

ბუნება– დიდი ტაძრის დარი– ბუნდოვან სიტყვებს
ამბობს დროდადრო სულჩადგმული თვისი სვეტებით,
მისთა სიმბოლოთ ტევრში კაცნი მივეხეტებით,
რომლებიც მგზავრებს მეგობრული თვალეზით
გვიჭვრეტს.
(ბოდლერი 1992: 19)

გალაკტიონი ამ სიმბოლოთა ბაღში „მოხეტიალე“ მარადიულ მგზავრად იქცა, რომელიც ცდილობდა მათ გამოცნობა-გამოთარგმანებას და გამოთქმას. ის ბოდლერივით ხედავდა, როგორ „ერწყმოდა ერთურთს ბგერა, სურნელი, ფერი“. ასე იქცა იმ საიდუმლო განდობილთა დასის წევრად, რომელიც სიმბოლოს უხილავი, მიღმა განზომილებების გასაღებად მიიჩნეოდა.

პოეზიამ მას თითქოს თვალი აუხილა. ერთ ლექსში წერს:

ბევრს ეშინოდეს
ჩემი სასტიკი, უღმობელი გამოღვიძების,
ვით გათენებას,
მე ვხედავ სიზმრებს არა თქვენებურს.
(„მე მძინარე ვარ“)

ამ გამოლვიძებად იქცევა მისი პოეზია, რომელიც მას ეხმარება, თანაბარი ინტენსივობით შეიგრძნოს და დაინახოს თავისი შინაგანი სამყარო თუ კოსმოსი. „ხედავს იმას, რასაც მოკვდავის თვალი ჯერ ვერ ხედავს“ (წერედიანი 2008: 80). გოტიესავით ხედავს „გრილ ოაზისს, სადაც ხელოვნება სუნთქვს“ (დოიაშვილი 2003: 48).

„ბრმა ვიყავი და ახლა კი ვხედავ“ (იოანე, 9, 25). ეს შეიძლება თქვას არა მხოლოდ პოეტმა, არამედ ამ ლექსთა მკითხველმაც, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ პოეტს ნანახის გამოთქმა შეუძლია, მკითხველს კი – არა. მართალია, ორივეს ხელთ უპყრია გამოთქმის მთავარი ინსტრუმენტი – სიტყვა, მაგრამ პოეტისთვის ის კარად იქცევა სხვა სამყაროებში გასასვლელად, მკითხველისთვის კი მხოლოდ ერთი ან მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლოა, რომელსაც ღვთაებრივთან კავშირის მხოლოდ ფერმკრთალი ანარეკლი დაჰყვება. გალაკტიონის ხელში კი სიტყვა კვლავ მიიქცევა ღმერთად, ლოგოსად, რომელიც საიდუმლოს შარავანდედით იმოსება, რომელიც სიტყვის უბრალო მნიშვნელობას მისტიკით ტვირთავს. მისი რითმა, როგორც ოსკარ უაილდი იტყოდა, რომელმაც „კაცის ნათქვამი ღმერთების სიტყვად შეიძლება აქციოს“ (უაილდი 1997: 13), უცხო ელფერს მატებს ნაცნობ სიტყვებსა და მნიშვნელობებს ამგვარად, ის „ფორმითა და ფერით ხელახლა ქმნის ქვეყანას“ (უაილდი 1997: 19).

გალაკტიონი ხედავს, მაგრამ არა მსხვერპლის გარეშე. ეს მსხვერპლია სულიერი ობლობა, მარტობა და სპლინი: „შენ იცი, შენ იცი – მე როგორ ვენამე?“ („სიზმრები“); „ჯვარზე გაკრული ელვა – ეს ჩემი დაა ლურჯი“ („საღამო“). შარლ ბოდლერის ერთ პროზაულ ლექსში „მხატვრის აღსარება“ შესანიშნავად წარმოჩნდება ხელოვანის ტანჯვა მშვენიერების წვდომის გზაზე: „და აჰა, მზარავს ლაყვარდთა სიღრმე, გულს მიღონებს ზეცის სინმინდე, ზღვის უმფოთველობა, გარემოს უძრაობა, აღაშფოთებენ ჩემს სულს...“

ნუთუ მარად უნდა ვიტანჯო, ან იქნებ სამუდამოდ უნდა გავექცე მშვენებას? ჰოი ბუნებავ, უწყალო ჯადოქარო! იკმარე თრგუნვა ჩემი ნატვრის და სიამაყის!

მშვენიერების წვდომა უთანასწორო დუელია, სადაც მხატვარი ბედითად მოსთქვამს, საბოლოო დამარცხებამდე“ (ბოდლერი 1991: 11).

„ღმერთი გამოითარგმანების ხედვად და წვად“ – ვკითხულობთ სიტყვის კიდევ ერთი მესაიდუმლის, სულხან-საბას „სიტყვის კონაში“. პოეტი იწვოდა, შემოქმედებითად იტანჯებოდა, რათა გამოთქმის სრულყოფილებისთვის მიეღწია. ამიტომ „ინვის და დნება შუალამე“, ამიტომ „არ იციან მეგობრებმა, თუ რა ნაღველს იტევს გული“ („მე და ლამე“).

ფრესკის ავტორებისთვის, რომლებიც ღვთისთვის წამებულთა ხატებს ქმნიან, უმნიშვნელოვანესია თვალებისა და ხელების გამოხატვა, რომელთა საშუალებითაც მყდავნდება სულიერება და თავგანწირულობა. გალაკტიონის პოეზიაშიც განსაკუთრებული ღირებულება ენიჭება თვალებსა და ხელებს. უმთავრესი სწორედ ეს მზერაა, რომელიც ხილულ, მატერიალურ სამყაროს გარდაქმნის:

ყოველთვის მგონია: გადიფრენს ყორანი
და სანთლებს ჩააქრობს თვალების ალვაში,
თვალეში, ეს ლოცვით დამწვარი ქალ-ვაჟი,
წვალებით მოკვდება (ოხვრა, პასტორალი).
(„ყორანი“)

ეს ედგარ პოს მარადიულად ქცეული ყორანია, რომელიც პოეზიის საუფლოს შავ მაცნედ იქცა, საბედისწერო მოციქულად, სააქაოსა თუ საიქიოს რწმენის თანაბარ უარმყოფელად. ამიტომაც აქრობს იგი სანთლებს თვალეში – „ლოცვით დამწვარ ქალ-ვაჟში“. ამ საოცარ მეტაფორაში პოეტმა სიყვარულისა და სიკვდილის მტანჯველი ისტორია დააქარაგმა. ყორანი ყოველთვის გადაიფრენს იქ, სადაც სიყვარულისა და წარუვალის წყურვილია. ამავე ლექსში ჩნდება ხელების ხატებაც:

ყოველთვის მგონია: ჩემს სახელს ნაცნობი
აჩრდილი თან დასდევს სისხლიან ხელებით.

ეს ისევ ყორნის წყვდიადისფერი აჩრდილია.

თვალებისა და ხელების დეტალებით გამოიკვეთება სიყვარულის ვერპოვნის ტკივილი ლექსში „გული“, რომელშიც ვკითხულობთ:

ფარულ ჯადოთი გზას რკალავდენ, როგორც ეკვდერი
დალილას ლანდი, ვიქტორია, ლედი გოდოვა.
მათი ხელებით დასრესილი ოცნებას სცვივა
გაზაფხულებად აფოთლების ხშირი ჩანჩქერი...
დანყვეტილ ვარდებს ძალამოკლულ თვალით დავცქერი...

ამ საოცარ მეტაფორულ ხატს, რომელსაც დასრესილი ოცნება ქმნის, რომელსაც სცვივა „გაზაფხულებად აფოთლების ხშირი ჩანჩქერი“, უცნაური შეგრძნებები ახლავს. „მკრთალი ვარდები დასცვივა ხელებს“ („ალგები თოვლში“), ფერწერა და მუსიკა კვლავ ქმნიან წარმოსახვის იმგვარ გზაჯვარედინს, რომელიც მკითხველს ისევ და ისევ გაურკვეველობის არჩევნის წინაშე აყენებს: რომელი ინტერპრეტაცია, ახსნა-განმარტება მიუსადაგოს? ესე იგი, გაჰყვეს ლექსის ახსნისა და გაგების რომელიმე გზას, თუ დარჩეს ამ სასიამოვნო, თითქმის სანეტარო გაურკვეველობის ბურუსში. პოეტი 20-იან წლებში დღიურში ჩანერს: „ახირებული სულიერი განწყობილება. თითქო ყოველმხრივ იღრღნება იგი. თითქო ვიღაცა ბურღავს ტვინს საფეთქელიდან. თითქო ისრებით იღენება მისი ფერდები. და ვფიქრობ: შესაძლებელი რომ იყოს გულის საგულედან ამოღება, განმენდა, გასუფთავება, გაკრიალება, მოშორება რაღაც ობობას მსგავს ქსელების, მოშორება უცნაური ტკივილების, რომლებიც წლობით ედებოდენ მას. ეხლა არ არის საშუალება – განვათავისუფლო იგი და ასე გაკრიალებული ისევ ჩავსვა თავის-სავე ძველს ადგილას და აძგერდებოდა იგი მაშინ ძველებურად, ახალგაზრდულად, წმინდად და სპეტაკად“ (ინტერნეტი 1).

ხელების ასეთი სიმძაფრით მეორე მხატვრად ოთარ ჭილაძე გვეგულება რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“. მედეას ხელები პოემასავით იშლება და მათში მომავალი ტრაგედია იკითხება. ამიტომაცაა, რომ იაზონი ვერ სწყვეტს ამ ხელებს თვალს და მისტიკური განცდებით იზაფრება: „მედეას ხელები,

არაბუნებრივად მშვიდი და სრულყოფილი, ერთდროულად მშვენიერიცა და საშიშიც. გაახსენდა, როგორ გაუნყვიტა სიტყვა აიეტის დარბაზში ამ ხელების ხილვამ... უცნაურად შესძრა და ააფორიაქა ამ ხელების ხილვამ, სიტყვა გაუნყდა და ფეხი ისე აუკანკალდა, თითქოს დასაკლავ პირუტყვზე ედგა“ (ჭილაძე 2011: 364)

თუმცა, გალაკტიონმა ამ გულის განმენდის ალქიმიას მაინც მიაგნო და ეს იყო მისი პოეზია.

მისი მზერისა თუ საგანთა ალქმის „მასწავლებლებად“ მას ცნობილი მხატვრები, მუსიკოსები, ხელოვანნი ეგულებოდნენ, ამიტომაც:

და ვან-დეიკის ლანდებივით მწვანდება ღამე...
აჰყვე ოცნებით მარმარილოს თლილ საფეხურებს,
სადაც ყოველ მხრით პრაქსიტელის თვალი გიყურებს.
(„მარმარილო“)

ის ხომ მოწმე იყო ღვთის უშურველი შემოქმედებისა. ფსალმუნში რომ წერს დავითი: „როცა შევხედავ შენს ცას – შენი თითების ნამოქმედარს, მთვარესა და ვარსკვლავებს, რომლებიც დააფუძნე: რა არის კაცი, რომ იხსენიებ? ან ძე ადამიანისა, რომ ყურადღებას აქცევ? ბევრად არ დაგიმცირებია იგი ანგელოზებზე; დიდება და ღირსება დაადგი გვირგვინად. გააბატონე იგი შენი ხელის ნამოქმედარზე“ (ფსალმუნი 8, 3-6).

გალაკტიონი ხედავს არა მხოლოდ თვალებით, არამედ მთელი არსებით, ამიტომაც შეუძლია შეიგრძნოს დახუჭული თვალების სიღრმე და ელვარება:

შელამდა. მე წაველ იქ, სადაც სიზმრები
ნიგნებში დარდობენ დახუჭულ თვალებით.
(„სიზმრები“)

სტენლი კუბრიკის ფილმის ოქსიმორონი სათაური გვახსენდება „ფართოდ დახუჭული თვალები“, რომელშიც რეჟისორი ცდილობს ადამიანები გაიყვანოს ეგოისტური ჩარჩოების ვიწრო სივრციდან სწორედაც მისტიკურისა და იდუმალის შემოტანით

რეალობაში, მატერიალური სინათლისთვის თვალის დახუჭვამ არამატერიალური, ირაციონალური კარები უნდა გახსნას.

პოეტი ხედავს:

ლანდი ქუჩაზე აჩქარებით თავს უკრავს სხვა ლანდს.
ეს ცოცხლებია? არა! გზებზე მიდიან მკვდრები
და სიბნელიდან უბინაო მათი ცხედრები
სამარისებურ უდაბნოში სტოვებენ ქალაქს.
(„მიცვალებულის ხსოვნა“)

როგორც დავით წერედიანი აღნიშნავს, გალაკტიონი „უფრო ნიგნითა და საკუთარი ფანტაზმებით შთაგონებული პოეტია, ვიდრე გარემომცველი სინამდვილით. რეალური, უმეტეს შემთხვევაში, შეგრძნებათა გამაა, უფრო იშვიათად – ანტურაჟი. ოდნავი გადაჭარბებით იმის თქმაც კი შეიძლება, რომ აზრიცა და შეგრძნებაც მხოლოდ იმპულსი და საბაბია, მიზანი კი არსებითად სულის წამიერი შეთრთოლებაა, მუსიკალური აკორდი“ (წერედიანი 2008: 77).

ჩვენი გონებაც ასევე ვერ ხვდება, „რა უნდა იღონოს“, როცა „ეს შეგრძნებათა გამები“ მსუბუქ ნიავის მათრობელა ტალღებივით გველამუნებიან, როცა, როგორც, მაგალითად, პრუსტს კუნელი, ჩვენც გალაკტიონის ზამბახი ამგვარადვე გვიბინდავს და შეგრძნების გამოთქმის ყოველგვარ მცდელობას გააცამტვერებს:

იქ, სადაც არავის უერთდება მდინარე მტკვარი,
სადაც ცვარი სვამს ზამბახების სავსე ფიალას.
(„წმ. გიორგი“)

ამ სტრიქონებზე ზურაბ კიკნაძე წერს: „ეს ხილვაა თავად პოეტის, რომელსაც სურს ამგვარად ჭვრეტდეს სამყაროს და, შესაძლოა, საკუთარ თავს ამ სამყაროში. ზამბახი მის მიერვე შექმნილ სინამდვილეში მისი მყოფობის ნიშანია... შეაქვს მასში სიმბოლურ-ირაციონალური მომენტი“ (კიკნაძე 2003: 88).

ზამბახი „არტისტული ყვავილების“ მშვენიერი თაიგულის გამორჩეული ყვავილია, რომელიც ყველაზე ხშირად გვხვდება

და იგი გალაკტიონის ემბლემადაც შეიძლება მივიჩნიოთ (იგი კრებულში 14-ჯერ გვხვდება). იმდენად ლამაზია, უჩვეულო და მომაჯადოებელი ყოველი სახე, ისე კარგად ქმნის იმ მოლივ-ლივე განზომილებას, პოეზიით თრობას რომ მოჰყვება, რომელიც კვლავ და კვლავ გაბრუნებს თავისთან. გაიძულეს ყველა სტრიქონი დაიმონმო. როგორც ბოდლერი წერს: „თრობას მიეძალე. თრობაა ყველაფერი. ეგ არის ხსნა ერთადერთი, რათა არ შეიგრძნო ამაზრზენი ტვირთი დროისა, რომელიც დაგცემს, წელში გაგტეხს. ჰოდა, ამადაც თრობას მიეძალე, გამოუნელებელს. ჰო, მაგრამ რითი? ღვინით, პოეზიით, სიქველით, რითიც გენებოს, ოღონდ იყავი მთვრალი“ („თრობა“, ბოდლერი 1991: 33). ამიტომაც შეიძლება ამ კრებულითაც იმგვარი დათრობა, რომ გაუქმდეს დრო და სივრცე და უცნაურმა განწყობილებებმა „აიტაცონ სული“ პოეტურ სამოთხეში, ამჯერად, მთვრალი „ზამბახთა იისფერ ღვინით“:

და ჩემი სული, როგორც სამრეკლო,
სწუხს:
ცოდვილ ხელებს,
დაფარულ ცოდვებს,
დამალულ ღალატს,
ნაზი ფრჩხილების გრძელ ზამბახებს“
(„სამრეკლო უდაბნოში“)

მთვარე თითქო ზამბახია შუქთა მკრთალი მძივით,
და, მის შუქში გახვეული მსუბუქ სიზმარივით
მოსჩანს მტკვარი და მეტეხი თეთრად მოელვარე...
(„მთანმინდის მთვარე“)

სიმაღლე ლაჟვარდთა,
ვარსკვლავთა სიმაღლე,
სიმაღლე ზამბახის!
(„შიშველი“)

ხავერდის კუბო, დათოვლილი თეთრ ზამბახებით
იდგა მდუმარე, მგლოვიარე და დასევდილი.
(„ორხიდეები“)

წარსულმა ღამემ შენს ფანჯარაში
დათოვა თოვლი ია-ზამბახის!
(„ავდრის მოლოდინი“)

მოცელავს მაღალ ზამბახებს ცელი,
ატირდება დრო და ჩემი ლექსი.
(„ცამეტი წლის ხარ“)

გამომავლია ღამის ალმა, ნელმა და ქურდმა,
ბალი ყელამდე ზამბახებით იყო ნაბური,
ჩემი დაფნისთვის მიტაცებდა ლურჯი მანდილი,
ქვეყნად მთვარეულ ზამბახებში შეფარებული.
(„გემი „დალანდი“)

ვიცი: ფრთასაც ვერ ახებს
იდუმალად ბეჯითი,
თითების გრძელ ზამბახებს...
(„დომინო“)

მწუხარე გრძნობა ქროლვის, მიმოვლის
და ზამბახების წყებად დაწვენა.
(„თოვლი“)

ჩემი თვალები გააზამბახებს...
(„შერიგება“)

მაღალ ღეროზე გაიშალა გრძელი ზამბახი...
...ზამბახთა შორის ყრია თეთრი ქანდაკებები.
(„გული“)

ყვავილებით საოცარი ვნებისა და გატაცების შესახებ მის
ერთ დღიურში ვკითხულობთ: „ბავშობიდანვე ჩემი ყვავილები-

სადმი არაჩვეულებრივი სიყვარულის გრძნობა სავსებით კმაყოფილებოდა იმ უამრავი ყვავილებით, რომელიც ახალგაზრდა ქალებს მოჰქონდათ ჩემთვის ჩემს სალამოებზე. მთელი თეატრი ხშირად წარმოადგენდა ერთ უზარმაზარ თაიგულს, და ახალგაზრდობის გრძნობით გამთბარი თეატრი პირდაპირ თვრებოდა ამ სურნელებით. ყვავილებით მორთული იყო ჩემი ბინა. და მე, ახალგაზრდას, ძლიერი გრძნობით მიყვარდა სიცოცხლე. შემდეგში საშინელმა სიცოცხლის უფრო ღრმა ანალიზმაც ვერ მოსპო ეს სიყვარული ყვავილებისადმი“.

ამავე დღიურში ვკითხულობთ საინტერესო ამბავს, თუ როგორ გადაარჩინეს ყვავილებმა: „თვით საშინელი სამოქალაქო ომის წლებში, შესაძლებელია, მე მშვიერი ვიყავი, მაგრამ უკანასკნელი გროში უსათუოდ ყვავილებზე მიდიოდა. ჩემს ბინაში ყოველთვის იყო ყვავილები, და ეს მმატებდა ენერგიას. ერთხელ, როდესაც ჟანდარმერია მოვიდა ჩემი ბინის გასაჩხრეკად, მისი ყურადღება მიიქცია ყვავილების სიმრავლემ. ბინის ასეთნაირმა ატმოსფერამ უთუოდ მოახდინა მათზე ესეთნაირი გავლენა, რომ მე არ დამაპატიმრეს, მიუხედავად იმისა, რომ ყუთში იპოვეს რამდენიმე ცალი [პროკლამაციების] საეჭვო წიგნებისა“ (ინტერნეტი 2).

გალაკტიონის ამ ლექსებს გაჰყავს მკითხველი ჩარჩოებიდან, ეგოისტური „მეს“ შემოსაზღვრული სივრციდან, ღია, კანონების გარეშე, წარმოსახვის თავისუფალ სამყაროში ბედნიერების განსაცდელად. მთელი სამყაროს გულში ჩასახუტებლად იმის განცდით, რომ თვითონაც სამყაროს ნაწილი ხარ, ამიტომაც მასთან ერთად ჩართული სიკვდილ-სიცოცხლის ერთიან წრებრუნვაში, სიტყვაში, შინ, ღმერთთან დასაბრუნებლად.

ამიტომაც უნოდა თავს მეფე, თუმცა მეგობრებს გაუჭირდათ ამის აღიარება. ახალგაზრდათა ერთმა ჯგუფმა კი 1921 წლის 25 იანვარს „პოეზიის მეფის“ ტიტული მიანიჭა თანამედროვე ქართულ პოეზიაზე უდიდესი გავლენის აღსანიშნავად. აქაც არ დაეთანხმა ავტორიტეტული სამწერლობო ელიტა. ეს, რა თქმა უნდა, გულს წყვეტდა. ცოტა ადრე დღიურში ქიმერასთან დიალოგი ჩაუწერია:

„მეფე პოეტების

გალაკტიონ ტაბიძე: ქიმერა, რასა მალავ?

ქიმერა: არაფერს, ხელმწიფეო.

გალაკტიონი: რასა მალავ მეთქი!

ქიმერა: (შიშით ამოიღებს უამრავ გაზეთებს და პოეტს გადასცემს) თქვენი მტრები... ძალიან ბევრი მტერი გყავთ.

გალაკტიონი: (ისვრის ფანჯარაში გაზეთებს) ქიმერა, ერთხელ და უკანასკნელად გეუბნები: მე გაზეთებს რომ ავყოლოდი, დღემდე ათასჯერ უნდა მომეკლა თავი.

ქიმერა: ნუ ბრძანებთ, ხელმწიფეო, ღმერთმა დაგიფაროსთ.

გალაკტიონი: ქიმერა, შენ კიდევ რალაცას მალავ...

ქიმერა: (შიშით ამოიღებს კიდევ უამრავ გაზეთებს) ნუ მიწყენთ, ხელმწიფეო, ეს გაზეთებია 1908 წლიდან. დიდძალი წერილებია თქვენზე. თქვენ იმ წერილებში მეფეს კი არა, ღმერთს გინოდებენ. თქვენ ძალიან უყვარდით.

გალაკტიონი: [მართალი ხარ] ქიმერა, ეს სიყვარული უბრალოდ არ დამიმსახურებია. ვინ დასწერა „მე და ღამე“? ვინ დასწერა „მერი“, [„მესაფლავე“, „ლურჯა ცხენები“] „ატმის ყვავილები“ ... ვისია „ლურჯა ცხენები“ (ინტერნეტი 3)

„სულის ის განწმენდა და შთაგონება, რომელსაც არისტოტელე კათარზისს უწოდებს, გოეთეს აზრით, თავისი არსით, ესთეტიკურია და არა ზნეობრივი... ხანდახან მეჩვენება, რომ სიტყვა კათარზისი განსაზღვრულად მიგვანიშნებს საიდუმლოსთან ზიარების რიტუალზე. ხშირად იმასაც წარმოვიდგენ, რომ სწორედ ესაა ამ სიტყვის ერთადერთი და ნამდვილი მნიშვნელობა“, – წერს ოსკარ უაილდი (უაილდი 1997: 32). ყოველ ჯერზე გალაკტიონის ამ ლექსთა კითხვისას მკითხველი თითქოს შედის ტაძარში, რომელიც ისევე აღიმართება ყოფიერების უდაბნოში, როგორც ბარათაშვილისთვის, რათა კათარზისის გზით თვალახელილმა მონაწილეობა მიიღოს მშვენიერებასთან ზიარების საიდუმლო რიტუალში.

ქართული ენა რომ დიდ საიდუმლოს ინახავს, ეს ყველაზე უკეთესად გალაკტიონის პოეზიის კითხვისას წარმოჩნდება. მისი ლექსები მკითხველს თითქოს თვალს უხელს საგნებისა და მოვლენების განსხვავებული კუთხით დასანახავად, აქამ-

დე დაუნახავის შესამჩნევად, სმენას უმახვილებს, რომ გაიგოს ათასი ხმა, რომლებითაც ავსებულია სამყარო, ყური დაუგდოს კოსმიურ მუსიკას, ისევე მიუახლოვდეს ღვთაებრივს, როგორც ოდესღაც სამოთხეში იყო, როცა უშუალოდ ჭვრეტდა ლოგოსს და შეიმეცნებდა სიყვარულს. გალაკტიონის პოეზია შინაგანად ზრდის და ათავისუფლებს ადამიანს, შეაგრძნობინებს, რომ ნამდვილი სამოთხე სიტყვაშია, მის მეტაფიზიკურ განზომილებაში. მისი სიტყვის მაგია და ენერგია მკითხველზე ზემოქმედებს, როგორც შელოცვა. პოეზიით მოგვრილი თავისუფლება არის ხსნა მატერიალურ სამყაროზე მიჯაჭვულობისაგან. გალაკტიონი შთააგონებს მკითხველს, რომ ლაღად შეხედოს ირგვლივ ყოველივეს, ხილულ საგანთა და მოვლენათა მიღმა დაინახოს უხილავი და ამ მზერით უფრო მშვენიერი გახადოს სიცოცხლე. სამყაროს ამგვარი უცნაური ხატოვანი აღქმისგან მოგვრილი შეგრძნებები საოცარ სიხარულს ჰგვრის ადამიანს. მკითხველს თვალსაწიერი უფართოვდება, თითქოს სამყაროს ჩაკეტილი კარი იხსნება და მკითხველი მისწვდება დაფარულ საუნჯეს. უპირველესი საუნჯე კი ქართული ენაა, სიტყვები, რომლებიც ხშირად ფარავენ საიდუმლოს და გალაკტიონი ჯადოქარისვით ათავისუფლებს სიტყვებში დაფარულ შინაარსს და მხატვრულ სახეებად გარდაქმნის.

ამ პატარა ესეს ისევ გამორჩეული ესთეტის, ოსკარ უაილდის სიტყვებით დავასრულებთ: „ლიტერატურის დანიშნულებაა ნამდვილი ყოფიერების უხეში მასალისგან შექმნას სამყარო, რომელიც უფრო საუცხოო, უფრო ნამდვილი და ამტანი უნდა იყოს, ვიდრე ის სამყარო, რომელიც ჩვეულებრივ თვალს წარმოუდგება და რომლის მეშვეობით ჩვეულებრივი ადამიანები ესწრაფვიან ჩასწვდნენ საკუთარ სრულყოფილებას, მაგრამ თუ ეს ახალი სამყარო დიდი ხელოვანის სულითა და ხელითაა შექმნილი, ის ალბათ იმდენად დასრულებული და სრულყოფილი რამ იქნება, რომ კრიტიკოსს აღარაფერი დარჩება გასაკეთებელი“ (უაილდი 1997: 56).

დამონეშბანი:

ბოდლერი 1991: ბოდლერი შ. *ლექსები პროზად*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1991 (თარგმანი ზვიად გამსახურდიასი).

ბოდლერი 1992: ბოდლერი შ. *ბოროტების ყვავილები*. თბილისი: გამომცემლობა „იანუსი“, 1992 (თარგმანი დავით აკრიანისა).

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვავილები“ პროლოგი“. *გალაკტიონოლოგია*, II. თბილისი: 2003.

ინტერნეტი 1: <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=8&t=48469>

ინტერნეტი 2: <http://galaktion.ge/?page=Diaries&year=1920&p=1&id=6611>

ინტერნეტი 3: <http://galaktion.ge/?page=Diaries&year=1920&p=1&id=6487>

კიკნაძე 2003: კიკნაძე ზ. „წმინდა გიორგი და ძველი წისქვილი“. *გალაკტიონოლოგია*, II. თბილისი: 2003.

უაილდი 1997: უაილდი ო. *კრიტიკოსი, როგორც ხელოვანი*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1997.

პრუსტი 2016: პრუსტი მ. *სვანის მხარეს*. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2016.

ტაბიძე 1985: ტაბიძე ტ. *ლექსები, პოემები, პროზა, წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1985.

წერედიანი 2008: წერედიანი დ. „ედგარი მესამედ“. *გალაკტიონოლოგია*, IV. თბილისი: 2008.

ჭილაძე 2011: ჭილაძე ო. *გ ზ ზე ერთი კაცი მიდიოდა*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2011.

ნათია სიხარულიძე

რას ამბობენ ვერხვები?

გალაკტიონ ტაბიძის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ლექსი „მერი“, რომელიც „არტისტულ ყვავილებში“ ნუმერაციით მეთორმეტე პოეტური ტექსტია, პირველად 1915 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ და პუბლიკაციისთანავე მიიქცია მკითხველის ყურადღება. იმდროინდელი პრესის ცნობით, რასაც პოეტის ჩანაწერებიც ადასტურებს, ლექსი გალაკტიონის პოეზიის საღამოებზე ცოცხალ სურათად იდგმებოდა. უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ „მერის“ ადრეულმა, თავდაპირველმა რედაქციამ საზოგადოებაში დიდი მოთქამოთქმა გამოიწვია – ნაწარმოები აღიქვეს, როგორც ჭაბუკი პოეტის მიერ რეალური გრძნობის ღია გაცხადება ულამაზესი არისტოკრატი ბანოვანის – მერი შერვაშიძისადმი. სავარაუდოდ, ამ მიზეზის გამოც იყო, რომ „არტისტული ყვავილებისათვის“ ავტორმა ნაწარმოები საგანგებოდ გაასწორა, ეროტიკული ხასიათის ორ სტროფზე უარი თქვა და ტექსტში სხვა სახის ცვლილებებიც განახორციელა (ტაბიძე 2016: 212).

„მერის“ შესახებ არაერთი სტატია და გამოკვლევა არსებობს, რომელთა უმეტესობა ლირიკული პერსონაჟის ვინაობის დადგენას, პროტოტიპის ძიებას ეძღვნება. ამდენად, გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ მკვლევართ შეუმჩნეველი დარჩათ ტექსტში არსებული ერთი დამაფიქრებელი მინიშნება.

მერის „უგონო ფიცით“ შეძრული ლირიკული გმირი ტაძრიდან გადის და მტანჯველ, „შეუნყვეტელ ფიქრს“ მინდობილი, – სიბნელეში, ქარსა და წვიმაში გაურკვეველი გზებით ხეტიალის შემდეგ, – სატრფოს სახლთან აღმოჩნდება. ღონემიხდილი, უსაზღვროდ დამნუხრებული ვაჟი კედელს მიეყრდნობა და ამ

დროს რატომღაც მის ყურადღებას ვერხვების „ბნელხმიანი ფოთლების“ შრიალი მიიპყრობს. გმირის სულში ჩნდება უცნაური სურვილი, ამოიციოს ამ გაურკვეველი შრიალის შინაარსი:

ასე მწუხარე ვიდექი დიდხანს
და ჩემს წინ შავი, სწორი ვერხვები
აშრიალებდენ ფოთლებს ბნელხმიანს,
როგორც გაფრენილ არწივის ფრთები.
და შრიალებდა ტოტი ვერხვისა,
რაზე – ვინ იცის! ვინ იცის, მერი!
ბედი, რომელიც მე არ მეღირსა,
ქარს მიჰყვებოდა, როგორც ნამქერი.

პერსონაჟის უკიდურესი სასონარკვეთილების ფამს, კომპაქტურ ლირიკულ სიუჟეტში ძირითადი სათქმელიდან ამგვარი გადახვევა ერთგვარ მოულოდნელობას ქმნის. აღსანიშნავია ისიც, რომ ვერხვების შრიალის მოტივი, მცირე ვარიანტული სხვაობით, უკვე ლექსის თავდაპირველ, 1915 წლის რედაქციაში გვხვდება:

**და შრიალებდა ტოტი ვერხვისა,
რაზე – ვინ იცის...** ან და ვინ ასწერს
იმ ბედს, რომელიც მე არ მეღირსა,
რისთვისაც გული ეხლაც ისევ სძგერს.

„მერის“ ახალ ვერსიაზე მუშაობისას, როგორც ითქვა, პოეტმა ტექსტში მნიშვნელოვანი შესწორებები შეიტანა, თუმცა ვერხვების შრიალის მოტივი არ უარყო, პირიქით, უფრო დახვეწილი ფორმით გადაიტანა საბოლოო რედაქციაში. ეს უთუოდ იმის დასტურია, რომ ლირიკულ მონოლოგში ამ გადახვევას, ამ უცნაურ შეყოვნებას ავტორი აუცილებლად მიიჩნევდა, როგორც ალუზიას რალაც იღუმალ „ამბავზე“.

ვერხვების შესახებ, გარდა დამონმებული სტრიქონებისა, ლექსში სხვა აღარაფერია ნათქვამი, მხოლოდ „არტიტულ ყვავილებში“ დაბეჭდილი ტექსტის დასასრულს, პოეტი უკვე გამოყენებულ შედარებას (**ვერხვების შრიალი – გაფრენილი არ-**

წივის ფრთები) კიდევ ერთხელ უბრუნდება, ოღონდ ამჯერად შედარების ერთ-ერთ კომპონენტს – „ვერხვებს“ „ოცნება“ ენაცვლება („რად ამრიალდა ჩემი **ოცნება**,/როგორც **გაფრენილ არწივის ფრთები**“). ამის შედეგად ტექსტის ორ მონაკვეთს შორის არა მარტო გადაძახილი ჩნდება, არამედ ხდება შედარებების ობიექტთა გაიგივება, სინონიმიზაცია: ვერხვის ფოთოლთა შრიალი იგივე ოცნების ამეტყველებაა.

მივუბრუნდეთ ჩვენთვის საინტერესო სტრიქონებს:

და შრიალებდა ტოტი ვერხვისა,
რაზე – ვინ იცის! ვინ იცის, მერი!..

მართლაც, რაზე შრიალებენ, რას გვიამბობენ „უსულთ ენაზე“ ლირიკული გმირის განწყობილების თანაზიარი ვერხვები? მხოლოდ პერსონაჟის სულიერ ტკივილებს თანაუგრძობენ, თუ რაღაცას გვაუწყებენ იმაზე, რაც ჯვრისწერამდე მოხდა ანუ გვესაუბრებიან ყველასაგან მიტოვებული ვაჟის წარსულზე.

მხოლოდ „მერის“ მიხედვით მსჯელობისას ეს კითხვები უპასუხოდ, პოეტურ საიდუმლოდ რჩება, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ „არტისტული ყვავილები“, ისევე როგორც პოეტის პირველი წიგნი, აზრობრივ-სტრუქტურული ერთობაა, „წიგნი-მთლიანობა“ (თეიმურაზ დოიაშვილი), მაშინ გამოირიცხული არაა, რომ ჩვენს კითხვებზე პასუხი ამ კრებულის სხვა ლექსში/ლექსებში იყოს მინიშნებული.

„მერის“ ლირიკული სუბიექტის განცდების ერთადერთ მონმეებს – იდუმალად მოშრიალე ვერხვებს „არტისტულ ყვავილებში“ კიდევ ერთხელ ვხვდებით. ესაა კრებულის რიგით XXX ლექსი – „ვერხვები“, რომლის თემა ვერხვების შრიალი და უპასუხოდ დარჩენილი სიყვარულია.

„მერი“ 1915 წლის სექტემბერში გამოქვეყნდა და, სავარაუდოდ, იმავე წელს უნდა იყოს დაწერილი. 1915 წლით თარიღდება „ვერხვებიც“. ლექსი 1916 წელს დაიბეჭდა კრებულში „სხივი“, სადაც იგი სამ სხვა პოეტურ ტექსტთან იყო გაერთიანებული

ციკლში სათაურით „მთვარის ლანდები“. ეს ლექსებია: „თეთრი ლანდებით“, „ალგები თოვლში“ და „ის“ („Nocturne“).

ამ ციკლმა, განსაკუთრებით კი „ვერხვებმა“, იმდროინდელი კრიტიკის ყურადღება მიიქცია. სტატიაში „პოეტიკა“ **ალ. აბაშელმა** „რითმების ახალ სახედ“ – ასონანსად ჩათვალა „ვერხვების“ ბოლო სტროფის სარიტმო წყვილი: დიდი **ხნის წინათ** – დაგვაგვირგვინა (აბაშელი 1916: 12), **ვ. ჩხენკელმა** კი გალაკტიონის „ნამდვილი პოეზიის სულით აღბეჭდილ სურათებს“ შორის, „მთანმინდის მთვარისა“ და „ატმის ყვავილების“ გვერდით, „ვერხვებიც“ დაასახელა (ჩხენკელი 1919: 453); მთელი ციკლით გამონვეული აღფრთოვნება **ს. ლეონიძემ** მკითხველს ასე გაუზიარა: „ნაიკითხეთ, რა პოეზიის საბურველშია გახვეული გალაკტიონ ტაბიძის ლექსები „მთვარის ლანდები“! თვითეული სტრიქონი ამ ლექსისა პოეზიაა და განხორციელება მშვენიერებისა. აქ თვითეულ სიტყვის სიძლიერეს და სინაზეს გრძნობთ, აქ თავისუფლათ ამოისუნთქებთ, რადგან შორსა ხართ „პუბლიცისტურ პოეზიისგან“ (ლეონიძე 1916: 15). მან აქვე მიუთითა „ვერხვების“ ერთგვარ „ხარვეზზე“: „თუმცა დიდ ნაკლსაც არ ნარმოადგენს, მაგრამ სჯობდა არ ეხმარა მგოსანს ლექსში ისეთი სიტყვები, როგორიც მაგალითად „პაჟი“, „პრინცესა“, „სილუეტები“ და სხ. ჩვენი ენა მეტად მდიდარია და მრავალშინაარსიანი და როდესაც მგოსანი ვერ იყენებს სიტყვებს მშობლიური ენისას, მაშინ ცუდ შთაბეჭდილებას სტოვებს ასეთი „ევროპეიზმები“; თუმცა იგინი ლიტერატურაში მიღებულია, მაგრამ ქართველს უფრო ეჩოთირება, რადგან რუსთაველის ცეცხლოვან სიტყვებთან აჭრელებულის სიტყვების ხმარება და შემოღება ცოდვად ჩაითვლება“.

„მერის“ ერთი პასაჟი, ხეტა შრიალის მოტივი, როგორც აღვნიშნე, „ვერხვებში“ ძირითად თემადაა ქცეული.

რა არის „ვერხვების“ სათქმელი?

ხუთსტროფიანი ლექსის ექსპოზიციაში ლირიკული გმირი გვიმხელს, რომ ქარის ყოველი დაბერვისას, ვერხვების აშრი-ალების დროს მას უშორესი ზღაპარი ჩაესმის:

ყოველთვის, როცა დაბერავს ქარი
და ტყეს მთებისას გაიფრენს აფრად,
ვერხვის ფოთოლთა თეთრი ლაშქარი
აშრილდება უშორეს ზღაპრად.

განსაკუთრებული მგრძნობელობის გამო ვერხვმა უძველესი ხანიდან მიიქცია ყურადღება: შეიქმნა არაერთი ლეგენდა. პოეტები ცდილობდნენ პოეზიის ენაზე აეხსნათ ვერხვის ფოთოლთა უცნაური ცახცახი ნიავის უბრალო შეხებისასაც კი. გალაკტიონმა სიჭაბუკიდანვე შეამჩნია ვერხვის „შრიალი ამო და უცხო“ („ნიავი“, „ნამი შემოქმედების“), ხოლო ერთ ადრეულ ლექსში – „მშვენიერებით ვიპოვე“ – ეს შრიალი მისტიკური იდუმალებით შემოსა: ვერხვები ლირიკულ გმირს უცხო მხარის ბინადარი წინაპრების ხმებს ასმენინებენ. რაც შეეხება „არტისტულ ყვავილებს“, ხე-მცენარეთა შრიალი აქ, ზოგადად, ამოუცნობ სამყაროსთან სიახლოვის თუ საიდუმლოსთან ზიარების ნიშანია („აკაკის ლანდი“, „გზაში“). „ვერხვების“ ვარიანტებში ხეთა შრიალის ჯადოსნური, გრძნეული ხასიათი, იდუმალი კავშირი გარდასულთან პირდაპირაა გაცხადებული: **„გრძნეულ შრიალში ვიჭერ თანაბრად“**.

ზღაპარს, რომელსაც „ვერხვების“ ლირიკული გმირი ისმენს, უცნაური თვისებები – „თრობა“ და „ხიბლი“ მიეწერება. ეს თვისებები გალაკტიონის სიმბოლისტურ ლირიკაში მისტიკურ ექსტაზს უკავშირდება და ზღაპრის დაფარულ, სიმბოლურ „სიღრმეზე“ მიგვანიშნებს:

ზღაპარი იგი მათრობს და მხიბლავს
ძველი ღვინის სმით, უგონოდ, მძაფრად,
სადღაც დაკარგულ ვარდს და გვირილებს
მოგონებებში ვიჭერ თანაბრად.

„ვერხვებში“ მოსმენილი ზღაპარი და პერსონაჟის მოგონებები ერთმანეთს ერწყმის, ერთი ნარატივის ორ, სინონიმურ ვარიანტს ქმნის. ლირიკული გმირი ცდილობს გაიხსენოს დიდი ხნის წინათ მომხდარი ამბავი, რომელიც თითქოს უძველესი დროის

მომხიბლავ ზღაპარს ჰგავს, მაგრამ ამ ზღაპარივით ბუნდოვანია, მოკლებულია კონკრეტულ შინაარსს – მთხრობელს არ ძალუძს თქვას, სად, როდის და რისთვის მოხდა ეს ყოველივე, რამაც მის ცხოვრებასა და სულში წარუშლელი კვალი დატოვა:

ეს იყო წინად, დიდი ხნის წინად....
სად, როდის, რისთვის? არ ვიცი, არა!
იყვენ ოდესღაც და მიეძინათ...
ღელავს ფოთლების მწყობრი კამარა.

სათქმელის ამგვარი გაიდუმალება დამახასიათებელია სიმბოლისტური პოეზიისათვის. პერსონაჟთა „მიძინება“, ვარაუდის დონეზე, თითქოს გასაგებს ხდის წინა სტროფში „ვარდისა და გვირილების“ ხსენებას – ეს ყვავილები, როგორც სასაფლაოს შემამკობელნი, ერთხელაც გვხვდება „არტისტულ ყვავილებში“: „აქ მწუხარე სასაფლაოს ვარდით და გვირილით...“ („მთანმინდის მთვარე“).

ლექსის შინაარსიდან გამომდინარე, „ზღაპრის“ პერსონაჟებად შეიძლება შეყვარებული ვაჟი და მისი ტრფობის ობიექტი – ქალი ვივარაუდოთ. ამ კონტექსტში, ვფიქრობ, საჭირო ინფორმაციას გვანვდის კრებულის კიდევ ერთი ტექსტი – „ზღაპარი“, რომელიც ასე სრულდება: „სჩანს: სასიკვდილოდ ამ სიყვარულს არ ვენანები!“

მოგონებებს, რომლებიც, როგორც ჩანს, ტრაგიკულობას მოკლებული არაა, საკუთარი ხვედრის განსჯა ცვლის. შესიტყვებით „მას შემდეგ“ ლირიკული გმირი წარსულში ხეტიალიდან რეალობას უბრუნდება. ლექსში ჩნდება მიმართვის კონკრეტული ობიექტი – „შენ“:

მას შემდეგ **ბედი** და იალქანი
ქარის სიმძიმით გადაიხარა,
შენ კი სადა ხარ ამდენი ხანი?
რისთვის, ან ვისთან? არ ვიცი, არა!

ამ სტროფის პირველი-მეორე სტრიქონები ეხმაურება „მერის“ დრამატულ ფრაზას – „**ბედი**, რომელიც მე არ მეღირსა/

ქარს მიჰყვებოდა...“. გარდა ამისა, აქ პირველად გაისმის კითხვა – „შენ კი სადა ხარ“, რომელიც შემდეგ და შემდეგ გალაკტიონის ლირიკისათვის დამახასიათებელი ხდება: „ნეტა ეხლა სადა ხარ“, ან „სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ“... განსაკუთრებით საინტერესოა ის, რომ გაურკვეველობა და იღუმალეობა, რაც ზღაპრის პერსონაჟთა ბედთან იყო დაკავშირებული, ამჯერად ლირიკული გმირის სატრფოს მიემართება. კითხვები მცირე ცვლილებით მეორდება – „სად, როდის, რისთვის“ / „სად, რისთვის, ვისთან“. მსგავსია პასუხიც: „არ ვიცი, არა“. როგორც ვხედავთ, ლექსში გადმოცემული ორი ამბის შერწყმა, რაზეც ზემოთ მივანიშნეთ, სრულიად აშკარაა. ეს გაიგივება ნაწარმოების ბოლოს ლექსიკურ დონეზეც დასტურდება, სადაც მესამე სტროფის ფრაზა „ეს იყო წინად, დიდი ხნის წინად“ უცვლელად მეორდება:

ეს იყო წინად, დიდი ხნის წინად,
ეს იყო ვერხვის ფოთლების კვნესა.

ლირიკული გმირის ადრესატის, მისი სატრფოს ბედის გათანაბრება ზღაპრის პერსონაჟთა ხვედრთან დრო-სივრცის პირობითობიდან გასვლაა, რის შედეგადაც იქმნება ერთიანი პარადიგმა რეალური და ირეალური შრეებით.

ლექსის საზრისის ძიების გზაზე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ნაწარმოების ბოლო ორი სტრიქონი:

დრომ ყვავილებით დაგვაგვირგვინა,
მე პაჟი ვიყავ – ის კი პრინცესა.

ქალ-ვაჟის ურთიერთობა აქ წარმოდგენილია კიდევ ერთი ვერსიით, როგორც პაჟის ტრფობა პრინცესასადმი. პაჟისა და პრინცესას ურთიერთობის პარადიგმა გასაგებს ხდის არამართო „ვერხვების“ პერსონაჟთა ბედს, არამედ „მერის“ ლირიკული გმირის ტრაგედიასაც – უნუგემო სიყვარულის მიზეზს, „ამბის“ წინარეისტორიას და მის დრამატულ დასასრულს.

ამ ლოგიკით, ვფიქრობ, შესაძლებელია, რომ „ვერხვები“ ე.წ მერის ციკლის ლექსად მოვიაზროთ.

* * *

პაჟის ტრფობა პრინცესასადმი/დედოფლისადმი რომანტიკულ-სიმბოლისტური ლირიკის კარგად ნაცნობი თემაა. გავიხსენოთ თუნდაც ჰაინეს ლექსი „...ცხოვრობდა ბერი ხელმწიფე“, რომელშიც ახალგაზრდა, ლამაზი დედოფლისა და ოქროსთმიანი პაჟის გაუმხელელ გრძნობას – „ძველ სიმღერას“ ვისმენთ. ლექსის ფიალი ასეთია:

იცი ეს ძველი სიმღერა?
ჰანგი უთქმელი ურვის?
ორივე ჩუმად მოუკლავს
ერთიმეორის სურვილს.

პაჟისა და პრინცესას ურთიერთობის შესახებ არაერთი ნაწარმოები შეიქმნა მეოცე საუკუნის დასაწყისის – „ვერცხლის ხანის“ რუსულ პოეზიაში. ამ თემით სხვადასხვა დროს დაინტერესდნენ: ფ. სოლოგუბი, ზ. გიპიუსი, ნ. გუმილიოვი, მ. ცვეტაევა, ი. სევერიანინი და არაერთი სხვა პოეტი. არსებობდა გამოთქმაც – პაჟივით შეყვარებული (влюбленный, как паж), რომელსაც მ. ცვეტაევა მიმართავს ერთ-ერთ ლექსში. ამავე ავტორთან ვხვდებით სტრიქონებს, რომლებიც ასოციაციით გალაკტიონის „ვერხვებს“ გვახსენებს:

Чуть колышутся березы,
Ветерок свежей.
Ты во сне увидишь слезы
Брошенных пажей.*

ეს ასოციაცია, ცხადია, თემის მსგავსებით შეიძლება აიხსნას. გასარკვევი სულ სხვა რამეა: მართლაც ხომ არ ამჟღავნებს გალაკტიონის „ვერხვები“ პაჟისა და პრინცესას შესახებ არსებული მრავალრიცხოვანი ნაწარმოებებიდან რომელიმესთან სიახლოვეს? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად მივმართოთ პოეტის შემოქმედებით ლაბორატორიას, ლექსის ხელნაწერებს და ვარიანტებს.

* „ოდნავ ირხევან არყის ხეები, ქრის გრილი ნიავი, სიზმრად ნახავ მიტოვებული პაჟების ცრემლებს“.

* * *

არსებობს „ვერხვები“ ორი ავტოგრაფი. ამათგან ერთი ნასწორებია და ლექსის შექმნის საწყის ეტაპს ასახავს, ხოლო მეორე მცირედ განსხვავდება საბოლოო ტექსტისაგან — სწორებები მასში თითქმის არ არის შეტანილი.

პირველ ხელნაწერში თავიდანვე ყურადღებას იქცევს ის, რომ ნაწარმოების სათაური „ვერხვები“ კი არაა, არამედ — „რას ამბობენ ვერხვები“, თანაც — ბრჭყალებში ჩასმული. იქვე, ფურცლის ბოლოში, მინერილია სიტყვები: **„ფოთლების საუბარი“ (ჟ. როდენბახი)**. მინაწერში გალაკტიონს „ფოთლების“ გადაუხაზავს და შეუცვლია სიტყვით „ოთახების“.

ბრჭყალებში ჩასმულმა სათურმა და მინაწერმა გააჩინა ვარაუდი, რომ ისინი რომელიმე კონკრეტულ ტექსტთან კავშირზე მიგვანიშნებდნენ. ამგვარი მინიშნებანი შთაგონების წყაროზე გალაკტიონის ხელნაწერებში არცთუ იშვიათია, ამიტომ პოეტის მინაწერის კვალს გავყევით.

ვეროსპული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის, ბელგიელი ფრანგულენოვანი პოეტისა და პროზაიკოსის — ჟორჟ როდენბახის (1855-1898) შემოქმედება განსაკუთრებით პოპულარული იყო ქართველ სიმბოლისტთა — „ცისფერყანწელთა“ შორის, რომლებთანაც გალაკტიონს გარკვეულ პერიოდში მჭიდრო პირადი და შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა.

„ოთახების საუბარი“, — და არა ფოთლების, — რაც გალაკტიონმა ავტოგრაფს მიანწერა, ჟორჟ როდენბახის ცნობილი ვრცელი ლექსია, მაგრამ „ვერხვები“ მასთან რაიმე სიახლოვეს არ ამჟღავნებს. არ მოიძებნა ამ ავტორის სხვა ტექსტიც, რომელიც გალაკტიონის ლექსთან რაიმე ასპექტით იქნებოდა დაკავშირებული.

კვლევის ამ ეტაპზე პასუხგაუცემელი რჩებოდა კითხვა: რატომ ჩასვა გალაკტიონმა საკუთარი ნაწარმოების სათაური — „რას ამბობენ ვერხვები“ — ბრჭყალებში. ძიების ამ კუთხით გაგრძელებამ მოულოდნელი და საინტერესო შედეგი გამოიღო. აღმოჩნდა, რომ 1912 წელს — ჟურნალში „გრდემლი“ გამოქვეყნებული ყოფილა **ია ეკალაძის მოთხრობა** ზუსტად იმ სათა-

ურით – „რას ამბობენ ვერხვები...“, – რა სათაურიც ჰქონდა გალაკტიონის „ვერხვებს“ ხელნაწერში.

ვიდრე „ვერხვების“ საწყის ვარიანტსა და ია ეკალაძის მოთხრობას შორის მიმართებაზე ვისაუბრებთ, გავიხსენოთ ზოგი რამ მოთხრობის ავტორსა და მასთან გალაკტიონის დამოკიდებულებაზე.

ია ეკალაძე (იაკობ ცინცაძე 1872-1933) ცნობილი პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე და მწერალი იყო. 1920-იან წლებში მან ორი წერილი გამოაქვეყნა თავისი ყოფილი მოსწავლის, უკვე აღიარებული პოეტის – გალაკტიონის შემოქმედების შესახებ. ავტორმა ახალგაზრდა მგოსანი საზოგადოებას წარუდგინა, როგორც „ნათლული თვით პოეზიის ღმერთისა“ და მოუწოდა, მეტი ყურადღება გამოეჩინა მისი ღვთაებრივი ნიჭისადმი.

გალაკტიონი, თავის მხრივ, დიდ მონიწებას იჩენდა მასწავლებლისა და უფროსი კოლეგის მიმართ და ორი ლექსი მიუძღვნა ია ეკალაძეს „ნიშნად სიყვარულისა და უდიდესი პატივისცემის“.

ეჭვი არაა, რომ ჭაბუკი გალაკტიონი, რომელიც ნაუკითხავს არაფერს ტოვებდა, აუცილებლად გაეცნობოდა თავისი მასწავლებლის მოთხრობას – „რას ამბობენ ვერხვები...“, რომელსაც, სხვათა შორის, პუბლიკაციისთანავე დადებითად გამოეხმაურა სალიტერატურო კრიტიკა. 1912 წელს დაბეჭდილ რეცენზიაში ხომლელი (რომანოზ ფანცხავა) საგანგებოდ მსჯელობდა ამ ნაწარმოების ღირსებებზე.

ია ეკალაძის მოთხრობა ქალისა და ვაჟის სიყვარულის ამბავს გადმოგვცემს:

ზაფხულის ერთ დღეს – არჩილი მეგობართან – კოტესთან სტუმრად ჩადის გორიანაში, სადაც სიყმანვილე გაატარა. დიდი ხანი გავიდა მას შემდეგ, რაც ამ ქალაქში აღარ ყოფილა. ნაცნობი ადგილების თვალწერებისას მის ყურადღებას უპირველესად ვერხვები მიიპყრობს: „აგერ ისევ ის ვერხვები, დარაჯად რომ დასდგომიან კოტეს ეზოს და მედიდურად გაუშლიათ ტოტები... მთვლემარე ხეები შეირხნენ, ტოტები შეიბერტყეს, ვერხვის ფოთლებმა სიხარულით ტაში დაუკრეს და მერე მოჰყვნენ საიდუმლოებით აღსავსე დაუსრულებელ ჟღერას... ტოკავდნენ ვერხვები... ტკბილი მოსას-

მენი იყო მათი შრიალი და არჩილმაც თვალი და ყური ვეღარ მოაშორა ვერხვთა ტოტებისა და ფოთლების ცელქობას“.

იგი იქვე ჩამოჯდა და ფიქრს მიეცა. ფიქრობდა ვერხვის ფოთლებზე, რომ **„ვერხვები გულში იგუბებენ ნეტარ გრძნობას, იზეპირებენ დაუსრულებელ ზღაპრებს, უხმოდ, უსიტყვოდ იმეორებენ საიდუმლო გრძნეულებით აღსავსე ლოცვებს**, რომ მერე ყველაფერი დანვრილებით უამბონ თავისს აშიკს, სანატრელ სიოს“.

არჩილი უსმენდა ვერხვის ფოთოლთა საიდუმლო ჩურჩულს და თავისი გულისთქმისა და სულისკვეთების გამომხმობას, ანარეკლს სწორედ ამ საიდუმლო ხმებში პოულობდა. მას მოაგონდა წარსული, როდესაც ამ ქალაქში სასწავლებლად ჩამოიყვანეს, მოაგონდა პირველი სიყვარული და უდიდესი იმედგაცრუება, სიმწვავე ღალატისა, როდესაც სატრფო ცოლად ვილაც ოფიცერს გაჰყვა...

ვაჟი მოგონებებიდან გამოერკვა და მოედანზე შეგროვებულ ხალხს დააკვირდა. ამ დროს ერთი მოსეირნე ქალთაგანი გამოელაპარაკა. ნანო აღმოჩნდა – მისი პირველი სიყვარული. ნანოს ქმარი ომში წასულიყო და ქალი მშობლიურ სახლს დაბრუნებოდა. ვერხვების ქვეშ ჩამოსხდნენ, უკანასკნელი შეხვედრის ღამე გაიხსენეს. საუბარი ვერხვებზე ჩამოვარდა.

– ნეტა რა აქვთ სათქმელი ან რას ამბობენ?... – იკითხა ნანომ.

– რას ამბობენ ვერხვები? – გაიმეორა არჩილმა და ვერხვთა „საუბრის“ გადმოცემა დაიწყო – მე მგონია ეს **ვერხვები მოგვითხრობენ იმ საოცნებო ზღაპარს**, იმ მიუწვდომელსა და დაუსრულებელ ამბავს, რომლის მოსმენაც, რომლის აღსრულებაც სწყურია დაჩაგრულ ადამიანს... ვერხვები ამბობენ, რომ იმ საოცნებო ქვეყანაში, იმ დიდებულ სამეფოში მეოცნებენი რომ შექმნას უპირობენ, აღიმართება მკვიდრი საკუროთხვეველი თავისუფლებისა, სიყვარულისა და ადამიანურის ურთიერთობისა...

ძველმა გრძნობამ თავი იჩინა, თუმცა ვილაცის ხარხარმა მალევე გამოაფხიზლა ისინი. ქალს ქმარ-შვილი მოაგონდა. არჩილი ამაოდ ევედრებოდა, წასულიყვნენ ერთად, დაეწყობა განახლებული ცხოვრება.

ვერხვები ძველებურად შრიალებდნენ და კვლავ თავის დაუსრულებელ ზღაპარს განაგრძობდნენ.

სათაურთა იგივეობის გარდა, როგორც ვხედავთ, ორ ნაწარმოებს ბევრი სხვაც აქვს საერთო. გალაკტიონთან მეორდება ვერხვის ფოთოლთა შრიალის, მათი გასულიერებისა და ზღაპრის თხრობის მოტივი. პოეტურობა და იდუმალეობა, რაც ია ეკალაძის მოთხრობას მკვეთრად გამოარჩევს სიყვარულის თემაზე დაწერილი, იმ პერიოდის უამრავი ტრაფარეტული ტექსტისაგან, როგორც ჩანს, შეუჩნეველი არ დარჩენია გალაკტიონს და ლექსის შექმნის იმპულსიც მისცა. რასაკვირველია, პოეტს აზრადაც არ მოსვლია, მოთხრობა გაელექსა. გალაკტიონმა, როგორც სხვა დროსაც მოქცეულა (იხ. დოიაშვილი 2013: 221-228), სასიყვარულო „ამბავში“ შეტანილი და მისთვის უცხო, აბსტრაქტული ჰუმანიზმის საბურველში გახვეული ყოფით-სოციალური პრობლემატიკა, – ვგულისხმობ არჩილის პასუხს მის მიერვე დასმულ კითხვაზე: რას ამბობენ ვერხვები? — თავისი ლირიკის და, ზოგადად, სიმბოლისტური პოეზიის კონცეპტუალურ სივრცეში გადაიტანა: ერთი მხრივ, „ამბავს“ მისტიკური იდუმალეობა და სიღრმე მისცა (ზღაპრის თემა), მეორე მხრივ კი, ჩვეულებრივი ადამიანების დრამა პაჟისა და პრინცესას სიმბოლურ ურთიერთობამდე აამალლა.

ამ კუთხით მეტად მნიშვნელოვანია ავტოგრაფის ერთი დეტალი: ია ეკალაძის მოთხრობის სათაურია „რას ამბობენ ვერხვები...“. ეს ფრაზა, როგორც ვნახეთ, ტექსტის ფინალში კითხვის ფორმით მეორდება („რას ამბობენ ვერხვები?“) და პასუხიც, ვრცელი ტირადის სახით, იქვეა გაცემული.

გალაკტიონის ავტოგრაფში ასეთი სურათია: მოთხრობიდან აღებული სათაური აქ ბრჭყალებში კი არის ჩასმული, მაგრამ დახურული ბრჭყალის შემდეგ დასმულია კითხვის ნიშანი. იქმნება სრული შთაბეჭდილება იმისა, რომ პოეტი, რომელმაც მოთხრობიდან უკვე იცის ამ კითხვაზე პასუხი, არ იზიარებს მას, მაინც სვამს ამ კითხვას და შემდეგ თავის განსხვავებულ პასუხსაც გვთავაზობს. ამ ლოგიკით, „ვერხვები“, როგორც ირკვევა, გალაკტიონის ვერსიაა, მისეული პასუხია დასმულ კითხვაზე, ოღონდ სიმბოლიზმის კონცეპტუალურ-ესთეტიკურ სისტემაში გადატანილი.

ლექსის რეალურ პლანში გალაკტიონი მოთხრობიდან მომდინარე პერსონაჟთა – ქალ-ვაჟის ხვედრს, მათი არშემდგარი სიყვარულის სიუჟეტს პაჟისა და პრინცესას სიმბოლური სახეებით აკეთილშობილებს და განაზოგადებს, ხოლო ნაწარმოების მეორე, ფარული შრე მისტიკურ საიდუმლოს გვაზიარებს: „ვერხვების“ ლირიკული სუბიექტი, ისევე როგორც „მერის“ და არაერთი სხვა ლექსის ლირიკული გმირი, ეტრფის არა რეალურ ქალს, არამედ – იდეალურ არსებას, რომლის ზოგადი სახელია მარადქალური, სიმბოლისტურ ლექსებში კი შეიძლება ერქვას ქალწული, მერი, ნუგეში, დედოფალი, პრინცესა...

ნაწარმოების ორ შრეზე საუბრისას, ვფიქრობ, საინტერესო უნდა იყოს ერთი ფაქტი ტექსტის რეცეფციის ისტორიიდან: სიტყვა-სახეებმა „პაჟი“ და „პრინცესა“, როგორც ვნახეთ, „ვერხვების“ ერთ-ერთი პირველი შემფასებელი ს. ლეონიძე გააღიზიანა. მან ეს ლექსიკური ერთეულები აღიქვა, როგორც, უბრალოდ, უცხოური სიტყვების შემოტანა-დამკვიდრების მოდური ცდა; სხვაგვარად შეაფასა ეს სახეები დემნა შენგელაიამ – იმ დროს სიმბოლიზმით გატაცებულმა ახალგაზრდა მწერალმა. მან „არტისტული ყვავილებისადმი“ მიძღვნილ წერილში, რომელიც 1919 წელს გამოქვეყნდა, პაჟის სიმბოლოში და პრინცესასადმი / დედოფლისადმი ტრფობის ნარატივში მხოლოდ ერთი ლექსის, „ვერხვების“, პერსონაჟი კი არ დაინახა, არამედ მთელი კრებულის პარადიგმული გმირი და მისი სევდიანი თავგადასავალი (შენგელაია 1919).

სიტყვას „პრინცესა“ გალაკტიონი ძალიან იშვიათად იყენებს. მის მრავალრიცხოვან ჩანაწერებსა და მიმოწერაში იგი მხოლოდ ერთხელ გვხვდება – 1916 წელს, ოლია ოკუჯავასთან გაგზავნილ წერილში: „ოლია, იყავი როგორც პრინცესა“.

რა კავშირი არსებობს „ვერხვებსა“ და ამ წერილს შორის? რა შეიძლება ჰქონდეთ საერთო პრინცესას, როგორც ლექსის პერსონაჟს, და პოეტის რეალურ სატრფოს – ოლიას? ცნობილია, რომ გალაკტიონისადმი ოლია ოკუჯავას ოჯახს მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულება ჰქონდა, ოჯახის წევრები ახალგაზრდა, არაფრისმქონე, ღარიბ პოეტს ქუჩის ბიჭად მოიხსენიებდნენ და ქალიშვილს მასთან ურთიერთობას მკაცრად

უკრძალავდნენ. იმ პერიოდში, როცა ინერებოდა წერილი და ნაწარმოები, ოლია, პირდაპირი მნიშვნელობით, გალაკტიონისთვის ნამდვილი, მიუწვდომელი პრინცესა იყო. მეოცნებე პოეტი არ ეგუებოდა სინამდვილეს, ცდილობდა, თავის ლექსებში რეალობა ისე გარდაესახა, რომ კონკრეტული ქალის მიღმა იდეალი – პრინცესა, „ოცნების თეთრი ანგელოზი“ დაენახა, ვისთვისაც იგი ერთგული პაჟი იქნებოდა.

P. S.

1921 წლიდან ქვეყანაში პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ვითარების მკვეთრი ცვლილების გამო, გალაკტიონი თანდათან იძულებული გახდა შეეცვალა ლექსების თემატიკა, უარი ეთქვა ძველ განწყობილებებსა და მოტივებზე. გადამწყვეტი ამ მხრივ 1924 წელი აღმოჩნდა, როდესაც ცენზურამ პოემაში „მოგონებები იმ დღეების, როცა იელვა“ აგვისტოს აჯანყების გამოძახილი ამოიკითხა. ჟურნალ „მნათობის“ მთელი ტირაჟი გაანადგურეს, გალაკტიონმა კი რამდენიმე დღე ციხეში გაატარა.

1924 წელსვე დაიწერა ლექსი „თეატრში“, როგორც ერთგვარი გამოთხოვება „არტისტული ყვავილების“ პერსონაჟებთან – პაჟსა და პრინცესასთან, როგორც დასასრული მირაჟისა, პოეტური სპექტაკლებისა:

ორკესტრის ხმაში – ტყის ნაპირია,
აკტის გმირია ქალი და ვაჟი,
ოცნების რაში ვის რად სჭირია,
ვის რად სჭირია ეხლა მირაჟი.

თვალებით ნათლით გადიტივრთება
იქ დედოფალი, აქ მისი პაჟი,
ვოლტორნი ყველას მირაჟს პირდება,
ვის რად სჭირდება ეხლა მირაჟი...

დამოწმებანი:

დოიაშვილი 2013: დოიაშვილი თ. *მოტირალ-მოცინარი*. თბილისი: გამომცემლობა „სიტყვა“, 2013.

ვ. ჩ. 1919: ვ. ჩ. (ვ. ჩხენკელი) *გალაქტიონ ტაბიძე: Crane aux fleurs artistiques*. ჟურნ. „შვიდი მნათობი“, 1919, № 2.

ლენიძე 1916: ლენიძე ს. „სხივი“ *ლიტერატურული-სამხატვრო კრებული*. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1916, №15.

სატურნი 1916: სატურნი (ალ. აბაშელი). *პოეტიკა*. აღმანახი „ახალი ცისკარი“, 1916, № 1.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II. თბილისი: 2016.

შენგელაია 1919: შენგელაია დ. *გალაქტიონ ტაბიძე (სილუეტი)*. ჟურნ. „ილიონი“, 1922, №2.

ლევან ბებურიშვილი

გრეი და ზეინაბი

„შემოდგომის ფრაგმენტი“, რომლის პერსონაჟებადაც გვევლინებიან გრეი და ზეინაბი, XVI ლექსადაა წარმოდგენილი „არტისტულ ყვავილებში“.

ნაწარმოები შემოდგომის ნაღვლიანი სურათის აღწერით იწყება:

ოჰ! ეს ფოთლები, ცვენილი ქარით,
ეს მწუხარე და ნაზი ზმანება,
ეს ყვავილები, ეს ცა, მითხარით,
არავის თქვენგანს არ ენანება?
(ტაბიძე 2016ბ: 74)

ამ სევდისმომგვრელი პეიზაჟის ფონზე იშლება ლექსის ლირიკული სიუჟეტიც, ჩნდებიან ლირიკული პერსონაჟები – ბილიკზე „დაბინდულ ნყვილად“, მონყენით მიმავალი ქალი და ვაჟი.

მესამე-მეოთხე სტროფებში ამ პერსონაჟთა სულიერი ბიოგრაფიაა გადმოცემული. პოეტი შეკუმშულად, ზედმეტი დეტალიზაციის გარეშე მიგვანიშნებს მათ კონტრასტულ პიროვნულ ბუნებაზე. ერთ მათგანს ღვთაებრივი სხივი უკრთოდა სულში, სურდა ამაღლებული სიყვარულით ეცხოვრა, მაგრამ ამქვეყნად ვერ ჰპოვა თავისი იდეალი:

ცხოვრობდა ვინმე... გულში ფარული
უთრთოდა ციურ შუქთა კამარა:
ამ ქვეყნად სურდა მას სიყვარული,
მაგრამ ვერავინ ვერ შეიყვარა!
(ტაბიძე 2016ბ: 74)

მეორემ კი საკუთარი გული ვნებათა საბრძანისად აქცია და მათ დაკმაყოფილებას მიუძღვნა სიცოცხლე:

იყო მეორე: დასწვეს, დადაგეს
ვნებებმა მისი მხურვალე გული,
როდესაც ვარდთა სისხლიან ბაგეს
ენაფებოდა თვალდახუჭული.
(ტაბიძე 2016ბ: 74)

შემდეგ სტროფში პოეტი მიგვანიშნებს რაღაც იდუმალ მიზეზზე, რამაც ახალგაზრდობის ნაადრევი ჭკნობა, სულიერ ძალთა დაფერფვლა გამოიწვია (საგულისხმოა, რომ ლექსში ნახსენებია „ჩუმი განდობა“, ანუ – საიდუმლოს გამხელა, რასაც მოსდევს თვალთა სიელვარის ქრობა). ტრაგიკული ინტონაცია მსჭვალავს რიტორიკულ შეკითხვას: „...ასე მჭკნარი ახალგაზრდობა ნუთუ არავის არ ენანება?“

ბუნებაც თითქოს ოხვრით თანაუგრძნობს „შემოდგომის გზებზე“ მიმავალ, რაღაც უთქმელი ნაღველით დამძიმებულ წყვილს. უკანასკნელ ტაეპში პოეტი, სავარაუდოდ, ამ ლირიკულ პერსონაჟთა სახელებს გვიმხელს: „და შემოდგომის გზებზე დაღლილი მიდიან გრეი და ზეინაბი“.

საერთოდ, შემოდგომა გალაკტიონის პოეზიაში მრავალმხრივი შინაარსის მქონე კონცეპტია და, როგორც წესი, დაკავშირებულია მწუხარებასთან, ჭკნობასთან, ვნებების დაცხრობასთან, სულიერ შეჭირვებასთან (იხ. მაგ., ლექსები: „დგება შემოდგომა“, „შენ და შემოდგომა“, „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ და სხვ.).

ნაწარმოების გაცნობის შემდეგ არაერთი კითხვა ჩნდება: ვინ შეიძლება იყვნენ გრეი და ზეინაბი? – რეალური პიროვნებანი, კონკრეტული ლიტერატურული ბიოგრაფიის მქონე პერსონაჟები, თუ პოეტის წარმოსახვით შექმნილი სიმბოლოები? რამ გამოიწვია მათი ახალგაზრდობის ნაადრევი ჭკნობა? რა სევდასა და საფიქრალს მოუცავს მათი არსება? რატომ მიდიან ისინი „დაღლილნი“ შემოდგომის გზებზე?

ლექსში ჩაქსოვილი საიდუმლოს ამოხსნა, ცხადია, დიდწილად ლირიკულ პერსონაჟთა სწორ იდენტიფიკაციაზეა დამოკიდებული. გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა ახალი აკადემიური გამოცემის კომენტარებში მითითებულია, რომ ლექ-

სში ნახსენები გრეი უნდა იყოს დორიან გრეი, ოსკარ უაილდის (1854-1900) რომანის – „დორიან გრეის პორტრეტი“ – მთავარი პერსონაჟი, ხოლო ზეინაბი, სავარაუდოდ, – ცნობილი ქართველი დრამატურგის ალექსანდრე სუმბათაშვილის (1857-1927) პიესა „ლალატის“ ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი (ტაბიძე 2016ბ: 219).

„დორიან გრეის პორტრეტი“ მოდერნისტული ეპოქის ერთ-ერთი საკულტო რომანი იყო, ამდენად, ამ ნაწარმოების მთავარი გმირის გამოჩენა გალაკტიონის სიმბოლისტური პერიოდის ლირიკაში, ცხადია, არაა გასაკვირი.

შედარებით უჩვეულო ჩანს ლექსში ალ. სუმბათაშვილის* ისტორიულ-პატრიოტული დრამის – „ლალატის“ – მთავარი მოქმედი პირის – დედოფალ ზეინაბის ხსენება, მით უმეტეს, მისი დაწყვილება დორიან გრეისთან. ბუნებრივია, იბადება კითხვა: იქნებ ზეინაბი სულაც არაა სუმბათაშვილის დრამიდან მომდინარე სახე? რომელიმე სხვა ლიტერატურული წყაროთი ხომ არ სარგებლობს გალაკტიონი?

ზეინაბი პოეტის სხვა ლექსებშიცაა ნახსენები. მაგალითად, „არტისტული ყვავილები“ ერთ-ერთი ლექსის („მე მოვალ“) ავტოგრაფულ ვარიანტში ერთ ტაეპს მინერილი აქვს: **„ზეინაბ, თამარი“**. ალ. სუმბათაშვილის ნაწარმოების მიხედვით, დედოფალ ზეინაბის ნამდვილი სახელია თამარი, ზეინაბად იგი იწოდება გამაჰმადიანების შემდეგ. აქედან სავარაუდოა, რომ გალაკტიონის პოეზიაში ზეინაბი ხსენებული ისტორიული დრამიდან მომდინარე სახე უნდა იყოს.

* ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინი (1857-1927) – რუსულენოვანი ქართველი დრამატურგი და მსახიობი. 1882 წლიდან გარდაცვალებამდე მოღვაწეობდა მოსკოვის მცირე თეატრში. სხვადასხვა დროს იყო თეატრის დასის მმართველი, სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარე, დირექტორი, საპატიო დირექტორი. 1922 წელს მიენიჭა რუსეთის სახალხო არტისტის წოდება. ალ. სუმბათაშვილი ავტორია ოცამდე პიესისა. განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა მისმა დრამა-ლეგენდამ „ლალატი“ (1903), რომელიც ჩვენი ქვეყნის ისტორიული წარსულითაა შთაგონებული. პიესამ ქართველი და რუსი მაყურებლის ერთსულოვანი აღტაცება გამოიწვია. 1903-1906 წლებში შესრულდა დრამის ოთხი დამოუკიდებელი ქართული თარგმანი (მთარგმნელები: კოტე მესხი, გრიგოლ ყიფშიძე, აკაკი წერეთელი, ნიკოლოზ ავალიშვილი). „ლალატი“ სისტემატურად იდგმებოდა ქართულ სცენაზე და დიდი წარმატებითაც სარგებლობდა (ნაწარმოების შემოქმედებითი ისტორიისა და მისი საზოგადოებრივი რეზონანსის შესახებ იხ.: ჩხიკვიშვილი 1984: 286-332).

ეს პერსონაჟი ნახსენებია აგრეთვე პოეტის 20-იანი წლების ლექსში „მშვიდობიანი სიმღერა დებს“:

იფინებოდა ზღვების საბური
ტალღათა შორის ნავთა მმოსავით,
გამოქროლება ზეინაბური
და სილაჟვარდე უდაბნოსავით.
(ტაბიძე 2016გ: 140)

ლექსის წარმოდგენილი მონაკვეთი საკმაოდ ბუნდოვანია, თუმცა ერთი რამის თქმა კი შეიძლება კონტექსტის მიხედვით: ზეინაბი პოეტისათვის ასოცირდება აქტიურ, ბობოქარ, მინიერ სტიქიასთან. სტროფში აშკარაა ოპოზიცია ორი საწყისისა – ზეინაბური ქროლვის და ზეციური მყუდროების – უდაბნოსებური სილაჟვარდისა.

აღ. სუმბათაშვილის დრამის მთავარი გმირი, მიზეზთა გამო, მეოცე საუკუნის დასაწყისის საქართველოში მეტად პოპულარულ პერსონაჟად იქცა და, როგორც ჩანს, არც გალაკტიონი დაუტოვებია გულგრილი.

ზემოთქმულის გათვალისწინების შემდეგ გასარკვევია მთავარი საკითხი: როგორია დორიან გრეისა და ზეინაბის მხატვრულ სახეთა გალაკტიონისეული აღქმა? რა კონცეპტუალური საფუძველი შეიძლება ჰქონდეს „შემოდგომის ფრაგმენტში“ გენეტიკურად და ტიპოლოგიურად ერთმანეთისაგან ასე დაშორებული პერსონაჟების უცნაურ დაწყვილებას?

საერთოდ, ცნობილი ლიტერატურული გმირების გალაკტიონისეული რეცეფცია მეტად თავისებურია და რიგ შემთხვევაში განსხვავდება ამა თუ იმ ლიტერატურული ტიპის ტრადიციული, კანონიზებული აღქმისაგან. საზოგადოდ, სიმბოლისტებმა თავიანთი მსოფლხედვის, ახალი ცნობიერების შუქზე სცადეს კლასიკური მწერლობის გადააზრება და ტრადიციულ ლიტერატურულ სახეებში ახალი შინაარსის შეტანა, ზოგ შემთხვევაში კი იმ არადომინანტური, მეორეული თვისებების აქცენტირება, რაც პოეტნიციურად დევს ამა თუ იმ მხატვრულ ხასიათში. გალაკტიონის შემოქმედებაშიც, ცხადია, ვხვდებით

კლასიკური ლიტერატურული პერსონაჟების სუბიექტური ინტერპრეტაციის შემთხვევებს. ამის ერთი მაგალითია თუნდაც ისტორიული რუსუდანისა და აკაკი წერეთლის თამარ ცბიერის სახეთა გალაკტიონისეული ინტერპრეტაცია მის ადრეულ ბალადაში „თასი“ (აღნიშნული საკითხის თაობაზე იხ.: დოიაშვილი 2013).

გრეისა და ზეინაბის სახეთა პოეტისეული აღქმის გასააზრებლად, პირველ ყოვლისა, გასარკვევია, რომელ პერსონაჟს რომელი დახასიათება მიემართება „შემოდგომის ფრაგმენტში“. ლექსის მიხედვით, ერთი მათგანის სულიერი პორტრეტი ასეთია:

ცხოვრობდა ვინმე... გულში ფარული
უთრთოდა ციურ შუქთა კამარა:
ამ ქვეყნად სურდა მას სიყვარული,
მაგრამ ვერავინ ვერ შეიყვარა!

აქ, ვფიქრობთ, ვაჟის – დორიან გრეის შესახებაა საუბარი. თავის რომანში ოსკარ უაილდი არაერთგზის მიუთითებს დორიან გრეის პირველყოფილ სულიერ სინმინდესა და უბინობაზე. მოვიტანოთ შესაბამისი ამონაწერი ნაწარმოებიდან: „მის [დორიანის] გამომეტყველებაში ერთი შეხედვითვე ამოიკითხავდით ისეთ რამეს, რაც მისდამი უჩვეულო რწმენას გინერგავდათ. მასში მგზნებარე უბინობასთან ერთად ახალგაზრდული სინმინდე და გულწრფელობა იგრძნობოდა. თითქოს ამქვეყნიური ლაქა ჯერ მის სულს არ გაჰკარებიაო“ (უაილდი 1982: 28). პოეტის სიტყვები – „ამქვეყნად სურდა მას სიყვარული, მაგრამ ვერავინ ვერ შეიყვარა“, – ასევე ეხმიანება რომანის ერთ პასაჟს. სიცოცხლის მიწურულს, იმედგაცრუებული დორიან გრეი ძლიერ განიცდის, რომ ვერ შეძლო ამქვეყნად ამაღლებული სიყვარულის მოპოვება „– ოჰ, ნეტავ შემეძლოს ვინმეს შეყვარება, – წარმოთქვა დორიან გრეიმ და საოცარი პათოსი გაისმა მის ხმაში, – მაგრამ, როგორც ჩანს, ამის უნარი უკვე დიდი ხანია დავკარგე“ (უაილდი 1982: 291).

ერთი სიტყვით, „შემოდგომის ფრაგმენტში“ დორიან გრეი გალაკტიონის რეცეფციაში შემოდის, როგორც სულიერად

ფაქიზი, ამაღლებულ სიყვარულზე მეოცნებე ჭაბუკი, ანუ – იმ სახით, როგორაც დორიანი გვევლინება თავისი ცხოვრების პირველ ეტაპზე.

ლექსის მეორე პერსონაჟი ამგვარადაა დახასიათებული:

იყო მეორე: დასწევს, დადაგეს
ვნებებმა მისი მხურვალე გული,
როდესაც ვარდთა სისხლიან ბაგეს
ენაფებოდა თვალდახუჭული.

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ ეს დახასიათება ნაკლებად შეესაბამება ალ. სუმბათაშვილის დრამის მთავარ მოქმედ პირს. ვინაიდან დღესდღეობით პიესა „ლალატი“ ფართო საზოგადოებისათვის მაინცდამაინც ცნობილი არ არის, მკითხველს მოკლედ შევახსენებთ ნაწარმოების ფაბულას.

ალ. სუმბათაშვილის დრამას მხოლოდ პირობითად თუ შეიძლება ეწოდოს ისტორიული. მასში არ არის ასახული კონკრეტული ისტორიული ვითარება, გამოგონილნი არიან ნაწარმოების პერსონაჟებიც. როგორც პიესის წინასიტყვაობაში თავად ავტორიც აღნიშნავს, მისი, როგორც დრამატურგის, მიზანი იყო არა ჩვენი ქვეყნის ისტორიის რომელიმე კონკრეტული მონაკვეთის აღწერა, არამედ სჯულისა და ეროვნების შენარჩუნებისათვის ქართველთა თავდადებული ბრძოლის ზოგადი სურათის ჩვენება და ამ დიად საქმეში ქართველი ქალის განსაკუთრებული წვლილის გამოკვეთა.

დრამის მოკლე შინაარსი ასეთია: საქართველოს შემოესევა არაბი დამპყრობელი სოლეიმანი, რომელიც ააოხრებს ქვეყანას, ბრძოლაში მოკლავს ქართველთა მეფე თეიმურაზს და მის უმშვენიერეს მეუღლეს – თამარს (გამაჰმადიანების შემდეგ ზეინაბად წოდებულს) ცოლად დაისვამს. სოლეიმანს ჰგონია, რომ მეფესთან ერთად მოკლა ტახტის ჩვილი მემკვიდრეც, თუმცა, სინამდვილეში, დედოფალი მოახერხებს მის გადამაღვას. საკუთარ ძეს იგი აბარებს გლეხ ანანიას, ვისთანაც ბავშვი იზრდება ისე, რომ არ იცის თავისი ვინაობა. ოცი წლის განმავლობაში, სანამ უფლისწული სრულწლოვანებას მიაღწევს, ზეინაბი

ერთგულად ემსახურება სოლეიმანს, ტოლს არ უდებს მას ქვე-შევრდომებისადმი გამოვლენილ სისასტიკეში და ამგვარად მის დიდ ნდობასაც მოიპოვებს. თუმცა მთელი ამ დროის მანძილზე დედოფალი დამპყრობელზე სასტიკ შურისძიებას ამზადებს. როდესაც ზეინაბი იგრძნობს ერის სულიერ ძალთა მომწიფე-ბას ამბოხისათვის, იგი ინახულებს საკუთარ შვილს, გაანდობს მას სიმართლეს და მისცემს ბრძოლის დაწყების კურთხევას. გა-დამწყვეტ მომენტში ზეინაბი ღალატობს სოლეიმანს, რასაც სახალხო აჯანყება და ქართველთა გამარჯვება მოსდევს. თუმ-ცა მძიმეა საფასური ამ გამარჯვებისა. ბრძოლას ეწირება სიყ-ვარულისაგან თავგზააბნეული ტახტის მემკვიდრის სიცოცხ-ლე. ელდანაცემი დედა საკუთარი შვილის ცხედართან იკლავს თავს.

თავისი შინაარსით, არქიტექტონიკით, სიუჟეტური განვი-თარების დინამიზმითა და შინაგანი დრამატიზმით „ღალატი“ უდავოდ პირველხარისხოვან პიესათა რიგს მიეკუთვნება და ავტორის დიდ დრამატურგიულ ოსტატობაზე მეტყველებს. ალ. სუმბათაშვილის პიესამ ერთიანად მონუსხა და აღაფრ-თოვანა ქართველი მაცურებელი. დაიბეჭდა არაერთი გამოხ-მაურება და რეცენზია. რამდენჯერმე მოეწყო ნაწარმოების პერსონაჟთა ლიტერატურული გასამართლება, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს: აკაკი წერეთელმა, გრიგოლ რობაქიძემ და ჩვენი ინტელიგენციის სხვა ცნობილმა წარმომადგენლებმა. შემორჩენილია ლიტერატურულ სასამართლოზე ზეინაბის და-საცავად წარმოდგენილი სიტყვები აკაკი წერეთლისა და გრ. რობაქიძისა. აღტაცებული აკაკი აცხადებდა: „...ჩვენ მეტი არა გვრჩება რა, რომ თაყვანი ვსცეთ ზეინაბს! როგორც იდეალს გადასულ დედებისას. ვაშა ძველი დედების სახსოვარს და იმ მრავალ ქართველ ქალებს, რომელნიც ეცდებიან მათ მიმბაძა-ობას!“ (წერეთელი 1961: 602). გრიგოლ რობაქიძე კი აღნიშნავ-და: „დედოფალი ზეინაბ თვითონ ტანჯვავა. ძვირად მოიპოვება მსოფლიო ისტორიაში ასეთი მაღალი ტრაგიკული გმირი, რო-გორიც არის ზეინაბ. მისი მსხვერპლი საშინელია და განმწმენ-დელი“ (რობაქიძე 1910: 4).

XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში ზეინაბი უაღრესად პოპულარულ პერსონაჟად იქცა, ასე რომ გალაკტიონის ინტერესი მისდამი სრულიად ბუნებრივია.

მაგრამ რა ვუყოთ იმ ფაქტს, რომ ზეინაბის გალაკტიონისეული პორტრეტი ნაკლებად შეესაბამება სუმბათაშვილის დრამის მთავარი გმირის რეალურ სახეს? გალაკტიონის დახასიათებაში საგანგებოდაა აქცენტირებული პერსონაჟის ვნებიანობა („იყო მეორე, დასწვეს, დადაგეს ვნებებმა მისი მხურვალე გული“). თუ ვნების ცნებას ფართო აზრით გავიგებთ, მაშინ კიდევ შეიძლება რაღაც გადაძახილის დანახვა, რამდენადაც „ლალატი“ დედოფალი მართლაც შეპყრობილია ვნებით, ოღონდაც ერთადერთი ვნებით. ეს ვნება – შურისძიებაა. მაგრამ გალაკტიონთან „ვნებები“ მრავლობით რიცხვშია ნახსენები, ამასთანავე, კონტექსტის მიხედვით ჩანს, რომ პოეტს მხედველობაში აქვს უპირატესად ხორციელი ვნება, – ვაჟის ზეციური „ვნებების“ საპირისპიროდ. სიტყვები – „როდესაც ვარდთა სისხლიან ბაგეს ენაფებოდა თვალდახუჭული“, – აშკარა ევფემისტური მინიშნებაა პერსონაჟის ბოხოქარ ხორციელ ვნებებზე. სუმბათაშვილის ზეინაბის სახეში კი გაგვიჭირდება ისეთი ნიუანსების დანახვა, რაც გალაკტიონისათვის ბიძგის მიმცემი შეიძლება გამხდარიყო, რომ ამ თვალთ აღებულ „ლალათის“ მთავარი გმირი. ნაწარმოების მიხედვით, ზეინაბს არ აქვს არავითარი ამგვარი გულისთქმა. იგი ერთადერთი „ვნებითაა“ შეპყრობილი – შური იძიოს სოლეიმანზე და მონობის უღლისაგან იხსნას სამშობლო.

აღსანიშნავია ისიც, რომ გრეისა და ზეინაბის მხატვრულ სახეთა შორის არ შეიძინევა გადაკვეთის არც ერთი ისეთი წერტილი, რაც, ლოგიკურად თუ არა, რაიმენაირად მაინც ახსნიდა და გაამართლებდა მათ დაწყვილებას „შემოდგომის ფრაგმენტში“. ლექსში **მათ დაკავშირებას თითქოს ხელოვნური ელფერი დაჰკრავს, რამდენადაც იგი არც ნაწარმოებთა საერთო პრობლემატიკიდან, არც გენეტიკური ნათესაობიდან და არც სახეთა ტიპოლოგიური მსგავსებიდან არ გამომდინარეობს.**

ამ წინააღმდეგობამ გვაიძულა, რომ სხვა სიბრტყეზე გვეძებნა „შემოდგომის ფრაგმენტში“ გრეისა და ზეინაბის დაწყვილების მიზეზი...

* * *

დავუბრუნდეთ კვლავ ნაწარმოების ტექსტს. ყურადღებით დავაკვირდეთ პერსონაჟთა პორტრეტებს და თვალი მივადევნოთ ლირიკული სიუჟეტის განვითარებას. ვცადოთ ლექსში რემინისცენციათა და ინტერტექსტუალურ კავშირთა გამოვლენა.

ნაწარმოების პირველი პერსონაჟის დახასიათებაში აღნიშნულია, რომ მას გულში „ციურ შუქთა კამარა“ უთრთოდა. შესიტყვება „**შუქთა კამარა**“ „არტისტული ყვავილების“ სხვა ტექსტისაკენ – „ლურჯა ცხენებისაკენ“ გვაგზავნის: „მხოლოდ **შუქთა კამარა** ვერაფერმა დაფარა...“. ხსენებული სინტაგმა, რომელიც მხოლოდ ორჯერ გვხვდება „არტისტულ ყვავილებში“, ვფიქრობთ, მიგვანიშნებს კავშირზე „ლურჯა ცხენების“ ლირიკულ გმირსა და „შემოდგომის ფრაგმენტის“ პირველ პერსონაჟს შორის. მართლაც, თუ ყურადღებით დავაკვირდებით ამ უკანასკნელის დახასიათებას, დავრწმუნდებით, რომ იგი ძალიან ჰგავს გალაკტიონის „მეორე მეს“, ლირიკული გმირის იმ მოდელს, რომელსაც პოეტი გვთავაზობს თავის პირველ და მეორე ნიგნებში.

რა თვისებებით ხასიათდება ეს ლირიკული სუბიექტი? იგი ამაღლებულია ყოფაზე, ზეცისაკენ მიისწრაფვის, ოცნებობს იდეალურ სიყვარულზე, თუმცა სულით ობოლი და იმედგაცრუებულია, რადგან ამქვეყნად ვერ ჰპოვებს მას. გალაკტიონის პირველი პოეტური კრებულის ლირიკულ გმირს ხშირად ეზმანება თავისი იდეალი ქალწულის სახით, მაგრამ მიწიერ სინამდვილეში მის მოძიებას ვერ ახერხებს, რაც მისი შეუწელებელი მწუხარების მიზეზი ხდება:

ოჰ, დიდხანს... დიდხანს ვძებნე იგი და ვერსად ვპოვე!
ვიცი, შორს არის, მაშ, რად მტანჯავს ეგ სიახლოვე?
(„შორი სიახლოვე“. ტაბიძე 2016ა: 113)

აღნიშნული მოტივი ნაირგვარად ვითარდება პოეტის პირველი ნიგნის სხვა ლექსებშიც: „სიმღერა“, „მომაკვდავი“, „ქალის ლანდი“, „მოჩვენება“ და სხვ. ეს გარემოება გვაფიქრებინებს,

რომ „შემოდგომის ფრაგმენტში“, სინამდვილეში, გრეი, შესაძლოა, გალაკტიონის ლირიკული გმირის, მისი „მეორე მეს“ ნიღაბი იყოს.

ლექსის მეორე პერსონაჟი ანტიპოდია პირველისა. მის შესახებ ვიცით, რომ სიცოცხლე ვნებებს მიუძღვნა, თვალდახუჭული ენაფებოდა „ვარდთა სისხლიან ბაგეს“. ამ ყოველივეს მოსდევს „ჩუმი განდობა“, ანუ – აღსარება, რის შემდეგაც ბანოვანის თვალები იფერფლება. მხატვრული სახით – „ფერფლდება თვალთა ბანოვანება“ (რომელიც სიმბოლისტურ პოეტიკაში კარგად ნაცნობი ხერხით, განსაზღვრების აბსტრაქირებითაა მიღებული), პოეტი, ვფიქრობთ, მიგვანიშნებს წყვილს შორის უწინდელ გრძნობათა დაფერფვლაზე. ნაწარმოების ფინალში ბედისწერას შეგუებული ქალ-ვაჟი უსიტყვოდ, უსიხარულოდ მიუყვება შემოდგომის გზებს.

ვითვალისწინებთ რა პერსონაჟთა დახასიათებას და ლირიკული სიუჟეტის განვითარებას, უნებურად იბადება აზრი: ხომ არ შეიძლება ლექსი ანარეკლი იყოს გალაკტიონისა და მისი სატრფოს – ოლია ოკუჯავას ურთიერთობისა? მით უმეტეს, რომ უკვე არსებობს ისეთი კვლევის პრეცედენტები, რომლებშიც დამაჯერებლადაა ნაჩვენები, თუ რა მძაფრადაა ასახული ეს მტკივნეული საკითხი გალაკტიონის პოეზიაში.

გალაკტიონოლოგიაში პოეტისა და ოლია ოკუჯავას ურთიერთობის თაობაზე დიამეტრულად სანინალმდებო შეხედულებები არსებობს. მკვლევართა უმეტესობა მიიჩნევს, რომ „გალაკტიონმა ოლიას სახით იპოვა თავისი ოცნების ქალიშვილი“ (ნოდარ ტაბიძე), „ოლია ოკუჯავა რომ არ დაეხვრიტათ, გალაკტიონი არავითარ შემთხვევაში არ მოიკლავდა თავს“ (ვახტანგ ჯავახაძე). მეორე თვალსაზრისის მიხედვით კი, გალაკტიონისა და ოლიას თანაცხოვრება თავისი არსით უალრესად დრამატული ურთიერთობა იყო, რომელსაც „ბევრი რამ აშორებს დანტე – ბეატრიჩესა და პეტრარკა – ლაურას მოდელისაგან“ (თეიმურაზ დოიაშვილი).

თავის გამოკვლევებში – „იგი, თანამგზავრი, ხშირად მეჩვენება“ და „დრამა ბინაში, ანუ ფსევდოლოგენდის წინააღმდეგ“ – თეიმურაზ დოიაშვილმა სათანადო დოკუმენტური და მხატ-

ვრული მასალის ანალიზის საფუძველზე ნათელყო მთელი ტრაგიზმი ამ დაულაგებელი ურთიერთობისა (იხ.: დოიაშვილი 2012, დოიაშვილი 2014).

ვითვალისწინებთ რა იმ ფაქტს, რომ „შემოდგომის ფრაგმენტის“ პირველი პერსონაჟი, – გრეი ძლიერ ჰგავს გალაკტიონის „მეორე მეს“, ვფიქრობთ, იმის გარკვეული საფუძველიც არსებობს, რომ ზეინაბის სახეში პოეტის ცხოვრების თანამგზავრი შევიცნოთ.

პირველი არსებითი ნიშანი, რითაც იგი მიემსგავსება ლექსის ზეინაბს, – მოჭარბებული ვნებიანობაა, ის თვისება, რამაც განაპირობა კიდეც სინამდვილეში წყვილის ტრაგედია. როდესაც „შემოდგომის ფრაგმენტი“ გამოქვეყნდა (1919), გალაკტიონისა და ოლიას ურთიერთობაში უკვე სერიოზული ბზარი იყო გაჩენილი. ამის მიზეზი მოსკოვში მყოფი ოლია ოკუჯავას არაორდინარული ცხოვრების წესი გახლდათ, (ამაზე ნათლად მეტყველებს მისი 1918-1919 წლების დღიურები), რაც გალაკტიონისათვის უცნობი, ცხადია, არ დარჩებოდა. პოეტის 1921 წლის ჩანაწერებში ვკითხულობთ: „მღალატობენ მეგობრები, მღალატობენ ნათესავეები, მღალატობს, საზოგადოდ, ბედი: მიღალატა ოლიამაც და მთელს ჩემს ცხოვრებაში ეს არის ყველაზე უფრო უსასტიკესი ღალატი!“ (ტაბიძე 2000: 315-316). ამ დრამატულ გარემოებათა გამოძახილია 1920 წელს დაწერილი ლექსი „1920“, (პირველი ვარიანტი ლექსისა „მზეო თიბათვისა“), რომელშიც პოეტი თავის სიყვარულზე უკვე წარსულ დროში საუბრობს („...იგი ვინც **მიყვარდა** დიდი სიყვარულით“) და ღვთისმშობელს მხურვალედ შესთხოვს სატროფოს ცოდვილი სულის აღდგინებას.

„შემოდგომის ფრაგმენტში“ თითქმის არაფერია ნათქვამი პერსონაჟთა გარეგნობის შესახებ. პოეტი მათ შინაგან სამყაროს გვიხასიათებს. ერთადერთი გარეგნული შტრიხი, რაც ავტორის ყურადღებას იმსახურებს, – ქალის თვალებია, რომლებიც უჩვეულო მხატვრული სახითაა აქცენტირებული – „ფერფლდება თვალთა ბანოვანება“. მოგონებათა მიხედვით, ცნობილია, რომ **ელვარე თვალები – იყო ოლია ოკუჯავას სავიზიტო ბარათი**. როგორც თავად გალაკტიონი იგონებს,

ოლიას გაცნობისას მას თან ახლდა ტიცვიან ტაბიძე, რომელსაც აღტაცებულს აღუნიშნავს: „მას გენიალური თვალები აქვს“ (ტაბიძე 2008ა: 71).

პოეტის არქივში დაცული ერთსტროფიანი ლექსი „გენიალური თვალები“ სწორედ ტიცვიანის სიტყვებით უნდა იყოს შთაგონებული:

ჰოი, ლალები, ლალები,
შევარდენს გიგავს თვალები,
არ მავინწყდება მე შენი
გენიალური თვალები.
(ტაბიძე 1972: 133)

მხატვრულ სახეს – თვალების ჩაქრობა – ვხვდებით გალაკტიონის ცნობილ ლექსშიც „გაგონდება თუ არა კარალეთის დღეები...“. ნაწარმოები თემატურად სწორედ იმ თხზულებათა რკალში თავსდება, რომელშიც თვალსაჩინოა პოეტისა და მისი სატრფოს ურთიერთობის გამოდახილი:

გაგონდება თუ არა
კარალეთის დღეები,
მთების ლურჯი კამარა,
უცხო სამოთხეები!
კიდევ შეგრჩა თუ არა
მხიარული თვალები?
თუ დრომ გადაუარა
და ჩაუქრო ალები?..
(ტაბიძე 2016გ: 170).

„შემოდგომის ფრაგმენტი“ მოტივური და სახეობრივი თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, გარკვეულ კავშირს ამყარებს აგრეთვე ლექსთან „დრამა ბინაში“, რომელიც გალაკტიონისა და ოლიას დრამატული ურთიერთობის აშკარა ანარეკლია (აღნიშნულ საკითხზე ვრცლად იხ.: დოიაშვილი 2014). ლექსებს ერთმანეთთან აახლოებს **შემოდგომისა და უდროოდ მჭკნარი ახალგაზ-**

რდობის მოტივი, ლირიკულ პერსონაჟთა სევდიანი განწყობილება და სიჩუმე – კონტაქტის შეუძლებლობის გამოხატულება. ლექსში „დრამა ბინაში“ პერსონაჟები ზღაპრული, აბსტრაქტული სივრციდან უკვე ყოფით სფეროში ინაცვლებენ და თუ „შემოდგომის ფრაგმენტში“ მათი სევდა ერთგვარად ესთეტიზებულია, 20-იანი წლების ლექსში იგი უკვე რეალურ, მტანჯველ მწუხარებადაა გადაქცეული.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, რომ „შემოდგომის ფრაგმენტში“ გრეი და ზეინაბი გვევლინებიან არა კულტურულ-ლიტერატურულ, არამედ – ინდივიდუალურ სიმბოლოებად.

* * *

თუ შემოთავაზებულ ჰიპოთეზას გავყვებით და დავუშვებთ, რომ „შემოდგომის ფრაგმენტი“ მართლაც ავტობიოგრაფიული მოტივებითაა შთაგონებული, გრეისა და ზეინაბის სიმბოლოთა მიღმა კი თავად პოეტი და მისი ცხოვრების თანამგზავრი არიან საგულვეტლნი, მაშინ მაინც გარკვეულ ახსნას საჭიროებს ის ფაქტი, რატომ შეარჩია გალაკტიონმა სწორედ ეს მხატვრული სახეები თავისი ცხოვრებისეული დრამის დასაქარაგმებლად?

რა თვალსაზრისით შეიძლება ყოფილიყო პოეტისათვის შინაგანად მახლობელი უაილდის რომანის მთავარი გმირი?

გარდა ლექსში მითითებული ზოგადი ნიშნებისა (ფაქიზი და მგრძნობიარე სულიერი სამყარო, ოცნება ამაღლებულ სიყვარულზე და იმედგაცრუება), დორიან გრეისთან გალაკტიონის სულიერი სიახლოვის საფუძველი საძიებელია დენდიზმის პრინციპებისადმი ერთგულებაში. დორიან გრეი ის ლიტერატურული პერსონაჟია, რომელმაც **საკუთარი ცხოვრება აქცია ხელოვნებად**. როგორც უაილდი წერს, „დორიანისათვის ცხოვრება იქცა პირველ უდიდეს ხელოვნებად და ყველა ხელოვნება კი მის მოსამზადებელ და ამოსავალ წყაროდ“ (უაილდი 1982: 188). ცხოვრების ქცევა ხელოვნებად, – ეს ის მოთხოვნაა, რომელიც სიმბოლისტური ესთეტიკის ძირითადი პრინციპი გახლდათ და გალაკტიონისათვის მუდამ სახელმძღვანელო მნიშვნელობა ჰქონდა. ვფიქრობთ, ესეც არის ერთ-ერთი არსებითი ფაქტორი,

რის გამოც პოეტმა თავის ლირიკულ „მეს“ დორიან გრეის ნი-
ლაბი მოარგო.

ზეინაბის სიმბოლოს რაღა ახსნა შეიძლება მოექცნოს გალაკ-
ტიონის თანამეცხედრესთან მიმართებით?

პოეტის დღიურის ზემოთციტირებული მონაკვეთიდან ნა-
თელი ხდება, რომ მას მოსვენებას უკარგავს **ღალატი** საკითხი
(„მღალატობენ მეგობრები, მღალატობენ ნათესავები, მღალა-
ტობს, საზოგადოდ, ბედი: მიღალატა ოლიამაც და მთელს ჩემს
ცხოვრებაში ეს არის ყველაზე უფრო უსასტიკესი ღალატი!).
„ღალატი“ – არის სახელწოდება ალ. სუმბათაშვილის ისტორი-
ული დრამისა, რომლის მთავარი პერსონაჟის – ზეინაბის – სა-
ხელიც იმთავითვე ღალატთან არის ასოცირებული. მართალია,
სუმბათაშვილის ნაწარმოების მიხედვით, დედოფლის პიროვნუ-
ლი ღალატი გამართლებულია, თუ მას ეროვნულ-პატრიოტული
პოზიციიდან შევხედავთ, მაგრამ გალაკტიონისათვის, ამ პერ-
სონაჟის ინტერპრეტირებისას, როგორც ჩანს, ღალატის ცნე-
ბაა ამოსავალი. „შემოდგომის ფრაგმენტის“ ზეინაბი არსებითად
უკვე სხვა პერსონაჟია, ძლიერ დამორებული თავის გენეტიკურ
სათავესთან, რომელშიც პირველსახიდან პოეტი მხოლოდ ღა-
ლატის პარადიგმას ტოვებს და მასში ახალი შინაარსი შეაქვს.

ერთი სიტყვით, თავისი ლექსის მეორე პერსონაჟის ზეინა-
ბად სახელდებით გალაკტიონი მეტონიმურად მიგვანიშნებს
ღალატის ცნებაზე, – ღალატზე, როგორც ლირიკულ პერსო-
ნაჟთა ნაადრევი ჭკნობისა და გრძნობათა დაფერფვლის მი-
ზეზეზე. ასე გარდაისახება გალაკტიონის პოეტურ შედეგში
დადებითი ლიტერატურული გმირი უარყოფით პერსონაჟად.

შეიძლება ითქვას, რომ ლექსში ზეინაბის ერთგვარ პაროდი-
რებასთან გვაქვს საქმე. თუ ტრადიციული წარმოდგენით, იგი იმ
ქართველი ქალის სახეა, რომელიც ისტორიულად ღალატს სჩა-
დიოდა სამშობლოსა და სარწმუნოებისათვის, ანუ მისი ღალატი
უზენაეს ღირებულებებთან იყო დაკავშირებული და საზოგა-
დოებრივი საფუძველი ჰქონდა, ახალი ეპოქის აზროვნების
მიხედვით, ახალი დროის ზეინაბის ღალატსაც ეძებნებოდა
საზოგადოებრივი გამართლება. დეკადენტური ცნობიერებისა
და ულტრამემარცხენე მსოფლმხედველობის სიმბიოზი, რომ-

ლის დიდ გავლენასაც განიცდიდა ოლია ოკუჯავა, ადამიანს სქესურ სფეროში სრული თავისუფლების ნებას აძლევდა და მასში საძრახისს ვერაფერს ხედავდა. იქნებ ამის გამოც იყო, რომ გალაკტიონი მხურვალედ შესთხოვდა ღვთისმშობელს „უმეცარი დროის“ დამლუპველი ზეგავლენისაგან ეხსნა მისი ცხოვრების თანამგზავრი:

...სხვად ნუ შეიცვლება მისი მიმოხვრა,
მით, რომ საუკუნე დადგა უმეცარი.
(„1920“)

გალაკტიონი და ოლია განსხვავებული ტემპერამენტისა და ფსიქოფიზიკური წყობის ადამიანები იყვნენ. ამ შეუთავსებლობას ორივე ნათლად აცნობიერებდა. ერთ-ერთ დღიურში ოლიას მათი თანაცხოვრებისათვის ამგვარი განსაზღვრება მიუცია: „მტკივნეულია, მაგრამ განმარტებანი საჭირო არ არის, იმიტომ, რომ ჩვენ ვერ გავუგეთ ერთმანეთს. **ეს იყო ორი სანყისის ბრძოლა.** ურთიერთგაგებას ვერ მივალწიეთ და „დავმორდით, როგორც ხომალდები ზღვაში“ (ტაბიძე 2008ბ: 494). სწორედ ეს ფაქტორი – ორი სანყისის დაპირისპირება, ლირიკულ პერსონაჟთა შინაგანი მიდრეკილებებისა და ინტერესების კონტრასტულობა – საგანგებოდ არის აქცენტირებული „შემოდგომის ფრაგმენტშიც“. ნაწარმოებში თვალსაჩინოა ოპოზიცია ორი ფსიქოტიპისა – ზეციურ, იდეალურ სიყვარულზე მეოცნებე გრეის და ხორციელ გულისთქმებსა და მინიერვნებებში დანთქმული ზეინაბისა. სწორედ ეს შეუთავსებლობაა მათი მოწყენისა და უსიხარულობის მიზეზი. ამის გამოა, რომ ისინი „დაღლილნი“ მიდიან „შემოდგომის გზებზე“.

„შემოდგომის ფრაგმენტში“ გრეისა და ზეინაბის სახე-სიმბოლოთა შემოტანით, ვფიქრობთ, გალაკტიონი მიზანიმართულად აბუნდოვანებს ლექსისათვის შემოქმედებითი იმპულსის მიმცემ პიროვნულ განცდებსა და კონკრეტულ ცხოვრებისეულ ფაქტებს. უხეში სინამდვილის მხატვრული გარდასახვის გზით პოეტი ქმნის საკუთარი ცხოვრების მითს. ფ. სოლოგუბის მსგავსად გალაკტიონსაც ჰქონდა უფლება, განეცხადებინა: “Беру

кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я—поэт” („ვიღებ ცხოვრების ნაგლეჯს, უხემს და უბადრუკს და მისგან ვქმნი საამურ ლეგენდას, რადგანაც მე პოეტი ვარ“).

* * *

„შემოდგომის ფრაგმენტში“ თავისი უჩვეულობითა და მხატვრული ძალით უდავოდ გამორჩეული პოეტური ხატია – „ფერფლდება თვალთა ბანოვანება“. როგორც აღინიშნა, მას, ერთი მხრივ, უნდა ჰქონდეს რეალური პლანი და მიგვითითებდეს ქალის თვალთა ჩაქრობაზე, გრძნობათა დაფერფვლაზე, თუმცა, მეორე მხრივ, არ არის გამორიცხული, რომ სხვა მიზანდასახულობაც გააჩნდეს.

გალაკტიონის პოეზიაში თითოეულ ლექსიკურ ერთეულს მეტად ღრმა, ხშირ შემთხვევაში, კონცეპტუალური დატვირთვა ენიჭება. პოეტის სიმბოლისტური პერიოდის ლირიკაში ხშირად ცალკეული სიტყვები გვევლინებიან ერთგვარ სიგნალებად, რომლებიც სხვა ტექსტებისაკენ გვაგზავნის. ხსენებული მხატვრული სახე სიტყვა „ბანოვანის“ აბსტრაჰირების გზითაა მიღებული. ამ ლექსემას გალაკტიონი, საზოგადოდ, ძალზე იშვიათად იყენებს. პოეტის 1908-1927 წლების ლირიკაში მას მხოლოდ ერთხელ, „შემოდგომის ფრაგმენტში“ ვხვდებით. გავითვალისწინებთ რა აღნიშნულ გარემოებას, საფიქრებელია, რომ ამ სიტყვის გამოჩენა ტექსტში შემთხვევითი არ უნდა იყოს და მას შესაძლოა, გარკვეული მინიშნების ფუნქციაც ჰქონდეს.

„ბანოვანი“ – ქართველ რომანტიკოსთა პოეტური ლექსიკის მეტად კოლორიტული სიტყვაა, რომლის ხსენებაზეც, უპირველეს ყოვლისა, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო...“ გვახსენდება, ლექსი, რომელიც, სხვათა შორის, გალაკტიონის საგანგებო ინტერესის სფეროში იყო მოქცეული. ვფიქრობთ, „შემოდგომის ფრაგმენტსა“ და ბარათაშვილის ლექსს შორის საერთო მხოლოდ ეს ერთი სიტყვა არ არის და მათ შორის უფრო ღრმა, კონცეპტუალურ კავშირზე საუბარიცაა შესაძლებელი.

ბარათაშვილის ნაწარმოებში სიყვარულის რომანტიკული კონცეფციაა გაცხადებული. პოეტის აზრით, სიყვარულის უკვდავების საფუძველი სულიერ სფეროში, მშვენიერ სულთა კავშირში მდგომარეობს და არა ხორციელ ლტოლვაში, რადგანაც ფიზიკური მშვენიერება „ვით ყვავილი, თავის დროზე, მსწრაფლად დაჭკნების“. მამაკაცის პირუმტიციობის, შეუმდგარი ურთიერთობის მიზეზი კი, ბარათაშვილის თქმით, ხშირად ისაა, რომ ქალი მის ტრფობას სულიერი გრძნობით არ პასუხობს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ხსნებული ლექსის შესახებ გალაკტიონის ჩანაწერებში ვკითხულობთ: „ნაიკითხეთ ლექსი „რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო, პირუმტიციობას“, რომელშიდაც ბარათაშვილის სული ოცნებობს ქალის მშვენიერ სულზე... ქალის მშვენიერი სული ელანდება ბარათაშვილს მეორე ლექსშიაც – „მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო ქალო, შვათვალეზიანო“. ამ ლექსებში, ამ შავ ლაბირინტში, შორს დაუსრულებელ სილაჟვარდეში მოსჩანს სათაყვანებელი ლანდი ბეატრიჩესი, მუდმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური ღვთაებრივი სილამაზე, ჰაეროვანი, უსხეულო ლანდი შორეულ ქალის, შექმნილი სინათლისა, ალის და სურნელებისაგან, ღრუბელი, ოცნება ანგელოსთა ქვეყნის ანარეკლი...“ (ტაბიძე 1975: 63).

ამკარაა, რომ რომანტიკოსი პოეტის ლექსი გალაკტიონის მიერ ახალი ცნობიერების შუქზე, სიმბოლისტური თვალთახედვითაა გაშინაარსებული. სიმბოლისტი ხელოვანის თვალთახედვით ბარათაშვილის ლირიკული გმირი კი, რომელიც ოცნებობს მუდმივად სასურველ და მუდამ მიუღწეველ იდეალზე, შორეულ ქალზე, ძალიან ჰგავს თავად გალაკტიონის პოეზიის ლირიკულ სუბიექტს და, შესაბამისად, – „შემოდგომის ფრაგმენტის“ პირველ პერსონაჟსაც.

ახლა ვნახოთ, როგორ წარმოუდგება პოეტს სახე იმ ქალეზისა, რომლებიც, მისი აზრით, ბარათაშვილის ლექსის მიმართვის ობიექტებად გვევლინებიან: „ზოგიერთები ამ ქალთაგანი იყვნენ უსირცხვილო, თითქმის პირუტყვეული პროსტიტუციის გამომსახველნი, თავიანთი ნილაბებით, ფერუმარილით, თვალებით, მათი ბაგეები გასისხლიანებულ ჭრილობას ჰგავდა (შდრ.: ფრაზა „შემოდგომის ფრაგმენტიდან“: „როდესაც

ვარდთა სისხლიან ბაგეს...“ ლ. ბ.), მათ თავიანთი სხეულების ბინიერება გადაჰქონდათ აგრეთვე სულზედაც... მათი დატკობა გამოიხატებოდა მხოლოდ ვნებიანობის დაკმაყოფილებაში. ისინი დაუმცხრალნი არიან, როგორც უნაყოფობა... და როგორც დემონი, მოკლებულნი არიან სიყვარულის ნიჭს... მაგრამ მე ძალიან შორს მივდივარ, არავითარი ლექსი არ საჭიროებს გრძელ ახსნა-განმარტებას“ (ტაბიძე 1975: 64).

გალაკტიონის ლექსის მეორე პერსონაჟი თავისი სულიერი ნყოფით ძლიერ ჰგავს მის მიერ წარმოსახულ ბარათაშვილის ეპოქის ქალებს. იგი ერთდროულად გვევლინება როგორც კონკრეტულ, ასევე – ზოგად სახედ. „შემოდგომის ფრაგმენტით“, ვფიქრობთ, გალაკტიონი გარკვეულწილად ეხმიანება რომანტიკოსი პოეტის კონცეფციას. თუ თავის ლექსში ბარათაშვილი პოეტური მსჯელობის ფორმით ავითარებს აზრს, რომ სიყვარულის მარადიულობის საწინდარი მშვენიერ სულთა კავშირში მდგომარეობს, „შემოდგომის ფრაგმენტში“ ამავე თვალსაზრისზე კონკრეტული მხატვრული სახეების მეშვეობითა და ლირიკული სიუჟეტის განვითარებითაა მინიშნებული. გალაკტიონის ლირიკული შედეგის ფინალში გვერდიგვერდ უსიტყვოდ მიდიან გრეი და ზეინაზი, ღვთაებრივი გრძნობა და ვნება, მაგრამ მათი შენივთება ვერ ხერხდება. თუმცა ეს აღარ იწვევს ახალი დროის პოეტის შინაგან ამბოხს. იგი შეგუებულია იმ აზრს, რომ ზეციური იდეალი მიწაზე ვერ განხორციელდება და ყოველივე ამას აღიქვამს, როგორც ბედისწერას, ადამიანური ყოფის კანონზომიერებას.

დამონებიანი:

დოიაშვილი 2012: დოიაშვილი თ. „იგი, თანამგზავრი, ხშირად მეჩვენება“. *გალაკტიონოლოგია*. VI. თბილისი: 2012.

დოიაშვილი 2013: დოიაშვილი თ. *მოტირალ-მოცინარი*. თბილისი: გამომცემლობა „სიტყვა“, 2013.

დოიაშვილი 2014: დოიაშვილი თ. *დრამა ბინაში ანუ ფსევდოლექსების წინააღმდეგ*. ჟურნ. ჩვენი მწერლობა, №19, 2014;

რობაქიძე 1910: რობაქიძე გრ. „ზეინაზ (სიტყვა წარმოთქმული 9 აპრილს ქართულ თეატრში ზეინაზისა და ოთარ-ბეგის გასამართლებაზე)“. გაზ. „დროება“, 1910, 15 აპრილი.

სუმბათაშვილი 1904: სუმბათაშვილი ალ. ლალატი (*დრამა-ლეგენდა ხუთ მოქმედებად*). თარგმანი გ. ყიფშიძისა. ტფილისი: 1904.

ტაბიძე 1972: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. VII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

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

ტაბიძე 2008ა: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*. ნ. 23. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატინე“, 2008.

ტაბიძე 2008ბ: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*. ნ. 24. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატინე“, 2008.

ტაბიძე 2016ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. I. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016.

ტაბიძე 2016ბ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016.

ტაბიძე 2016გ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. III. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016.

ტაბიძე 2017: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. IV. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2017.

ტაბიძე 2000: ტაბიძე ნ. *გალაკტიონი*. თბილისი: 2000;

უაილდი 1982: უაილდი ო. *დორიან გრეის პორტრეტი*. თარგმანი ინგლისურიდან თამარ მალრადისა. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1982.

ჩხიკვიშვილი 1988: ჩხიკვიშვილი დ. *ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინი*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1988.

წერეთელი 1961: წერეთელი ა. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. XIV. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

ქართული ლექსის ცნობილ მკვლევარს – აკაკი ხინთიბიძეს (1924-2008) დიდი წვლილი აქვს შეტანილი გალაკტიონის პოეზიის მეცნიერულ შესწავლაში. იგი ავტორია მონოგრაფიებისა „გალაკტიონის პოეტიკა“ (1987) და „გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები“ (1992), აგრეთვე ათეულობით წერილისა გენიალური პოეტის შემოქმედებაზე. მიკითხველს ვთავაზობთ მის ნარკვევს „არტისტული ყვავილების“ ვერსიფიკაციის საკითხებზე, რომელიც დღემდე ნაკლებად არის შესწავლილი.

აკაკი ხინთიბიძე

„არტისტული ყვავილების“ მეტრი და რითმა*

გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტული ყვავილები“ (1919 წ.) ქართულ პოეზიაში საეტაპო მნიშვნელობის წიგნია, რომელშიაც თავისი სრული სახით პოვა გამოხატულება ახალმა სალექსო რეფორმამ.

„არტისტული ყვავილები“ საგანგებო ინტერესს იწვევს მეტრული წყობის თვალსაზრისით. კრებულის 86 ლექსი 19 სხვადასხვა საზომით არის დაწერილი. საინტერესოა, რომ პირველი 7-ვე ლექსი 7 განსხვავებულ საზომს იძლევა.

„შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ შესრულებულია ცხრამარცვლიანი საზომის მანამდე იშვიათი ვარიაციით – 3 3 3. მას მოსდევს „ლურჯა ცხენები“ – დაწერილი ცეზურით შუაზე გაყოფილი თოთხმეტმარცვლედით (43/43). მესამე ლექსის „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ საზომი სამმარცვლიანი მუხლებით შედგენილი თორმეტმარცვლედია (33/33), ხოლო მეოთხე ლექსისა – „საუბარი ედგარზე“ – ორ და

* წიგნიდან „გალაკტიონის პოეტიკა“.

ოთხმარცვლიანი მუხლებით შედგენილი თორმეტმარცვლედ (24/24). კრებულის V ლექსი – „მარიამ ანტუანეტა“ (ახალი სათაურით – „მოვა, მაგრამ როდის“) ჰეტერომეტრული საზომით არის შესრულებული (რვამარცვლედი ექვსმარცვლედთან). შემდეგ მოდის ათმარცვლედით (5/5) დაწერილი „თოვლი“. მხოლოდ VII ლექსში („უნაზესი ხელნაწერი“) გამოჩნდება ბესიკური საზომი (5 4 5), რომელიც კრებულის ყველაზე უფრო გავრცელებულ მეტრს წარმოადგენს.

გალაკტიონის პირველი წიგნი ამ მხრივ ბევრად უფრო ღარიბია. 120 ლექსი მხოლოდ 10 საზომს გვაძლევს. არსებითად, იგი 3 საზომით არის შესრულებული (5/5, 5/4/5 და 44/44). პირველი წიგნისაგან განსხვავებით, 1919 წლის კრებული შეიცავს ლექსის რამდენიმე ახალ სახეობას: 44/42, 24/24, 333,33 და 55/55. გარდა ამისა, 4 საზომი ჰეტერომეტრულია. არის საზომთა შერევის შემთხვევებიც და, ბოლოს, აქვე იღებს სათავეს ვერლიბრი.

იმ ოთხი ჰეტერომეტრული საზომიდან, რომლებიც ხუთი სხვადასხვა ლექსის მეტრს ქმნის, ორი გალაკტიონის შემოტანილია. ლექსები: „პოეტი ბრბოში“ (ახალი სათაურით – „ფოთლების ლანდი“) და „არდაბრუნება“ დაწერილია ბესიკურის ხუთმარცვლედთან მიმართებით.

მეორე საზომი (33/33 და 333) ფრაგმენტულად (ორტაეპედის სახით) თავს იჩენს ლექსში „დაბრუნება“:

გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის?
ეს ჩემი სამშობლო მთებია!

გვიან, როცა გალაკტიონმა ეს ჩინებული მხატვრული სახე ახალ ლექსში ჩართო, მისი ვერსიფიკაცია მთელ სტროფზე გაავრცელა („ის ერთი შეხება ნიავის“).

ორივე საზომი ბუნებრივია ქართული პროსოდიისათვის, კარგად ეგუება ლექსის ხასიათს და ვერსიფიკაციულ აღმოჩენად უნდა ჩაითვალოს. „არტისტული ყვავილებიდან“ იღებს სათავეს გალაკტიონის მდიდარი ჰეტერომეტრიკა, რომლის რიცხვმა საბოლოოდ 88 დასახელებას მიაღწია (ლექსების

პირველ ნიგნში ჰეტერომეტრიკა მხოლოდ სპორადულად გაი-
ვლვებდა, ისიც არაკანონიზებული სახით).

საინტერესოა „დომინოს“ მეტრიკა. ლექსი 5 სხვადასხვა სა-
ზომით არის დაწერილი. უფრო ხშირი და გავრცელებულია
შვიდმარცვლედის სამმარცვლიანი კადენციით (43):

თეთრი კვამლი ზღაპრების,
ამართული კანკელი,
მესმის ამ გამძაფრების
წამწამების კანკალი.

ასევე დამახასიათებელია ცეზურით შუაზე გაყოფილი თოთხ-
მეტმარცვლედის მიმართება შვიდმარცვლედთან (43/43 და 43):

უეცარი გახელა, საოცარი შენობა,
როგორ მოვანდომინო.
მესმის შენი სახელი, მტანჯავს მე უშენობა,
იდუმალ დომინო.

ამათ გარდა, გვხვდება თვრამეტმარცვლედის მიმართება,
ერთი მხრით, თორმეტმარცვლედთან და, მეორე მხრით, ცხრა-
მარცვლედთან (სამმარცვლიანი მუხლებით). ყოველივე ამის
გამო უფრო სწორი იქნება, თუ „დომინოს“ მეტრიკას ნარევი
ფორმების კატეგორიაში შევიტანთ.

„დომინოს“ მეტრიდან ერთი ნაბიჯია ვერლიბრამდე, რომე-
ლიც „არტისტულ ყვავილებში“ ექვსი ნიმუშით არის წარმოდგე-
ნილი („სამრეკლო უდაბნოში“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“,
„ვინ არის ეს ქალი“, „ფარდების შრიალი“, „ჩვენი საუკუნე“ და
„შიში“). ვერლიბრის ერთ-ერთი შემომტანი ჩვენში გალაკტიონ
ტაბიძეა. მანამდე ლექსის ეს სახეობა – უკვე ფეხმოკიდებული
ვეროპულ პოეზიაში, ქართული ვერსიფიკაციისათვის უცხო იყო.

„არტისტული ყვავილების“ მეტრიკაზე საუბარს ამით დავამ-
თავრებდით, რომ ერთი გარემოება არ იპყრობდეს ყურადღებას.

კრებულის სამი ლექსი („გობელენი“, „გული“ და „მფარველი
იალქნები“) სონეტის ფორმით არის დაწერილი. ამ დროს სონეტი
ჩვენში კარგა ხნის ფეხმოკიდებული იყო და მის დამკვიდრებაში

გალაკტიონის ღვანლი უმნიშვნელოა. პოეტს მაინცდამაინც არ იზიდავდა სონეტი და მოსალოდნელზე უფრო ცოტა აქვს ამ კონსტრუქციის ლექსი. შესაძლოა, სონეტის ჩაკეტილი ფორმა: მკაცრად განსაზღვრული სტროფიკა (ორი კატრენი, ორი ტერცეტი) და რითმათა კომბინაციები მას ბორკავდა ფიქრთა და განწყობილებათა რეალიზაციის დროს.

სონეტისადმი მიდრეკილება გალაკტიონმა თავისებური ფორმით გამოავლინა. „არტისტული ყვავილების“ ლექსთა დიდი ნაწილი 12 და 16 სტრიქონს შეიცავს (კატრენის 3 ან 4 სტროფით): 17 ლექსი თორმეტსტრიქონიანია, 14 ლექსი – თექვსმეტსტრიქონიანი. სხვა ლექსთა მოცულობა საგრძნობლად დაშორებულია ამ ციფრებს: რვასტრიქონიანია – 12 ლექსი, ოცსტრიქონიანი – 7, ოთხ და ოცდათორმეტსტრიქონიანი – 4, ოცდაოთხსტრიქონიანი – 2 და ა.შ. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ 12 და 16 სტრიქონიანი ლექსები საერთოდ უფრო მიზანშეწონილია ლირიკული აღსარებისათვის და სონეტის სტრიქონთა რაოდენობასთან ანალოგია აქ არაფერ შუაშია. ვარაუდი მცდარია. საკმარისია, ამ მხრივ ერთმანეთს შევადაროთ პოეტის I და II წიგნები, ანდა ი. გრიშაშვილის, ტ. ტაბიძისა და პ. იაშვილის ლექსები, რომელთა ავტორებს მისწრაფება ჰქონდათ სონეტისაკენ, რომ ნათქვამის სიმართლეში დავერწმუნდე.

ჩანს, გალაკტიონი, სონეტის კვალობაზე, თავის ფიქრებსა და განცდებს 12-16 სტრიქონიან ფორმას აძლევს, სონეტის 14-სტრიქონიან კომპოზიციას უახლოებს, მაგრამ ქართული ტრადიციისამებრ გაურბის კენტსტრიქონიან ტერცეტებს და ლექსის მოცულობას კატრენებით არეგულირებს. გალაკტიონის 12 და 16 სტრიქონიან ლექსებს (3 ან 4 კატრენით) აქვთ რალაც იერი 14-სტრიქონიანი სონეტებისა, თუმცა ისინი არსებითად ტრადიციული ფორმის ფარგლებში რჩებიან.

* * *

„არტისტული ყვავილების“ რითმის განხილვის დროს, უწინარეს ყოვლისა, თვალში საცემია რითმების სიმრავლე. სტრიქონთა რაოდენობას (ვერლიბრის გამოკლებით) დიდად ჭარბობს სარიტმო ერთეულთა რაოდენობა.

გაურითმავი სტრიქონები, რომლებიც იშვიათი არ იყო პოეტის ლექსების პირველ კრებულში, „არტისტულ ყვავილებში“ თითქმის აღარ გვხვდება. თვით ვერლიბრის ფორმითაც, რომელიც ჩვეულებრივად რითმას არ გულისხმობს, გალაკტიონი არაერთ მოხდენილ რითმას გვანვდის.

რითმათა სიმრავლე ქართულ პოეზიაში ჩვეულებრივი მოვლენაა, მაგრამ კლასიკური ლექსის უწყვეტი რითმიანობა სხვა იყო. გრძელი სტრიქონები სარიტმო ერთეულებს შორის მანძილს ზრდიდა. „არტისტულ ყვავილებში“ კი მოკლე, შვიდმარცვლიანი სტრიქონებიც ერთთავად გართმულია. თუ რითმების რაოდენობას მარცვალთა რაოდენობას შევუფარდებთ და არა სტრიქონთა რაოდენობას, კლასიკურ ლექსსა და „არტისტულ ყვავილებს“ შორის კოლოსალურ სხვაობას ვნახავთ. რითმებით დახუნძლული სტრიქონები, რომლებიც „ლურჯა ცხენებმა“ და „ატმის ყვავილებმა“ მოიტანა, სადაც რითმა ლექსის თითქმის ყველა კუნჭულს ავსებს, მოულოდნელი და უეცარი იყო მთელს ქართულ პოეზიაში.

რითმების სიუხვე შიდარითმების სიხშირით არის გაპირობებული: ცეზურული რითმა, უკანაცეზურული რითმა, შუა რითმა, კიბური რითმა, სტრიქონების თავ-ბოლო მაკავშირებელი, სანყის ერთეულთა მაკავშირებელი, შიდა ერთეულთა მაკავშირებელი, ბოლორითმის შემავსებელი რითმა და სხვ.

კრებულის 860-მდე რითმიდან 140-ზე მეტი შიდარითმა და თავრითმაა. მართალია, ეს უკანასკნელი სულ 10 ნიმუშით არის წარმოდგენილი, მაგრამ ნუ დაგვაინყდება, რომ თავირთმა მეტისმეტად იშვიათია ქართულ ლექსში, პოეტიკის ლექსიკონებისა და სახელმძღვანელოებისთვისაც კი ჭირს სათანადო მაგალითების მოძებნა.

მუდმივ, სავალდებულო, ნებისმიერ შიდარითმებთან ერთად, კრებულისთვის ნიშანდობლივია უნებლიე, შემთხვევითი შიდარითმებიც: „და ვანდეიკის ლანდებივით მწვანდება ღამე“ („მარმარილო“).

„არტისტული ყვავილების“ რითმათა ლექსიკონში ხშირად შევხვდებით სამჯერად, ოთხჯერად და თვით ხუთ-ექვსჯერად რითმებსაც კი.

გართმვის ხერხების მრავალფეროვნება (ჯვარედინი, წყვილადი, სამმაგი, რკალური, ინტერვალური) განსაკუთრებით სონეტის ტერცეტებში გამოყვანილია. კრებულის სამივე სონეტი („გული“, „გობელენი“, „მფარველი იალქნები“) ტერცეტების გართმვის სამ განსხვავებულ ვარიანტს ქმნის: ccd dee; cdc dee და ccd eed. მაგრამ ლექსში გართმვის ხერხთა კომბინირება არ ხდება. „არტისტული ყვავილების“ ავტორს წესად აქვს: ერთ ლექსს, რა სიდიდისა და ხასიათის არ უნდა იყოს, ერთგვარად რითმავს. თვით ლექსი „გზაში“, რომელიც ოთხი დამოუკიდებელი ნაწილისაგან შედგება, მთლიანად ერთნაირი (ჯვარედინი) რითმით არის შესრულებული. კანონი მხოლოდ ორად-ორ ლექსშია დარღვეული: „ლოდთან“ და „მწუხარება შენზე“.

რითმის ძირითადი მსაზღვრელი ბგერითი შედგენილობაა და, ბუნებრივია, რითმის ხასიათის შეცვლას, უწინარეს ყოვლისა, მის ეფფონიაზე უნდა მოეხდინა გავლენა. მართლაც, თუ ერთი მხრივ, გალაკტიონი კლასიკური ზუსტი რითმის ერთგული, მისი გამაღრმავებელი და განმავითარებელია, მეორე მხრივ, იგი ქართულ რითმაში არაერთი ეფფონიური სიახლის შემომტანია.

„არტისტული ყვავილების“ ზუსტ რითმებში დაცულია არა მხოლოდ ბგერითი იგივეობა, არამედ რიტმული წესრიგიც. „რა დროს რომანსეროა“ თავიდან ბოლომდე გამართულია ეფფონიურად იდენტური სამმარცვლიანი რითმით. როცა გალაკტიონს ერთი კონკრეტული განწყობა ლექსის ბოლომდე მიაქვს, იქ ერთიანია რიტმიც და მისი შესატყვისი რითმაც. ეს ლექსი იმის ნათელი დადასტურებაა, რომ თანამედროვე მკითხველის დატკობა და მოჯადოება კლასიკური რითმის მწყობრი მუსიკითაც შეიძლება.

მაგრამ ზუსტი რითმის გამოყენებითი შესაძლებლობანი „არტისტულ ყვავილებში“ მიყვანილია იმ ზღვრამდე, რომლის იქით გზა აღარ არის და სრულიად ბუნებრივად იბადება აუცილებლობა რითმის ეფფონიური განახლებისა.

„არც ერთ პოეტს არ ეხერხება ასონანსები ისე, როგორც გალაკტიონსო“ – წერდა ი. გრიშაშვილი (ჟურ. „ლეილა“, 1920, №2).

გალაკტიონის ასონანსების თვალშისაცემი თავისებურება ბოლოკიდურ ბგერათა მონაცვლეობაა (ბეჭდებად-შეეჭვდება).

ლია და დახურული მარცვლები რითმის კადენციაში, ე. წ. შერეული დაბოლოებანი ჩვენი საუკუნის ათიანი წლების მეორე ნახევრამდე ქართულ ლექსში იშვიათად თუ გაივლევბდა. თვით რომანტიკოსების ნაკლები რითმა ამ მხრივ არცერთ გამონაკლისს არ უშვებს. ეს წესი გალაკტიონის ლექსების პირველ კრებულშიაც დაცულია: გარდა ერთადერთი შემთხვევისა, ყველა რითმა ან ღიაა (ხმოვანზე გათავებული) ან დახურული (თანხმოვანზე გათავებული). მაგრამ გადის ხანი და... „სილაჟვარდეს...“ პირველივე რითმა შერეული დაბოლოებისაა (მარიამ-სიზმარია).

ასონანსმა ფართოდ გაიკვალა გზა. თუ პირველად იგი იშვიათად გაერეოდა პოეტის ლექსებში, შემდეგ და შემდეგ უკვე დომინანტური ხდება. „გრადაციის“ ყველა რითმა ასონანსურია: დაბურული-დახურული, ფრთა-ზვიადი-იშვიათი, გამეთია-ტრაგედია, განათება-ანათება, უმიზეზო-ჩუმი ეზო, რა დავარქვა-გადაკარგვა.

თუ ასონანსი, ასე თუ ისე, ნაცნობი იყო ტრადიციულ და ხალხურ პოეტიკაზე აღზრდილი მკითხველისათვის, მისთვის სრულიად უცხო და მოულოდნელი იყო კონსონანსი (ხმოვანთა შენაცვლება რითმაში), რომლის ნიმუში „სილაჟვარდეს...“ პირველსავე სტროფშია წარმოდგენილი (სილაში ვარდისილაჟვარდე).

ვფურცლავთ კრებულს და ზედიზედ კონსონანსური რითმის არაერთი დუეტი ხმიანდება. ვკითხულობთ, კერძოდ, ლექსს „საუბარი ედგარზე“, სადაც სწორედ რითმას შევყავართ ლექსის იდუმალებით მოცულ სამყაროში და უმაღვე შემოგვეგებება კონსონანსურ რითმაში გამჟღავნებული ედგარ პოს „შავი“ პოეზია“ (პოეზია-პოეზია).

დამახასიათებელია, რომ ბევრ ლექსს პოეტი სწორედ კონსონანსით იწყებს: პერგამენტი-დაგენდე („ანგელოზს ეჭირა..“), კარბაზე-დარბაზი („პირიმზე“), ქსოვილი-მოველი („გობელენი“), ტაძრისკენ ორი-ლენორა („ედგარი მესამედ“), აისრულე-დაისრული („აუზისაგან“) და სხვ.

კონსონანსური რითმიდან ერთი ნაბიჯია დისონანსამდე და გალაკტიონი ამ ნაბიჯსაც გაბედულად დგამს. **რიცხვის-სირცხვილი** („ახალი მოსახლეობა“), **მანდილით-ლანდი** („პოეტი

ბრბოში“) და, განსაკუთრებით, „გემი „დალანდის“ დისონანსი: **დალანდი-მანდილი** – ქართული რითმის ახალ რელსებზე გადაყვანას ნიშნავდა.

კონსონანსურ-დისონანსური რითმების ხევედრითი წონა „არტისტულ ყვავილებში“ 14%-ს შეადგენს, რაც უტყუარი დასტურია იმ დიდი გარდატეხისა, რომელიც ევფონიის სფეროში ქართულმა რითმამ განიცადა. შეგნებული დარღვევა ზუსტი რითმის მწყობრი დინებისა აფართოებს ლექსის მუსიკალურ პალიტრას, მის ვოკალურ სფეროს. ამასთან, ეს გადახვევა კლასიკური რითმის სრულ გაუქმებას არ იწვევს, მისი ფუძე და ხერხემალი შენარჩუნებულია.

ძველი და ახალი რითმის ორგანული შერწყმის, განსხვავებულ ხმოვანთა საგანგებო მონაცვლეობის და, აქედან გამომდინარე, ლექსის ევფონიური გადახალისების, მისი პოლიფონიურობის ჩინებულ ნიმუშს წარმოადგენს „არტისტული ყვავილების“ პირველივე ლექსი „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, რომელშიაც კლასიკურ, სწორ რითმებს (ბალები-ჭალები, სანდალი-შანდალი, მტკივანი-მდივანი) გვერდს უშვებენ ასონანსები (გახსოვარ-მაცხოვარ, უკუნი-გუგუნი, შებერვას-თებერვალს) და კონსონანსები (მამათა-დამათოვს, სავანეს-თავანის). ისიც საგულისხმოა, რომ უკანასკნელი ორი რითმა ერთ სტროფშია მოთავსებული, სტროფის ორივე რითმა კონსონანსურია.

პოლიფონიურობა რითმისა, როგორც მისი ახალი თვისება, სავსებით ბუნებრივი იყო, ერთი მხრივ, ქართული პროსოდიისათვის, მეორე მხრივ კი – თვით იმ ლექსებისათვის, რომელთა საკუთრებასაც ეს პოლიფონიური რითმები შეადგენდა. ამ ლექსებში მხატვრული სახის დინამიკა არ არის ჩვეულებრივი და პირდაპირი. ევფონიური მოულოდნელობა რითმისა განმტკიცებულ-გამაგრებულია მხატვრულ სახეთა მოულოდნელობით, აზრობრივი შეპირისპირებით, რითმაში ურთიერთდამორეზულ საგანთა და მოვლენათა შეხვედრით, შორეული ასოციაციებით, რითმის ლექსიკური შედგენილობით.

* * *

პოეტის რითმაზე დანერვილ გამოკვლევებში ლექსიკა და სემანტიკა ჩვეულებრივად დავინყებულება. საკმარისი გახდა დაკვირვება ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონის“ სარიტმო ერთეულთა ლექსიკაზე, რომ დიდი პოეტის რითმა, რომელიც საყოველთაო აღიარებით მწირად და ღარიბად იყო მიჩნეული, სხვა ელვარებით გაბრწყინებულიყო (გრ. კიკნაძე, „ბახტრიონის“ რითმა“, „ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, 1972, გვ. 230-251).

„არტისტული ყვავილების“ რითმის ლექსიკის შესწავლისას სარიტმო ერთეულები ლექსიკურ ერთეულებზე იქნა დაყვანილი. გაერთიანდა ერთი და იმავე ფუძისა და მნიშვნელობის სიტყვები, რომლებიც სხვადასხვა ფორმით არის წარმოდგენილი.

რითმის ლექსიკის ძიებას გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს პოეტის შემოქმედების შესწავლისათვის, ვიდრე სიტყვათა საერთო მარაგის ძიებას, რადგან, როგორც ცნობილია, რითმა სტრიქონისა და სტროფის ჩვეულებრივ სიტყვათა რიგს არ მიეკუთვნება. იგი გარკვეული უპირატესობით სარგებლობს, როგორც სემანტიკური, ასევე რიტმულ-მუსიკალური თვალსაზრისით, რითმა ერთ-ერთი კომპოზიური საყრდენია ლექსისა და მკითხველისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს თუ როგორია ამ საყრდენთა სემანტიკური ფუნქცია, რა ინფორმაციას გვანვდის იგი, რა აზრით მუხტავს ლექსს.

საინტერესო იქნებოდა რითმის ლექსიკის შედარებაც თხზულებათა საერთო ლექსიკასთან: რა ხასიათისა და კატეგორიის სიტყვებია რითმაში გატანილი, სად უფრო მეტად მიმართავს პოეტი სიტყვათქმნადობას? და სხვ. მაგრამ გალაკტიონის სიტყვათა სიმფონია შედგენილი არ არის.

გალაკტიონის რითმის ლექსიკაზე დაკვირვება ნათელს ხდის, რომ პოეტი ცდილობს რითმაში რაც შეიძლება მეტი ლექსიკური ერთეული ჩატიოს (შედგენილი რითმების სიმრავლე), რაც შეიძლება მეტი შინაარსით დატვირთოს რითმა.

ყველაზე უფრო ხშირად გამოყენებული ლექსიკური ერთეულები „არტისტულ ყვავილებში“ მწუხარე განცდის გამომხატველი სიტყვებია: მწუხარება, წვალეა (წამება), წვიმა, ღამე, სიბ-

ნელე, სიცივე, სამარე, სიკვდილი, აგრეთვე – სიყვარული, ოცნება, ზმანება, ლანდი, ლოდინი, სიზმარი და სხვ.

სიტყვა **მწუხარება** (სიმწუხარეა, სიმწუხარეში, მწუხარების, მწუხარებისა) სარიტმო ერთეულებად გამოყენებულია ლექსებში: „ლურჯა ცხენები“, „ატმის ყვავილები“, „საუბარი ედგარზე“, „აკაკის ლანდი“, „გვიანი ოცნება“, „გზაში“. ყველა ეს ლექსი სევდიანი განწყობილებით არის დამძიმებული, რაზედაც უცდომლად მიგვანიშნებს რითმაში გასული სიტყვა **მწუხარება**:

აქ მრავალია ცისფერი ფერი!
ეს ფერი მარად თვალს ეყვარება,
როგორც ქალწულის სახელი მერი –
არის ცისფერი და მწუხარება.
(„გზაში“)

„ლურჯა ცხენების“ რითმაში **სიმწუხარე** თავისებურ სინტაგმას ქმნის: **სიმწუხარეა-სულს უხარია**. თუმცა მთელს კონტექსტს ასეთი პოზიტიური შინაარსი არა აქვს: სამუდამო მხარეში სიმწუხარეა, ნევხარ ცივ სამარეში და **არც სულს უხარია**. მაგრამ ნეგატიურ **არც**-ს რითმა ვერ იტევს და ვლებულობთ **სიმწუხარით გახარებულ სულს**, რაც პოეტის განცდა-გაგებაში **მშვენიერი ტანჯვის** სახით ჩამოყალიბდა.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ექვსჯერ განმეორებულ **მწუხარებას** კრებულის რითმაში უპირისპირდება მხოლოდ სამჯერ გამოყენებული **ხალისი** (სიხარული).

ლექსიკური ერთეული **წვალეა** სხვადასხვა ფორმით ხუთჯერ არის ნახმარი, ამას შეიძლება დაემატოს ორგზის განმეორებული **წამება**. სარიტმო ერთეულებად გამოყენებული სიტყვები: **სიკვდილი** და **სამარე** (პირველი – ათჯერ, მეორე – რვაჯერ) უმთავრესად ისეთ ლექსებში იჩენს თავს, რომლებიც ან სიმბოლისტურია ან რომანტიკულ-სიმბოლისტური („ლურჯა ცხენები“, „დომინო“, „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „გობელენი“, „ავდრის მოლოდინში“, „მთაწმინდის მთვარე“, „მიცვალებულის ხსოვნა“).

იმ ლექსიკური ერთეულებიდან, რომლებიც ფაქტიურად „არტისტული ყვავილების“ რითმამ მოიტანა, განსაკუთრებით

აღსანიშნავია **თოვლი**. ამ სიტყვას გალაკტიონმა საოცარი სის-
პეტაკე და მომხიბლაობა შესძინა, მრავალგვარი ემოციით
დატვირთა იგი. თოვლი – საყვარელი არსების მკრთალი ხელე-
ბია, ფარული დარდია მის ხმაში, იგი ხიდიდან გადაფრენილი
ქალწულია – ხან იისფერი, ხან ვარფისფერი. სიტყვა **თოვლი**
გამოიყენა გალაკტიონმა უსემანტიკო, მაგრამ ბრწყინვალე ევ-
ფონიური მოვლენის შესაუღლებლად – **დოვინ-დოვენ-დოვლი**.
თოვლი ექვსი სხვადასხვა ფორმით არის წარმოჩენილი პოეტის
რითმაში.

ლექსების ამ კრებულში გამოჩნდა გალაკტიონი, როგორც
ფერების მესაიდუმლე მხატვარი. ლურჯმა ფერმა უკვე მიიღო
სიმბოლური სახე. მას სხვა ფერებმაც დაუმშვენა მხარი. ამი-
ტომაა, რომ სიტყვა ფერი ხშირად არის გამოყენებული რითმის
თანაცალად (11 შემთხვევა).

„აკაკის ლანდმა“ მოიტანა სიტყვა **ლანდის** აქცენტირება, რო-
მელიც სხვადასხვა ფორმით კრებულის რითმაში ცხრაჯერ მე-
ორდება, ხოლო ლექსში „პოეტი ბრბოში“ ჩინებულ დისონანსურ
რითმას ქმნის: **მანდილით-ლანდი**.

ზემოხსენებული ლექსიკური ერთეულები, როგორც უკვე
ვთქვით, ზუსტად შეესატყვისება ამ პერიოდში გალაკტიონის
შემოქმედების ხასიათს, წარმოდგენას გვიქმნის ნაზი რომან-
ტიკული განცდების პოეტზე, მის მწუხარე სულზე.

მაგრამ, ამასთან ერთად, „არტისტული ყვავილების“ რით-
მის ლექსიკა გვიხასიათებს გალაკტიონს, როგორც მებრძოლი
სულის პოეტს. ყველაზე უფრო ხშირი ლექსიკური ერთეული ამ
კრებულის რითმაში არის **ქარი** და მისგან წარმოებული **ქროლვა**.
მათი რიცხვი 35-ს აღწევს. ცხადია, როგორც ამ შემთხვევაში,
ისე საერთოდაც, მშრალი სტატისტიკა ბევრს არაფერს ამბობს.
კერძოდ, სიტყვა ქარის რითმაში ხშირი გამოყენების მიზეზი სე-
მანტიკასთან ერთად მისი აკუსტიკაც იქნებოდა: ქარი ჟღერადი
სიტყვაა, რასაც რითმისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ალბათ,
ამავე მიზეზით რითმაში ვერ მოხვდა ლექსისთვის ბევრი
მნიშვნელოვანი სიტყვა, რომლებიც აკუსტიკურად მძიმეა ან
უფერული.

იმ ლექსებზე დაკვირვება, სადაც ამ სიტყვის შემცველი რითმაა ჩართული, გვიჩვენებს, რომ ქარი, როგორც მოქმედების, ბრძოლის გამომხატულება, პოეტისთვის შემთხვევითი არ ყოფილა.

საყურადღებოა ისიც, რომ რითმაში გამოყენებული ზმნების უმრავლესობა **სვლა** ძირზე და მის ვარიაციებზეა დაფუძნებული.

იმდენად დატვირთულია „არტისტული ყვავილების“ რითმა მოძრაობის აღმნიშვნელი სიტყვებით, რომ მკითხველს ეჭვი ებადება: პასიური რომანტიკული ჭვრეტა ადგილს ხომ არ უთმობს პოეტის აქტიურ ხედვას?! ამ საკითხის შესწავლა, ვფიქრობთ, გაამართლებს რითმიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას.

საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ **ლამის** მოტრფიალე პოეტი (ეს სიტყვა რითმაშიაც არაერთგზის არის გასული), რომელსაც ამ კრებულის ქრონოლოგიურ ჩარჩოში „მთანმინდის მთვარე“ და „სიკვდილი მთვარისაგან“ აქვს დაწერილი, სიტყვა **მთვარეს** იშვიათად იყენებს რითმის თანაცალად (სულ 5 შემთხვევა). როგორც სემანტიკური, ისე აკუსტიკური თვისების გამო ამ სიტყვას მეტი ადგილი უნდა დათმობოდა გალაკტიონის რითმათა საუფლოში. ვფიქრობთ, პოეტი საგანგებოდ მოერიდა იმჟამად ქართულ პოეზიაში უკვე შაბლონად-ქცეული სიტყვის რითმაში აქცენტირებას.

„არტისტული ყვავილების“ რითმაში რამდენჯერმე ვხვდებით სიტყვა **მზეს**: მზიანი-ტიციანი („არ დაბრუნება“), მზეზე-მიზეზი, („როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“) და სხვ. გამოთქმები: **ვოცნებობ მზეზე** და **ზრუნვა მზიანი** სწორედ მზიანი მხრიდან არის შეჭრილი რითმებში. „სილაჟვარდშიაც“ **მზე**, როგორც მარიამის უცვლელი ეპითეტი, თან დაჰყვება რითმას (მზეო მარიამ).

სიტყვა **მზის** წინ წამოწევა, პოეტის **ოცნება მზეზე** და მისი **ზრუნვა მზიანი** ამ კრებულის იდეურ შინაარსს სათანადო მიმართულებას აძლევს. თუ გავიხსენებთ უფრო ადრინდელ ლექსს „ზევით ასნიეთ მზე, ზევით“, ანდა ცოტა უფრო გვიანდელს – „მზეო თიბათვისა“, დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მზის მაცოცხლებელი ენერგია ძალუმად ტრი-

ალებს გალაკტიონის ამდროინდელ ლექსებში და იგი ისმის, როგორც იმედისა და სიცოცხლის სანუკვარი ხმა.

როცა **მზესა** და **ქარს** მოძრაობაში მომყვანი სიტყვა **სვლაც** თან ახლავს, იქმნება მოქმედების, აქტიურობის, ბრძოლის ატმოსფერო, რაც უცხო არ ყოფილა „არტისტული ყვავილების“ ავტორისათვის. ამ დასკვნამდე მივყავართ კრებულის რითმის ლექსიკურ ანალიზს.

„არტისტული ყვავილების“ რითმის ლექსიკა ზოგად წარმოდგენას გვიქმნის კრებულის სემანტიკაზე, ავტორის განწყობილებათა შინაარსზე. მაგრამ როგორია სემანტიკა, კერძოდ, ცალკეული რითმებისა, რა და რა ლექსიკური ერთეულები ხვდებიან ერთმანეთს რითმაში?

სილაში ვარდი-სილაჟვარდე, უწინარეს ყოვლისა, თავისი სემანტიკით იქცევს ყურადღებას. სხვადასხვა სიბრტყის მოვლენათა შეხვედრა რითმაში მას მოულოდნელს ხდის და ზრდის მისდამი ინტერესს. ამგვარი შორეული ასოციაციები ჩვეულებრივია „არტისტული ყვავილების“ რითმისათვის.

თუ „გემი დალანდის“ რითმა **ლანდი-დალანდი** ამ მხრივ შედარებით მარტივი და ჩვეულებრივია, ამავე დროს – **დალანდი-მანდილი** მოულოდნელი, მეტად შორეული დაკავშირების შედეგია, ისევე როგორც ღრმა ფანტაზიის ნაყოფია სტრიქონი, საიდანაც რითმის ბოლო წევრია ამოღებული: „ჩემი დაფნისთვის მიტაცებდა ლურჯი მანდილი“.

მოულოდნელი რითმების კატეგორიას ეკუთვნის ეგზოტიკური რითმაც, რომლითაც მდიდარია „არტისტული ყვავილები“. ამ წიგნის ქრონოლოგიური საზღვრები (1914-1919) გალაკტიონისთვის ინტელექტუალური დავაჟკაცების ხანა იყო. პოეტი ფართოდ ეცნობა მსოფლიო კულტურის მიღწევებს და უცხო საგნები თუ მოვლენები, ლიტერატურული გმირები თუ რეალური პიროვნებანი მისი რითმების თანაწევრები ხდებიან. ამ გზით არის შექმნილი: ჩუმი-ელიზიუმი („აკაკის ლანდი“), ვერლენს-ცრემლებს („ლაკმე“), გადასულ ნამით-სულამით („გობელენი“) და სხვ.

ძირითადი მაინც სარითმო ერთეულთა აზრობრივ-ემოციური შეხამებაა, რაც, ცხადია, მარტივ ასოციაციებს არ გულის-

ხმობს. როცა ვეცნობით, კერძოდ, რითმას **მამული-ჟრიაშული**, არ გვრჩება გაიოლებული შაბლონის შთაბეჭდილება (რასაც შექმნიდა, მაგ. მამული-ნამული). ეს რითმა, ცალკე გამოტანილიც კი, ნათლად გვაგრძნობინებს, რომ მისი შემცველი სტროფი სემანტიკურად მთლიანი და ძარღვმაგარი იქნება. ანალოგიურია: ზარები-ნაზიარები, თვალები-ნამთვრალევი, კიდობნით-მშვიდობით და სხვ.

რითმის აზრობრივი დატვირთულობისათვის მნიშვნელობა აქვს შედგენილ რითმასაც, რომელიც სამ და მეტ ლექსიკურ ერთეულს აერთიანებს. „არტისტულ ყვევილებში“ ბევრი შედგენილი რითმაა (რითმათა საერთო რაოდენობის 3,7%). ჩვეულებრივად სარიტმო ერთეული ორ ან რამდენიმე მთლიან სიტყვას შეიცავს: **უმიზეზო-ჩუმი ეზო** („გრადაცია“), **მაშინ ელისაშინელი** („საუბარი ედგარზე“); ზოგჯერ კი სარიტმო ერთეული შევსებულია მეორე სიტყვის ბოლო ნაწილით: **ხიდიდან ცვენა-დანვენა** („თოვლი“) **მღერალი-მრავალფერ ალით** („Voiles“).

რითმის გრძლიობასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია ერთმარცვლიანი რითმების ხვედრითი წონის ზრდა. გალაკტიონის დამსახურებაა, ერთმარცვლიანი რითმა რომ ასე შეეწყოს და შეეთვისა ჩვენი ლექსის ბუნებას (ა. განერელია):

ლურჯი აჩრდილი ცხელ ჰაერში **დგას**.
ისმის ნაცნობი ჟრჟოლა სიმინდის,
ზუზუნი გააქვს უბინაო **სკას**,
ოჰ! სამუდამოდ დანყველილ სინდისს.
(„გზაში“)

მთავარი სიახლე „არტისტული ყვევილების“ რითმისა მაინც მისი საზღვრების გაფართოებაა. რითმა გასცდა სტრიქონის კლაუზულის, ზოგჯერ თვით სარიტმო ერთეულის ფარგლებს და სტრიქონის სიღრმეში შეიჭრა.

„პირიმზეს“ სარიტმო ერთეული **სამაიით** თანხვედება მის თანაცალს **იით**: დაცულია ევფონიური და რიტმული წესრიგი. მაგრამ სარიტმო ერთეულს **იით** წინ უსწრებს სიტყვა **სავსეა**, რომელიც ფონეტიკურ კავშირშია შემხვედრ ერთეულთან

(სავ||სამ). რითმის საზღვარი გაფართოვდა: **სავსეა ით-სამაით**. ანალოგიურია: **ბინდი ნიავის-დაბინდულ ქლიავის** („დაბრუნება“).

სწორედ „არტისტული ყვავილების“ რითმამ გახადა აუცილებელი კორექტივი შეგვეტანა ქართული რითმის ტრადიციულ გაგებაში. ბგერებისა თუ ბგერათკომპლექსების თანხმობის ნაცვლად ორიენტაცია აკუსტუკურად მსგავსი სიტყვების განმეორებაზე აგველო.

1976 წ.

თამაზ კვაჭანტირაძე

ეფემერათა მომხელთებელი

მე თან ნავილებ უცხო მხარეში,
ჯერ ყველასათვის უცხო ფერებით,
ტკივილს, მონახულს სიმწუხარეში,
და სულს, დაღალულს ეფემერებით.

გალაკტიონი

1. წინასწარული

გალაკტიონს უყვარს **ეფემერა**.

უყვარს არა მარტო ამ სიტყვაში ჩადებული მნიშვნელობა, არამედ თავად სიტყვა, მისი ჟღერადობა, მისგან აღძრული ასოციაციები, მისი სურნელი... უყვარს და დაჟინებით ამკვიდრებს მას თავის პოეზიაში. მისი ლექსების სათაურები გავიხსენოთ: „ეფემერა“, „ისევ ეფემერა“, „საახალწლო ეფემერა“, „ზღვის ეფემერა“, „მშობლიური ეფემერა“... და კვლავ, ისევ და ისევ „ეფემერა“ – ზოგჯერ პოეტი მას სათაურადაც კი იმეორებს, რაც იშვიათად ხდება მის პოეზიაში. აი, ნიმუშებიც ამ სათაურგამეორებელი „ეფემერებიდან“:

შეხედე! მშვიდი შენი დობილი!
გარე ყორნისა ჰფენია ტევრი,
კუბოში წევს ის, როგორც შედევრი,
იდუმალი და ფიქრგანდობილი.
(„შეხედე! მშვიდი შენი დობილი“)

ან:

სასაფლაოს მხრიდან ძერა
ჩონჩხებს ზიდავს კლანჭებით,
ეფემერა, ეფემერა...
ჩვენ ვგრძნობთ და ვიტანჯებით.
(„სასაფლაოს მხრიდან ძერა“)

ყოველი ლექსი ამ „ეფემერული ციკლისა“ შედეგია, მაგრამ მათ შორისაც არის ერთი, პირობითად № 1 „ეფემერა“, რომელიც ერთგვარ მწვერვალად მიმაჩნია ქართული (და – არა მარტო ქართული!) პოეზიისა; ზოგადად უნდა ითქვას, ლექსი, რომელიც სკოლაში არ ისწავლება, დასავინწყებლად არის განწირული. რუსეთობისას „ეფემერა“ არასოდეს შეუტანიათ სასკოლო პროგრამებსა და ქრესტომათიებში, იგი შედარებით ნაკლებად პოპულარულია, ვიდრე, ვთქვათ, „მე და ღამე“, „მერი“, ან „მთანმინდის მთვარე“... ამიტომაც აჯობებს, სანამ ლექსის ჩემულ ანალიზს გაგაცნობდე, მკითხველო, ჯერ თავად „ეფემერა“ – ეს ლექსი-„ზმანება“ – აღვიდგინოთ ყველამ მესხიერებაში:

ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები
ჰქროდენ ეფემერული და ფერადი ქარებით,
იყვენ საუკუნენი, მაგრამ მე ვისხენები
გაფრენილი პირველი ნცების ნიაგარებით.

ვნუხვარ: ერთადერთი ვარ და ზეცაზე წერია
ჩემი გზა და ახალი ლალის კართაგენები,
ბედი – ქროლის გარეშე – ჩემთვის არაფერია,
ჩემთვის ყველაფერია ისევ ლურჯა ცხენები.

ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება
ძახილით: გალაკტიონ! და ძნელია მიგნება.
სადაც ეხლა ჯვარია და გვიანი მტევნები,
იქ უკვდავი მაგის მარმარილო იქნება.

რამდენი ქარავანი, მთებზე გადამართული,
გაიშლება მცნობელი მღვრიე უდაბნოეთის,

წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული,
დაფი ნერვის არ არის ჩემში არაპოეტის.

ო, რამდენი დაცხრება შურიანი თვალები,
რომ მარად იმარჯვებენ იღუმალი შვენებით
ლექსთა შეჯიბრებაზე – მხოლოდ ინტერვალები,
ცხენთა შეჯიბრებაზე – ისევ ლურჯა ცხენები!

აჰა! შორით მოისმის ქვეყნიური გუგუნნი,
ელვა ელვას გაეკრა, დაეღეკა ცას ღვარი,
გაქრა, როგორც ღუმელი, ცოდვით გადაბუგული,
უკანასკნელ ძებნათა სევდიანი საზღვარი.

კიდევები შეშლილი, ღამეები ველური
დაიტვირთონ წამებით, ღამე მთვარეს მოებას.
სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული,
სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას.

სთქვი, რას ნიშნავს ზენიტზე მდგარი შორი პალმები?
წინ! იმ უსაზღვრობაში მწუხარებას აიტან.
ჩემებრ დიდ საიდუმლოს მე იქ მივესალმები,
ყოველ მხრივ სივრცე იყოს, შველა კი – არსაიდან.

ო, უბრალო ხმებისთვის არასდროს არ მეცალა,
დაისერა მსოფლიო გამოუცნობ წყლულებით.
კოშკებს სიზმარეთისას ნისლი გადაეცალა
და იქ მიექანება სული განწირულებით.

ნეტავ, ჯოჯოხეთისა დარდმა გამიყოლიოს,
სადაც ვარდებს ბალისას მაისობა უქრება.
მძიმე ქვების ქუსლებით დავეყრდნობი პოლიუსს,
როცა ქარი მოსკდება და ცას შეემუქრება.

როგორც უხვი მემკვიდრე, ვისვრი სავსე პეშვებით
ფანტასტიურ მკვლევლობებს და ოცნებას მკათათვის.
წარსულში, მომავალში წყევლით გადავეშვები,
რომ ძეგლები ავმართო ღვრიე შვენებათათვის.

თქვენ შეხედეთ: პირველი ჩნდება მერიდიანი,
ვეძებ ისევ დალუპვას და დავცინი სიბერეს,
წარსულს წყდება ფოთლების წყება იმედიანი,
შემოდგომის ქარვებმა გზები გადამიფერეს.

დე, თამაშის თუ ბრძოლის ვიყო ცქერით გართული,
იყოს მზეთა ორგია და მაგია მთვარისა,
ვიყო ამ ღრიანცელში მარად ხელაღმართული
ლანდი – არაქვეყნიურ დარდით გადამწვარისა.

დამრჩეს ეს საიდუმლო, როგორც წმინდა ემბაზი,
ეფემერა მომექცეს, როგორც ღამეს ენებოს.
ცხენთა შეჯიბრებაზე! ცხენთა შეჯიბრებაზე!
ცხენთა შეჯიბრებაზე გასნით, ლურჯა ცხენებო!

1922 წ.

გალაკტიონს თავისი ღმერთიც ჰყავს – ქართული სიტყვა,
და ამ უაღრესად რთულსა და, მართლაც რომ, „ზმანება“-ლექ-
სში ამ სიტყვათა ერთგვარი აღლუმია.

2. მასპინძელი ენა

გალაკტიონი აღმერთებს დედაქართულს, ქართული ენის
ძალმოსილებას, მის „მსოფლიურობას“ (ნიკო მარის ტერმინია!),
რისი წყაროც, ჩემი აზრით, ჩვენი ენის კეთილმასპინძლურ ბუ-
ნებაში ძევს; ძველთაგან მოყოლებული, ქართული ფართოდ
უღებდა კარს უცხოენოვან ლექსიკას, იგი უხვად და ბევრისგან
სესხულობს, ითვისებს, შეიტკბობს, შეისისხლხორცებს სიტყ-
ვებს, თავის დარჯაკში გამოატარებს მათ და აქართულებს; ცხა-
დია, ზომიერება ყველაფერში საჭიროა, და ამ ღვთაებრივ ნიჭს
დედაქართული ყოველთვის ავლენდა: იგი დედაენის ჭიშკართან
კეტიტ ხელში არასოდეს მდგარა და არც ბერძნულ-რომაულ-
ირანულ-არაბულ-თურქული წარმომავლობის სიტყვები გამო-

ურეკავს საკუთარი სამფლობელოდან, თუმცა ეს ჭიშკარი არც არასოდეს მოუფლემია ისე, რომ თავისი ეზო ქუჩად გადაექცია...

სიტყვამ მოიტანა და, გალაკტიონის ერთ გამოსარჩევ დამსახურებად მიმაჩნია უცხოენოვანი ლექსიკის შემოტანა-დამკვიდრება ჩვენს ლიტერატურულ მიმოქცევაში. სრულიად განსაკუთრებულ მხატვრულ ფუნქციას იძენს ამ ლექსიკის ის სემენტი, ანთროპონიმებს რომ ვეძახით – ისტორიულ და ლიტერატურულ პერსონაჟთა საკუთარი სახელები, მითოლოგიურ პირთა, ტოპონიმთა, ანუ გეოგრაფიულ ობიექტთა სახელწოდებები; ნიმუშად მისი ცნობილი ლექსის დასაწყისიც იკმარებდა:

როცა აქტეონი, ძეი არისტეას,
ლაღად მიდიოდა ტყეში სანადიროდ,
უცებ დაინახა თეთრი არტემიდა – თავის ნიმფთა შორის
იგი ბანაობდა ძველი პართენონის მსუბუქ ნაკადებში...
(„როცა აქტეონი“)

მაგრამ ეს ცალკე და საგანგებო კვლევის თემაა, ახლა კი ჩვენ ისევ „ეფემერას“ დავუტრიალდეთ.

3. საუკეთესო

ძნელია გალაკტიონის შემოქმედებიდან საუკეთესო ლექსის გამორჩევა; თავადაც წერდა:

გავმლი ძვირფასი ლექსების კონებს,
რა სიუხვეა, რა სიმრავლეა...

ამ სიუხვეში საუკეთესოს ძიება ბევრს ამაო გარჯადაც მოეჩვენება – ყველა გემოვნებიან მკითხველს თავისი „ჯილა“ ლექსი ეგულება გალაკტიონის შედევრებში. ასეცაა, მაგრამ საუკეთესოთა შერჩევის პრობლემა მაინც ყოველთვის დგება ავტორის, გამომცემლის, რედაქტორის წინაშე, მით უფრო, როცა მათი რიცხვი კონკრეტული რაოდენობით იზღუდება; ზოგ ავტორთან საუკეთესოს არჩევანი თითქოს ადვილია და საყოველ-

თაოდაც არის აღიარებული – რომელია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ან აკაკის საუკეთესო ლექსიო, ქართველთა აბსოლუტური უმეტესობა „მერანს“ და „განთიადს“ დაგისახელებს. ზოგ ავტორთან კი – მაგალითად, გალაკტიონთან – ამაზე პასუხი ჭირს.

ჩემი აზრით, ვინც ამ საორჭოფო კითხვაზე მოპასუხის როლს იკისრებს, მან კიდევ უნდა დაასაბუთოს თავისი არჩევანი. გალაკტიონის რომელი ლექსი მიგაჩნიათ საუკეთესოდ, ეს ჩემთვისაც ბევრჯერ უკითხავთ და მეც არასდროს მოვრიდებივარ პირდაპირ პასუხს, თუმცა მისი წერილობითი დასაბუთება არ მიცდია. ახლა ვეცდები ეს ჩემი მოსაზრება კიდევ დაგისაბუთოთ.

გალაკტიონის საუკეთესო ლექსად მიმაჩნია „ეფემერა“ (პირველი სტრიქონი: „ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები...“ სხვათა შორის, ამ ლექსის სათაურის ვარიანტად ავტოგრაფებში დაცულია „ისევ ლურჯა ცხენები“. საბოლოოდ უპირატესობა ავტორმა მაინც „ეფემერას“ მიანიჭა).

მამ ასე – „ეფემერა“.

4. ეფემერას „პასპორტი“

ეს სიტყვა ახალია და მე ვერ მოვიძიე, გალაკტიონამდე თუ ჰქონდა ვისმე ბეჭდურად ის გამოყენებული. შესაძლოა, მისი პირველი „მომხმარებელი“ სწორედ გალაკტიონ ტაბიძე იყოს. პოეტის უზარმაზარი ავტორიტეტის მიუხედავად, ეს სიტყვა არც გალაკტიონის შემდეგ გავრცელებულა. ნიშანდობლივია, რომ „ეფემერა“ ამ სახით იგი არც განმარტებით ლექსიკონში და არც ქართულ ენციკლოპედიაშია დაფიქსირებული. **მიხეილ ჭაბაშვილის** „უცხო სიტყვათა ლექსიკონში“ კი ვკითხულობთ: ეფემერა – იხ. ეფემერიდი, რომელიც, თავის მხრივ, ასეა განმარტებული: [ბერძ. ephemeris (ephemeridos)] – 1. (მოდვ.) ფრთოსანი მწერი, რომელიც მხოლოდ ერთ ან რამდენიმე დღეს ცოცხლობს; მედლეურა. 2. (გადატ.) ხანმოკლე, ეფემერული რამე. თავის მხრივ, **ეფემერულ-**ი ასე განიმარტება: [ბერძ. ephemeris ერთდღიანი] – 1. ხანმოკლე, სწრაფწარმავალი, არამყარი. 2. არარეალური, მოჩვენებითი.

5. უცვალებელია ცვალებადობა

გალაკტიონი „ეფემერას“ და „ეფემერულს“ სწორედ გადატანილი მნიშვნელობით იყენებს – **არარეალური, მოჩვენებითი** და, აქედან გამომდინარე, მათ ხმარობს მომიჯნავე სემანტიკური ველის სიტყვათა მახასიათებლადაც. შესაბამისად, „ეფემერა“ ასეთ მნიშვნელობებსაც ითავსებს: **სიზმრისეული, ზმანებისეული, მუდმივად ცვალებადი, მედინი, უსაზღვრო, განუსაზღვრელი**; ასე გაგებულ *ეფემერასა* და *ეფემერულს* რის ან ვის მახასიათებელ-განმსაზღვრელად იყენებს გალაკტიონი? რა არის მარადიულად ცვლადი, მოჩვენებითი, ილუზორული? გარკვეული მსოფლმხედველობის ადამიანთათვის ყოველი არსებული საგანი თუ მოვლენა არის ეფემერა და ეფემერული. გალაკტიონიც თითქოს ასეთ პოზიციას ავლენს ამ ლექსში (და – არა მარტო ამ ლექსში!): მუდმივად ცვლადია ყველა და ყველაფერი, მარადიული და უცვალებელი მხოლოდ ის არის, რომ ყველაფერი იცვლება. თუ ჩვენ გვჯერა, რომ ყველაფერი იცვლება, მაშინ თავად ამ გამონათქვამის შინაარსიც უნდა იცვლებოდეს, ესე იგი, ყველაფერი არ იცვლება! ამ ლოგიკით ვღებულობთ ე.წ. სემანტიკურ პარადოქსს, მათემატიკურ ლოგიკაში კლასთა კლასის სახელით ცნობილს. მათემატიკურსა და ლოგიკურ წიაღსვლებს რომ დავეხსნათ, ინტუიციის დონეზე გალაკტიონის მკითხველი გრძნობს, რომ პოეტი ყოველი არსებულის ეფემერულობაზე არ შეჩერებულა; ისევ ზემოთ დასმულ კითხვას დავუბრუნდეთ: რა არის ამქვეყნად უცვლელი, მუდმივი და მარადიული? უცვლელია ის მოსაზრება, რომ ყველაფერი ცვალებადია, მაგრამ თუ ამ თეზას თვითონ ამ ყველაფრის ცვალებადობის დებულებას მივუყენებთ, გამოვა, რომ ყოფილა რაღაც, რაც უცვლელია, კერძოდ, უცვლელი და მარადიული ის დებულება გახლავთ, რომ ყველაფერი ცვალებადია.

6. საზღვრის უსაზღვროება

ამ „ცვალებადობა-უცვლელობას“ ერთგვარად ეხმიანება გალაკტიონისეული გაგება *საზღვრისა*. **ზღვ**-არი სა-**ზღვ**-არი, უსა-**ზღვ**-როება – ამ სიტყვებში თავჩენილი **ზღვ** – კომპლექსი თითქოს შეიძლებოდა სემანტიკურად დაგვეკავშირებინა „ზღუდე“, „შეზღუდვა“, „ზღუდავს“ სიტყვების „ზღუ“ – ბგერათკომპლექსთან, მაგრამ ეს ცალკე საკითხია და მასზე ამჯერად ვერ შევჩერდები. უცილობელი ის ფაქტია, რომ ცნებებს „საზღვარი“ – „უსაზღვროება“ გალაკტიონი ამ ლექსშიც თავს დასტრიალებს და მათ ორიგინალურ პოეტურ-ფილოსოფიურ ინტერპრეტაციასაც იძლევა; საზღვარი ჰქონია – თანაც „სევდიანი“ – ადამიანური გონის ძიება-ძებნასაც:

გაქრა, როგორც ღუმელი, ცოდვით გადაბუგული,
უკანასკნელ ძებნათა სევდიანი საზღვარი.

როცა საზღვარი ქრება, მაშინ ირგვლივ უსაზღვროება და-ისადგურებს... პოეტმა თითქოს მიაღწია მიზანს, მან გადალახა საზღვარი – იგი უსაზღვროებას მიეახლა! თუმცა გალაკტიონთან პოეტური მიზანი ლექსში ბოლომდე არასდროს მიიღწევა; აქაც გადალახულ-დაძლეული მიზანი ახალ სამიზნეს გამოაჩენს – ისევ საზღვარს, ოღონდ – ახალს: ჰორიზონტის ხაზისა არ იყოს – დამკვირვებელი რამდენადაც უახლოვდება მას, ეს ხაზიც იმდენადვე გადაიწევეს წინ.

და ასე გაგრძელდება უსასრულოდ:

სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული,
სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას.

სულის ამ წყურვილს გამოხატავს „ეფემერა“.

უფრო კონკრეტულად კი ამ წყურვილს ბორკილებისაგან თავდახსნა ანუ თავისუფლება ჰქვია.

„ეფემერა“ ამსხვრევს არტახებს, ანგრევს ზღუდეებს, ათავისუფლებს სულს.

ეს ლექსი თავდახსნილი სულის ღაღადისია.

სულის ეს მოუპირავი წყურვილი რომ მოიკლა, თავდახსნის ყოვლისწამლევკავ ვნებას კაცი სულიან-ხორციანა უნდა მიეცე, უნდა იქროლო, უნდა იფრინო... და ამ გიჟური სრბოლის პოეტურ სახედ გალაკტიონი ლურჯა ცხენებს მოუხმობს:

ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები
ჰქროდენ ეფემერული და ფერადი ქარებით...

ეს ქროლვა პოეტისათვის იმდენად ფასეულია, რომ მასთან შედარებით იღბალს, ყისმათს, თვით ბედისწერასაც კი იგი არა-არაობად მიიჩნევს:

ბედი – ქროლვის გარეშე – ჩემთვის არაფერია,
ჩემთვის ყველაფერია ისევე ლურჯა ცხენები.

ავტოგრაფში ერთგან ფინალური სტრიქონი – *„ცხენთა შეჯიბრებაზე, ცხენთა შეჯიბრებაზე, ცხენთა შეჯიბრებაზე გასნით, ლურჯა ცხენებო!“* – ასეა წარმოდგენილი:

ცხენთა შეჯიბრებაზე, ცხენთა შეჯიბრებაზე
გასნით, გალაკტიონ, გასნით, ლურჯა ცხენებო!

ეტყობა, ამ სწორებით ავტორს სურდა, დაეკონკრეტებინა – რა სახით მიაქროლებს იგი გადარეულ ცხენებს: საასპარეზო ეტლზე წამომართული თუ – კენტავრად შერწყმული თავის ლურჯასთან. ალბათ, ყველას გაგვახსენდება ასევე გაცხენკაცებული ტატოს მოწოდება-ყივილი: *„გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამზღვარი...“* მაგრამ გალაკტიონი იმასაც მიხვდა, უფრო ეფექტური იქნებოდა, ამ დინამიკურ სურათს თუ მკითხველს თავისივე ფანტაზიით დაასრულებინებდა, ამიტომაც ტექსტში ეს ცვლილება აღარ შეუტანია.

სულის თავისუფლებაზე მოლაღადე გალაკტიონი („ო, უბრალო ხმებისთვის არასდროს არ მეცალა“) სამყაროსეული მასშტაბის პოეტია და, პოლიუსს ქვის მძიმე ქუსლებდაყრდნო-

ბილი, იგი ელაპარაკება მთელ მსოფლიოს, ყოველი მოდგმის ადამიანს, განურჩევლად ეროვნებისა თუ ენისა; ამასთანავე პოეტი რჩება თხემით ტერფამდის ერთგული თავისი ერისა, თავისი ქართველობისა – აკი აცხადებს თვითონ:

წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული,
ძაფი წერვის არ არის ჩემში არაპოეტის.

7. ზარხოშის სიზუსტე

ამ წერილის დასაწყისში „ეფემერას“ ლექსი-ზმანება ვუნოდე. ამასთან დაკავშირებით ორიოდ ჩემს დაკვირვებას გაგიზიარებ, მკითხველო.

1. ჩემი არ იყოს, იქნებ, შენც, ძილ-ღვიძილის სამანზე მყოფს, გიგრძნია რაღაც ღრმა და იღუმალი კავშირი საგანთა და მოვლენათა შორის და გინატრია, ნეტავ ახლა გამომაფხიზლა და ეს ყველაფერი ქალღმერთს გადამატანინაო; ეს განცდა ზოგჯერ ისეთი მძაფრია, მართლაც წამოგახტუნებს კაცს ზეზე და კალამსაც აგაღებინებს ხელში, მაგრამ... ის, რაც თითქოს ასე ნათლად გყავდა ძილ-ბურანში მოხელთებული, გამოფხიზლებულს, მშრალ სილასავით ჩაგიშვავდება თითებშია.

2. შეზარხოშებულ ჭაბუკებს დავა-კამათისას ხშირად მოგვჩვენებია, ახლა სუფრასთან ისეთ ღრმა და საინტერესო აზრებს „ვაფრქვევთ“, ფხიზლებს რომ არც მოგვლანდებიაო. ამის შესამომწებლად ერთხელ მაგნიტოფონზე ჩუმიად ჩავინერე ჩვენი მორიგი „დისპუტი“, მაგრამ, „ჩანაწერი“ რომ გავშიფრე, პირკატა მეცა – ამისთანა აბდაუბდა არაფერი მომესმინა.

ეს ორივე შემთხვევა პოლ ვერლენის იმ მიგნებას ადასტურებს, სიტყვის „შემთვრალ სიზუსტეს“ რომ ეძახის ფრანგი პოეტი: არსებობს სამყარო, არის ჭეშმარიტება, მხოლოდ ზარხოშის (და – არა სიმთვრალის!) ჟამს რომ ეძლევა ადამიანს; ანდა – სიზმრად. მე რომ მკითხოთ, სწორედ ეს ზარხოშის სიზუსტე და სიზმრისეული ნამდვილობა წარმოშობს პოეზიას. მისი მხოლოდ მექანიკურ-ტექნიკური განმეორებით „ზარხოშის სიზუსტე“ ქრება; ჩვენგან, უბრალო მოკვდავთაგან, განსხვავებით,

გალაკტიონი ფხიზელი გონებითაც ფლობს ამ სიზუსტეს და ახერხებს სიზმრისეულ ზმანებათა ლექსად გაცხადებას – მით უფრო „ეფემერებში“, რაც ზმანებულსაც ნიშნავს; ზარხოპით ზემთაგონებულ ეფემერათა მოხელთება კი მხოლოდ გენიოსებს ძალუძთ.

აი, ერთი ნიმუშიც „ზარხოპის სიზუსტისა“ გალაკტიონის „მშობლიური ეფემერიდან“:

მყინვარის შუბლი შემოსეს ღრუბლით
და ცა ალუბლით სავსეა... კმარა!
ყვავილთა ციდან კალათებს ცლიდენ,
დარიალიდან ზარავდა ზარა.

ამას „ლაბუში“, ანუ ღვთაებრივი სიშლეგით შეპყრობილი კაცი ამბობს... დამჯდარი ლოგიკით იმის განსჯა, თუ ვის მიმართავს პოეტი „კმარა!“-ო, ან რას ნიშნავს „ყვავილთა ციდან კალათებს ცლიდენ, დარიალიდან, ზარავდა ზარა“ – ამაო გარჯა იქნებოდა: ამ სტრიქონების მოუგერიებელ ხიბლსა და მუსიკალობას სწორედ სიტყვათა ეს „ზარხოპისეული სიზუსტე“ განაპირობებს.

გალაკტიონზე, კერძოდ, სულიერი თავისუფლებისაკენ მის თავანყვეტილ სრბოლაზე ადრეც დამინერია (იხ. „წყურვილი სულისა“, ბალავერი, 4, 1981): „ეს მარტო მათრობელა განცდა როდია, ის გადამდებიც გახლავთ უფრორე, ვიდრე გრიპის ეპიდემია... და გადმოდის გალაკტიონის სულიდან ჩვენზე თავისუფლების ეს მძლეთამძლე, მაცოცხლებელი „მიკრობები“... ამასთანავე, როცა პოეტი გვათავისუფლებს მონობის, სიძულვილის, სიმბდალის ტვირთისგან, იგი უფრო მძიმე უღელს გვადგამს ქედზე – სიყვარულის, ერთგულების, ზვარაკის მორალურ უღელს, ანუ ჩვენ, მისი მკითხველები, ჩვენივე ნებით შევუდგამთ მხრებს ამ მძიმე ჯვარს და მიგყვებით კვალში გალაკტიონს:

მე მივდიოდი ერთი, სადაც მაღალი ფერდი,
ვით უძველესი ღმერთი, აღმართულიყო ცადა.
ჩვენ მივდიოდით ორი, განვვლეთ ჭალა და გორი,
შორი მთებიდან ქორი თან მოგყვებოდა გზადა.

ჩვენ მივდიოდით სამი, გზებზე დაეცა ნამი;
იყო საღამო ნამი გამჭვირვალე და სადა.
ჩვენ მივდიოდით შვიდი, ღამეც მოვიდა მშვიდი,
და როს ცის არის მშვილდი გადმოეკიდა მწვერვალს,
გავხდით ათასი მცველი, სულ ახალი და ძველი,
ახლა მოვდივართ მთელი ლეგიონების წყება.
(„მე მივდიოდი ერთი“)

8. დანასკვი

ყოველივე ზემოთქმულის გამო მიმაჩნია „ეფემერა“ გალაკტიონის საუკეთესო ლექსად... და ამასაც დავსძენ – თუ ჩემს მოსაზრებას დაეთანხმები, მკითხველო, ხომ კარგი, თუ არა და – არც იმაზე დამწყდება გული, თუ გალაკტიონის შედევერთაგან რომელიმე სხვა ლექსს მიანიჭებ უპირატესობას.

**გალაკტიონის „ეფემერათა ციკლი“:
თემატიკა და ინტერტექსტუალობა**

რამდენიმე წინასწარი შენიშვნა

„ეფემერათა ციკლი“ გულისხმობს, დაახლოებით, ათამდე ლექსს, რომლის სათაურში ან ძირითად ტექსტში გვხვდება სიტყვა „ეფემერა“ (და კიდევ ორიოდე ლექსს საგანგებო კონტექსტით, რომელთა შესახებაც, ასევე, გვექნება საუბარი). ეს ლექსებია – „ეფემერა“ („ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები...“ – შემდგომში „ეფემერა“ I), „ისევ ეფემერა“, „ზღვის ეფემერა“, „საახალწლო ეფემერა“, „მშობლიური ეფემერა“, „ეფემერა“ („შეხედე! მშვიდი შენი დობილი!...“ – „ეფემერა“ II), „ეფემერა“ („სასაფლავს მხრიდან ძერა...“ – „ეფემერა“ III), „მუსიკალური ფანტაზმა“, „დღიურ პროზიდან“, „სამი ღრუბელი“.

ამ მწკრივიდან შვიდი – 1927 წლის კრებულში დაიბეჭდა და თითოეული მათგანი 1922/23 წლებით თარიღდება.* რაც შეეხება „ეფემერა“ III-ს, ის დაუმთავრებელი უთარილო ფრაგმენტია, რომელიც პირველად გალაკტიონის 12–ტომეულის მე–7 ტომში გამოქვეყნდა.

რა აერთიანებს ამ ლექსებს? არსებობს თუ არა თემატური კავშირი მათ შორის? რას ნიშნავს სიტყვა „ეფემერა“? რატომ იყენებს სიტყვა „ეფემერულს“ გალაკტიონი სრულიად სხვა – არასალექსიკონო – მნიშვნელობით? ჩვენ ქვემოთ შევეცდებით პასუხი გავცეთ ამ შეკითხვებს.

მოდით, ჩვენი ანალიზი დავიწყოთ სიტყვა „ეფემერას“ მნიშვნელობით. რა არის ეფემერა? მისი სალექსიკონო მნიშვნე-

* ამას ვერ ვიტყვით „მუსიკალურ ფანტაზმაზე“, რომელიც, მართალია, ასევე, 1927 წლის კრებულში დაიბეჭდა, მაგრამ ნამდვილად გაგვიჭირდება მისი ზუსტი დათარიღება. დანარჩენი ლექსები კი პირველად გამოქვეყნდა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალში“, რომელიც სწორედ 1923 წელს გამოდიოდა.

ლობა ასეთია: ეფემერა – ესაა 1. ერთდღიანი მწერი; 2. ნაბეჭდი პროდუქცია, რომლის საარქივო შენახვა გამიზნული სულაც არაა. სწორედ ამიტომ, სიტყვა „ეფემერული“ აღნიშნავს „წარმავალს“, „დროებითს“, „ხანმოკლეს“, „დღემოკლეს“.

კიდევ ერთხელ მივუბრუნდებით გალაკტიონის აღნიშნულ ციკლს, დავინახავთ, რომ „ეფემერული“ 1927 წლის კრებულში სრულიადაც არ აღნიშნავს „დროებითსა და წარმავალს“, – პირიქით:

ცხენტა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები
ჰქროდენ ეფემერული და ფერადი ქარებით,
იყვენ საუკუნენი, მაგრამ მე ვიხსენები
გაფრენილი პირველი წყების ნიაგარებით.
(„ეფემერა“ I)

როგორც ვხედავთ, „ეფემერულის“ რიტორიკულ-სემანტიკური ველი გალაკტიონთან სწორედ „მარადიულს“, „მუდმივს“, „საუკუნოს“ გულისხმობს. აქედან გამომდინარე, არც თავად ეფემერა უნდა აღნიშნავდეს რაიმე „ხანმოკლესა“ და ერთდღიანს, პირიქით! – და ამას გვაფიქრებინებს, უპირველეს ყოვლისა, ეფემერათა ატრიბუტები: „საახალწლო“ (ე.ი. – ზამთრის, თოვლის ეფემერა; (თუმცა, ამ ლექსის ნამდვილი ქრონოტოპოსიდან გამომდინარე, უპირიანი იქმნებოდა, რომ თეატრალურ ეფემერაზე გვესაუბრა), ზღვის ეფემერა (წყალი, როგორც სტიქია), მშობლიური ეფემერა (გარკვეული აზრით, ლექსის ქრონოტოპოსიდან გამომდინარე – „მშობლიური მიწის“ ეფემერა). ამ ფონზე „ისევ ეფემერა“ სხვა არაფერია, თუ არა ქარის ეფემერა.

ამიტომაც, სავსებით სამართლიანად იბადება ასეთი აზრი: ხომ არ ესმის გალაკტიონს სიტყვა „ეფემერა“, როგორც სტიქიასთან (ოთხივე სტიქიათან) დაკავშირებული სული, ფანტომი თუ ჯადოსნური არსება – როგორც სილფიდა, უნდინა, კობოლდი და სალამანდრა, რომლებიც, გერმანიკულ-კელტურ მითოსურ წარმოდგენებში, შესაბამისად, წყლის, ჰაერის, მიწისა და ცეცხლის სულები არიან? ამას მხარს უმაგრებს ისიც, რომ „ეფემერა II-ის“ ფინალში ეფემერა გასახიერებულისა: „ეფემერა მომექცეს, როგორც ღამეს ენებოს...“

თუმცა, ეფემერას გამოყენების კიდევ ერთი უზუსტი საკმაოდ საინტერესო დამატებით ნიუანსს გეთავაზობს:

მეოცნებისთვის ბედმა მოზიდა
ახალი ქარი ცვალებად-მქროლი,
შენ, ამხანაგო, დღიურ პროზიდან
ეფემერებში ხარ ასროლილი.
(„დღიურ პროზიდან“)

აქ მნიშვნელოვანია, ერთი მხრივ, ეფემერათა მრავლობითი რიცხვი, ხოლო მეორე მხრივ – ყოველდღიურობისა და ოცნების, ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის, ჩვეულებრივისა და უჩვეულოს, პროზისა და პოეზიის დაპირისპირება. „ეფემერები“ სწორედ ვერტიკალურ, არაყოველღიურ, უჩვეულოსა და პოეტურ სფეროს გამოხატავენ.

აღსანიშნავია, რომ გალაკტიონის არქივში დაცულია კიდევ ერთი ლექსი მსგავსი უზუსტით:

აჰა, ასრულდა! ბედმა მოზიდა
ახალი ქარი, ცვალებად მქროლი,
ცხოვრების წრიდან, დღიურ პროზიდან
ეფემერებში ვართ ანასროლი.
(„...ჯერ ისევ გუშინ შენ თავზე იდევ...“)

როგორც ვხედავთ, ჩვენს წინაშეა უკვე ციტირებული ლექსის ვარიანტი, სადაც „ეფემერების“ რიტორიკულ-სტილური მნიშვნელობა, ფატობრივად, სრულიად იდენტურია.*

დაახლოებით მსგავსი რამ ხდება სიტყვა „ეფემერიდებთან“ მიმართებაშიც. როგორც ვიცით, ეფემერიდები ბერძნულ კულტურაში ყოველდღიურ ჩანანერებს აღნიშნავს, ხოლო თანამედროვე გაგებით – ესაა მნათობთა ადგილსამყოფელის განმსაზღვრავი ასტრონომიული ცხრილები. მაგრამ გალაკტიონთან არც ეფემერიდები გამოიყენება ამგვარი ნორმატიული მნიშვნელობით:

* მოცემული ტექსტი გალაკტიონის არქივში ორი დაუთარილებელი ავტოგრაფის სახით არსებობს. ერთ მათგანში ლექსი ამგვარად გახლავთ დასათაურებული: „ვალერი ბრიუსოვი“, ხოლო თუ რატომ, ეს უკვე სხვა გამოკვლევის თემაა.

შენ აღტაცებით ისევ ენთები,
ძველი ტაძრები ისევ შენდება,
ეფემერიდებს გამოენთები
და სადმე მაინც გაგითენდება.
(„შენ აღტაცებით ისევ ენთები“)

მაშ რა მნიშვნელობით იყენებს გალაკტიონი სიტყვებს „ეფემერა“, „ეფემერული“ და „ეფემერიდები“? იმავე პერიოდში (1922 წელს) და იმავე ადგილას (ხელოვნების სასახლეში, სადაც დაინერა „ეფემერა I“) დაწერილი ლექსი „აივანზე“ გვაძლევს გარკვეულ გასაღებს, თუ როგორ უნდა შევხედოთ „ეფემერას“, „ეფემერიდებსა“ და „ეფემერულს“ გალაკტიონის პოეზიაში – „ამ სასახლიდან მიტარებია / ფეერიული მერნის სადავე...“

ჩვენი აზრით, „ეფემერა“ და „ეფემერული“ სხვა არაფერია, თუ არა „ფეერიული მერნის“ ანაგრამა. „ფეერიული“ ნიშნავს ფანტასტიკურს, ჯადოსნურს, არაამქვეყნიურს. დაახლოებით იმავეს ნიშნავს გალაკტიონის პოეტურ დისკურსში „ეფემერული“. „ეფემერულისა“ და „ფეერიულის“ ბგერწერული გადაძახილის მიღმა საგულისხმო ინტერტექსტი იმალება. გრიგოლ რობაქიძე თავის ესეში „საქანელა და სახრჩობელა“ (1921 წ.), როდესაც ქართული კულტურის ტიპოლოგიაზე საუბრობს, შენიშნავს –

ქვეყანა ინგრევა და საქართველო კი ქანაობს: ქანაობს როგორც ყვითელი ჭინკა საქანელაზე. ეს არის მისი რიტმი: სანახაობა ეფემერული ძალზე და მისთვის ალბათ *ფეერიული მეტად*** (რობაქიძე 1997: 279-280).

როგორც ვხედავთ, „ეფემერულისა“ და „ფეერიულის“ რობაქიძისეულმა ბგერწერულმა ნყვილმა ბევრნილად განსაზღვრა გალაკტიონის „ეფემერათა ციკლის“ ხატწერა და სემანტიკური ნანაცვლებანი. როგორც ერთმა პოეტმა შენიშნა: „მნიშვნელობა ამოებაა და სიტყვა – ოდენ ხმაური, როცა ფონეტიკა სერაფიმის მხევალია“.

ამასთანავე, „ეფემერა I“-ის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ინტერტექსტი მერანი და, საზოგადოდ, ბარათაშვილის პოეზიაა:

* ეს და ყველა მომდევნო იტალიკი ჩვენია – ზ.შ.

ბედი – ქროლვის გარეშე – ჩემთვის არაფერია,
ჩემთვის ყველაფერია ისევ ლურჯა ცხენები –

პირველი სტრიქონი სწორედ ბარათაშვილის მერანთან გვაგზავნის (კერძოდ, შემდეგ პასაჟთან – „და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს“), ხოლო მეორე – ავტოალუზიაა.

მერანთან და ბარათაშვილთან გვაგზავნის კიდევ რამდენიმე პასაჟი:

გაქრა, როგორც ღუმელი, ცოდვით გადაბუგული,
უკანასკნელ ძებნათა სევდიანი საზღვარი –

„უკანასკნელ ძებნათა სევდიანი საზღვარი“ ორი ბარათაშვილისეული ხატის კონტამინაციაა – ერთი მხრივ, აქ აღუზიანა „ბედის სამძღვარზე“, ხოლო, მეორე მხრივ, „სევდიანი“ უკვე ბარათაშვილის სხვა ლექსთან („ფიქრნი მტკვრის პირას“) და ამ ლექსის ლირიკულ გმირთან გვაგზავნის: „ნარვედ წყალის პირს სევდიანი ფიქრთ გასართველად...“ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „სევდიანი საზღვარი“, ცხადია, მეტონიმიანია, რომელიც, ამავე დროს, მეტაფორულ გასახიერებას (პროსოპოპეას) გვაძლევს. ასევე, „სულს სწყურია საზღვარი, ისევ ეფემერული,/ სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“ – ასევე, მერნისეულ „ბედის სამძღვართან“ გვაგზავნის.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ეფემერული საზღვარი“, ერთი მხრივ, „ფანტასტიკურ“, „ფეერიულ“, ტრანსცენდენტურ (და არა – წარმავალ, ხანმოკლე, მოჩვენებით) საზღვარს აღნიშნავს, მაგრამ, ამასთანავე, როგორც ანაგრამული ბგერწერით, ასევე სემანტიკურადაც „ეფემერული საზღვარი“ მერნისეულ საზღვარსა და ფეერიულ მერანზე მიგვანიშნებს. სწორედ ამიტომ, აქ კიდევ ერთხელ უნდა გავიხსენოთ „ეფემერა“ I-ის დასაწყისი: „ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები / ჰქროდენ ეფემერული და ფერადი ქარებით...“ – სადაც ფემ/ფერ ბგერწერული ჯგუფი, ასევე, ფეერიულ მერანთან გვაგზავნის.

სანამ „ეფემერა“ I-ის სხვა ინტერტექსტებსა და უფრო დანვრილებით თემატურ ანალიზზე გადავიდოდეთ, მოდით,

კიდევ ერთხელ გავხაზოთ, რომ სიტყვა და ხატი – „ეფემერა“ – გალაკტიონის პოეტურ დისკურსში ნიშნავს არა „წარმავალსა“ და „ხანმოკლე“ არსებას, არამედ სტიქიის, ძირითადად, ქროლვის სულს – გენიუსს, რომელიც უკავშირდება სხვადასხვა ქრონოტოპოსს – ქარს, ზღვას, ბუნებას (ტყეებს), თეატრს, მუსიკას, ხელოვნებას, დღესასწაულსა და ზეიმს, მაგრამ უპირატესად – ქროლვასა და შეჯიბრს. ის გამოხატავს მარადიულსა და პერმანენტულ მოძრაობას. ამ აზრით, ეფემერა შეიძლება გავიაზროთ, როგორც გასახიერებელი სტიქიის ზოგადი სახელი, რომლის კერძო შემთხვევებია ზღვის ეფემერა, ქარის ეფემერა, საახალწლო ეფემერა, მშობლიური (ტყის) ეფემერა, ფერიული მერანი, ეფემერიდები და ა.შ.

მოდით, გავაანალიზოთ ეფემერას რამდენიმე კერძო ხორც-შესხმა.

1. „ეფემერა“ I

„ეფემერა“ I დაახლოებით იმავე ფუნქციას ასრულებს 1927 წლის კრებულში, რასაც „ლურჯა ცხენები“ – „არტიტულ ყვავილებში“. ამაზე მიუთითებს მეტრი (ორივე შემთხვევაში – 3-ტერფიანი გაორმაგებული ქორე დაქტილური კლაუზულით) და ცენტრალური ხატი – ლურჯა ცხენები. ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ამ ლექსის ერთ-ერთი უმთავრესი ინტერტექსტი ბართაშვილის „მერანია“. მაგრამ ახლა სჯობს, ინტერტექსტუალური ანალიზი ცოტა ხნით გვერდზე გადავდოთ და ტექსტის თემატურ განხილვას შევეუდგეთ.

რას გვეუბნება ეს ლექსი? რა არის მისი მთავარი „გზავნილი“? არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ მთელი ლექსი სხვა არაფერია, თუ არა თვითშესხმა – ავტონეკომიონი: ლექსის ლირიკული „მე“ არის „ერთადერთი“ და „მარად გამარჯვებული“ პოეტურ შეჯიბრში – აგონში:

ვწუხვარ: ერთადერთი ვარ და ზეცაზე სწერია
ჩემი გზა და ახალი ლალის კართაგენები...

.....

ო, რამდენი დაცხრება შურიანი თვალები,
რომ მარად იმარჯვებენ იდუმალი შვენებით
ლექსთა შეჯიბრებაზე – მხოლოდ ინტერვალები,
ცხენთა შეჯიბრებაზე – ისევ ლურჯა ცხენები!

.....

ვიყო ამ ღრინაცელში მარად ხელაღმართული...

ამავე დროს, ტექსტში არაორაზროვნადაა მინიშნებული,
რომ ქრისტიანულ სიმბოლოებს გალაკტიონის კულტი უნდა
ჩაენაცვლოს:

ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება
ძახილით: გალაკტიონ! და ძნელია მიგნება.
სადაც ეხლა ჯვარია და გვიანი მტევნები,
იქ უკვდავი მაგიის მარმარილო იქნება.

ტექსტი სრულიად ცხადად გვეუსაუბრება შეჯიბრზე, თამაშ-
სა და ბრძოლაზე, რასაც, საბოლოოდ, გალაკტიონის პოეტურ
ტრიუმფთან მივყვავართ.

ამ აგონურ დისკურსს მეორე მხარეც აქვს – „შურიანი თვა-
ლები“. მაგრამ ის, თუ ვინ არის ამ შეჯიბრში დამარცხებული
მხარე, ტექსტიდან არ ჩანს. თუმცა, უფრო ფართო კონტექსტის
მოხმობით, შესაძლებელია ამ ლიტერატურულ-პოეტური პო-
ლემიკის აღრესატის რეკონსტრუირება. ამისათვის საჭიროა
მოცემული ლექსის კიდევ ერთ ინტერტექსტზე საუბარი. კერ-
ძოდ, „ეფემერა“ I-ის შემდეგი ტაეპი –

თქვენ შეხედეთ: პირველი ჩნდება მერიდიანი...

გვაგზავნის ტიცინან ტაბიძის ერთ თეორიულ ტექსტთან საკ-
მაოდ სიმპტომური სათაურით – „მანიფესტი აზიას“ – და ამ მან-
იფესტის ერთ ასეთ პასაჟთან:

„აზიას არაფერი დაემყნება, მისი ნიადაგი ამოშრა. ახალი
ქვეყნის პირველი რევოლუციის და პოეზიის მერიდიანი პარი-
ზია“ (ტაბიძე 1997: 302).

„ეფემერა“ I-ში აზიის შესახებ არაფერია ნათქვამი. სამაგიეროდ 1927 წლის კრებულის რამდენიმე ლექსი აშკარად ეკამათება ტიცთან ტაბიძის ამ ანტიაზიურ მანიფესტს. დავასახელებთ ისეთ ტექსტებს, როგორებიცაა – „აღმოსავლეთი“, „ჩვენ აზია ვართ“, „პოემა ვეფხისა“ და სხვ.* აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ „ეფემერა“ I-ის აგონური დისკურსის მთავარი ადრესატები ცისფერყანწელები და, მათ შორის, ტიცთან ტაბიძე არიან.

„ეფემერა“ I ესაა პოეტის ტრიუმფისა და მისი ერთადერთობის, თვითგანდიდებისა და საკუთარი თავის კულტის შექმნის თვალსაჩინო და ცხადი მაგალითი. ამით ის მნიშვნელოვნად განსხვავდება „ლურჯა ცხენებისაგან“, რომელიც გვიხატავს უსასრულო მანკიერ წრესა და, ასევე, უსასრულო უმიზნო ქროლვას. ცხადია, „ლურჯა ცხენების“ ერთ-ერთი უმთავრესი ინტერტექსტი, ასევე, „მერანია“; მაგრამ „მერნისეული“ ვექტორი – „ბედის სამძვრის“ გადალახვის იმედის-მიღმა-იმედი ცხენების უსასრულო წრიული მოძრაობითაა ჩანაცვლებული, ბარათაშვილისეული ტრაგიკული თავგანწირვა კი – უნუგეშო ენტროპიით.

„ეფემერა“ I მთლიანად ატრიალებს „ლურჯა ცხენების“ ენტროპიულ უნუგეშობას და ქმნის პოეტის ტრიუმფის პერმანენტულ და მარადიულ სურათს. „ჯვარი და მტევნები“ – ქრისტიანობის სიმბოლოები – გალაკტიონის „უკვდავი მაგიით“ – „მზეთა ორგითა და მთვარის მაგიითაა“ ჩანაცვლებული. ბარათაშვილისეული ტრაგიზმი და მოძმისადმი თავგანწირვა მთლიანად შეცვლილია ნარცისისტული აგონიზმით, სადაც სხვა უკვე აღარ ჩანს („შურიანი თვალების“ გარდა), რაც სავსებით ლოგიკურია: ქრისტიანობას ხომ აქ პოეტის „პიროვნების კულტი“ ანაცვლებს, როცა ის საკუთარ თავს ძეგლს უდგამს: „სადაც ახლა ჯვარია და გვიანი მტევნები, / იქ უკვდავი მაგიის მარმარილო იქნება“; „მძიმე ქვების ქუსლებით დავეყრდნობი პოლიუხს...“ (ფაქტობრივად, აქ პოეტი საკუთარ თავს აღწერს, როგორც ძეგლს – მონუმენტს).

* ჩვენ ამ ტექსტებზე უკვე გვქონდა საუბარი შედარებით სხვა კონტექსტში (შათირიშვილი 2004: 156-160).

დაბოლოს, „ეფემერა“ I – ესაა პოზიტიური და ტრიუმფალური „ლურჯა ცხენები“, სადაც ბარათაშვილის მერანი მთლიანად „დაძლეულია“:

გაქრა, როგორც ღუმელი, ცოდვით გადაბუგული,
უკანასკნელ ძებნათა სევდიანი საზღვარი –

„სევდიანი საზღვარი“ – ბარათაშვილისეული „განწირული სულისკვეთება“, რომელიც, ამავე დროს, მოძმისკენაა მიმართული – „ლურჯა ცხენებში“ უნუგეშობის მანკიერი წრითაა ჩანაცვლებული, რასაც ცხენების „გრგვინვა-გრიალი“ გამოხატავს, ხოლო „ეფემერა“ I-ში, თავის მხრივ, ეს უნუგეშობა პოეტის ნარცისისტული ტრიუმფითა და გალაკტიონის „ახალი რელიგიითაა“ შეცვლილი.

2. „ისევ ეფემერა“

მოცემული ტექსტი გალაკტიონის ქრესტომათიული ნაწარმოებია, ხოლო სტრიქონები – „ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს, / მაინც მწერვალებს ედება ქარი“ – ქართული სალიტერატურო კანონის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ხშირად ციტირებადი პოეტური ფრაზა.

დავინწყოთ ტექსტის თემატური ანალიზით. რა ნიშნავს „ისევ“ ეფემერა? რა არის ამ ლექსის მთავარი „გზავნილი“?

თუკი „ეფემერა“ I ესაა შეჯიბრისა და პოეტის „ტრიუმფის ეფემერა“, მაშინ „ისევ ეფემერა“ ესაა ტრიუმფის მეორე მხარე – ლექსი გვიჩვენებს, თუ რა ფასად უჯდება პირველობა და ტრიუმფი – „სიმაღლე“ – პოეტს: „...მხოლოდ იმიტომ, რომ მაღალია, / მარად და მარად ტყდება ჩინარი. // როგორც ჩინარი – ისე პოეტი, / მისთვის სიმაღლე არის წამება, / არა ღიმილით და ალოეთი / დაჰყარავს მტერთა ცილისწამება. // ის – მაღალია, დიდია მაინც! მისთვის მოისმის ზარების ზარი: / ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს, / მაინც მწერვალებს ედება ქარი“.

ჩინარი/მტკვარი, როგორც მიჯნური და სატრფო – ესაა ბარათაშვილისეული წყვილი (ლექსიდან „ჩინარი“), რომელსაც

გალაკტიონი ცვლის პოეტი-ჩინარის ხატით. ამრიგად, ბარათაშვილის პოეზია ამ შემთხვევაშიც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ინტერტექსტია (ლექსის სხვა ადგილას ნახსენებია მერანიც: „ჰო, ლელიანი მაშინ დაქანდა, / ვით მწერვალადან მერანი მალი.“).

პოეტი გალაკტიონის ამ ლექსის მთავარი ფიგურა და პროტაგონისტია. უფრო მეტიც – ამ ტექსტში ოთხი ნარატივი გვაქვს პოეტის (ხელოვანის) შესახებ. პირველი ესაა – ნარატივი, ერთი შეხედვით, უცნობი პოეტის შესახებ, ვის „ცხოვრებაშიც შეიჭრა ქალი“ – თუმცა, ტექსტის ადრეული რედაქციებიდან ირკვევა, რომ ეს პოეტი არის პოლ ვერლენი. მეორე ნარატივი პაგანინის შესახებ გახლავთ, რომელიც 1927 წლის კრებულში რამდენჯერმე გვხვდება საკმაოდ მნიშვნელოვან კონტექსტებში.* მესამე ნარატივი – ესაა ვერჰარნის – „დროის ახალი დანტეს“ – შესახებ, ხოლო ბოლო ნარატივი დოსტოევსკისა და მისი ცხოვრების იმ ეპიზოდს ეხება, როდესაც მას სიკვდილით დასჯა უკანასკნელ წამს კატორღით შეუცვალეს.

არც ერთი ეს პოეტი/ხელოვანი არაა შემთხვევით დასახელებული: ვერლენი გალაკტიონისათვის საკულტო ფიგურაა (ცხადია, არა მხოლოდ გალაკტიონისათვის) – 1919 წლის კრებულში ის მოხსენიებულია, როგორც „დაღუპული მამა“.** ვერჰარნი, საზოგადოდ, ასევე, საკულტო ფიგურაა სიმბოლისტურ წრეებში – ცისფერყანწელების თაოსნობით დამოუკიდებლობის დროს ერთ-ერთ თბილისურ ქუჩას ვერჰარნის სახელი მიენიჭა და დღემდე ასე ეწოდება. ამ საერთო სიმბოლისტურ მონივნებას გალაკტიონიც აქტიურად იზიარებდა. რაც შეეხება დოსტოევსკის, ის „არტისტული ყვავილები-სა“ და 1927 წლის კრებულის მნიშვნელოვან ინვარიანტულ მოტივებთანაა დაკავშირებული.

დაბოლოს, პოეტის/ხელოვანის შესახებ ეს ოთხივე ნარატივი იმ თეზისის დასაბუთებაა, რომ პოეტისათვის „სიმაღლე არის წამება“.

* „მასში მრავალი იყო შოპენი / და პაგანინი – ფანტასტიური“...

** უფრო დანერვილებით ამის შესახებ იხ. შათირიშვილი 2004: 35-37.

3. „ზღვის ეფემერა“

ეს ლექსი არ მიეკუთვნება ე.წ. გალაკტიონის კანონს. ტექსტი გვიყვება საზღვაო კატასტროფაზე – „იძირება გემი „იმედი““. ეფემერა ზღვის კონტექსტში უნდა გავიაზროთ, როგორც „ფეერიული სანახაობა“ ან/და ზღვის სტიქიური სული – გენიუს ლოცი, ან სულაც – ფანტომი. იმ სახელებიდან, რომლებიც ტექსტში გვხვდება, მნიშვნელოვანია ჯორჯ უოშინგტონ დელონგის ხსენება („ექსპედიცია ეშურებოდა /მამაცი კაპიტნის / დე-ლონგეს, / დაკარგული კვალის / საპოვნელად...“), რომელიც 1881 წელს დაიღუპა მთელ თავის ეკიპაჟთან ერთად.

ინვარიანტული მოტივებიდან, რა თქმა უნდა, აღსანიშნავია უსამშობლოობის თემა („მაგრამ სამშობლო არასოდეს / ჩვენ არ გვექონია, / ჩვენი სამშობლო / ოკეანეა. / ჩვენი სამშობლო / იმედია...“), რომელიც, საზოგადოდ, დამახასიათებელია „არტისტული ყვავილებისა“ და 1927 წლის კრებულისათვის (შათირიშვილი 2004: 21-22).

4. „საახალწლო ეფემერა“

მოცემული ლექსი გალაკტიონის კანონის ერთ-ერთი ცენტრალური ტექსტია. ის გამოირჩევა ნარატიული ბუნდოვანებითა და სახეობრივი ჰერმეტიზმით. ავტორი, ერთი შეხედვით, თითქოს ამბავს გვიყვება, მაგრამ მკითხველს ებადება განცდა, რომ სინამდვილეში მის წინაშე ფსევდო-ნარატივია.

ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ „საახალწლო ეფემერას“ შეიძლება „თეატრალური ეფემერაც“ დარქმეოდა. მართლაც, თეატრალური ქრონოტოპოსი ლექსის ძირითადი დროსივრცითი მახასიათებელია. ამის მიუხედავად, ტექსტი აგებულია ე.წ. „ჯაჭვის ჩავარდნილი რგოლების“ პრინციპით, რაც განაპირობებს ჩვენ მიერ უკვე აღნიშნულ ჰერმეტიზმსა და ბუნდოვანებას. თუმცა უფრო ფართო კონტექსტის მოხმობა (კერძოდ, ვგულისხმობთ თავად 1927 წლის კრებულს) საშუალებას იძლევა, დავინახოთ გარკვეული გადაძახილი ავტორის სხვა ლექსებთან.

მაგალითისათვის, შემდეგი სტროფი – „და პოეზიის ნათელი დროში / იხავერდება ოცნება ჭრელი, / რომ სხვა მოცარტით და დელაროშით / ვიხიბლებოდე მე, მენესტრელი“... – გვაგზავნის ლექსთან „აღარ არის მენეტრელი“: „ეს ოცნება არის ჭრელი / ფიქრი ბნელი ღამისა, / აღარ არის მენესტრელი / უნაზესი ღამისა“.

ასევე, „სული გაქანდა ზღვაში მოტივედ, / თითქო ქაოსის ნისლში შეველი / და ატივტივდა იქ ნაფოტივით / კლავიში ერთი, შეულეველი“... ამჟამად ეხმიანება იმავე კრებულის ასეთ ტექსტს: „ღრუბლებო შავო, მზეო საპყარო, / მე აღტაცების ზღვაში შეველი, / აღმოვაჩინე მთელი სამყარო, / ქვეყნისთვის ჯერაც მიუკვლეველი“ („დადგა აგვისტო“).

„თეთრი პინგვინის“ მეტაფორა, „საახალწლო ეფემერას“ გარდა, 1927 წლის კრებულში კიდევ ერთგან გვხვდება: „ცის ულმობელი მშრალი ვარდეთი / გადაფარულა თეთრი პინგვინით“... („შუადღის გულიმოდგინება“) და, როგორც ჩანს, აქაც მთვარეს აღნიშნავს.

დაბოლოს, „აბნელებს სანთლებს, ალაგებს დარბაზს / და მშვიდათ მიდის მოსამსახურე“... – როგორც სხვაგან უკვე აღვნიშნეთ, ეხმიანება არა მხოლოდ 27 წლის კრებულის რამდენიმე ტექსტს, არამედ „არტისტული ყვავილების“ ერთ-ერთი ინვარიანტული მოტივის ანარეკლია, რომელსაც თავის დროს „სასახლისა და ბალის“ ლირიკული ქრონოტოპოსი ვუნოდეთ (მათირიშვილი 2004: 99-102).

საგულისხმოა ჩვენი ლექსი ინტერტექსტუალური კუთხითაც. სახელი ბეატრიჩე თეატრალურ ქრონოტოპოსში არა დანტეს, არამედ პერსი ბიში შელის პოეზიის ალუზიაა. კერძოდ, იგულისხმება შელის პოეტური ტრაგედია „ჩენჩი“, სადაც ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ბეატრიჩე ჩენჩის სახელს ატარებს.

სახელოვნებო-პოეტური დისკურსის სხვა გამოხატულებაა მოცარტისა და პოლ დელაროშის* სახელები, ასევე, – შემდეგი

* პოლ დელაროშე (Paul Delaroche, 1797 – 1856), ფრანგი მხატვარი, რომელიც ცნობილია თავისი ისტორიული შინაარსის ტილოებით. ამავე დროს, მას ეკუთვნის „ანთოლოგიური“ ხასიათის ნახატი, რომელზეც გამოსახულია 75 მხატვარი ლეონარდოს, მიქელანჯელოსა და რაფაელის ტრიუმფირატი ცენტრში. ცხადია, აქ გვაქვს სრულიად გამჭვირვალე ალუზია რაფაელის ქრესტომათიული „ბერძნული ფილოსო-

ლექსიკური მწკრივი: პოეზია, კლავიში, კლავიატურა, დენდიზმი, თეატრი, ლოჟა, კონცერტი, ასონანსი და ა.შ. და, ასევე, აღიარება – „კვლავ მონად ვყავარ თეატრის ვარდებს“. ამავე კონტექსტში უნდა წავიკითხოთ ლექსის მთავარი ლაიტმოტივი-რეფრენიც – „მუსიკა, ღვინო და ყვავილები“.

მაგრამ რას ნიშნავს „flor extra fina“?, რომელიც, ასევე, რეფრენის ნაწილია და ორჯერ მეორდება? „Flor extra Fina Habana“ სხვა არაფერია, თუ არა კუბური სიგარის ნაირსახეობა, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისშიც (ანუ – გალაკტიონის დროს, ისევე როგორც, დღეს) საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ასე რომ, სიგარა და ღვინო, რომელიც მყარ „დაძმურ წყვილს“ წარმოადგენს (როგორც ლუის ბუნუელი იტყოდა) ღვინისა და ყვავილების წყვილს „ერთიმება“.

მუსიკალური და თეატრალური დისკურსების ასეთი დაჟინებული და ხაზგასმული გადაკვეთა მკითხველში აღძრავს საფუძვლიან ეჭვს, რომ ლექსის „არაცნობიერში“ აშკარად დალექილია საოპერო კონოტაციები.* უფრო მეტიც – ჩნდება კერძო საოპერო დადგმის დასახელების სურვილიც კი, და ეს ოპერა პუჩინის „ბოჰემა“ გახლავთ, რომლის სახელიც სრულიად მიესადაგება გალაკტიონის მიერ გამოხმობილ ბოჰემურ სახელოვნებო ატრემოსფეროს. მაგრამ, აქვე შევნიშნავ, რომ ლექსიკური მწკრივი – კონცერტი, კლავიში, კლავიატურა – უფრო იმის მაჩვენებელია, რომ აქ ალუზია საფორტეპიანო კონცერტს უკავშირდება. სამწუხაროდ, თანამედროვე თბილისში აღარავინ დარჩა იმ თაობიდან, ვისაც ემახსოვრებოდა XX საუკუნის 20-იანი წლების საოპერო თუ კონსერვატორიის საკონცერტო რეპერტუარი. ამიტომაც, ამისი გარკვევა და უფრო დამაჯერებელი „რეალური კომენტარის“ შემოთავაზება მომავალი მკვლევარებისათვის მიგვინდვია.

ფიური კანონისა“. როგორც ჩანს, სწორედ ამგვარი „მეტასახელოვნებო“ მიზეზის გამო მიიპყრო დელაროშმა გალაკტიონის ყურადღება და მოცარტის გვერდით მოხსენიებაც დაიმსახურა.

* გალაკტიონის პოეზიაში უხვად გვხვდება საოპერო ქრონოტოპოსები: „მიდის ოპერა „ლაკმე“, / ბუტაფორიის შეხლა“... („ჭიანურები“); „...და როგორც ლანდი „ლოენგრინეში“ / ლანდს სიჩუმეზე შეევედრება“... („აჰა, ბინდდება“); ასევე, „გემი და-ლანდი“, რომელიც აშკარად ვაგნერისეული „მფრინავი ჰოლანდიელის“ ალუზიებს შეიცავს და სხვ.

დაბოლოს, უნდა შევნიშნოთ, რომ „საახალწლო ეფემერას“ ბოჰემურ-ნოსტალგიური განწყობა, სახელოვნებო-პოეტური დისკურსი მუსიკალური და თეატრალური „სლენგის“ უხვი გამოყენებით, ასევე, სრულიად აშკარა არტისტულ-ეროტიკული კონოტაციები (თეატრი-უდაბნო, ფარდის დაშვება, საყურე, რომელიც სარკესთან წყდება დემონური წარბის პატრონს...), სიმბოლისტური პოეტიკისათვის აუცილებელი მთვარე ბოდლერისეული „მახინჯი“ კონტრასტული მეტაფორით („მთვარე – ღრუბლების თეთრი პინგვინი“), „უკანასკნელი ლხინის“ ხსენება – ყოველივე ეს აშკარად მიუთითებს საახალწლო კარნავალურ-რიტუალურ ქრონოტოპოსზე (მისი საყოველთაოდ აღიარებული მითოსურ-პოეტური პოტენციალით),* რომელიც, პოეზიის თავისებურად მკაცრი ლოგიკის გათვალისწინებით, შესაძლოა, სრულიად წარმოსახვითი და ფანტომური იყოს, როგორც, მაგალითისათვის, ანა ახმატოვას, ასევე, გენიალური „უგმირო პოემის“ პროლოგში.**

5. „მშობლიური ეფემერა“

ჩვენთვის საინტერესო კუთხით, შეიძლება ითქვას, რომ მოცემულ კონტექსტში „მშობლიური“, ცხადია, გამოხატავს არა უბრალოდ „დაბადების ადგილს“ და „კუთხეს“ საგანგებო მნიშ-

* თავად გალაკტიონის პოეზიაში ახალი წლის ქრონოტოპოსს სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია: „მხოლოდ ახალწლის ბინდებში ამბობს / მუსიკა თავის თავგადასავალს“ („აჰა, ბინდდება“); „ორი მილიონი თვალებით / ვუცქერო ახალ / ათას ცხრაას ოცდასამ წელს / და ვამბობ: / გაუმარჯოს მომავალს!“ („...ეს იყო ოქტომბრის დამლევს...“); „რას მოელიან ვარდები რგული? / ყვავილებს თიბავს ელვათა ცელი. / თენდება: ქარმა წაიღო გული / და ათას ცხრაას მეოცე წელი...“ („მაგვიღა ალემბიკებით“) და სხვ. როგორც წესი, გალაკტიონთან ახალი წელი გამოხატავს დროით რღვევას, შეუქცევადობას, მაგრამ, ასევე, – იმედს, სიახლის განცდას „იდუმალებისა“ და „მისტიკურობის“ კონოტაციებით. აქვე უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გალაკტიონი „დროის პოეტიკა“ („ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის...“, „დრო. დრო აღნიშნე!“ , „წინამურში რომ მოკლეს ილია / მაშინ ეპოქა დამთავრდა დიდი...“; „... და დროს დაარქვა – რევოლუცია...“ და სხვ.). სწორედ ამიტომ, ახალი წლის მითოსურ-რიტუალური პოტენციალი (ახალი წელი – ესაა კოსმოგონიის ქრონოტოპოსი ლამის ყველა არქაულ მითოსურ ტრადიციაში) მის პოეზიაში ლამის სრულად არის რეალიზებული.

** საგულისხმოა, რომ თავად ახმატოვას შედევრის ერთ-ერთი მთავარი და „პროვოკაციული“ ინტერტექსტი – მიხაილ კუზმინის პოემა „კალმახი ყინულს ამტვრევს“ (1929 წ.) ასევე, საახალწლო ქრონოტოპოსში იწყება.

ვნელობით, არამედ სწორედ „სამშობლოს“, „მშობლიურ მიწას“. ამ გაგებით, თუკი „ისევ ეფემერა“ და „ზღვის ეფემერა“ ოთხელემენტისანი სტრუქტურიდან, შესაბამისად, ქარსა და წყალს მიემართებიან, „მშობლიური ეფემერა“ – ესაა მიწის ეფემერა.

ცხადია, ყოველივე ეს ხდება ე.წ. ილიასეული „სამშობლოს დისკურსის“ გამოყენებით („თერგისა და მყინვარის“ დიქოტომია), თუმცა, არც „ამირანის ნარატივია“ დავინწყებული (აკაკი და ვაჟა).

სრულიად გამჭვირვალე შინაარსი/გზავნილი მოთავსებულია ვირტუოზულ პროსოდიულ-ასონანსურ-ბგერწერულ ფორმაში, რომელიც იმდენად შეუმჩნეველია, რომ მკითხველი ვერც კი ხვდება, თუ, მაგალითიათვის, რა რითმული ექსპერიმენტებია მის წინაშე. თუმცა, ეს უკვე სხვა საუბის თემაა.

დაბოლოს, კიდევ ერთხელ აუცილებლად უნდა ითქვას, რომ 19 და 27 წლის კრებულებში გალაკტიონს რთული დამოკიდებულება აქვს სამშობლოსადმი. ის ხან აცხადებს, რომ სამშობლო არა აქვს („რადგან არ მაქვს სამშობლო“ – „მზადება გასამგზავრებლად“; „...სხვა სამშობლო არ გამაჩნია, რომ ეს თოვლის ჩემი სამშობლო...“ – „ოფორტი“), ან მას „ზემოდან უყურებს“ („და / საქართველო! / შენ მოვალე ხარ, რომ ნატრობდე / ჩემს მეგობრობას უფრო მხურვალედ, / ვინემ მე შენსას! – „ღრუბლები ოქროს ამურებით“), ხოლო თუ რაიმე სენტიმენტის უჩნდება, მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი ის, პირდაპირი მნიშვნელობით, ვერ ცნობს მშობლიურ ქრონოტოპოსს („წინაპართაგან წავიდა ყველა, / სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული“ – „მამული“). მოცემული ლექსი ამ სენტიმენტის კიდევ ერთი ნათელი გამოვლინებაა („ველარ ვცნობილობ მშობლიურ ხეებს...“ და ა.შ.).

6. „ეფემერა“ II

ეს ტექსტი გალაკტიონმა 27 წლის კრებულში არ შეიტანა. ამიტომაც მოცემული კრებულის ფარგლებში ორი ნაწარმოები ერთი და იმავე სათაურით ნამდვილად არ გვხვდება. ლექსი მხოლოდ ერთხელ დაიბეჭდა და ისიც 1923 წელს „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალში“.

რთული სათქმელია, თუ რატომ არ გამოაქვეყნა გალაკტიონმა ეს ლექსი შემდგომში. ესთეტიკური თუ პოეტიკური თვალსაზრისით, მისი დანუნება საკმაოდ რთულია. ტექსტის არქიტექტორნიკა, სადაც რუსთველისეული დისკურსი გადაჯაჭვულია მოდერნისტულ ონომასტიკასთან, საკმარისად ვირტუოზულია („...გარე ყორნისა ჰფენია ტევრი...“, „...ბროლნი თლილები...“, „... და მხოლოდ შენზე ფიქრობს გოია!“, „...გოტიე! აი, შენი ტომები...“ და სხვ.).

ლექსის ფინალი კიდევ ერთ გასაღებს გვიწვდის, თუ როგორ უნდა გავიაზროთ ეფემერას მეტაფორული ფიგურა:

სადღაა ნაშთი ძველი ჟინისა!
გოტიე! აი, შენი ტომები,
ოდენ ფანტომებს დაენდომები,
ვით გადარევა პაგანინისა.

თავი რომ დავანებოთ იმის, რომ „ნაშთი ძველი...“ აკაკის ცნობილი პოემის პროლოგიდან ნამოღებული საშენი ბლოკია, რომელიც სრულიად სხვა კონტექსტში გახლავთ ჩაშენებული, საყურადღებო მაინც „ფსიქოლოგიური“ თუ კვაზი-ფსიქოლოგიური“ ლექსიკაა – „ფანტომისა“ და „გადარევის“ ნყვილი. აქ ბგერწერა და ფონტიკა არცთუ უმნიშვნელო როლს ასრულებს. თუმცა, ეს ჩვენი ციკლის ამ შემთხვევაში ბოლო ტექსტის ნაკითხვისას გამოჩნდება.

7. „მუსიკალური ფანტაზმა“

მოდით, ჯერ გავეცნოთ ტექსტს პირველი ნაკითხვით:

სულო უმზეო, მაგრამ მზიანო,
ყოველთვის, როცა ჰბერავდა ქარი,
მესმოდა ნისლის ფორტეპიანო,
ზარი, გუგუნი და ისევ ზარი.

ვერ ივინყებდა მაშინ ვერც ერთი
საქართველოში ჰანგთა ხანდაზმას
და თვითეული მისი კონცერტი
ეფემერისას ჰგავდა ფანტაზმას.
სადღაც ქვითინი იყო ქალური.
და სონატების ნაზი ფერები,
სტიროდა მისი მუსიკალური
და გადარევის ეფემერები.

როგორც ვხედავთ, ნარმოდგენილი კონტექსტი, საბოლოოდ, გვიჩვენებს, რომ გალაკტიონს „ეფემერა“ („ეფემერები“, „ეფემერიდები“, „ეფემერული“) ესმის გარკვეულ კონოტაციურ ველში, რომელსაც შემდეგი ლექსიკური მწკრივი აყალიბებს (მოვიხმობთ შვიდივე ტექსტის მასალას): „ფანტაზმა“, „მუსიკალური“ („ფორტეპიანო“, „კონცერტი“, „კლავიში“, „ასონანსი“...), თეატრალური („ოპერის ვარდები“), „ლურჯა ცხენები“, „ინტერვალები“, სტიქიური (საზოგადოდ, ხელოვნება, მაგრამ, ასევე, ბუნებაც, როგორც სტიქია: მიწა-კლდეები-ტყეები, წყალი-ზღვა, ქარი-ქროლვა!), პათოსი („გადარევა“), „ფანტომი“, „ფეერიული“, ფანტასტიკური და სხვ., რაც იმას ნიშნავს, რომ გალაკტიონისეული ეფემერა (ეფემერები, ეფემერიდები) და ეფემერული – ესაა არა ეფემერული („ნარმავალის“ სტანდარტული სალექსიკონო მნიშვნელობით), არამედ, ამის სრულიად საპირისპიროდ, სწორედ – მარადიული (!).

ეს ყოველივე, ცხადია, რობაქიძისეულმა ინტერტექსტმა განაპირობა, სადაც ეფემერული და ფეერიული, ყველაფერთან ერთად, მყარ ბგერწერულ პარონომაზიულ წყვილს ქმნის, რომელსაც გალაკტიონი მოცემული ციკლის ფარგლებში არაცნობიერად (?) მუდმივად თავიდან და თავიდან ნარმოქმნის, რაც კიდევ ერთხელ იმას გვიდასტურებს, რომ პოეტურ დისკურსში, ნესისამებრ, მნიშვნელობა ამოებაა და სიტყვა – ოდენ ხმაური, როცა ფონეტიკა სერაფიმის მხევალია, რისი დამტკიცებაც გვსურდა.

დამონშეპანი:

რობაქიდე 1997: რობაქიდე გრ. „საქანელა და სახრწობელა“. კრებ. *ვეროპა თუ აზია*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატიანე“, 1997.

ტაბიდე 1997: ტაბიდე ტ. „მანიფესტი აზიას.“ კრებ. *ვეროპა თუ აზია*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატიანე“, 1997.

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2014.

თანამედროვეთა გამოხმაურებანი „არტისტულ ყვავილებზე“*

ვასილ ჩხენკელი

„CRÂNE AUX FLEURS ARTISTIQUES“

ჯერ თვით სათაური, მერე ეპიგრაფები. წარსული დღის „თეთრ გედებზე“ და „ლურჯ ფრინველებზედ“ მოგვითხრობენ ისინი. გუშინ ისინი დასცურავდენ მოწყენილ დედამინის ტბებში, დასრიალებდენ მის გალალეზულ ბალებში გუშინ, მაგრამ მას შემდეგ თითქო მთელმა საუკუნემ განვლო. რასაც არ უნდა მოკიდო აქ ხელი, მასში უკვე არ სცემს უშუალო სიცოცხლის მაცჯა.

გადაშალეთ კრებული, აიღეთ რამდენიმე ლექსი, ალალბედზე, რომელიც კი მოგყვით ხელში და, თქვენ მიხვდებით, რომ პოეტი დანთქმულია განმარტოებულ სულის მელანქოლიაში. დედამინა და მისი ცხოვრება ვერ გაუმართლებია მას, დაობლებულს და მუდამ მოგონებებით სავსეს, მაგრამ ეს გრძნობა არ ინვევს მხატვრულ აქტივობას მასში. ის არ ეკვეთება არსებულს, რომ შესცვალოს იგი: ეს შეუძლებელია...

გალაქტიონ ტაბიძე წმინდა ნყლის რომანტიკოსია. მის პოეზიაში მოდერნიზმი და მისი უკანასკნელი ზედნაქსოვები ახალი რომანტიზმის საღებავშია გავლებული. მისი ფუტურიზმიც კი უაღრესათ რომანტიკულია. მისი სტიქია არის გაღრმავებული პირადი გრძნობა და პიროვნებაში ჩაკეტილ ქვეყნის ჭაპანწყვეტა. ამაშია მისი ძალა და სისუსტე. თანამედროვე ცხოვრებას საზოგადოთ არ სწყალობს იგი (უკეთ თანამედროვე ცხოვრება

* იბეჭდება ფრაგმენტების სახით.

არ სწყალობს მას), მაგრამ იქ, სადაც ძალაუნებურად არ შეუძლია აუაროს მას გვერდი, ტრალიზმით სავსე კაცობრიობის დოკუმენტები ვერ ჩამოუშორებია შეკუმშულ სულის მელანქოლიისათვის: „როგორ ებრძოდენ ზარებს ზარები“, „გემი დალანდი“, „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“.

კრებული შეიცავს საშუალო ფორმატის 128 გვერდს. მასში მოთავსებულია 86 ლექსი უკანასკნელ ხუთი წლის განმავლობაში დაწერილი. გარეგნულის მხრივ წიგნი ვერაა ხეირიანად გამოცემული, მაგრამ ეს ხომ ჩვენი დროის ჭირია და ჩვენი კიდეც – განსაკუთრებით. ყველაზედ სამწუხარო ისაა, რომ კორექტურა მოიკოჭლებს, რაც ლექსების კრებულისთვის ყოვლად შეუწყნარებელია. ჩვენი დროის მიხედვით წიგნი არაა ძვირი და ვინც ჩვენს პოეზიას თვალყურს ადევნებს, მისთვის ამ კრებულის შეძენა აუცილებელია.

ჟურნ. „შვიდი მნათობი“, 1919, ოქტომბერი, №2.

ივანე გომართელი

ჩვენი სიტყვაკაზმული მწერლობა 1919 წელს

პირველი წიგნის გამოცემის შემდეგ გალაქტიონ ტაბიძე დიდხანს სდუმდა. ეს გარემოება განსაკუთრებით იყო საწყენი ჩემთვის, რადგანაც პირველ ტომში უტყუარი ნიჭი სჩანდა და ამავე დროს ბართაშვილის მონათესავე სული.

მეორე წიგნში გალაქტიონი იმდენათ გაიზარდა, რომ ასეთი დიდი ნაბიჯი ჩვენს მწერლობაში მეტათ იშვიათი მოვლენაა.

გალაქტიონ ტაბიძის შემოქმედება ცხოვრებამ ვერ ჩაკლა, მიუხედავად იმისა, რომ ის თავიდანვე ცუდ პირობებში იმყოფებოდა და დღესაც იმყოფება.

მიუხედავად მრავალი დაბრკოლებისა, ის საგრძნობლად გაიზარდა და მისი მეორე წიგნი ჩვენი ახალი პოეზიის ერთი საუკეთესო თვალია.

გრძნობათა სიმდიდრე, სიღრმე და სიწრფე, განცდათა სიუხვე და სილამაზე, ფორმის მრავალფერობა და სირთულე,

მუსიკისა და რითმის სინაზე და კეთილშობილება, მოცეკვავე, მომღერალი რითმების ნაირ-ნაირობა და სილამაზე ერთმანეთს ეჯიბრებიან და ასეთი ყოველმხრივი სიმდიდრე ხელოვნებისა პირველად მკითხველს ათრობს, აბრუებს, როგორც ცხოველი მზე გასწორებულ თვალს.

პირველად როცა ჰკითხულობთ გალაქტიონის მეორე წიგნს, ის თავისი მდიდარი და მრავალფეროვანი შემოქმედებისა გამო გაურკვეველ შთაბეჭდილებას სტოვებს.

როდესაც რამდენჯერმე წაიკითხავთ, მხოლოდ მაშინ შესძლებთ იმის ჩანდომას, გაცნობას, დაფასებას და მისი პოეზიით დატკბობას.

გალაქტიონის ახალი წიგნი სარკვეა პოეტის სულისა. აქ მან ჩაგვახედა იშვიათი ლირიზმით გაჟღენთილ პოეზიაში.

ამდენად ნაზი, სათუთი, ფაქიზი, წმინდა და მომხიბლავი გრძნობა, ხან ჩუმი და წყნარი, ხან კი უსაზღვრო, უძირო სევდით დათალხული, – გრძნობა, რომელიც სულისა და გულის სიღრმეში გწვდებათ და მთელს არსებას იპყრობს, იმონებს, ბარათაშვილის შემდეგ პირველად არის ჩვენს პოეზიაში.

გალაქტიონ ტაბიძემ გადაგვიშალა დიდი ესტეტიური ნიჭი, რომელიც ყოველისფერს ზომავს, წონის და აფასებს ესტეტიურის თვალსაზრისით.

გალაქტიონის მეორე წიგნში ვერ ნახავთ ვერც ერთ ნაძალადევ რითმას. რითმები და ასონანსები აქ ერთიმეორეს ეჯიბრებიან და რითმათა გადაჯგუფებაში მას ტოლი არა ჰყავს.

აიღეთ მისი ლექსები: „ლურჯა ცხენები“, „Voiles“, „ატმის ყვავილები“, „ის“. აქ რითმები მარტო ბოლოში კი არ არიან, არამედ შიგ სტრიქონების შუაგულშია.

ასეთი რითმებით მოქარგული ლექსები ჩვენს ახალ პოეზიაში მხოლოდ გალაქტიონსა აქვს.

გალაქტიონის სული მეტად ნაზია, გრძნობით აღვსილი. ამიტომ ის ვერ ასცდა გავლენას. და იმის მეორე ტომს საკმაოდ აჩნევია კვალი სიმვოლიზმისა.

სიმვოლისტებს სჩვევიათ ბუნდოვანად, გაუგებრად წერა.

გალაქტიონის მეორე წიგნშიაც არის რამოდენიმე ლექსი, რომლის აზრი მეტად ბუნდოვანია.

გალაქტიონი გრძნობს თავის ნიჭს და სულიერ ძალას, იმას საკმაოდ განვითარებული თავმოყვარეობა აქვს და ამავე დროს მეტად ნაზი გრძნობა. სინამდვილე ჯერ არ აძლევს მას, რაც საჭიროა, რომ მისმა ნიჭმა დაუბრკოლებლად გაშალოს ფრთები. აი აქ არის ახსნა იმისი, თუ რად იმეორებს პოეტი:

რადგან არ მაქვს სამშობლო, რადგან არ მყავს არავინ.

გალაქტიონ ტაბიძე დიდი ნიჭია და მას დიდი ყურადღება უნდა, სხვანაირი მოპყრობა.

ეს ყურადღება და მოპყრობა მან დაიმსახურა.

თავისუფალ საქართველოში რომ კიდევ ამოიკვნესოს მან: რადგან არ მაქვს სამშობლოვო, ეს უკვე ჩვენი სირცხვილი იქნება.

გაზ. „ერთობა“, 1920, 1-3 იანვარი, № 1,2.

ალფა

წიგნი არამრავალთათვის

უცნაურ შთაბეჭდილებას ახდენს ჩვენი ნიჭიერი მგოსნის, გ. ტაბიძის ამას წინედ გამოსული წიგნი. კითხულობ პიესას პიესაზე და თავში ბურუსი მეფდება. უკვირდები წაკითხულს, ეძებ აზრს, მაგრამ ის, თითქო, საუცხოვოდ ნაქსოვ რიდეში გახვეული, თრთის და გარბის, ვით მოჩვენება პირველიდან უკანასკნელ გვერდამდე.

გ. ტაბიძე თავისი წიგნით პირველ ადგილს იჭერს თანამედროვე ქართველ მგოსანთა რიგში. მისი ახალი კრებული დიდი და არაჩვეულებრივი მოვლენაა ჩვენ ახალ პოეზიაში. ის ღირს იმათ, რომ მას დრო და ადგილი დაეთმოს გასარჩევათ და შესასწავლათ...

დღეს ის არის „წიგნი არამრავალთათვის“.

ჟურნ. „მუშათა ცხოვრება“, 1920, 14 იანვარი, № 1.

ფიქრები მშობლიურ ლიტერატურაზე

მგონია, უდავოა, რომ ძვირად მოიპოვება ჩვენში მეორე პოეტი, რომელსაც შესძლებოდა თავისი კოლორიტის შექმნა ფორმისა და შინაარსის მხრით. ტაბიძის ესთეტიურ არისტოკრატიზმს, მის ლამაზ სევდით მიღებას ქვეყნისას შეეფერება ლექსების მსუბუქი ფორმა, ქარვის კეთილშობილი ბზინვა. ეს შეუწყვეტელი, ნელი მუსიკაა, ქალაქისაგან მოღლილ ნერვებს რომ ატკობს, ეს ყოველი საგნის ინტიმოზის ხმაა, მასთან ახლოს რომ მიგიზიდავთ და შეგაყვარებთ...

განსაკუთრებულია მისი წერის მანერა და ამ შემოქმედებას არ შეხებია თავისი სიტლანქით ცხოვრების სიცხადე – მას უყვარს სიზმრები მარტოობისა და ვერც ერთ სტრიქონში ვერ იპოვით იმედს, მას არ უყვარს სამსახური, იგი არისტოკრატია...

თუ შესაძლებელია პოეზიის პარალელი პრიმიტიულ, ელემენტარულ გრძნობებთან, მაშინ ვიტყვით, რომ გ. ტაბიძე ესთეტიურ ყნოსვის და შეხების პოეტია, ამიტომ ყოველ არსებასთან იგი უფრო ახლო სდგას და მის ინტიმოზით მეტყველებს. ს. აბაშელი ესთეტიური ხილვის მგოსანია, ამიტომ ყოველი არსება მისგან მზეს უკავშირდება და სხივების ფერებით ლაპარაკობს და მხატვრობა, ფორმა, გარეგანი მშვენიერება მისი სტიქიაა. ტაბიძე დაწურავს სევდას და მისით მთვრალია მუდამ...

გაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, 16, 17, 22 იანვარი,
№ № 729, 730, 733.

ვარლამ ხუროძე

გალაქტიონ ტაბიძის შემოქმედება

(კრიტიკული ცდა)

ტაბიძის ხელოვნური ნიჭი იმდენად ძლიერი და მომაჯადოებელია, რომ ყველას დაიმორჩილებს; თქვენ შეგიძლიათ არ გაინაწილოთ ტაბიძის მსოფლმხედველობა, მაგრამ იმას კი

ვერ უარყოფთ, რომ მისი ლექსების კითხვის დროს სწორეთ იმ გრძნობას განცდით, რასაც თითონ პოეტი განიცდიდა, სწორეთ ისე უყურებთ მაშინ ამქვეყნიურ ცხოვრებას, როგორც მგოსანი.

მუსიკისა და რითმის მხრივ ტაბიძის პოეზია უაღრეს წერტილზე ასულად უნდა ჩაითვალოს...

მეორე ტომს აშკარად აზის სიმბოლიზმის ბეჭედი: მისტიკა, ღვთისმშობელი, წმინდა ჩასახვის მონასტერი, მაცხოვარი, ჯვარის წერა, სამრეკლო, ზარები... და სხვა საეკლესიო ატრიბუტები ხშირია ამ ტომში. გაუგებრობას და სტილის ბუნდოვანებასაც, – რაც ასე ახასიათებს სიმბოლიზმს – დიდი ადგილი აქვს დათმობილი: ზოგი ლექსის კითხვის დროს ლექსიკონის ხმარებაც კი არის საჭირო. აღსანიშნავი და ხაზგასასმელია ის გარემოება, რომ შინაარსის ბუნდოვანებას თითონ ლექსის ფორმის – გარეგანი მხარის – ბუნდოვანებაც თან მისდევს. ფორმა და შინაარსი – ორივე ძნელად გასაგები – მშვენივრად შეუთანხმებია ტაბიძის ძლიერ ნიჭს.

ნაიკითხეთ მეორე ტომი და აშკარად დარწმუნდებით ამაში.

ჟურნ. „ცისარტყელა“, 1920, № 2.

კოლაუ ნადირაძე

გ. ტაბიძე. „Crâne aux fleurs artistiques“

მიუდგომელი მინდა ვიყო. გალაკტიონ ტაბიძე ქეშმარიტი პოეტი არის – მაღალი რანგის. ეს ბევრს ავალებს მას. მისი ლიტერატურული ბიოგრაფია 1907 წლიდან იწყება. პერიოდი „სევდიან“ ლექსებისა მან განვლო და პირველ წიგნში ვალი მოიხადა თავის ახალგაზრდობის წინაშე. რამდენიმე წლის შემდეგ მისი მეორე წიგნი გამოდის. ჩვენ დიდის ყურადღებით შევხვდით მას, მით უფრო, რომ ჩვენ ის დასრულებულ პოეტათ მიგვაჩნდა „ცისფერ ყანნებში“ მოთავსებულ ლექსების შემდეგ.

„ლურჯა ცხენები“ შედეგია, თუმცა გალაკტიონ ტაბიძის ქმედით ინდივიდუალობას არ ეთვისება. ამ ლექსის შემდეგ ჩვენ სხვა შედეგებს ველოდით, მაგრამ წიგნში ვერსად აღმო-

ვაჩინეთ. ირრაციონალური პოეზია „ლურჯა ცხენებისა“ არსად არ მეორდება მისი საოცარი დინამიკით. იქნებ ეს უკანონო მოთხოვნილება იყოს. შეიძლება ის შემთხვევითი ლექსია – ალკოგოლის კოშმარი, ცრემლებით და რითმით გაკეთილშობილებული.

მთელი წიგნის მიღება გასაჭირია: აქ არ არის დაცული ესთეტიური კულტურა და მხატვრული სისწორე. პრეტენზიებს ჩვენ გვერდს ვუართ...

არის სასტიკი ადგილებიც, უმხატვრო, ყალბი „ბუტაფორიის შეხლა“. ჩვენ ამას თამამად ვამბობთ...

ზოგიერთი შედარებები და მეტაფორები თარგმანია ჩვეულებრივ რუსულ სახეებისა, თუმცა სიძვირფასის შთაბეჭდილებას იძლევიან. მაგრამ ერთი რამ ითქმის უსათუოდ: წიგნში არის ამღერება (напев), და თუ სამი სტრიქონი ყალბია, მეოთხეში დიდ პოეტს იგრძნობთ. კარგია ლექსები: „მარმარილო“, „პარალელი“, „ედგარი მესამედ“, „სახლი ტყის პირად“, „შენი სადღეგრძელო“...

ჟურნ. „შვილდოსანი“, 1920, იანვარი, № 1.

ივანე იოსელიანი

გენიალური გალაკტიონი

ეს მეათეჯერ წავიკითხე ეს თეთრყდიანი წიგნი და ვიცი: კიდევ მრავალჯერ დავუბრუნდები, რადგან აქ ყოველი ლექსი ლამაზი სიზმრებით გასწეულებს, აქ სინამდვილე მთვარის შუქით დაფერილი სიზმარეთია. ეხლა ცხადია, რომ გადავიდა მამულიშვილური და პროგრამული პოეზიის ხანა. ახალი ქართული პოეზია ზეიმობს თავის ფერისცვალებას და ამ განახლების პირველი ჩუმი და წრფელი აღსარება ეს წიგნია: „Crâne aux fleurs“.

საქართველოში მოდის დიდი მწერალი და მას გზას ულოცავს ერის ეროვნულ-პოლიტიკური თავისუფლება. ჩვენს თვალწინ ირღვევიან ხელოვნების დამჩრდილავი სოციალური პირობები და ამიერიდან ხელოვნება არ იქნება მარტო ბრძოლის საყვირი, არც სიბრაულისა და სათნოების ფსალმუნად იქცევა

იგი. სილამაზე, მშვენიერება! – აი, რა იქნება მისი მიღწევა, თავისუფლება ყოველგვარ დოგმატებისაგან! – აი, რა იქნება მისი დევიზი...

სრულიად განსაკუთრებული გზით მიდის გალაკტიონ ტაბიძე: ასეთი გზა მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია. წარსულის პოეზიამ მას უანდერძა ბუნებრივობა, ესთეტიური სისპეტაკე და ლიტერატურული სინდისიანობა. ამავე დროს იგი მთელი თავისი ტემპერამენტით, შეშლილი ნერვებით და ნაღვლიანი ოცნებით ახალი კულტურის წინამორბედა...

ჭეშმარიტად, გენიალური გალაკტიონის მსგავსად ბევრს არავის აქვს უფლება სთქვას:

საქართველო!
შენ მოვალე ხარ,
რომ ნატრობდე
ჩემს მეგობრობას
უფრო მხურვალედ,
ვინემ მე შენსას!!

ჟურნ. „ტფილისი“, 1920, № 1.

იოსებ იმედაშვილი

თეთრი მეფე

ხანგრძლივ ნაზამთრი ახალ გაზაფხულს შესწრებიხართ თუ არა მთის მწვერვალზე მზის პირველ სხივებს, – აი გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ელვარება და პირველი სალამი; გინახავთ თუ არა კამკამა, უმნიკლო ქაფი, ან ბუჩქის ძირას ახლად ამოცყორცნილი ია, ახალ გაფურჩქნილი ვარდი, ყნოსვას რომ უმანკო სურნელებით გიტკობთ, აი გალაკტიონის შემოქმედების შინაგანი ძალა; წყნარ მზიან ამინდში, დილით, გაგივლიათ შავ ზღვაზე და ჩაგიხედნიათ თუ არა მის კამკამა გულში, ან კიდეებში, ხავსით მოსილ ტინთა შორის ჩაისრებული მზის სხივი თვალის მომჭრელ მრავალ ფერადოვნებას რომ წარმოგიდგენთ, მთელი სიმდიდრე უძირო ზღვისა რომ ჯადოსნურად გეჩვენებათ, უმაღ-

ლეს განცდით რომ გატკობთ და ვერ კი აგისხნიათ, რა გრძნობაა. აი სწორედ ასეთია გალაქტიონის სამგოსნო ძალა.

გალაქტიონი ჯერ კიდევ საუკეთესო ყურძნის წვენისებურ დუღილშია, მას თავისი საბოლოო სიტყვა არ უთქვამს, და რა თქმა უნდა, ჯერ ვერც კრიტიკა იტყვის შეუმცდარს.

გალაქტიონ ტაბიძემ ათის წლის წინად ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“-ში აიდგა სამგოსნო ფეხი და დღეს, ათი წლის თავზე, უკვე სახელმძღვანელო მგოსანია...

გულითადი სალამი ჩვენის გრძნობათა თეთრ მეფეს – გალაქტიონ ტაბიძეს!

ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, 29 თებერვალი, №8.

იოსებ გრიშაშვილი

გ. ტაბიძის მეორე ტომი

ტაბიძე სხვანაირია. იგი ყველა ჩვენ პოეტებზე უფრო ფანტასტიური ადამიანია, მისი მეორე ტომი დიდათ განირჩევა მის პირველ ტომისაგან. და როგორც მის პირველ ტომში, ისე აქაც მხოლოდ რამდენიმე ლექსია კარგი და ავტორის დამახასიათებელი...

გალაქტიონს თავის ღირება-ნაკლულოვანებით ჩვენ კიდევ დაუბრუნდებით, მხოლოდ სამწუხარო ის არის, რომ ჩვენი ნაფიცი კრიტიკოსები ამ წიგნზე სდუმან, მათ უფრო ეინტერესებათ სიმბოლისტების დაბალი შკოლა (კრონოსის სარკე, ნიჭი, ხალასი, უმეშვეო და თავისებური). მე ვამზადებ ვრცელ გამოკვლევას ამ სათაურით „ასონანსები ძველ მწერლებში“, ხოლო ახლებში კი უნდა ითქვას, რომ არც ერთს პოეტს არ ეხერხება ასონანსები ისე, როგორც გალაქტიონს. ჩამოთვლა ნუ გვინდა. აჰფურცლეთ წიგნები და ირწმუნეთ! პირადათ მე მომწონს მისი: „ლურჯა ცხენები“, „მერი“ და „პირიმზე“, ამ უკანასკნელში თინათინობს საქართველოს ყოფილი სევდა.

ჟურნ. „ლეილა“, 1920, № 2.

ქართული პოეზია (1919)

ყველაზე მეტად ძლიერად სიცოცხლის და ტანჯვის პრობლემა ერთმანეთთან დაკავშირებულია გ. ტაბიძის პოეზიაში. აქ სიცოცხლის კითხვას განკერძოებულად ტანჯვის პრობლემასთან თქვენ ვერ აღმოაჩენთ. ამით გ. ტაბიძესაც შეუძლია იამაყოს. ტანჯვის რელიგიას დოსტოვესკის შემოქმედებაში მით ჰქონდა მნიშვნელობა, რომ ამ რელიგიაში ღრმად გადაიშალა რუსის ხალხის ინსტინქტიური სოციალური მოტივები და ეს მოტივები ორგანიულად დაუკავშირდა ევროპის ცივილიზაციით იმედგაცრუებულ რუსეთის ინტელიგენციის გონებრივ სიმდიდრეს, ხოლო დოსტოვესკის მიერ შექმნილი ტანჯვის რელიგია ერთი უდიდესი მომენტი იყო სოციალურ ელემენტთა ერთს ორგანიულ მთელში ჩამოსხმისა.

გ. ტაბიძეც ჩვენში ეძებს იმ შინაარსს და იმ სისტემას, რომელშიაც მას შეეძლება ეს სოციალური ელემენტები შეჰკრიბოს და მოგვცეს მთლიანი, დამთავრებული პოეტური სისტემა.

გ. ტაბიძემ თავის პოეზიაში სწორედ ორი ელემენტი აიღო. ეს არის ინტელიგენციის, როგორც ასეთის, მოტივი, „სევდის ტანჯვის პრობლემა“...

ტაბიძის პოეზიაში ძალაუნებურად შევა მესამე ელემენტი — ეს სულ ახალი ინტელიგენცია, დღევანდელი, რომელიც სრული ანტიტიპია ძველი, ამ ათი წლის წინანდელ ინტელიგენციისა.

მეორე წიგნი გ. ტაბიძის ნაწერებისა ამას შესაძლებლად სცნობს.

ფორმა გ. ტაბიძის შემოქმედებისა არსებითად არ განირჩევა სხვა ჩვენში კარგად ცნობილი მგოსნების ნაწარმოებთა ფორმებისაგან (თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ასსონანსებს).

ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, №6.

გალაქტიონ ტაბიძე
(სილუეტი)

...და აი მოვიდა ვაჟი დათენთილი ამ სასტიკ ქარიშხალით, დათენთილი ქალაქის შემოდგომიან დღეებით, დაწენილი სულლით.

მოვიდა იგი ნაზი, მოქანცული და დაემხო შემოდგომის ფოთლებით დაფურცლულ, ანიავებულ, ჟამთა ვითარების გამო გამოყვითლებულ, მივიწყებულ მარმარილოს თლილ კიბეებზე და აქვითინდა უცხო ხმაზე.

...საოცარი მოუსვენრობაა გამეფებული მის წიგნში.

ყველაფერი მოულოდნელია და თეთრი საშინელება იპყრობს შენს სულს, საშინელება თენებისა, როდესაც ჰგრძნობ სიცრუეს, ჰგრძნობ შეფგუფებულ კომმარებს დღისას.

მისი წიგნი ცახცახებს ნერვიულად.

მისი ნალველი გიპყრობთ თქვენ და უმწეობას გაგრძნობინებთ.

უმწეობა და ირონია.

არ არის ხსნა. არ შეიძლება გამოხლართვა იმ წარსულის სახეებისა თანამედროვე ცხოვრების კანვაზე. ფორმა დაშორდა შინაარსს. საგანი არ ენდობა თანამედროვე თვალებს.

ჯვარს ეცვი თუ გინდა, საშველი

არ არის, არ არის, არ არის.

– მაგრამ პოეტი იმედს მაინც არ ჰკარგავს. იგი იპოვნის სულს საგნისას, სულს გარემოისას. ხანდახან მისმა სულმაც იცის მოლოდინი და იმედი:

როგორმე ქარმა თუ მიმატოვა,

როგორმე ზამთარს თუ გადავურჩი!..

ჰკვივის იგი აწივილებული სულით, მაგრამ ლურჯა ცხენები მიჰქრიან:

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან!

ასეთია გ. ტაბიძე.

ჟურნ. „ილიონი“, 1922, № 2.

ხომლედი

გალაკტიონ ტაბიძე

ჯერჯერობით ქართულ ლირიკაში პირველი მერცხალი ახალი ლიტერატურისა შეიქმნა გალაქტიონ ტაბიძე და ამაშია მისი განსაკუთრებული ინდივიდუალური მნიშვნელობა. ამის უტყუარი საბუთია მისი ლექსების მეორე წიგნი. აქ სრულიად განსხვავებულია მგოსნის რიტმიც, რითმაც, სტილიც, წერის მანერაც, გრძნობა და აზრიც. კარგ გუნებაზე მოყავხართ პოეტის მღელვარე, დაუცხრომელ გრძნობათა აღმაფრენას და გულწრფელობას, საკუთარი ტემპერამენტით განცდათა სიტურფეს, რითმათა მრავალგვარობასა და მშვენიერებას, სალიტერატურო ფორმათა ნაირნაირობას და სილამაზეს, ლექსთა მუსიკალობასა და სინაზე-სინარნარეს...

ამ ლექსებში გალაქტიონ ტაბიძე – ნამდვილი და ჭეშმარიტი იმპრესიონისტია.

გალაკტიონ ტაბიძისათვის მის საკუთარ, ინდივიდუალურ შთაბეჭდილებებს, გრძნობებსა და განცადათა საკუთარს ილუზიებს აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა.

გალაკტიონ ტაბიძის ლაზათიანი სტილი და აშფოთებული სული მშვენიერი, ნაზი ლირიზმით გადატანილია ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქ ტფილისზედ, რომელსაც ბედმა არგუნა პარიზათ იქცევს. დიადი მგოსნების, ნ. ბარათაშვილის და აკაკის შემდეგ, კლასიკურმა მთანმინდამ კიდევ შესძლო გალაქტიონის ლამაზ ლირიკაში გაღვიძება – „მთანმინდის მთვარეში“.

გაზ. „ტრიბუნა“, 1922, 25 ივნისი, № 229.

ომეგა

გალაქტიონ ტაბიძე

უძილო ღამეების მეგობარი და სათუთ ნერვებით მოსაუბრე გალაქტიონი მთვარის სხივებზედ უფრო უდარო ნაზი მგოსანია.

როდესაც მისი დაღლილი სულის აკორდი აქვითინდება გლოვის ჰანგზედ, სადღაც გრძნობათა სიღრმეში იწვევს უჩეულო თრთოლვებს და სწურავენ სევდის ცრემლებს.

ტირიფივით განმარტოვებული სდგას გალაქტიონის მუზა ცხოვრების ტბის ნაპირას და სევდით დამძიმებული იყურება მის უძირო სიღრმეში; ალბად იქ დაეძებს სიცოცხლის საიდუმლოებას, რომელიც ვერ ჰპოვა ღამის წყვიდადში.

ობოლ ტირიფს ზედ აყრია ტანჯვით ნაჟური ცრემლები მარგალიტებად.

ზოგიერთებს ისინი დილის ცვარი ჰგონიათ, ზეცად რომ იტაცებს ხოლმე მზის სხივი შეყვარებული...

მაგრამ ნუ გეშინიათ: ღამე, ჩუმად, ისევ იტირებს ნაზი მგოსანი და ობოლი ტირიფი ისევ მარგალიტებით დაიტვირთება.

გაზ. „ტრიბუნა“, 1922, 25 ივნისი, № 229.

ნ. გერგესელი

სამრეკლო უდაბნოში

(კრიტიკული ესკიზი)

საჭიროა ითქვას სიტყვა ხალასი: გალაქტიონი აქ არის ორიგინალობა და განუმეორებელი.

გალაქტიონი გამოჩენის დღიდან, თავის დღიდან, თავის უჩვეულო ლექსებით მარმარილოს ნაჭრებათ სჩანდა.

დღეს ეს ნაჭრები გამთლიანებულია. და ღამაზი მშვენებით აღმართულია ერის პარნასის მწერვალზე. და ეს მწერვალი ისე მაღალა და კიდევ მაღლდება, რომ მასზე მდგომი მგოსანი ამაყი პროფილით მისჩერებია მსოფლიო კაეშნის ტიტანებს, და მით,

ასეთი დამეგობრებით რეალურ საზღვრებს შლის, და საერთო ეოლოსის ქნარზე ერთ სიმათ ევლინება, რომელიც აკორდში არასდროს დისჰარმონიას არ შეიტანს.

შეიძლება ეს გაგება ფართოა, ასეთია ჩემი აზრი. და ვიტყვი თუგინდ აზრს კადნიერს: ამ მხრივ გალაკტიონი არ არის სავსებით გაგებულნი. მნამს, მას გაიგებენ, მაგრამ საჭიროა იქნებ ტრაგედია – მისი სიკვდილი. რა საშინელია, მაგრამ სინამდვილეა!.. შეიძლება მას მიაკუთვნეს ნ. ბარათაშვილის მივიწყებული სავარძელი და სწამთ, როგორც უაღრესად მომცემი სათუთ განცდათა. მაგრამ მართალია ბელინსკი: არ არის საკმარისი პოეტი მოიწონო ან არ მოიწონო, ის უნდა გაიგო. და გალაკტიონი მოწონებულია, მაგრამ არ არის გაგებულნი.

გალაკტიონის სიმბოლიზმი, მეორე წიგნით გაგებულნი, ეს ერთგვარი მანიფესტია ქართულ ლიტერატურაში. აქ არენა ფართოა იმდენად, რამდენადაც მკვეთრი შტრიხები თითქმის ეპოქის ყველა კითხვებს უდგება. არის ერთი დამტკიცებული მოვლენა შემოქმედებაში, ხანა შობს პოეტს, რომლის ბუნება თავისი ჭეშმარიტი განცდით პოეზიის სამოსით იძლევა მრავალ კონსპექტებს. პოეტურ ხაზებით, რომელიც თავისი მთლიანი სახით შემდეგ ფართო მრავალფეროვან ფორმებში იშლება. დასამტკიცებლად გავიხსენოთ პუშკინის მოვლენა რუსეთის ცხოვრებაში, პუშკინის შტრიხები შემდეგ დიდმა გენიალებმა ტოლსტოიმ და დოსტოევსკიმ გაშალეს.

„გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, 1922, № 3.

პუბლიკაცია მოამზადა **ნათია სიხარულიძემ**

შინაარსი

„არტისტული ყვავილები“ – 100.....	3
<u>„ნიესთა ყოფილთ ზიძი“</u>	
ზურაბ კიკნაძე ნიგნის ასი წელი.....	7
ბელა წიფურია „არტისტული ყვავილების“ საქართველო როგორც კონტექსტი.....	26
გაგა ლომიძე „Crâne aux fleurs artistiques“: ინტერტექსტიდან კონტექსტამდე.....	41
<u>პიპიძე მელიქიძე</u>	
თეიმურაზ დოიაშვილი „და მელანდება... მოხუცი მამა“.....	56
<u>ქრისტეფორე დისკოლი</u>	
ზაზა აბზიანიძე გალაკტიონის სანთელი.....	79
ლევან ბრეგაძე არაგვის ქარაგმა.....	87
ირაკლი კენჭოშვილი „დომინო“-ს სემანტიკა და პოეტიკა.....	97

„ბრის ქმედრიჲ გრითა ჴსიჲნა“

ნესტან კუტივაძე

ფერი „არტიტულ ყვაველებში“.....104

ემზარ კვიციანი

„იისფერი სიტყვების“ მძებნელი.....130

რთი ლესის სოფელი

რამაზ ხალვაში

„ლურჯა ცხენების“ სახისმეტყველება.....160

თამარ ლომიძე

„მერანი“ და „ლურჯა ცხენები“.....179

Essai

ვახტანგ ჯავახიძე

ორი ესკიზი.....193

ლევან ბერძენიშვილი

გალაკტიონის დანამაული.....197

ისტორიკოსი

თეიმურაზ დოიაშვილი

ვარდი

ნანვიმარ სილაში.....206

ოქი და ეპიტაფი

როსტომ ჩხეიძე

ლანდური სამეფო და ისრები ქარში.....238

მია ჯალიაშვილი

წვა და ხედვა –

„არტიტული ყვავილების“ ექოები.....262

ლოცვისლოცოლი გამძიონ

ნათია სინარულიძე

რას ამბობენ ვერხვები?.....279

ლევან ბებურიშვილი

გრეი და ზეინაბი.....294

პოეტი. ლექსმწოდნობ

აკაკი ხინთიბიძე

„არტიტული ყვავილების“

მეტრი და რითმა.....313

„ბრწყინელი ყვავილის“ შქაფე

თამაზ კვაჭანტირაძე

ეფემერათა მომხელთებელი.....328

ზაზა შათირიშვილი

გალაკტიონის „ეფემერათა ციკლი“:

თემატიკა და

ინტერტექსტულობა.....340

ისკლიონ

თანამედროვეთა გამომხაურებანი

„არტიტულ ყვავილებზე“.....358